

EL ALAMANTE

CINE

Nº216
MAYO 2010



Bafici 
**2010: gran
cobertura**

CARANCHO DE PABLO TRAPERO

VIVIR AL LÍMITE

• **Las playas de Agnès** de Agnès Varda + **Rompecabezas** de Natalia Smirnoff + **Las hierbas salvajes** de Alain Resnais + **Hadewijch** de Bruno Dumont + Entrevista con Trapero, Ricardo Darín y Martina Gusmán + Entrevista con Pedro González-Rubio, director de **Alamar**

ARG \$ 14
URU \$ 95

AÑO 19
ISSN 150636

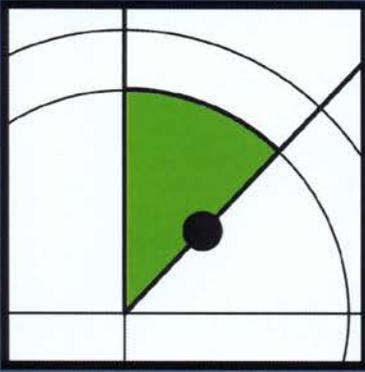


0.0.2.1.6

9 770329 260003

VENTANA SUR

BUENOS AIRES. 03 / 06 DIC. 2010



Connecting with the
Latin American Film Industry



2

Estrenos

Hablemos de la cobertura del Bafici: para prepararla, hicimos una tabla gigantesca, con puntajes e intereses, en la que no participaron los dos miembros de **El Amante** que son programadores del Festival y algún que otro distraído. Esa tabla dio un resultado bastante impresionante: la redacción de esta revista vio más de 200 largometrajes en el Bafici, más de dos tercios del total de largos (había unos 300), más unos 50 cortos y medimetrajes. A partir de esa tabla, en la que cada uno solicitaba aquellos títulos sobre los que estaba interesado en escribir (ya fuera a favor o en contra), armamos esta extensa y muy variada cobertura: hay críticas, críticas dobles, polémicas y dobles celebraciones, notas sobre temas diversos, notas sobre retrospectivas, algún balance personal, alguna entrevista. Algunas películas no fueron cubiertas dentro del Bafici porque se estrenan pronto, como **Hadewijch**, cuya crítica está en este mismo número, o **Vincere** y **La pivellina**, que irán el mes que viene. Hemos cubierto algunas que se estrenarán pero no sabemos cuándo, como **Alamar** y **Police, Adjective**, y varias películas argentinas. Ya llegará el momento de escribir más sobre ellas en el momento de su estreno. Cada vez más, ya sea porque se estrenan (las menos), porque se pasan por televisión (en la última temporada, I-Sat programó varias películas que pasaron por el Bafici), porque se consiguen en alguna clase de formato o porque se pasan en otros festivales, las películas del Bafici siguen circulando, así que esta cobertura les servirá durante meses o años. Ah, y el número que viene seguiremos con más películas y libros y polémicas del Bafici.

Este número está dedicado a Elías Noriega Sexer, que no quiso perderse el cierre. ¡Bienvenido!

Director
Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz
Productora general
Marielea Sexer
Diseño
Mariana Marx
Corrección
Anabella Poggio
Eugenia Saúl

Colaboraron en este número
Rodrigo Aráoz
Nazareno Brega
Agustín Campero
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García

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

- 2 Carancho**
- 8** Entrevista con Pablo Trapero, Martina Gusmán y Ricardo Darín
- 11 Las playas de Agnès**
- 15 Rompecabezas**
- 18 Las hierbas salvajes**
- 20 Hadewijch (Entre la fe y la pasión)**
- 22 Ricky**
- 23 Synecdoque New York - Todas las vidas mi vida**
- 24 La carretera**
- 25** Polémica: **Dos hermanos**
- 26 Sólo un hombre. La caja mortal**
- 27 Contactos de cuarto tipo. La pequeña Jerusalén. Hombres de mentes**
- 28 Aguas verdes. La hora de la siesta. El hada buena: una fábula peronista**
- 29 Dos en uno. Nuevamente amor. Furia de titanes. Fortalezas. Recuérdame. Una noche fuera de serie**
- 30 Querido John. El caza recompensas. Está vivo. Vecinos**
- 31 Crisálidas. El Almafuerte**

- 32 De uno a diez**
- 33** Llego tarde **La cinta blanca**

- 34** Sobre la crítica
- 36** Uncipar
- 37** Bafici

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.**

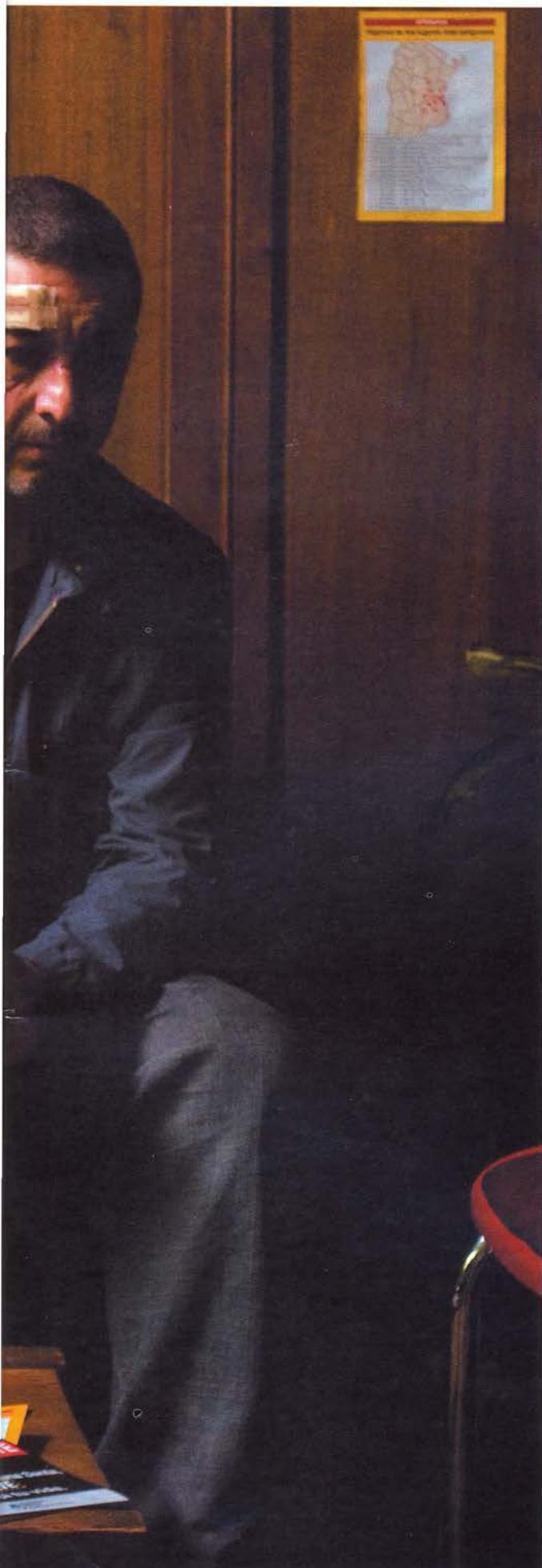
Así de fácil. Así de simple.
Ingresá y empezá a disfrutar.

www.hoyts.com.ar

Una temporada en el Infierno

por Leonardo M. D'Espósito





Mucha atención: se cuenta el final de la película.

Hay algo bueno en no tener que señalar, constantemente, el hecho de que Pablo Trapero sea parte del "Nuevo Cine Argentino": el "Nuevo Cine Argentino", a partir de ahora, debería ser el de los nombres nuevos que recién conocemos, el de las óperas primas del Bafici. El resto es "cine argentino" a secas. Es una verdadera suerte que podamos decir que el cine argentino es Trapero, o Martel, o Burman, o Caetano, o Llinás, o Acuña, mencionando a la bartola. Más allá de si las películas son buenas o malas, son cine y se puede discutir con ellos. Son, además, autores: tienen un mundo y una mirada sobre el mundo. De hecho, los aciertos y los errores que cometen provienen de ahí, de hacer cine en lugar de cualquier otra cosa. Volviendo a Trapero, no es "más" o "menos" autor que el resto de la lista. Hoy nos ocupa un film, su sexto largometraje, que implica además una coherencia con el resto de su obra y un paso adelante, un cambio importante. Sí -y no- porque el protagonista sea Ricardo Darín; sí -y no- porque sea un policial hecho y derecho. Sí -y no- porque, al mismo tiempo, sea coherente con una visión propia del mundo (y del mundo argentino, del mundo entero desde la Argentina) y se comunique con el gran público. *Carancho* es la prueba de que para ser un autor, para ser una voz propia, es necesario cantar otras canciones. Épicas, por lo demás.

Veamos los "sí". Hasta hoy, Trapero ha trabajado con su familia, lo que incluye sus actores. El rostro más conocido a la fecha había sido el de Adriana Aizemberg en la inaugural *Mundo grúa*, la genial Mimi Ardú en *El bonaerense*, o quizás la breve aparición del brasileño Rodrigo Santoro en *Leonera*. Nada más: todo el resto tiene que ver más con una especie de ética de transparencia, de que el actor se funda con el personaje sin que aparezca en la memoria del espectador ninguna encarnación anterior del intérprete. Era, de todos modos, algo seguro: con Darín, que es un probado y seguro atractor de público, se corre un riesgo grande. Hay que transformarlo en habitante del mundo Trapero sin que deje de ser Darín, porque Darín es una estrella clásica. Es como John Wayne, digamos: sus películas con Ford son diferentes de sus películas con Hawks, pero son, al mismo tiempo, películas de John Wayne. Ésta es una película de Darín y es, también, y de una manera extraordinaria, una película de Trapero. Esa alquimia difícil queda lograda en el momento en que dejamos de ver a Darín para ver a Sosa, para seguir a ese abogado caído en desgracia en su periplo circular, infernal, por ese paisaje que se parece tanto al conurbano bonaerense. También, sí, es un policial: hay un caso, una intriga, una confrontación entre la ley y los hombres que la violan (que aquí son, también, hombres de la ley). Hay acción física, hay tiros, hay muertes. Hay, como en los buenos policiales negros (éste es negrísimo, de negra sangre coagulada: vemos poca "sangre roja" y manando porque el coágulo es la huella de lo inexorable de un crimen) un amor imposible entre dos seres marginales que, cansados de todo, intentan hacer lo correcto. Si *Leonera* trabajaba sesgadamente el subgénero carcelario, aquí la adscripción a un código es mucho más directa. Pero, otra vez, Trapero no lo copia sino que se lo apropia; ejerce su imaginación

Carancho

Argentina, 2010, 107'

DIRECCIÓN

Pablo Trapero

PRODUCCIÓN

Pablo Trapero, Martina Gusmán

GUIÓN Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre, Pablo Trapero

FOTOGRAFÍA

Julián Apezteguía

MONTAJE

Ezequiel Borovinsky, Pablo Trapero

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Agustina Llambí Campbell

INTÉRPRETES

Martina Gusmán, Ricardo Darín, Carlos Weber, José Luis Arias, Fabio Ronzano, Loren Acuña, Gabriel Almirón, José Espeche

ESTRENOS

no sobre los lugares comunes del policial sino en el cine como un lenguaje. Y dice, con imágenes, lo que piensa. No dice (perdón), muestra: Trapero es un cineasta.

El tercer "sí", lo argentino. *Carancho* es la historia de Sosa, un tipo que perdió su licencia para ejercer el derecho por alguna razón que no se explica. Trabaja para una "fundación" que le lleva causas por accidentes de tránsito a desamparados del conurbano; les dan unos pesos miserables y después se quedan con la mayoría de las indemnizaciones. Conoce a Luján (Martina Gusmán), una médica que trabaja de noche haciendo guardias de emergencias a bordo de una ambulancia. Se enamoran, él comete un error, se separan. Más tarde, vuelven a encontrarse: ella ahora es interna en un hospital y sigue atendiendo, hasta la extenuación y sin recursos, guardias sórdidas. Él perdió todo y decide redimirse haciendo lo correcto. Sin la Argentina que conocemos, con sus miserias irredimibles, con sus paisajes de ciudad arrasada, con esas imágenes terminales que el film transforma en puesta en escena, la historia sería una ficción más. Pero Trapero usa lo argentino como un código: éste no es un film de denuncia sobre los negociados de la Bonaerense (están), ni sobre el sistema hospitalario (está), ni sobre la miseria inducida (está). Es una ficción que, metafóricamente, habla del fin del mundo. De lo que queda después del fin del mundo. Por eso es un film universal y de -sí- "gran público", porque el fin del mundo nos alcanzará (¿ya nos alcanzó?) a todos.

Pero "no" todas estas cosas. El mayor cambio de Trapero no es la adopción de una estrella, un género o un mundo más inmediato a la experiencia cotidiana. El mayor cambio proviene de que aquí ya no hay un héroe individual (incluso *Familia rodante* era una película con un personaje fuerte, el de la abuela Graciana Chironi) que emprende un recorrido por el infierno para salir redimido o definitivamente cambiado. Aquí hay una pareja, casi un grupo heroico, que se interpone. Desde que alguna vez lo mencionó Quintín respecto de *Mundo grúa*, sigue dándome vueltas en la cabeza que las películas de Pablo Trapero son algo así como fantasías de ciencia ficción, donde un personaje es trasladado a un mundo desconocido, a otro planeta y tiempo, cuyas reglas debe aprender para sobrevivir. Son, siempre, personajes marcados por un pasado, con una marca real, visible, en ellos. Una tara que hace presente ese pasado: aquí son los moretones constantes de Sosa y la adicción a los calmantes de Luján. Apenas sabemos algo de cómo se produjeron esas marcas, pero están y son las que transforman a estos personajes en esclavos de una maquinaria asesina (las máquinas, las maquinaciones,



son siempre en Trapero el símbolo de un futuro de destrucción inexorable donde los malos siempre ganan). Esas marcas de una caída obligan siempre a un recorrido de redención cuyo destino final es incierto (a veces es la desesperanza, como el Rulo portando su peso y su malestar físico tras el recorrido patagónico; a veces, la esperanza, como al final de *Leonera*). Hasta *Carancho*, no hubo en su cine finales cerrados, ahora sí. Luján y Sosa –es necesario contar el final de la película– se redimen sólo con la muerte, o reencarnan en esas voces en off que, desde lo oscuro, repiten cíclicamente (eso es el Infierno, después de todo) la tarea de levantar cadáveres en un rincón perdido de esa frontera entre la civilización y la barbarie donde transcurre el film.

Hay algo más: Trapero esta vez está muy cerca de sus personajes, casi demasiado. La sensación infernal se refracta en la manera de dejar de lado, en gran medida, el plano general para acercarse a estas criaturas y sumergirnos en sus pequeños habitáculos –el de un auto, el de una ambulancia, el de una sala de guardias ínfima, el de un baño, el de ese departamento de Catalinas donde vive Sosa, en el ascensor que dos veces desciende hacia el final del film ("ya estuvimos acá", dice Sosa, subrayando metafóricamente el cíclico descenso sin posibilidad de escape)– de los que no hay salida. Por eso, los dos planos secuencia impactantes y virtuosos que cierran el film no son alardes de cineasta canchero en plena posesión de sus dotes técnicas, sino la puesta en escena necesaria de un ciclo terrible: para comprender todo hay que estar en el lugar y el tiempo de Luján y Sosa. Por eso, también, la sequedad de los sentimientos, del sexo, de los diálogos sesgados y los estallidos de violencia, de los gestos solidarios y de cariño. Es un mundo donde ya no hace falta decir demasiado ni mostrar de más: es el mundo como realmente es. Una selva primitiva donde la civilización es sólo un tinglado bajo el que se mueven ambiciones puramente materiales, donde las palabras no significan nada. El *Carancho* es un ave de carroña, un bicho que vive de despojos. De esos despojos, desnudos y translúcidos, está hecha esta película. [A]

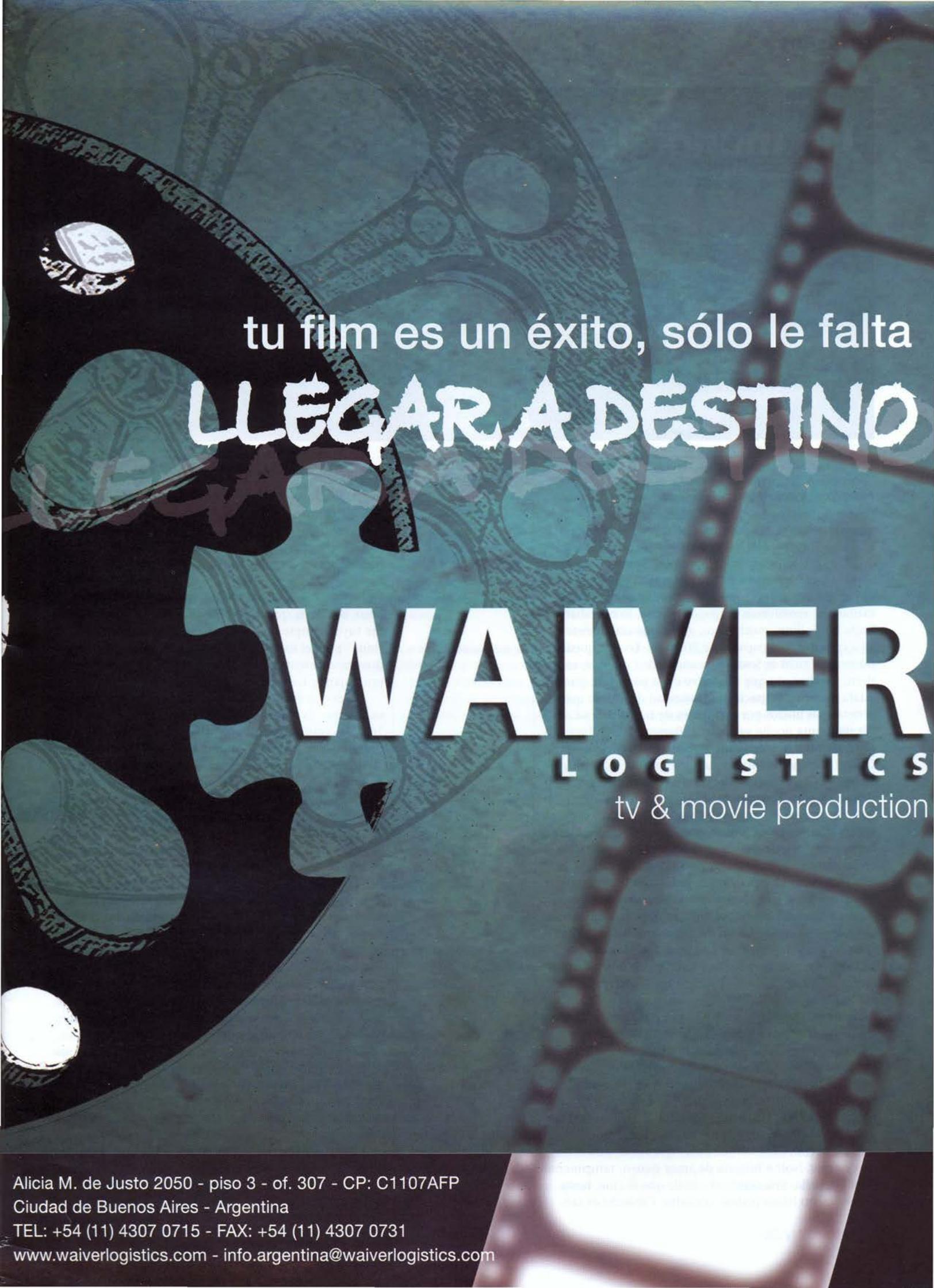
19 años en la docencia del guión

"El cine es antes que nada lápiz y papel"

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

CONCURSO DE GUIONES
Bases en www.tragediadesantafe.com.ar y en nuestra web.
Con el apoyo del INCAA.

guionarte@guionarte.com www.guionarte.com Tel: 4855-2957



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

Un mundo infeliz

por Juan Manuel Domínguez



Atención: se cuenta el final de la película

Trapero llega a Darín. Darín llega al cine de Trapero. Allí, en el retrovisor, quedaron los gestos periodísticos que podían buscar encorsetarlos: nada de “nuevo cine argentino”, nada de “mejor actor”; olvidemos los motes que, con suerte, mañana se envolverán las papas (pucha, lo cantaban hasta los Rolling, muchachos, gente que claramente no va a comprar esas papas hace 30 años). Lo que queda es *Carancho*. Darín es Sosa, el carancho de *Carancho*, es decir, un abogado que (mal)vive de la poco sutil y real estafa perpetuada gracias a la cantidad de dinero que generan los juicios por accidentes de tránsito. Sosa, un día (bah, una noche suburbana, iluminada con luces de calle, de sirenas, intensamente amarillas), conoce a Luján (Martina Gusmán y su, otra vez, luz violenta). Luces del Gran Buenos Aires. Y en un instante, que define a *Carancho* antes que cualquiera de sus otras escenas, se enamoran: mientras la cámara no deja de observarlos sentados juntos, en la barra de uno de esos bares genéricos, de maqueta, que parecen incrustados en las estaciones de servicio y en la arquitectura, él le dice, sólo como los personajes que Darín interpreta lo hacen (es decir, maradonianamente con los ojos), que, si pasan tal cantidad de autos en rojo, la va a besar. Ella se agazapa, como lo hacen las chicas que saben lo que quieren, bromea, implota, en fin: se hace luz de cine. La cámara no se mueve. Los mira. Vemos miles de “dos lucecitas” pasar. Y Sosa y Luján se unen, sin que todavía lo sepan, fatalmente.

Se unen, decíamos, Sosa y Lujan, para ser el epicentro de un terremoto genérico. De uno que tomará su pasión como placa tectónica para sacudir la involuntaria construcción más sólida del cine argentino: la ausencia del género. *Carancho* es noir, cierto, tanto como *Leonera* era “una de cárceles”. Es decir, no se habla de un ejercicio de relectura del género. O cualquier otro verbo agotado en torno al género que gusten. De hecho, *Carancho* es, antes que nada, una historia de amor. Noir e historia de amor tienen, tangente diría Piazzolla, una vertiente criolla que el cine, hasta *Carancho*, no había podido concebir: *Carancho* es tan-

guera. Es tango. Es áspera, sentida, asfixiante, borracha, adicta, taciturna, solitaria, abandonada, herida, desesperada: así como Sosa y Luján conviven con la muerte (como moneda, como carrera) de forma aparentemente inevitable, en el tango la muerte es una presencia constante, con la que se convive permanentemente.

Discípulo: “Si la vida es el infierno/ y el honrao vive entre lágrimas, /¿cuál es el bien/ del que lucha en nombre tuyo,/ limpio, puro? ¿para qué?” Podría trocarse “vida” por “el mafioso submundo de los juicios surgidos por accidentes de tráfico” y “honrao” por Sosa o por Luján, y tendríamos *Carancho*.

No es que ser tango, por capricho o por casualidad, sea mérito. Es la forma musical, la armonía con que Trapero construye *Carancho*. Ahí el género: el saber tocar noir, tragedia y Buenos Aires al unísono. *Carancho* es, como el tango, como el noir, física. Camina esos pasillos de hospital, y su mirada muestra un sistema hospitalario en ruinas, mientras no deja de seguir a Luján y su devenir inmune frente a eso que apabulla ver. Trapero, cuando corresponde, espía en las penumbras: cuando Sosa le parte de un mazazo la pierna a su amigo, cuando su cámara se agazapa en la esquina de una sala de urgencias acorralada y amenazada de muerte por barrabruvas. Hay cosas que su cámara, su estar, su intensidad en la fotografía no entiende; por eso asfixia intencionalmente, por eso las vive desde ese lugar. Pero, cuando Trapero sabe que crea un recuerdo, no físico sino sentido, que agiganta el nexo de la pareja, se calma: cuando los ve enamorarse, cuando ven tele juntos, cuando cocinan de la forma más cotidiana e increíble posible (esos momentos, sabemos, son los que justifican cualquier tragedia por venir, sea épica o sea nimia).

Como alguna vez *El eternauta* —otra clase sobre el uso de geografías, realidad y género— caminó por las calles demolidas por invasores, Trapero pasea ese amor por las ruinas de nuestra sociedad, por su carroña, como dice Leonardo D’Espósito. Pero Trapero sabe que nada nos salvará: que sólo queda, como hacía *El eternauta* (historieta tanguera y sobre volver a la posibilidad del infierno, si las hay), volver corriendo a los brazos de aquellos que creemos que nos salvarán. Que no serán, con suerte, otra cosa que nuestra muerte enamorada. **[A]**

INDEC



INDEC
HISTORIA ÍNTIMA
DE UNA ESTAFACIÓN

Gustavo Noriega

Gustavo Noriega



INDEC
HISTORIA ÍNTIMA
DE UNA ESTAFACIÓN
DESTRUCCIÓN

SUDAMERICANA

“Una crónica minuciosa,
brillante y cruda.

Gustavo Noriega relata
los secretos del hecho
político más escandaloso
de la era kirchnerista.”

LUIS MAJUL

UN LIBRO DE

Gustavo Noriega

UN EX TRABAJADOR DEL INSTITUTO
CUENTA LA VERDADERA HISTORIA

SUDAMERICANA

ESTRENOS

ENTREVISTA CON PABLO TRAPERO, MARTINA GUSMÁN Y RICARDO DARÍN



Zonas de riesgo

Es la última entrevista de la tarde. Martina Gusmán, Pablo Trapero y Ricardo Darín vienen desde la mañana hablando con cuanto medio quiso saber de **Carancho**. Por suerte, somos los últimos, pero venimos atrasados. Nuestro miedo es agarrarlos demasiado fatigados por la maratón, pero no. Primero nos atienden Pablo y Martina, y es como cuando nos cruzamos por ahí: "¿qué hacés?, ¿cómo andás?, ¿tus cosas?". Si están cansados, no se nota. Sí que Pablo tiene hambre: entramos a la sala donde vamos a hablar mientras le da el último mordiscón a una hamburguesa; cuando empezamos a hablar, trata de picar de la guarnición de papas fritas, pero se entusiasma hablando y listo: las papas tendrán otro destino. Ricardo Darín llega después. Arrancamos. **por Hernán Schell y Leonardo M. D'Espósito**

En tus películas anteriores, mal o bien, siempre quedaba un espacio para la esperanza, quedaba alguna alternativa, pesimista u optimista, para los personajes. Aquí hay algo más bien desesperado. ¿Vos lo ves eso o fue accidental?

Pablo Trapero: Primero que, para mí, es una historia de amor, pero no una comedia romántica, sino un drama. Y las historias de amor que uno conoce son tan fuertes que sólo pueden culminar de forma dramática. Al mismo tiempo, el tema es así, como una realidad ineludible. Vos sabés que en este mismo momento hay un tipo estrolándose en algún lado. Por ahí, lo que la película intenta es plantear otras salidas, pero visiblemente no las hay.

Martina Gusmán: Y al mismo tiempo es como cíclica, porque en el fondo, por lo menos para mí, no es que la película tenga una especie de final abrupto, sino que se hace cargo de que se trata de una situación sin salida. Es ese absurdo propio de la vida.

Me refería más bien a una cosa algo apocalíptica de la película, como que no deja ninguna salida, mientras que hasta ahora la norma era abrir alguna posibilidad. Además, hay una carga enorme de violencia. Siempre hubo algo violento en tus películas, pero nunca como aquí, muchas veces quedaba fuera de campo, o no tenía un correlato tan físico.

PT: Quizás porque es una película que refiere más al género. En todas las películas vos podés encontrar violencia; en *Mundo Grúa* a lo mejor estaba en el sistema social. Pero es imposible que no aparezca, porque también la violencia es lo que te lleva a estar en situaciones donde no querías estar. O cuando querés llegar a lugares que te causen mayor placer. Pero creo que lo que pasa es que quizás estoy más grande y veo que realmente hay situaciones que no tienen solución.

Al mismo tiempo, no sólo es más violenta, sino que se nota algo raro, como que los personajes nobles muestran cosas quizás sórdidas, como el hecho de que Luján se drogue, que robe drogas del hospital para inyectarse. Son imágenes violentas también del personaje contra sí mismo.

PT: Es como el contraste de todo lo que sí hace de positivo, digamos, que es algo a lo que quizás uno no le presta atención del todo si no ve esa otra cara. En ese sentido sí, también, es un poco una película, si querés, apocalíptica, pero creo que eso proviene de un acercamiento al género mucho mayor. Si en *Leonera*, lateralmente, se jugaban cosas del género carcelario, esta película tiene mucho más que ver con el film noir. ¿Y qué es el film noir? Es una radiografía muy precisa, a través de personajes, de una sociedad en un estado terminal. Eso te lleva a mostrar un mundo más denso. Volviendo un poco al personaje de Martina y su adicción, y al hospital: es un poco contradictorio todo eso, porque vos ves que se droga, por ejemplo, pero, al mismo tiempo, va y le salva la vida a una mujer o a alguien que después ni siquiera se lo agradece. Así que hay una suerte de contraste entre la vida y la muerte en ese ambiente que realmente es así y que se vive incluso dentro de los mismos personajes. A mí, los médicos me parecen una especie de superhéroes, realmente.

¿Te preparaste mucho para el personaje? Da la sensación de que conocías al dedillo una sala de guardia, por ejemplo.

MG: Estuve yendo mucho tiempo a una sala de guardia de González Catán. Me pusieron como una especie de practicante del jefe de guardia del hospital, del emergentólogo de guardia, que era el que recibía todos los casos de accidentes de tránsito, baleados, esas cosas. Hice una guardia de 24 horas, de ocho de la mañana de los jueves a ocho de la mañana de los viernes, durante

seis meses, con ese grupo de médicos. Y son como una familia: desayunan juntos, almuerzan juntos, y comparten todo el tiempo situaciones muy extremas, como salvarle la vida a una persona, o que se te muera un tipo... Yo entré al principio como, bueno, la actriz que viene a mirar y qué sé yo; la anécdota. Pero en un momento empecé a ser parte del grupo, porque me tenía que poner el ambo, porque necesitan ayuda, porque estás ahí y tenés que hacer cosas. Y sin pensarlo mucho, empecé a darme cuenta de que había cosas que ya las hacía mecánicamente. Me ponía los guantes, tomaba la presión, seguía todos los procedimientos cuando llegaba una persona. Así que la construcción de lo que era una médica de guardia salió de ahí, naturalmente. Después sí, trabajamos con Pablo y con Ricardo todo lo que era la historia de amor, esa relación entre los personajes, que nace y crece en un ambiente muy sórdido.

Entra Ricardo Darín; se saca los anteojos oscuros: se ve que está cansado de hacer notas pero siempre, siempre sonríe y saluda con una sonrisa gigante, juega la entrevista con un entusiasmo gigantesco. Eso sí, se come las papas fritas que dejó Pablo en el plato. "Están frías", dice Martina. "No, están buenísimas", dice Ricardo.

No sé si te diste cuenta o no, pero en esta película filmaste a los personajes desde mucho más cerca que en otras. ¿Lo buscaste ex profeso? ¿Te salió? ¿Por qué ese acercamiento?

PT: Porque son muy lindos (risas). No sé si me di cuenta, pero sabía que tenía que ser así. De hecho, el material en crudo tenía unos saltos de escala tremendos. Ponele: los tenés a ellos muy grandes y, de pronto, en la escena que viene están muy lejos o tenés un plano muy abierto; fue un bardo en el montaje eso. Y además tiene que ver con esta idea de..., sí, de aventura; de esa aventura cotidiana de estos dos tipos. Que es

densa cuando estás cerca de ellos, pero abris y de repente parece la película errónea, queda como diluido el drama en esos lugares. Es como que esos dos tipos a los que te acercás tanto, en el contexto, son insignificantes. Pero para comprenderlos y estar con ellos tenés que estar cerca.

Ricardo Darín: Además, es muy fuerte todo lo que pasa en el contexto, lo que hay atrás. Si vos abris un poco más el plano, pasan tantas cosas fuertes en el fondo que se te escapa la mirada. Está pasando de todo, todo el tiempo.

PT: Porque, además, corrés el riesgo de que, en lugar de narrar, termines describiendo estas cosas. Así que tenerlos bien cerca es hacer participar de la aventura, ver a Sosa tratando de desarmar ese nudo que fue construyendo a lo largo de la historia.

¿A vos, Ricardo, te resultó desgastante esto de que la cámara te siguiera tanto, de poner tanto el cuerpo?

RD: El desgaste no fue tan grande como el que sufre el personaje (risas), por suerte.

MG: Te quedaron menos cicatrices (risas).

RD: Sí... es que el asunto era dejar la piel ahí, el tipo tiene que dejar la piel.

Al mismo tiempo, es lo contrario de El secreto de sus ojos, donde el personaje hace lo que puede, y sigue con su vida. Acá va al fondo a pesar de todo.

RD: Por suerte nos fuimos para otro lado. Pero me quedé enganchado con lo que decían de la aproximación a los personajes. Me alegró mucho lo que quedó, porque usamos distintos tipos de planos: lo mismo está contado con diferentes tamaños, desde distintas distancias. Y me parece que Pablo eligió, en algunas zonas, ese armado muy próximo donde podés hasta sentir la respiración, porque, en definitiva, si vos analizás la historia, te das cuenta de que, en realidad, vemos sólo un punto de una cadena continua que funciona todo el tiempo, un eslabón nomás. Pasear un cacho con estos dos tipitos que forman parte de una rueda demasiado grande y dejarlos después. Así que la única forma de participar de lo que les pasa a ellos era realmente meterse, casi olerlos, digamos, estar ahí. Y creo que Pablo tomó un riesgo muy fuerte y muy interesante con la sangre, porque al estar tan cerca, la sangre adquiere un protagonismo muy pesado dentro de la balanza.

(A Pablo) También corriste otro riesgo al trabajar con Ricardo. Digo, la persona más famosa con la que habías trabajado al principio de tu carrera era Adriana Aizemberg en Mundo Grúa pero porque era la mamá de Rodrigo Moreno...

RD: ¡Escuchar que Adriana Aizemberg es la mamá de Rodrigo Moreno me hace doler el corazón! (Risas). ¡A Rodrigo lo conozco

desde que nació y Adriana ya era...! (Risas) ¡Dios!, imagino que nos va a pasar a todos, es la ley de la vida...

Decía... Porque Ricardo es de veras una estrella de cine, alguien a quien todo el mundo identifica con la ficción cinematográfica, y tu registro, por lo general, es mucho más realista, de rostros más anónimos, aunque haya excepciones.

RD: Estuvimos grosos en eso... Te olvidás del muñequito del Jack de Ricardo Darín.

PT: Era el gran desafío como director. Lo mejor que te puede pasar cuando vas a ver una película es que a los cinco minutos te olvides de quién actúa, y también te olvides de vos, te olvides de pensar si dejaste la puerta de tu casa sin llave... te olvides de todo. Cuando tenés caras menos conocidas, tenés un punto a favor, claro, porque no tenés ninguna reminiscencia. Pero todos los directores que yo admiro, siempre, en algún momento, dan ese paso: Chaplin, Fellini, Wilder, Ford, Huston, Capra, Scorsese... Porque el desafío es tomar el lenguaje del cine como referente. Para mí, *Leonera* en un punto y *Carancho* en otro, son películas que remiten más al mundo de la ficción; sin embargo, tenés un montón de elementos que encontrás en tu vida cotidiana, que sé yo, desde los bondis que pasan por la calle, hasta las situaciones y los lugares. Por eso es que tener a Ricardo, que representa iconográficamente eso de personaje de cine, era el desafío... Me decía "bueno, tenemos a Ricardo..."

RD: "¿Cómo hacemos para hacerlo mierda?" (Risas). Por eso el tipo de primera cobra...

PT: (Risas) Pero, en serio, yo tenía en la cabeza que era la historia de amor entre una médica y un abogado, que estaba la policía, los patrulleros, las ambulancias, la sangre, todos íconos muy reconocibles. Y estaba Ricardo, también como un ícono del cine, que nadie puede no conocer. Entonces la idea era llevar al extremo este cóctel:

"Contemos esta ficción de un abogado y una médica metidos en una aventura terrible, pero con elementos bien reconocibles".

RD: Primero me produjo una gran alegría que me llamara; al principio, yo también tenía esa cosa de efecto raro de "Trapero, Darín, ¿Funcionará? ¿No?...". hasta que Florencia me dijo: "¡Qué bueno, qué genial... me encanta la combinación!"; y yo todavía tenía miedo y pensaba "éste no querrá cagarme la carrera" (risas). Pero, la verdad, es muy bueno desde todo punto de vista. Y lo que voy a decir, lo digo a boca de jarro, tomando riesgos, que es lo que hicimos con Pablo en esta película, y lo que creo que hay que hacer: es muy bueno hacer esta película en función de la eterna dicotomía de si el cine tiene que ser esto o lo otro. Es como que uno dice

"mirá, ¿sabés qué?, hacé una película. Tomá, está todo bien, relajémonos".

Incluso, te digo más, me parece bueno como contestación ante todo el vértigo del Oscar y todo eso. La cosa es "tomá, acá está la película, acá está mi carta, la jugamos a fondo". En eso me parece también que es muy bueno esto. Pongámonos a laburar, contemos historias.

¿Y por qué creés que funciona esta película? Porque es cierto que es un film de género, pero también es un film social, casi de denuncia en algún punto.

RD: El eje de la cosa pasa por contar una historia de ficción que tiene muchas patas apoyadas en el terreno de la realidad, y eso le da otra estatura. No es una película que se quede quieta; para mí, está en movimiento constantemente. Me parece que la película te obliga a moverte, físicamente; cuando termina, vos no podés salir del cine y decir "bueno, entonces ahora comemos masitas..." (risas). No; te obliga a moverte y causa una gran incomodidad. Creo que muchos la van a amar y otros la van a odiar; espero que sean pocos los del segundo equipo, igual (risas). Pero no puede dejar a nadie indiferente.

Además hay otra cosa que llama la atención. En todas tus películas trabajás alrededor de un personaje básico, siempre uno solo, cuya historia se cuenta. Acá tenías dos personajes, dos actores de diferente formación, casi un grupo heroico al final. ¿Cómo lograste ese equilibrio?

