



FRANCIA DE ADRIÁN CAETANO

**Cannes
2010:
cobertura
triple**

DE NIÑAS

Camino de Javier Fesser + Una visita a Kenji Mizoguchi +
La pivellina de Tizza Covi y Rainer Frimmel + **El
escritor oculto** de Roman Polanski + **Vincere** de
Marco Bellocchio + **Por tu culpa** + Polémica **Iron
Man 2** + **Diletante** + **Triángulo** + **Siempre a su
lado** + Entrevistas con Caetano y Anahí Berneri
+ Sigue la cobertura del Bafici



ARG \$ 16
URU \$ 95
AÑO 19
ISSN 150636
00217
9 17 70329 260003



06.2010 malba.cine

→CICLO

Lo que el Cielo nos da

Durante todo el mes

Programador invitado: Ángel Faretta

En junio, malba.cine presenta un ciclo programado por el crítico y teórico Ángel Faretta, compuesto por 60 películas heterogéneas: obras curiosas, poco frecuentadas, laterales y hasta insólitas. Se verán films de, entre otros, Robert Aldrich, Michelangelo Antonioni, Budd Boetticher, John Brahm, William Castle, Hugo del Carril, Roger Corman, Carl Dreyer, John Farrow, Jerry Lewis, Joseph L. Mankiewicz, Luis Moglia Barth, Friedrich W. Murnau, Irving Pichel, Nicholas Ray, Luis Saslavsky, Kaneto Shindo, Mario Soffici y Daniel Tinayre.

→FILM DEL MES LII

Bye Bye Life

de Enrique Piñeiro

Viernes y sábados a las 20:00

→ESTRENO NACIONAL

Ricardo Becher: Recta final

de Tomás Lipgot

Domingos a las 18:30

→REPOSICIÓN

Tiro de gracia

 de Ricardo Becher | Domingos a las 20:00

→CONTINÚA

Diletante

 de Kris Niklison | Domingos a las 17:00

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 3 de junio al domingo 27 de junio de 2010.

www.malba.org.ar

malba Fundación Costantini

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

Entrevistas con Adrián Caetano y Anahí Berneri por los estrenos de **Francia** y **Por tu culpa**. Dos notas sobre **La pivellina** + comentarios sobre las películas anteriores de Covi y Frimmel. Cuatro notas sobre **Camino** y Javier Fesser.

Cuatro sobre **Vincere** y Bellocchio y cuatro sobre **El escritor oculto**, Polanski y James Belushi! Y dos sobre **Iron Man 2**. Y hasta una crítica extensa y excéntrica sobre una película con Richard Gere y un perro. Estrenos muy bien cubiertos, desde diferentes ángulos y diferentes opiniones.

Una gran nota sobre Kenji Mizoguchi, de esas que revisan su punto de vista crítico y nos obligan a pensar en el cine analizado y en nuestra propia actividad. También hay obituarios hechos por especialistas.

Ah, ¿Cannes? Una cobertura impresionante, llena de ideas, de películas, de miradas sobre el cine. Y con la lujosa y récord asistencia de tres redactores de **El Amante** al festival más famoso del mundo.

Y continuamos nuestra cobertura sobre el Bafici con una veintena de textos (y nos quedó algo más para el número que viene), con una organización temática y una variedad destacables: ¡hasta cubrimos los cortos institucionales!

En uno de esos rankings de calidad de vida que salen a cada rato, Buenos Aires fue elegida la mejor ciudad sudamericana para vivir. Parece que hay como 40 factores a tener en cuenta que se combinan para definir ese ranking, pero no leímos cuáles son exactamente esos parámetros. Quizás uno sea que en Buenos Aires sale la mejor revista de cine: sí, **El Amante**, ¿o pensaban que íbamos a dejar pasar la oportunidad de exagerar un poco frente a este rutilante número de junio?

Director

Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor

Javier Porta Fouz
Productora general

Mariela Sexer

Diseño

Mariana Marx

Corrección

Micaela Berguer

Anabella Poggio

Colaboraron en este número

Rodrigo Aráoz

Nazareno Brega

Gustavo J. Castagna

Leonardo M. D'Espósito

Juan Manuel Domínguez

Fabiana Ferraz

Marcela Gamberini

Jorge García

Josefina García Pullés

Lilian Laura 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

Guido Segal

Ignacio Verguilla

Marcos Vieytes

Correspondencia a

Lavalle 1928, C1051ABD

Buenos Aires, Argentina

Telefax

(5411) 4952-1554

E-mail

amantecine

@interlink.com.ar

En internet

http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka S.A.

Derechos reservados, prohibida su reproducción total o

parcial sin autorización.

Registro de la propiedad

intelectual Nro. 83399.

Preimpresión, impresión

digital e imprenta

Latingráfica, Rocamora

4161, Buenos Aires.

Tel. 4867-4777

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez

y Cía. S.A.

Moreno 794, 9º piso.

Bs. As.

Distribución en el interior

DISA S.A.

Tel. 4304-9377 /

4306-6347

Producción comercial

Verónica Santamaría

15-6548-3984

verosantamaria

@gmail.com

Las Niñas Paulina Portela

15-6904-4121

lasninasproductora

@gmail.com

Estrenos

2 Francia

4 Entrevista con Adrián Caetano

8 La pivellina

11 Babooska, That's All

12 Camino

18 El escritor oculto

21 Sobre James Belushi en **El escritor oculto**

22 Vincere

24 Sobre Marco Bellocchio

26 Iron Man 2

28 Por tu culpa

29 Entrevista con Anahí Berneri

30 Triángulo

31 Diletante

32 Siempre a su lado

34 El mural, Robin Hood

35 El secreto de Mussolini, Eva y Lola, Garfield y el escuadrón de las mascotas 3D

36 Liniers, el trazo simple de las cosas; Pesadilla en la calle Elm; Pecados de mi padre

37 El plan B, Los mejores de Brooklyn, Dioses

38 Cine, dioses y billetes; Sangre y amor en París; Todos tenemos un ex; Zenitram; Séraphine

39 De uno a diez

40 Sobre Kenji Mizoguchi

44 Obituarios

45 Correo

Festivales

46 Cannes

57 Bafici

NO PAGUES DE MÁS

Comprá tus entradas en

www.nopaguesdemas.com

**IMPRIMÍ
TU ENTRADA
EN CASA**

**USÁ
TUS PROMOS**

club
Cobertura

**NO PAGÁS
CARGO
ADICIONAL**

**RESERVÁ
SIN TARJETA**

**BUTACAS
NUMERADAS**

www.hoyts.com.ar

**CINE
Hoyts**
vas al cine, vas a Hoyts



Había una vez otra vez

Atención: Este texto cuenta el final de la película, elementos clave, una secuencia medio sorpresiva con su resolución y todo, y algunos otros horrores. No transmite el aire alegre y lúdico del film (aunque lo consigna en esta advertencia), y se ha resistido, a pesar de hablar de política, a realizar cualquier paralelo entre el nombre de uno de los personajes protagónicos y cualquier conocido personaje público de la actualidad. No hace falta.

Salimos de la función de prensa de *Francia* en el último Mar del Plata pensando no si nos había gustado la película (a algunos sí, a otros no, como es lógico), sino qué habíamos visto. Mi primera definición, humorística pero no cínica, era que había visto una mezcla de Campanella y Agresti,

por Leonardo M. D'Espósito

pero bien hecho. No era en realidad un chiste: *Francia* es, como *Valentín* y *Un mundo menos peor*, una película contada desde el punto de vista de un niño (aquí una nena, la impresionante Milagros Caetano, hija del director); es, también, un film costumbrista que retrata la debacle de una clase social y sus posibilidades de sobrevida digna, como *Luna de Avellaneda*. Pero corrige los defectos de esas películas porque Israel Adrián Caetano toma la decisión básica de cualquier cineasta: ir al fondo con las reglas del juego de la ficción que plantea. El problema con Agresti y Campanella es que no eligen sus temas de acuerdo con sus ideas, sino que sus ideas actúan como lechos de Procusto para sus temas, lo que genera rupturas de tono, contradicciones, faltas de fluidez narrativa y lagunas emotivas que conspiran contra sus películas. Los cineastas responsables (¿pero habría otros?, ¿acaso los que llamamos

“irresponsables” con una sonrisa, como el animal de Roland Emmerich, no son absolutamente conscientes de lo que narran?) suelen encontrar cosas en sus ficciones que las dotan de ambigüedad y profundidad, incluso a pesar de sus propias ideas. Caetano siempre estuvo cerca de esa categoría: *Francia* la confirma.

Francia es una película política. No sé si estoy muy de acuerdo con su posición respecto de la sociedad; de hecho, si tomase el film como un testimonio o un modelo social, debería decir que estoy en contra. No lo es, por suerte: es una ficción que trabaja nuestra sociedad desde la metáfora y la narración de una historia. Lo que me hace elogiar a *Francia*, pues, no es su postura política o la del realizador, sino su honestidad y profundidad –no su cinismo, porque Caetano no nos dice que el mundo es malo y hay que aceptarlo riéndose de él, sino que se puede ser feliz incluso en este mundo– a la hora de plantear esa posición. O, para ser mucho más preciso, la construcción del film, su arte, que permite la aparición de una verdad humana. El film cuenta una situación más que una historia: una pareja divorciada con una hija de once años se ve forzada a volver a convivir porque él se quedó sin trabajo y ella, a cambio de unos pesos, le alquila una pieza. La hija se llama Mariana, pero odia su nombre y quiere que la llamen Gloria. Hay tres hilos en esta trama:

1. La historia de la madre, Cristina, el personaje de Natalia Oreiro. Es mucama en el departamento de una familia adinerada cuya matriarca es alcohólica y maltrata a sus empleados. Se quedará en la calle y tiene tendencias al alcoholismo.

2. La historia del padre, Carlos, el personaje de Lautaro Delgado. Es obrero, y tiene una novia con dinero que lo deja tras acusarlo de golpeador. Al tiempo de quedarse sin trabajo y tener que asistir a un psicólogo por orden del juez (por los golpes), va a vivir con su ex.

3. La historia de la hija. Se llama Mariana, pero quiere llamarse Gloria, y así se consigna en su diario íntimo (odia leer). Sus monólogos pautan el film y comentan o explican a sus padres. Va a un colegio “progre” con maestra “buena onda”, privado, donde se les enseña más a usar instrumentos musicales que a leer.

Vayamos directo al final: él encuentra trabajo como remisero, malo pero seguro. Ella, como obrera; otro trabajo malo pero seguro (“no pagamos mucho –le dice quien la toma, en fuera de campo–, pero sí en fecha y seguro”); ella responde con una sonrisa agradecida). Mariana/Gloria irá a un colegio del Estado, llevada el primer día por su mamá, vestida de fiesta, y su papá, de traje (porque es remisero, claro), en un auto hermoso. Pero cuando llegamos a este final sabemos, ya, que ella y él se conocieron en una librería comprando libros para la Facultad (se adivina que estudiaban alguna carrera humanística), que quieren que su hija lea y se eduque, que han pertenecido a la clase media que aspiraba a un futuro universitario pero se cayeron del mapa, que se están acostumbrando y resignando a lo poco que les ha quedado. Hay dos maneras de mirar esta historia, dos sentidos para explicar su existencia o pertinencia. Una es la desesperanzada: Caetano muestra que algo ya no será posible nunca más hasta que, quizás, Mariana tome la posta, educada por el Estado. Otra, un poco más esperanzada, es que es necesario dar un paso atrás para volver a una situación segura y desde allí volver a avanzar. *Francia* es el nombre paradigmático de un lugar al que

algunos no podrán llegar y otros quizás sí, pero en un futuro lejano.

Lo mejor del film es cómo desarrolla esta parábola a partir de detalles. Es, en gran medida, un film impresionista, cuyo diseño final se revela a partir del juego de pequeños elementos que flotan en la puesta en escena. Son cosas y momentos que parecen suspendidos en el aire como por arte de magia. Pero la magia –y en *Francia* esto es capital y parte del discurso– no existe: esos elementos están sólidamente atados a la trama general por hilos fortísimos (el talento de Caetano consiste en su habilidad de prestidigitador para que no los veamos). Así, él tiene toda su música en Cd’s grabados, piratas. Así, Mariana nace de una noche fulminante de amor descuidado. Así, la maestra de Mariana es una imbécil caricaturesca, lo mismo que su psicopedagoga, que a la vez se refleja en el psicólogo cómico y buena onda que interpreta Daniel Valenzuela (y que termina, en un gran gag, trabajando con policías de Corrientes para que dejen de lado la violencia: es el personaje que más se parece a un genio o un hada madrina; también es un personaje profundamente político). De hecho, el colegio privado de la chica –una institución que forma en la tolerancia y la alegría, pero sólo se interesa por el dinero– es el opuesto complementario de la cana –una institución represiva y gris, pero que en realidad se interesa en las personas a pesar de todo–. Ese contrapunto es interesante, porque todo el film es contrapunto. Todos los personajes tienen un doblez o una mancha que los distancia de la mirada impoluta de la propaganda oficial (cualquier propaganda oficial política, aclaro, no la actual de este gobierno en la Argentina sola o precisamente) y eso permite tomar distancia, permite que el relato nos conquiste. Eso, y que Caetano tiene mano de acero inoxidable para narrar y que nada parezca impertinente. Es la forma lo que cuenta, dijimos, y el director va a lo clásico salvo en una escena clave del film. Veamos.

Cristina atiende una cena en casa de sus patrones. La dueña de casa recibe a un amigo que vive de una beca de 25.000 dólares (o 30.000, es lo mismo) por trabajar en la alfabetización digital de –usemos la lengua de madera *all’uso*– “pueblos originarios”. La señora en cuestión, bebida, empieza a reírse de la visita, cada vez más: “Le vas a enseñar a los wichís Internet por 25.000 dólares, che, qué bien”, o algo así. Lo repite con la insistencia terrorífica del alcohólico, con la verdad sentimental descarnada del alcohólico. La secuencia se vuelve irreal y violenta, la cámara gira y gira, el sonido se desfasa del juego de los actores, Cristina deja el trabajo y se va cuando la mujer, totalmente borracha, desesperada y perdida, se arroja por el balcón y se suicida. Los “progres”, nuevamente, quedan condenados, pero al lado de los “oligarcas”, dos polos de la misma línea en este film. La reserva moral son Carlos y Cristina, en tanto memoria de un progreso posible y en tanto padres de Mariana, futura Gloria. Gloria, ya no Mariana, de paso, tiene imaginación, talento artístico, curiosidad, interés: su ingreso en el colegio del Estado parece mostrar que sólo en ese contexto puede ser quien realmente quiera. Los cuentos de hadas suelen ser esta clase de historias de transformación y de conquista de un reino maravilloso. Aunque lo más triste de *Francia* es que ese reino existe sólo en el pasado, la tierra más inaccesible de todas. [A]

Francia

Argentina, 2009, 78'

DIRECCIÓN

Israel Adrián Caetano

GUIÓN

Israel Adrián Caetano

PRODUCCIÓN

Israel Adrián Caetano

y Gustavo Fito Funes

FOTOGRAFÍA

Julián Apezteguía

MONTAJE

H. O. Ester

MÚSICA

Iván Wyszogrod

INTÉRPRETES

Milagros Caetano,
Natalia Oreiro, Lautaro
Delgado, Mónica Ayo,
Daniel Valenzuela,
Violeta Urtizberea,
Lola Berthet, Rogelio
Gracia, Agustina
Lecouana, Susana
Pampín.



Te ponés los auriculares y el mundo toma otro color...

por Gustavo Noriega
y Lilian Laura Ivachow

¿Por qué decidiste hacer una película con tu hija?

Debe haber razones de las que todavía no me doy cuenta. Creo que porque la vi actuando muy bien. No hice la película pensando en ella conscientemente, pero Milagros estuvo muy presente en discusiones que yo tenía con los productores y conmigo mismo. Fue testigo de toda esa parte embrionaria. Ella decía que quería trabajar conmigo pero cada vez que se peleaba me decía que no lo iba a hacer. El primer día que tenía se lo propuse y fue muy sorprendente, salió de puta madre. Por otra parte quería saldar una deuda que tenía de hacer una película para niños, que pudieran ver mis hijos.

Dijiste que en esta película le robaste la estética a filmaciones que tenía tu hija Milagros.