PT: Costó mucho trabajo. Con el guión, que fue con el mismo equipo de *Leonera* –y ahí tuvieron también parte Martina y Ricardo, que pueden dar fe de lo cómicas o dramáticas que eran las reuniones de guión– y después, desde mi obvio rol de director, proponiendo cosas. Yo tengo algunas intuiciones respecto de cómo tiene que funcionar la película, después es trabajo nomás. También, claro, con ellos, porque es importante que se lleven bien, que técnicamente se puedan entender y proponer cosas. La cosa básica es probar y probar constantemente, ver qué funciona y qué no a medida que avanzás.

MG: Pero, además, hay otra cosa importante que termina logrando esa cohesión: la historia de amor entre Luján y Sosa, porque, después de todo, ese amor es un personaje en sí, es lo que termina uniendo a los otros dos. Es ese amor el que permite la cohesión entre todos los elementos. Trabajando alrededor de eso, fue todo más sencillo.

PT: Es que es como te decía al principio: lo que tenía claro era que quería contar una historia de amor en un mundo de mierda (risas). Y eso es lo que en definitiva tenía que ser y es la película. **[A]**

PREMIADA Y POLEMICA



Las playas de Agnès
Les plages d'Agnès
 Francia, 2008, 110'

DIRECCIÓN
 Agnès Varda

GUIÓN
 Agnès Varda

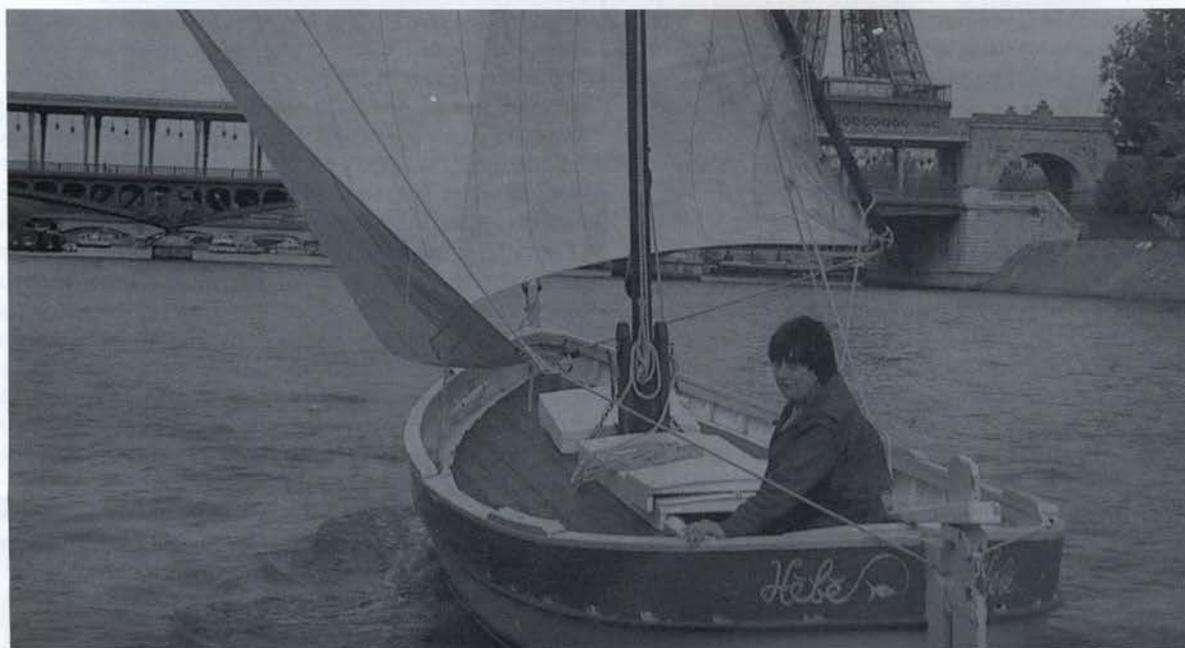
PRODUCCIÓN
 Agnès Varda, Lisa Blok-Linson, Thomas E. Taplin.

FOTOGRAFÍA
 Julia Fabry, Héléne Louvart, Arlene Nelson, Alain Sakot, Agnès Varda.

MONTAJE
 Baptiste Filloux, Jean-Baptiste Morin.

MÚSICA
 Joanna Bruzdowicz, Stéphane Vilar.

SONIDO
 Olivier Schwob, Emmanuel Solana.



por
Ignacio
Verguilla

Cine-Varda-Vida

"Yo era fotógrafa y sigo siéndolo... es más bien una forma de ver"

Agnès Varda, **Cahiers du cinéma** 165, Abril 1965

A Aníbal Perotti, *compañero de llanto en un mediodía de 2009*.

Un autorretrato filmico tan excepcional como éste exige, reclama a viva voz una escritura en primera persona. Hecha la advertencia, lo que sigue es un relato en dos tiempos, correspondiente a visiones separadas por un año de distancia pero de igual (más bien creciente) intensidad.

Abril 2009. "Las playas no tienen edad", afirma una octogenaria Varda a orillas del mar, rodeada de espejos que multiplican, recortan y hacen viajar su retrato a través de la luz. Sin un centro exacto, y amplificando su figura como un mosaico, este autorretrato a veinticuatro cuadros por segundo parece cobijar a buena parte de la historia reciente (al menos la que importa) bajo el ala de esta enorme mujer. Una de las tantas caras que nos devuelve este mundo de expansiva intimidad, refleja a una Varda que comienza su vida a la sombra del nazismo, viviendo su infancia sobre el río Sète (su casa fue, durante un tiempo, un barco anclado en sus orillas), para iniciar, desde su juventud, un viaje en el que caben Bélgica (su país de origen, cuando aún no había cambiado el Arlette de nacimiento por Agnès), París, China, Cuba, California, y de nuevo París; y, circulando entre esa geografía, las nuevas olas: el movimiento hippie, el feminismo, Mao y un Fidel Castro con alas de piedra (impresionante foto que ya se viera en *Cinévardaphoto*, de 2004). Imposible no reconocer el doble flujo de emoción (torrentes, oleadas) que provoca la película para alguien que selló su pacto con el cine descubriendo primero a Resnais, Demy (y su Lola, Anouk Aimée, primera mujer de la que me enamoré perdidamente en un cine) y a la propia Varda, para viajar de ahí a toda la *nouvelle vague*, Marker y otros tantos. Lo que pasa con la película de Varda es que todos ellos pasan por su playa, y se encuentran con la Deneuve y Piccoli, con un Noiret casi en pañales y porte dreyerano, un Depardieu beatnik y barbudo, o el cadáver exquisito de Jim Morrison

disfrutando del rodaje de *Piel de Asno* de Demy, reviviendo por unos fugaces instantes de registro casero.

Demasiado, como para no estallar en lágrimas de felicidad cinéfila y un cachito de nostalgia, sazónada por el humor lúcidamente agrio de la Varda, que mira a cámara –vieja zorra– con entera conciencia de su magnética influencia. "Mientras vivo, recuerdo", nos dice Agnès caminando hacia atrás, marcando el paso de una película que revisa su existencia abriendo sus espacios más íntimos al lagrimal del espectador. Uno de ellos es el patio de su casa: en imágenes de archivo se nos revelan, de un lado, Demy y Michel Legrand; y del otro, en una habitación, la propia Varda con Michel Piccoli, rodando los planos finales de *Les créatures* (1966), haciendo confluír en pocos metros cuadrados un pedazo grande del cine francés. Allí sucede también ese desternillante diálogo con Chris Marker, que, por supuesto, se esconde detrás de la figura de un gato y de una voz robotizada para mantener su anonimato audiovisual (develado en una improbable foto en la que lo vemos con botas, abrigo de piel y antiparras: imposible saber si es él, Rodolfo Valentino o cualquier tipo de un metro ochenta). En la cumbre Marker-Varda, Agnès es interrogada por sus inicios junto a la plana mayor de la *nouvelle vague*. La respuesta la encontramos en un mercado de pulgas donde Varda compra por centavos unas fichas de cartón sobre sus películas y las de sus compañeros: "Antes de ser cartón, éramos seres humanos". "La emoción es algo que no se puede controlar", anuncia a cámara como para darnos una mano frente a la mirada incrédula de algún espectador que todavía (sólo todavía) no conectó del todo con el centro emotivo del océano Varda. Si esto (la filiación sentimental, el espíritu gregario de una época) fuera todo, no sería poco. Ahora, un año después de estos apuntes y ante una segunda visión, parece el momento apropiado para recalcar en la película jugando a ser un espectador imparcial, o acaso más neutro ya que lo primero sería inútil, frente a tanta familia.

Abril 2010. La película, ese entramado variopinto de materiales, escenas recreadas (con las que Varda dialoga, se pelea o se divierte) y fragmentos de otros films, se sostiene por sí misma gracias al personaje Agnès, mucho más allá de la azarosa "memoria emotiva" de



un espectador iniciado o no en “lo francés”. La pregunta se plantea: para qué recrear; “el cine es juego”, afirma Varda, y esa simple definición echa a volar muy lejos la solemnidad y abre el juego hacia innumerables casilleros en los que caben el placer, el sabor y el secreto. Una visita a su casa de la infancia (“el jardín está ahí, pero no la emoción”) deviene indagación y micro retrato del propietario actual, coleccionista de trenes que se autodefine como “ferrópata”. Será uno de los tantos momentos precisos (y preciosos) que la película construye también con ilustres desconocidos, valiéndose de su caleidoscópica forma, capaz de adoptar el traje de la entrevista, el ensayo, el material de archivo o la reconstrucción de recuerdos y sueños más disparatada y ocurrente. Precisamente, la puesta en escena de un recuerdo infantil arruina el flashback con Agnès dentro del cuadro, preguntándose si realmente las cosas fueron así. No hay manera más sutil de desplazar el sentimentalismo que ese choque de tiempos, que apela al humor para que su verdad sea más contundente. Sus video instalaciones (entre las cuales vemos a Varda disfrazada de papa gigante, o como muda participante de una serie de mujeres que relatan su viudez) y su absoluto desinterés durante la burócrata apertura de una muestra de sus fotos (si no fuera la gran cineasta que es, pasaría a la historia, con justicia, como una fotógrafa de aquellas) nos pintan un personaje diverso, extraordinario. También, con una capacidad intelectual inagotable, que ya en sus inicios podía convocar al Faulkner de *Wild Palms* con la pintura de Piero della Francesca para su primer largo *La Pointe-Courte* (1955), sin que esto redundara en un relato inerte ni subsidiario de la alta cultura. Entre todos los espejos que reflejan fragmentos de esta tipa inclasificable, uno no menor nos devuelve su fuerte compromiso y conciencia de época que, como el siglo en el que vivió su juventud, fue sumando intereses de forma (la experiencia del tiempo en *Cléo de 5 a 7*) con ideas sobre la mujer, el feminismo y la lucha cuerpo a cuerpo por el derecho al aborto. El *chat perché* Marker le preguntará, malicioso, por mayo del '68, y Varda ataja el penal con una mano, mientras sostiene en la otra su documental *Black Panthers* del mismo año. Al regreso de California, sus valijas y las de su marido volverían cargadas de compromiso político; es la época de *Sin techo ni ley* (Varda) o *Una habitación en*

la ciudad (Demy). Desde entonces, sus películas transitarían por la zona acuosa del documental y la ficción, y del relato en primera persona, en los que su cuerpo es un material más: sus manos en *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) ya anticipaban la irrupción física de la subjetividad, único camino posible para construir un autorretrato. Pasemos de gustos y preferencias personales, y entreguémonos, cerrando este capítulo, a la tremenda melancolía que genera el fantasma de Demy en la película, caminando junto a su esposa o explorado en detalle por la cámara, que se pega a su piel castigada por el SIDA y termina dentro de su ojo. Si algo faltaba para corroborar el amor inoxidable que se profesaban, Varda dedica tres películas a la vida de Demy, desde la ficción autobiográfica *Jacquot de Nantes* (que no pudo dirigir su esposo, consumido por la enfermedad) hasta sus documentales *L'univers de Jacques Demy* y *Les demoiselles ont eu 25 ans*. Semejante declaración de amor se cuele en estas arenas de *Las playas de Agnès* con generosa actitud, y compone otro de sus reflejos que nos iluminan.

Abril. Allá y ahora. Entre todos los momentos que movilizan –tantos como granos de arena en una playa– encuentro algunos que han permanecido en mi memoria desde aquel lejano 2009 y que ahora nomás recuperaron todo su color. Uno de esos es aquel en el que los hijos de un participante de *La Pointe-Courte* arrastran en la actualidad una carreta por las calles de su pueblo; sobre ella, un proyector hace viajar a la pantalla fragmentos de luz que recomponen la imagen de su padre, devolviéndole cuerpo y alma por un rato. La película estaba inspirada en una pareja de lugareños, y el hombre en cuestión murió de cáncer, dejando registradas algunas pruebas de cámara, convertidas ahora en planos de una película que avanza en medio de la noche, con tracción a sangre y siendo espejo, una vez más, de la pareja de Noiret y Silvia Monfort, que recrean el paseo en la ficción. Luz sobre luz, en un juego infinito que se repite en el mundo Varda, que tiene la forma concreta y acogedora de una cabaña cuyas paredes y techo están hechas de fotogramas de sus películas. Ahora sí, puedo mirarme con el tipo de al lado, o encontrarme a la salida con un amigo, y sin importar cuán francesa sea nuestra cinefilia, exclamar con felicidad: ¡Qué manera de llorar! [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

por
**Juan
 Villegas**



Memorias

Hay múltiples ejemplos de documentales autobiográficos en la historia del cine. Sobre todo en las últimas décadas, a través de la aparición de formatos de rodaje livianos y baratos que remiten, en una analogía posible, al estilo del diario personal, escrito a mano, día a día, sin plan previo. La cámara de video semi profesional, como extensión del ojo y del cuerpo del documentalista, se ha convertido en la herramienta para el testimonio autobiográfico. El registro casero y un poco descuidado, y la idea de obra en proceso de construcción que se hacen explícitos frente al espectador son las formas en que el documental autobiográfico de autor se ha manifestado. A partir de esto, las variantes han sido diversas, así como el alcance de sus resultados cinematográficos. Sin embargo, no conozco antecedentes de la forma en que Agnès Varda desarrolla esta película. Hay algo del cine de Chris Marker, al cual se cita y homenajea en la propia película, en su manera de ensamblar registros heterogéneos en una forma poética y evocadora. Sin embargo, la cercanía emocional de *Las playas de Agnès* y su espíritu de ligereza están lejos del estilo de su notable colega. Creo que la clave de la originalidad del film de Varda está en su estructura en forma de memorias, algo que es muy habitual en la literatura, aunque casi inédito en el cine. Esta particularidad no está tanto en que los hechos que se narran correspondan al pasado de Varda y que haya una mirada retrospectiva de su vida

cuando ésta está llegando al comienzo de su final. Esto no deja de ser importante, ya que el documental en primera persona, donde el propio director es protagonista y eje del relato, ha recurrido más a la idea de diario personal (registro del presente) que al de una revisión del pasado. Sin embargo, lo interesante acá está en cómo Varda plantea una narración en tiempo presente (aún cuando se incluyan no pocas imágenes del pasado), que va enhebrando, casi imperceptiblemente, los hechos de su vida que más la marcaron. La diferencia entre unas memorias y una autobiografía, tal vez, radique en que la segunda hace foco en los acontecimientos en los que el narrador se ha visto inmerso a lo largo de su vida, mientras las primeras refieren más a la humanidad de quien narra. Más allá de que Varda deja un testimonio no poco interesante y complejo de los distintos momentos históricos que le tocó vivir, así como de las distintas formas culturales con las que convivió en distintos rincones del mundo, lo que marca el pulso del relato, lo que encadena la sucesión de imágenes y sonidos, es la lógica de la memoria, que es dispersa, desordenada, libre y caprichosa. Y que, como dijo Borges, también está hecha de olvido. Como los buenos libros de memorias, esta película consigue ser, a la vez, un retrato íntimo del autor y una reflexión sobre los grandes temas: la vida, la muerte, el amor, el paso del tiempo. Y logra interpelar al espectador acerca de su propia vida. **[A]**

festival internacional
 video
 danzaBA
 www.videodanza.com.ar

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

Rompecabezas

Argentina/Francia,
2010, 88'

DIRECCIÓN

Natalia Smirnoff

GUIÓN

Natalia Smirnoff

PRODUCCIÓN

Caroline Dhainaut,
Gabriel Pastore

FOTOGRAFÍA

Bárbara Álvarez

MONTAJE

Natacha Valerga

INTÉRPRETES

María Onetto, Gabriel
Goity, Arturo Goetz,
Henny Trayles, Mirta
Wons.



Platos rotos

“Mamucha” llama Juan a Carmen, su mujer. Cariño filoso, afecto con un toque de amenazante reproche están contenidos en el sobrenombre familiar. Mamucha cocina. Un enorme banquete familiar la mantiene ocupada en el comienzo del film; mecha la carne, troza pollos horneados, prepara ensaladas, postres, ordena la casa y la adorna para una fiesta; todo pasa por sus manos y sus manos son las únicas que se ocupan del trabajo; ni familiares, ni amigas, ni empleadas domésticas. Carmen está sola en su casa armando una celebración de la que parece excluida conforme el sesgo reconcentrado y nervioso de su cara. La fiesta es para los otros, sin embargo lo que se celebra son los 50 años de Carmen. Los festeja atendiendo uno por uno a sus numerosos invitados, ocupándose ella misma de traer a la mesa la torta y encender la vela para que, por fin, todos le canten el consabido feliz cumpleaños.

Medio siglo obedeciendo a un mandato ajeno que no ha elegido, pero que acepta; una suave tiranía consentida que se resume en el sobrenombre íntimo; Mamucha es tal en tanto se ocupa del orden doméstico, cabecera del orden familiar; pero la cuerda del cariño se tensa brevemente cuando Carmen rompe un plato que le ha pedido Juan. Romper un plato puede ser una ínfima amenaza para la prolija estructura que Carmen sostiene con su trabajo doméstico; reconstruirlo como lo intenta, el inicio de un inesperado camino alternativo. Entre los regalos que recibe hay un rompecabezas. Su armado será para Carmen la llave que le permita la entrada a otro mundo. Armar rompecabezas será, desde ese momento, la pasión que con rigor de manía ocupa el tiempo de Carmen. “Hay otros mundos, pero están en éste”, dijo Paul Éluard; otro tanto podría decir la hacendosa ama de casa suburbana. Lo que Carmen descubre en el armado es su propio yo saliendo al mundo, sus mustias fantasías de otras voces y otros ámbitos, ensueño de paisajes diversos que ostentan el brillo de lo exótico ausente en su casa de Turdera, paisajes reconstruidos pieza a pieza en el damero del rompecabezas; otros hombres encarnados en la figura de Roberto, el maduro y distinguido aficionado a los rompecabezas, que conoce en el nuevo armado de su vida.

“¿Armamos?” Es la reiterada propuesta de Roberto, encandilado por la prodigiosa habilidad de Carmen. Para cada uno de ellos, el ensamble de las piezas tiene un objetivo diferente. Para Roberto, millonario, ocioso, solitario, es una pasión lúdica que no parece excitar

por **Eduardo Rojas**

otras fantasías; para Carmen, lo dijimos, es el descubrimiento de otros mundos para ella inaccesibles. Por eso, mientras arma, quiere ver la figura del rompecabezas impresa en la tapa de la caja que los contiene, castillos y paisajes que dejan indiferente a Roberto, hombre de mundo que puede conocerlos en su materialidad y aceptar en consecuencia la regla del juego: no se mira la figura mientras se la está armando.

Tan sutil y minucioso como la actividad que es su objeto, es el entramado de sentidos que traza *Rompecabezas*, llevando adelante una historia de cambios y descubrimientos íntimos, al mismo tiempo que una delicada visión de la familia y el orden social; una y otra contadas en una sordina que disimula y, a la vez, profundiza su sentido. No hay en *Rompecabezas* denuncias de ningún tipo, ni de la condición social de la mujer, ni de las diferencias de clase; todos los personajes son tratados con equilibrio y un respeto por su humanidad muy poco frecuentes en el cine actual. Juan es el típico esposo ocupado fuera del hogar y desentendido del mantenimiento de éste; sin embargo, no es abusivo ni desconsiderado, puede tomar a risa la nueva afición de su mujer, pero finalmente la respetará. Es alternativamente cariñoso u hosco y busca su propio espacio privado en la práctica del *tai chi chuan*. La sorpresa que Carmen manifiesta al enterarse de su afición lo equipara a ésta, una simetría disimulada en el trazo liviano con el que lo trata el guión. Podría resultar ridículo ver al voluminoso Juan abrazando a un árbol “para tomar su energía”, pero lo vemos desde la mirada cariñosa de Carmen y la escena entonces se tiñe del discreto humor que da el tono a toda la película, humor del que participan el hijo de Carmen y su aprensiva novia naturista, o las dos “armadoras” amigas de Roberto, chicas bien de esas para las que todo lugar o persona ajeno a su pequeño mundo es una anomalía (“¿Adónde dijo que vivía, Turdesa?”, pregunta una de ellas), quizá los únicos personajes con los que la película se permite el filo de la ironía. Roberto, por su parte, es un ricachón ocioso cuya única ocupación e interés parecen ser los rompecabezas, pero también es un hombre considerado y caballeresco, capaz de cuidar de su dama en su descubrimiento de un nuevo mundo.

La puesta en escena se ciñe alrededor de Carmen: primeros planos, planos detalle de la comida que prepara, su rostro apretado entre los pasajeros de un tren o concentrado en la orfebrería del puzzle. Hay momentos en que este trabajo de una cámara acosante transmite su agobio al espectador, pero a medida que avanza en la arquitectura de su nuevo mundo, los espacios comienzan a abrirse en torno a ella, el aire parece circular renovado a su alrededor. Finalmente, es capaz hasta de viajar sola aun cuando sea a la cercanía de Chascomús y, para entonces, la vemos en plano general en el disfrute de su soledad campestre.

Hay otro viaje no concretado: el que gana con su habilidad de armadora. Alemania es el destino; si Carmen lo rechaza, es porque llevaría la aventura que ha emprendido a un lugar vital demasiado lejano; Carmen no quiere terminar con su vida anterior, apenas (y no es poco) mejorarla, viéndola desde otra perspectiva. El sexo es el lugar en donde esas transformaciones se reúnen y resumen. Aunque jamás se diga tal cosa, el espectador puede imaginarse que Carmen no ha conocido a otro hombre que Juan, sus encuentros están llenos de silencios y sobreentendidos, los de una pareja con muchos años de intimidad, pero también de



un afecto que no se ha mellado. Al principio, es Juan el que lleva la iniciativa y Carmen la que lo sigue; después, ésta finge estar dormida para desalentar a Juan; sus ojos abiertos en la oscuridad dan cuenta de su incertidumbre; finalmente, es ella quien busca, y encuentra, a Juan. La clandestinidad en que mantiene su alianza, en principio lúdica, con Roberto marca la tensión sexual que va creciendo en sus encuentros, tensión que sin embargo se resuelve en casa, en el viejo mundo conocido y habitado por la rutina del amor, los hijos y la vida doméstica, ese rompecabezas en donde ella es la pieza que no puede faltar. Eso es lo que Carmen elige preservar, no como un sacrificio, sino con la conciencia del lugar que ocupa en ese esquema que ella ha contribuido a armar. Ésa es la mayor audacia de la película: en lugar de dejarse tentar por la posibilidad de la ruptura y el cambio total, Smirnoff elige mantener un aparente status quo, apariencia engañosa, porque lo que en realidad prevalece es un mundo construido y mantenido, en el trabajo y en el amor, con esfuerzo, ahora realzado por la vitalidad del juego, el rompecabezas del amor, enriquecido por la tentación y lo diverso. Enfrente hay otro mundo, próspero, distendido y solitario en donde el juego solo sirve para ocupar espacios vacíos, bostezos, caprichos. La vida arde en la monótona Turdera; lo demás, Alemania, las primorosas imágenes que surgen de los rompecabezas, son espejismos, bellas ilusiones que prohija el talento de una tímida ama de casa.

No sería posible sustentar la fina construcción de una película como esta sin el notable trío de actores que la encabeza. Ninguno de ellos se permite encerrar a sus respectivos personajes en la unidimensionalidad o el cos-



tumbrismo en el que podrían descansar sin menoscabo de sus nombres. Juan es un monumento al hombre común, amigable, campechano y afectuoso; sin embargo, hay algo de alerta permanente, un reflejo, una forma de mantener distancias y ocultar secretos lugares de su ánimo que Gabriel Goity resalta moviendo su cuerpo hacia atrás, levantando apenas la cabeza y, sobre todo, dibujando una sonrisa que se estaciona en su cara como una barrera difusa pero infranqueable. Roberto, según Arturo Goetz, transmite una seguridad absoluta, una calma derivada del control de su limitado mundo, case-rón y ludoteca, variedades de té y una elegancia de las que vienen puestas. Más allá de eso, nada parece interesarle ni es capaz de jugarse por otra cosa que sea un rompecabezas. Un dandy solidario, extraña combinación que Goetz resuelve con presencia y aplomo.

María Onetto es Carmen, una actriz capaz de construir sus personajes desde tan adentro que se apropia no sólo de ellos, sino de la totalidad de la película. Onetto parece sostener siempre una tensión irresoluble, hay una discordancia entre sus labios y sus ojos destinada a permanecer, alguna ínfima mueca de la que, parece, no ser conciente; la suma, en la que faltan elementos, se resuelve en misterio, una fuerza centrífuga que arrastra a la cámara. Una vez instalada en el cuerpo de Carmen (como en el de Verónica en *La mujer sin cabeza*) es imposible imaginar a nadie más en su lugar.

Es justo que tales actores encastren en tal película. *Rompecabezas* es un modesto y gran envite en contra del caos y a favor de las más inocentes libertades, una apuesta en tiempo presente por la que vale la pena entrar en el juego. **[A]**



Volverse locos a veces

por **Hernán Schell**



Decía Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura* que no hay nada más tedioso que un viejo sabio. Un hombre que, con toda su experiencia de vida, se ha transformado en una persona serena, con respuestas para todo y sabias reflexiones. Un anciano que ha perdido todo raso de irracionalidad y locura. Locura que, para el buen Erasmo, no puede ni debe combatirse porque, según él, es insustituible para una buena vida.

Quien sabe si Alain Resnais se habrá sentido alguna vez muy marcado por esta reflexión de Rotterdam, pero es claro que este director ha demostrado a lo largo de sus últimos largometrajes que no ha querido convertirse en un viejo sabio. El Resnais sabio era otro Resnais, el más joven, el que nos mostraba el horror de los campos de concentración en *Noche y niebla*, el que reflexionaba sobre el estado del mundo en *Hiroshima mon amour*, o el que experimentaba con el tiempo en *El año pasado en Marienbad*. Era un Resnais negro, muchas veces críptico, que profunda pero serenamente se adentraba en dilemas políticos, sociales y hasta metafísicos.

Sin embargo, desde que este director pasó los 75, su cine empezó a parecerse a la antítesis más absoluta de lo que era en sus comienzos. Como le pasó al gran Shohei Imamura, Resnais pasó de ser un joven que hacía un cine lúgubre a un anciano que hace un cine inyectado de una vitalidad infinita: desde ese musical (por decirlo de alguna manera) llamado *Conozco la*

canción, pasando por el homenaje al teatro de vodevil en la nunca estrenada y excelente *Pas sur la bouche*, siguiendo por esa serie de aventuras amorosas demenciales llamada *Corazones* y llegando a la delirante *Las hierbas salvajes*. Película que, casualmente y acaso como representación del viraje filmográfico de su director, gira en torno a un grupo de personas que decidieron llenarse de vitalidad.

Georges (Ballet), Marguerite (Azéma), Suzanne (Consigny) y Josepha (Devos). Cuatro personajes con una vida perfectamente establecida, con un matrimonio estable (en el caso de la pareja de Georges y Suzanne) y con una próspera profesión y una vida de soltera sin problemas (en el caso de Marguerite y de su amiga confidente Josepha), y que sin embargo van a sentirse empujados a salirse de sus existencias serias, seducidos por el poder de lo irracional.

Hay una escena que habla a las claras de esta seducción. Se trata del momento en el cual, a Marguerite, un ladrón le arrebató la cartera y sale corriendo. En ese instante, la cámara se detiene en la cartera elevándose luego de que el delincuente se la quita a la mujer a la fuerza: es una imagen que se va a repetir otra vez hacia el final de la película, dando cuenta del momento de quiebre que este robo representa en el film. Dicho quiebre es, lógicamente y antes que nada, narrativo. Porque es a partir del robo de esta cartera que los documentos de Marguerite se perderán; es a partir de estos documentos perdidos que

encuentra Georges que él empezará a obsesionarse con la figura de Marguerite, y es a partir de esta obsesión que la mujer de Georges, Suzanne, empezará a entablar un triángulo amoroso perverso. Pero, también, es a partir del robo de la cartera que el personaje de Marguerite va a experimentar el gusto por lo impredecible, por lo que surge abruptamente, haciendo que cualquier plan premeditado pueda arruinarse sin aviso.

No por nada, en la imagen siguiente al robo de la cartera, se la ve a Marguerite relajada y feliz en una bañera, como si el suceso imprevisto le hubiera dado una nueva vida. No es por nada, tampoco, que en esta escena de la bañera, Resnais nos muestra por primera vez el rostro de esta mujer, como si antes de estar seducida por esta locura no hubiera valido la pena filmarla.

A partir de ese momento, estos cuatro personajes empiezan a obrar de manera inesperada, y el espectador se encuentra ante una película en la que no sólo sus personajes pueden hacer locuras, sino que estas mismas locuras pueden ser perfectamente aceptadas y hasta celebradas por este cuarteto.

Hay dos escenas particulares en las que esta aceptación de la demencia repentina cobra características sorprendentes, desconcertantes y especialmente hermosas. La primera de ellas tiene que ver con la actitud que toma Marguerite cuando Georges le rompe las cuatro ruedas de su auto "para no dejarla ir". Allí, Marguerite ve su vehículo afectado por una acción que bien podría considerarse propia de un psicótico obsesivo peligroso (de hecho, Resnais filma este descubrimiento como una escena de suspenso magistral, con la cámara girando alrededor del auto mostrando de a poco las cuatro ruedas afectadas). Pero Marguerite, lejos de entrar en pánico y pedir protección policial urgente, se niega a presentar cualquier tipo de cargos graves y lo único que hace es pedirle a unos policías que vayan a hablarle a Georges, sosteniendo que en realidad él "es un buen hombre". En otra de las escenas, Josepha, en su auto, es repentinamente besada por Georges, sin que esto le represente a ella ningún problema.

El gran mérito del film reside en que uno acepta las excentricidades de estos personajes, un mérito que se debe, en gran parte, al manejo de una puesta que le da a todas y cada una de las escenas una estética de fantasía, un aire enrarecido que hace que uno pueda entrar en un film en el cual lo anormal es regla. Este aire no sólo se transmite en escenas en las cuales están implicados sentimientos pasionales o acciones demenciales, sino, además, en escenas cotidianas a las que Resnais filma con una creatividad y a veces con un virtuosismo cinematográfico admirables. Así es como Resnais puede hacer de una escena de una mujer que va a comprar zapatos, una escena de misterio en la que se nos es negado durante un largo tiempo el rostro de esa mujer, o puede darle a la figura de un hombre que arregla un techo, una estética extraña gracias a un ángulo y un movimiento de cámara determinados, o puede hacer que una serie de pacientes de una odontóloga que gritan "dolor" generen una escena de terror excitante. En esta intención de hacer de aquello que puede ser cotidiano y hasta ordinario algo fascinante, parece haber ecos de aquel Godard crítico de cine que declaraba, allá lejos y hace tiempo, que el cine estaba hecho, antes que para registrar el mundo,

Las hierbas salvajes

Les Herbes Folles
Francia/Italia,
2009, 104'

DIRECCIÓN

Alain Resnais

GUIÓN

Alex Reval y Laurent
Herbiet, basado en la
novela *El incidente*, de
Christian Gailly

PRODUCCIÓN

Jean-Louis Livi

MÚSICA

Mark Snow

EDICIÓN

Hervé de Luze

INTÉRPRETES

André Dussollier,
Sabine Azéma,
Emmanuelle Devos,
Mathieu Amalric, Anne
Consigny, Michel
Vuillermoz, Edouard
Baer.

para embellecerlo. Pero en esta intención, también parece haber una conexión con una de las novelas más geniales que se han escrito y con la que esta película guarda más de un vínculo. Se trata de *Memorias póstumas de Brás Cubas*, escrita por el brasileño Machado de Assis. En esta novela, el Brás Cubas del título decide, después de muerto, reconstruir su propia vida para contársela al lector. El problema que tiene Cubas es que su vida no ha sido demasiado interesante, pero cuenta con una gran ventaja: es un gran pro-sista. De esta manera, a través de la escritura, puede hacer de momentos absolutamente banales y de escasa importancia piezas literarias de suspenso, comedia y amor dueñas de una belleza irresistible. Así es como la novela de Assis homenajea, al igual que Resnais en *Las hierbas salvajes*, al poder transformador del arte. Pero hay otro elemento que vuelve aún más cercanas a esta extraordinaria novela brasileña y al último film del realizador francés: la demostración orgullosa de ambos artistas de que están controlando su propia ficción, de que ellos son, al fin y al cabo, amos y señores de la historia, y que nosotros estamos, ya sea como lectores o como espectadores, jugando voluntariamente un juego que tiene no poco de demencial. Brás Cubas, álgter ego de Assis, transmite esa sensación haciéndole ver al lector que, cuando quiere, puede interrumpir su narración para reflexionar sobre cosas que no tienen nada que ver con nada, o para dirigirse de pronto a los críticos literarios, o para llenar un capítulo de puntos suspensivos.

Resnais hace eso en dos momentos específicos. El primero de ellos tiene que ver con un plano secuencia magistral (no por nada, el recurso símbolo del realismo baziniano por excelencia) de la preparación de una comida, en el que se muestra el propio carácter artificial de su film y, por ende, la mano de su creador. El segundo, mucho más evidente aún, tiene que ver con la elección de Resnais de mostrarnos que el final que vamos a ver no es el que la película podría tener, sino el que él quiere que sea. Siguiendo el razonamiento de Orson Welles de que para llegar a un final feliz sólo hay que saber en qué momento había que terminar la historia, Resnais nos presenta al final de *Las hierbas salvajes* un desenlace posible del relato de amor psicótico entre Marguerite y Georges con el cartel de "Fin" incluido. Luego de esto, decide ignorar deliberadamente dicho cartel para proseguir con la historia de Marguerite y Georges y darle a la película otro desenlace completamente diferente. Cuando el final que ha elegido termina, el director decide mostrar, como último de la película, el plano de una nena que le hace una pregunta delirante a su madre. Decisión final nada casual si tenemos en cuenta que pocas películas como *Las hierbas salvajes* transmiten un espíritu tan lúdico y resultan un reflejo tan perfecto de aquella frase del mencionado Welles, que comparó alguna vez el hacer cine con jugar con un tren eléctrico. Y Resnais, esta vez, ha decidido jugar con personajes impredecibles, en un film impredecible que homenajea lo impredecible, lo irracional y lo alocado. Todo en el marco de una ficción a la que le gusta decir que es una ficción, hecha por un creador al que le gusta mostrar su condición de creador y que exhibe, ya sea mediante las acciones de sus personajes o mediante la construcción de una ficción delirante, hipnótica y hermosa, los bonitos beneficios de volverse loco por algunos instantes. [A]

por
Jaime
Pena



El ángel de la guarda

“¡Dios no está aquí!”, se desespera Céline/Hadewijch, incapaz de canalizar terrenalmente ese amor de naturaleza espiritual que la embarga. Sobre eso trata *Hadewijch*, la quinta película de Bruno Dumont, la menos física de toda su filmografía, la más cercana, si cabe todavía (y no sé si atreverme a decirlo), a Robert Bresson, aunque sólo sea en aspectos superficiales. Dumont debe entonces poner en escena esa ausencia divina, hacer visible lo invisible. En todo momento parece muy consciente del desafío al que se enfrenta, ni más ni menos que representar lo irrepresentable, para lo que debe recurrir a una serie de metáforas que, algo ya habitual en su cine, alternan entre lo sutil y la brocha gorda.

No, no es cómodo enfrentarse a una película de Bruno Dumont luego de participar en una mesa redonda con el director de *Flandes* durante el último Bafici y tener que escuchar de sus propios labios su negativa a aceptar cualquier interpretación alternativa, ya no digo contraria, de su película. Aun a riesgo de contradecir sus palabras, lo que sigue es aquello que el crítico (el que firma este texto) ve en

Hadewijch, en ningún caso lo que Bruno Dumont quiso decir. Dios me libre.

En realidad los problemas a los que se enfrenta Céline/Hadewijch, ese personaje escindido en dos que interpreta Julie Sokolowski, son los mismos que debe resolver Dumont. Con una diferencia: el desasosiego de la protagonista obedece a una inquietud espiritual (o si se quiere, moral). Dumont tan sólo debe resolver un dilema de índole narrativa: ¿cómo expresar esa *maladie* sin recurrir a la palabra, atendiendo tan sólo a los actos de Céline? Y es ahí dónde radican los aspectos más discutibles de una película que no parece de su tiempo; una película, anticipémoslo ya, que se toma demasiado en serio a sí misma, que se aproxima en demasía a Bresson (aun cuando ésa no sea la intención de su autor, por supuesto); cuando, quizás, un referente menos problemático, más agradecido y operativo, hubiese sido Luis Buñuel.

No es sencillo traer hasta nuestros días toda una mística del siglo XIII, a Hadewijch d'Anvers, o, al menos, a quien se cree algo así como su reencarnación contemporánea. Mucho menos confrontarla con

Hadewijch

Francia, 2009, 120'

DIRECCIÓN

Bruno Dumont

GUIÓN Bruno Dumont**PRODUCCIÓN**

Rachid Bouchareb,

Jean Bréhat

FOTOGRAFÍA Yves Cape**MONTAJE** Guy Lecorne**INTÉRPRETES**

Julie Sokolowski,

Yassine Salime, David

Dewaele, Karl

Sarafidis, Brigitte

Mayeux-Clerget,

Michelle Ardenne.

alguno de los conflictos del siglo XXI, en realidad, con el gran tema de estos tiempos: el terrorismo islamista. Mas aún, Dumont nos propone una hipótesis que no hace asco a la polémica, aquella según la cual todo fundamentalismo religioso (el cristiano y el musulmán) es en el fondo el mismo y comparte objetivos. Ésta es la vertiente política, precisamente aquella con la que Dumont siempre se ha encontrado más incómodo, pese a que atraviesa tangencialmente toda su obra, desde su primeriza *La vie de Jesus* (1997) hasta *Flandres* (2006). El gran tema que podemos entrever en su filmografía, el de la violencia como expresión de los sentimientos más atávicos del ser humano, tomó casi siempre la forma del conflicto racial o religioso entre musulmanes (los magrebíes asentados en Francia) y cristianos. Como si fuese apenas un apéndice inconsciente o meramente circunstancial, el peaje necesario para vincular a sus personajes con la realidad moderna, Dumont parece renegar de esta vertiente de su cine, desentendiéndose de sus implicaciones, negándose a cualquier interpretación política. De ahí, quizás, el descuido, lo decía más arriba, la brocha gorda con la que Dumont perfila el itinerario que sigue Céline en su búsqueda de Hadewijch.

Es como si Bruno Dumont se viese en la necesidad de lidiar con su tendencia natural hacia el exceso, ésa que lo lleva tanto a la violencia extrema de *29 Palms* o *Flandres* como a poner en el centro de una escabrosa intriga rural a un policía que más bien parece la reencarnación del inspector Clouseau (*La humanidad*). Todo ello, como apuntábamos cuando reclamábamos a Buñuel, sin ningún sentido del humor, la carencia más evidente de todo su cine. Buñuel mediante, quizás podríamos interpretar de otra forma la presencia de unos personajes tan imposibles como los padres de Céline; él, ni más ni menos, un ministro del gobierno francés. He de reconocer que siempre tuve muchas dudas con respecto a cómo Dumont retrataba a sus convecinos de Bailleul (dudo que alguien se atreva a proclamarlo hijo predilecto o algo así), salvo, eso sí, que en sus películas subyazca una forma de humor muy retorcido y autóctono del norte francés. En *Hadewijch*, parece recurrir, por primera vez en su filmografía, a París, algo insólito en un cineasta de su nacionalidad, simplemente porque así puede disponer de todo un ministro en su elenco y, de ese modo, según confesión del propio cineasta, poner en escena la fragilidad de una Céline perdida en una casa tan grande y vacía. Por ahí van mis principales reparos a *Hadewijch*, todos ellos derivados de esta tendencia indisimulada hacia la tosquedad que culmina con una aproximación demasiado apresurada y una forma de enamoramiento hasta cierto punto incomprensible (o que Dumont apenas se molesta en detallar y expresar visualmente) entre dos personajes en principio antagónicos: Céline por un lado y Nassir por el otro.

Sin embargo, también debo de reconocer que es esta celeridad en una narración que no quiere detenerse en lo superfluo, que renuncia a cualquier tipo de modulación, que se niega en tomarse la molestia de convencer al espectador, la que le confiere a *Hadewijch* su singular impacto político. Dumont reduce toda la trama a una mera anécdota, una anécdota que en principio juzgaríamos imposible: la estudiante de teología que se enamora (o se siente atraída espiritualmente) de esa suerte de yihadista, Nassir, en el fondo

alguien en quien ella se reconoce, alguien que busca también la manifestación divina en la Tierra. La joven se ofrecerá entonces a servir de brazo ejecutor de lo que considera una misma causa; y una causa justa. Es la máxima expresión de la violencia que habíamos visto hasta entonces en el cine de Dumont, un atentado terrorista en el centro de París, pero quizá también la que menos consecuencias físicas nos muestra. Y puede que también la más inútil o la más innecesaria, un nuevo ejemplo de la inveterada tendencia de Dumont hacia el exceso, la que podría haberse resuelto con una simple elipsis, si no fuese porque tantas y tantas películas de hoy en día se ven en la obligación de lucir el presupuesto y demostrar que también cuentan con un departamento de efectos digitales.

Con todo, creo que, por una vez, Dumont siente una especial simpatía por sus personajes, por mucho que, como casi siempre, no parezca hacer ningún esfuerzo por entenderlos (o porque nosotros, los espectadores, los entendamos). Esta empatía, en el caso de *Hadewijch*, se manifiesta de forma muy especial en un personaje que, en principio, no podríamos juzgar más que como un mero personaje secundario y circunstancial, pero cuya función se revelará al final determinante. Es ese personaje y su relación con Céline lo que acerca a *Hadewijch*, mucho más que cualquier otro elemento manejado por Dumont, a la representación de lo invisible, lo que convierte a esta película en la más intimista de su autor. Que el cineasta haya abandonado por una vez el scope no parece obedecer a ninguna casualidad. Claramente Dumont quería estar cerca de sus personajes, como sí, por esta vez, realmente le importasen o los sintiese más suyos. O, simplemente, porque los comprende, entiende sus razones y perdona sus actos. Los quiere filmar en primeros planos y no duda en echar mano de una orquestación de la música de Bach, porque entiende que no hay mejor modo de expresar ese contacto con lo sublime. No los abandona a su suerte, es más, los protege y para ello se inventa un personaje en el que no podemos dejar de ver al propio cineasta. Me refiero, por supuesto, a ese ángel de la guarda interpretado por el albañil que parece vigilar en todo momento el trayecto de Céline, el ángel de la muerte. El personaje aparece y desaparece, haciendo que nos preguntemos una y otra vez qué función le va a asignar Dumont. Ambos abandonan el convento en el mismo momento, uno de vuelta a la cárcel, ella expulsada de una vida para la que no parece estar preparada. Cuando él salga de la cárcel, ella profundizará en su compromiso, viajando a Palestina. Se reencontrarán, por fin, en su vuelta al convento, con la presencia amenazante de la policía, porque Dumont parece querer jugar, hasta el último instante, al gato y al ratón, haciendo que confiemos en las expectativas que nos dicta nuestra experiencia, tanto como conocedores del resto de su obra como de esa película capital que parece planear sobre *Hadewijch* y que no es otra que *Mouchette*, de Robert Bresson. No vamos a develar el final, entre otras cosas, porque es mejor enfrentarse a él desprevenido y dejarse arrastrar por las emociones. Sí, hablo de emociones y no olvido que hablamos de Bruno Dumont. Me gustaría pensar que esta película, en la que están todavía muy presentes algunas de las cosas que menos nos gustaban de su cine, haya servido para que Bruno Dumont se haya convertido en mejor cineasta. Al menos, hasta parece mejor persona. [A]



Ricky Maravilla

por Ignacio Verguilla

Atención: se revelan importantes detalles sobre la espalda de Ricky.

"El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos."
Susan Sontag, **Contra la interpretación.**

El cine de Ozon ha transitado el fantástico (*Bajo la arena*) y el quiebre de la transparencia y el distanciamiento (*Gotas que caen sobre rocas calientes*); ha respirado aires camp (*8 mujeres*) y ha jugado a la reflexividad (*La piscina*). El uso de la elipsis como unidad estructurante de la narración, particularmente en *Vida en pareja*, es un elemento más que permite situar buena parte de sus películas del lado del artificio, alejándolas de un realismo ingenuo y del encasillamiento fácil. Que sirva este mini catálogo como contexto para señalar que *Ricky* no es un ovni (dicho esto sin la menor ironía) en la prolífica filmografía de Ozon, aunque seguramente sea la más radical y divertida de sus aventuras formales.

Ricky empieza como una versión estilizada (la música incidental ya adelanta que algo no es igual) y optimista de *Rosetta*, habitada por personajes proletarios con los que el espectador tiende a identificarse emocionalmente. La escena en la que Lisa arrastra a su madre fuera de la cama, y que termina con ambas transitando en moto el camino al colegio, sintetiza el "lirismo de lo cotidiano" que Ozon construye para luego caerle encima. Pero no nos adelantemos: Katie trabaja en una alienante línea de montaje, y, a pesar del barbijito y la cofia que disimulan su feminidad, logra captar enseguida la atención de Paco, un inmigrante peludo (lo dirá ella, casi al pasar cuando el dato no sea azaroso) recién llegado. Una mirada basta para que ambos terminen encontrándose en el baño de la fábrica, y entre eso y la aparición de Ricky pasan sólo un par de escenas y una elipsis

Ricky

Francia/Italia,
2009. 90'

DIRECCIÓN

François Ozon,
basado en el relato
Moth, de Rose
Tremain

FOTOGRAFÍA

Jeanne Lapoirie

MÚSICA

Philippe Rombi

PRODUCCIÓN

Claudie Ossard, Chris
Bolzli, Vieri Razzini

INTÉRPRETES

Alexandra Lamy, Sergi
López, Mélusine
Mayance, Arthur
Peyret.

de unos nueve meses. El nacimiento embarulla tanto la intimidad de la pareja como la unión de Lisa con su madre (los viajes en moto son ahora de los adultos); el idilio obrero se agrieta para siempre con la aparición de algunas marcas en la espalda del bebé que Katie no duda en atribuirle a Paco, para después eyectarlo de su casa sin lugar a réplicas. Nos acercamos entonces al quiebre definitivo del verosímil, a la irrupción de lo fantástico que desarma de un plumazo (si se me permite la expresión) el rumbo de la película: Ricky, subido a lo más alto de un placard, mira a Katie y Lisa con una sonrisa irresistible portando un par de alas justo ahí donde las marcas hacían presagiar la paliza de su padre. Ozon pone en peligro la relación entre la película y el espectador en un único plano en el que convergen simultáneamente, como en un aleph, todas las señas de su cine: el realismo estilizado, lo maravilloso, el incendio de toda transparencia; fundamentalmente, el juego y la comicidad. En una definitiva puesta en abismo, el niño volador parece mirar también al espectador, dándole algo de tiempo para decidir qué hacer, cómo llevarse con esa situación incómoda que incrusta lo extraordinario dentro del realismo con libertaria irresponsabilidad. Lo particular del caso es que tanto la puesta de cámara como el registro verista de las actuaciones no se desplazan jamás hacia el absurdo, siendo ésta la operación más subversiva de la película y lo que la hace orbitar en un espacio que tensiona lo nuevo (el fantástico) con lo viejo (el realismo proletario) dentro de su estructura. ¿Es todo una gran ironía, una comedia absurda o una puesta en crisis de las expectativas que el espectador fue construyendo mansamente hasta ese momento? Tengo la convicción de que, con diferentes grados de intensidad, todas las respuestas son válidas. La relación que se establezca con la película dependerá del orden y la gravedad que cada uno le asigne a esos conceptos. Caigo en la cuenta de que este texto debería haber empezado, entonces, por el relato íntimo, acaso intransferible de la impresión gozosa y para nada analítica que despertó en mí ese quiebre feroz del verosímil. Siguiendo este camino en primera persona, me vería tentado a compartir cómo unos cuantos amigos cinéfilos no han podido entender ni compartir mi felicidad: predijeron, entre divertidos y burlones, que me verían en las puertas de las salas ofreciendo muñequitos voladores de Ricky atados a un piolín. Acepto la chanza, y para responderles encuentro a Sontag diciendo que "en las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la ansiedad por interpretar". La cita me parece oportuna, porque cuando converso sobre *Ricky* encuentro que algunas voces contreras –incluso otras más benévolas– se explayan en derivaciones místicas o religiosas (la dualidad ángel/demonio), alegorías maternas, metáforas sobre lo femenino y qué se yo cuántas cosas más. Las alas de Ricky incomodan, seguro; el atajo de la interpretación es seductor, y la afirmación de una hipótesis, por más disparatada que sea, tranquiliza, ordena, domestica. La música exagerada, una cámara que panea no una sino dos veces sobre Lisa comiendo alas de pollo, la simetría de los espejos en el pasillo, el casco ridículo que protege al bebé, la conversación insólita con el médico y, haciéndola corta, la puesta en escena en su redonda totalidad parecen invitarnos a poner en duda cualquier interpretación, a no tomarse demasiado en serio ninguna connotación sobre el alado retoño. *Ricky* es un nene con alas. Lo demás es puro cuento. [A]

Afuera

por Federico Karstulovich



Kaufman es un tipo insoportable. Bueno, en realidad, no lo conozco (apenas vi una entrevista suya). Debería decir, entonces, que las películas con sus guiones son insoportables. Aunque tampoco... Me gustaron *¿Quieres ser John Malkovich?*, *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, *El ladrón de orquídeas*; un poco menos *Confesiones de una mente peligrosa* y con *Human nature* me dormí. Podría decir que la balanza da positivamente. Tercer intento: lo insoportable no es Kaufman-persona, ni sus películas como guionista, sino (a-ha, lo tengo) la intersección de los dos universos: cómo ingresa Kaufman como principal ingrediente en la mayor parte de lo que escribe. O, básicamente, la imposibilidad narcisista de salirse de sí mismo. En resumen, frente a una película escrita por el desdichado K, resulta imposible no identificar patrones estéticos repetidos. Esta idea ha llegado a un punto tan notable que es de los pocos casos, dentro de un cine indie-mainstream, en los que se produce una situación tan clara de autoría guionística.

Entonces, llegada la hora de hacer el salto al set, allá por 2008, la pregunta resultaba inevitable: ¿Qué conejo iba a sacar el hombre de su galera? El resultado fue tan desalentador como riesgoso a la vez: se sacó a sí mismo, pero se dio vuelta como una media cuantas veces pudo. *Synecdoche, NY* (mejor que el título en español) es muchas cosas a la vez, pero, sobre todo, un lanzamiento egocéntrico al vacío. Es un esperpento que combina lo más fallido y presuntuoso de dos directores canónicos como son Fellini y Lynch. Pero a diferencia de aquellos, en *Synecdoche, NY* se va de la genialidad a la burrada sin solución de continuidad. Estamos ante una película que es una nave quemada, un punto sin retorno. Arriesgo una hipótesis: resulta difícil pensar la posibilidad de una vuelta al cine por parte de su director-guionista. O, en todo caso, de volver a escribir/filmar, el renacimiento será radical, absoluto. Porque con su único largometraje terminado a la fecha, Kaufman paga sus deudas con influencias cinéfilas a la vez que se pone un muro frente a sus narices. El problema es cómo lo hace: vemos el accidente (premeditado) en ralenti y pasan ante nuestros ojos cada parte de ese cuerpo destrozado que supo ser Kaufman, porque en *Synecdoche, NY* el exhibicionismo narcisista es doble y conmovedor. Por eso, la caída estrepitosa que observamos, todavía tiene algo de interés morboso: porque asistimos a una mutación, a un devenir.

Synecdoche, New York – Todas las vidas, Mi vida Synecdoche, New York

Estados Unidos, 2008, 124'

DIRECCIÓN

Charlie Kaufman

GUIÓN

Charlie Kaufman

PRODUCCIÓN

Sidney Kimmel, Anthony Bregman, Spike Jonze, Charlie Kaufman.

FOTOGRAFÍA

Frederick Elmes

MONTAJE

Robert Frazen

MÚSICA

Jon Brion

INTÉRPRETES

Philip Seymour Hoffman, Catherine Keener, Sadie Goldstein, Michelle Williams, Peter Friedman, Samantha Morton, Hope Davis, Jennifer Jason Leigh, Emily Watson, Dianne Wiest.

Durante un tercio de su duración, la película no se mueve mucho de un esquema argumental, bastante remanido, por cierto: Philip Seymour Hoffman es Caden Cotard, un dramaturgo teatral e hipocondríaco que está desesperado por lograr su gran obra, la definitiva y consagratoria. Casado con una mujer (Catherine Keener) con quien mantiene una relación distante en un principio, pero que luego desencadena una separación, es sorprendido por un premio literario millonario que le permitirá financiar su obra final, su testamento artístico. Esa obra llevará años y esfuerzo sobrehumano, porque intentará rearmar, a escala, la ciudad de Nueva York y la vida del creador, en pequeña escala. Hasta ahí, un realismo de comedia dramática estándar. Claro que, de este lado de la pantalla está Kaufman. Entonces, esa puesta en escena de la vida comenzará a confundirse con momentos de la vida misma, que vimos al inicio del film. De un momento para otro, como en una infinita puesta en abismo (o estructura de muñecas rusas), nos entregamos a ver la representación de la representación de la representación de la vida de Caden Cotard. O en última instancia, la pérdida de los límites, la indiscernibilidad de tiempos y espacios, en donde un mismo acontecimiento se reproduce multiplicando los distintos alter egos de la vida/obra del protagonista. Así, vemos cinco versiones distintas de la esposa, siete versiones distintas de Cotard (desde un hombre de 30 y tantos, hasta un anciano de casi 80), varias versiones de amantes, de hijas, de amigos.

En este punto, Kaufman no inventa nada nuevo, al contrario, abraza a sus influencias: crea un mundo perfecto cerrado sobre sí, carente de exterioridad. Ese mundo es, en definitiva, la consumación de la fantasía de John Malkovich entrando a su propio cerebro en *¿Quieres ser John Malkovich?*: no hay más universo que la vida privada. Solo, frente a la peste autodestructiva (autodestrucción amplificada por el eterno mito del artista frustrado), no hay celebración, siquiera. Y ése sea quizás el hecho más destacable de la película: Kaufman (poco importa si Hoffman es su álter ego) llegó hasta el tuétano de su obsesión. No le dio la espalda, la enfrentó con sus propias armas y multiplicó la puesta hasta lo intolerable. Hizo una película tan insoportable como sincera, tan valiente como solemne, tan ingeniosa como tramposa. Pero hizo algo aún mejor: con su cabeza contra el muro, abrió una ventana o una puerta. Quizás descubra que afuera también hay vida. **[A]**

Muñequita de barro

por Marcos Rodríguez



La novela de Cormac McCarthy era un terreno árido para cultivar una película: un relato postapocalíptico centrado en los detalles mínimos de la supervivencia en un mundo gris y muerto. El trabajo de McCarthy resultaba original, entre otras cosas, por la ausencia incluso de uno de los costados más rendidores de este tipo de historias: el Apocalipsis mismo. Al leer la novela no tenemos datos de qué pasó, cuál fue la causa del desastre y si hay alguna esperanza de recuperación. Despertamos en el postmundo y casi no se dice nada sobre lo que hubo antes. Podíamos temer que, en el traspaso al cine para una producción que incluye nombres como Viggo Mortensen, Charlize Theron y Robert Duvall, este relato monocorde perdiera parte de su encanto. Y sí, alguna arista se redondeó, pero, en lo esencial, *La carretera* de John Hillcoat tiene el mismo sabor a tierra y ceniza que la de McCarthy.

El argumento es mínimo: un hombre y un chico caminan por una ruta desolada en un mundo destruido, en el que ya no hay vida animal o vegetal. Avanzan hacia el sur para evitar otro invierno frío. El fin del mundo, entendemos, ocurrió hace unos cuantos años, y lo que vemos ni siquiera son los restos de la humanidad que intenta sobrevivir a la hecatombe; son los restos de esos restos, algunas personas sueltas (casi todos hombres, casi exclusivamente adultos) que rapiñan y matan para sobrevivir. Los árboles muertos siguen de pie. Cada tanto hay un terremoto. Todo es gris: el cielo, la tierra, el celuloide. El hombre y el chico pasan días en los que no encuentran qué comer, pero tienen que seguir avanzando. Cada tanto se cruzan con otro sobreviviente y es entonces cuando se nos ponen los pelos de punta. En esta película maravillosamente apagada, estallan pequeños rincones de tensión que aparecen de pronto, sin causa, llegan al cenit desde la nada y estrellan los nervios. El suspenso y el miedo no se construyen; irrumpen y después desaparecen.

Una película tan puro piel y huesos puede resultar dura, pero resulta sobre todo desconcertante. Podríamos vernos tentados a interpretar *La carretera* como una especie de metáfora sobre la situación del mundo hoy: todos contra todos, la civilización descañada, los desastres naturales y esas cosas (pensando, por ejemplo, en otra película que también se basó en una novela de McCarthy, *Sin lugar para los débiles*).

La carretera The Road

Estados Unidos, 2009. 111'

DIRECCIÓN

John Hillcoat

GUIÓN

Joe Penhall, sobre la novela de Cormac McCarthy

PRODUCCIÓN

Paula Mae Schwartz, Steve Schwartz, Nick Wechsler

MÚSICA

Nick Cave, Warren Ellis

FOTOGRAFÍA

Javier Aguirresarobe

MONTAJE

Jon Gregory

INTÉRPRETES

Viggo Mortensen, Kodi Smit-McPhee, Charlize Theron, Robert Duvall.

Podría leerse de esa forma. Pero la película (como la novela antes que ella) no pide ser leída así. No hay señales claras. Podríamos pensarla también como una reflexión sobre qué es lo que nos hace ser lo que somos (el "fuego" que se menciona en la película). Y podríamos buscar otras variantes más. *La carretera* es en sí tan mínima que puede significar estas cosas y ninguna al mismo tiempo. Como una estatuita de barro cocido, que perteneció a una civilización perdida y a la que hoy un arqueólogo encuentra aislada de todo contexto, esta película podría querer significar cualquier cosa. Cada uno que se le acerca conjura una hipótesis, una lectura de lo que a lo mejor pensaban las personas que esculpieron la figurita de formas redondeadas.

Una imagen que se nos superpone es la de Viggo Mortensen, sucio y desgañado, con una cara que recuerda a la de su personaje en *El Señor de los Anillos*. Por un lado, tenemos el mundo de las historias mitológicas, de un pasado fundacional, y, por otro, uno agotado, en el que ya no hay historias. Un mismo gran actor une dos extremos opuestos pero parecidos.

La carretera, como esas esculturas primitivas, tiene rasgos toscos. Y uno de esos rasgos es el misticismo: toda la charla sobre "caminar con un ángel" y "cuidar el fuego". Esos desmanes de sentido conviven con escenas de una gran crudeza de canibalismo y demás, en el contexto de una humanidad en extinción, despojada de todo. *La carretera* busca ser una película primitiva, pero no primitivista. No hay exotismos o exhibicionismo, sino un tono seco y crudo. Por eso maneja, por ejemplo, una edición muy brusca para introducir sueños y recuerdos, imágenes sin transición que cortan, violentan, pero no se detiene más de lo necesario al mostrar cadáveres y descomposición (como sí pasa, por ejemplo, en *El libro de los secretos*, otra película postapocalíptica). Las interpretaciones religiosas vienen de los diálogos de los personajes, pero no son las que plantea necesariamente la película. El tono distanciado y la atención a los personajes que funcionan por sí mismos abren un campo de ambigüedad muy grande. O, más bien, un campo de silencio.

La carretera no termina de explicarse del todo, no termina de entenderse del todo. Se disfruta, si ésta es la palabra que queremos elegir; se respira, nos envuelve en un extremo de nuestras propias posibilidades. [A]

Dos hermanos

Argentina.
2010, 105'

DIRECCIÓN

Daniel Burman

GUIÓN Daniel Burman,
Diego Dubcovsky

PRODUCCIÓN

Lillia Scenna

FOTOGRAFÍA

Hugo Colace

MONTAJE Pablo Barbieri

MÚSICA Nico Cota

INTÉRPRETES

Graciela Borges,
Antonio Gasalla, Elena
Lucena, Rita Cortese.



Recursos y corazón

Marionetas

A favor por **Marcelo Panozzo**

En contra por **Hernán Schell**

La última excursión de Daniel Burman hacia temáticas *Burman-free* (*Todas las azafatas van al cielo*) tuvo lugar hace casi diez años y resultó entre fallida y catastrófica. Antes de eso, el director había entregado *Un crisantemo estalla en cinco esquinas* (dura de etiquetar), y había iniciado su *cole-trilogía* con *Esperando al Mesías*, la misma que habría de seguir después con *El abrazo partido* y *Derecho de familia* (las tres películas protagonizadas por Daniel Hendler), la misma que abandonó sólo a medias con *El nido vacío*, casi la salida de una elipsis dentro de un mismo, gran relato. En *Todas las azafatas...* contó con un capocómico y una "señora actriz", dupla que se repite en *Dos hermanos*: Casero & Aleandro entonces, Gasalla & Graciela Borges ahora. Si a esto se suma el inexplicable *cult* (¿entre quiénes?, ¿¡por qué!?) generado en los últimos años por *Esperando la carroza*, la calamidad estaba servida.

Pero no. Nada de eso pasó. La película le hace un elegante, un sólido "ooléeee", a los malos augurios, y Burman, aún alejado del juego que mejor juega (¿y que más le gusta?), entrega en *Dos hermanos* una película simpática pero también punzante, de las de reír y llorar de toda la vida, que ahora no están tan de moda, capaz de construir una filigrana de sutilezas, salpicarla con una mancha de tuco, y que ahí, en el amasijo de ambos materiales, resida su grandeza. Basada en la novela *Villa Laura* de Sergio Dubcovsky (relanzada por estos días como *Dos hermanos*), la película trabaja y trabaja y trabaja en la construcción de los personajes del título, Marcos y Susana, y el modo en que, les guste o no, quieran o no, sólo se tienen a sí mismos. El film levanta vuelo en su tramo final, cuando las posibilidades de romper ese cerco que los asfixia pero también les da vida desfilan irreales, deformes, brillantadas hasta la fábula por la pantalla. Es en ese final en el que Burman muestra que es un director serio y en serio, con recursos y corazón, capaz de demostrar en dos grandes escenas por qué la novela que se llamaba *Villa Laura* tenía dentro una película que sólo se podía llamar *Dos hermanos*. [A]

Curiosamente, dos son los errores principales de la nueva película de Burman. El primero es que subraya innecesariamente mediante líneas de diálogo lo que estaba más que claro. Así es como en la escena de la improvisación teatral, *Dos hermanos* se vale de la frase "antes utilizaba palabras ajenas, ahora utilizo palabras propias" para remarcar que Marcos (Gasalla) se ha independizado de su hermana Susana (Borges); y así es como también, en el momento en donde más se expone este defecto de la película, se utiliza innecesariamente una escena acaso onírica para mostrarnos que tras la fachada de prepotencia de Susana se esconde una mujer insegura.

El segundo defecto de *Dos hermanos*, ya mucho más grave, refiere a ciertas situaciones forzadas en las cuales los dos personajes principales parecen simplemente obedecer a los vaivenes de la historia. Así es como en esta película un hombre tímido y correcto como Marcos puede tomar comida de un cocktail, a la vista de todos, solamente para que pueda construirse una escena cómica. También así se incluye una escena en la que Susana se entera de que Marcos trompeó a un ex novio suyo para defenderla, sólo para que ella se decida a ser buena con su hermano (como si, por otro lado, el hecho de que Marcos haya cuidado a la madre hasta el fin de sus días no fuera suficiente). Estas decisiones juegan muy en contra porque de este modo resulta muy difícil sentir empatía por estos personajes, expuestos muchas veces a situaciones forzadas como marionetas de un guión caprichoso para que se comporten de determinada manera o les sucedan determinadas cosas. Y esto, en un film en el que se apela a las emociones, es algo que termina jugándole muy en contra. Por fortuna, algunas situaciones en las que Burman roza elegantemente el grotresco sin tocarlo, y algunos momentos manejados con buen timing cómico, muestran que este director no ha perdido talento y que no hay motivo para pensar que su próxima película no pueda ser un más que digno ejemplar de cine. [A]

Sólo un hombre

A Single Man

Estados Unidos, 2009, 99'

DIRECCIÓN Tom Ford

GUIÓN Tom Ford y David Searce, sobre la novela de Christopher Isherwood

PRODUCCIÓN

Tom Ford, Andrew Miano, Robert Salerno, Chris Weitz

FOTOGRAFÍA

Eduard Grau

MONTAJE Joan Sobel

MÚSICA

Abel Korzeniowski, Shigeru Umebayashi

INTÉRPRETES

Colin Firth, Julianne Moore, Nicholas Hoult, Matthew Goode, Jon Kortajarena, Paulette Lamori.



Solo, soltero, único. El título original juega con la ambigüedad del término "single", en tanto su protagonista, George Falconer (Colin Firth), responde a las tres acepciones posibles. Él es inglés, pero vive en California trabajando como profesor en la paranoica época de la crisis de los misiles en Cuba de 1962. Más allá de los flashbacks que nos ponen en contexto, la acción transcurre en un solo día: aquel en el que, vencido por el peso del dolor de haber perdido en un accidente automovilístico al amor de su vida (Jim, interpretado por Matthew Goode), decide suicidarse.

Se ha aludido con acidez al film como "Vogue Hommes: The movie". Es que Tom Ford llega al cine desde la moda, por lo que no debería sorprender el cuidado formal, la elegancia, la estilización, que en algunos momentos puede hacer pensar en un spot publicitario. Si

bien ello molesta en varias escenas (el inexplicable ralenti con el que el protagonista recorre su barrio a bordo de su Mercedes Benz; la explosión cromática en la opacidad de su vida cuando vuelve a sentir algún tipo de emoción), también es cierto que Ford llega a conmovir con este melodrama basado en la icónica novela gay de Christopher Isherwood.

La influencia de Sirk, Fassbinder y Almodóvar es evidente (así como la de Hitchcock, aludido en la escena frente al enorme cartel de *Psicosis*, cita cruzada a *Todo sobre mi madre*). La emoción exacerbada, el morboso placer del sufrimiento, el refinamiento formal, son expresiones paradigmáticas del género. Sin embargo, aquí no hay revelaciones ni giros inesperados; no hay pasiones cruzadas ni una sucesión de situaciones emotivas. Lo que hay es, como en el Wong Kar Wai de *Con ánimo de amar*, una intención de anclar el film en un único sentimiento. En un marco extremadamente artificial y artificioso, apostando a esas engañosas características, *Sólo un hombre* consigue construir momentos de verdad al acercarse al enorme dolor de la pérdida en los pequeños detalles de la vida cotidiana. Y aquí hay que destacar la gran labor de Julianne Moore y Colin Firth. La primera, como la amiga separada que alguna vez tuvo otro tipo de relación con el protagonista, despliega su magnetismo de pretendida diva, a la que vemos transformarse peinándose y maquillándose, mostrando a un mismo tiempo esa mentirosa superficie y la tristeza y la incomodidad que subyacen detrás de la máscara. El segundo, siempre contenido, en silencio, sin gesto alguno que lo subraye, transmite la profundidad del dolor y la angustia que lo atraviesan.

FERNANDO E. JUAN LIMA

La caja mortal

The Box

Estados Unidos, 2009, 115'

DIRECCIÓN

Richard Kelly

GUIÓN Richard Kelly, sobre relato de Richard Matheson

PRODUCCIÓN

Richard Kelly, Dan Lin, Kelly McKittrick

FOTOGRAFÍA

Steven Poster

MONTAJE Sam Bauer

MÚSICA Win Butler, Régine Chassagne, Owen Pallett

INTÉRPRETES

Cameron Diaz, James Marsden, Frank Langella, James Rebhorn, Holmes Osborne.



The Box parte de una fábula. Ante una pareja, aparece un extraño con cierta caja y propone un insólito trato. Hay para ellos una abundante suma de dinero si aprietan un botón –lo único que hay en el dispositivo–, a sabiendas de que esa acción hará que alguien desconocido muera. ¿Apretarán el botón? Y el corolario: ¿uno lo apretaría?

"Button, Button" es el nombre del breve cuento de Richard Matheson en que se basa *La caja mortal*, publicado en *Playboy* hacia 1970. El tono de aquel relato oscilaba entre la fábula moral y el humor negro, evocando, en clave sarcástica, al célebre *La pata de mono*, de W.W. Jacobs.

Luego de debutar en el largo con *Donnie Darko* (que desde sus modestos orígenes terminó convirtiéndose en una de las películas de culto de la década), y derrapar en la ambiciosa y amorfa *Southland Tales*, sin aflojar en la prose-

cución de cierto clima apocalíptico refrenado por un toque de contención, ahora Kelly tomó a Matheson como punto de partida para incorporarlo básicamente en una sola escena. Luego tomó el dilema y sus consecuencias para estructurar una trama que va desde la conciencia moral, atravesando la confianza en el seno de una pareja, hasta una visión pesadillesca de la sociedad (teoría conspirativa incluida), y que se proyecta, por si esto no bastase, hacia un complot interplanetario. Es demasiado, pero, de algún modo misterioso, Kelly se las ingenia para que aunque no se entienda mucho, uno continúe curioso, intrigado, aunque más no sea por la malsana curiosidad de querer enterarse adónde irá a parar todo eso.

Entre las certezas que arroja *The Box* está la comprobación de que el director está buscando algo. Tal vez no sepa qué, pero lo hace con convicción. Sus fábulas oscuras comparten cierta pesadumbre cool que tal vez no las consagre de inmediato, pero que, a la larga, las hace proclives al culto. En estas pesadillas planteadas de modo reposado –aunque a veces estalle la violencia–, como vividas en una dimensión paralela, parece no haber perversión sino, más bien, el cultivo de cierta inocencia. Y parte de esa convicción también se transmite a sus actores. Cameron Diaz, pero sobre todo Frank Langella, con las respectivas mutilaciones físicas de sus personajes y una suerte de neurosis de angustia que, partiendo de ellos, tiñe entero todo el film, justifican una película que está lejos de ser lograda, pero que se resiste a ser simplemente consumida, dejando una persistente sensación de inquietud que, curiosamente, poco y nada tiene que ver con su presunta condición de fábula moral, sino con su atmósfera de sueño oscuro y desasosegado. **EDUARDO A. RUSSO**



Contactos del cuarto tipo

The Fourth Kind

Estados Unidos, 2009, 97'

DIRIGIDA POR Olatunde Osunsanmi **CON** Milla Jovovich, Will Patton, Elias Koteas, Corey Jonson.

“El tipo” era la unidad fundamental de Wimpi, periodista uruguayo que reunió en sus libros las recién pasadas aguafuertes de Arlt con las futuras crónicas de Dolina. “El tipo” era el hombre, quizá también “el mediocre” de Ingenieros y “el medio pelo” de Jauretche, pero sin la superioridad positivista de aquél ni el rigor militante de éste. No sé qué hubiera sido “el cuarto tipo” para Wimpi, pero sí que nos hubiéramos reído mucho leyendo lo que habría escrito a propósito de contactos y encuentros cercanos de cualquier clase. A diferencia del universo Spielberg, ni por asomo puede encontrarse aquí una metáfora mesiánica para adolescentes, y los que vienen del espacio exterior son cualquier cosa menos buena gente. Si se alcanza a tener algún tipo de certeza sobre la identidad de estos *etés*, habría que decir que son el Diablo o, al menos, unos espíritus bastante desgraciados. La secuencia en la que uno de ellos habla a través de un sujeto hipnotizado pone los pelos de punta gracias a las interferencias sonoras y visuales, y está más cerca de *El exorcista* que de *E.T.* La estética de la película está dividida en dos, así como la pantalla durante buena parte del metraje, pero el efecto le juega en contra. De un lado el supuesto material original en el que se basa, y del otro las recreaciones. De un lado, la pantalla de video sucia y el ruido a fritura; del otro la textura limpia de la ficción presente. De un lado el miedo en base al maquillaje de los actores y del soporte audiovisual; del otro la pérdida de toda sorpresa. Lo que pudo ser un virtuoso artefacto metalingüístico urdido para leer entre líneas tecnológicas, acaba siendo un monumento a la redundancia. Como dato de color, parece ser la primera película estrenada acá en la que pueden rastrearse huellas de Nollywood, la “industria” nigeriana de cine, o de ciertas formas de la cultura africana audiovisual globalizada.

MARCOS VIEYTES



La pequeña Jerusalén

La petite Jerusalem

Francia, 2005, 96'. **DIRIGIDA POR** Karin Albou, **CON** Fanny Valette, Elsa Zylberstein, Bruno Todeschini, Hédi Tillet de Clermont-Tonnerre, Sonia Tahar. (Estreno en salas en formato DVD)

Estrenada con varios años de retraso, ésta es la ópera prima de Karin Albou, de quien se pudo ver recientemente *La canción de las novias*. Ambientada en un barrio de los suburbios de París, conocido con el nombre del film por la gran cantidad de judíos que viven en él, la película tiene como protagonista principal a una joven muchacha, estudiante de filosofía (seguidora de Kant, para más datos, por lo que trata de emularlo realizando como el famoso filósofo la misma caminata todos los días), que se niega a dejarse llevar por sus emociones más primarias y a someterse a las estrictas reglas familiares, algo que se derrumba cuando en una de esas caminatas conoce a un joven argelino del que termina enamorándose. A la sazón, su hermana, muy sometida a las convenciones de su religión, tiene problemas con su pareja, quien en toda ocasión que puede le es infiel. El que espere encontrar una profunda reflexión acerca de la confrontación entre la razón y el deseo, se verá defraudado, ya que la película, cuando incursiona en ese terreno, es bastante esquemática. Tal vez el aspecto más interesante del film sea la contraposición de caracteres entre las dos hermanas, pero cuando intenta de algún modo cuestionar las dificultades que provoca someterse a determinadas reglas religiosas y morales, lo hace de manera superficial. Hay algunos buenos momentos, y las dos actrices son competentes, pero la película se queda a medio camino entre la comedia costumbrista y la mirada crítica sobre aspectos de la vida social y cultural de la comunidad judía. Una obra de muy relativo vuelo que, seguramente, perderá muchos puntos si se la compara con *Kadosh*, de Amos Gitai, un film que sí cuestionaba en profundidad las limitaciones que impone el desmedido apego a las tradiciones. **JORGE GARCÍA**



Hombres de mentes

The Men Who Stare at Goats

Estados Unidos/Reino Unido, 2009, 94'. **DIRIGIDA POR** Grant Heslov, **CON** George Clooney, Ewan McGregor, Jeff Bridges, Kevin Spacey, Stephen Lang, Robert Patrick.