Más que la estética, el punto de vista. Yo había visto dos películas: *Annie* (de John Huston) y *Little Miss Sunshine*. *Annie* fue la que más me interesó. Allí todos los adultos están en función de la niña. Eso era robarle el punto de vista a Milagros. Ella tenía un montón de horas de filmación con una cámara que yo le había regalado. Habíamos estado de viaje. Cuando bajé el material vi que se había filmado a ella misma. Por ejemplo, decía "acá estamos

en las Cataratas del Iguazú” y se veía su cara en primer plano. Había cierto narcisismo infantil que me divertía mucho y por eso en la película todo es en función de ella. Si no estuviera Milagros la película no habría podido ocurrir. La mirada de Mariana (el personaje de Milagros) tiñe todo de ternura, dentro de un universo en el que todo está dado como para que los niños sufran. Para mí es el relato de un niño dirigido por un tipo que más o menos sabe, porque filmarla como lo hacía ella no habría sido sostenible. Me gusta mucho cuando les pido a mis hijos que me cuenten las películas que vieron porque van y vienen. Esa cosa caótica me divierte. Otra intervención de Milagros fue cuando me pidió que borre algunos materiales que yo había seleccionado, como la escena en la que Carlos (Lautaro Delgado) le pega a Mónica Ayos. Para ella en las películas no tenían que quedar las cosas feas. Pero además yo quería hacer algo que tuviera que ver con el mundo de los adultos de hoy, de gente que trabaja y tiene que andar peleándola, y en función de eso ver cómo una niña puede cambiar la realidad poniéndose unos walkman para pasarla bien.

El trailer utiliza efectos de video muy divertidos.

Ahora Milagros quiere aprender a editar. Y lo que más le divierte son esos wipes y las imágenes que se desarman. Además las transiciones de *Francia* tienen que ver con herramientas que uno usaba cuando hacía sus primeros videos. La música está compuesta en un celular y las fotos están sacadas con un celular. Quería también sacarme de encima el blanco y negro, la cámara en mano, apuntar para otro lado. En general suele usarse el video como soporte tratando de que se parezca al cine. En *Francia* el video no se disfraza de otra cosa.

¿Utilizar el punto de vista de la chica te permitía no tener ninguna restricción?

Sí, y además lo aprendí de John Wo, que divide la pantalla o usa cámara lenta sin pudor. O creo que tiene algo de Godard, en el sentido de animarse a hacer de todo. *Francia* puede ser una película pop liviana y muy sencilla si querés quedarte con la forma. Pero si escarbás un poco para mí es bastante más sofisticada de lo que yo venía haciendo hasta ahora. Tiene cosas como ésas y otras sutiles, como un plano secuencia que no sé si muchos se animan a hacer. Este eclecticismo hace que sea difícil establecer un patrón estético. Otra cosa que me hizo pensar es cómo laburar el fuera de campo de manera narrativa, cómo no mostrar montones de cosas que se saben. Lo que muestra *Francia* es que todo el mundo sabe que Carlos es un golpeador. Ahora, si tenés que decirme en qué momento pega, es como *El bebé de Rosemary*, nadie lo vio y todos creen haberlo visto. Los personajes en ningún momento explotan ni dicen lo que les pasa. Natalia Oreiro va y se mama. Él duerme en la fábrica, la pasa mal y no explota. Son como –salvando las distancias– los monos de *El salario del miedo*. Tienen que trabajar.

¿De dónde surge el texto poético que sobreimprimís cuando Mariana se lava los dientes?

Una cosa que me dijo el músico (Iván Wyszogrod) es “tenés espacio para agregarle cosas, hasta podés ponerle textos arriba”. Y pensé que estaría bueno ponerle un texto, incluso para trabajar la metáfora. Ya nadie trabaja la metáfora en el cine. Hoy día leés el texto básico que te llega y después no hay metáforas en absoluto. Acá estás hablando a priori de personajes que están negados a muchísimas cosas, como viajar. La pelea de Mariana con el mundo es “la imaginación me salva”. Eso la resguarda de un mundo hostil. Tengo un

recuerdo. Con Mili una vez nos fuimos de vacaciones a Uruguay. Para mí fue horrible, llovió, se nos inundó la carpa. Cuando le pregunto si se acuerda de esas vacaciones de porquería me dice que le encantaron. Me parece una real manera de sobrevivir en el mundo de hoy. Lo que me gusta de *Francia* es eso. Es una película alegre en un mundo en el que sería más fácil hacer una de cárceles o mostrar pibes fumando paco. El otro día me puse contento al darme cuenta de que me corrí de ese lugar. La realidad hace rato que me aburre y que dejé de conocerla. Los marginales de ahora no tienen el romanticismo de los de antes. Está todo tan podrido que me parece que lo más divertido es tratar de encontrar flores en los tachos de basura.

¿No te interesa lo último del cine argentino?

Es que lo último del cine argentino ya no es cine independiente.

Ahora son mainstream.

Exacto. Me parece que este mainstream si no toma riesgos reales va a terminar transformándose en lo que veníamos criticando hace años. Nos vamos a anquilosar en ese lugar.

¿Pero no es valioso que el éxito lo tenga Carancho y no El mural?

Claro que sí. Igual tengo aprehensión con esos negocios de copar mercados. No sé a dónde coños está apuntando Buena Vista. No sé si apunta a que haya una renovación en el cine. Si bien nosotros somos ahora mainstream, estamos más cerca de convertirnos en una masa uniforme que aquellos tipos que filmaban todo diferente en la época de *Historias breves*. Antes éramos tipos completamente diferentes. No creo que Buena Vista tenga buenas intenciones. Creo que se está masificando todo hacia otro lado. Además hacen falta punks.

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

ESTRENOS ENTREVISTA CON ADRIÁN CAETANO

Volviendo a Francia, el personaje del psicólogo es puro humor y tiene un momento genial, cuando habla con los policías.

Me parecía que sintetizaba la locura de la película, todo ese rompecabezas que es *Francia*. Coronarla con un policía que te dice cómo hay que comportarse es una situación surrealista. Y no tiene otra finalidad que romper las bolas y divertir. El psicólogo dice lo que todo argentino siente que es: "Yo quiero estacionar en cualquier lado". Me parece que él es como el hada madrina de esa familia que vive dentro de un mundo terrenal, racional, donde a la gente le falta el laburo. Que de pronto aparezca alguien así da un gran desparpajo. Puede verse como gracioso pero también como terrible. Un tipo que todo lo que dice está sacado de un manual básico y lo único que le interesa es tener un sueldo y pizza gratis.

¿Pensaste siempre en Daniel Valenzuela?

Sí. Me divertía sacarlo de su típico rol carcelario y ponerlo en un lugar intelectual con un *physique du rôle* que no condice con su personaje. Además habla mal, dice "abstracto".

En su consultorio hay un retrato de Perón y sobre éste una pequeña foto de Freud.

Sí, y cuando se va su reemplazante tiene una foto de Mónica Farro (risas).

¿Y la escena en la casa en donde trabaja Natalia Oreiro?

Estaba escrita y lo que me empezó a pasar es que quería contar una escena de despedida del trabajo de ella sin hablar. Y lo del plano secuencia me gusta. La idea de alterar el audio apareció al final. El loop marca su fastidio, como si quisiera decir "cállense la boca". También quería mostrar desde otro lado a la clase media progresista. Me cansa mucho esa clase social que mira a la clase baja como si fueran ratones de laboratorio. Tenía ganas de empezar a mirarlos a ellos como ratones de laboratorio. Y me parece que lo son. Están ahí, presos de una rutina casi perversa, monótona. Todo el mundo está atrapado en *Francia*. Mariana es la única que tiene libertad. Salvo por ella, la película no habla de personajes que decidan sobre su destino. Y en

general mis películas no hablan de personajes que deciden sobre su destino. Me parece que los niños de hoy no son personas a las que la historia les pasa por delante y van a quedar traumadas de grandes. Pueden decidir sobre su futuro. De hecho, Mariana lo echa al padre de la casa. Es ella la que sabe lo que es lo mejor para esa familia. Siempre son los niños los que deciden sobre la separación de los padres. A veces los padres no se animan a separarse hasta que los niños dicen "no aguanto más que se peleen".

¿Considerás a Francia una película peronista?

Creo que sí, por ese día luminoso al terminar la película. El día de gloria con la bandera y el canto a la bandera. Pero un sueño peronista medio rengo. No es que a ellos les esté ocurriendo eso, le puede llegar a ocurrir a esa niña. En realidad ellos tienen una realidad bastante amarga. Uno podría tomar la película en ese momento y ver un día de gloria. Pero, en realidad, si el padre está bien vestido es porque de ahí se va a trabajar de remisero. Me gustaba el abanico de cosas fortuitas que terminan convergiendo en una imagen muy poderosa como es el canto del Himno.

En este final se evidencia la escuela pública.

Ahí tuve el recuerdo de Uruguay, donde la escuela pública tiene mucha fuerza. En algún momento manejé la idea de hacerla en Uruguay. Pero acá no es que la mandan a una escuela pública porque piensan que es mejor, la mandan porque no les cobran. Por lo pronto el final es esperanzador porque Mariana empieza en una escuela nueva y ellos en trabajos nuevos.

En realidad, al poner "Gloria" te metés en la cabeza de Mariana. Ahí lo que modifica toda esa escena es que en vez de escucharse "Aurora" se escucha "Gloria". Eso te cambia todo porque el eje es ella.

Claro, además está en cámara lenta. Para mí es la imaginación de ella. Es como decir "te ponés los auriculares y el mundo toma otro color", al menos durante el tiempo en que dura la canción. Si no le metés "Gloria" a esa secuencia la película no funciona. ¿Viste

cuando te ponés los anteojos 3D y una película te cambia? Yo hubiera terminado *Francia* con auriculares que la gente tenga que ponerse para meterse en la música de Mariana. Además es algo muy sencillo ponerle una canción que ella venía escuchando todo el santo tiempo. Me parecía que era cine básico en estado puro. Música, buenas actuaciones y no mucho más. Es sólo eso. Pedirle madurez a *Francia* es una estupidez.

Para *Francia* me nutrí de cosas que estaban a mi alrededor. El mundo de los niños. Los niños de hoy día reciben esas cosas. "Tenés que hacerte hombre". "Si te pegan en la escuela tenés que defenderte". "Tenés que agarrarte a piñas". Hay que dejar que mantengan cierta pureza. Como me decía Milagros cuando me aseguraba que aquellas vacaciones estuvieron buenas. Uno se pone viejo y se pone oscuro, y por eso para mí *Francia* significó alejarme de la oscuridad. Si hubiera hecho una película totalmente amarga y me hubiera centrado en ellos dos, la nena habría estado puesta como víctima. Pero acá Mariana no es una víctima. Ella maneja las riendas. No acepta la realidad pasivamente y la cambia, le mete sus textos, su música. Me parece que si le tengo que augurar un futuro a Mariana-personaje de *Francia* es bueno. Un niño que tiene como esa marca de chico es un niño fuerte. Se enfrenta a la escuela, se enfrenta a la maestra, le tira un flautazo a otro niño. Vos podés decir lo que quieras, pero va al frente. Por otro lado tampoco quise dosificarla. No me quise apartar de ese núcleo familiar. Más que minimal, la película es medio binaria. Son sólo ellos tres. No hay suegros, no hay vecinos. Van en un bondi donde no hay gente. Van a un bar y no hay gente. Como *Alphaville*, como *El desprecio*, la película tiene pocos personajes. Y hay un aire al de la película apocalíptica con Charlton Heston (*The Omega Man*).

¿Qué puntos de conexión ves con Un oso rojo? Además de la relación padre-hija en las dos películas hay intentos de recuperación de una familia original.

Tenía la deuda cinematográfica de construir una relación afectiva entre el padre y la hija. En *Un oso rojo* Chávez tiene una frialdad que no terminaba de mostrar esa relación. Sentía que faltaba una escena. Además en *Un oso rojo* el padre no se despide de la hija. Acá hay una despedida. Con lo que decías de la familia original, después de *Francia* me saqué un montón de peso de mi cabeza. Yo sentía que si no formaba una familia modelo mi vida iba a ser un fiasco. Tenía esa carga generacional de que tenés que tener una mujer y una vida estable. Al ver esta película dije: "No, pucha, si se puede vivir bien de otra manera. Mirá si no a esta niña Mariana". Se puede vivir bien aun en las peores circunstancias. [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.

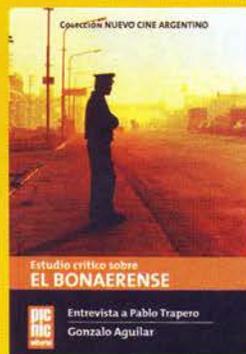
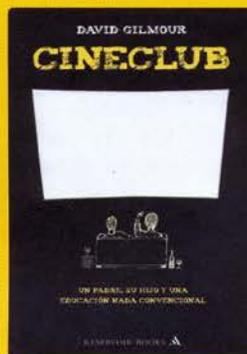
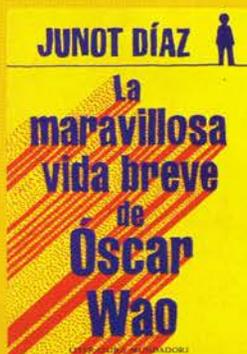
guionarte@guionarte.com www.guionarte.com Tel: 4855-2957

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

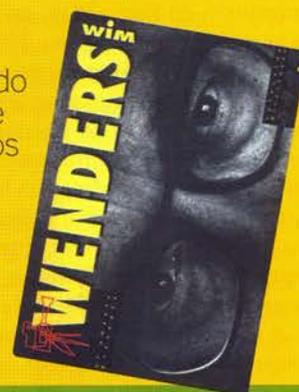
DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

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 \$190.

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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA



Saltar los muros, ir al encuentro

por Eduardo A. Russo

El barrio de San Basilio está bien lejos de las atracciones de Roma. Casi un suburbio, ubicado al noreste en una zona donde las construcciones (especialmente los monoblocks) compiten con los extensos descampados, queda lógicamente por fuera del circuito de los turistas. Durante los nada hospitalarios inviernos romanos, es un área que debería evitar cualquier candidato a la depresión por motivos urbanísticos. Allí, en el mismo comienzo de *La pivellina*, encontramos a Patty, que bien pasados los cincuenta años no ha perdido un gramo de energía y esgrime una estridente cabellera roja que contrasta con el gris del entorno, buscando a los gritos, un poco angustiada, a un tal Ercole. Habla por celular con alguien porque Ercole no aparece por ninguna parte, pero en cambio encuentra, sentada en una hamaca de uno de esos espacios desolados con pretensiones de plaza, a una niña de apenas dos años, enfundada en una campera rosa con capucha. No hay nadie más en las cercanías, sólo Patty y la *pivellina*, la



pequeñita del título. Pronto descubrirá la mujer que dentro del abrigo la niña trae una nota doblada cuyo texto jamás conoceremos, pero que según ella es "desesperada". En la nota se pide que cuiden a la criatura hasta que su madre vuelva.

Los minutos iniciales de *La pivellina* se juegan a partir de este encuentro inicial: azar o fatalidad, no es posible saberlo. A partir de allí, el film de Tizza Covi y Rainer Frimmel abre un espacio propio, cuyo milagro es el de ir desestimando, uno por uno, todos los caminos previsible para convertirse en una experiencia notable, en cierto sentido depuradora de esa cultura de la mirada y la escucha que convenimos en llamar cine, largamente plagada de tics, automatismos y mala dieta audiovisual, entre lo que no es menor una presunta sofisticación de expertos en el espectáculo. ¿Cómo hacer una película con mínimos recursos, tanto materiales como profesionales, sólo permitiendo que un pequeño grupo despliegue sus relaciones frente a cámara, disponiendo intimidad y discreción a

partes iguales?

Hay aquí una respuesta: siempre de a poco, y con un buen grado de incertidumbre, nos enteramos del mundo que rodea a Patty, en primer término cuando Ercole decide aparecer entrada la noche y resulta que es un perro mañoso. El momento establece sus reglas; si hay un *pathos* disponible, y la costumbre nos inclina a esperarlo en una ficción ambientada en Roma, será rigurosamente circunscripto a la breve escena de la mujer ante su perro. Todo lo que atañe a la pequeña es material, mínimo aunque no menos imperioso. Se trata de tenerla bien hasta que vuelva su madre... si es que vuelve. Hay que vestirla y alimentarla, es una boca más en un ambiente donde escasea el dinero. Para más complicaciones, todavía usa pañales. Patty, su marido y el joven Tairo, un adolescente del que rápidamente percibimos que también dependió mucho cuando era chiquito de la *zía* Patty, comienzan a compartir su vida diaria con la niña. Es gente de circo, pero esta alusión convoca a un imaginario tan poderoso como aquí errado. Nada hay en esta película del circo que resida en nuestras cabezas. Es sólo un oficio que se lleva adelante a fuerza de pericia y fortaleza. Nada de la seducción de la "magia del circo", y menos aún lo contrario, la posible explotación de las miserias de sus bambalinas. Estos artistas están a medio camino entre las vacaciones obligadas y el paro, pero se las arreglan para sobrevivir entre los animales amaestrados y los actos que deben ensayar para no perder la forma, aunque la temporada esté bien lejos.