Hay gente que me dice que, en su momento, se rió con *Trampa 22* (*Catch 22*, 1970, Mike Nichols). No les creo, o no quiero creerles: la sátira militar *Trampa 22*, que por cuestiones de nacimiento posterior no pude ver en el momento de su estreno, me resulta una de las películas de humor más fallido de la historia del cine, aun con su elenco de lujo (Alan Arkin, Orson Welles, Martin Balsam, Anthony Perkins y un muy largo etcétera). Algo de todo esto hay en *Hombres de mentes* (pésimo chiste y título infiel), con su elenco de grandes nombres y su intento de comedia satírica acerca de un proyecto (dicen que real) del Ejército americano de crear una división especial de soldados psíquicos. Sí, Clooney puede ser gracioso con pelo de emo, bailando una canción de Billy Idol o intentando hipnotizar nubes y cabras. Sí, Bridges es definitivamente un genio de ese gesto actuarial reticente, ausente y volado. Sí, Ewan McGregor parece naturalmente simpático (y Kevin Spacey naturalmente antipático). Sí, hay algunos muy buenos chistes y sí, durante los primeros minutos está la promesa de que esta grotesca incursión en Irak, punteada con flashbacks sobre el entrenamiento de los psíquicos en otras décadas, se delire del todo y no vuelva más. Pero no, los chistes empiezan a escasear con el correr de los minutos, o más bien, comienzan a perder efectividad por la repetición (la referencia intertextual de McGregor y los jedis, por ejemplo), o no terminan de encajar con comodidad en el tipo de relato progresivamente más normalizado al que la película apunta para encauzar la caótica historia. Y uno termina con ese cansancio típico de tener los músculos preparados para reírse más y finalmente dejarlos ahí tensos, sin liberarse. Al final liberan, eso sí, a esos pobres y muy simbólicos prisioneros vestidos de naranja, y a nosotros quieren compensarnos con “More than a Feeling”, una linda canción de Boston. **JAVIER PORTA FOUZ**



Aguas verdes

Argentina, 2009, 89', **DIRIGIDA POR** Mariano De Rosa, **CON** Alejandro Fiore, Milagros Gallo, Julieta Mora, Maximiliano Gigli, Jorgelina Amedolara, Efrat Wolns, Diego Cremonesi

Hay algo incómodo en *Aguas verdes* y en la actitud de Juan, padre de familia para el cual las vacaciones en la playa son un lento descenso a la paranoia. En la ruta, la aparición de un extraño, Roberto, que seduce a su hija (y que más tarde aparecerá por el balneario) inicia el camino de la sugestión. Puede deberse a los cortes, que enrarecen la narración, a la música persistente que trasciende la idea de leitmotiv o a la extrema nitidez de la imagen, casi cegadora. El refugio del costumbrismo se ve agredido por las elipsis y por los cortes, casi fuera de lugar para lo que dictaría el lugar común; hay allí un juego que pone en abismo la película y que parece cuestionar las formas de relacionarse con ella. A primera vista, la posición de los hermanos en el asiento trasero del auto indicaría un error de continuidad: cuando el plano responde a los ojos de Juan, los vemos juntos; en planos más abiertos, están distanciados. La cámara vuelve insistentemente sobre el padre, liberándose de la idea de raccord. Entonces, se cifra allí cualquier cosa menos descuido (como ese salvavidas que no devuelve una Laura deslumbrada con Roberto, verdadero talón de Aquiles en la mente de Juan y la estabilidad del grupo familiar). La acción, que puede parecer mínima, no se detiene jamás, y entonces el *qué-me-quiere-decir* se ve devorado por lo concreto de *esto-es-lo-que-pasa*. Los signos de paranoia de Juan son evidentes, aunque no concluyentes. Trabajan por acumulación (su desconfianza irá recayendo en todos los que lo rodean), y acaban por extrañar la mirada del espectador. Diez años pasaron desde que el guión de De Rosa fuera seleccionado en el INCAA; asuntos personales y la decisión inquebrantable de hacer la película de la manera que le dictaba su intuición la demoraron una década. Demasiado tiempo como para no tomar en serio sus riesgosas y no siempre redondas aventuras formales.

IGNACIO VERGUILLA



La hora de la siesta

Argentina, 2009, 75', **DIRIGIDA POR** Sofía Mora, **CON** Belén Poviña, Elías Maidanik, Francisco Arena

Checa y El Flaco, dos preadolescentes que han perdido a su padre, son casi los únicos personajes en este film escrito y dirigido por Sofía Mora, que ganó del premio al mejor largometraje latinoamericano en el último Festival Internacional de Mar del Plata.

El film los sitúa en el momento del funeral, en el que los chicos se encuentran solos a pesar de la gran cantidad de gente que concurre al servicio. Por eso, deciden escaparse y vagar por el barrio, totalmente desolado en ese momento. Primero pasan por una calesita, después por una iglesia y, finalmente, recalán en una casa supuestamente abandonada en la que encuentran a Genaro, un ex compañero del colegio de Checa, que vive con su madre enferma, en un caserón similar al de *Psicosis*. Cada una de estas paradas operará como una suerte de oscuro y enigmático ritual de pasaje para los hermanos.

Se nota un gran trabajo en la fotografía (en blanco y negro), con encuadres e iluminación muy cuidados, así como minuciosidad en el sonido, con buena factura técnica, en general, en todos los rubros. Por su parte, el comportamiento de los chicos resulta un tanto forzado, en cuanto parecen actuar y demostrar inquietudes ajenas a su tiempo, como si una generación inmediatamente anterior a la de los protagonistas se expresara a través de ellos, pero en el presente. *La hora de la siesta*, ópera prima de Mora, es una mirada desapasionada y cerebral sobre el fin de la niñez que, evidentemente, se relaciona, formal y temáticamente, al primer Torre Nilsson, el de *La casa del ángel* (1957) o *La mano en la trampa* (1961), aunque sin la sensibilidad de Beatriz Guido. Con una puesta en escena más sobria y una narración más austera. **RODRIGO ARÁOZ**



El hada buena, una fábula peronista

Argentina, 2009, 85', **DIRIGIDA POR** Laura Casabé, **CON** Alejandro Parrilla, Rodrigo Pico Lorente, Rocío Rodríguez Presedo, Paula Staffolani

Casualmente, hace unos días en las jornadas de Uncipar, había visto un corto de Laura Casabé y me había llamado la atención la utilización de un abundante humor en el mismo. Esto viene a cuento porque lo que primero sorprende en esta película —que se estrenará en un circuito totalmente alternativo— es su desenfadada e irreverente aproximación a uno de los grandes mitos de la vida política y la cultura argentinas: Eva Perón. Rodada esforzadamente a lo largo de seis años, e inspirándose en un texto escolar no demasiado conocido, la directora desarrolla, tal como reza el título, una fábula ambientada en una Argentina del futuro, en la que la pobreza y la falta de educación son moneda corriente y los niños se pueden conseguir intercambiándolos por bienes materiales. Aquí, el personaje central es uno de esos niños, llamado nada menos que Juan Domingo Séptimo, con las implicancias pertinentes. Alejándose de las variantes hegemónicas dentro del cine nacional, sean éstas su vertiente minimalista, el costumbrismo y/o la denuncia, Casabé lleva adelante una historia en la que confluyen elementos del grotesco, el esperpento, el teatro para niños y la comedia musical, sazonzados, como se dijo, con una buena dosis de humor. Hay que decir también que el timing de las escenas no siempre funciona, lo que perjudica el ritmo de la película; que algunos pasajes tienen un trazado demasiado grueso, y que la utilización del folklore de neto cuño antiperonista resulta, por momentos, demasiado obvia y molestará a algunos. Pero algunas secuencias, como la inicial del remate o la de la aparición del Hada Buena, funcionan bien. En cualquier caso, más allá de los resultados ostensiblemente desparejos, vale destacar la intención de la realizadora de correr riesgos y alejarse de los caminos más transitados por el cine actual de nuestro país. **JG**

Dos en uno**La personne aux deux personnes**

Francia, 2008, 90'. **DIRIGIDA POR** Nicolas Charley y Bruno Lavaine. **CON** Daniel Auteuil, Alain Chabat, Marina Foïs, François Damiens, Denis Maréchal, Edith Le Merdy, Fred, Touch.

Nada más irreversible que el destino de una mala comedia francesa: el absoluto desastre. Ya la premisa resultaba riesgosa y requería de mediana habilidad para resolverla con cierto ingenio y destreza: en un accidente automovilístico un cantante pop en decadencia atropella a un contador tímido y atildado e ingresa en su cuerpo convertido en un espíritu juguetón. Pero esa convivencia de "dos en uno" es resuelta por los directores de la manera más torpe y anodina, mediante una recurrente voz en off que intenta graficar un conflicto fallido entre personalidades opuestas. No sólo nunca lo logra, sino que en toda la película se superponen las voces de los protagonistas en una verbosidad ridícula y confusa. No hay una sola idea visual en la película, salvo poner a Daniel Auteuil con un pelucón descontrolado corriendo en calzoncillos celestes por los pasillos de una clínica donde lo revisan porque "escucha voces". Así de burdo, así de inexplicable. La idea del humor que maneja *Dos en uno* se hace cada vez más opaca a medida que incluye algunos chistes sexuales, estilo "picante", que francamente dan vergüenza ajena.

PAULA VAZQUEZ PRIETO

Nuevamente amor**Love Happens**

Estados Unidos, 2009, 109'. **DIRIGIDA POR** Brandon Camp. **CON** Aaron Eckhart, Jennifer Aniston, Martin Sheen, Judy Greer, John Carroll Lynch, Dan Fogler.

Tal vez lo más gracioso de esta película sea el *tagline* que apareció en los carteles de promoción de la semana de estreno: "La comedia romántica más divertida del año". Parece una burla al espectador. No sólo no es una comedia, sino que además no tiene nada de divertido.

La historia de un viudo que convierte su duelo en un fenómeno de marketing literario y el desfile de "sufridores" que han perdido un ser querido y siguen al falso gurú de best-seller en su "reconciliación" con la vida son el hilo conductor de una trama sosa y aburrida. El giro hacia la comedia hubiera sido una oportunidad, se vislumbra, pero sin astucia alguna se desaprovecha. Todo es demasiado en serio, sin humor, sin ironía alguna.

La película nunca se libera de la excusa dramática y el conflicto por esas pérdidas se estanca en la linealidad más absurda, guiada por un director sin pericia ni ingenio. Los peores vicios del drama romántico

se pisotean en una serie de situaciones por momentos inverosímiles y hasta indignantes. Aaron Eckhart está más duro que un paquete de pastillas y Jennifer Aniston aparece sólo un tercio de la película como una florista de adolescencia tardía que conduce al galán a los bosques del amor. Literalmente. **PVP**

Furia de titanes**Clash of the Titans**

Gran Bretaña/Estados Unidos, 2010, 106'. **DIRIGIDA POR** Louis Leterrier. **CON** Sam Worthington, Liam Neeson, Ralph Fiennes, Jason Flemyng, Gemma Aterton, Alexa Davalos.

Si vieron la divertidísima *Percy Jackson y el ladrón del rayo* (uf, por fin una película de aventuras sin necesidad de decir "cosas importantes"), saben que Zeus y Hades se llevan mal. Si vieron la *Furia de titanes* original, no saben eso porque en realidad no es muy así, pero es lo de menos. Acá, Perseo es el peón en la lucha entre papá Júpiter y el otro (broma fea: Liam Neeson y Ralph Fiennes, también antagonistas en *La lista de Schindler*), y tiene que hacer unas cuantas cosas para salvar el mundo, la chica, la ciudad de Argos y etcétera. Todo entre efectos digitales monstruosos, por lo grande y porque el muchacho la pelea contra monstruos. El caso acá no es que no sea una película de aventuras o que a uno no le gusten los monstruos. A mí me encantaron *Avatar* y *2012* (y me la banco, qué tanto). El caso es que pueda creer en lo que veo, y para ese acto de fe hace falta que el realizador (en este caso Louis Leterrier, que en *El transportador 1 y 2* la pegaba) muestre que hay algún personaje humano. Si no, esto es puro cine de ingenieros, esos señores que, a fuerza de planos y cálculos, son capaces de arrasar cualquier mito. **LMD'E**

Fortalezas

Argentina, 2009, 100'. **DIRIGIDA POR** Tomás Lipgot y Christoph Bell

Rodado en diversos centros de reclusión como El Hospital Neuropsiquiátrico Borda, el Hogar para Adultos San José y la cárcel N° 32 de Florencio Varela, el documental de Lipgot y Bell se centra en gente cuya vida, por diferentes motivos, transcurre dentro de esas instituciones. Como suele ocurrir en las películas centradas en muchos personajes, el interés depende de la intensidad que trasmite cada uno y, en este caso, el brasileño Moacyr Santos, residente en el Borda, le saca varios cuerpos al resto. Músico vocacional, de una irresistible simpatía, su presencia en la pantalla levanta una película sobria y sin demasiado vuelo que observa con respeto a los protagonistas.

Se destaca la boda de Juana y Anselmo en el Hogar San José, con reminiscencias de *Freaks*, de Tod Browning. Son prescindibles, ya que le quitan concentración a la película, las intercalaciones del recorrido de un grupo de estudiantes por el Hospital de Lepra Baldomero Sommer. **JORGE GARCÍA**

Recuérdame**Remember Me**

Estados Unidos, 2009, 113'. **DIRIGIDA POR** Allen Coulter. **CON** Robert Pattinson, Emilie de Ravin, Pierce Brosnan, Chris Cooper, Lena Olin.

Había una vez un niño rico y rebelde enamorado de una niña pobre y sumisa. Ambos tienen a sus padres enfrentados por una tremenda tragedia, oh. Hasta aquí, una telenovela hecha y derecha. Ahí tienen al pobre Robert Pattinson, un nene lánguido del que aún nadie puede decir si es buen o mal actor, si tiene pasta de estrella o es puro mazapán, ocupando la pantalla. No seamos prejuiciosos: recuerden los primeros films de Tom Cruise (ok, a esta altura Pattinson debería haber hecho su propio *Risky Business*, pero, como se ve, apuesta a lo seguro). La cosa es que esta película llamada *Recuérdame*, apuntalada por algunos veteranos con oficio (Pierce Brosnan, Chris Cooper, ambos haciendo lo que pueden como pueden), parece un vehículo para un estrellado, parece un melodrama para almas juveniles, parece un recuerdo de los viejos y tortuosos y soposos culebrones. Pero —sí, spoiler, pero más *spoiled* sería la vida de cualquiera que se animase a ver esto— viene el final y resulta que uno de los dos enamorados (adivinen cuál, bueno no importa mucho, pero adivinen) está en el piso 88 de una de las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. O sea, no es lo que parece, sino una tremenda propaganda política. Y mala, eso es lo peor. **LMD'E**

Una noche fuera de serie**Date Night**

Estados Unidos, 2010, 88'. **DIRIGIDA POR** Shawn Levy. **CON** Steve Carell, Tina Fey, Mark Wahlberg, Taraji P. Henson, William Fichtner, Ray Liotta, James Franco.

Un director con serios problemas de timing como este Levy (el de las *Una noche en el museo*, que a varios en esta redacción les gusta) toma a un actor un poco sobrevalorado (Steve Carell) y una gran comedianta (Tina Fey, pero la desaprovecha) y hace una comedia de pareja mezclada con policial bajo un guión demasiado industrial. Esta fórmula no funcionaba muy bien por ejemplo en *Dos pájaros a tiro* (*Bird on a Wire*, de John Badham, con Mel Gibson y Goldie Hawn, de 1990) y acá

funciona peor. Los pocos chistes efectivos se arruinan en general por los siguientes motivos: a. se repiten hasta el hartazgo; b. el policial se inmiscuye; c. a cada rato hay alguna "reflexión demasiado explícita sobre la pareja". Las partes policiales se arruinan porque: a. los malos son lentos y torpes; b. probablemente no se veía una resolución tan ingenua desde 1989; c. las balas, torpes, se tropiezan con chistes que se asustan por las balas. **JAVIER PORTA FOUZ**

Querido John

Dear John

Estados Unidos, 2010, 105', **DIRIGIDA POR** Lasse Hallström, **CON** Channing Tatum, Amanda Seyfried, Richard Jenkins y Scott Porter.

Corre el año 2001. John Tyree (Tatum) y Savannah Curtis (Seyfried), ambos jóvenes y hermosos, comparten dos semanas idílicas en las costas de Carolina del Sur. Él disfruta de una licencia que le ha dado el ejército americano, pero pronto debe volver a su base en Alemania. Ella está en el receso primaveral de la universidad, pero también debe volver.

El poco tiempo que pasan juntos es suficiente para que entre ellos surja uno de esos amores de novela rosa que arrasa con personalidades distintas, distancias, desencuentros, padre autista, diferencias sociales, económicas, madre ausente y demás. La parejita promete escribirse cartas, enviarse e-mails y llamarse por teléfono hasta que el joven soldado pueda dejar el ejército doce meses más tarde. Pero el trágico suceso del 11 de septiembre mete la cola en la historia de amor. John Tyree, como buen patriota, decide re-enlistarse y el amor tiene que esperar, con todas las consecuencias que ello acarrea.

Lejos está de ser una buena película, ni mucho menos. Quizás lo mejor que se podría decir de ella es que es convencional y que la pareja protagónica es muy fotogénica, muy linda de ver en pantalla gigante. Es cierto que los diálogos son pueriles y la trama tiene tintes telenovelescos, pero no le podemos echar toda la culpa a la película. La pobre sufre el lastre del libro en el que se basa. *Querido John*, la novela de

Nicholas Sparks, no es mucho mejor. De hecho, es igual de superficial, de una ingenuidad que linda la tontería, con clisés como personajes, con situaciones convencionalizadas (que la adaptación cinematográfica supo suprimir) y cuatro veces más puritana y conservadora. Probablemente, sólo alguien de la envergadura de Hitchcock podría haber hecho de este mal libro una buena película, y Hallström está bien lejos de ello. **MARINA LOCATELLI**

El caza recompensas

The Bounty Hunter

Estados Unidos, 2010, 110', **DIRIGIDA POR** Andy Tennant, **CON** Jennifer Aniston, Gerard Butler, Siobhan Fallon, Jeff Garlin.

El caza recompensas es una especie de comedia de rematrimonio moderna, porque se trata de una pareja divorciada que se la pasa peleando toda la película para volver a enamorarse al final. Pero está tan descuidado el género que se queda apenas en el intento. Los diálogos, por ejemplo, que deben ser rápidos y agudos y dar la cuota de tensión sexual permanente entre los personajes tienen la sutileza y elegancia que puede tener una conversación sobre mujeres entre dos pavotes de 12 años: nulas. Contiene una subtrama absurda, innecesaria y mal resuelta en el que un amigo de ella termina perseguido por unos mafiosos torpes, que a su vez también deben dar gracia porque no saben hacer bien su trabajo. Ese pobre personaje no es más que el chivo expiatorio de lo que vendría a ser el humor físico de la película, que tampoco funciona. En ese sentido, está tan torpemente realizada que, a la escena en la que Jennifer Aniston se cae a un lago, le faltan planos: en un momento está en el pasto y al siguiente está en el agua. O sea que no se la ve caer. Por lo demás, el director se la pasa filmando a la actriz —que ya sabemos que puede ser muy graciosa— en pollera, andando en bicicleta y con la remera mojada, porque, como cuerpo, Jennifer Aniston también está muy bien. Un verdadero bochorno. Si hasta es más divertido leer los chimentos que dicen que ellos dos andan juntos de verdad. **EUGENIA SAÚL**

¡Está vivo!

It's Alive

Estados Unidos, 2008, 80', **DIRIGIDA POR** Josef Rusnak, **CON** Bijou Phillips, James Murray, Raphaël Coleman, Owen Teale.

La remake de película de terror se está convirtiendo en el peor subgénero por culpa de insignificancias como ésta, que por lo menos en EE.UU. tienen la delicadeza de sacar directo a DVD. Se trata de una vuelta al Larry Cohen de *It's Alive* (1974) y a una pareja con bebé asesino mal parido. Una casa en el desierto habitada por gore básico y un suspenso insostenible no le hacen ningún favor al Cohen originalmente desorbitado en su simpleza macabra. Además, la película se vuelve más anodina si se considera que hay otra (casi) remake de la película de Cohen, *Grace* (2009), donde Paul Solet continúa su corto de 2006: es decir, este Rusnak, además, llega tarde. Y Solet logra todo lo que le falta a Rusnak: solidez narrativa con pocos personajes y recursos, situaciones que valen el susto y un gore lúdico a pequeña escala como si fuese una fiesta infantil tétrica (¡Festilindo sangriento!). **DIEGO TREROTOLA**

Vecinos

Argentina, 2009, 86', **DIRIGIDA POR** Rodolfo Durán, **CON** Tina Serrano, Mercedes Funes, Sergio Boris, Antonio Ugo.

Dos traficantes de drogas entran en un edificio de la capital, amenazando a algunos de sus habitantes, en busca de un cómplice que se ha fugado con un bolso repleto de dólares. Una vez que los consorcistas (la mayoría de los estereotipos están cubiertos: la prostituta de lujo, la vieja borracha, el cuarentón dominado por la madre...) descubren tamaño botín, deciden espontáneamente unir fuerzas contra los criminales, no dudando en cometer golpizas, asesinatos y desmembramientos con tal de hacerse con el dinero. Lo que pretende ser una comedia negra, o de humor absurdo, la mayoría de las veces no es más que un conjunto de secuencias apoyadas sobre personajes y situaciones ya

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

Furia de titanes



cine

fosilizadas por el uso continuo e indiscriminado, con poco o nulo timing a causa de las flojas actuaciones o de la poca cohesión de los diálogos. Son secuencias que parecen estar unidas entre sí sin algo que las cohesionen, sin una idea de puesta en escena que les brinde coherencia interna. **ML**

Crisálidas

Argentina, 2009, 89', **DIRIGIDA POR** Julio Midú y Fabio Junco. **CON** Natalia Di Gruccio, Viviana Esains, Florencia Midú, Yeny Mieres, Marcela Moscatello.

La mayor contradicción de *Crisálidas* es el hecho de que, aunque su título remita a una metamorfosis completa, ninguno de sus personajes centrales cambia con el devenir de la película. Si alguno lo hace, esa transformación superficial y a las apuradas es totalmente inverosímil. Rodada por la agrupación "Cine con Vecinos" de la localidad de Saladillo, *Crisálidas* se des-

arrolla en Polvaredas, un pueblito perdido de la provincia de Buenos Aires, donde, según los autores, la modernidad no ha llegado todavía (¡ni hablar de la posmodernidad!). Con una impronta heredada del más básico culebrón (el relato empieza, cual *Love Story* tercermundista, anunciando por boca de una de sus protagonistas que tiene una enfermedad terminal), cinco trabajadoras de un taller de costura viven sus infortunios sentimentales en viñetas deshilachadas con poco y nada para destacar positivamente. **ML**

El Almafuerite

Argentina, 2009, 80', **DIRIGIDA POR** Roberto Persano. Juan Andrés Martínez Cantó y Santiago Nacif Cabrera.

“El Almafuerite” es el Instituto de Menores de Máxima Seguridad, ubicado en la localidad bonaerense de Melchor Romero. Como parte de su programa educativo y de reinserción social, dentro del taller de comu-

nicación social que allí se dicta, se desarrolla un taller de cine y video documental, que funciona como excusa para esta película. En un intento por mostrar una cara distinta de la que se ve habitualmente en los programas de televisión con temática carcelaria, se trata de resaltar que el estar preso puede ser una característica de un momento particular de la vida de un individuo y no algo que lo define como persona. Sin embargo, a pesar de esta vocación diferenciadora, en gran parte del relato se utilizan los mismos recursos que aquellos programas (entrevistas con internos, docentes y autoridades carcelarias), algunas mañas (como mostrar a uno de los entrevistados agarrando las rejas mientras en off habla sobre las rejas) y una estética con visos televisivos. Lo más interesante, y que plantea cierta originalidad, es el registro del proceso de producción de la revista “Seguir soñando” que editan los internos y la puesta en abismo del cortometraje documental que sobre esta revista hicieran los jóvenes presos en el marco del taller al que asisten. **ML**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de cine. España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero. México	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock&Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	ISAAC LEÓN FRÍAS Ventana indiscreta, Perú	ROBERT KOEHLER Variety, EE.UU.	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com	JOSEFINA SARTORA Le Monde diplomatique	PROMEDIO
Las hierbas salvajes	10	8	9		10	8	9		8	8.86
Hadewijch	7	9	8		9	7	9			8.17
Carancho			10					8	5	7.67
Las playas de Agnès	5	8	7	8	9	8	4	9	9	7.44
Rompecabezas						7	6		7	6.67
Dos hermanos			6					7	5	6.00
Sólo un hombre		6	5		4		7		7	5.80
La pequeña Jerusalén		6				6	4		7	5.75
Ricky		7	8		5	5	3	7	5	5.71
La caja mortal	7	7	5	5	1	6		8		5.57
Hombres de mentes	6	6	5	5			3	5		5.00
Synecdoque New York - Todas...	1	6	4	6	9		2	7	5	5.00
Todos tenemos un ex			4					6		5.00
La carretera	4	6		6	2	5	3	6		4.57
Furia de titanes 3D		4	4	5						4.33
Nuevamente amor		5	3					5		4.33
Una noche fuera de serie		5	4		4					4.33
El cazarecompensas		5	3							4.00
Está vivo		5	2			2		6		3.75
Recuérdame		5	2						2	3.00
Querido John	1	4	2	3						2.50
Contactos de cuarto tipo			2	2						2.00



Continúa
la oferta
de números
atrasados

Y por única vez,
el histórico **Nº 1**,
de diciembre de
1991, a \$25.
Oferta limitada
(10 ejemplares)

Ponemos en venta números anteriores de **EL AMANTE** desde el año 1993 hasta el año 2007.
Diez números a elección: \$70 (en la ciudad de Buenos Aires).
Números sueltos: \$10.

Teléfonos 4952-1554 / 4951-5352
E-mail amantecine@interlink.com.ar
Lavalle 1928, de 13 a 19 hs.

Algunos contenidos de números atrasados en
<http://www.elamante.com/edicionesanteriores>

EL AMANTE CINE La única revista de cine con historia. Diez números por \$70.

Una genialidad genial

por **Leonardo M. D'Espósito**

Goulasch: Fui a ver *La cinta blanca*, che. Qué buena película. Por algo ganó Cannes, che.

P. Q. Cheto: ¿De qué trata?

Goulasch: En un pueblo alemán, antes de la Primera Guerra Mundial, hay una situación feudal, y los hijos del pastor protestante cometen una serie de crímenes. Es como que explica el nazismo, viste, porque esos chicos después serían los nazis.

P. Q. Cheto: Ah, o sea, explica que la represión crea más represión, o que debajo de la normalidad se esconde el mal, que vendría a ser el fascismo. Genial.

Goulasch: Sí, y de muy buen gusto, además. Todo blanco y negro, muy contrastado, unos encuadres geniales, che, un genio el director. Leí que eligió los chicos entre siete mil para que parecieran caras de principios del siglo XX, y se documentó mucho. Una gran reconstrucción de época. Si conocés, te das cuenta. Muy seria, che. Es para pensar.

P. Q. Cheto: Ah, ¿y qué pensás?

Goulasch: Eso, que la represión crea más represión y que debajo de la normalidad se esconde el mal, que vendría a ser el fascismo.

P. Q. Cheto: Ah.

Goulasch: Sí, y qué escenas, che.

P. Q. Cheto: ¿Sí?, ¿por ejemplo?

Goulasch: No sé..., ponele, en una, un tipo que queda recontra pobre se ahorca en su granero. Es genial, mirá: el hijo entra al granero, en silencio, lo ve colgado. Espera unos segundos, como para que nosotros como que veamos al tipo colgado. Cierra la puerta, vuelve a la cocina, donde está la madre cocinando, y se sienta, así, en plano general. Un genio.

P. Q. Cheto: ¿No le dice nada a la madre?

Goulasch: Y, le debe decir, pero no se muestra. Es todo para que vos pienses.

P. Q. Cheto: Ahá.

Goulasch: Yo pensaba en Deleuze.

P. Q. Cheto: ¿Por qué? ¿Se mató?

Goulasch: Sí, pero no por eso, por el tema de la imagen-tiempo, viste.

P. Q. Cheto: Ah.

Goulasch: Y Deleuze se tiró de un balcón porque tenía un cáncer y el dolor era irremediable. Dejó testimonio de ese dolor y todo...

P. Q. Cheto: Pará... ¿El pibe, cuando ve al padre colgado, no llora, no reacciona, no dice nada? ¿No se asusta, no le pasa nada de nada?

Goulasch: Y..., le debe pasar, pero eso no se ve, es para que vos lo pienses.

P. Q. Cheto: Pero vos pensaste en Deleuze, me decís.

Goulasch: No, pienso ahora en Deleuze, antes pensaba nomás.

P. Q. Cheto: ¿En qué pensabas?

Goulasch: Y..., pensaba "¿y qué piensa el pibe ahora? Qué dolor debe ser eso...".

P. Q. Cheto: Ah, pero a lo mejor el pibe no piensa nada.

Goulasch: Bueno, pero ya te dije, es para que uno



La cinta blanca Das weisse Band - Eine deutsche Kindergeschichte

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

piense, no para que el personaje piense. El personaje está ahí para que vos entiendas otra cosa. ¿No entendés?

P. Q. Cheto: ¿Y por qué se llama "la cinta blanca"?

Goulasch: ¡Ah, eso es genial! Porque el pastor, a los hijos que se portan mal, les pone una cinta blanca en el brazo si es varón y en el pelo si es nena para que "recuerden que deben ser puros". ¿Entendés? ¡Es una metáfora que explica el nazismo, una genialidad!

P. Q. Cheto: Ahá. Bueno, trataré de verla. Yo me alquilaré 2012.

Goulasch: Ah, una mierda.

P. Q. Cheto: ¿La viste?

Goulasch: Sí, fui con unos amigos, viste...

P. Q. Cheto: Divertida.

Goulasch: Psé... Puro efecto especial, una gansada. Todo es pura manipulación.

P. Q. Cheto: Bueno, pero por lo que me decís, la de Haneke también.

Goulasch: ¡No es lo mismo! La de Haneke te habla de las raíces profundas del fascismo.

P. Q. Cheto: Bueno, en 2012 te cuentan que los mafiosos pagan pasaje para salvarse del fin del mundo...

Goulasch: Sí, pero es lo de menos. La película la hicieron para que tenga un final feliz, todo cerradito, y para reventar edificios y esas cosas.

P. Q. Cheto: Final feliz no tiene... Se muere casi toda la humanidad.

Goulasch: Pero cierra.

P. Q. Cheto: No sé. Los que se salvan terminan con toda la tecnología en el continente más atrasado del mundo, África... ¿Los van a masacrar a los africanos? ¿Cómo van a convivir? No te dicen nada.

Goulasch: No me podés comparar con la de Haneke, por favor... Haneke habla de los nazis, entendés, es arte.

P. Q. Cheto: Y 2012 te muestra el capitalismo. Y es divertida.

Goulasch: Bueno, sí, es divertida, eso sí.

P. Q. Cheto: Qué sé yo. ¡La avioneta pasando abajo del subte! ¿Y te acordás del dibujito ése con Woody Harrelson?

Goulasch: ¡Ah, sí, con eso me reí! Estaba bueno eso, el otro día lo comentaba con una amiga. Es muy divertido eso.

P. Q. Cheto: ¿Te acordabas?

Goulasch: Sí, claro... Me acuerdo bien. Le conté eso a mi amiga justo cuando salí de ver *La cinta blanca*, mirá qué casualidad.

P. Q. Cheto: Qué raro... ¿Y cómo?

Goulasch: Y..., ella me decía que Haneke es muy serio, que no tiene humor, que parece que tiene que ganar un premio por cada plano. Y se acordó del dibujito de 2012 y me acordé y me hizo gracia. Y nos pusimos a hablar de 2012 y fuimos a tomar algo. Buenísimo, además, porque mi amiga está muy fuerte y después quedamos para vernos el jueves a la noche.

P. Q. Cheto: ¿No hablaron de la de Haneke?

Goulasch: No, me cagaba el levante. Mejor hablamos de 2012, que es más divertida. Nos reímos un montón con esa mierda.

P. Q. Cheto: Bueno, menos mal, la pasaste bien.

Goulasch: Y sí. Pero la de Haneke, andá a verla. Ésa sí es una película. **[A]**



El crítico remoto

Este texto debió haber salido el número pasado como parte de la serie de notas englobadas bajo la pregunta “¿Adiós a Daney?”, pero no llegó a tiempo. Así que ahora queda como una coda del especial del número pasado y, más importante, se plantea como el inicio de una serie de reflexiones acerca del crítico y la tecnología. **por Diego Terrotola**

A ños buscando una definición lúcida de la crítica de cine, y al leer *Ojo al cine*, libro compilatorio de Andrés Caicedo reeditado el año pasado, pensé que finalmente la había encontrado: "La crítica es un intento de desarmar, por medio de la razón (no importa cuán disparatada sea), la magia que supone la proyección. Ante la oscuridad de la sala el espectador se halla tan indefenso como en la silla del dentista". Está claro que hay bastante tela que cortar de esta frase (sí, claro, funciona en muchos niveles), como casi todo lo que disparaba la sabiduría de Caicedo, al que considero el Fassbinder de la crítica, por prolífico, meteórico y vital, y corrosivamente crítico hasta sacrificarse por su metier apasionado. Pero la idea de Caicedo (me daba cuenta cuando metabolizaba su potencia) estaba fechada, porque iluminaba una misión y una experiencia con el cine que pertenecía al momento en que fue pronunciada, mediados de los setenta, y que comenzó a perder vigencia en las décadas siguientes hasta convertirse en el reverso de lo que planteaba. ¿Hoy aún existe esa indefensión del espectador frente a la magia cinematográfica de la sala oscura? Sí y no. Sí, claro, todavía las películas se dan en el cine, pero proporcionalmente la gente (y los críticos todavía son gente) tiene más relación con una nueva forma de cinefilia, que podríamos llamar "digital". En un artículo de 1996 en *Cahiers du cinéma*, Thierry Jousse ya analizaba esta tendencia, que se viene profundizando cada vez más, y la bautizaba como una cinefilia de departamento donde "no se ven más que fragmentos. Se privilegian las secuencias, los planos, los detalles, las actitudes por encima de las películas mismas, gracias al uso de la parada de la imagen, de la aceleración, o simplemente con el mando zapeador". Los nuevos críticos siguen ese pulso, y, hoy, sin duda, escriben la crítica con el control remoto; o peor: el control remoto les escribe la crítica. Lo que permite la digitalización del cine, que no lo permitía de manera eficiente el analógico VHS, es el colmo de la fragmentación, un análisis ya prefabricado tecnológicamente, al alcance de todos (YouTube y los remontajes de películas de fans son la forma suprema de eso). Ahora, si tenemos que seguir la metáfora de Caicedo, el crítico no sólo no está indefenso, sino que se transforma en su contrario, el dentista, que somete a la película con su torno hasta molerla, aún más, porque ya en las ediciones en DVD viene sobrefragmentada. Antes, siguiendo a Caicedo, la ilusión provocada por la tecnología del dispositivo fílmico debía ser desarticulada; ahora que la desarticulación la hace el mismo dispositivo digital, el crítico le hace el juego a la tecnología y profundiza esa tendencia en lugar de enfrentarla de manera crítica. Es decir, la tecnología no sólo le gana de mano sino que piensa por él. Si Macedonio Fernández soste-

nía que el gaucho era un entretenimiento para los caballos, el crítico actual es una función del software: debería haber una opción, en cualquier visualizador de películas de una PC, que dijese "buscar Travelling de Kapò". Es que, justamente, como vinieron sosteniendo notas anteriores sobre la influencia del texto de Serge Daney, no es tanto la cuestión moral lo que terminó imponiéndose y contaminando negativamente la crítica, sino la idea de análisis fragmentario. En ese texto de Daney, y más y mejor incluso en las piruetas académicas de análisis estructuralistas y post, o en la precursora mirada formalista de Bazin, el detalle de la puesta en escena bajo la lupa iluminaba el todo, revelaba las tendencias estéticas e ideológicas que aparecían en las películas. Hoy, los detalles citados en las críticas entregan menos luz y más oscuridad; el fragmento termina eclipsando el todo. El crítico se estanca en un hallazgo fácil, el momento testigo de su idea, enceguecido frente al acto fallido, para descontextualizarlo a fuerza de sobrecargarlo de significado. Si el travelling de Kapò le permite a Daney contar todo (su vida y la del cine), ahora cualquier imagen o procedimiento también le permitirá al crítico digital ser un autorizado cazador de tesoros, actividad que no es tal porque ahora, más a mano gracias a la tecnología, no hay que desenterrarlos sino que brillan en la superficie. Y, por eso, los textos acarician la superficie tecnológica, porque el crítico de departamento enfrenta cada película con un vetusto mapa del tesoro: hay un formato de crítica analítica de antaño que es una herencia nociva de Daney o de Caicedo y que hoy la tecnología anula. Y, peor aún, lo que está implementando, y que la mayoría de esos críticos no reconocería, es uno de los modelos más académicos y teóricos del pensamiento analítico: la crítica sintomática. Sí, eso mismo, Freud ataca de nuevo, el psicoanálisis del cine ahora es el lugar común de la mirada crítica. Es que, en vistas de creer que el lenguaje cinematográfico hay que curarlo, se plantan en la certeza de que hay que encontrar el acto fallido (el travelling, el montaje, el encuadre, etcétera) que se revele como síntoma que debemos denunciar y que, como un remolino, se traga la película. Eso sí, al barbata austriaco ni lo nombramos, por miedo a que piensen que usamos marco teórico o que no pensamos libremente fuera de todo dogma conceptual. Los críticos digitales, con su inconsciente formateado por Freud, escriben además en la opulencia cultural que Google rastrea y YouTube exhibe, para generar superficies barrocas de referencias múltiples y cruzadas, juegos de palabras pirotécnicos habilitados por wordreference.com más otras virtuosas estrategias retóricas dictadas por el presente de Internet. Pero nunca revelan, tal vez ni conocen, que el paradigma de su visión del cine está estancado en un pasado lejano, el

fin del siglo XIX, cuando el cine recién veía la luz Lumière y alguien inventaba el análisis de los sueños. Es que, justamente, el problema del crítico digital también es que, si bien se enfrenta a una forma tecnológica, no se hace cargo de una reflexión verdadera sobre la forma que adquirió la experiencia cinematográfica actual; incluso se disimula eso de una manera alevosa. En todos los medios (y esta revista está incluida), muchas veces las películas son criticadas en una sección de cine, pero los críticos digitales, como corresponde, los ven en DVD, sin creer que esa diferencia debe ser aclarada (cuando sí se aclara en muchos medios que el estreno en sala es en DVD). Se niega la experiencia tecnológica de la mirada crítica y, por lo tanto, también se niega la reflexión sobre esa experiencia, sobre lo que implica ver "cine" hoy. Las comillas responden a que el crítico digital usa la tecnología del presente (y que ejerce sin culpa y por comodidad la tecnofilia) pero discute cine como si estuviese en el pasado, en los setenta de Daney o Caicedo, o, peor, en los cincuenta de la *Cahiers* orquestada por Bazin. Y peor, porque esta falta de sincronía, este desfase crítico, es un problema también vetusto que ya fue definido magistralmente por Rudolf Arnheim, ¡y en 1935!, en un escrito profético llamado "El crítico del mañana": "Una de las tareas del crítico del mañana –tal vez él será llamado crítico de televisión– debería ser abandonar el mundo de la caricatura del crítico y el teórico promedio: ese hombre que vive de las glorias de su memoria como una actriz de setenta años, hurgando sus recuerdos de fotos amarillentas, recordando nombres que se fueron hace rato. Este crítico discute películas que ya no son posibles de ver hace muchos años (y sobre las cuales ellos pueden decir todo y nada) con personas de su propio linaje: discute sobre el montaje como un escolástico medieval discute sobre la existencia de Dios, creyendo que todas estas cosas aún existen hoy. En las noches, se sienta absorto en el cine, amante del arte crítico como si viviese en los días de Griffith, Stroheim, Murnau y Eisenstein. Él piensa que lo que está viendo hoy son películas malas en lugar de darse cuenta de que lo que ve ya no es cine para nada".

Claramente, éste es un problema en el que estoy tan inmerso como cualquier crítico del presente y, sin tener ninguna respuesta clara (y a veces ni siquiera una pregunta clara), trato de buscar una estrategia para no de ser devorado por el presente y, al mismo tiempo, tampoco negar el presente. Algunas de mis críticas recientes de *El Amante*, fueron un intento, a veces frustrado o frustrante, de encontrar un lugar para poder mirar con lucidez este conflicto que realmente me preocupa por estos tiempos, y que incluso a veces me paraliza frente a las películas, pero que trato y trataré de dilucidar en futuras reflexiones sobre la crítica. Continuará... [A]

Más de tres décadas de labor

por Jorge García

Un breve racconto acerca de Uncipar indica que la institución fue fundada en 1982, que realizó su función inaugural en el desaparecido cine Nueva Chicago. En 1978 se afilió a UNICA (Union Internationale du Cinéma et Video), la organización más antigua del mundo (fundada en 1931) dedicada al cine no profesional. Desde 1979, esto es, desde hace 32 años, Uncipar realiza anualmente en Semana Santa sus Jornadas Nacionales en Villa Gesell, con la participación de centenares de cortometrajistas y exhibiciones con entrada libre y gratuita, que constan de una Sección Competitiva, seleccionada por su equipo de programadores, además de la muestra Pantalla Abierta, que se proyecta en las traspasadas con todos los materiales que quedaron fuera de competencia. Pero la institución no se quedó en eso, ya que desde 1983 realiza, con el apoyo de la Embajada de Francia, el Concurso Nacional de Cine George Méliès de cine en Súper 8 (en Gesell se pudieron ver los ganadores de este año). Hay que destacar que en 1985, nada menos que con la presidencia de Krzysztof Kieslowski, se realizó en Mar del Plata un festival de UNICA, evento que se repitió en 1993 en Villa Carlos Paz. Esta introducción viene a cuento por la importancia que tiene Uncipar en el desarrollo del trabajo de la enorme cantidad de cortometrajistas que pululan en nuestro país y que encuentran, en el ámbito de estas jornadas, la posibilidad de conocerse y mostrar sus trabajos.

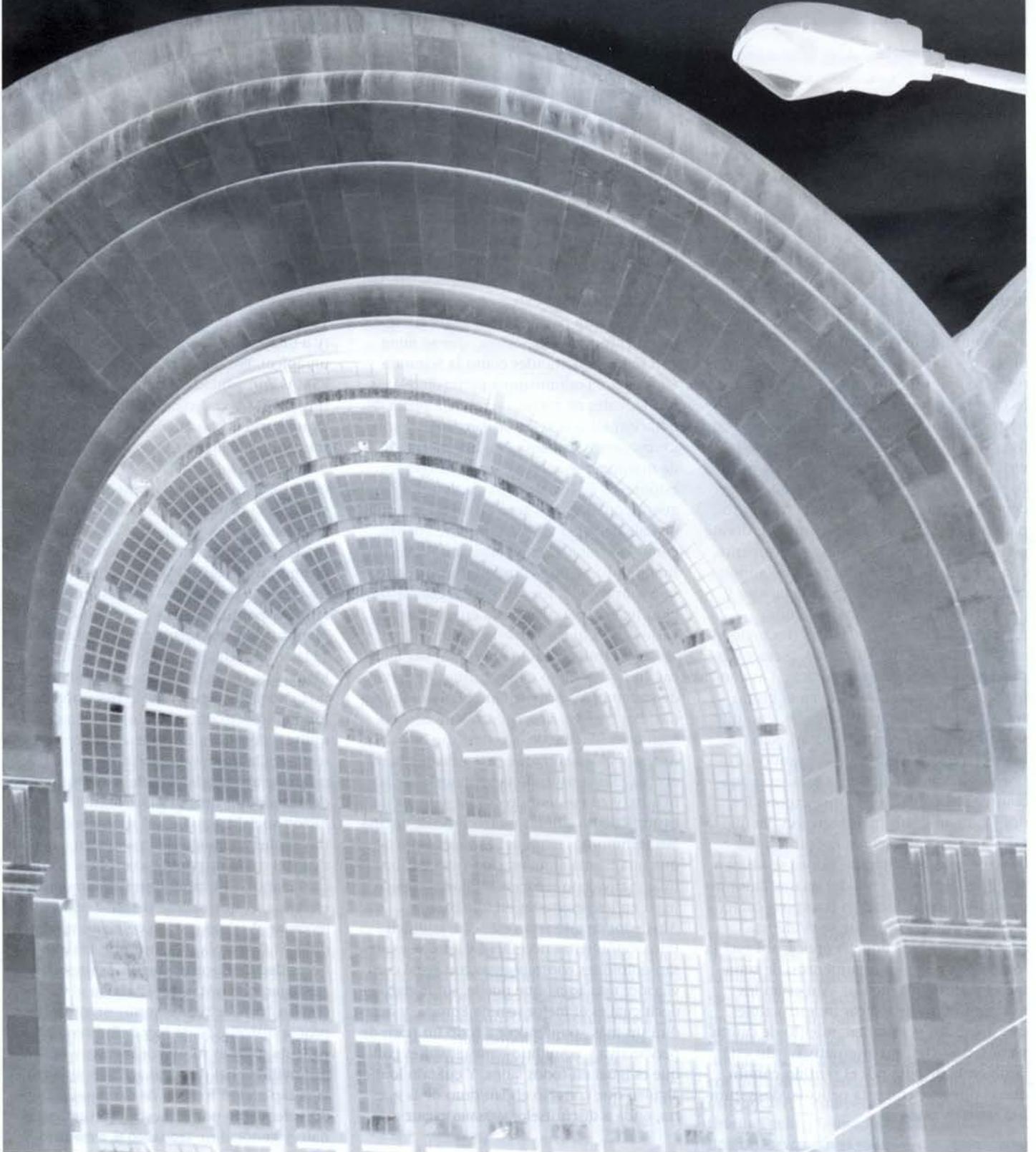
Este año tuve la oportunidad de ser invitado por primera vez a la muestra, y tuve oportunidad de constatar el entusiasmo que provocan las distintas proyecciones. Como apuntamos, existe una Sección

Competitiva, dividida en nacional e internacional, que consta de una treintena de cortos cada una. Lo primero que hay que señalar es el cuidado puesto por los programadores en la selección de los trabajos, ya que, más allá de la inevitable disparidad de los films, en general exhibieron un nivel que no bajó de lo decoroso, con algunos picos destacables en ambas competencias, en las que hubo trabajos ficcionales, documentales y de animación.

En la Sección Nacional, el título, en mi opinión, más destacado, *50 años en la Luna*, de Mariano Santilli, no recibió el premio mayor. Trabajo de más de veinte minutos de duración, que podría encuadrarse en el género de ciencia ficción, es una obra original e imaginativa, con un logrado clima y excelente diseño de producción. Otro título destacado, que no mereció siquiera menciones, fue *Elvira en el Río Loro*, de José Villafaña, un documental que, en apenas nueve minutos, logra retratar una situación política y social en profundidad (luego se vio en el Bafici). Otros títulos recordables de la Sección Nacional fueron *La loca Matilde*, de Alberto Romero, ambientado en un hospital psiquiátrico y de hondo contenido ideológico; y *El camino del guerrero*, de Laura Casabé, que con humor y desde un punto de vista femenino, satiriza los films de artes marciales. La ganadora de la competencia fue *Ana y Mateo*, de Natural Arpajou, un film realizado con gran profesionalismo pero, desde mi punto de vista, menos arriesgado que los antes mencionados. Dentro de la Sección Internacional, la ganadora fue *Después de todo*, un film brasileño de Rafael Saar que aborda con sensibilidad e inteligencia la homosexualidad, en el que participa un irreconocible Ney Matogrosso.

Otro trabajo brasileño destacable fue *Dossie Ré Barbosa*, que reconstruye, a través de una imaginativa animación, un hecho policial. Pero el mejor film de la sección fue el español *Pase de patos*, de Koldo Almandoz, un film muy original y de un desbordante humor. También cabe destacar a *Betty B & The The's*, un corto alemán de Félix Stietz con una buena dosis de humor negro y el documental paraguayo, *Karai norte*, sobrio y carente de efectismos.

Pero también hubo lugar en las jornadas de Uncipar para la exhibición de cuatro largometrajes: uno de animación, *Guía de Rosario misteriosa*, de Pablo Rodríguez Jáuregui, que no pude ver, y tres de carácter documental. Uno, ya visto en el festival de Mar del Plata, fue *Pecados de mi padre*, un discutible intento, más allá del valioso material de archivo con que trabaja, de reivindicar de algún modo la figura del narcotraficante Pablo Escobar Gaviria por parte de su hijo. *Tablada, el final de los 70*, de Fabián Agosta, intenta analizar el asalto al Regimiento de ese nombre por parte del ERP, pero no excede los límites del correcto audiovisual en el que, como en otras películas referidas a esa agrupación, sigue habiendo una notoria carencia de autocrítica por parte de la mayoría de sus militantes. El más interesante de los largos exhibidos fue *La vida loca*, de Cristián Poveda, realizador argentino asesinado en El Salvador. El film describe con crudeza el accionar de una pandilla juvenil, pero también se toma tiempo para reflejar con agudeza aspectos de la vida social y política de ese país. Una película tal vez desaparecida, pero visceral y arriesgada, que fue un auténtico homenaje a una víctima en un país en el que la vida humana tiene muy poco valor. [A]





Secuestro y muerte

Argentina, 2010, 95'.

DIRIGIDA POR Rafael Filippelli

Algunas opiniones le reclaman a *Secuestro y muerte* que retrase veinte años: que en sus personajes resuma estereotipos, que en boca de ellos se vociferen enunciados políticos que sinteticen posiciones complejas desarrolladas con el tiempo, y que en los discursos emerjan clara y didácticamente las contradicciones que habrían de aparecer tiempo después. Además, para ese cine viejo, sería tranquilizador y más digerible que alguno de los personajes encarne la ideología del director, que establezca analogías respecto del presente, que procure dar una lección para la historia y que tome partido frente a la antinomia. Que encuentren una figura sobre la cual descansar. Parte de la virtud de *Secuestro y muerte* es no ser nada de esto, y la otra parte es que queda en evidencia que su director, más allá de su propia opinión sobre el acontecimiento, decide pensar y expresarse cinematográficamente, con un respeto reverencial por la composición y el punto de vista de cada cuadro y por el trabajo con la materia tiempo.

Las actuaciones son excelentes (las mejores en la filmografía del Filippelli), secas y desprovistas de recargas psicológicas. Las contradicciones y las afinidades en el grupo secuestrador no están remarcadas sino que se intuyen; se construyen pistas, pero permanecen indeterminadas. El mundo exterior y el destino tienen una presencia agobiante. Y el contrapunto que expone los dos razonamientos (más bien tres, ya que la puesta en escena incluye la opinión del director, que visualmente nunca se ubica a favor del punto de vista del secuestrado) no construye una valoración tramposa cuarenta años después, sino que se evidencia como posible para aquella época: ahí está la lógica, con aquellos argumentos, de someter a los fines, los medios. Ahí están los razonamientos de lógicas indestructibles, que justifican el encadenamiento de causas y consecuencias, sin alternativas. Ahí está también la disputa por el sentido común, que el director, con esta película, desnaturaliza. **AGUSTÍN CAMPERO**



Cooking History

Eslovaquia, 2009, 88'.

DIRIGIDA POR Péter Kerekes.

Lo que uno podía saber a la hora de entrar a ver este documental en el Bafici (por el catálogo, por alguna reseña en Internet) era que a su director ya se le dio un par de veces por abordar la Historia grande a través de las pequeñas historias, de las anécdotas y testimonios laterales, desde los puntos de vista de personajes secundarios y hasta de los extras. Así es también, parece, la otra película de Kerekes presentada en el festival, *66 Seasons*, que se mete con temas tan grandes como la Segunda Guerra y el comunismo a partir de relatos individuales en torno a una vieja pileta de natación eslovaca. En *Cooking History* son los cocineros de campaña, los encargados de mantener lo mejor llenos posibles los estómagos de los ejércitos en tiempos de guerra, quienes nos acercan a una historia posible del siglo XX. Un hombre cuenta cómo era trabajar en el claustrofóbico confinamiento de un submarino; un panadero que sobrevivió a los campos de concentración recuerda su plan para envenenar a varios ex SS que escaparon a Nuremberg; y ahí está también el chef personal del mariscal Tito, y el relato de las rutinas de testeo de sus comidas potencialmente contaminadas. Por *Cooking History* corre una concepción bien terrenal de la cocina, un poco a lo Anthony Bourdain, que entiende que hasta el chef más sofisticado debe mancharse las manos, y en ese sentido es una película de historia de las guerras tanto como de cocina. Sus testimonios expresan el papel esencial que una buena alimentación (una cocina imaginativa con recursos limitados) puede jugar en los resultados de una batalla. Alrededor de este tema esencial, la difícil transacción entre necesidad y arte, se expresan opiniones contrapuestas con igual convicción: está aquél que puede, sin dudar, decir cuál es el mejor pan de Europa, y quien dirá sin más –poniéndole a todo un poco de perspectiva y equilibrio– que el pan es pan, que es igual en todos lados. Y cuando lo dice alguien que conoció el pan duro de la guerra, andá a discutirse. **MARIANO KAIRUZ**



El predio

Argentina, 2010, 58'.

DIRIGIDA POR Jonathan Perel

La verdad, está tan raro el clima político que tenía miedo de escribir sobre esta película, porque implica criticar alguna cosa referente a la política de defensa de algunos derechos humanos por parte del actual Gobierno (no aún el derecho a la nutrición y la vivienda digna para todos los ciudadanos, por ejemplo), y eso nos convierte en fascistas o monstruos. De hecho, he perdido ya un par de amigos por criticar a Cristina K (y a una lectora de la revista que no lamentó un ápice). Porque *El predio* habla de la ESMA. En realidad no habla, muestra qué es hoy la ESMA, qué cosas pasan dentro, qué experiencias giran alrededor de ese lugar transformado en una especie de festival de la vida, algo loable. Pero hay algo extraño en el film, algo que, de manera molesta, surge de la planificada falta de manipulación del registro. Tomas fijas, ausencia de intervención por parte del realizador, momentos de diferentes actividades arman una especie de visión. Pero, justamente, la falta de manipulación y la duración de los planos dejan que aparezca con toda su fuerza la ambigüedad de la ESMA actual. ¿Es lógico que sea lo que es hoy? ¿Está bien o no? ¿No sigue evitándose la discusión de fondo respecto de lo que fue la dictadura militar? Porque la ESMA, ese infierno de la tortura y la impunidad, recubre el crimen más relevante de la dictadura: la usurpación del Estado por una banda criminal, la disolución social basada en la ausencia de garantías civiles, el miedo de la sociedad a la política y el miedo pavloviano a actuar como ciudadanos. El film muestra claramente que ese tema, el que realmente hace relevante recordar el crimen, sigue de algún modo elidido. *El Predio* plantea, por primera vez, la necesidad de hacerse preguntas respecto de ese lugar, preguntas que excedan el lugar común “progre” y nos confronten con la propia historia. Nada hay definitivo en la película y ése es su mayor mérito: romper la inmovilidad del discurso acrítico respecto de la desaparición forzada de personas (estúpido eufemismo por secuestro, tortura, asesinato y genocidio). **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Morrer como um homem

Portugal/Francia, 2009, 134'.

DIRIGIDA POR João Pedro Rodrigues



La tercera película de João Pedro Rodrigues es de esas en las que uno advierte que puede ocurrir cualquier cosa a cada momento, y que lo que ocurra será tan inesperado como fatal. Lo de fatal va en ambos sentidos, en el de lo inevitable como en el relacionado con la muerte. Esta certeza no atañe solamente a los sucesos narrativos, sino a los deslizamientos permanentes en el tono de su universo imaginario, en su negociación con los géneros, e, incluso, a sus elecciones estilísticas. Tal vez pueda sorprender a algunos que el film de Rodrigues, que podría ser caracterizado como un melodrama terminal en su creciente derivación hacia un espíritu trágico, comience con una referencia explícita al cine bélico, y, muy en parti-

cular, a la también trágica *Aventuras en Birmania*, de Raoul Walsh. Que de ese inicio, siguiendo a una extraña patrulla de desertores fantasmagóricos, pronto se pase a un drama filial y, junto a ello, al registro de la pasión amorosa extrema de dos sujetos cercados por la muerte, no es algo arbitrario, sino que obedece a una lógica implacable. En la noche lisboeta, una drag queen madura de salud más que menguante y su joven amante jugando al borde de la sobredosis se convierten en las figuras sobre un fondo crecientemente ominoso. Ese universo oscuro no impide que *Morrer como un homem* no se permita, a pesar de nunca perder en su objetivo la tragedia, sus tiempos para ejercer cierto derecho a la felicidad: del cine, de la película y del

espectador. La vida y la muerte son el eje por el cual la película se va deslizando, entre la fragilidad de los cuerpos, sus transformaciones eventuales y la caída inevitable. La película hace pensar obligadamente en un Douglas Sirk revisado por Fassbinder, sin concesiones, pero con estrategias para dar giros insólitos en la ficción y la performance hacia formas de un goce que no sea mortífero. Porque esta película es, entre otras cosas, una máquina de guerra contra la muerte. Si se nos diera a elegir un film en el cine presente que sea capaz de demostrar la vigencia del gran melodrama, tomándose en serio, actualizándolo sin gestos retro y llevándolo hasta sus últimas implicaciones, esta es *Morrer como un homem*. **EDUARDO A. RUSSO**

Atención: se revela el final de la película

Tonia es un personaje ordinario en una película extraordinaria. O, mejor dicho, Tonia es una criatura ordinaria transformada por Rodrigues en un personaje extraordinario. Tonia es placer y sufrimiento, juventud tardía y vejez inminente, vida al mango y muerte cercana. Es transexual y desea operarse para cambiar de sexo; pero las marcas del tiempo, y las heridas de la vida, detendrán su propósito. Tiene amigos, pareja, se pelea y reconcilia, revuelve el pozo de sus recuerdos (emotiva escena); contempla, junto a otros transexuales y amigos, un pai-

saje perfecto, en el que descansa, con una atrapante canción de fondo; vive las penurias por ser aquello que eligió, pero nunca deja de ofrecerle a los otros su dignidad, amistad y altruismo. Rodrigues hace una película de culto, pero nunca deja de lado la emoción a flor de piel, como la de Tonia, en pleno derrumbe. Pocas veces el cine desnudó unas vidas con sus flaquezas y fortalezas como el cineasta hace con Tonia y su gente: vida, placer y muerte, a viva voz en el cementerio de la alegría y la tristeza, a cajón abierto con su pareja, rodeada de los pocos que los quisieron y entendieron. *Morrer como um homem* narra un conjunto

de vidas alteradas como cualquier otra; pero Rodrigues, en cada plano de su película, va más allá de la crónica dolorosa y del apunte políticamente correcto. Emplea una música que dignifica a sus personajes y que los dirige a un lugar mítico que se aleja de cualquier realidad verosímil. Tonia y su gente son personas comunes con problemas convencionales, pero el cineasta, metido en sus cuerpos, los convierte en personajes inolvidables. Tonia muere; también su pareja, en otra gran escena que transcurre en la playa; pero desde la imagen, desde aquello que entiendo que debería ser el cine, están más vivos que nunca. **GUSTAVO J. CASTAGNA**



Kings of Pastry

Holanda/EEUU/Inglaterra/Francia, 2009, 84',
DIRIGIDA POR Chris Hegedus y Don Alan Pennebaker.

Atención: se cuenta el final.

Este documental registra la parte final de la competencia *Meilleurs Ouvriers de France*, en la cual se elige al mejor pastelero de Francia. Más precisamente, el título se denomina "mejor obrero de Francia" (MOF), y quien lo detenta, además de formar parte de la elite culinaria, tiene el honor de poder llevar, en el cuello de su uniforme, la bandera tricolor. D.A. Pennebaker –aquel documentalista del *cinema verité* autor de glorias rockeras como *Don't Look Back* (1967, con Bob Dylan), *Monterrey Pop* (1968, en la que brilla Hendrix) y *101* (1989, de Depeche Mode)– y su esposa, deciden recurrir a las reminiscencias de Django Reinhardt para seguir a 3 de los 16 competidores que aspiran a convertirse en MOF. Estos enormes maestros pasteleros dejan de lado el orgullo y, literalmente, se rompen el lomo para hacer lo mejor (no lo mejor posible, sino lo mejor), llevando más allá de sus propios límites el talento, y creando algo nuevo a partir del bagaje de toda la historia y la cultura pastelera de ese país. La materia prima de este conocimiento único, tácito, práctico e imposible de codificar son los pasteles, el chocolate, la crema, el conocimiento para la decoración y la ornamenta a partir de azúcar, caramelo y la técnica del glaseado. A partir de esa competencia, y mediante dicha preparación, la comunidad de los MOF logra

su propósito: mantener altos estándares de elaboración y resultados en la pastelería francesa, y poner como ejemplos a seguir a quienes consuman dicha excelencia. Y en ese nivel de sublimidad técnica, conocimiento y trabajo, lo que termina haciendo la diferencia es el instinto, la inspiración, la capacidad de improvisación y el tesón para sobreponerse a los avatares. El tono alegre de la película, y la simpatía y el esfuerzo de los personajes, facilita una rápida empatía que provoca una mezcla de admiración y tranquilidad por ver tanto la humanidad del esfuerzo como la magnificencia del resultado. Más allá de esa empatía, se logra la invisibilidad de la cámara, especialmente en lo más álgido del concurso, lo que construye altas dosis de tensión y, hacia el final, la doble sensación de tristeza (porque el protagonista principal pierde) y satisfacción (porque la peor víctima de la mala suerte consigue ser un MOF). La película se realiza con la mezcla entre el estilo de los directores y el esfuerzo de los competidores. Ambas cosas (ser un MOF y lograr este film) suceden porque están dispuestos a descubrir, a aprender y trabajar para ser mejores, y a estar preparados para que la sorpresa se presente y juegue a su favor. Al final, los que ganan son quienes son capaces de imprimir en la obra su propia personalidad. **AC**



Jaffa, The Orange's Clockwork

Israel/Francia/Bélgica, 2009, 87',
DIRIGIDA POR Eyal Sivan

Ubicada en la llanura costera de Israel, bañada por el mar Mediterráneo, Jaffa es uno de los puertos más antiguos del mundo. Así se la define y se la ve, verde y soleada, en los portales turísticos. Jaffa es también una marca internacional: las mundialmente famosas naranjas Jaffa. Eso parece ser en la superficie Jaffa: la imagen de una ciudad y de una naranja, una postal y un ícono. Jaffa es, además, un aroma en el recuerdo, el del dulce perfume de las naranjas Jaffa. Un aroma que representa la nostalgia por lo que alguna vez fue: tierra de naranjos y de convivencia pacífica entre árabes y judíos. Los testimonios hablan de un tiempo, no tan lejano, en que la propiedad y el trabajo en los huertos se alternaban entre ambos pueblos de manera armónica. En la palabra de sus habitantes, Jaffa recupera ese pasado y le otorga a la ciudad una profundidad y una perspectiva. Jaffa deja de ser entonces una postal para volverse un territorio; la naranja deja de ser una naranja para convertirse en un símbolo. Marca internacional y arena de disputas históricas, el potente símbolo de la naranja inunda y satura las imágenes ligadas a los negocios y a la política. Recurrente en la publicidad, omnipresente en las piezas propagandísticas. A partir de pinturas, fotografías y viejas películas los entrevistados

(artistas plásticos, historiadores, investigadores, escritores) se ocupan de explicar cómo la naranja se fue convirtiendo en la pieza fundamental de la propaganda sionista. Desde 1948, año de la fundación del Estado de Israel, las imágenes idílicas de la pálida mujer judía cosechando de cara al sol naranjas en los huertos fueron centrales en la construcción de una idea de nación. Esos judíos europeos, sin embargo, trasplantados a un nuevo suelo, no resistían el sol ni el duro trabajo de la cosecha, explican los especialistas. La imagen se devela así pura mitología, propaganda pura. La más pura de las naranjas aparece de este modo en la génesis de un mito, recurso material y simbólico para la refundación y el regreso. El documental de Sivan reproduce, a través del montaje, la dinámica misma del tema que lo ocupa. Así orada las superficies de los símbolos y de la historia para alcanzar sus capas más profundas: las imágenes despojadas y los sucesos que borró el olvido. En 1948, a raíz de la ofensiva israelí, la mayoría de la población de Jaffa abandonó sus hogares y nunca pudo regresar. "El olvido es una bendición de Dios", dice uno de los entrevistados recordando desde el silencio y con lágrimas en los ojos ese momento. Aunque el documental elija la vía de la memoria, la cámara se retira respetuosa. **MARCELA OJEA**

Un balance general y algunas apreciaciones personales

Si por algo se caracterizó la doceava edición del Bafici, fue por la decidida intención de ofrecer una programación compuesta mayoritariamente por películas de directores casi o totalmente desconocidos en nuestro país. Y está bien que así haya sido, más allá de que se pueda haber extrañado alguna retrospectiva "fuerte" (digamos, como las del año pasado, dedicadas a Jean Eustache y a la dupla Straub-Huillet). Es que es mucho el cine por descubrir que andado vueltas por el mundo sin ninguna posibilidad de llegar a estas pampas por las vías habituales de distribución, sólo preocupadas por difundir el cine más comercial, a lo que debe agregarse que una buena cantidad de los títulos que escapan a esas características se estrenan en DVD, generalmente en proyecciones que dejan mucho que desear. También es cierto que algunos de los títulos desconocidos exhibidos ofrecían como mérito mayor ese rasgo, pero hubo oportunidad de descubrir una buena cantidad de obras y directores. Un comentario frecuente –al que adhiero– es que no hubo muchos films realmente grandes. Personalmente, encontré cuatro (dejo de lado los títulos clásicos o realizados décadas atrás), de los cuales se estrenan tres: *La cinta blanca*, *Vincere* y *Policía, adjetivo*. El restante fue *Morrer como un homen* (merecido ganador de la sección

Cine del futuro), del portugués João Pedro Rodrigues. Por cierto, hubo un puñado de muy buenas películas y una apreciable cantidad de títulos que valió la pena ver, pero grandes films –y ello es probable que refleje el estado actual del cine en el mundo–, en mi opinión, sólo aquéllos. Y buena cantidad de las sorpresas, como suele ocurrir, aparecieron en el terreno del cine documental. Si la competencia oficial –más allá de gustos personales– tuvo un nivel muy aceptable, me es difícil comparar el premio concedido a la película mexicana *Alamar*, un título claramente menor, en desmedro de la antes mencionada rumana *Policía, adjetivo*, para quien esto escribe, por buena diferencia, la mejor de la sección, algo que tampoco fue reconocido por el jurado de FIPRESCI, que prefirió premiar a *Lo que más quiero*, de Delfina Castagnino, un ejercicio FUC excelentemente interpretado por sus dos actrices protagonistas, pero bastante insustancial y con una secuencia –la del despido de los obreros– marcadamente reaccionaria, tanto desde su contenido, como desde la puesta en escena.

Si a decepciones hay que referirse, la mayor recae en el cine asiático visto en el Bafici, con la posible excepción de algunos films, no todos, de la muestra de documentales políticos chinos. Hace tiempo que vengo sosteniendo que el cine de ese

continente está demasiado sobrevalorado y que hay una tendencia a magnificar la calidad de obras apenas correctas o decididamente mediocres. Esto pudo apreciarse en el festival, ya sea a través de películas vistas o a partir de opiniones confiables. Periódicamente se "descubren" nuevas cinematografías de ese origen (ahora parece tocarle el turno a la de Singapur), pero las obras que se pueden ver no justifican esos entusiasmos. Existen, desde luego, un grupo de directores muy valiosos, pero incluso algunos de ellos (Tsai Ming-liang, Hong Sang-soo) tienden a repetirse, al ejercitar sólo variaciones sobre lo ya conocido y mejor realizado. Tal vez sea la hora de buscar por otros rumbos menos transitados. De todos modos, por encima de estos reparos, el 12º Bafici mostró su habitual funcionamiento aceitado, con proyecciones en horario y sin cambios ni suspensiones; se pudieron ver películas y focos valiosos (uno de los hallazgos del festival fue el dedicado al brasileño Rogerio Sganzerla), y si bien el *Meeting Point* del Espacio Bafici sigue sin instalarse –se extrañan los encuentros dentro del Hoyts a la salida de las películas–, el festival continúa siendo uno de los eventos culturales más importantes que ofrece hoy por hoy Buenos Aires, y está ya destinado, como rezan algunos de sus afiches, a convertirse en un clásico de la ciudad. **JORGE GARCÍA**

RENTA DE OTRAS PELICULAS		
www.estoescineramma.com.ar		
Lambaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro.10 a 22 hs. Domingos cerrado.		

**Ocio**

Argentina, 2010, 70'.

DIRIGIDA POR Juan Villegas y Alejandro Lingenti.

El largo e hipnótico plano inicial de *Ocio*, un plano que es muy distinto al resto de los que constituyen la película, a la vez la encuadra y genera su indeterminación. Un plano que bien podría representar el universo visual del protagonista, el modo de su propio punto de vista: pasivo, espectador, aprehensible. A partir de ese plano sabemos que hubo una muerte y que hay tres personas que, frente a eso, detentan una unidad. La muerta es la madre del protagonista, y los otros dos son su papá y su hermano. A pesar de que el protagonista procurará buscar algún tipo de refugio en esos vínculos, parece haber a la vez un padecimiento, pero también, cierta tranquilidad en la rutina propia del hogar que comparten. Los otros vínculos que se procurarán desarrollar son de amistad y de referencia. Estos son los únicos puntos de fuga hacia otro futuro posible, que de todas formas, no parecería ser muy distinto al presente. A pesar de que se recurre a planos muy cercanos, a espacios cerrados, no es precisamente empatía lo que se genera, sino una visión más bien fría y distante. Sin embargo (y quizás precisamente por esas características visuales), la película (y el protagonista) encuentran sus iluminaciones mucho más allá de las imágenes: en el rock, en los vínculos de amistad, en los personajes extraordinarios (el ucraniano y el que compone Santiago Motorizado, cantante de *Él mató a un policía motorizado*), y en el fútbol (acá incluyo al metegol y a la pelota). No la representación de todo esto, no su sentido icónico o analógico, sino lo que surge por su propia presencia. Las canciones de Pescado Rabioso, Invisible y Manal son como un viento que sopla de costado y le asigna al film su propia emotividad. Pero, al fin, los repetidos y repetitivos acordes de Ariel Minimal terminan imponiendo, de modo magistral, su rara lógica de presente uniforme y eterno, con una combinación de contundencia, brillo y singularidad. **AGUSTÍN**

CAMPERO

**Somos nosotros**

Argentina, 2010, 70'.

DIRIGIDA POR Mariano Blanco

Somos nosotros no es una película menor. Tampoco es importante, ni quiere serlo. Es la prueba rodante de que los lugares comunes son castillos a demoler. Y que contra los lugares comunes de la prensa, del cine argentino, del filmar de manera superindependiente, la mejor arma es la decisión. Y que esa destrucción puede hacerse de forma visceral, motivada por ninguna otra cosa que las ganas sinceras e inmediatas de hacer cine a la edad de 20 años (la del director Mariano Blanco), sin enarbolar banderas o grititos contra políticas estatales. Sin querer ser –mejor dicho, mostrar cómo es– otra cosa que ese *nosotros* del título.

El *nosotros* es el día a día de un puñado de skaters veinteañeros que se pasea por Mar del Plata. Blanco filma Mar del Plata sin melancolía, la mira despojada, deshabitada. No hay tiempo para conjugar ese lugar con la nostalgia: sólo hay tiempo para ver qué se hace esa noche y dónde está ella. Blanco recorre Mar del Plata sobre su skate, la recorre en planos secuencia, y hace del espacio, y de cómo se lo recorre, una cuestión moral. Por eso los planos secuencia no parecen buscar una lírica, sino que buscan “estar” en esa pandilla, ser parte de ese momento: Blanco conoce sus límites y los aprovecha. De hecho, es el “conocer” lo que distancia al director de los referentes que le podrían ser inmediatos: el Gus Van Sant de *Mala noche* y el primer Perrone. Blanco no puede tomar la distancia poética porque todavía no quiere bajarse de la patineta: ésa es la vital diferencia con el cine argentino. *Somos nosotros* es física antes que melancólica, quiere saber qué se hace hoy a la noche antes de cómo plantearse frente al cine argentino. Es una película libre, cuyas libertades nacen desde lo que muestra y no están concebidas de antemano; si aparece un sesgo generacional, es por la sinceridad para mostrar ese mundo antes que otra cosa (incluso el título). Se puede estar triste sin querer ser trascendental, se puede estar constantemente en insolente movimiento, se puede pisar Mar del Plata en presente imperfecto y con rueditas: *Somos nosotros* lo hace. Y hasta parece no importarle. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

**Bummer Summer**

Estados Unidos, 2010, 79'.

DIRIGIDA POR Zach Weintraub

Esta ópera prima de Zach Weintraub –también guionista y actor– no pretende concretar ni peripecias, ni intrigas, ni despertar sentimentalismos. Tampoco quiere ser un tratado sobre el fin de la adolescencia y el paso del tiempo. Se contenta y se preocupa por retratar el sopor del verano del joven Isaac, de su hermano mayor Ben (Weintraub) y de la ex novia de este último. Sopor que conduce, casi de manera irremediable, a una atmósfera abúlica, astutamente captada en una nítida fotografía en blanco y negro, llena de matices, en la que el calor de ese verano plomazo del que habla el título de la película puede palpase. Zonas silvestres del estado de Washington son el escenario perfecto para los protagonistas, quienes aún no han sido contagiados por el civismo de la vida adulta. Ellos son tan silvestres como el paisaje por donde transitan, corretean, juegan y descansan. *Bummer Summer* es una película desprovista de personajes adultos, en la que, cuando ocasionalmente se muestra algún mayor, éste sin dudas posee más rasgos adolescentes e inmaduros que los mismos jóvenes. Es que una de las características principales de un verano adolescente es la liberación de los preceptos de los padres, muy ocupados en trabajar mientras los chicos disponen de unas largas vacaciones. El guión, apoyado en la improvisación, no desecha el humor, sino que lo utiliza como herramienta fundamental para exteriorizar la simpleza de los personajes y sus pequeños conflictos, lo cual deja entrever la profunda emoción que produce un momento de tiempo ideal. La morosidad del relato, filmado en un ritmo pausado y cadencioso, enmarca la diminuta *road movie* veraniega, en la que los tres compañeros de viaje intentan hacerle frente al aburrimiento estival yendo de un lugar a otro sin ningún propósito, con un caminar que arrastra pies y encorva espaldas fatigadas por el tedio, sin tener mucho que decirse entre ellos, conversando sin emitir palabras, como sólo los adolescentes pueden hacerlo. **MARINA LOCATELLI**

A ellos algo les pasa

De las decisiones a las que más recurre el cine de estos días —el buen cine, y deseo que esto se entienda desde el comienzo—, es filmar una escena con plano secuencia y recurrir para contar algo, mucho o nada, a los consabidos tiempos muertos. Daría la impresión de que cualquier cineasta, experimentado o debutante, puede hacerlo (y desde ya lo hace) con delectación valiéndose de su capacidad con la cámara o del conocimiento detallado de algunas películas de Godard, Antonioni, Tarkovski o Welles. Vi muchos, acaso demasiados, planos secuencias y escenas con tiempos muertos, técnicamente irreprochables los primeros y obsesivos y minuciosas las otras. Y también miré varias

películas con jóvenes protagonistas, de diferentes épocas y orígenes, con conflictos exteriores o interiores, en las que los silencios vencían ampliamente a las palabras. Pero la película con jóvenes que más me interesó fue *Bronco Bullfrog*, de Barney Platts-Mills, y tiene más de cuarenta años. A estos chicos les pasa algo en el East End del Londres de fines de los sesenta: roban porque sí, se pelean, son golpeados, charlan en el café, pasean por las calles filmadas en un blanco y negro virado al gris, y hasta dos de ellos se cansan de sus progenitores y van a vivir su primer y gran amor fuera de sus hogares. Sí, probablemente cinco o seis años después se vuelvan punks y vayan a ver a los Pistols y ofrezcan ya su adolescencia tardía. Pero algo les pasa, tienen vida, están lejos de toda solemnidad, y la película en sí misma puede verse como una respuesta feliz al ya por entonces desarticulado Free Cinema inglés. Distintas son las vivencias de la joven pareja de Gabino y Luisa en *Juntos*, de Nicolás Pereda, uno de los dos films del cineasta que se dieron en el Bafici. Algo les pasa desde lo más mínimo,

como la desaparición de su perro o el desespero en la heladera, que los llevará a salir de la incómoda convivencia en la que están para intentar salvar la pareja. Y se irán a buscar al perro en las afueras de México. Pereda narra el interior (la casa) de la pareja y el exterior (el paisaje) de esa pareja con parsimonia y sabiduría, sin explicar nada, sólo valiéndose de tiempos muertos y escenas cotidianas dentro del hogar y de marcados silencios cuando los personajes salen al exterior. La escena de cinco minutos (un cigarrillo completo) con Gabino y Luisa sentados a la mesa, sin hablarse y mirándose de reojo y comprendiendo que la convivencia está a punto de caerse a pedazos, dice mucho más que otros films sobre jóvenes (*Somos nosotros*, *Lo que más quiero*, *El pasante*) presentados en el festival. Mientras estas últimas manifiestan pura monotonía vacua, la de Gabino y Luisa ofrece una ostensible vitalidad emocional acompañada por esos bellísimos tiempos muertos que Pereda filma con placer y delectación.