En *La pivellina*, un muro, o más bien una valla permanente tapada de afiches varios, separa el baldío donde viven los artistas del circo y la calle. Separados de la vista del ocasional y escaso peatón, viven sus vidas cotidianas dejando pasar el tiempo, a veces reparando o pintando algún elemento desgastado de la utilería del circo, esperando nuevamente la temporada alta. A veces una puerta, disimulada en el muro, puede abrirse. Otras veces hay que saltarlo. La Policía municipal, educada pero de cuidado, censa los habitantes de los trailers, como para dejar en claro que, si bien están en los márgenes, no se trata de exclusión: cuentan, al menos, como población marginal y presumiblemente temporaria. No es un mundo amable el que deja ver *La pivellina*, que en cierto aspecto restringido, como película deudora de esos grandes films de la modernidad que fueron los del Neorealismo (más en la línea Rossellini que De Sica o Visconti, por cierto), hace de ese mundo algo más que un trasfondo. Ese entorno físico y social es agente activo, tanto o más que sus protagonistas. Pero, a la vez, se evita cuidadosamente caer en el énfasis sentimental, optando por el matiz y una ambigüedad que no cede en todo su transcurso y que es uno de sus mayores logros.

Aquello a lo que *La pivellina* apela está ya en los primeros films Lumière. Es lo que nace del encuentro de algunos seres y espacios frente a la cámara en acción, y es restituído ante los espectadores en el acto de la proyección. El esencial directo cinematográfico, no aquél del sonido directo sino el de los sincronismos, los tiempos vividos y revividos gracias a la operación del cine. Hace no mucho tiempo, Victor Kossakovsky filmó un mediometraje inclasificable, *Svyato* (2005). Allí observa a su hijito, de una edad cercana a la de Asia, frente a un espejo, y luego juega un poco con él. Si bien el pequeño Svyato se revelaba como un minipunk imprevisible y Asia ocupa el lugar

La pivellina

Austria /Italia,
2009, 100'

DIRECCIÓN Tizza Covi y
Rainer Frimmel

GUIÓN Tizza Covi

PRODUCCIÓN
Rainer Frimmel, Tizza
Covi

FOTOGRAFÍA
Rainer Frimmel

MONTAJE Tizza Covi

INTÉRPRETES
Patrizia Gerardi, Walter
Saabel, Tairo Caroli y
Asia Crippa.

de una criatura en problemas, en ambos casos el cine se enfrenta a una situación que no ha frecuentado mucho en su largo siglo de existencia: la de filmar niños en esa edad que no presentan la pasividad de los bebés, ni la integración social que viene con el lenguaje articulado, la entrada a una red simbólica donde puedan hablar o desempeñarse bajo alguna consigna; en fin, acceder a esa categoría a veces admirable, otras temible, de actor infantil. En *La pivellina*, Asia es simplemente "Aia", tal como ella puede decirlo; lo demás corre por cuenta de la *zía* Patty y su familia temporal. Las situaciones a las que el espectador asiste no son otras que aquéllas posibilitadas por una mezcla inseparable de ficción y realidad, donde el espectador, luego de haberse despojado de todas las coartadas culturales y eventualmente cinéfilas (el melodrama, la relación con el circo-según-Fellini y la marginalidad-según-los-Dardenne, e incluso cierta inclinación paternalista no ausente en mucho neorealismo), queda ante los juegos sutiles del artificio y el documento. A diferencia de la estrategia usual de los Dardenne, que en sus últimos films se desplaza riesgosamente, a nuestro entender, al filo de una afectación bien lejana al poder de *Rosetta* o *El hijo*, la apuesta de Covi y Frimmel permanece en la atención a esos puntos de encuentro, no en la intriga narrativa. Los momentos más intensos son aquéllos que no provienen de guión alguno, que incluso, podemos arriesgar, también son ajenos a la performance consciente de sus actores. Patty, Walter, Tairo y particularmente Asia *son* ante la cámara, incluso cuando tres de ellos están actuando. Y de lo que se trata es de evitar que Asia se queme al tomar una sopa caliente, de chapotear en los charcos de la lluvia con unas buenas botas de goma, de pasar un minuto descansando en una silla luego de una fiesta, o de que la pequeñita se duerma luego de un día largo. Detrás de todo eso podrá haber, como Patty sostiene, una historia desesperada, algunas vidas de trabajo duro y desangelado, más allá de las fantasías tradicionales sobre el encanto y la libertad circense, y hasta algún viejo drama felizmente superado, como el que parece haber rodeado la temprana infancia de Tairo. Pero *La pivellina* se sostiene, ante todo, por una luminosidad que no es buscada sino encontrada, que nace en el mismo rodaje, antes de provenir de un relato, un presunto lenguaje o estilo cinematográfico. Covi y Frimmel, dedicados hasta este film al documental, se formaron como fotógrafos. Algo de esa aproximación hay en la película, pero no en culto a la bella, buena o destacada fotografía, sino en su búsqueda incansable del instante justo. Por cierto, aquí se trata de un instante que incluye la duración, la captura de un tiempo que suele ser, como ese Ercole del comienzo, tendiente a lo elusivo y aun al escamoteo.

El cine es una máquina de tomar pedazos de vida de alguna parte y restituirlos en otra. A veces se trata de soñar con otros, a veces de poder sentirlos cerca. Sólo es cuestión, como en este caso, de atravesar o saltar los muros del hábito para que la percepción y los sentimientos puedan verse nuevamente reconectados. Desasíéndose de toda misión importante, de todo diagnóstico o dictamen sobre el mundo, Covi y Frimmel simplemente ofrecen mediante *La pivellina* esa posibilidad de sentir mediante una película, ni más ni menos. Lo que presentan es modesto y grande a la vez: un decidido acto de fe en el cine. Algo que, no hace falta aclararlo, no ocurre demasiado seguido. [A]

por Rodrigo Aráoz



El espectáculo más pequeño del mundo

El escenario que han elegido Tizza Covi y Rainer Frimmel para sus dos últimos films es el ambiente del circo. Obviamente, cuando hacemos la ecuación cine + circo, instantáneamente nos viene a la mente la solución más próxima: Fellini (aún más si le sumamos el término Italia). Sin embargo, la mirada de la dupla autoral poco tiene que ver con la fellinesca, con aquel espacio lúdico donde se evoca la alegría y la magia circense. Covi y Frimmel prefieren centrarse en la vida personal de los hombres y mujeres que forman parte del circo, en su vida nómada y en cómo se las arreglan para mantener la tradición artística y familiar en tiempos de la televisión digital, YouTube y la playstation. Más que con el de Fellini, sería atinado comparar su cine con el de los hermanos Dardenne en cuanto hay una coincidencia en mostrar la contracara de la Europa unificada, poderosa y homogeneizada. Incluso podemos hallar similitudes en su forma de filmar, con planos largos y cámara en mano, en la calle o en donde sea necesario. No obstante, hay una diferencia importante entre la forma de hacer cine que tiene *La pivellina* (el primer film de ficción de la dupla, a continuación podrán encontrar textos sobre sus películas anteriores) y la de los films de los hermanos belgas. Los Dardenne se ajustan en buena medida a un guión; en sus películas el asunto del film impera sobre la visión de lo real, en cuanto ésta se logra a través de una reconstrucción. En cambio, en *La pivellina* es el entorno lo real, lo que pesa y lo que acoge en su seno una pequeña historia, un mínimo plan argumental lanzado a partir de la introducción de un evento particular.

El evento en cuestión: la irrupción de Asia, una pequeña niña que es adoptada por una pareja formada por dos viejos artistas de circo (Patty y Walter) que viven en un parque de trailers. Una especie de comunidad en miniatura que se encuentra en un suburbio gris y desolado de una Roma que difícilmente pueda ser reconocida por cualquiera que haya visitado la capital italiana en plan de turismo.

La película muestra con gran intimidad e inusual

intensidad cómo la llegada de la niña le cambia la vida no sólo a la pareja sino también a Tairo, un adolescente amigo que pasa casi todo su tiempo libre cuidándola. Imperan de tal forma las pequeñas situaciones cotidianas que, si intentáramos contarle la película a alguien que no la hubiera visto, nos sorprendería constatar que serían necesarios tan sólo unos segundos para relatar el argumento. Sin embargo, esas pocas cosas que suceden, esas pequeñas escenas, son de una enorme humanidad y una increíble frescura, sobre todo partiendo de la base de que no hay forma de hacer actuar a una niña de dos años, no hay manera de que no sea ella misma en su interacción con las otras personas que intervienen en la película. Con respecto a este punto, quizás cabría la discusión sobre si es moralmente correcta la participación de niños tan chicos en algo que está más allá de su entendimiento, colocarlos en situaciones que puedan ser, aunque sea mínimamente, traumáticas, sin que ellos puedan elegirlo y, sobre todo, sin que sea estrictamente necesario. Porque, si son reales sus risas, también lo son sus llantos; pero bueno, tal discusión excede este texto y deberá quedar para otra ocasión. Volviendo a la película, aquéllos que hayan tenido la suerte de ver el anterior film de Covi y Frimmel, llamado *Babooska* (programado dentro del foco dedicado a la pareja en el último Bafici y reseñado en la página siguiente), encontrarán que el film, de algún modo, resignifica a *La pivellina*, pero que, de todas maneras, es una película completamente disfrutable por sí misma.

El legendario empresario del espectáculo P.T. Barnum definió a su circo, a fines de siglo XIX, como "The Greatest Show on Earth", algo así como "El Espectáculo Más Grande del Mundo" (de ahí tomó su nombre la película de Cecil B. DeMille que mostraba la vida de artistas de circo y que ganó el Oscar a Mejor Película en 1953). Pues bien, nada más alejado de eso resultan tanto los modestos shows con cabras y lanzamientos de cuchillos de Patty y Walter como la pequeña joya de Covi y Frimmel. Un film verdaderamente independiente; sólo basta dar un vistazo a la ficha técnica del film para poder comprobarlo. [A]

Los últimos días del circo

Babooska

Austria/Italia,
2005, 100'

DIRECCIÓN Tizza Covi y

Rainer Frimmel

GUIÓN Tizza Covi y

Rainer Frimmel

PRODUCCIÓN

Rainer Frimmel

FOTOGRAFÍA

Rainer Frimmel

MONTAJE Tizza Covi

INTÉRPRETES

Babooska Gerardi,
Michele Pellegrini y
Azzurra Gerardi.

Para la realización de este documental, Covi y Frimmel convivieron alternadamente en una casa rodante con una familia de artistas de circo a lo largo de un año (un mes sí, un mes no). Pero, a pesar de la gran cantidad de tiempo que pasaron con ellos, sólo registraron una ínfima parte de su estadía con la familia, algo así como diez horas de filmación en el formato en vías de extinción Súper 16 (quedó claro en el último Bafici, a raíz de la gran cantidad de películas presentadas en HD, que este formato es el futuro de la producción independiente de mediano y bajo presupuesto). Los directores captaron la vida itinerante de estas personas, centrándose en la figura de Babooska, una joven de 20 años signada por la tradición familiar, pero que, a su vez, reconoce al del circo como un mundo en decadencia. Su vida parece pasar sin grandes sobresaltos, con una relación de muchos años con un novio que parece naturalmente predestinado a ser su esposo, sin mayores ambiciones, traba-

jando para un público escaso o incluso nulo.

Es que el mundo que presenta la dupla autoral, a pesar de que sus habitantes están siempre en situaciones provisionales y en continuo movimiento (son elocuentes las escenas en las que guardan los adornos de la casa antes de echarla a andar); en definitiva, es un universo cerrado, estanco, que tiene su correlato en los empantanados terrenos donde los viajeros levantan sus campamentos. La supuesta libertad de los artistas se ve oprimida por la claustrofobia de las pequeñas habitaciones de sus casas rodantes, un ambiente que asfixia tanto como los mandatos familiares, sobre todo en un ambiente que parece destinado a desaparecer. Sin embargo, en ciertos momentos emerge la energía de Babooska, que si no puede cambiar el futuro de los pequeños circos ambulantes al menos intentará, con algún malabar, salvar su vida de un camino en línea recta a un destino cierto o aparente. **RODRIGO ARÁOZ**

Tierra (y libertad)

That's All

Das ist alles

Austria, 2001, 98'

DIRECCIÓN Tizza Covi,

Rainer Frimmel

GUIÓN Tizza Covi,

Rainer Frimmel

MÚSICA

Nina Fjodorowna,
Mischa Michailowitsch

FOTOGRAFÍA

Rainer Frimmel

MONTAJE

Tizza Covi

Tiempo. Principios del siglo XXI. En una región de Rusia (Yásnaya Polyana) confluyen desplazados y refugiados de una guerra que golpea desde los años 90, derramando sangre y hambre en ese nuevo tejido político que, desde las hilachas de la antigua URSS, ha permanecido en estado de volcánica mutación.

Proyección. Covi y Frimmel eligen para ésta, su primera colaboración, una puesta de cámara en apariencia sencilla. Registran, casi siempre en plano fijo, comentarios de estos nuevos habitantes provenientes de Siberia, Azerbaiyán y Kazajstán. Muchos son viejos, casi todos son campesinos y se han visto forzados a salir de sus pueblos con lo puesto y poco más. Hablan a cámara, narran en presente los horrores del pasado; también ríen o se animan a hacer ¿música?, tenedor y botella en mano. Un hombre mayor, sin importarle que su esposa esté a su lado o cocinando ahí nomás, nos confiesa que le tiene unas ganas bárbaras a su vecina; un labrador asegura que siempre que pueda estar en contacto con la

tierra será feliz. Muchos de los rostros que nos presenta la película rematan sus historias –las más terribles o las más pintorescas– con un lacónico “eso es todo”.

Recuerdo. Todos los que prestan su voz en *That's All* comparten pérdida y destrucción. Sus casas ya no existen; sus camas, sus paisajes han quedado atrás y cada uno de ellos ha tenido que desprenderse de su pasado y, como involuntarios colonos de un siglo que nace agredido por el que apenas se fue, inventarse un presente. En la inmovilidad de la cámara y en la austeridad de su puesta se cifra el lúcido gesto político de Covi y Frimmel: han entendido (como Lanzmann en *Shoah*) que la palabra es un potente catalizador de la historia, de sus horrores y de sus detalles más ínfimos y cotidianos. Prestan entonces sus ojos y oídos a este puñado de tipos, capaces de abrir su intimidad y dejarnos creer que, a pesar de todo, la historia siempre estará en movimiento. Y que quizás (nos) espere un lugar mejor.

IGNACIO VERGUILLA



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

PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -
Consultoría - Traducciones

Informes al 4952-9813

www.puntomedioguión.com.ar

Diaboli ex machina



por **Marcos Vieytes**

*¡Dios, Dios mío, Padre amado que estás en los Cielos!
No soy de rezar mucho,
pero si estás ahí y puedes oírme, muéstrame el camino.
Ya no puedo más, ¡muéstrame el camino, Dios!*
James Stewart, en **¡Qué bello es vivir!**
(**It's a Wonderful Life**, Frank Capra, 1946)

1. En 1985, Alexia González-Barros murió después de una larga enfermedad. Tenía 14 años y, desde entonces, su caso está en proceso de beatificación. Jesús es Cristo, claro, pero también un chico que va a las mismas clases de teatro que el álgar ego de Alexia, y de quien gusta la protagonista de esta película inspirada en su pasión y muerte. *Camino* es una vida de santos en John Foos o la Pasión de Cenicienta: crítica-ejercicio del cine en tanto experiencia religiosa, hagiografía herética, puesta en escena cuyo sadismo es apenas un reflejo de cierta lógica institucional religiosa y de cierta lógica espectacular cinematográfica. También es el nombre que le han dado al personaje de Alexia en la ficción, y alude al “camino de santificación” con que el Opus Dei, organización católica ultra ortodoxa a la que pertenecían los padres de la niña, autodefine su razón de ser en este mundo. Finalmente, La Obra es el citado Opus Dei, tanto como una representación teatral incluida en la película, y la película misma. Fesser juega desde el principio y hasta el final con la simultaneidad significante de los términos, alumbrando el abismo existente entre los miembros de una misma familia y la distancia comunicativa que separa a las concepciones secular y religiosa, al tiempo que estimula la identificación entre relato sagrado y ficción fantástica.

2. El secreto de *Camino* se ajusta exactamente a su dispositivo de enunciación: todo está dicho allí, y más que una, dos veces. Expuesto a plena luz, el sistema de la película permanece indiscernible. ¿Qué hacer de un enunciado perentorio, de una demostración sin apela-

ción, de una escritura definitiva a la que nada se le escapa? Arte de la ambigüedad y de la reversibilidad de los lugares, juego de transformaciones y deslizamientos, el cine, todo cine, pena por asegurar una representación unívoca del mundo (por este motivo, las películas de propaganda se dejan dar vuelta como guantes). Todo pasa como si esta fluidez esencial del cine estuviera en *Camino* suspendida por encanto. Estamos en una pesadilla interminable (ésta es una definición de la propaganda). Siento bien que hay abuso, exageración, sistematización, repetición; percibo la obstinación desconcertante de un partido tomado con ferocidad; no puedo hacer otra cosa que sufrir y finalmente reconocer como posible (como mía) esta versión negra de un mundo sin esperanza, de una angustia sin salida, de males sin remedio. *Camino* es el film de la saturación del sentido a fuerza de redundancia.

3. El párrafo anterior lo escribí Jean-Louis Comolli a propósito de *Las Hurdes*, pero le calza como un guante a *Camino* (de allí que me haya tomado la libertad de sustituir el título del documental surrealista de Buñuel por el de la ficción biográfica de Fesser), a sus procedimientos, a su énfasis, a la hipérbole de su martirologio, a su acumulación de adversidades, a ese destino signado por el absolutismo de un sistema que para todo tiene respuesta, que todo lo sella, lo tapia, lo clausura. *Camino* es una película en la que no se respira, en la que se agoniza lentamente, en la que nunca se termina uno de morir del todo, como en el infierno católico de eternos estertores. Y se nos hace sufrir con una premeditación y alevosía tales que le imponen necesariamente a las imágenes un sentido distinto al literal, que, sin embargo, no borra el abuso de la propuesta, reflejo a su vez de un abuso estructural mayor, de la institucionalización del abuso. Porque aquí la religión como sistema cerrado de creencias puede ser homologada a la representación cinematográfica basada en una serie de convenciones férreas y escasamente pro-

clives a la intervención del azar, lo cual no deja de proveer un goce particular pero irrefutable.

4. *Camino* es una película vulgar en tanto grosera y potencialmente masiva, lo que no significa que sea una mala película (más bien todo lo contrario), sino una fascinante por excesiva. Al lado suyo, *El milagro de P. Tinto* es una aristócrata del espíritu mientras que *Mortadelo y Filemón* despliega la ligereza de un acróbata que salta de la historieta al cine. La primera película de Fesser es toda corazón; la segunda, sinapsis digital, razón tecnológico-mecánica; y toda intestinos esta última, ruidoso –que no ruinoso– espectáculo del bajo vientre. Desde que terminé de verla, médicamente sugestionado quizás, no dejo de pensar en nódulos, y no porque *Camino* lo sugiera directamente (en tal caso, habría que pensar en tumores). Puesto a buscar la definición del término, me encuentro con que sugiere tanto la idea de apretada magnitud (“agrupación de células”) como la de materia *deformada* (concreción contenida en algunas rocas del fondo del mar). Se me ocurre que, así como Barthes hablaba del *punctum* –marca, herida o pinchazo sensible que parte de la imagen y va hacia la mirada del sujeto– en *La cámara lúcida*, también se podría pensar en algo parecido a nódulos filmicos, intrínsecos al diseño dramático de la película en el caso de algunos, sujetos al encuentro con cada espectador en el caso de otros. Pensar en las películas como si se trataran de cuerpos u organismos tensos, con evidencias semiocultas pero perceptibles al tacto de sus fallas, movimientos subterráneos y concentraciones. Que es lo que no parece suceder con *Camino* y su tersura irrepachable, su claridad de objetivos, su estrategia de reiteraciones. ¿Y si fuera justamente esa linealidad el gran signo esquivo de la película, aquello que de tan obvio se vuelve obtuso? No me refiero a la posición tomada por Fesser a propósito del Opus Dei, tan clara como debe ser la de cualquiera que filma una ficción anclada en hechos históricos ejecutados por actores sociales y jurídicos inexcusables, sino al entramado de relaciones que constituye una película y sus efectos de sentido, a menudo independientes de la voluntad del autor.

5. En *Binta y la gran idea*, mediometraje que filmó en Senegal para UNICEF, Fesser se vale decisivamente, como también sucede en *Camino*, de una representación (teatral) dentro de otra (la propia película) para vencer la obstinada resistencia de un padre atado a las tradiciones tribales que se niega a darle permiso a su hija para asistir a la escuela. La mayor parte de este tipo de películas institucionales (otra forma de la propaganda) suelen adolecer de una falta de convicción estética (comprensible, pero no ineludible) directamente proporcional a su corrección política, que revela su carácter de encargo destinado a poner en escena un mensaje sin connotaciones. Con Fesser, nunca pasa eso, así apoye una campaña de alfabetización en África o desenmascare las estrategias político-económicas del Opus Dei o cualquier sistema vejatorio de control, y ésa es una de las grandes virtudes que hacen de *Camino* una película intensa como pocas, además de compleja pese a su aparente univocidad denunciatoria. En *Binta*, la representación no es otra cosa que una puesta en escena rudimentaria, protagonizada por chicos, del drama de una nena que quiere ir a la escuela pese a la oposición de su padre, espejo fiel de una de las dos líneas narrativas centrales de la película. Cumple así una función didáctica y amonestadora, capaz de generar la reflexión de un personaje, la toma de con-

ciencia del espectador y la inversión de las jerarquías de poder vigentes. Pero el padre autoritario de la película, pese a que entiende el mensaje de la obra representada a la que asiste toda la comunidad, ni siquiera se da por aludido, razón por la cual es primero increpado públicamente por su hija y luego patoteado por el resto de los nenes, después de afirmar su inflexibilidad. La desproporción de fuerzas entre el uno y los otros no disimula el hecho de que Fesser sabe muy bien qué es lo que quiere conseguir mediante la ficción, y está dispuesto a hacer lo que sea para lograrlo, desde estructuras narrativas complejas como las de la representación dentro de la representación, al uso liso y llano de la fuerza (de un personaje sobre otro, como en el caso de los nenes que se rebelan más simbólica que efectivamente contra el adulto, pero, lo que es todavía más relevante, de cada una de las representaciones sobre sus respectivos espectadores). Lo notable es que, sentido del humor y confianza en sí mismo mediante, los golpes que descarga sobre personajes y espectadores no resultan nunca moralmente bajos, por más brutales que sean.

6. *Javi & Lucy* es el título de una serie de cortometrajes que no duran más de minuto y medio cada uno, en los que una abuela no se cansa nunca –truco mediante y sin sangre ni exhibicionismo gore– de patear, aplastar o exponer a un nene (el hijo lactante de Fesser) a ser pisado por autos, camiones y cuanto rodado pueda uno imaginarse. Ver la docena de cortos uno detrás del otro sin saber absolutamente nada sobre ellos es una experiencia única que ustedes jamás disfrutarán. Primero, impacta la violencia física inesperada ejercida sobre un indefenso. A ese asombro, le sigue el de la repetición del efecto, que por un lado tranquiliza al darnos un código de representación estable que transforma la excepción en regla, a la par que genera la incomodidad de sabernos capaces de gozar poco menos que infinitamente con la reiteración sádica de una conducta antisocial, para luego generar una especie de suspenso invertido que nos hace preguntarnos no por el advenimiento del suceso esperado, sino por su duración, por su plazo de clausura, por la detención de un ciclo que coquetea con el fastidio del espectador y la autodestrucción del sentido. Los goces y las sombras del funcionamiento genérico están allí, y Fesser lo confirma variando la concepción de cada corto de acuerdo a las convenciones visuales y sonoras del thriller, el terror o el melodrama. Allí está el germen de *Camino*, que no hace otra cosa que rellenar el esqueleto dramático de *Javi & Lucy*. Instalada dentro de un contexto dramático preciso, que se toma todo el tiempo que haga falta para familiarizarnos con los personajes, aquella violencia abstracta de los cortos es sustituida por una mucho más concreta y dolorosa, entre otras cosas porque tampoco hay fuga posible por la vía del gag, aunque quien haya visto la saga *Javi & Lucy* no dejará de advertir, en la desgraciada acumulación de abusos que se ciernen sobre *Camino*, el mismo sentido del humor que suele desviar la atención de aquellos espectadores incapaces de entrar en el juego del melodrama. Porque eso es *Camino*, un melodrama familiar, y todo melodrama (todo género, en definitiva) es un juego en el que uno entra, y se entrega a la exacerbada manipulación de un destino (el del protagonista, pero hasta cierto punto y durante cierto tiempo también el nuestro) o se queda afuera, observando desde una distancia incrédula ese espectáculo que, si no se nos antoja trágico (vale decir, sagrado), sólo puede parecer ridículo. [A]

Camino

España, 2008, 143'

DIRECCIÓN Javier Fesser

GUIÓN Javier Fesser

FOTOGRAFÍA

Alex Catalán

MÚSICA Rafael Arnau,

Jaume Moures

INTÉRPRETES

Nerea Camacho,

Carme Elías, Mariano

Venancio, Manuela

Vellés.



Fantasías amargas de hoy y de hoy

por Leonardo M. D'Espósito

Si alguien me pregunta por qué voy al cine, le responderé que es para ver otro mundo. Siempre que voy al cine veo otro mundo, incluso si se moldea alrededor –y de modo muy próximo– de éste. La sola acción de que lo mire otro, lo registre y lo reconstruya lo vuelve diferente de mi realidad cotidiana. Sin embargo, yo respondería así sólo porque lo tengo pensado, je, como crítico de cine al que cada dos por tres las tías y los amigos del primario le preguntan qué ir a ver y todo eso. En realidad, no sé si todos responderíamos algo similar, o de la misma manera. Sí que el cine –el arte en general– busca satisfacer nuestro afán de extraordinario y de trascendencia. Del “otro lugar” y “otro tiempo” donde los deseos –incluso los más perversos, ocultos y perturbadores– se vuelven fugazmente realidad.

Ahora bien: algo está pasando con el imaginario general, porque esos deseos, en la era del cine clásico, podían satisfacerse con la aventura de conocer el propio mundo. Así las ficciones viajaban al pasado

(o al futuro), a las guerras, a los desiertos, a las selvas, a los mares, a las mansiones de clases altas, a los barrios bajos. Uno seguía a piratas, cowboys, detectives, científicos, enamorados; todas especulaciones de gente que vivió o vive. Hollywood recreaba el mundo además de crear mundos. Creo que, como defensor del cine de animación y de los efectos especiales, puedo atisbar un pequeño cambio en el cine, un cambio que ya se puede atisbar en los escritos de Bazin, sobre todo en aquello de que el cine todavía no estaba inventado: la posibilidad de crear cualquier imagen, la posibilidad de crear cualquier cosa y hacerla pasar por real, abrió el camino a la evasión. Pero no la evasión comprendida como el salir de una cárcel para llegar al Mundo, sino como una resignación absoluta de que el único mundo que puede aún darnos esperanzas es el que nos muestra el cine. Una evasión falsa, una evasión quieta. En los últimos meses, y no sólo por ese nuevo Grial comercial que son los anteojos del 3D, aparecieron varias películas donde los personajes deciden abandonar

el “mundo real”. Deciden, sin más, que el nuestro ya no tiene solución. A veces esto es forzado, a veces no. La lista: *Avatar*, *Desde mi cielo*, *La isla siniestra*, *Camino*, *Alicia en el País de las Maravillas*. Cada uno de estos films, más allá de su calidad, representa una evasión quizás justificada pero que, para el espectador, sólo es posible en el cine. Son fantasías finalistas: salimos de la sala sabiendo que el mundo y el cine se han divorciado definitivamente.

Cosa curiosa: en tres de esos casos la protagonista es una mujer; de hecho, una niña o una joven. En los tres, la decisión está forzada por un agente externo: la protagonista del film de Jackson es violada y asesinada; Camino es atacada por un cáncer terminal del que –queda claro– no la dejan curarse; Alicia se arroja al subsuelo fantástico para que no le impongan la muerte simbólica de un matrimonio por conveniencia. Alicia, de paso, como vive en un pasado donde el mundo todavía contiene lugares inexplorados, vuelve del País de las Maravillas pero para fugarse a otro mundo



Acto de fe(licidad)

por Guido Segal



Si algo mantiene vivo al cine por sobre todas las cosas, es su capacidad de ser subversivo y sagrado al mismo tiempo. Todavía no hemos zanjado esta cuestión del todo, tal vez –por encontrarse en el terreno pantanoso donde el lenguaje llega a sus límites– nunca lo hagamos. Es indudable, sin embargo, que parte de la fascinación de ver una película tiene que ver con la naturaleza del medio mismo y su relación con el mundo de los hombres (las instituciones que lo rigen) y con el espeso mundo de las ideas, de lo innumerable, de fantasías y mitologías que erotizan y repelen. Es intrínseco al medio: en una sala de cine se puede ser un voyeur gozoso que destruye su propia sociedad con la mirada y, a la vez, un fiel que concurre a la misa de lo sagrado, y no hay en eso contradicción alguna.

Ahí radica el riesgo: si el cine es un espacio imaginario, aislado de lo cotidiano que, como la publicidad subliminal, tiene el potencial de generar ideas (e ideología) más allá de lo consciente –y hete aquí el valor subversivo por excelencia–, la intención explícita por ser subversivo puede transformar a las películas en estupideces absolutas. La redundancia arruina la mística. Es un límite muy fino, perfeccionado por muy pocos directores. Buñuel, para dar un caso. Porque Buñuel puede dedicar películas enteras a cuestionar a la Iglesia y las instituciones católicas, pero, a su vez, construye un imaginario fascinante poblado de fantasías y epifanías, un mundo que se parece a éste pero

que corre en paralelo, tan tangible como etéreo. Por eso, Buñuel sigue siendo poderoso: subversivo, sí, pero también atento a los matices de lo sagrado, como el cine mismo.

Fesser, al igual que Buñuel, es español. España es, por excelencia, el país de los uniformes y las instituciones castradoras. País fértil para hacer películas subversivas, si los hay. Si bien respeto mucho la obra de Fesser previa a *Camino*, sus películas hasta entonces resultaban demasiado artificiosas, abusaban un poco de la velocidad y de los efectos de posproducción. Reconozco que no soy un gran admirador del cine con tintes de cartoon, y, si bien me divertí mucho con *El Milagro de P. Tinto*, *Mortadelo y Filemón* y los cortos de *Javi* y *Lucy*, hay algo de la pirotecnia visual y del exceso de humor ramplón que me distancia de ellas. *Camino* es, en ese sentido, un cambio radical impresionante. Más reposada y concentrada, es una película que expande el universo Fesser, que le da un marco de contención, como si en vez de ver una suma de chispas viéramos el fuego (de artificio) en toda su majestuosidad unificada.

Fesser parte de una distinción clara y muy inteligente: no es lo mismo el poder de la fe que el poder de las instituciones que rigen a la fe. Es la distinción entre lo sagrado, la creencia en algo superior a uno mismo, y lo profano, el orden rígido de los hombres, contra el cual es sano rebelarse y del cual hay que liberarse. Si *Camino* es una niña adorable más allá de que vive bajo el peso del Opus Dei, es porque va siempre delante de la hipocresía y de las limitaciones del entorno. Por eso, Fesser la contrapone con su hermana, una mujer que se entregó al oficio religioso sopesada por la carga del discurso de los hombres. Pero *Camino* piensa al mundo desde el amor, lee al mundo guiada por la fe, que le permite ver belleza en medio de la mierda más densa. Fesser va a la esencia del poder del cine y lo hace con sencillez, con un inmenso amor por sus personajes, y, sin traicionarse a sí mismo, cuestiona el lastre de su país, las tradiciones rancias que untan de moho al alegre desparpajo español.