GUSTAVO J. CASTAGNA

Smells like teen spirit, la saga

Es fácil constatar que muchas de las películas de las selecciones oficiales del Bafici estaban protagonizadas por adolescentes o apenas post-adolescentes; que esa edad, como tema, recorría una enorme cantidad de films. Pensé primero que tenía que ver con la edad de los programadores, pero no, sería demasiado simple. Después, que quizás el impulso para mostrar algo relevante del mundo, finalmente era un patrimonio de la mejor juventud (en realidad, como siempre: ¿qué edad tenía Orson Welles cuando hizo *El ciudadano*?

no?). Sumo estas dos razones, la demasiado simple y la quizás un poco repetida, a otra: el cine es un arte del descubrimiento y requiere almas y ojos dispuestos a descubrir, sea como cineastas o como protagonistas; porque los adolescentes pueden ver todo (a los niños, salvo por accidente, ciertas imágenes les son vedadas) y todo lo ven nuevo. Por último, porque hacen hipótesis, o sea, preguntas. Sea o no uno un joven de esos, esté más cerca o más lejos de la frontera de los veinte años, es necesario volver la mirada a esa edad. Miren: *Ocio*, *El pasante*, *Red Dragonflies*, *Putty Hill*, *Somos nosotros*, *Lo que más quiero*, *Rodríguez*, *Bummer Summer*, *Les beaux gosses*, *Te creés la más linda (pero erís la más puta)*, incluso *Alamar*, que habla más de la infancia, todas son películas que rodean la adolescencia, que se instalan, desde el recuerdo o de modo contemporáneo, en los márgenes de esa zona tremenda. En todos estos films, además, campea la melancolía, aunque no la tristeza ni la nostalgia, y me pregunto por qué. El cine casi no

aparece en estas películas, sino en todo caso la música, el juego (*Ocio* es ejemplar en lo primero, *El pasante*, en lo segundo) y la identidad construida o buscada. Tampoco el sexo, más que como un dato del paisaje. La muerte, también, pero no como vehículo del primer descubrimiento que clausura la adolescencia: nunca estamos preparados para ella. Ese malestar permanece en suspenso en todas estas películas hasta que, finalmente, estalla. Mi hipótesis es que el cine nuevo o con mejores ideas es el que mejor retrata la edad donde se descubren los postulados de la vida adulta y quedan como signos de pregunta. Eso carga a las imágenes de misterio: la melancolía, entonces, es la de saber que ya no quedan, después, demasiadas preguntas sin respuesta. Lo mejor de estas películas es que recuperan y guardan, en sus pliegues y sus imágenes, ese estado de latencia que impulsa al artista y que sólo se vive así, como en el cine, cuando la vida es una película, en la adolescencia. **LMD'E**



LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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



Roskilde

Dinamarca, 2008, 99'.

DIRIGIDA POR Ulrik Wivel.

Toda persona que haya gozado de la fiesta que es la *Glastonbury* de Julien Temple debería ver *Roskilde*. La película de Ulrik Wivel agarra el manual del magno Julien y lo aplica con diligencia y mucho entusiasmo, y el resultado es un cóctel festivo ideal para un sábado de traspasado, óptimo para ver antes de una fiesta. Porque la película se llama, a secas, *Roskilde*, el mismo nombre de uno de los festivales más legendarios de música en Europa, y no se queda corta. El documental, que al igual que el de Temple incorpora material en diferentes formatos, nos muestra todo lo que queremos ver: los preparativos y expectativas, el delirio, las drogas, el alcohol, los incendios, la gente desnuda, la gente disfrazada, el barro y mucho rocanrol. El documental mismo es una bacanal que invita a meterse, a mover la patita, a patear un poco el asiento de adelante y a sumarse a la banda sonora a pura risotada. Pero la película de Wivel no es superficial o meramente pasatista: hace énfasis en los férreos valores que hacen de Dinamarca un país de llamativa tolerancia y buena predisposición hacia el otro, donde la policía cuida pero no reprime (véase el extraordinario diálogo entre un policía y un concurrente completamente drogado que pide ser llevado a un hotel a dormir), donde un festival puede existir pacíficamente y con buena onda, donde —a diferencia del *Glastonbury* que mostraba Temple— no hay poblaciones pacatas que se oponen al evento. Y, al igual que Temple usaba a Michael Eavis para narrar la historia de *Glastonbury*, Wivel encuentra al brillante Henrik Rasmussen, quien vio las posibilidades del festival, lo nutrió para que alcanzara su actual esplendor y tiene, además, la lucidez de plantear el valor sociológico de *Roskilde*: catarsis y liberación colectiva, invitación al desahogo masivo, paraíso efímero donde el mundo gris del trabajo no existe y las inhibiciones, al menos por cinco días, quedan puertas afuera. **GUIDO SEGAL**



Do It Again

Estados Unidos, 2010, 85'.

DIRIGIDA POR Robert Patton-Spruill.

En una suerte de pequeña, suburbana y autocomplaciente odisea homérica, un hombre, Geoff Edgers, crítico musical del *Boston Globe*, tiene una meta: reunir a The Kinks. El documental es el registro de esta travesía jalonada por variados obstáculos, que van desde la falta de presupuesto, pasando por el recorte salarial del periodista y la renuencia a participar de muchos de los involucrados, hasta la insoslayable pelea fraternal de los Davies, columna vertebral del legendario grupo británico. Sospechando desde el principio que la meta está condenada al fracaso, el documental corre el foco de la figura de The Kinks y lo deposita en el anhelo de Edgers, vivido, primero, como triunfo o derrota, y luego como forma de relacionarse consigo mismo y con su propio micromundo. Después de haber analizado con su esposa las finanzas de la familia y los pros y contras de realizar la película, Edgers-personaje, metiendo mano a su histrionismo, simpatía y guitarra, parte a entrevistar personalidades como Sting o Zooey Deschanel, amantes igual que él de la música de The Kinks, pidiéndoles, cual fan adolescente, cantar alguna de aquellas viejas canciones a dúo con ellos; o llamando a John Cusack y a Yoko Ono para pedirles consejos acerca de su cruzada. Con mucho humor y con el mismo espíritu y nostalgia generacional de *31 canciones* de Nick Hornby, *Do It Again* es la búsqueda por tratar de comprender cómo nos une cierta música, por qué algunas canciones significan tanto para nosotros y qué es lo que esas canciones dicen sobre nosotros mismos. Ya no importa si los hermanos Davis vuelven a juntarse alguna vez o no, porque su música aún está ahí. Y porque, en definitiva, lo maravilloso de la música que amamos es que nos interpela y nos propone un viaje de autoconocimiento. **ML**



Strange Powers: Stephin Merritt and The Magnetic Fields

Estados Unidos/Alemania/Dinamarca/Francia, 2010, 89'.

DIRIGIDA POR Kerthy Fix y Gail O'Hara

“Y no puedo dormir/ porque tenés extraños poderes/ estás en mis sueños/ extraños poderes” cantaba hace más de 15 años Stephin Merritt en la canción que da título al documental. Y cualquiera que haya escuchado a los Magnetic Fields una infinidad de veces (porque es muy difícil haberlos escuchado menos) sabe que, para una película sobre la banda, *Strange Powers* es un nombre propio, en todo sentido, porque ese estribillo describe con precisión qué se siente al escuchar las canciones de Merritt. Y la descripción precisa es el fuerte del creador de *69 Love Songs* (99), que allí llegó a cantar en más o menos un minuto: “*El cactus donde debería estar tu corazón / tiene pequeñas flores encantadoras/ así que aunque siempre me esté pinchando/ mi ardor (pasión) nunca me pica (amarga)*”. Las directoras Kerthy Fix y Gail O'Hara siguieron al esquivo Merritt durante una década y le sacaron algunos balbuceos más que interesantes. Más allá de todo el material que también pudieron recolectar de aquellos primeros años de los Magnetic Fields, el gran hallazgo de las cineastas es haber plasmado en pantalla gigante la oscilante relación de amor y odio que él tiene con Claudia Gonson, su coequiper, productora, manager y fastidio oficial en los Magnetic Fields. La expresión de furia contenida en la cara de Merritt ante cada eterna y nimia discusión con ella sólo puede compararse con la desazonadora desazón que refleja el rostro de Claudia cuando él abandona Nueva York para instalarse en Los Ángeles a componer bandas de sonido para Hollywood. La intimidad de Merritt se mantiene elusiva en *Strange Powers*, pero esa distancia automática que él impone siempre a cualquiera menos a Claudia transforma la película en una conmovedora historia de amor imposible. Y ahí *Strange Powers* recién le hace un poco de justicia a esa enorme figura que cantó 69 veces te amo con su voz de barítono y las agrupó en uno de los objetos más agradables que la industria cultural ofreció de los últimos noventa a esta parte. **NAZARENO BREGA**

Police, Adjective

Rumania, 2009, 115'

DIRIGIDA POR Corneliu Porumboiu



El término “policía”, en su utilización adjetiva más usual para calificar otros sustantivos, suele referir a un determinado género de novela o film (el policial) o a un determinado tipo de gobierno o una forma de ejercer el poder (estado de policía). En esta historia, que sigue la investigación relacionada con un joven que fuma hachís, poco importan los rasgos que “para el diccionario” caracterizan el policial. En una sucesión de secretos seguimientos (el término “persecución” da una idea de ritmo que no se aplicaría al caso), aburridas esperas e infinitos meandros burocráticos, asistimos al proceso mediante el cual una persona y su vida se transforman en papel y tinta en un expediente. La perfecta construcción del

Esta es la gran película sobre un sistema político que controla los movimientos de los ciudadanos, y no *La vida de los otros*, perezosa y poco original en su propuesta. Porumboiu va más lejos que en *Bucarest 12.08*, donde en varias escenas descansaba en una filosa pero cómoda ironía para describir el derrumbe del régimen autoritario de su país. *Policía, adjetivo* es una película de policías que conversan, de paranoias y culpas, donde un acusado por fumarse un porro (al que nunca se ve) es motivo de conversaciones entre empleadores y empleados, especialmente aquellas que acosan al vigilante civil Cristi, encerrado en sus dilemas frente a las preguntas de sus jefes. La cotidianidad de Cristi, frente a semejante responsabilidad moral, también trastabilla

guión nos lleva de la vida cotidiana del investigador (lo vemos como un exégeta literal en la discusión cotidiana con su mujer acerca de una canción pop que ella escucha una y otra vez por YouTube) a las implicancias que la interpretación de lo que sería su trabajo podrían tener en su conciencia, en la vida del investigado y, en definitiva, en la sociedad toda. Bajo la apariencia de un respetuoso realismo que construye la narración en un supuesto tiempo real, Porumboiu se muestra como un inteligente deconstrutor de los procesos internos que explican la realidad, poniendo la lupa con humor en los detalles “menores” que desnudan el sinsentido de las leyes (las del Derecho, pero también las que nos son impuestas en nombre

y motiva los silencios y pequeñas discusiones con su mujer. Siempre en voz baja, en actitud de sentirse acosado y hasta escuchado por otros. Los otros, los jefes, tampoco levantan la voz, más aun, todos en la película susurran de manera tenue, seguros de sus decisiones, salvo el acosado Cristi. Los interrogatorios representan una victoria aplastante de la dialéctica cinematográfica, pero Porumboiu no se aferra únicamente a expresar sus inquietudes a través de un guión perfecto. El trabajo con el fuera de campo, en las tantas escenas de preguntas y respuestas entre empleados y empleadores, también resulta acosador para el espectador. Por ejemplo, cuando Cristi espera ser atendido por su segundo jefe, antes del interrogatorio final. Son dos minutos

de una supuesta lógica o sentido común imperantes). Es cierto que se está hablando de Rumania, de su oscuro pasado bajo la dictadura y de las heridas abiertas y cicatrices que aún hoy persisten. Pero esta lectura parcial y tranquilizadora (evidente por ejemplo en la crítica norteamericana) no puede esconder la incómoda sensación que provoca reconocer la familiaridad de varios procedimientos esbozados en la película. Más allá de nuestras propias dictaduras y períodos ominosos, la fórmula para resolver la inveterada tensión entre orden/seguridad y libertad individual no está contenida en el diccionario. Además, si estuviera, ¿deberíamos confiar en quienes escriben los diccionarios?

FERNANDO E. JUAN LIMA

donde el personaje aguarda sentado junto a otro compañero y cerca de la secretaria de su superior. Dos minutos de insostenible tensión, pero también, de una gran belleza formal. Como si un personaje kafkiano estuviera esperando el dictamen final de un superior, de una justicia autoritaria que interpreta el diccionario a su manera, como si la Palabra escrita siempre fuera más importante y tuviera la verdad absoluta frente al dilema ético y moral de alguien que cumple funciones dentro de un orden establecido. Por eso, la última secuencia, a través del combate dialéctico y de la utilización ejemplar del fuera de campo, resuelve una vida. ¿Sólo una vida o la de varios al mismo tiempo? GUSTAVO J.

CASTAGNA



Cuchillo de palo

Paraguay/España, 2010, 95'
DIRIGIDA POR Renate Costa.

Alguna vez Roa Bastos escribió que Paraguay es una isla rodeada de tierra. Obstinadamente invisible para sus vecinos, todo lo que allí ocurre parece inclinado a poseer una existencia que se repliega en sus fronteras. Por otra parte, Paraguay es, hasta ahora, un territorio en el que el cine insiste en emerger, casi en estado fundacional, caso por caso, como abriéndose camino a través de esa maraña invisibilizadora, esa vocación de isla silenciosa en medio de un continente. Hace unos años, la remarcable *Hamaca Paraguaya*, de Paz Encina, mostró de una manera bellamente despojada, a través de dos viejitos que esperan al hijo cuya ausencia no se resignan a advertir definitiva, algunos de los dramas largamente ocultos que marcan a ese vecino tan cercano como recóndito. Ahora, el film de Renate Costa se lanza, mediante la indagación documental, a un ámbito que relaciona lo privado y lo político, que posee su propia eficacia revelatoria. Al comienzo, *Cuchillo de palo* parece otro documental orientado a explorar las zonas oscuras de la propia novela familiar de un cineasta. Su realizadora vuelve a Asunción para averiguar qué ocurrió con un tío muerto hace bastante tiempo, en circunstancias misteriosas. Se encuentra con quienes lo conocieron, muy

especialmente Pedro, su padre, hermano del difunto, y su indagación va desnudando una trama en la que se anuda un mundo disimulado, el de los homosexuales en Paraguay bajo la dictadura de Stroessner, y un clima de opresión que, atravesando varias generaciones, terminó por hacerse carne en todo el mundo, continuando en cierto modo hasta el presente. Renate Costa es insistente, y sus preguntas disparan todo tipo de efectos. A través de entrevistas a quienes conocieron a su tío, se va reconstruyendo un pasado, el de "los 108" (eufemismo para designar a los homosexuales en un ambiente cultural en el que la simple mención de esa condición tiene los contornos de un tabú), y se articula una historia, la del tío Rodolfo, que a su vez se integra con lo vivido por una comunidad en la que la represión cotidiana parecía formar parte de una segunda naturaleza. A la vez, otorgando una tensión nada secundaria, el padre de la directora, herrero como toda la familia (excepto el finado Rodolfo) y creyente evangelista, sostiene con su hija una relación presente que combina, en partes iguales, el afecto y la dificultad de entenderse. Sin estridencias, a pura inquietud y desasosiego, *Cuchillo de palo* produce un inusual efecto de verdad. **EAR**

ROGÉRIO SGANZERLA

Dos pasiones: Brasil y Orson Welles

Es posible que dentro del cine brasileño de las últimas décadas la enorme y carismática figura de Glauber Rocha y la influencia, sobre todo en los años 60, del llamado Cinema Novo, haya ocultado la existencia de cineastas cuya obra hoy se mantiene más viva que la de los integrantes de ese movimiento. Tal es el caso de Julio Bressane y, sobre todo, Rogério Sganzerla, de quien se pudo ver una retrospectiva en el Bafici. Todavía era un adolescente cuando se produjo el golpe militar que desembocaría en una prolongada dictadura. Sus primeras películas están marcadas por ese luctuoso hecho y su nefasta influencia sobre la cultura brasileña. A diferencia de la casi totalidad de sus colegas, el cine de Sganzerla no se desarrolla en ambientes rurales, ni recurre a los mitos ancestrales de su país, sino que transcurre en las grandes ciudades, San Pablo y Río de Janeiro, rotundos centros de la neurosis

urbana. Iconoclasta, inconformista, alejado de las convenciones narrativas tradicionales, con una obra en la que se alternan fragmentos geniales con otros plagados de vulgaridad, Sganzerla es un digno exponente de una corriente marginal a los circuitos habituales de distribución dentro del cine de su país. Su primera película, la notable *El bandido de la luz roja*, realizada a los 22 años, está atravesada por la influencia de Godard y los noticieros sensacionalistas, pero en un plano más profundo es una combativa diatriba contra el aburguesamiento del Cinema Novo. En *Copacabana, mi amor*, a contrapelo de las miradas turísticas y complacientes, recurriendo a prolongados planos secuencia y con una formidable banda sonora de Gilberto Gil, ofrece una mirada entre el desenfado y la angustia, de una libertad absoluta, sobre aspectos de la vida cotidiana en Río. El díptico (a pesar de la distan-

cia entre los dos films) formado por *No todo es verdad* y *Todo es Brasil* está centrado en dos ideas principales: la visita de Orson Welles a Brasil para su frustrado proyecto de *It's All True* y la mirada sobre la vida cultural de su país, tras la que se advierte una sorda desesperación. Auténticos collages visuales y sonoros, el primero con algunas escenas ficcionales no demasiado convincentes, son brillantes testimonios en los que se entremezclan la obsesión por su país con la admiración por Welles y ofrecen algunos momentos memorables, como un dúo de OW cantando una samba con Carmen Miranda. Su última película *El signo del caos*, cargada de rabia y desencanto, es una suerte síntesis de lo mejor y lo peor de la obra de un director poco estudiado y conocido, pero que, a la luz de los films vistos, aparece como una de las personalidades más fascinantes y atractivas del cine latinoamericano. **JG**

**31 de abril**

Chile, 2010, 91'

DIRIGIDA POR Víctor Cubillos

El enigma planteado en el catálogo del Bafici lograba generar tal curiosidad que era inevitable no acercarse a la "premier mundial" de *31 de abril*, la película que un joven cineasta decidió hacer sobre su hermano (o, más bien, sobre cómo la muerte de éste impactó en su familia). Ahora la duda es si, pasado el festival, está permitido comentar algún giro, alguna vuelta de tuerca que se hace más evidente con el correr del metraje, que resignifica y distorsiona lo transcurrido hasta entonces en el film. Pero frente a esta duda, prefiero conservar aquel "enigma" que despertó mi curiosidad. Los misterios de la distribución y la posibilidad de conseguir "de manera alternativa" una copia de la película avalan lo adecuado de esta decisión. No estamos, sin embargo, ante una situación equiparable a la de develar quién es el asesino en un *whodunit*: *31 de abril* puede disfrutarse incluso más en una segunda visión. Pero, para no arruinar ninguna interpretación o sorpresa, quizás lo mejor sea simplemente aclarar que, por sobre la intención de acercarse a una tragedia, Cubillos parece querer indagar sobre la materia de la que están hechas las reminiscencias, sobre cómo se construye la memoria, cómo se recuerda, cómo se actúan los recuerdos. Con numerosos momentos de humor (¿espontáneo?), elude la idea de quedarse con los testimonios de los familiares hablando a cámara para pasar a la acción. La memoria se construye, se actúa, aun frente a la conciencia (o la evidencia) de que ello siempre puede conducir a caminos que podrían alejarse en alguna medida de la verdad. Así, los videos familiares y los cortos que el recordado hermano filmaba con sus amigos, más que de sus protagonistas, parecen hablar de una época. Vistos desde el presente, los tiempos se cruzan mutan, y se transforman, incluso, las formas de recordar. Pareciera existir algo compartido en la memoria: para quienes éramos niños o adolescentes en los ochenta, el soporte de nuestros recuerdos es el VHS.

FEJL

**El Charles Bronson chileno (idénticamente igual)**

Chile, 1984, 70'

DIRIGIDA POR Carlos Flores del Pino

Quien es idénticamente igual a Charles Bronson es Fenelón Guajardo López, ganador, en la década del setenta, de un concurso de parecidos en el programa de la televisión chilena *Sábado Gigante*. Un tiempo después, cuando la fugaz fama de López estaba a punto de extinguirse, Carlos Flores lo toma como objeto de su film, un documental que tiene mucho más de comedia que de registro de la realidad. Quizás, si alguien más que Flores hubiera reparado en las actitudes cómicas de Fenelón, su carrera artística hubiera durado más que aquellos 15 minutos (realizó numerosos avisos e incluso filmó una película para Italia que él nunca vio), ya que el film de Flores recién fue terminado en 1984 y tuvo escasa repercusión. En buena parte del film, López cuenta a cámara su extravagante historia de vida, en la que cada episodio parece destinado a caer en la más absoluta trivialidad cuando aparece alguna espectacular riña que sospechosamente se parece demasiado a las protagonizadas por el verdadero Bronson en sus películas de los setenta. Sobre el final del film se puede ver al propio Fenelón dirigiendo un corto basado en una de sus dudosas anécdotas, escenificada en un cabaret. El corto, también incluido en la película, es una hilarante joya del cine clase B. Flores también interroga a la gente sobre el parecido de Fenelón y Bronson en la calle o a la salida de una sala de cine (las respuestas son de lo más variadas, pero nadie dice desconocer al referente). Esas mismas salas donde se desarrolla la comedia de un país (o de todo un continente) con una anhelante mirada hacia el exterior. De una sociedad que, habiendo dejado de mirarse a sí misma, se reconoce en el espejo de violencia del cine norteamericano. **RODRIGO ARÁOZ**

**Te creís la más linda (pero erís la más puta)**

Chile, 2009, 89'

DIRIGIDA POR José Manuel "Ché" Sandoval.

Javier es un neurótico fatal y, como buen neurótico extremo, no sabe perder ni ganar. Tuvo algo con la novia de su mejor amigo, pero que a éste no le importe en absoluto lo decepciona. Contra todos los pronósticos, se levanta a una chica en plena calle (Valentina), pero una fallida performance sexual lo hace dudar de su propia virilidad. Esto lo lleva enroscarse y perseguirse a lo largo de una noche de alcohol, llena de eventos extraños y absurdos, como el rechazo de una prostituta vieja, un viaje en la van de unos hip-hoperos latinos, un amabilísimo robo por parte de unos rockeros y recibir una buena piña a cambio de unos pesos. Javier es un personaje pedante y patético, aunque gracioso y adorable a la vez; y Sandoval comprende que la mejor forma de filmar a un neurótico es ser igual de obstinado y seguirlo constantemente con la cámara. Por eso, es el protagonista excluyente de la película y casi no hay momento en el que no esté en cámara. Sin embargo, esto no le impide al director construir un desvergonzado retrato (al aerosol) del universo adolescente santiaguino. *Te creís la más linda* es el debut de Sandoval, quien hizo la película sin mayores expectativas, como un ejercicio para la Escuela de Cine. No obstante, ha conseguido mostrarse en varios festivales, tuvo un reciente estreno semi comercial en Chile y ha instalado a Sandoval como un nuevo nombre a tener en cuenta en la saludable actualidad del cine chileno. Javier y Valentina fumando un cigarrillo en las escaleras de la casa de ella es su homenaje personal a *Faces* (1968), de John Cassavetes, en el final de esta comedia adolescente, fresca y honesta, con ecos generacionales y, probablemente, futuro de culto. Sin duda, una de las películas más divertidas de este Bafici. **RA**

Velódromo

Chile, 2010, 111'

DIRIGIDA POR Alberto Fuguet



Ariel Roth está solo y a punto de cumplir 35 años. Su mejor amigo y su novia lo han dejado. Lo acusan de inmaduro, poco ambicioso y conformista, de vivir un tanto aislado del mundo y no tener proyectos. Es que a Ariel poco le importa triunfar en su trabajo como diseñador gráfico, formar una familia o recorrer el mundo. Sólo tiene dos grandes preocupaciones/ocupaciones/pasiones: bajar centenares de películas por Internet y miraras en su computadora, y pasear por Santiago en su bicicleta. Pero como el muchacho no es ningún necio, da acuse de recibo del planteamiento que le hicieran novia y amigo, y comienza una suerte de introspección, aguijoneado por la cercanía cada vez mayor de los cuarenta,

Ariel Roth es protagonista y narrador con vocación ciclística, extraño cinéfilo internauta, que no pasa ni cerca de un cine en toda la película. Alejado del imaginario obvio del apasionado por el celuloide, lo primero que nos gana es su voz. Pablo Cerda compone con su cuerpo y sus entonaciones, si se me permite la comparación fraterna, una versión chilena y siglo XXI de Antoine Doinel (¿será que la presencia de Léaud en *Visage*, o la dedicatoria de Kobayashi en *Where are you?* terminan armando un tríptico truffautiano en el Bafici 12?). Lo que une a ambos personajes es esa impresión de verdad que irradian, sus libertades y su sinceridad, que por momentos se convierten en soledades y frases

sopesando cada uno de sus deseos y necesidades. En muchos directores contemporáneos e independientes, este camino de auto-descubrimiento sería retorcido, metafísico y doloroso. Para Alberto Fuguet, conocerse así mismo no puede más que traer felicidad. Por eso, Ariel no sufre, sino que piensa. Su trabajo intelectual no se encuentra asociado a lo académico; está unido a lo vital. Ariel piensa haciendo nuevos amigos, conociendo otras mujeres, bajando más películas y andando en su bicicleta con fruición. Porque todas éstas son formas de reconocerse como individuo y reconciliarse con su propio mundo. La vitalidad del universo del joven Roth, con la ciudad nocturna y vibrante, habla, por contraste, de la fragili-

noportunas, de esas que nunca hay que decir frente a una mujer, y que Ariel dirá, metiendo la pata hasta el fondo. Mínima, vital y móvil, así es la historia de Ariel; cada capítulo es una apostilla en la vida de este tipo, que pasados los treinta se encuentra con una parte importante de la vida resuelta (una casa, herencia familiar) y otra, la afectiva, en permanente movimiento y sin ánimos de estacionarse. Fuguet nos regala unos travellings que son pura poesía, directa y sin alardes en su registro de los viajes en bicicleta por las calles de Santiago. La relación de Ariel con las películas es rara: las baja de Internet y las mira en su notebook, a cualquier hora y en cualquier situación, por ejemplo desnudo, con una chica dormida a

su lado (que acaba de meter en su cama después de una noche retro en un boliche). ¿Esa visión compulsiva lo aleja del mundo, lo refugia en el cine o qué cuernos? Jamás lo sabremos. Fuguet está decidido a asomarse a la vida de Ariel Roth sin ánimos docentes, con la imperiosa, generosa voluntad de echarlo a andar y que ya no le pertenezca, que sea un poco nuestro cuando termine la función. Con el correr de los días, esa sensación se agranda y uno acaba por extrañar la presencia de Ariel, como la de un amigo que lo será por siempre. Algunas películas están vivas mientras duran. Otras, como esta –con sus altibajos, el mayor tal vez sea el primo millonario– viven y crecen fuera de la pantalla. Pavada de mérito. **IGNACIO VERGUILLA**

dad de la vida, sin siquiera un atisbo de tristeza. Quizás, sí, con algo de nostalgia. Fuguet logra la combinación exacta entre humor y reflexión, sin caer en acartonamientos ni pedantismos baratos. Mucho tiempo después de haber visto *Velódromo*, si uno cierra los ojos, la primera imagen que se nos viene a la mente es la de sus dos protagonistas excluyentes: hombre y bicicleta, unidos en la noche chilena. Lo que primero recordamos son esos largos paseos de Ariel por una Santiago filmada con amor y belleza, con colores brillantes y muy iluminada, pedaleando sin pausa, avanzando en zigzag, del mismo modo en el que andamos en bicicleta siendo niños, como jugando, con todo lo que eso tiene de liberador y gozoso. **ML**



The Oath

Estados Unidos, 2010, 97',
DIRIGIDA POR Laura Poitras

Uno de los protagonistas de este documental es Abu Jandal, quien hasta hace unos años fuera guardaespaldas de Bin Laden. Jandal aparece manejando su taxi, tratando de sobrellevar una vida ordinaria en la que conviven sus rígidas convicciones con su propia duda respecto de si traicionó o no el juramento de lealtad a su ex jefe, y con la culpa de haber introducido en la clandestinidad, y como chofer de Osama, al otro protagonista del film, Salim Hamdam, quien se encuentra en cautiverio en la base militar de Guantánamo. Jandal fue quien, estando preso, brindó la información más valiosa a la CIA respecto de la organización de Al Qaeda y del entrenamiento que recibieron quienes fueron identificados como los responsables de los atentados a las Torres Gemelas. A primera vista, el interés de esta película podría residir en la cantidad de información que se da sobre el funcionamiento de Al Qaeda. Un poco más allá de eso, de las condiciones de detención en la base de Guantánamo y de lo bruto que pueden ser ciertos militares estadounidenses, la película deja en evidencia aquello de la autocritica tan propia de los norteamericanos. Y cómo, puestas en tensión, sus instituciones pueden funcionar: al final aparece cierta dosis de justicia con la liberación de Hamdam, luego de un juicio casi pírrico en el cual no se respetaron elementales derechos. Su abogado, un militar norteamericano, lleva adelante su papel con un profesionalismo y una lealtad al espíritu del juicio justo y a su defendido admirables. Pero lo más interesante de este film es ver encarnado, en el rostro y la mirada de Jandal, en la firmeza de sus palabras, la duda respecto de si es un hombre de honor. En un entorno de convicciones inconmovibles y de fundamentos supersticiosos, Jandal transita la intransigencia de esa duda y la noción de que lo único que le queda por delante es la pobreza y la seguridad de vivir con el miedo propio de quien sabe que hay asesinos que lo consideran un traidor. **AC**



Disorder

China, 2009, 58',
DIRIGIDA POR Weikai Huang

En los años 20, muchas sinfonías de ciudades (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad* a la cabeza) retrataban las grandes metrópolis como lugares relativamente pujantes, vitales y felices. Las ciudades eran armoniosas: de ahí, el nombre "sinfonía". Hoy, 90 años después, es imposible hacer una sinfonía urbana: vivir en una gran ciudad suele ser, en orden alfabético, estresante, estruendoso, feo, insalubre, nocivo, peligroso, y cualquier otro adjetivo de signo negativo que uno quiera agregar. La sinfonía de ayer se convirtió en el *punk* o el *noise* de hoy. *Disorder* es, entonces, la sinfonía *noise* de una ciudad. Específicamente de Guangzhou, al sur de China. La película está hecha con imágenes desechadas de noticieros chinos, es decir, con las imágenes que los canales oficiales omiten. Este mecanismo subversivo (usar imágenes marginadas por la televisión) también era usado por el cine militante argentino de los sesenta y setenta. Se trataba entonces, y se trata hoy, de la misma cosa: exponer el revés de la trama oficial. Con las imágenes descartadas y nada más que con ellas, Huang Weikai (director y montajista) se largó a realizar un retrato verdaderamente pesadillezco de la ciudad de Guangzhou. Pesadillezco en un doble sentido. Uno: las cosas que vemos son atroces, como suelen serlo en las pesadillas. Dos: las cosas que vemos son oníricas y alucinatorias, como suelen serlo en las pesadillas. Cucarachas en platos de comida, cerdos que se escapan de camiones y paralizan el tránsito, gente pescando en ríos de basura, cadáveres en medio de la autopista. Las imágenes y situaciones aparecen y reaparecen constantemente, como en *loop*, generando la opresiva sensación de que los acontecimientos retratados no terminan más, de que se prolongan y prologarán infinitamente en el tiempo. De que nos seguirán acechando en el futuro: en el recuerdo o a la vuelta de la esquina. De hecho, el título original de la película, admonitorio y profético, es "El presente es el futuro del pasado", y como bien canta Leonard Cohen: "He visto el futuro, hermano: es asesinato". **EZEQUIEL SCHMOLLER**



El Rati Horror Show

Argentina, 2010, 86',
DIRIGIDA POR Enrique Piñeyro

Después de *Whisky Romeo Zulu* y *Fuerza Aérea Sociedad Anónima*, Piñeyro vuelve a la carga con otra película de denuncia. Efectiva y contundente, *El Rati Horror Show* despliega todas las estrategias posibles que hacen de la película un buen documental. En este caso, el director denuncia el aparato policial y su connivencia con los jueces y otros mecanismos del poder, como por ejemplo los medios o la educación. A partir del caso Carrera, denominado como "La masacre de Pompeya", la película logra a partir de mucho, muchísimo material de archivo establecer un parámetro que no sólo tiene que ver con la justicia, sino con la ética y la moral de los aparatos del Estado. Interesante es el uso que el director hace de las nuevas tecnologías, porque su efectividad es absoluta: las imágenes de los noticieros, las inmensas maquetas animadas, los expedientes, la presencia inefable de las computadoras dan una fuerte impresión de realidad. Muchas de las secuencias de la película quedan flotando en la memoria un tiempo después de haberla visto, por la contundencia de sus imágenes y de sus juicios, como por ejemplo la escena en la que en el medio del campo Piñeyro -con rifle en mano- explica cómo una bala impacta en el cuerpo. El impacto del *Rati* es profundo, y ésa es una de las muchas virtudes de la película, el poder estallar en la conciencia del espectador de manera certera y precisa. Hay un cine que queda flotando en la memoria de quien la ve, ya sea por la musicalidad que destila, por aquello que cuenta, por cómo lo cuenta, por el registro poético o documental o por otras cosas íntimas y privadas; pero hay cine que es una experiencia inolvidable. Sin duda Piñeyro lo logra otra vez, a pesar de sus errores y con sus muchos aciertos, con su valentía para enfrentar ciertos temas, para instalar en la sociedad ciertos debates, para decir aquello que todos sabemos pero que nadie se anima a decir. Odio caer en este tonto lugar común del discurso de la crítica pero el *Rati Horror Show* sí que es una "película necesaria". **MARCELA GAMBERINI**



Un sourire malicieux éclaire son visage

Francia, 2009, 75'.

DIRIGIDA POR Christelle Lheureux

Aquello que comienza como una experiencia piloto puede resultar un acontecimiento: hace algunos años se desarrolló un sistema de visionado de películas para no videntes. El mismo consiste en una banda de sonido (voces, ruidos, música) en el idioma que el oyente comprende (idioma original o doblaje) y una cuarta línea en la banda de sonido, en volumen más bajo, que relata las acciones dramáticas que deberían verse en la banda de imagen, algo así como la lectura de un guión, pero sin las limitaciones propias de ese formato. De semejante experiencia surge *Un sourire malicieux éclaire son visage*, que se basa en una idea deslumbrante: utilizar este mecanismo para poner en escena *Los pájaros* de Alfred Hitchcock. Lo hace, sin embargo, situando a dos actores/narradores en medio de un set de filmación montado para la ocasión en medio de un bosque en penumbras.

Adentrándose en el cenagoso terreno de las performances, aquí la propuesta es experimentar las múltiples posibilidades de ser espectadores. ¿Cuáles? La de recordar el film de Hitchcock paso a paso (para quien lo haya visto), la de imaginarlo (para quien no lo vio) y construir un film distinto, la de oírlo y cambiarlo en función de las breves escenas iluminadas que pueblan la caminata de los dos narradores por el bosque (para quien centra la película en el escamoteo visual que propone desde la imagen); por último, la de concebir la experiencia de un no vidente: cerrar los ojos y dejar que la película avance sobre la misma sala donde está siendo proyectada. Cualquiera de estas posibilidades es extraordinaria. Negarle al cine esas libertades sería una necesidad. El último plano de la película, que superpone el plano final de *Los pájaros* en un fundido encadenado con la proyección de la imagen sobre el bosque, en pleno amanecer, no sólo es bello y primitivo a la vez; es una posibilidad de nuevos comienzos: cinepotencia. **FEDERICO KARSTULOVICH**



Oxhide II

China, 2009, 132'.

DIRIGIDA POR Liu Jia Yin

Oxhide II fue una de las mejores y más extremas experiencias baficianas. No, que su nombre no los engañe: *Cuero de buey II* no es la segunda parte de una saga *slasher* o porno gore. Lo extremo aquí es la planificación temporal y la disposición espacial: nueve planos fijos, cerrados, no más amplios que un plano medio. 132 minutos. Tres personajes. Una mesa de 60 cm x 1 m como escenario principal de las acciones. Un cuartito de 3 x 3 plagado de materiales para trabajar tapicería. 74 "dumplings" (algo así como raviolos rellenos de carne y especias fritas) para armar. Sumemos algunas recriminaciones familiares, competencias gastronómicas solapadas y un análisis político del cambio experimentado por China en los últimos años (pero sin bajar línea ni pontificar). El resultado es una película comprimida. Tan comprimida que, entre los centímetros libres que ofrecen sus planos, podemos reconocer tanto la planificación de Ozu como la libertad e improvisación del Pablo Trapero de *Negocios*. La directora, la joven Liu Jia Yin, es uno de los tres actores? en escena; a su vez, está acompañada por sus padres reales, los otros dos protagonistas. Pero nada hay de autobiográfico: el proyecto es de una sofisticación y arquitectura absolutamente artificiosas y lejanas del naturalismo. Lo notable es que su directora se juega por extremos irreconciliables y nos impide ubicarnos (y clasificar su película). Es más, nos somete a ver tal y como ella se lo propone. Y lo que inicialmente podía parecer una arbitrariedad *artie*, súbitamente se trastoca en liviandad, en un clima de camaradería, en el que las palabras fluyen y amplían las paredes que encierran ese espacio claustrofóbico. La puesta en escena deja de ser un desafío: es una invitación. El resto fluye, como una comida en la que participamos como invitados pero en la que, de un momento para otro, la situación se pone espesa y no sabemos cómo salir. **FK**



Refrains Happen Like Revolution in a Song

Filipinas, 2010, 120'.