La inteligencia del director está en que cuestiona al discurso litúrgico sin subestimarlos, en que subvierte su orden sin desmerecer los motivos por los cuales aún subsiste como lo hace. En ese sentido, el final de la película es revelador, una parábola hermosa de la tergiversación de la fe: Camino cree con ingenuidad y eso la salva, como a Cristo; su creencia no se mancha por el negocio que los hombres hagan de su imagen. Confunden su amor terrenal con el divino porque, a su vez, desconocen que la fe se ejerce en este mundo, que es algo que se practica fuera de toda institución y norma y que exige la desmesura, la libertad y una cuota de sensualidad que toda iglesia reprimiría. *Camino* es profundamente conmovedora porque se apoya en los pilares mismos del cine, en el hecho de que puede simultáneamente apelar a la carne (fantasías sensoriales de pavorosa oscuridad y planos quirúrgicos de cuerpos diseccionados) y al ideal etéreo del ánimo religioso, al poner en imágenes la cara de un Dios personal, del Dios que más le conviene a Camino: un niño que la adora. Y así, en ese final que es todo ingenuidad y todo engaño, uno se pierde, se acaban las palabras, se acaba el raciocinio, sólo queda una sonrisa atontada, momento efímero de gloria divina. **[A]**

Humor y anarquía

por Fernando E. Juan Lima

Javier Fesser posee el extraño mérito de incomodar, de rehuir los estereotipos, de ser criticado por progresistas y defensores del status quo, de ser tildado de elitista por la industria del cine y de comercial (usado el término como un insulto, claro está) por gran parte de lo que en su país constituye la cara más visible del pretendido "cine independiente". Al momento del estreno de *Camino*, la *Cahiers du Cinéma* española consagró la tapa del número de ese mes (octubre de 2008) a la *artie* y pretenciosa película de Jaime Rosales *Tiro en la cabeza* (con dossier incluido), al tiempo que a aquélla sólo le dedicó una crítica (bastante en contra) de una página. *Camino* suscitó ataques, cadenas de mails y manifestaciones que surgieron no sólo de las usinas cercanas al Opus Dei. Se decía que Fesser explotaba el dolor de una niña para hacer negocio. Sería ingenuo pensar que esta crítica tiene lugar sólo en razón de que la sensibilidad de este grupo se sintió ultrajada. Quizás el problema es que Fesser hace cine popular sin resignar por ello su particular punto de vista (que deja bien en claro su esencia libertaria, su profundo humanismo y una concepción de lo religioso claramente anticlerical).

Lo que parece descolocar a algunos (particularmente al *establishment* bienpensante) de la obra de Fesser es su respeto y cariño por todos sus personajes, incluso los más revulsivos y nefastos. Así como el cura alcanzado por un rayo en *El milagro de P. Tinto* (1998) no era un personaje totalmente negativo (daba una formación y contenía con cariño a uno de los enanos, "abducido perdido"), la madre de *Camino* perturba fundamentalmente porque incluso en ella existen datos que impiden catalogarla sin más como la

villana de la película. Su fe es sincera y sus intenciones no parecieran ser malsanas (a diferencia de las de los representantes de "la Obra"). Su determinación fascina por la certeza y profundidad de su fe y repele por la necesidad de su fanatismo; el magnetismo de este personaje sólo es superado por el de la protagonista.

Pero esa idea de rescatar (o al menos no juzgar sin piedad) una esencia común en todos los seres humanos no resulta aplicable a las instituciones políticas, sociales o religiosas. La concepción humanista de Fesser parece vincularse con cierta ideología cercana a un utópico anarquismo. La maldad de los hombres se relaciona con aquello que hacen en cumplimiento de atávicos mandatos impuestos por las instituciones; bastaría desprenderse de ellos, ejercer la libertad, para recorrer otra senda.

Así, no estoy tan seguro como Juan Pablo Martínez en *EA 211* en cuanto al ateísmo de Fesser. Menos aún en lo que hace a su obra. Es incontestable que no profesa demasiada simpatía por la Iglesia o por los elementos más rituales de la religión. Pero así como estos aspectos son un blanco particular para sus dardos más ácidos (*Camino*) o hilarantes (*El milagro...*), en sus tres largometrajes se advierte cierto respeto por la fe. No fusila al Papa como Buñuel en *La vía láctea*. Quizás sea por eso que podría decirse que Dios no sale mal parado en *Camino*; en todo caso, lo que parece señalarse es que lo que hace el Opus Dei (contrariamente a lo que predica y publicita) no es la obra de Él. En el mismo sentido, correspondería preguntarse si en *El milagro...* se ataca o se defiende la institución familiar; lo que queda claro es que la idea fesseriana de la familia diverge de la concep-

ción "oficial". En ese contexto, no parece extraño que se dedique más directamente a las instituciones políticas en el marco de su obra más cercana al cómic (aunque, como dijimos en *EA 211*, todas lo están). Tomando como base los ingenuos personajes creados por Francisco Ibáñez, en *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2003) Fesser inoculara una dosis letal de lunático humor que va al corazón de la monarquía, las dictaduras, las "razones de estado".

La familia (al menos en su expresión más recalcitrante y retardataria, ligada al franquismo), la política (y el paradójico uso del término "inteligencia") y la Iglesia (o una parte poderosa de ella, el Opus Dei) son las instituciones a las que se atreve Fesser cronológica y respectivamente en sus tres largometrajes. Lo dicho hasta aquí (así como la mirada sobre "lo español") lo conecta con las obras de Buñuel y Berlanga. Claro que lo que en el primero es surrealismo y en el segundo es esperpento en la obra de Fesser se conjuga y muta en una mirada que se sumerge en lo fantástico. Como se adelantó, menos que su originalidad y osadía, lo que parece irritar es el hecho de que comparte su mirada en el marco de películas que no reniegan de su intento de ser comerciales y populares; que llega a la mayor cantidad de público posible sin bajar línea demagógicamente con determinado latiguillo. Para colmo de males, efectivamente ha logrado ese objetivo de alcanzar un importante éxito en la taquilla, al menos en España. Fiel y consecuente creyente en la libertad del hombre, Fesser respeta al diferente, se permite dudar y, aun cuando es capaz de reírse prácticamente de todo y de todos, nunca lo hace respecto del público. [A]

Pedimos a la Comunidad Cinematográfica se comprometa en el combate de la piratería así como de los abusivos y discriminatorios impuestos que sufre el Cine en formato DVD legal.

Mantenemos el Patrimonio Cinematográfico en todo el país, aún allí donde la TV e internet no llegan.

Presidente M.Rago 011-3388-2981

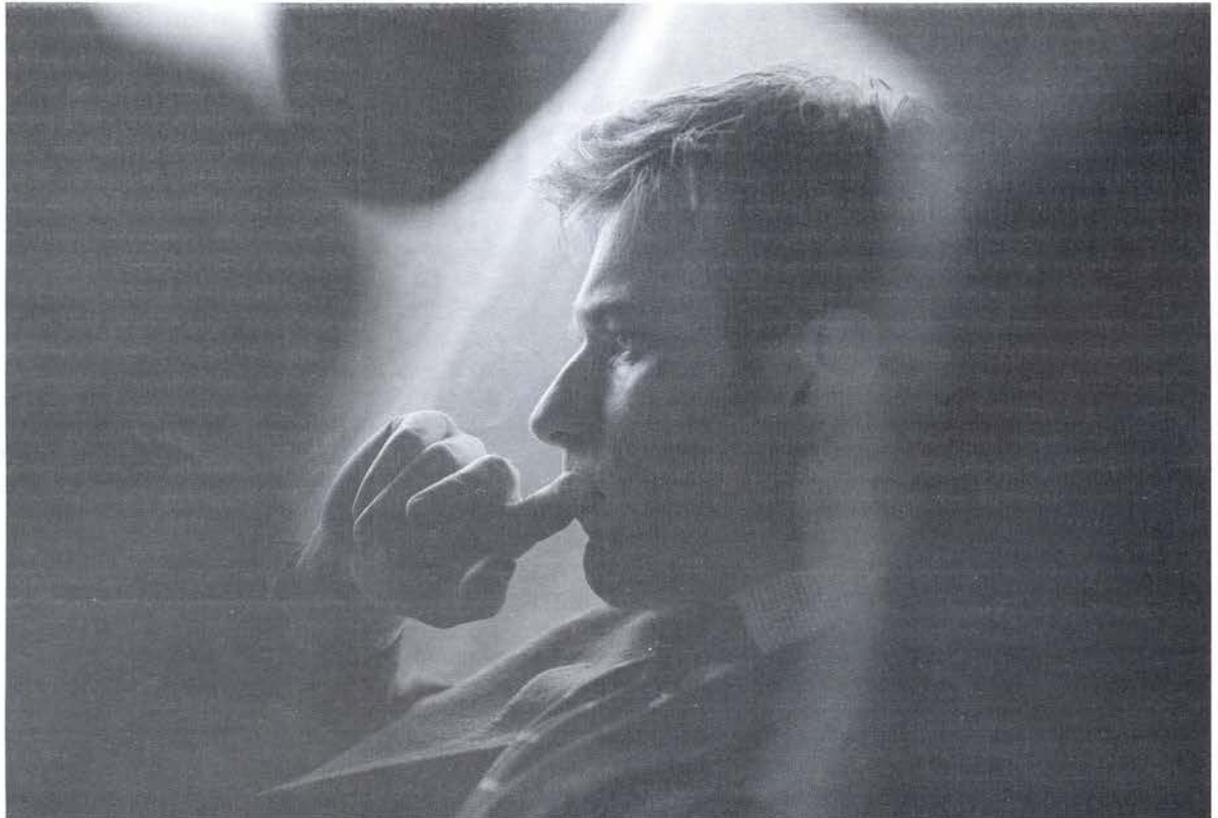
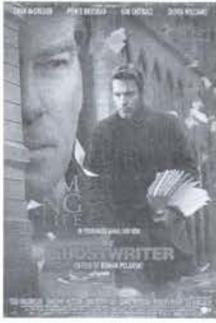
Vice Presidente J.N.Melo 011-3388-2984

CAMARA ARGENTINA

DE VIDEOCLUBES

www.camaradevideoclubes.com.ar

info@camaradevideoclubes.com.ar



Fascinación es sinónimo de manipulación

por Federico Karstulovich

1. Algunos directores que buscan denodadamente estar de vuelta de vaya uno a saber qué cosas se desviven por el momento de la reconsideración de la crítica y el público, por el momento del quiebre del “maestro”, del “genio”: todo artista que se precie de serlo –pensará en el fondo nuestro imaginario director– tiene que tener un punto aparte en su obra, un momento de giro repentino, ya sea por la irrupción de lo novedoso o por la vuelta a lo archi híper conocido (bajo un tono solemne o paródico; todos los matices que se nos ocurran entre esos dos extremos).

2. Polanski, hombre de vueltas, revueltas, reivindicaciones e irregularidades cinematográficas (al menos en los tres últimos lustros), como zorro, pero sobre todo como viejo, se la vio venir. Sabía que no había giro en sus últimas obras. Que el respeto y los premios no salvan ninguna filmografía, por más excelsa que ésta haya sido en el pasado, porque en el fondo del corazón el artista complejo que Polanski es vio que ahí no había salida, que los oropeles que quedaban en los próximos años eran honoríficos (presenciales en la vieja Europa, vía satélite en la vieja América). Y, casi

emparentado con un lejano escritor sudamericano –a quien seguro desconoce y a quien no lo emparenta precisamente una producción inagotable– llamado César Aira, entendió que lo importante era continuar, narrar, pero con un cambio: ser menos (que no es ser menor), desdibujarse para hacerse visible. Borronearse siendo, en definitiva, un falso artista del trazo simple, un narrador fantasma. Típico malentendido generado en torno a los directores clásicos.

3. Enfundado en un ocasional traje de clasicismo, malinterpretado en una inútil angustia de las influencias hitchcockianas (negar semejante influencia en el director polaco sería una tontería; marcar la procedencia a cada paso y cada nota sobre el film en cuestión es, por lo menos, una comodidad analítica demasiado fácil, como comer pescado sin espinas), Roman vuelve a las andadas que mejor ha sabido concebir: las de la fascinación que provocan los relatos (*Perversa luna de hiel*) y la trama de las conspiraciones (*El inquilino*, por mencionar un solo caso). El relato, decía Ricardo Piglia, aparece en el presente como un relato cifrado del futuro. Pero Polanski –que es airano sin saberlo–

creo que el relato, en definitiva, no es cifra de nada. De esa sutil forma, Polanski se ríe con nosotros en *El escritor oculto* de todos quienes buscaron una lectura política del presente en su película. Porque Roman, en definitiva, arma un torbellino de posibilidades, engaños, complots, conjeturas sobre la mismísima nada. ¿Se cae de maduro? Digámoslo, entonces: McGuffin. *El escritor oculto*, en última instancia, es una reflexión mayúscula sobre ese procedimiento, sobre el giro en el vacío, sobre la necesidad de que la narración avance sobre la misma nada.

4. Polanski no sabe hacer películas menores. No es una especialidad de la casa. Por el contrario, no puede hacer sino películas ambiciosas. El concepto de "film menor" se emparenta mucho más con la idea de film "deliberadamente adocenado" o "anónimo e industrial" que tan bien le caben a directores como Michael Curtiz o Roger Donaldson –sólo por mencionar algunos nombres– que con un "film menos" que parece postularse en la película que nos ocupa. Mientras el "film menor" apela a la invisibilidad, un "film menos" precisa del simulacro de lo invisible. Exacerba el procedimiento por sustracción para dejarse ver, no para desaparecer. Desaparece el dispositivo filmico para que lo que se vea sea el acto de narrar encarnado. Pero al mismo tiempo se desmarca de la importancia de lo narrado: baila en el vacío.

5. A su vez, es comprensible el hecho de que se confunda el proceso de anonimato con el de sustracción: el concepto de "thriller de espionaje" con el que se ha querido identificar a *El escritor oculto* es uno de esos casos de libro de la crítica rápida y al pie. Opción 1: "Polanski, ya viejo y sin ideas, decidió hacer un film adocenado, de género, accesible al gran público, porque su cine quedó anémico." Opción 2: "El viejo maestro vuelve al más radical clasicismo hitchcockiano con un thriller de espionaje delicioso y cínico." Pero no, Roman no hace ninguna de esas dos cosas, sino una película disparatada acerca de las relaciones equívocas entre narración y lectura; hace un film sobre la construcción de un relato (o varios). Esa depuración hace que hablemos de una película extraordinaria, compleja, inteligente pero, sobre todas las cosas, entretenida como pocas este año.

6. Pocas cosas son resistidas por tantos críticos como contar un argumento. Esa necesidad es inevitable, en muchos casos; les haré el trámite breve y contundente. Ewan McGregor es un escritor por encargo, contratado para un trabajo clave: debe escribir la autobiografía del Primer Ministro de Inglaterra (Pierce Brosnan), hombre con una popularidad en franco descenso, acusado, entre otras cosas, de cometer crímenes de guerra. El problema es que estará ocupando el cargo cubierto oportunamente por otro hombre, fallecido en circunstancias misteriosas. Enfrentado a una serie de memorias soporíferas que deberá traducir en un sólido trabajo autobiográfico, el escritor deberá invisibilizar cualquier marca de estilo para hacer las cosas lo más rápidas y profesionales posibles, cobrar y finalizar el trabajo. El inconveniente (como siempre en Polanski) sucederá cuando el protagonista necesite saber más de lo indispensable, lo que lo llevará a ingresar en un terreno de plenas conspiraciones, a las que no será ajeno y de las que no podrá escapar. Lo más gracioso es que

El escritor oculto

The Ghost Writer

Francia/Alemania/
Gran Bretaña,
2010, 128'

DIRECCIÓN

Roman Polanski

GUIÓN

Robert Harris y

Roman Polanski

FOTOGRAFÍA

Pawel Edelman

MÚSICA

Alexandre Desplat

EDICIÓN

Hervé de Luze

INTÉRPRETES

Ewan McGregor, Pierce

Brosnan, Jon Bernthal,

Kim Cattrall, Tim

Preece, James Belushi,

Olivia Williams,

Timothy Hutton, Tom

Wilkinson.

todo este plot tan caro a un best seller en manos de Polanski se convierte en cenizas.

7. Regularmente, una película que se erige como un thriller político de espionaje suele contar, en su más profundo interior, con una intriga acorde a las expectativas que genera. En este contexto, la aparición de alguna supuesta "verdad revelada" suele ser uno de los condimentos más atractivos para todo seguidor de este subgénero. Un thriller político de espionaje sin política y sin espionaje es sólo una función formal. Es innegable que *El escritor oculto* posee un hecho a revelar: una conjura de la CIA para "colocar" en un alto puesto a un títere que pueda ser manejado y manipulado por las esferas de poder a su gusto y necesidad. Pero si pensamos que los focos de la película están mirando ese costado, simplemente estamos perdiendo su aspecto más inteligente. La película es muy consciente de esto, al punto de que su inverosímil resolución (digna de un policial de enigma simplón) nos está diciendo en la cara que la búsqueda del culpable, el encuentro de los responsables, es lo que menos importa en todo esto. Lo que importa es la manipulación: del Primer Ministro, del escritor, de nosotros, en última instancia. En la reflexión sobre el acto fascinado de leer un texto (investigar lo es, al fin y al cabo) es donde debemos mirar. Por eso, también, *El escritor oculto* es una película sobre miradas y gestos que van en direcciones opuestas.

8. Uno de los puntos más altos de ese rompecabezas de informaciones contradictorias que debemos armar (como espectadores) está solventado por el altísimo nivel de los actores, quienes, en el más elemental de los casos, hablan y actúan con dos, tres, cuatro y hasta cinco capas de lectura distintas: Pierce Brosnan, Olivia Williams, Kim Cattrall, Tom Wilkinson (sin dejar afuera a los enormes James Belushi y Eli Wallach, de apariciones breves pero contundentes) y, en escala más torpe (en tanto personaje, no como actor), Ewan McGregor hablan para mentir, miran para distraer, gesticulan para engañar. Vale destacar en ese mundo de mentirosos profesionales al Primer Ministro encarnado por Pierce Brosnan, quien logra oscilar entre un cordero con traje de lobo y un lobo con traje de cordero sin ningún inconveniente, en una suerte de despliegue actoral grandioso pero con un nulo grado de virtuosismo.

9. Cuando tenemos varios actores en escena, la película se convierte en una partida de póker. El problema es no saber leer las señales. Polanski sabe, por lo tanto, que siempre que haya fascinación habrá un doble código por descifrar: qué se narra y cómo se lee. Un logro notable de la película es que nos deja llevar por la lectura (metáfora perfecta de esto es la extraordinaria escena del GPS; somos llevados de las narices al peligro, aun sabiéndolo) casi acriticamente: Polanski hace con nosotros lo que los conspiradores hacen con el protagonista. En definitiva, quien(es) no maneje(n) ambos universos con astucia no podrá(n) sobrevivir: no es casual que mueran los personajes que mueren, justamente aquéllos que no logran comprender ese frente doble. Película sobre los códigos, finalmente, nos da, por lo menos en tres ocasiones, la posibilidad de anticipar su final (y último plano). Pero, tal como vemos diciendo, ya es tarde: la fascinación nos ha ganado. **[A]**

por Marcos
Rodríguez



Atención: Se revela el final de la película.

Hay algo retro en la paranoia de Polanski, y tenemos un ejemplo concreto en *El escritor oculto*: toda la trama de suspenso gira en torno a un libro no publicado, la autobiografía del ex Primer Ministro británico Adam Lang. Ese todavía-no-libro aparece en la forma de un manuscrito guardado celosamente. La primera vez que lo vemos (aunque ya venimos escuchando sobre él, e incluso presenciamos una supuesta minitrama de su robo), cuando sale de un cajón con cerradura magnética, lo vemos en dos versiones: la más voluminosa es un grueso fajo de papeles prolijamente ordenados y atados; y, sobre ésta, unido por la misma atadura, vemos un pen drive en el que, se supone, se encuentra la versión virtual de ese mismo manuscrito. La secretaria toma la versión en papel y se la alcanza al "escritor fantasma". Desde el principio, el libro va a ser ese fajo de hojas, no el archivo de texto dentro de la memoria portátil. Un poco más adelante, cuando el escritor pida el archivo para trabajar sobre el material, éste le va a ser negado. La secretaria le dice que los archivos de texto se pueden copiar demasiado fácilmente y que sería un riesgo para la seguridad permitirle el acceso. O sea, paranoia pura. Lo cual no quiere decir que no sea cierto, pero debido a esa medida de seguridad el escritor va a tener que tachar y corregir directamente sobre el texto impreso y, suponemos, después pasar sus cambios a la versión virtual que es la que en definitiva va a servir a la editorial. Va a tener que hacer un trabajo artesanal, como antes de la era digital.

Hay una fascinación casi fetichista por esas hojas impresas. Muchas veces la cámara se acerca a ellas con planos detalle muy cercanos, casi como si la lente se pegara al papel y sostuvieran una conversación de materialidades. Se nota sobre todo en el pequeño plano en el que vemos cómo el fantasma (Ewan McGregor) subraya el nombre "Ruth". La pantalla de cine magnífica de tal forma una palabra de cuatro letras que prácticamente podemos ver cada átomo de la tinta que deja la lapicera debajo del nombre.

Esa obsesión por las hojas se desboca en el último tercio de la película, cuando el escritor roba el manuscrito

to y escapa con él de la casa. Vemos entonces cómo el montón de papeles viaja, entra y sale de una valija, de un portafolio, cómo se desparrama, se dobla, circula, se revisa. Hacia el final, el montón prolijo que había salido del cajón se ve reducido a una pila desperejada, sucia, gastada, con los bordes doblados, como un cuerpo que sufrió muchos golpes, que atravesó una aventura.

La fascinación por la materialidad (en el papel) se repite a lo largo y a lo ancho de la película: esa vereda londinense, la arena en la isla, las hojas (de plantas) que nunca se pueden terminar de barrer, la casa/pecera/cárcel en la que se desarrolla buena parte del metraje. *El escritor oculto* es una película muy física, como de otra época (época a la que remite la música de suspenso).

Cuando llega el final, volvemos a encontrarnos con aquel manuscrito manoseado. Estamos en la presentación del libro (ya vuelto objeto de circulación masiva) y el escritor fantasma le regala a la secretaria ese viejo manuscrito tan custodiado. Ahora la pila de papeles ya no sirve: las correcciones y cambios fueron pasados al archivo virtual de texto, ese archivo viajó a la editorial, a partir de él se imprimió el libro. El manuscrito queda como cáscara vacía, ya inservible, vestigio de un estado embrionario. Y como tal, piensa el escritor, no puede servir más que como recuerdo. Pero, entonces, se da la vuelta de tuerca: la clave estaba en la primera palabra de cada capítulo. Ese código secreto que implantó el anterior escritor sólo tiene sentido en el marco de un manuscrito en papel que fije las palabras. Sólo en el papel puede haber sobrevivido el mensaje; en un archivo de texto los párrafos habrían sido retocados sin el menor inconveniente y no habrían quedado rastros que seguir para darle un cierre a la historia. Es en el papel, y no en la tecnología, donde se encuentra la resolución del enigma.

Por último, tenemos el momento más físico de todos: el escritor es atropellado. El choque queda fuera de campo, pero vemos sus consecuencias: el papel sale volando, el manuscrito se dispersa, las hojas pierden su orden o sentido, el mensaje se pierde y la película termina. Hay un eco en esa imagen: la del cuidador de la casa de Adam Lang, el hombre que se pasa casi toda la película intentando barrer hojas que irremediamente dispersa el viento. Pero nunca puede alcanzar su objetivo. **[A]**

Una opinión sobre Polanski y El escritor oculto

A esta altura, y con una trayectoria de más de medio siglo, es posible que la fama de Roman Polanski esté por encima de las calidades de su cine. Cuando irrumpió en la escena, primero con una serie de cortos en los que abundaba el humor negro y luego con su atrayente ópera prima (*El cuchillo bajo el agua*), se percibía la aparición de una voz nueva dentro del cine polaco –junto con la de Jerzy Skolimowski, justo es decirlo– que rompía con varias de las características dominantes de esa cinematografía. Sus dos obras siguientes, *Repulsión* y *Cul-de-sac*, ratificaron

la presencia de un realizador provocativo y perturbador, y su debut en Hollywood dio lugar a la obra maestra de su filmografía: *El bebé de Rosemary*, un título en el que pareció haber echado el resto, ya que a partir de allí su carrera se tornó marcadamente irregular, con incursiones genéricas (*Tess*, *Barrio Chino*, *Búsqueda implacable*), un par de títulos en los que reverdecía viejos laureles (*El inquilino*, *Perversa luna de hiel*) y una serie de obras fallidas y/o pretenciosas a las que deben sumarse films decididamente malos. Nuevamente en el candelero por sus tribulaciones en los juzgados, luego de cinco años presentó su nueva película: otra propuesta genérica, esta vez dentro de los resbaladizos terrenos del thriller político. Lo primero que hay que decir es que, más allá de su escasamente creíble argumento, Polanski consigue

una película muy entretenida. Con un excelente oficio narrativo, un buen sentido del ritmo (sobre todo en la primera mitad) y diálogos plagados de una muy británica ironía, el director ofrece un divertimento muy por encima de la media, con algunos momentos descollantes, como la reunión en la oficina del editor (con un increíble James Belushi) para arreglar el contrato del protagonista, o como el fortuito encuentro con un anciano (el nonagenario Eli Wallach). Como el Cary Grant de *Intriga internacional*, Ewan McGregor se ve involucrado en una serie de situaciones que no comprende, aunque en este caso su lascivia lo ayuda, ya que en medio de eventos tan inesperados como peligrosos nunca deja de mirarle el culo y las piernas a la madura pero todavía deseable Kim Cattrall. **JORGE GARCÍA**

James Belushi De antología



La primera actuación para cine de James Belushi fue en *Thief*, el primer largometraje para cine de Michael Mann, de 1981. Y James Belushi, en esa película, logró para el cine un gran momento de puro cine: luego del gran golpe que dan él y el protagonista, el gran ladrón interpretado por James Caan, hay una secuencia de distensión en la playa, con música desatada de Tangerine Dream. Caan y Belushi están con sus parejas (Caan también con su hijo). En un momento eufóricamente eufórico (decir solamente "eufórico" es una subestimación), al recibir la noticia de que iban a cobrar rápidamente las ganancias, Belushi corre desaforado, con su short de baño y su panza, por la orilla. Su mujer anda por ahí, y Belushi le hace un tackle y la tira al agua. Sí, así, un tackle, un tackle rotundamente festivo, para ver una y mil veces y para poner la palabra festivo en cuerpo 72. Tengo un libraco de la editorial Taschen sobre Michael Mann, pero ni ahí ni en otro lado leí sobre este tackle, sobre si fue idea

de Mann o del propio Belushi (sí se sabe que durante el rodaje caía de visita el hermano de James, o sea el incandescente John, y que el equipo de la película paraba en The Blues Brothers Bar). Quiero creer en que el tackle, un momento inolvidable, fue una ocurrencia de James (o de James y de John).

En *El escritor oculto*, James Belushi aparece unos cuatro o cinco minutos, pelado, límpido, socarrón, dando instrucciones, tomando decisiones, manejando el poder de su personaje con un poder actoral tan desfachatado como lleno de aplomo, en una secuencia antológica. Esos minutos de Belushi son un bonus especial para esta película endiablidamente placentera de Polanski, un bonus que nos recuerda que son actores como Belushi –los que actúan junto a perros (tiene varias películas caninas), los que no ganan premios– los que nos recuerdan cuánto nos gusta este arte hecho de pequeños momentos inolvidables.

JAVIER PORTA FOUZ

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

Historias de locura común

por **Marcela Gamberini**



En el transcurso de los últimos años, varias películas vuelven al tema del fascismo. *Bastardos sin gloria* de Tarantino, *La cinta blanca* de Haneke y *Vincere* de Bellocchio recuperan ese momento y lo reviven cada una a su manera. Afortunadamente, todos estos grandes directores recrean ese momento de manera personal y única, y nos ofrecen productos disímiles y, apartándonos de la crítica del gusto, interesantes. Los tres trabajan las causas, las consecuencias y los efectos que trae en la sociedad esta manera de encarar la política, y los tres parten de una base común: indefectiblemente, las sociedades producen individuos acordes con ellas. Si se nace en una sociedad conflictiva, como es el caso del nazismo (o sus albores), esos conflictos formarán parte de los individuos que la componen. Claro que cada uno hará con esa conflictividad lo que pueda, lo que quiera o lo que le dejen hacer, pero nunca podrán deshacerse de conductas perversas, infames, sucias, que el contexto social les inculca.

En el caso de *Vincere*, Bellocchio propone una mirada inusual sobre ese hecho histórico. A partir del muestreo de la constitución de la figura de Benito Mussolini en el poder, anclado con excelentes imágenes de archivo, la película parece en sus primeros minutos un drama histórico de época, casi un biopic, donde el personaje central es Mussolini, pero, de a poco, la película se da vuelta y muestra su revés de trama: se centra en una mujer, en la amante, en su pasión amorosa, en su obsesión, en su destino. O sea que, desde un hecho histórico preciso, la película se convierte poco a poco en un melodrama clásico del tipo operístico, con la presencia apabullante de lo femenino, su traumática vida y su destino trágico. De esta manera, *Vincere* se transforma y hace eje en la construcción de la locura de esa mujer que, por amor, por un amor pasional, se olvida de todo, de sí misma y hasta de su hijo. En el mundo obsesivo y enfermizo en el que vive, el social y el personal, cegada por su pasión de amor no correspondido, su único objetivo es obtener el reconocimiento del hombre que ama; nada más le importa. El aislamiento social al que es sometida, primero en la casa de su hermana y luego en el manicomio-cárcel, la vuelve más agresiva, más

Vincere

Italia/Francia,
2009, 128'

DIRECCIÓN

Marco Bellocchio

GUIÓN

Marco Bellocchio,
Daniela Ceselli

MÚSICA

Carlo Crivelli

EDICIÓN

Francesca Calvelli

PRODUCCIÓN

Mario Gianani

INTÉRPRETES

Giovanna
Mezzogiorno, Filippo
Timi, Corrado
Invernizzi, Fausto
Russo Alesi, Michela
Cescon.

feroz, más terca en su objetivo; así la muestran las secuencias donde ella, colgada en las rejas del hospital, arroja papeles a la calle, o cuando en la entrevista con las autoridades del hospital dice y grita su verdad. Desde el comienzo de la película la mujer se vacía de todo, deja sus pertenencias, se las entrega a Mussolini, vende su casa, sus joyas, sus bienes y se entrega a él, vacía y expectante. Ése es el momento en el que empieza a enloquecer; su rostro se irá trasfigurando día a día, espejo de su enfermedad. Pero lo único que logrará en una noche de sexo, en la que ella da todo de sí y él mira hacia adelante (hacia sí mismo, hacia el futuro), es quedar embarazada, y ese hijo nunca será reconocido, porque sencillamente nunca formó parte de la vida del dictador.

Paralelamente, en segundo plano, se nos muestra la construcción de otra locura que es la de Mussolini, su afición al poder, su domesticación de la masa social, sus propias obsesiones, su rápido ascenso. Y contrariamente al aislamiento de ella, vemos la socialización de él, el crecimiento de su poder de convicción sobre la sociedad. Mientras ella baja a los peores infiernos, él sube, escalando en el poder cada vez más y más arriba. En el cruce de este singular movimiento de ascenso y caída, está el hijo de ambos, criado en ese contexto conflictivo y degradante, que lo único que puede hacer es identificarse con su padre, y, a partir de una conducta imitativa, construye una caricatura estereotipada y horrenda de Mussolini. Tanto el hijo como su madre terminarán sus días en un manicomio, atrapados en una locura común; ella arrasada por una obsesión de reconocimiento, él abrumado por la ostentosa imagen de su padre. También Bellocchio nos muestra sintéticamente, con maestría, el final de Mussolini en una gran secuencia donde una estatua de su busto es aplastada por una máquina.