DIRIGIDA POR John Torres

José Rizal, héroe de la independencia filipina y el escritor nacional por excelencia, escribe la obra que funda la literatura de ese país. El problema es que lo hace en español, idioma no nacional. El resultado: un país que funda su lengua literaria en un equívoco, en la dependencia de una traducción que nunca llegará. En definitiva: la marca literaria de la colonia como identidad en el desgarramiento de una lengua madre que siempre falta. Algo similar es lo que propone *Refrains Happen Like Revolution in a Song* al fundir la historia personal y la "Historia" con mayúsculas, pero a partir de una invención lingüística novedosa: narrar el desamparo de la lengua desde la invención y tergiversación de otra, haciendo así, de toda historia, una falsificación.

Aquí donde las clasificaciones auguran una identificación, un movimiento, una escuela (el cine del tercer mundo), el film se despega y hace un doble y hasta un triple *loop*. Opera por disyunción: vuelca la mirada hacia el interior de una historia privada, en imágenes que a su vez pueden ser las de una historia pública (en rigor hay un registro intercalado de documental y ficción) y una narración, que es una alucinación personal, en un idioma incomprensible y al que los subtítulos ni siquiera se dignan a comprender o traducir literalmente. El resultado es un mundo narrativo de varias capas que mezcla el mito narrado de un país imposible en un idioma incomprensible (el hiligainón), la historia de un país real y concreto, Filipinas, sometido a los traumáticos procesos de colonización, la historia de los personajes, inmersos en un mundo hostil y distante (recuerden que el subtítulo cuenta -¿traduce?- una historia distinta a la que vemos y podemos ser capaces de entender) y el documento de un país en mutación. El resultado es embriagador: *cinema vérité*, *F de Falso*, Glauber Rocha y un lenguaje musical-mítico al estilo *Moulin Rouge*. Todo eso en 120 minutos. **FK**



You've Gone Into My Blood

Finlandia, 1959, 102'

DIRIGIDA POR Teuvo Tulio

Ejemplo palpable de un cine decididamente anacrónico, que no por eso deja de ser efectivo, este extraño melodrama finés consigue que una película cuyo villano es el alcohol (eso es lo que se ha metido en el sistema circulatorio de su protagonista, no el amor intrusivo que uno podría presuponer) pueda operar aún en los tiempos donde la modernidad cinematográfica ya se adueña de la pantalla, a las puertas de la década del sesenta. Más raro aún, el melodrama de Teuvo Tulio utiliza, sin complejo alguno, toda la parafernalia del cine mudo, un uso de la música que comenta los sentimientos de sus protagonistas tiñendo momentos de una narración puramente visual, abundantes sobreimpresiones, delineando algo del mundo alucinado de su intoxicada heroína. Todo de acuerdo a un esquematismo que obedece a las reglas de un tiempo y espacio más ligado a la lógica interior del film que a toda pertenencia a un tiempo y espacio histórico. Viendo *You've gone...* Pueden apreciarse claramente las razones de la adoración que le profesa Aki Kaurismäki a su director: la enraizada *Juha* es clara muestra de ello. No obstante, su carácter fuera de época, el énfasis actoral zambullido en pleno kitsch frenético, al borde del *cartoon*, de su protagonista (Regina Linnhanheimo, célebre actriz en su medio y también guionista del film y esposa de Tulio), *You've Gone Into My Blood* no deja de ser una experiencia singular dentro de la inagotable cantera de los melodramas, por las curiosas torsiones a las que no deja de someter algunos de convencionales patrones del género, especialmente en lo que hace a sus atribulados, sinuosos personajes masculinos. El fracaso de esta película complicó definitivamente la carrera de Tulio y su esposa, que sólo volverían a filmar una vez más. En un breve ensayo contenido en *Cinematógrafos*, su libro publicado este año por el Bafici, Edgardo Cozarinsky expone convincentemente algunas razones por las que hoy vale la pena asomarse a Teuvo Tulio, activo desde los años treinta. Aquí lo hemos hecho por una muestra tardía, aunque parece que el hecho de ser triunfantes anacronismos es una de sus marcas constantes. **EAR**



NY Export: Opus Jazz

Estados Unidos 2010, 61'

DIRIGIDA POR Henry Joost y Jody Lee Lipes

La coreografía es uno de los elementos esenciales del musical. Y no es lo mismo en el teatro, sobre las tablas de un escenario, que en el espacio construido por la cámara cinematográfica. Jerome Robbins logró con *Amor sin barreras* convertirse en uno de los precursores de las innovaciones que condujeron al género por un terreno de experimentación y eclecticismo en los años 60, cuando el público ya no se deleitaba con historias de fantasías, sino que exigía temas serios de reflexión y compromiso político. *NY Export: Opus Jazz* hace uno de los homenajes más sentidos a un género que últimamente ha sido bastante bastardeado al considerar a coreógrafos como Rob Marshall (que no sabe de cine ni se digna a aprender) entre sus grandes nombres. Vincente Minnelli, por ejemplo, estuvo dos años en los estudios de la MGM familiarizándose con las cámaras para poder filmar la danza liberándose de las ataduras de la mirada cautiva en el proscenio de la sala. New York baila al ritmo del jazz en una serie de viñetas que, sin excusa argumental alguna, dan ritmo al movimiento, elegancia al cuerpo humano, vigor al espacio y emoción al relato. Todo construido al estilo Robbins, donde la ciudad es absorbida por la vorágine de los bailarines, que la llenan de los colores de sus vestimentas, los golpes de sus saltos y los sonidos de sus cuchicheos. Un mundo de pleno artificialismo, donde la naturaleza entona la música que hizo popular la generación de las grandes orquestas, con un aire más festivo que nostálgico, haciéndonos creer que todavía queda algo vivo de un género que hoy muchos piensan que es sólo cartón pintado. *NY Export: Opus Jazz* es una mirada emotiva e inteligente sobre aquellas coreografías que todavía hoy siguen grabadas en nuestra memoria. **PAULA VAZQUEZ PRIETO**



Kinatay

Filipinas/Francia, 2009, 105'

DIRIGIDA POR Brillante Mendoza

La fuerza arrolladora del sonido en *Kinatay* no nos permite hacernos los distraídos. La violencia que supura por los parlantes se nos clava en el estómago y nos prepara para esa larga noche de descenso al peor de los infiernos. Todo esto sucede en el primer tercio de la película, fugazmente luminoso y que se abisma contra lo que vendrá con anómala orfandad. Peping está a punto de casarse, y una Manila, que es un tremendo barullo de gente, autos y medios de transporte, se interpone en su viaje al registro civil. En esa diurna cotidianeidad, el realismo cuasi documental ya se ve agredido por la construcción sonora, en una suerte de esclarecedora advertencia. Por la noche, el joven aprendiz de policía es llevado, sin mucho margen para la negativa, a un paseo nocturno con sus superiores, a los que llamarlos corruptos sería hacerles un favor. El nudo central de la película (que vayamos asegurándolo, es un film de una contundencia política desbordante) transcurre en esa camioneta plagada de hombres/bestias capaces de las mayores atrocidades en una sola noche. La historia puede parecer un thriller, incluso un noir salpicado de violencia y mutilaciones. Pero la experiencia de visión de *Kinatay*, la extensión de su parte central y su oscura puesta en escena aletargan el ritmo, estiran el drama y alejan el espectáculo (de nuevo, es un film político que se define por su forma) para hacernos chocar con una de las experiencias más perturbadoras dentro de una sala de cine. Ese hiper realismo sonoro, la oscuridad de su trama y de sus planos nocturnos (tomados en digital frente al filmico de la primera parte), el clima asfixiante de la camioneta convierten a ese descenso, por la más baja moral de la institución policial, en una toma de posición implacable. Recomendando que vean *Ajami* y hagan chocar una película política sin concesiones como *Kinatay*, con un adefesio retrógrado travestido de importancia, que no se sostiene siquiera al lado de *Babel*. **IV**

**Sweetgrass**

Estados Unidos/Reino Unido/Francia. 2009. 101'.

DIRIGIDA POR Ilisa Barbash y Lucien Castaing-Taylor

Lo primero que sorprende de este notable documental es que sus directores, en su debut fílmico, no sólo se ocuparon de la realización sino también de la edición y el montaje, y que uno de ellos –Castaing-Taylor– es antropólogo (tal vez una confirmación del aserto de Orson Welles de que para rodar un film no es necesario ningún aprendizaje, sino sólo ponerse durante semana detrás de una cámara). Rodada entre 2001 y 2003 en el agreste territorio de Montana, la película describe minuciosamente el traslado de miles de ovejas para su última pastura en el verano, a cargo de vaqueros de distintas generaciones. Lo que podría ser un aburrido periplo de carácter meramente descriptivo, se convierte, gracias a la notable estilización visual de cada escena y a la capacidad de observación de los directores, en una suerte de western crepuscular que recupera los elementos más emblemáticos de un género hoy casi extinguido. Desde la utilización del paisaje con un sentido dramático que recuerda al mejor Anthony Mann, hasta una serie de personajes solitarios y lacónicos (el cowboy veterano que habla con la boca casi cerrada y se tapa la cara con el sombrero para dormir podría perfectamente pertenecer a una película de John Ford) que parecen encontrarse más cómodos dialogando con los animales

que entre ellos, el film recrea –a través de ese prolongado traslado y sin caer nunca en el pintorequismo exterior– toda la iconografía del western. Pero hay más: la notable capacidad de los realizadores para desarrollar esa prolongada travesía por medio de elegantes elipsis, y la de utilizar los amplios espacios naturales, confirmando, por si fuera necesario, que también los (buenos) documentales requieren de una adecuada puesta en escena. Hay momentos deslumbrantes como el de los animales despojados de su protección lanar, luego de ser esquilados, bajo la nieve; o el “diálogo” de uno de los conductores del rebaño con su caballo y la conversación telefónica del joven vaquero con su madre, y –sobre todo– esos bellísimos planos generales de las ovejas pastando o avanzando precipitadamente por una ruta asfaltada, además de las escenas nocturnas, que consiguen transmitir una peculiar atmósfera. En un film carente de picos dramáticos, podría haber algún reparo a las innecesarias escenas que muestran ovejas despanzurradas por el ataque de un oso. Pero lo cierto es que estamos ante una película dirigida más a los sentidos que al intelecto, y que a diferencia de lo que ocurre con algunas esforzadas ficciones recupera el mejor espíritu del género.

JORGE GARCÍA

KAZUO HARA

Documentales extremistas

Totalmente desconocido en Occidente hasta ahora, el japonés Kazuo Hara (a diferencia de muchos de sus compatriotas) es un realizador con una obra escasamente prolífica: apenas seis films en cuatro décadas, cinco de ellos documentales. En sus comienzos, fue asistente de dirección de Shohei Imamura. Desde su ópera prima, *Goodbye CP* (1972), mostró su tendencia a registrar situaciones extremas, en este caso, un grupo de personas afectadas de parálisis cerebral. De las tres obras de Hara presentadas en el Bafici pude ver dos: *Extreme Private Song: Love Song* (1974) y *The Emperor's Naked Army Marches On* (1987). En ellas se ratifican las características del director de rodar personajes y escenas al límite. *Extreme Private Song: Love Song* es una suerte de ejercicio de autoflagelación en el que el realizador viaja a la isla de Okinawa para hacer una suerte de seguimiento compulsivo de su ex mujer: una bisexual que tanto puede compartir un

amor lésbico como convivir con un soldado afroamericano, con quien tendrá un hijo. Lo que podría ser un documental “intimista” se convierte en una experiencia absolutamente insólita. Filmada en 16 mm y sin sonido sincrónico, es una experiencia mostrada sin pudor alguno, en la que Hara no vacila en humillarse. Rueda diversas situaciones de inusual crudeza que alcanzan su clímax en dos momentos: el llanto del director ante la cámara y el parto de su ex mujer, filmado en primer plano. Un film que escapa absolutamente a las convenciones habituales del género. En *The Emperor's Naked Army Marches On*, podría decirse que Hara redobla la apuesta: centra el film en Okuzaki, un veterano de la Segunda Guerra Mundial que ha sido condenado a varios años de prisión por un asesinato (tema que nunca se aclara en la película) y luego ha sufrido otras prisiones por atentar contra el emperador Hirohito con una honda e intentar asesinar al primer ministro japo-

nés. Okuzaki es un fundamentalista obsesivo que ha sobrevivido a dramáticas situaciones y ahora trata de esclarecer el asesinato de dos de sus compañeros de batallón y su posible canibalización. Como un cruzado solitario, el protagonista entrevista a varios de los presuntos responsables del hecho, recurriendo a la violencia física e inclusive al engaño (hace pasar a allegados suyos por familiares de las víctimas) para obtener las confesiones que necesita en su afán de aclarar los hechos, situaciones que el director filma con una absoluta neutralidad, permitiendo que el espectador saque sus propias conclusiones. Film incómodo en el que el “héroe” dista mucho de concitar las simpatías del público (nunca se sabe si es un personaje patológico, un obsesivo buscador de la verdad o una mezcla de ambos) y al que el realizador en ningún momento juzga. Este documental resultó uno de los mejores films vistos en el festival. **JG**

Lo que más quiero

Argentina, 2010, 76'.

DIRIGIDA POR Delfina Castagnino



Lo que más quiero es demasiado chica, demasiado amable, como para haber generado el revuelo que generó durante su paso por el Bafici. Siempre habrá películas polémicas, y cada año el Bafici nos trae una de esas apuestas arriesgadas que generan peleas de todo tipo. Con esto no estoy diciendo que *Lo que más quiero* sea una película que vaya a lo seguro –en realidad sucede todo lo contrario; estamos frente a una película capaz de pasar de lo luminoso a lo triste en un mismo plano– pero, como todo lo que sucede en la ópera prima de Delfina Castagnino, ese riesgo aparece de forma sutil. Estructurada mediante planos secuencia, la mayoría de ellos con cámara fija, y protagonizada por actores de teatro que están *so hot right now*, no faltaron

¿Para qué tanto plano secuencia con cámara fija? Hay dos escenas en particular. Una es la del inicio, en la que vemos a las protagonistas sentadas de espaldas con fondo de lago y montañas, como si hubiera un miedo a dejarse llevar por el paisaje, cierta vergüenza; lo vemos recortado, después casi no lo vemos. La otra es la del capó del auto, una escena de seducción, si se quiere. En ambas tenemos a dos personajes, la cámara está a una altura neutra, los actores están perfectamente perpendiculares a la cámara, muy chatos. Son escenas de diálogo en las que las palabras importan por lo que permiten entrever. La película dejaría, entonces, esas tomas enteras para que la situación “respire”. Es una forma de verlo. Si

quienes la atacaron por ese lado, como si el hecho de usar actores de teatro en cine fuera algo nuevo –y malo–; como si filmar planos fijos de larga duración remitiera al teatro –pensando en esto como algo negativo *per sé*– y no a, pongámosle, Rohmer. Pero Castagnino utiliza todo esto al máximo, y todo tiene su razón de ser. La extraordinaria escena con María Villar y Esteban Lamothe charlando en el capó de un auto, de trece minutos de duración, a la vez graciosa y tierna y con un timing admirable, no podría haber funcionado sin esos silencios incómodos, sin esa manera de volver más de una vez sobre el mismo tema, sin ese nerviosismo típico de una primera cita. La escena, y la película entera, se juega por el lado del realis-

mo y busca una cercanía con sus personajes mediante este realismo. Sí, es muy necesario que la cámara tome solamente al personaje de Pilar Gamboa en primer plano en la escena de los empleados del aserradero, porque la economía de la película obliga a no irse por las ramas, a limitarse a retratar a sus pocos personajes. Además, ése es el comienzo de una porción de película dedicada íntegramente a intentar entender a ese personaje que está pasando por un duelo. En la seguidilla de escenas donde vemos a Pilar Gamboa llorando no hay ningún tipo de show actoral, sino, como en el resto de la película, empatía con los personajes. Y en Castagnino, un gran amor por ellos. **JUAN PABLO MARTÍNEZ**

la película es disfrutable, se debe a las actuaciones. Los diálogos están bien, las actuaciones están muy bien, pero la pregunta es: ¿qué tiene que ver la cámara en todo esto? El plano permite que sigamos la secuencia sin cortes, pero, ¿qué nos está mostrando? Las chicas toman mate frente al lago. Vemos sus espaldas, apenas algún gesto. ¿Qué estamos mirando? ¿El paisaje? Hay mejores formas de mostrarlo. ¿Vemos lo que ellas ven? No, la cámara está a sus espaldas. ¿Las vemos ver el paisaje? A lo mejor. ¿Hay más “naturalidad” en esto? Lo que hace avanzar la escena es lo que estamos escuchando. Podríamos escucharlo en la radio, el teatro, el subte. No se trata de que la escena no funcione, lo que sobra es la cámara. En el

plano del auto por lo menos vemos a los actores de frente, pero hay algo que falta. No estamos en la perspectiva de los personajes, el espectador ve de afuera. Pero, ¿qué ve? No hay fondo, tenemos a dos personas sentadas hablando. Vemos los gestos, sí, pero apenas. ¿Eso sería sutileza? Puede ser. Pero, de nuevo, lo que vemos es lo que se dice. El cine ofrece más recursos que plantar una cámara frente a dos buenos actores. La película no se reduce a estos planos, pero hay algo que no termino de entender: si creemos en lo que se va a filmar, si creemos en los actores, ¿por qué no mostrarlos? Como arrastrar la cámara hasta la Patagonia y después mostrarla sólo a medias. Existe también el pudor excesivo. **MARCOS RODRÍGUEZ**



Los labios

Argentina, 2010, 100'.

DIRIGIDA POR Iván Fund y Santiago Loza

Los labios y *Un lugar llamado Los Pereyra* (Livov-Macklin) constituyeron uno de los mejores programas dobles potenciales que pudieron armarse en este festival, tanto por su afinidad geográfica como por sus diferencias estilísticas. Las dos transcurren en el Norte argentino y muestran los avatares de la asistencia social. Pero si el perfil de la segunda es marcadamente documental (lo que no impide cierta fruición fotográfica esteticista, ni que se la pueda ver como una película de terror), *Los labios* cruza el registro de un estado de cosas con el desarrollo de relaciones ficticias, generando una trama solidaria, intensa y hermosa. Loza y Fund registran las ruinas presentes de una historia lamentable (o más bien el abandono de lo que está siempre al margen de la historia). Pero, a diferencia del cine político latinoamericano de los sesenta y setenta, lo hacen sin enarbolar discurso partidario alguno, sino atendiendo a la relación de las personas (la gente del lugar no son actores sino testimoniantes de su propia condición en juego con la cámara) y de los personajes consigo mismos. Básicamente es la historia de tres mujeres que tienen que recoger datos sobre la situación social en la que se encuentran los habitantes de una pequeña comunidad e interactuar sanitariamente con ellos: tres mujeres haciendo su trabajo.

Las edades de las actrices, de entre 30 y pico y 50 y pico de años, permiten observar distintas maneras de relacionarse consigo mismas y con el mundo según la edad, sin que esto implique el sacrificio de la autonomía de los personajes para convertirlos en categorías de comportamiento sociológicas. Aunque las coordenadas culturales son absolutamente distintas, pienso en *El hacedor de zuecos del valle del Loira*, en la amabilidad sobria pero evidente, casi diría que en la ternura –si despojamos el término de todo sentimentalismo–, o la intimidad con que, tanto Loza y Fund acá como Demy en aquel corto suyo, registran unas personas, unas actividades, unos tiempos y unas formas de vida. Ambos, además, son maravillosos artefactos híbridos en los que se yuxtaponen las más que evidentes operaciones estéticas de la ficción y la potencia documental de la imagen. Y, sobre todo, se respira en ellas esa dignidad relacionada menos con un trabajo en particular que con la actitud con que se lo lleva cabo, el sentido de la responsabilidad propio de aquellos que, habiendo asumido una tarea, la realizan incluso en condiciones adversas, decididos a perseverar en ello pese a todo. El final es uno de los más inolvidables que se hayan filmado en la historia del cine de este país.

MARCOS VIEYTES



Invernadero

Argentina, 2010, 92'.

DIRIGIDA POR Gonzalo Castro.

Existe un punto sobre el que nada se puede decir o argumentar, ligado a la estrecha relación entre las películas y sus circunstancias de producción. Se suele descartar las segundas en función de valorizar estrictamente las primeras, pero nos perdemos algo importante si hacemos eso, aun si sólo podemos intuir algo del proceso. Sin embargo, uno puede decir que la distancia entre desarrollo y resultado en las películas de Gonzalo Castro no es tan abismal o que, incluso, son caras de la misma moneda. Son películas que brillan por su frescura e inmediatez, lo cual se relaciona a la tarea de Gonzalo como hombre orquesta, porque desempeña todos los roles de la producción. No cabe ninguna duda de que no se trata aquí del impulso megalómano de poner en los créditos las mismas iniciales bajo cada rubro. Es una cuestión más cercana al documental de observación, y aquí empieza el problema, porque no son documentales. Es más, la problemática parece más bien banal, pero, aun así, se sigue debatiendo. Son, con absoluta claridad, películas-juego, cajas de resonancia donde la gente y los lugares se parecen a la realidad, pero están un poco corridos, improvisando sobre una partitura apenas delineada, fragmentos de relatos tan grandes como la existencia cotidiana, unificados por un tono, un constante *allegro moderato*. *Invernadero*

retoma algo de la praxis de *Resfriada* y de *Cocina*, pero lleva el juego un paso más allá: pone en centro de cuadro a Mario Bellatín, a quien descubrimos en su dimensión de gran escritor, pero además en su condición de histriónico performer, y lo rodea de un entorno ficticio que, por lo delicado y sutil, bien podría ser real. Castro trabaja la duración de los planos sin forzar la contemplación fútil; es una extraña alquimia en la que la duración equivale a respiro. Y así es fácil entregarse, dejarse llevar por esos extensos diálogos que Bellatín mantiene con el ensamble de bellas y nobles mujeres que hacen de sus partenaires en cada instancia. La película desprende una constante sensación de intimidad, de juego compartido, donde actuación y vida se borran, dejan de ser categorías válidas. Todo cumple un rol (el novelesco garfio del escritor, la acupuntura, los perros) sin tener que estar atado a una estructura o a un sistema, sin un veredicto o propósito. Un optimismo de bajo perfil surca a la película y uno sale de la sala con la gratitud que se tiene después de visitar a unos amigos un domingo a la tarde. Ahí se encuentra la esencia de la frescura; lejos de convenciones, definiciones, de la historia del cine y de la histeria del medio, Castro propone, sin presunciones y con generosidad, y hace un cine que, más que cerrarse a sí mismo, se abre al mundo. **GS**

Dos hermanos (en el cine)

Backstage. Decidimos en *Crítica* hacer un insert semanal de cuatro páginas. Con la programación en la mano, miramos quiénes venían. De la mayoría de los focos no teníamos la menor idea, pero dijimos “mejor; vayamos a ver qué encontramos”. Cada uno revisó alguno de acuerdo con intereses personales (por ejemplo, Sganzerla le tocó al embajador sin cartera de Brasil Osvaldo Bazán) y disponibilidad horaria. Al final, por el hecho de no necesitar traductor, me quedé con los franceses Marie Losier y Jean-Gabriel Périot, y vi la obra de ambos en dos noches consecutivas. Es así, como el amor: las mejores cosas pasan por accidente.

La chica transatlántica. Marie Losier es bajita, menuda, simpática y hace unos cortos rarísimos que funcionan como retratos de artistas de vanguardia amigos de ella, estadounidenses o canadienses (vive en Nueva York). Esos cortos son de una libertad gigante, y efectivamente son como retratos en el sentido pictórico del término. El personaje que aparece en la pantalla es descubierto, no a través de sus palabras (aunque su voz se escucha la mayoría de las veces), sino de sus obsesiones y temas, de una elaboración poética de la figura y la iconografía (no es lo mismo, claro) de cada uno de ellos. Los hay más elaborados (me gustó particularmente *The Ontological Cowboy*, sobre el autor teatral de vanguardia Richard Foreman) y menos, pero en general, más allá de las similitudes que uno puede encontrar entre su estilo y el de su amigo Guy Maddin, hay una mirada y una voz personales allí. Son películas que surgen de una observación cercana y una investigación crítica sobre el sujeto del que se trate, pero que pasan a través del prisma no sólo de la emoción que las respectivas obras de estos señores despiertan en Marie, sino también del amor que siente por ellos como personas y personajes. Esos juegos de imágenes que se cruzan y se superponen, siempre breves –trabaja con las tomas cortas posibles con una cámara Bolex– funcionan como pinceladas, y el retrato, en lugar de extenderse en una tela, se extiende en el tiempo –siempre el necesario, nunca más o menos– del film. Son artesanías cinematográficas profundamente personales que muestran a una persona que mira personas y las transforma en arte. Y todo con buen humor; Losier se ríe mucho con sus personajes y se nota. Es raro ver en la realización de estas películas



aparentemente alambicadas un registro de emociones tan verdaderas, un documento de lo que sienten cineasta y retratado al tiempo de rodar. Y como toda artesanía, es un cine íntimo y, a la vez, festivo.

El muchacho rubio. Périot es alto, rubio, simpático y usa unas corbatas de colores y diseños más bien raros. Parece un modernito a la violeta, pero es un moderno de fuste, un señor que se siente parte del tiempo en el que le toca vivir. Algunas de sus películas están hechas con imágenes recobradas, material de archivo, fotografías periodísticas, registros televisivos. Otras implican rodaje propio, pero en general todas son documentales. Lo que hace Périot es tomar materiales objetivos sobre algún tema social o político (el término “objetivo” no es casual: confiesa que, cuando trabaja con material de archivo, opta por no usar nada que tenga alguna marca de autor o demasiado personal) y reconstruir con ellos una mirada totalmente personal sobre el tema. Son, por norma, películas de denuncia, provocadoras: quieren que el espectador junte las imágenes dispersas con la música y se pregunte por qué causan el efecto que causan. Por interpósita obra, el espectador se termina haciendo preguntas sobre el estado del mundo. Hay mucho trabajo de compaginación y creación con computadoras, aunque no para inventar imágenes sino para disponerlas de acuerdo con una mirada propia y, al mismo tiempo, comunicable de inmediato. No sólo incitan al pensamiento, sino que excitan físicamente al espectador. No son films violentos pero

incluyen la violencia. En uno de sus films de registro propio se resume todo su método, que es una filosofía: en *Gay?*, el propio Périot mira a cámara y, en dos minutos, les dice a sus padres y amigos que es homosexual y que tiene una pareja. Pero que ser gay no es ir a la ópera y hablar de cosas finas, sino que es gay porque le gustan las pijas, le encanta encular y que lo enculen, quiere sexo con otros hombres. Ese humor sardónico y esa sinceridad cruda, hable de Hiroshima, de la violencia policial o de sí mismo, son la norma y hacen su cine, también, íntimo y festivo.

Los dos franceses incontinentes. Hablé con Losier y Périot y charlaron de todo un poco, más allá de lo que debían decir a mis preguntas –seguramente torpes– de compromiso para un diario. Pero cuando terminamos con las definiciones de trabajo y los comentarios, ambos decían lo que les costaba filmar, cómo lo suyo era de guerrillas, de sacarle horas al sueño o al ganapán, de laburar solos. De hacer sólo las películas que quieren hacer y nada más. Y ese método común logra obras sólidas y provocativas, que provocan el placer en quien las ve y también la pregunta, totalmente independientes de cualquier molde que no sea lo que ellos mismos creen que deben hacer. Brillan más allá de si duran dos, dieciséis o cinco minutos. Y los dos carecen de pose. Es raro no esperar nada y encontrar tanto. El cine de autor existe: es éste cuya regla es la mirada personal a ultranza y las ganas de compartirla. **LMD'E**

**Performance**

Reino Unido, 1970, 105'.

DIRIGIDA POR Donald Cammell y Nicolas Roeg

Imaginen un triángulo equilátero. El primer vértice es el hippismo de los años sesenta, con su buena dosis de psicodelia, amor libre y rockanroll. El segundo vértice es la libertad formal del cine de los setenta, desprejuiciado, violento y salvaje. El tercer vértice es Borges. ¿Listo? Bueno, justo en el centro de ese triángulo está *Performance* (1970), dirigida por Donald Cammell y Nicolas Roeg. ¿Borges? ¿Qué tiene que ver Borges con todo esto? Curiosamente, mucho. Y no sólo porque en un momento de la película se lee un párrafo de "El sur" en voz alta. Ni siquiera porque hay muchos espejos y espacios laberínticos, elementos que se asocian automáticamente con Borges. La similitud es más concreta. Pensemos en "El sur". En el cuento, Dahlmann, un hombre de la ciudad, retraído y amante de los libros, elige pasar los últimos momentos de su vida en el campo. Elige, también, la forma de morir: en un duelo, a cuchillazos. Chas, el protagonista de *Performance*, es el revés de Dahlmann: un hombre de acción, un matón ultraviolento de la mafia. Pero al igual que aquel, termina yéndose a morir a un espacio que le resulta tan ajeno como atractivo. En el caso de Chas, a un sótano colorido, barroco y fashion, junto a un músico libertario y andrógino (Mick Jagger) y sus dos mujeres. Además, tanto en el cuento como en la película, el límite entre realidad y fantasía se va haciendo cada vez más borroso. Es difícil determinar si Dahlmann realmente viaja al campo a batirse a duelo o si muere en la cama de un hospital, soñando una muerte más heroica. Lo mismo puede decirse de Chas: es difícil decidir qué cosas le pasan *realmente*. La película de Cammell y Roeg tiene mucho de irrealidad, de alucinación. Al fin y al cabo "performance" quiere decir justamente eso: la representación de algo que no es real. Quizá Chas, como Dahlmann, muera soñando una vida (y una muerte) que jamás tuvo. **ES**

**Maniquerville**

Francia, 2009, 83'.

DIRIGIDA POR Pierre Creton

Buena parte de la obra del dúo Straub-Huillet ha engendrado una adecuada prole cinematográfica a lo largo de los últimos treinta años. Sobre todo después de concebir obras radicales que van desde *Dalla nube alla resistenza* hasta *Operai, contadini*. Sin embargo, como toda descendencia, las generaciones siguientes se mezclan, se moldean con nuevas experiencias. Y los padres generacionales las miran con nostalgia. Básicamente porque lo que se engendra se independiza. Sería injusto adjudicarle a semejante y numerosa prole su filiación obligada. Pero será injusto: *Maniquerville* resulta un ejercicio, distante y amoroso a la vez, de buena parte de los procedimientos de los films del dúo mencionado. En cualquiera de los casos, *Maniquerville* propone sumarle a los procedimientos formulados (lectura presente de un texto que remite indirectamente a una representación mental de lo ausente) una operación que mezcla documental y ficción (otro tópico-zeitgeist cinematográfico de los últimos treinta años). Y todo eso lo sitúa en un geriátrico derruido a punto de demolerse. ¿Cuál es el acierto? Que asistimos con la cámara a sesiones de lectura de capítulos aislados de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, pero el resultado es que esos encuentros, mediados por la adecuada puesta en escena para retratarla (planos largos y contemplativos), redundan en una sesión espiritista. Y, de un momento para el otro, cada lectura se transforma en nuestra magdalena proustiana, nuestro DeLorean automático, que va dando carne, grasa, cartílagos y piel a ese tiempo perdido, olvidado, destruido: el de la novela y el de los gerontes que asisten a la lectura (pero también el tiempo pasado-perdido de su lectora, Françoise Lebrun, actriz de *La Maman et la putain*). El resultado es fascinante y su definitiva filiación es la del cine de Víctor Erice. No es una obra maestra, sino mejor: es un film noble. **FK**

**Anne Perry: Interiors**

Alemania, 2009, 70'.

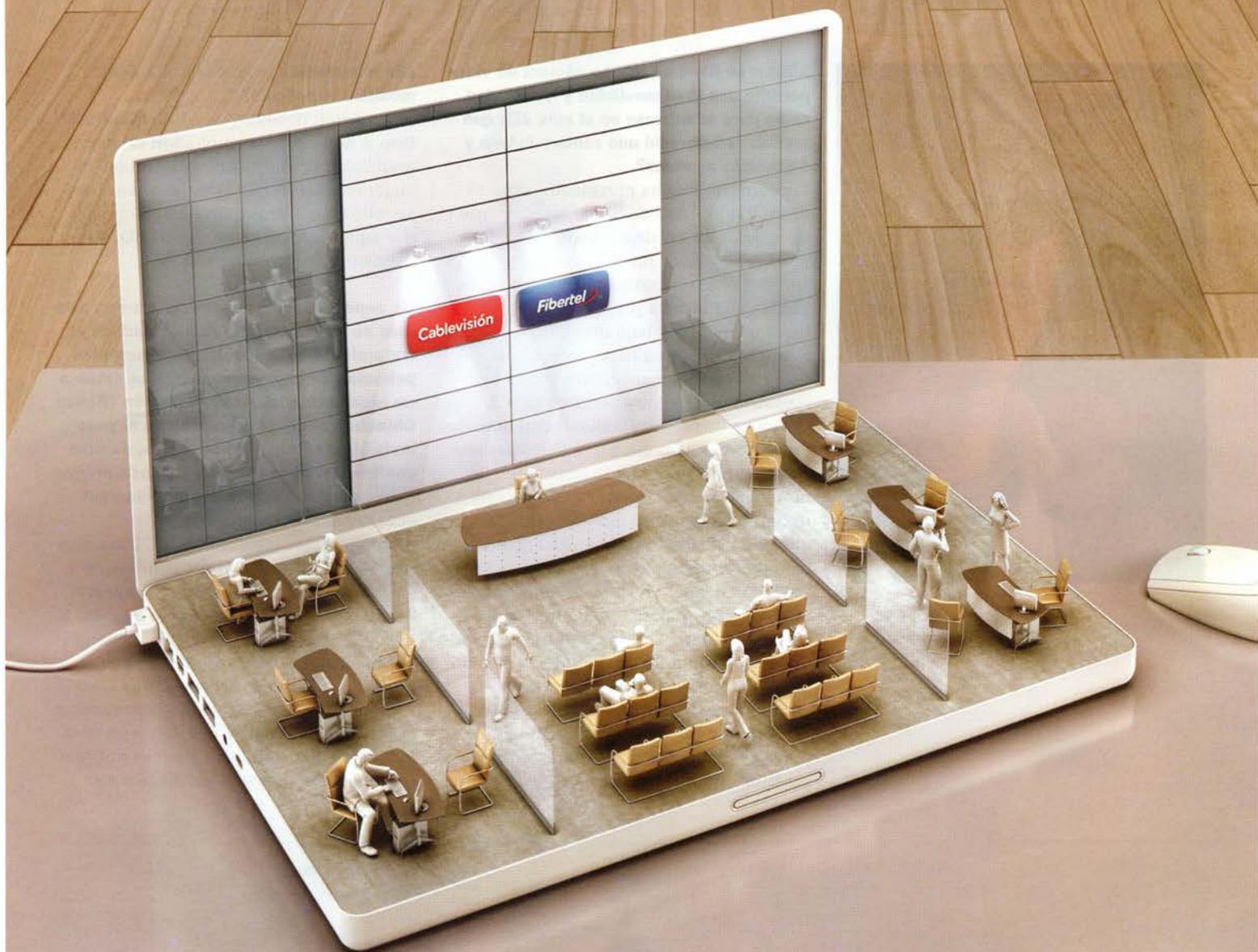
DIRIGIDA POR Dana Linkiewicz

Cuando en 1994, Peter Jackson llevó al cine, bajo el título de *Criaturas celestiales*, el asesinato de Honora Rieper, cometido en 1954 y perpetrado por su hija adolescente y por su compañera de colegio, Juliet Marion Hulme, se supo que ésta última se escondía bajo el seudónimo de Anne Perry, autora de numerosos best sellers de misterios, muertes y detectives, ambientados en la Inglaterra victoriana. Medio siglo después del trágico crimen, Anne Perry vive recluida en una prisión autoinfligida, en un paraje británico, desolado y agreste. Paisaje invernal que se hace eco del interior de una mujer perseguida por demonios y abandonada por la exuberancia de la vida, aunque intente ocultarlo detrás de una pose estoica y serena. La cámara intimista de Linkiewicz, alejada de todo intento amarillista por explotar un hecho escabroso, por regodearse en el morbo, sigue a Anne Perry en su rutina diaria, metódica y disciplinada. Deambula con ella por una casa enorme y vacía por las noches. Retrata no un arte, sino el oficio de escritor, con sus búsquedas de datos, sus precisiones históricas, sus manuscritos en una letra tan ilegible y enigmática como la propia escritora, sus meditaciones acerca de sus personajes y tramas. La acompaña a visitar a su mejor amiga y consejera, quien vive a pocos metros de ella y asiste a sus largas charlas sobre la vida vivida y no tanto. Interroga a sus colaboradores y hermanos, ellos mismos personajes interesantes, quienes, a pesar de conocerla durante años, no han podido aún descifrarla. La caracteriza como una fiel congregante y creyente de la llamada Iglesia Mormona. La muestra, finalmente, en su más amplia soledad. El fantasma del crimen cometido y una suerte de pulsión lesbica atraviesan todo el documental, emergiendo por momentos en declaraciones o en imágenes, y siempre tiñendo la atmósfera con una sensación de represión, de estallido latente, de secreto no revelado. **ML**

Presentamos

Sucursal Virtual

LA SUCURSAL DE CABLEVISION Y FIBERTEL QUE ESTA DONDE VOS ESTAS



Ahora podés hacer lo mismo que en una sucursal, las 24hs., todos los días.