Vincere no habla solamente del fascismo, habla de cómo se conforman las locuras individuales y sociales; de cómo el contexto nos determina, cómo nuestras obsesiones nos destruyen, cómo la soledad nos exprime la conciencia, cómo nos expulsamos del mundo real y nos reclusamos en nuestras destructivas fantasías ya sea por amor o por poder. **[A]**

Aquella fellatio y esta vagina

por **Gustavo J. Castagna**



Como Bernardo Bertolucci, compañero de militancia en los sesenta y setenta, también Marco Bellocchio, aunque un tanto más atemperado que su colega, puso el ojo en el escándalo a través de alguna escena de sus películas. Daría la impresión de que ambos, aun con sus posibles variantes, describen en sus películas tramas en las que el contexto histórico resulta imprescindible para conocer la historia de Italia, pero no sólo desde aspectos políticos, sino también desde aspectos sexuales, religiosos y hasta psicoanalíticos. Freud, Gramsci, Aldo Moro, las Brigadas Rojas, Verdi, Sófocles, el Mayo Francés, el Vaticano, Mussolini. Y en medio de esos hechos y personajes, el sexo, el escándalo, la prohibición, la condena de la censura.

Es verdad, pasaron muchos años desde *El diablo en el cuerpo* (1986), que al momento de su estreno en Argentina fue retirada de los cines por orden de un individuo abochornado por la fellatio de Maruschka Detmers a su joven pareja, filmada por Bellocchio en unos rigurosos planos cercanos. Estamos a principios de los ochenta en Italia y en la película se reconstruye el juicio a integrantes de las Brigadas Rojas, la locura del personaje de Giulia y la opinión disparatada del cineasta sobre el psicoanálisis. Sexo en detalle, más política coyuntural más divanes en tensión: la fórmula perfecta de aquel cine italiano, que en el caso de *El diablo en el cuerpo* aparece como un ejemplo que continúa con la provocación y el escándalo de films italianos anteriores. Sin embargo, cuando se recuerda *La luna* (1979), con su feroz ironía sobre el comunismo, el desequilibrio cósmico debido a la ausencia del padre, las jeringas en el brazo del joven protagonista y la puesta operística de Bertolucci, la locura de Giulia queda relegada como un ejemplo algo tardío. Sin embargo, hay otra escena, menos escandalosa y recordada, que denota el estilo de Bellocchio: aquella en la que dos terroristas hacen el amor en la celda mientras se efectúa aquel juicio que ya pertenece a la historia. No es casual, tampoco, que Bertolucci y Bellocchio fusionaran ideas en común o, por lo menos, que se interesen por materiales que puedan analizarse como complementarios el uno con el otro, ya que mientras aquél escarba en el *Edipo* de Sófocles, el final de *El diablo en el cuerpo* explora en el rostro y las lágrimas de Maruschka Detmers mientras se lee en off un fragmento de *Antígona*.



En *Vincere*, otra vez, aparece la gran Historia, pero en este caso dando a luz un hecho poco conocido, pero que se relaciona con el tema que más le interesa a su director: el desequilibrio mental de sus personajes y el desorden que esto ocasiona en el ámbito familiar (*I pugni in tasca*, *Los ojos*, *la boca*). Nuevamente Bellocchio toma ejes del cine de Bertolucci en la primera parte, articulando un discurso visual donde la historia de Ida Dalsler, mujer abandonada y despreciada junto a su pequeño hijo por su esposo, nada menos que Benito Mussolini, se cuenta en paralelo con fragmentos de archivos y escenas que, todavía sin necesidad de mostrar la locura de un personaje, describen el contexto de una sociedad y una época. En este punto, Bellocchio filma los enfrentamientos verbales entre Mussolini (ya lejos de su postura socialista inicial) frente a sus adversarios en una gran escena que transcurre en un cine, con un pianista en estado demencial que sigue tocando mientras se discute violentamente con las imágenes que se proyectan en la pantalla. También éste es un momento operístico en el cine: los gritos y desbordes, las imágenes que se observan en la pantalla, los rivales cara a cara peleándose; las exaltadas escenas de la monumental *Novocento* de Bertolucci son delegadas a las manos del mejor Bellocchio.

Pero *Vincere* también tiene su escena erótica, pequeña al fin, que pasa casi desapercibida, pero que recuerda aquellas ya añejas provocaciones. Aún más, es el primero de los momentos de desequilibrio mental de la protagonista, que trata de impedir el abandono de Mussolini, a quien admira incondicionalmente. Bellocchio filma en plano detalle cuando Ida Dalsler levanta su pollera y muestra su vagina al futuro Duce, en una escena de seducción, sutil y contundente al mismo tiempo, otra vez recurriendo al plano detalle y exhibicionista. Es un plano que se acerca y se aleja del de *El diablo en el cuerpo*, no sólo por las características de los personajes femeninos: mientras Giulia satisface a su novio con la fellatio y lo consigue enfáticamente, Ida seduce sin suerte a Mussolini. Son las diferencias entre un director que en su momento realizó una buena película con una escena provocadora y el mismo, un cuarto de siglo después, entregando otro ejemplo de buen cine en el que detenerse en la vagina de Giovanna Mezzogiorno no interesa tanto debido la historia que se cuenta. [A]

Iconoclasta y matricida

por Marcos Vieytes



En busca de Marco(s). ¿Quién es Marco Bellocchio? Alistar datos de su biografía me importa menos que señalar aspectos de sus películas que pueden ayudar a forjarnos una imagen del Bellocchio fílmico (quizás porque la mayor parte de los que leen esta revista pueden acceder a información de esa índole en ese texto virtual indiscriminado que es Internet). El riesgo de una operación como ésta es el de caer en aquello que señalaba Diego Trerotola en su texto "El crítico remoto", del número anterior: limitarnos a escribir una crítica-síntoma que no haga otra cosa que girar obsesivamente alrededor de la idea preconcebida que el crítico se ha hecho del director, de la película o del trozo de ella en cuestión. Acaso incapaz de hacer otra cosa, pero incómodo ante la evidencia de tamaño egocentrismo, pienso en defenderme —¿de quién? ¿de qué?— señalando que me resulta mucho más ajeno el texto que objetiva el análisis disimulando la primera persona que aquél que no puede —o no desea— hacer otra cosa que exhibirla. También se me ocurre que esta actitud puede ser una respuesta ante lo inabarcable del objeto que se estudia, un intento desesperado por apropiarse de algo tan vasto, o por dejar su marca en él más que por organizarlo. Si una sola película ya es un entramado de signos complejo, ¿qué decir de toda una filmografía? ¿Y cómo hacer para no descomponerla en infinitos fragmentos audiovisuales arbitrarios, más aún cuando tenemos

que acceder a ella a través de la memoria o armando una retrospectiva con el material que tenemos a mano? Quizás este texto no sea otra cosa que el síntoma de una mirada descompuesta que intenta reunir a cineasta y lectores a través de su propia confusión. Y que entre el acercamiento analítico impersonal y el recorte subjetivo arbitrario no puede hacer otra cosa que optar por este último. Es cierto que el primero es mucho más didáctico. No hay nada mejor que leer un artículo en el que se clasifican los procedimientos de un director con claridad contable para tener una idea más o menos precisa de los contornos de su obra. Pero si el precio a pagar por el dibujo de ese mapa territorial es el de resignar la intensidad expresiva, que deja su marca indeleble en el lector y echa luz sobre la obra del artista tanto como sobre quien media entre aquéllos, por ahora me quedo con esa variante exhibicionista de la ficción que es el diario, en este caso, crítico.

Confesión. Diálogo de *La hora de la religión* sostenido en un comedor público del Vaticano lleno de gente, entre un cura y un artista gráfico (Sergio Castellito):

Cura: ¿Quiere algo?

Sergio Castellito: No, gracias. Sí, un café.

C: Hermana, un café y mi agua.

(Dirigiéndose a SC) Usted no ha querido bautizar a su hijo.

SC: Ah, no, si empezamos así no. No, no...

C: Por favor, sin prejuicios. Su testimonio tiene tanto valor como el de un católico practicante, si no más.

SC: Suponiendo que testifique.

C: Por supuesto. Su hermano Egidio, después de cometer el delito, ha confirmado que mató a su madre mientras dormía, en una especie de delirio, bajo los efectos...

(SC mira incómodo a su alrededor)

C: ¿Le molesta que hablemos aquí?

SC: No.

C: Bajo los efectos de psicofármacos, decía. Herminio y Ettore, en un testimonio más reciente para la autoridad eclesiástica, afirman, por el contrario, que Egidio mató a su madre por rogarle que no blasfemara.

SC: Ah, ¿sí? ¿Ettore ha testimoniado?

C: Arrepentido.

SC: ¿Sí?

C: Sí. Esta discrepancia entre los testimonios puede ser decisiva en el caso de la canonización de su madre, porque sólo en el segundo caso estaría configurado el martirio. Especialmente porque, según el testimonio de Ettore y Herminio, antes de morir su madre perdonó a Egidio por matarla. Sin ese perdón, no habría santidad. Además, Egidio no ha confirmado ni desmentido el primer relato porque, como usted sabe, no quiere hablar. Éste es el motivo por el que lo hemos convocado, esperando que pudiera ayudarnos a establecer la verdad, cualquiera que sea.

SC: No estaba viviendo en casa en ese momento. No sé cómo podría ayudarle.

C: Según usted, ¿por qué su hermano odiaba tanto a su madre? ¿Alguna teoría?

SC: (Mirando al vacío) Yo también la odiaba, pero nunca pensé en matarla.

C: (Sacándose los anteojos, mientras se escucha una creciente música sacra) Ah, odiaba a su madre. ¿Y por qué?

SC: Porque era estúpida. Lo digo sin desprecio. Era estúpida. No entendía nada.

Andaba siempre preguntando "¿qué te pasa, qué querés?". No se le dice a un chico "¿qué te pasa, qué querés? No hagas esto, no hagas aquello". No, si no hay convicción detrás de esas palabras. "No blasfemar" está bien. Pero "¿por qué me hacés eso?"...

C: ¿Usted la ha visto suplicarle a Egidio que no blasfemara llorando de rodillas a la puerta de su pieza?

SC: Sí, sí. No la vi llorando ni de rodillas. La vi lamentarse, sí, pero nunca llorando.

C: ¿Ella trató de calmarlo, de detenerlo?

SC: No, nada de eso. Él aullaba. Mi madre le rogaba, le suplicaba, le amenazaba, incluso. Como todas las madres del mundo.

¿Qué más? No quiero recordar. Mi hermano está loco. Lo estaba y sigue estándolo.

C: ¿Y los golpes, el martirio cotidiano?

Como lo ha definido un testigo...

(SC sonríe)

C: ¿Está riéndose? ¿Se sonríe?

SC: No, no estoy riéndome. Sí sonreí.

(Silencio) Yo NO voy a hablar mal de mi madre.

C: No me está hablando mal.

SC: No voy a hablar de mi madre con usted. Yo no lo reconozco como juez. No voy a testificar. Yo no creo en Dios.

C: Lo dice, si me permite, con un poco de temor.

(Gesto de indiferencia de SC)

C: Hubo cierto temblor en la voz. Casi imperceptible. Como si un rayo pudiera fulminarlo.

SC: Ayer le dije eso a mi hijo, pero...

C: ¿Pero qué?

SC: No basta con decirlo. Las palabras no bastan. Hay que demostrarlo con el comportamiento, con acciones.

C: Como hizo Cristo.

SC: Yo pienso en otro tipo de acciones.

C: ¿Por ejemplo?

SC: Enamorarme, por ejemplo. Pienso que

una historia de amor sería en este momento mi más grande profesión de ateísmo. No digo amar al prójimo, genéricamente, sino enamorarme de una persona... de una mujer... (Acercándose al cura, como si fuera a confesarse) Mi madre no tenía pasión, su pasividad, su falta de rebeldía ante la enfermedad de Egidio, tomándolo como una expiación, que nos envenenó a todos. (Irguiéndose de nuevo en la silla) Pero yo no quiero hablar mal de mi madre.

C: Discúlpeme, pero esta incapacidad suya de expresarse, esta reticencia, me conmueve.

SC: Tengo que irme.

C: Hay esperanza.

SC: Tengo que irme, tengo que irme...

C: Espere.

SC: Tengo que irme.

La sonrisa de mi madre. Copie el siguiente texto en una hoja en blanco, disponiendo cada una de las líneas separadas por barras en orden vertical, y obtendrá un poema:

Recuerdo un personaje de Bellocchio/
que está siempre yéndose, como si un irse/
veloz fuera más irse. Motivos/
no le faltan: la familia, la iglesia, una
madre/
ya muerta hace tiempo y a punto/
de ser canonizada, esas cosas/
que no sólo en Italia se parecen/
tanto a una conspiración. Uno siente/
que ese tipo está continuamente/
en fuga, fuera/ de cuadro, excluido/
de su propia casa, de su mujer, de su sangre,
de sí./

.../

Iconoclasta virtual, vicario matricida cuya
mínima,/
desencantada, sonrisa desteje/
toda trama social heredada, no le queda/
otra que jugar a las escondidas con el amor/
sin descendencia, sabiendo de antemano/
que la película por la que circula no es un
western/
y que no hay lugar para outsiders en el
cielo. [A]

Iconoclasta y desafortado

Desde su apabullante debut con *I pugni in tasca* (que, digamos de paso, sigue siendo su mejor película), Marco Bellocchio ha sido una figura polémica dentro del cine italiano, y su anarquismo ideológico le ha hecho recibir ataques tanto desde la derecha como desde la izquierda. Totalmente ajeno a las correcciones políticas, ya en su segundo film, *La China se avvicina*, atacaba al dogmatismo de izquierda, en un momento de auge de los preceptos revolucionarios. También fueron víctimas de su virulencia el autoritarismo militar, las tradiciones religiosas, el puritanismo sexual y los grupos guerrilleros, y, además, el director tuvo tiempo para algún film alla Visconti, como *La balia*. Con una filmografía desapareja (conocida sólo parcialmente en nuestro país), en

la que se alternan films muy valiosos con títulos decididamente menores, su obra puede verse como un retrato despiadado de la sociedad italiana en sus diferentes sectores. *Vincere* es una mirada oblicua sobre la Italia fascista; un film realizado a partir de la figura de Ida Dalser, la primera esposa de Benito Mussolini, quien murió en un instituto psiquiátrico. La primera mitad del film desarrolla los comienzos de la relación de la protagonista, una muchacha burguesa, con un juvenil Mussolini (en esos tiempos, militante socialista) que, en una sorprendente escena, niega públicamente en un mitin partidario la existencia de Dios. Todo ese fragmento del film está recorrido por claros ecos del estilo operístico del mejor Bertolucci, aunque aderezados

por el grado de locura que Bellocchio le imprime a algunas escenas. La segunda parte de la película, ya con Mussolini en el poder (aparece sólo a través de material de archivo), se centra en los años en que la Dalser permaneció internada, en la búsqueda desesperada del reencuentro con el hijo que había tenido con el dictador. Así, el film se transforma en un poderoso melodrama, respaldado en la formidable actuación de Giovanna Mezzogiorno, que en sus últimos tramos incursiona decididamente en la tragedia. Cuando, en un pasaje estremecedor, el joven Benito imita la verba y gesticulación de su padre, puede decirse que allí aparece sintetizado el cine desafortado e iconoclasta de Marco Bellocchio. **JORGE GARCÍA**

Consultoría de Guiones y Proyectos
Cinematográficos

Juan Villegas
guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com

SIEMPRE LIBRE

El relato descarnado de vuestras vidas...

Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda

Martes 21 HS 94.7 FM **RPLM**
RADIOPALERMO





Una mujer desbordada

por Marcos Rodríguez

Atención: Se revelan importantes detalles argumentales.

Todo está ya en la secuencia de inicio: una mujer en primer plano, un detalle de su piel, unas manos que la empujan hacia atrás desde la garganta, la violencia, la indefinición, el juego y el fuera de foco. Cuando termina esa primera acción (en la que la madre, jugando con sus hijos en la cama, por momentos llega a parecer otro chico más), la que tiene que cortar todo, porque sale lastimada, es la madre. Ese juego infantil (tan natural) demuestra de entrada el gran trabajo con los niños actores.

El talento de Berneri resulta evidente en el primer tramo de la película, que transcurre en la casa, en el que encontramos a una mujer desbordada por sus hijos (a los cuales ella sólo puede controlar complaciéndolos) que la pasan por encima, por su marido al teléfono (empieza la reiteración sobre la culpa), por su trabajo, por su madre. Lo que vemos es demasiado para esta mujer. Berneri despliega una gran maestría (en conjunto con Erica Rivas) para revelar desde el gesto, para crear complejidad desde la superficie (como había hecho ya en *Encarnación*). Estamos todo el tiempo siguiendo superficies: una cámara muy cercana y poca profundidad de campo hacen que sigamos texturas, que percibamos un mundo caótico, lleno de elementos que están mayormente fuera de foco, por lo tanto fuera de nuestro alcance y nuestra comprensión. La cámara de Berneri se adhiere a su protagonista hasta untar su lente con la subjetividad de ella, como una mancha de aceite que se expande sobre toda *Por tu culpa*, sin descuidar ni un instante la perfección del encuadre.