- Modificar la velocidad de tu conexión
- Chatear con un representante
- Comprar paquetes Premium
- Comprar productos eligiendo día y hora de instalación
- Alquilar estrenos PPV
- Y muchas funciones más

Sucursal Virtual. Elegí cómo disfrutar tu tiempo.

Cablevisión

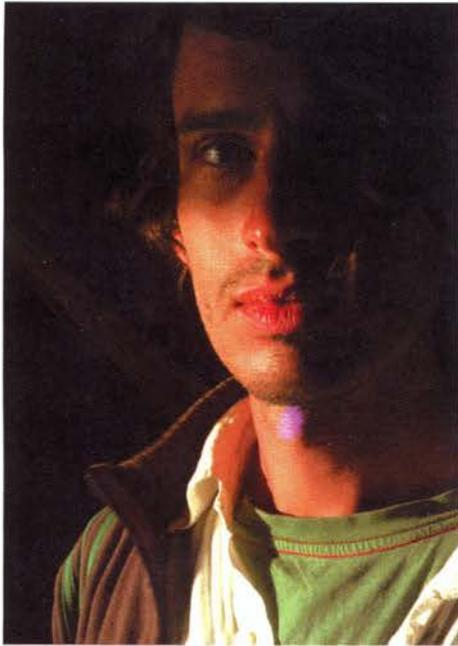
Accedé a Sucursal Virtual desde
cablevision.com.ar o fibertel.com.ar

Fibertel

El mundo en una botella

Apenas el director de **Alamar** llega al punto de encuentro convenido, se interesa por el Puente de la Mujer. Se acerca a fotografiarlo porque le recuerda a otro que conoció cuando se especializaba en fotografía en la London Film School. Es la primera vez que viaja a Buenos Aires, aunque su documental **Toro negro** (codirección con Carlos Armella) ya había viajado al Bafici allá por el 2005.

por **Lilian Laura Ivachow**



Alamar se filmó en HD. La cámara de video permite una gran movilidad y flexibilidad como para adentrarse en el mar. ¿En qué medida te favoreció una cámara liviana y de tamaño mediano?

Me permitió mucha movilidad, como tú dices, y la libertad de filmar rápidamente y sin esperas en los tiempos que necesitaba, y sin depender de un equipo grande. Simplemente un compañero con el audio y yo con una cámara propia, que es mi herramienta de trabajo diario [González-Rubio se dedicaba a hacer videos para organizaciones no gubernamentales de ecoturismo]. Fue muy benéfico para la dinámica de la película filmar con una cámara HD. Claro que las deficiencias aparecen en tanto calidad de imagen: en 35 mm no se pierde la profundidad de campo ni tanto detalle. Pero esto es la prueba de que una película filmada en HD de muy bajo presupuesto puede llegar y se puede ver bien en cine. Mucha gente pensó que estaba hecha en 35 o en 16 mm. También a mí me gustaría el fílmico; si hubiera tenido más presupuesto, más apoyo, más tiempo de preproducción, la habría hecho en cine. Pero pedí apoyos y no me los dieron. Y como uno no va a estar dependiendo del dinero, me dije "tengo la cámara, mi ojo y un amigo que me acompaña".

¿En qué medida la ampliación a fílmico modificó la película?

Se perdieron detalles y se saturó el contraste. Pero si no se hace la ampliación no hay posibilidad de comercializarla, aunque lo mejor es verla en HDCAM. La hemos proyectado así en otros festivales. Yo no sabía que aquí había proyecciones en HD; si no, habríamos traído una copia.

Un aspecto sorprendente de Alamar, además de su constante luminosidad, es el tratamiento del espacio. En general las películas de bajo presupuesto se ciñen a un lugar acotado. Acá la locación (Banco Chinchorro) carga siempre con el peso invisible de Roma, de otro país, de otro continente. Pero también hay una proyección espacial hacia la profundidad del océano, hacia el cielo.

Justamente hay una toma aérea. Dura siete segundos, es la que más me costó. La hice cuando tenía el primer corte. Ni siquiera quedó bien realizada porque no estaban bien los "settings" de la cámara. Conseguí hacerla gracias al Instituto Italiano de Cultura de Playa del Carmen y una ONG ambientalista que ayuda a los pescadores de la zona. A cambio tuve que darles un documental de diez minutos sobre tres distintas comunidades de pescadores de la zona.


L'essentiel
Estética, Spa & Salón

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

El trueque como forma de producción...

Muchas cosas fueron por trueque. Por ejemplo, al fotógrafo que vino a hacer las tomas submarinas le pagué el pasaje hasta la reserva natural. Hizo el trabajo con su propia cámara y sin cobrar, pues se plegó al espíritu independiente de la película. Y es un fotógrafo muy bueno, de mucho renombre.

¿Cómo surgió la historia?

En un principio iba a ser la historia de un hombre que se aleja del bullicio de la sociedad para volver al origen y pasar sus últimos días de vida en un lugar puro, alejado, donde la actividad principal fuera la pesca. Estuve buscando lugares por el Caribe mexicano, especialmente espacios a los que no hubiera llegado el turismo. Di con Banco Chinchorro porque un amigo biólogo me contó sobre él. Fuimos al lugar y cuando lo vi me di cuenta de que ésa era la locación. Días más tarde conocí a Jorge y supe que él sería el personaje de la película. Sin embargo, Jorge es muy sano. No parecía un hombre que fuera a pasar sus últimos días. Pero me quise guiar por esta primera intuición, y Jorge me llamaba la atención. Estuvimos platicando y conocí más de su historia personal. Me habló de Natan, al que luego lo conocí. Y fue una sorpresa muy grande saber que el hombre que iba a pasar sus días en el lugar puro y apartado era un niño de cinco años. En vez de una historia de muerte se transformó en un relato de vida e iniciación.

Jorge me resulta muy cinematográfico. Es hábil, tiene capacidad de trabajo y erudición.

Además es ornitólogo autodidacta. Conoce los nombres de las aves. Trabaja como guía y lleva a turistas a que vean las aves migratorias. También se especializa en tortugas.

La autorreferencia a la película es original. En el momento en que Natan dibuja, menciona "una cámara".

Sí, le pedí que dibujara todo lo que había visto. El dibujo es realmente toda la experiencia que vemos. De pronto todo se condensa y es retratado. Ahí está todo: nuestras ilusiones, el amor, los sentimientos que alguna vez existieron en nosotros cuando éramos niños, la sorpresa, el aprender a nadar, los primeros descubrimientos.

¿Y la botella?

Esa botella la encontramos durante el rodaje. Él dice "o va a México o va a Italia". En otras palabras "al mundo". Es como irte del universo a lo particular, que es el mensaje en la botella. Todo se condensa en una botella.

¿Cómo apareció Blanquita?

Había cucarachas en el palafito [casa flotante erguida sobre pilares]. El ave se acercó a comerlas. Una mañana salimos y estaba Blanquita en el muelle. Pero fue un milagro que al día que empezamos a grabar regresara. El tercer día también la encontramos. Después, cuando desapareció, tomé la idea de que si había desaparecido había que dejar que se fuera. Blanquita ayuda a que la relación entre padre e hijo cobre una dimensión muy particular. La ida de Blanquita se transforma en un elemento importante para apoyar el desprendimiento de Natan y su padre.

La botella, Blanquita... La intervención del azar. Hace dos años José Luis Guerin observaba en una entrevista que los directores contemporáneos están particularmente abiertos a establecer pactos con lo aleatorio.

Claro. Yo usé los elementos del azar para apoyar la columna vertebral de la historia. Tenía una columna vertebral: llevar a Jorge, Natan y Matraca (el abuelo dentro de la historia) a Banco Chinchorro y enfocar la actividad del día a día, la pesca de langosta, de barracuda, la limpieza del barco. Los pequeños elementos que provee el azar redimensionan la historia.

En relación a esto, encuentro puntos de conexión entre Alamar y El vuelco del cangrejo, otro film latinoamericano que participó del festival. Ambas películas eligen una locación alejada y junto al mar. Las dos parten de personas reales y de una realidad preexistente.

Lo que pasa es que en *El vuelco del cangrejo* han perdido su materia prima. Tratan de pescar pero no hay pesca. La comunidad está muy lastimada, es como un pez con espinas. En *Alamar*, que sería la utopía, la pesca es abundante. En *El vuelco del cangrejo* todos tratan de estar en esa utopía y saben que no están. Me interesa *El vuelco...* porque las pasiones humanas son las que arrebatan ese paraíso que el lugar podría ser.

A propósito hablabas ayer luego de la proyección de la utopía y del carácter épico de la película.

Las locaciones espectaculares contribuyen a crear un carácter casi épico. Se podría decir que es una épica sobre la naturaleza en la relación entre padre e hijo. A pesar de que hay utopía, se empieza con la separación y termina con otra separación. Se habla mucho del presente y de la impermanencia de las cosas; de lo efímero que es el presente y de lo efímera que es la felicidad. El padre sabe que no estará el día de mañana con Natan, por eso hay un cuidado extra. Es como una burbuja: cuando quieres atraparla ya no está. [A]

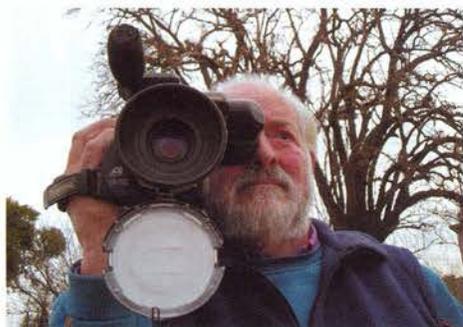


Alamar

México, 2009, 73'.

DIRIGIDA POR Pedro González Rubio

Merecidamente ganadora de la Competencia Oficial de este Bafici, *Alamar* cuenta el relato de un viaje que emprenden padre, hijo y abuelo a las profundidades de una mágica isla caribeña. Un viaje en el que exploran la naturaleza en todo su esplendor, y también un viaje de reconocimiento de la relación entrañable entre ese padre y ese hijo. Los aprendizajes son interminables: van desde pescar hasta el sutil aprendizaje de vivir y defenderse en la vida que se transmiten entre padre e hijo, pasando por el conocimiento de los animales de la isla, cocinar y bucear. Estos personajes son pequeños y únicos. Un padre -Jorge- acaba de separarse de la madre del niño, italiana, urbana y europea. Jorge es mexicano y vive en contacto constante con la naturaleza. En el medio está el pequeño Natan, que se ve implicado en este viaje iniciático entre dos cuerpos masculinos, su papá y su abuelo, que se mueven constantemente, hablan, dicen con palabras, gestos o silencios. Los tres momentos de la vida, la infancia, la adultez y la vejez, representados por los tres personajes, hacen un paneo sobre la condición humana sin grandilocuencias y siempre con sencillez. Es muy interesante la resolución en unas pocas imágenes y en escasos minutos al comienzo de la película cuando el director cuenta la historia pasada de la pareja; una historia plagiada de momentos felices y simples. Para el director González-Rubio el mar es el elemento femenino en su película, que es lo que contiene a sus personajes, les da sustento, comida, abrigo. Filmada en los límites entre el documental y la ficción, la película, íntima y emotiva, nos invita amablemente a bucear con ellos en las profundidades de la naturaleza humana, dejándonos ver que las películas pequeñas, felices y bellas son todavía posibles. MARCELA GAMBERINI



El ambulante

Argentina, 2009, 84'

DIRIGIDA POR Eduardo de la Serna, Lucas Marcheggiano, Adriana Yurcovich

Daniel Burmeister es un director prolífico, con más de cincuenta películas en su haber. También es un excéntrico, probablemente uno de los pocos directores de cine que puedan reparar el carburador de un Dodge 1500 con Poxilina. Daniel es el ambulante en cuestión, que va junto a su milqui desvencijado de pueblo en pueblo ofreciendo a los municipios hacer una película con los habitantes del lugar a cambio de casa, comida y parte de la recaudación de las funciones que él mismo proyecta (a cinco pesos los mayores y dos los menores). La práctica artesanal de Burmeister, como él mismo la define, recuerda a aquellos primeros exhibidores anónimos, muchos de ellos trahumantes que iban con el cine a cuestras y que, a veces, filmaban sus propias películas. Demás está decir que, al igual que aquellos directores primitivos, los recursos de Burmeister son más bien escasos, entre ellos una vieja cámara VHS y una sábana que sirve de pantalla. La película encuentra al ambulante en Benjamín Gould, un pueblo cordobés al límite de su propia existencia (según el censo del 2001 contaba con 788 habitantes). Los realizadores se centran casi exclusivamente en Daniel, lo observan y lo dejan hablar, sabiendo que su propia personalidad es razón de sobra para justificar el film. Pero también están atentos para refrendar, con un montaje a puro timing, el humor y el optimismo a prueba de todo del protagonista. Asimismo, al mostrar la forma en que Burmeister hace sus películas, con intereses personales y comerciales totalmente diferentes a los habituales en el mundo del cine, los directores ponen en evidencia los recursos esenciales (tanto materiales como intangibles) que se ponen en juego en la práctica cinematográfica. **RA**



Ich Bin Enric Marco

España, 2008, 86'

DIRIGIDA POR Santiago Fillol y Lucas Vermal

Opera prima de dos directores argentinos residentes en España, este documental cuenta la sorprendente historia de Enric Marco, un catalán que durante décadas se hizo pasar por sobreviviente del campo de concentración de Flossenburg, y que llegó a ser presidente de la Asociación Española de Deportados (el film comienza con encendidos discursos suyos de marcado tono político), hasta que un historiador descubrió la impostura. En realidad, Marco (un obrero que en los años de la Segunda Guerra se había ido a Alemania a trabajar dentro de los convenios de Franco con Hitler) sólo había estado un año detenido en la prisión de Kiel por actividades políticas y el resto fue toda invención suya. En plena depresión y alejado del mundo luego de conocerse la verdad de los hechos, fue convocado por los realizadores para revivir los sucesos reales y los imaginados, para lo cual se le plantea volver a Alemania y recorrer todos aquellos lugares en los que estuvo y en los que no. A partir de allí se desarrolla el núcleo del film, una auténtica parábola sobre las relaciones entre realidad y ficción. Lo más sorprendente de la película es la convicción con la que el personaje revive los hechos, otorgándoles un sorprendente aire de verosimilitud. Marco defiende, por momentos a capa y espada, su impostura, a partir de todo lo que ha estudiado sobre ese campo de concentración; defiende su acción como un auténtico homenaje a los españoles deportados que murieron en él. Este proceso de revisión y desmitificación de su propia vida, en el que se entremezclan la autocrítica y la justificación de sus actos, convierte a Marco en un personaje absolutamente fascinante y en centro permanente de atención de una película, por lo demás, correcta en su estructura. Tal vez el plano clave del film sea ese hacia el final, cuando por primera vez en lo que fuera el campo de concentración del que se considerara víctima, un espejo devuelve su imagen algo distorsionada ante su rostro sorprendido. **JG**



The robber

Der Räuber

Alemania/Austria, 97'

DIRIGIDA POR Benjamin Heisenberg

Atención: se revela el final.

Si *The Robber* fuera un objeto tangible, sería un cortaplumas Victorinox: firme, esbelto, recto, eficiente y bello más allá de su funcionalidad. Es una película de una precisión abismal, de una justeza prácticamente matemática, cosida de principio a fin a la filosofía de Johann, su figura y centro. Heisenberg no pierde tiempo en distracciones ni descansos, su película corre tan sutilmente como Johann en una carrera. Es una película seca y distante, como su protagonista, pero igual de efectiva: los motivos no importan, las explicaciones son circunstanciales y no hay tiempo que perder en psicologismos. Johann corre maratones (y las gana por paliza) y roba bancos, punto. Si suena seductor, en imagen lo es infinitamente más. La cara impávida de Andreas Lust lo es todo, se funde con los grises y blancos de una Austria bajo cero y se adhiere a la máscara de látex hasta deshumanizarlo completamente, hasta convertirlo en un robot de un poder sobrehumano, el ideal germánico desapegado de toda emoción retardativa. Johann se enamora, sí, pero no está dispuesto a sacrificar por esa mujer el plan mayor, cuyo fin último jamás entenderemos. El personaje, lleno de recovecos, es la película: lejos de la lógica de los hombres, sólo busca superarse a sí mismo, como el superhombre, como una lucha ascética por acceder a lo sagrado. Heisenberg monta una puesta milimétrica, más funcional que preciosista, y en esa humilde artesanía construye la observación fina de su sujeto, con quien no nos identificamos por su bondad o sus valores morales. El triunfo de Johann, aun a costa de su muerte, es que no negocia con el sistema, que no afloja, que no le pesan las debilidades e imposiciones de la sociedad porque vive para su fin sin precisar de otros. Lust hace de Johann el ideal nietzscheano y Heisenberg acota el relato para celebrar su discreta grandilocuencia, una hora y media donde el cine no se come su propio viaje del arte y sus repliegues, sino que nos ofrece al hombre desalienado que abre la grieta en esta puta sociedad. **es**

05.2010 malba.cine



→CICLO

Polar. Cine policial francés

Durante todo el mes

El género policial tuvo en Francia un desarrollo autónomo de la influencia del cine norteamericano, gracias a sus propios referentes literarios y a una menor presión de la censura. Incluso cuando quiso reflejar esa influencia -como Jean-Pierre Melville en toda su obra del género- lo hizo con estilo propio. Durante todo el mes, malba.cine recorre la evolución del cine policial francés a través de unos cuarenta títulos de, entre otros directores, Jacques Becker, Claude Chabrol, Pierre Chenal, Henri-Georges Clouzot, Jules Dassin, Julien Duvivier, José Giovanni, Grancis Girod, Jean-Luc Godard y François Truffaut.

→SIMPOSIO

La escena y la pantalla

Del miércoles 12 al viernes 14

Entrada libre y gratuita. Cupo limitado. Traducción simultánea.

→ESTRENOS

Diletante de Kris Niklison. Sábados 18:30 y domingos 17:00

La hora de la siesta de Sofía Mora. Viernes y domingos a las 20:00

Válido x 2 entradas gratis a malba.cine

Presentá la revista en la recepción del museo.

Beneficio exclusivo para los lectores de El Amante.
Vigente desde el jueves 6 de mayo al domingo 3 de junio de 2010.

www.malba.org.ar

malba Fundación Costantini

REVISTA EL AMANTE CINE

NUEVA PROMOCIÓN ESPECIAL*

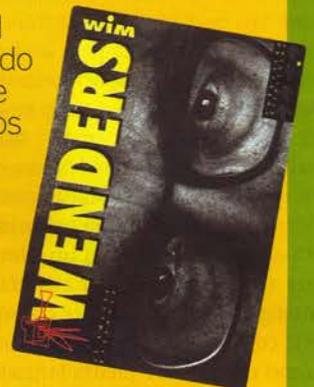
DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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

**Go Get Some Rosemary (Daddy Longlegs)**

Estados Unidos, 2009, 100'.
DIRIGIDA POR Josh y Benny Safdie

Empieza así: un tipo lleva unos superpanchos en la mano, intenta cruzar la valla de un parque y termina tirado en el suelo. Un torpe de aquellos. Sus hijos lo esperan a la salida del colegio, ya solos y seguramente con una larga espera a cuestas. Lenny, padre divorciado y poco afecto a los horarios, es proyectorista en una sala de Brooklyn, y cumple turnos trasnochados nada saludables para su paternidad en solitario de esos días. Los Safdie marcan la cancha desde el vamos, sin vueltas innecesarias y con precisión de artesano. Es cierto –lo advertía el catálogo– que el fantasma de Cassavetes anda rondando por acá, y esos ecos, lejos de asustar o de hacer sombra, colocan la película en la patria compartida de un cine directo, cargado de energía y de inmediatez, esa sensación (sólo) aparentemente casual que logran transmitir los tipos con convicción y alma. Los Safdie la tienen, y Lenny también en su inacabada adultez. El hombre quiere a sus hijos a pesar de sus torpezas, que pueden ser mucho más graves que tirar un *hot dog* y que lo asoman a la mediana del sin retorno. Si estos hermanos que filman a cuatro ojos logran sostener las patinadas de Lenny casi milagrosamente, podemos atribuírselo a su firme decisión de acompañar a sus criaturas sin ánimos de enseñarles el camino correcto, algo que sería tan horrible como la frase “el camino correcto” (dejémosla para las bateas de autoayuda). En el espacio mínimo y caótico del departamento de Lenny se codean sus hijos, una novia que entra y sale cada tanto, un amigo *que habla raro* y un pobre vecino que pagará bastante caras sus horas de niño. Un caos que organiza el ritmo de la película, exhibida en un filmico rugoso que ahuyenta cualquier atisbo de prolijidad, inteligentemente ausente de una historia que concluye de la manera más insólita, como un grito de piedra lanzado al aire por Lenny, mientras corre hacia vaya uno a saber dónde con una heladera atada a su espalda y de la mano de sus hijos. **IV**

**Los actos cotidianos**

Argentina, 2010, 82'.
DIRIGIDA POR Raúl Perrone

En otra película de Perrone (*La mecha*, 2003) conocimos a Galván. Un hermoso viejo con bigote, bastón y andar particular que lejos de erigirse como un Chaplin sudamericano, trazaba un paso concreto sin atisbos de melancolía. Galván ya había aparecido en *Peluca y Marisita* (2001) y *Late un corazón* (2002). Por última vez puede vérselo en *La navidad de Ofelia y Galván* (2007), casi un año antes de su fallecimiento. Siguiendo estas historias reconocemos en *Los actos cotidianos* la casa de Galván, pero ahora habitada por su hija (María), sus nietos (Soledad y Adrián) y sus bisnietos (los hijos de Soledad). En el compañerismo fraterno de Soledad y Adrián se centra la película. A diferencia de *La navidad...*, en donde el audio se toma con la cámara fotográfica, *Los actos cotidianos* mantiene un registro perceptible de conversaciones encuadradas mediante planos fijos compuestos de luz natural. La oscuridad-diurna se contrapone al luminoso momento en el parque de juegos y se ilumina –más aún– con la sonrisa amplia de Soledad. Una virtud es que en ese registro no hay condescendencias. Podemos escuchar lo más chocante, “qué me voy a ocupar de tus hijos si ni siquiera me ocupo de los míos”, sin que la brutalidad de la frase nos llame la atención, y no porque no la tenga, sino porque en ese fluir del diálogo, que se toma con respeto y sin subrayados, no parece haber lugar para matices ni resistencias. Sumidos en el día a día, los hermanos comentan las noticias más arduas mientras parecen no poder escapar de los mensajes de texto, las telenovelas o las noticias sobre la muerte de Michael Jackson que la televisión trasmite con estridente chabacanería. Es como si la pequeña épica trazada por Galván (hombre en extremo sensible al trato personal) enfrentara mediante su descendencia y muy poco después al más crudo de los reveses de otra época. **LI**

**Perdida**

México, 2009, 117'.
DIRIGIDA POR Viviana García Besné

¿Quién no está cansado de los documentales familiares en primera persona? Ésta fue una década eterna para todo aquel que desprecie por completo los documentales donde el ego de un director está por las nubes o, peor aún, se escapa por completo de la atmósfera del cine. Sin que sus pies jamás abandonen la Tierra, Viviana García Besné se propone en *Perdida* contar la leyenda de los suyos, los Calderón, sin perder nunca de vista a la historia del cine mexicano, que siempre fue de la mano con su familia. Como pioneros que fueron, los Calderón siempre mantuvieron el sentido de la aventura a la hora de acercarse a la industria del cine, y con eso sólo alcanza para que *Perdida* sea un documental apasionante. Ellos consiguieron que el cine sonoro cruzara la frontera a México, crearon la primera distribuidora en su país, fueron exhibidores, produjeron a Sam Fuller, fueron censurados gracias a las *sexicomedias* del cine de ficheras, y hasta hicieron películas de luchadores protagonizadas por El Santo, inolvidable Enmascarado de plata. Todo esto forma parte de *Perdida*, con el invaluable agregado del puterío que siempre conllevan semejantes aventuras, y está relatado por sus propios protagonistas. Viviana García Besné narra las andanzas de sus familiares mezclando entrevistas con muchísimo archivo –buena parte ve aquí la luz por vez primera después de que la cineasta se tomara cuatro años para desempolvar latas de filmico que pasaron años enclaustradas en algún arcón familiar– y aprovecha las distintas texturas de los formatos variados del material para convertir el documental en un collage visual. Tan bella como emocionante, *Perdida* tiene una virtud fabulosa y envidiable que excede cualquier halago posible: Viviana García Besné pudo capturar con su cámara a sus ancianos familiares contando sus historias antes de morir y logró transformarlos una última vez en cine, eso que los Calderón tanto querían. **NB**



A religiosa portuguesa

Francia/Portugal, 2009, 127'

DIRIGIDA POR Eugene Green

La película de Green, en lugar del sutil título que lleva, podría llamarse de otra manera. Por ejemplo, aproximándose a *En la ciudad de Sylvia*, de José Luis Guerin, podría llamarse "En la ciudad de la monja portuguesa" o "Un recorrido de más de dos horas por la ciudad de la monja portuguesa". Es que Green muestra las calles, los escondrijos y rincones de Lisboa de manera obsesiva, como si la ciudad, atrapante y seductora como la observa el director, fuera el marco ideal para contar una historia, o las múltiples historias y subtramas que propone la película. Pero en este punto, el del recorrido por una ciudad determinada, terminan las similitudes con el film de Guerin. Ocurre que las decisiones formales de Green son distintas: mientras el catalán recorría el movimiento de su ciudad para contar una historia de fantasmas románticos, en *A religiosa portuguesa*, Lisboa se nos ofrece sin necesidad de recurrir al travelling o a movimientos ostensibles de la cámara. Lisboa y la gente están pero no son recorridos, ya que Green los muestra a través de largos planos secuencias con la cámara estática. *A religiosa portuguesa* es un film de personajes secundarios que pasan por allí (o están allí) y que secundan y se contactan con una actriz que anda por Lisboa para rodar un film. El misterio, por lo tanto, tiene relación con el cine

dentro del cine, pero también con el rostro enigmático de Leonor Baldaqué, actriz habitual de Manoel de Oliveira. En efecto, su presencia no es casual: los interrogantes sobre el cine dentro del cine, la representación y la realidad y el protagonismo de un paisaje protagónico se manifiestan como herencias notorias de la obra de De Oliveira. Pero Green, acaso para que esas influencias no se noten de manera excesiva, agrega una dosis de humor que lo separa del riesgo de la solemnidad y el ombliguismo en pose de cierto cine de autor contemporáneo. Es más que arriesgada la apuesta de Green, especialmente por la artificiosidad de ciertas situaciones y diálogos que el personaje central (la monja de ficción) tiene con un chico huérfano, y allí el cine le hace más que un guiño a la literatura. Pero esos textos, invadidos por una retórica digna del siglo XVII, tendrán el mismo tono e idéntica intensidad al momento de filmar una parte de la película sobre esa monja portuguesa, lógicamente también del siglo XVII. Allí Green, en las escenas finales, articula las piezas desparramadas en el desarrollo del relato. La fusión se produce y el maravilloso rostro de Leonor Baldaqué converge definitivamente a conectar el pasado con el presente, el siglo XVII y estos días, la representación y la realidad. **GJC**



Les beaux gosses

Francia, 2009, 90'

DIRIGIDA POR Riad Sattouf

“¡Ah, la pubertad, edad insoportablemente incómoda, dulce en retrospectiva pero atroz en su presente!”, suele decir un discurso muy instalado, basado en la lectura melancólica de la etapa de la vida en la que uno sólo piensa en qué tiene que hacer para ser aceptado por los otros. Lo hermoso de la película de Sattouf es la ausencia de ese discurso, su total empatía con estos adolescentes alzados, su absoluta efervescencia, su apuesta por el presente puro. Esta *Superbad* a la francesa no busca sacar conclusiones, sino hacerse una con las hormonas en ebullición, retomar con alegría el discurso adolescente en el que todo se puede decir, todo se puede nombrar y en el que la exageración no está mal vista porque no se tiene aún el pudor adulto desarrollado. Sattouf establece los estereotipos que podríamos hallar en toda comedia americana del subgénero (la linda, el cabrón, las diferentes variantes de nerds, los protagonistas feos y obsesionados con las tetas), pero plantea un sistema de rotaciones endogámicas, donde al final todos terminan con todos, todo se revierte y nadie gana ni pierde porque en realidad nadie sabe bien lo que hace. Ese hermoso desinterés, en cualquier orden o secuencia, le da a la película una caótica libertad que viene como brisa de aire fresco, que airea toda cinefilia estanca y que contagia las ganas de enamorarse, de hacer el ridículo, de cantar

a los gritos y de entregarse a la estupidez cotidiana con sana insania. Los dos héroes centrales, Hervé y Camel (el amiguín árabe metatero, rastoso, roñoso y desfachatado), son entrañables por el énfasis y empeño que ponen en ampliar, más allá de los miedos inconfesables, su vida sexual. Nada más importa, el colegio les resulta una estupidez, el deporte no es lo suyo y el mundo de los adultos, conformado por profesores y padres que parecen aún más hormonales que sus descendientes, no ofrece esperanzas ni descanso. Ahí construye Sattouf su distancia del discurso nostálgico: sin perder el desparpajo de la comedia pura, los adultos de la película se suicidan, se enganchan entre ellos del mismo modo que los niños, avanzan por la vida en forma oscilante y sin ninguna claridad. En esto se destaca la madre de Hervé, uno de los mejores personajes femeninos del festival, que sigue a su hijo a fiestas de niños y no para de entrar al baño para preguntar: “¿Te estabas haciendo la paja?”. Otros puntos altos de la película son dos subjetivas que merecen estatus de culto: un plano de puñeta desde el punto de vista del miembro en movimiento y la mirada de Hervé de las imperfecciones de la cara de Aurore mientras la besa: la cámara torcida, el mundo enrarecido y la radical incomodidad de la total cercanía con otra persona. **GS**

**El Sol**

Argentina, 2010, 72'.

DIRIGIDA POR Ayar Blasco

Diffícilmente pueda defraudar una película que comienza diciendo –literalmente– que todo se fue al carajo, mucho menos si el que lo dice no es otro que el gran Dr. Tangalanga. Bueno, *El Sol* (primer film en solitario de Ayar Blasco) cumple. El film es un hermoso disparate ambientado en un mundo post apocalíptico en el que la Tierra se ha convertido en un páramo donde los humanos a duras penas se las arreglan para mantenerse con vida alejándose de las amenazas de mutantes, papas asesinas (sí, papas) y otros humanos caníbales. Contra lo esperable, los personajes en este ambiente no son afectados ni pesimistas, sino gente de una alegre procacidad. Uno de los grandes méritos del film es la forma de relacionarse que tienen estos personajes, con buenas cuotas de violencia, pero también con abundantes diálogos, absolutamente mundanos pero no por eso menos recurrentes y graciosos. Puede parecer un dato extraño o un detalle boludo, pero es sobresaliente la dicción de los personajes –sobre todo la de Once, el protagonista–, que ayuda a que los protagonistas puedan pasar por pibes comunes (quizás ellos sean los pibes de barrio del futuro) y resulten mucho más creíbles que la mayoría de los jóvenes del cine argentino de los últimos años, cuyas relaciones se ven absolutamente regidas por la abulia y el silencio. Quizás la verosimilitud de los personajes sea el ancla que le permite al film lanzarse al abismo del delirio total sin perderse irremediabilmente en él, que todo lo disparatado sea aceptado y motivo de risa. Y si bien se pueden adivinar algunos chistes para amigos y conocidos, ininteligibles para el resto de los espectadores, estos no mellan a esta rara comedia que incluso sobre el final se permite introducir una cuota de misterio, a cargo de un siniestro y enigmático mimo. **RA**

**Cortos de los estudios AKA y SOI**

Alemania/Reino Unido, 70'.

VV. D.D.

Studio AKA es una productora londinense que se dedica tanto a la animación comercial como a la producción de cortos y medimetrajes. Uno de esos cortos es *Lost and Found* (2008), dirigido por Philip Hunt, que cuenta la travesía de un niño que cruza el océano para devolver a un pingüino perdido al Polo Sur. Es un film sencillo y tierno, pero un poco unidireccional y con cierta falta de ritmo en la narración. En cambio *Varmints* (2008), que al igual que *Lost and Found* fue realizado con gráficos computarizados en tres dimensiones, sin dudas está más logrado en su visión sombría de un pueblo de animalillos silvestres que súbitamente se encuentran viviendo oprimidos en una ciudad tóxica. Mucho más alegres y desfachatados resultaron los cuatro minicortos de la serie *Love Sports*, dirigidos por Grant Orchard y protagonizados por unos palitos deportistas al estilo de los primitivos videojuegos, pero más coloridos e increíblemente vivaces. Completaron el programa dos cortos, también en animación 3D, del estudio alemán SOI, que ha colaborado con AKA en varias oportunidades. El primero de ellos, *Angel afoot*, es la fábula de un ángel un poco egocéntrico, cuyas alas, que crecen de forma proporcional a su capacidad de amar, le traen problemas para volar. El segundo, *Little Boy and the Beast*, es la visión subjetiva de un niño cuidado por bestias, que luego resultan ser sus propios padres transfigurados después de separarse. Lo que hermana, en cierto punto, a todos los cortos del programa es la tendencia –común en el cine de animación actual (sobre todo en aquel realizado por gente con formación en el diseño)– a concebir un film desde el diseño visual, muchas veces con un alto nivel técnico y un uso óptimo de la tecnología, pero con descuido del aspecto narrativo y con una puesta en escena relegada a un mero factor expresivo. Por eso es frecuente que los films terminen siendo excelentes piezas de diseño, con imágenes que maravillan por cierto tiempo, pero que acaban siendo un tanto distantes e impersonales.

RA**The Haunted World of El Superbeasto**

Estados Unidos, 2009, 77'.

DIRIGIDA POR Rob Zombie

Yo pensaba que me iba a encontrar con dibujos más bien feotes y viscerales, pero las aventuras del loco agente Superbeasto y su sexy ayudante Suzie X siguen la tradición de caritas lindas haciendo cosas malvadas que iniciara el genial Robert Clampett en los Looney Tunes y que rescató John Kricfalusi en su versión más sexy. El uso del color, de hecho, es el de los *cartoons* clásicos de Tex Avery: puros, sin contrastes, sin sombras ni oscuridades. Uno sabe desde el primer plano que no va a pasar nada malo, o que todo lo malo que pasa es sólo para reírse. Uno descubre, de paso, que la imaginación salvaje de Zombie, esa que se congratula en los nerviosos malestares de sus films de terror, en el fondo no son más que imaginaciones desbordadas de un chico de doce años eterno. Sí, es eso, ¿recuerdan las cosas tremendas, monstruosas, mortales y sexies que imaginaban cuando dejaban de ser chicos? *The Haunted...* es eso mismo utilizado como crítica social y política, como parodia de todos y cada uno de los lugares comunes que paralizan la creatividad de gran parte del cine. Como corresponde a un film tan lleno de sangre de ténpera y sexo inodoro como éste, muchos gags funcionan mejor que otros, pero hay tantos que se hace imposible no divertirse. Ahora bien, cuando uno se ríe o se divierte, ¿por qué se ríe o se divierte? ¿Qué hace que uno quiera seguir mirando esta película? ¿La música? ¿Las tetas dibujadas? ¿La cantidad enorme de referencias cinéfilas y comiqueras? (Ver, por ejemplo, al final, cómo no se olvidaron ni de Barbarella.) No: lo que nos hace reír es la combinación de un diseño ingenuo y una forma cómica siempre despreciada como la del *cartoon* clásico con esos temas que Bugs Bunny y cía. sólo trataba metáfora mediante. Y la demostración patente, padrísima, de que esa clase de censuras era una estupidez rampante. Que el juego caca-pis-pito-concha de esta película es de una ingenuidad enorme, que no hay nada más ingenuo que eso. Nos reímos de *El Superbeasto* porque nos reímos de nosotros mismos, qué tanto. **LMD'E**



FESTIVAL DE CANNES



RICARDO DARIN MARTINA GUSMAN

CARANCHO

UNA PELICULA DE PABLO TRAPERO



MATANZA CINE UNICUT PATAGONIK ADVITAM LSO con el apoyo de INCAA - PROGRAMA IBERMEDIA PRESENTAN "CARANCHO" con RICARDO DARIN MARTINA GUSMAN CARLOS VIECHI JOSE LUIS ARIAS TABIO RONZANO con ALEJANDRO FADEL MARTIN MAURICIO SANTIAGO MITRE PABLO TRAPERO con MERCEDES ALFONSO
VITAM MARISSA URRUTU MARISSA AMENTA JULIAN APEZTEGUA FEDERICO ESQUERRO EZEQUIEL BORDYVINSKY PABLO TRAPERO MARTIN CARRANZA DANIEL BRITTO AGUSTINA LLAMBI CAMPBELL MARTINA GUSMAN
CORRECTOR: YOUNGJOO SUH JUAN PABLO GALLI ALEJANDRO GACETTA JUAN VERA ALEXANDRA NENOSBERG GREGORY GALLOS ARTHUR HALLERCAU FELIPE BRAUN DIRECTOR DE FOTOGRAFIA PABLO TRAPERO

MATANZA

FINELTI

Patagonik

ADVITAM

LFO

INCAA

IBERMEDIA

UNICUT

Distribuido por
BIENA VISTA PATAGONIK

www.caranchofilm.com

6 DE MAYO - GRAN ESTRENO EN CINES

CARTELERAS

Loro 89

28-06-09, 12:16 HS.



¿Alguien vende un barco? Busco uno hace un mes y me estoy volviendo loco.

Fecha de Ingreso:
29-05-08
Mensajes: 429

[Responder](#) [Citar](#)

TANO!

28-06-09, 12:31 HS.



Tengo una oferta que no podrás rechazar. 😄

Fecha de Ingreso:
14-02-09
Mensajes: 561

[Responder](#) [Citar](#)

FOROS

BLOGS

NOTICIAS

LOS FANÁTICOS DEL CINE TIENEN ALGO EN COMÚN.

TRAILERS

AMO ELCINETM
.COM

TU PASIÓN ONLINE.

MIRA VOTA CONÉCTATE CREA COMPARTE COMENTA