Por tu culpa

Argentina/Francia,
2009, 87'

DIRECCIÓN

Anahí Berneri

GUIÓN Anahí Berneri y Sergio Wolf

PRODUCCIÓN

Diego Dubcovsky y Daniel Burman

EDICIÓN Eliane Katz

INTÉRPRETES

Erica Rivas, Zenón Galán, Nicasio Galán, Rubén Viani, Osmar Núñez, Marta Bianchi.

Con la salida de la casa, entramos en lo que probablemente sea una de las peores pesadillas de una madre (la lastimadura de su hijo y la acusación de abuso) y en un tramo de la película que, a fuerza de acumular tensión (nacida desde el interior de Julieta, la protagonista), por momentos casi parece convertirse en una película de terror, sin despegarse de la más absoluta cotidianidad (ejemplo perfecto: la secuencia en la que Julieta va manejando a la clínica; quiere cuidar a su hijo, atender el celular, llegar lo antes posible; la cámara se instala en el asiento del acompañante, no vemos lo que pasa afuera pero estamos cada instante con los nervios crispados). En esto, como en otras cosas, *Por tu culpa* recuerda la obra de Lucrecia Martel. La mirada hiperrealista transforma algunas horas de una noche agotadora (no necesariamente extraordinaria, aunque sí de una confluencia de circunstancias) en una especie de limbo, como una sala de emergencias durante la noche. Berneri lleva la presión hasta un máximo en el que Julieta termina de hundirse, como cuando está completamente sola en la sala de internación del hospital (rodeada de juguetes y sillitas vacías) y le sangra la nariz. Ese punto de quiebre (del cual la protagonista no se recupera) marca prácticamente su final como personaje. Desde ese momento, la intervención de la madre y del marido, como fuerzas que llevan adelante la acción –pero a la vez como un sistema que no colabora con ella, que busca excusas o que genera culpas, no alivio–, terminan de borrarla. Algo en *Por tu culpa* recuerda a *Una mujer bajo la influencia*, de Cassavetes: una gran actriz en su centro, una mujer perturbada, su entorno, la forma de hacernos entrar cada vez más profundo en ese mundo de variables alteradas, la suspensión de un juicio, la cercanía con el personaje. Si bien Julieta no está loca, hay algo en ella que no puede sobrellevar la situación. El ligero apunte sociológico (la clase acomodada, los chicos malcriados) nunca funciona como explicación total, sino apenas como trasfondo.

Hay una ambigüedad que se deja deliberadamente abierta. El marido flagela a Julieta con acusaciones constantes (“Por tu culpa”), lo hace desde antes del “accidente”, lo hace después, se cansa un poco al final. Ese marido quejoso podría resultarnos antipático, pero lo que dice lo vimos con nuestros propios ojos en la primera parte de la película: por lo menos en ese momento de su vida, Julieta no es capaz de controlar a sus hijos. Valentín (el hijo mayor) se pasa casi toda la película jugando a su jueguito y maltratando verbalmente a su madre, pero en buena medida (Berneri lo muestra) su actitud es producto del cuidado de sus padres. El médico que hace la denuncia ante la Policía puede parecernos exagerado, pero está cumpliendo con su deber. Según dice a medias voces otro médico, las radiografías de Teo (el hijo menor, que se quebró el antebrazo) muestran señales de golpes anteriores y los padres no se quedan para llevar a cabo más estudios. Podría incluso haber abuso sin que los padres fueran los culpables. Hay muchas cosas que no sabemos.

Esa indefinición probablemente moleste a algunos, tanto porque no sabemos qué pasa realmente con los chicos como porque la película no emite juicios, pero en *Por tu culpa* hay algo de la obsesión por el retrato. Por momentos esa ambigüedad parece apenas una excusa para arrastrarnos por esta pesadilla, para acercar la cámara, para hundirnos en estas aguas desbordadas. **[A]**

Derecho de familia

por Juan Manuel Domínguez

Por tu culpa se centra en un episodio concreto: una noche en la que una madre separada debe ir, debido a su reacción frente a una pelea entre sus dos hijos, a una guardia hospitalaria y allí se la acusa de maltrato infantil. ¿De dónde sale la idea de limitar el espacio y el desarrollo de los personajes solamente a esa situación extrema?

El accidente es algo que ayuda a crear un camino. A meterse en el personaje de Erica Rivas, en su mundo como madre, en ese infierno familiar. De hecho, la intimidad familiar siempre es mucho más monstruosa de lo que uno puede ver desde afuera. Y ese tipo de situación, como la de Julieta (el personaje de Rivas), es mucho más común de lo que uno piensa. Le pasó a una conocida mía que lo contó en un asado. Después de oírlo me quedé con una sensación de angustia, pensaba que a los dos minutos de una situación así me sentiría culpable, como le pasa al personaje.

De hecho, la tensión de la película es extremadamente cinematográfica, física. Y esa culpa, esa presencia fantasmal y concreta de la culpa, ayuda a que lo sea. A la hora de mostrar el momento del supuesto golpe, la cámara deja establecida esa duda sin violar la forma en que se venía narrando (muy cercana a lo que sucede, casi metida en el medio).

Yo no quería esconder ese instante. En un momento con Sergio (Wolf, coguionista del film) habíamos trabajado mucho la idea de esconder ese momento, que directamente no se vea si le pegó o no. Crear una idea de tensión. Pero la película mostraba tanto, estaba tan cerca de los personajes, que esconder algo habría sido traicionarse. Lo que no sabes es si fue mucho o poco. Pero a medida que avanza *Por tu culpa*, esa duda surge: ¿le pegó? ¿Le había pegado antes? ¿Esas marcas que ve el doctor en los nenes nacen de golpes? ¿Las marcas son o no son? Buscábamos esos momentitos.

Lo extraño es que esa misma culpa que genera tensión no omite todo el trasfondo, digamos, social: hay juguetes de clase media constantemente encendidos, saturación de sonidos, gritos acusatorios, caprichos como "Poneme el DVD" o cuando ella misma decide quedarse con los niños mientras no podía. Y, aun así, todo apunta al encierro de ella, de la madre, a su aislamiento.

Hay encierros. Ella, al mentir sobre lo que pasó, también se va encerrando. En otras pasadas de la película, o en entrevistas con cadenas televisivas como Al Jazeera, me pasó mucho que se dé el "Ay, soy yo", que aparezca la identificación. Es lógico: el personaje, a diferencia de los de mis films anteriores, no es marginal. Pero a la vez es más monstruoso. Ya de por sí era un guión con mucho cuerpo, ya que escribo con mucho detalle. Y además quería que, desde su encierro, el fondo se vaya desvaneciendo. Es una película muy intimista; de hecho, la había pensado como más pequeña. Filmé en mi casa, con los chiches de mis hijos (aunque el auto no era mío). Hay mucho de mí en la película. A Erica durante el rodaje le desaparecía un herpes y le aparecía otro; estábamos todos muy movilizaditos. Todos padres. Fue todo muy físico y caótico, muy intenso.

Pero más allá de que ella se cargue de culpa y de que exista una duda sobre cómo actuó, hay un factor muy violento, que es la forma de actuar de las instituciones. Desde el médico de guardia al policía que toma la declaración, ahí hay otra violencia, tan intensa como la familiar.

Es que no hay contención. No existe el "A ver, ¿qué le pasó, señora?". A ellos, frente a la duda, los separan. Separan al nene más grande de ella, le dicen: "¿Por qué no lo deja acá?". Ésa es la forma en que se manejan realmente los hospitales.

Me contacté con médicos que estaban completamente en contra de lo que en realidad pasaba. Después aparecieron otros casos y otras personas que tuvieron problemas con médicos a domicilio, que les mandaron los policías a la puerta. La culpa de ella es rara. Cuando se cae un hijo o se lastima, una como madre se siente culpable. Hay algo del cuerpo de la madre que creo que es distinto de lo que ocurre con el padre. Hay un lugar del "estar", poniéndole el cuerpo, los ojos, ver "si no se cayó", ver que no se golpee, que no se haya quebrado, lo que es muy del lazo del cuerpo. El nombre de la película es eso. Mis hijos estaban aprendiendo a caminar, se caían, me miraban y me decían: "Mamá, por tu culpa". ¿Tu culpa de qué? ¿De que no me estás mirando? ¿De que ya no sos parte de mí?

Aparte hay en la institución, al menos como aparece en el film, una extensión de la idea de que la paternidad está más desligada que la maternidad a la hora de la crianza.

Cuando los médicos preguntan por el padre, están buscándolo como un lugar de autoridad. Por otro lado, cuando se dirigen a la madre, que sí está en casa todo el tiempo, le preguntan: "¿Usted cuántas horas está en su casa?". Hoy se lo siguen preguntando. Creo que pensamos que estamos disociados con el tema de la maternidad. Por un lado, hablamos de igualdad. Pero por el otro, en nuestro interior, en nuestro corazón y en nuestro inconsciente sigue estando la idea de que "la madre tiene que estar todo el día en la casa". Qué comen, qué se ponen siguen figurando como responsabilidades de la madre. El lugar más peligroso es el lugar que queda vacío: compartimos la crianza pero ninguno de los dos nos hacemos cargo. Son cosas que me planteé al hacer la película, pero no quise que estén subrayadas en ella. [A]

Iron Man 2

Estados Unidos,
2010, 124'

DIRECCIÓN Jon Favreau

GUIÓN Justin Theroux

FOTOGRAFÍA

Matthew Libatique

EDICIÓN Dan Lebental,

Richard Pearson

MÚSICA John Debney

INTÉRPRETES

Robert Downey Jr.,

Gwyneth Paltrow, Don

Cheadle, Scarlett

Johansson, Mickey

Rourke, Sam Rockwell,

Samuel L. Jackson.



Un flojísimo 57/100 se sacó *Iron Man 2* en Metacritic.com, con un promedio de las críticas de la película publicadas mayormente en los Estados Unidos, que la deja 22 puntos por debajo de la primera parte de la saga, dirigida también por Jon Favreau y protagonizada por Robert Downey Jr. “El principal problema está en el guión”, le chanta un crítico de Miami. “La intimidad entre Tony y Pepper se ha desvanecido”, dictamina uno de *Wall Street*. Mientras que la costa oeste, aunque un poco más indulgente, no se priva de un “apenas aceptable”.

Vimos películas distintas.

O quizás Metacritic volvió a romperse (es un artefacto que me desvela, lo admito sin ningún orgullo), y pusieron las críticas de la parte uno en la parte dos y viceversa. A mí, en la función del jueves del estreno en el Abasto, me tocó ver otra cosa. Es una de las películas mejor escritas desde *Christmas in July* (esto, naturalmente, es hiperbólico, pero no pude evitar pensarlo mientras salía del cine y le adjudicaba al film, en una escala de 1 a 10, 20 puntos). Miami... *Get a roof!* Por eso mismo, Tony Stark (Downey) y Pepper Potts (Paltrow) tienen escenas de una cotidianeidad exuberante. Pero el tema del extraño caso de las críticas disléxicas tiene que ver sobre todo con el tercer punto, el proferido en tono perdonavidas desde la costa oeste: ¡¿apenas aceptable?!

Iron Man 2 es la mejor secuela de blockbuster de los últimos años; muy posiblemente la mejor desde *Toy Story 2* (esta comparación, en cambio, no es hiperbólica en absoluto). La clave está en esa ecuación con la que Favreau & Theroux & Downey Jr. decidieron no cumplir: no es más grande que la primera, cuando las secuelas –al parecer– deben serlo. “Defina ‘grande’”. Ok: no es más chillona, ni más ruidosa, no tiene bichos ni aparatos más voluminosos, ni tampoco peleas más largas, ni nuevos poderes, ni más villanos (hay en todo caso una organización político-militar: un burócrata, su padrino político y el ejecutor de sus planes). A nivel hardware, digamos, es más modesta. Su pieza central, la batalla mano a mano en una pista de carreras, es modélica: impactante, quirúrgica, cambiante, aterradora. La pelea final de la primera

Iron Man, recuérdelo, era una cosa insoportable: dos artefactos dándose mazazos interminablemente. A nivel software, en cambio, redobla la apuesta: ahí pone su energía, y es capaz de resolver cualquier problema que se le presente con ideas antes que con fuerza. Y eso en un blockbuster de superhéroes es cosa que se debe agradecer.

Como no hay mucho que explicar, la película fluye desde el primer momento, desde su declaración inaugural: Iron Man vuela entre explosiones que enseguida se revelan como fuegos artificiales, baja en la Expo Stark al ritmo de “Shoot to Thrill”, y mientras unas Tinellis bailan, brazos mecánicos le quitan la armadura para que aparezca Tony de impecable tuxedo y *great hair*. Eso se encadena con la aparición de un personaje clave pero jamás remarcado –el padre–, y de allí el héroe va a enfrentarse con la burocracia estatal, que quiere su traje (el de metal, no el tuxedo) y no consigue que un empresario de la competencia se lo fabrique. Si hubiesen dejado “Shoot to Thrill” aún estaría sonando. Lo dicho: *Iron Man 2* vuela.

La renovación del software (2.0) hace que funcionen mejor el conflicto central (la pelea de Iron Man contra el villano de turno y sus aliados político-militares), los secundarios (los problemas de salud de Stark, su pelea contra él mismo y, digámoslo de manera más cursi todavía, contra sus seres queridos), que las batallas no se queden tildadas, que los flirteos se reproduzcan y que hasta pasen a mayores, que los personajes secundarios brillen, que los chistes funcionen, que haya emoción sin remarcados, irresponsabilidad sin dramatismo y rapidez sin liviandad, reduciendo al máximo el riesgo Scarlett Johansson y contando sin perderse hasta 3 (actos).

En Metacritic también aparecen algunas voces con “objecciones” “ideológicas” “serias” (así, cada palabra con sus comillas) apuntadas hacia la destacada labor de Iron Man en aras de la privatización de la paz mundial (ésa es una de las líneas-hallazgo de la película). Se trataría del mismo tipo de metacrítico capaz de celebrar la “profundidad psicológica” de una película en la que un señor hace justicia por mano propia vistiendo calzas y una máscara de látex con orejitas puntiagudas. [A]



Lógica de hierro

No tan a favor por
Marcos Rodríguez



Lo primero que me llamó la atención de *Iron Man 2* es lo poco que parecen interesarle a Jon Favreau las escenas de acción: en una película de superhéroes, resuelve el enfrentamiento entre héroe y villano en pocos minutos. En esto se parece a su predecesora; si algo distinguía a *Iron Man* de otras trasposiciones superheroicas, era que encontraba su centro en elementos que otros sólo considerarían secundarios. Con un superhéroe a priori poco interesante y con menos tradición audiovisual, Favreau había hecho una gran película, en parte gracias a Robert Downey Jr.

Para la segunda entrega de la saga, contábamos de nuevo con el dúo dinámico (Favreau/Downey Jr.), y si bien *Iron Man 2* tiene muy buenos momentos, parece que algo se perdió en el paso a la secuela. O, más bien, algo se va perdiendo frente a nuestros ojos.

Hay dos mitades en esta película. La primera, más libre, más despreocupada, se parece a la primera *Iron Man* y la encontramos, por ejemplo, en la escena de la audiencia frente al Senado. Tony Stark es citado para entregar el "arma Iron Man" al gobierno, se le pide que asuma responsabilidades, que responda a un sistema de causa/consecuencia, de preocupación y seguridad. Desde el comienzo, la cámara de Favreau se vuelve loca de vértigo, muestra la ficción y a la vez asume el punto de vista de las cámaras de televisión que muestran esa ficción. No hay una responsabilidad de la imagen, ninguna seriedad, todo es un espectáculo en torno a Tony Stark. Robert Downey Jr. transforma el Senado de los Estados Unidos en una órbita de su ego. Entonces llega la línea de diálogo más gozosamente irresponsable y posiblemente más graciosa de toda la película: "Privaticé la paz mundial". La frase no nos indigna porque no estamos ante un planteo real de geopolítica, estamos viendo *Iron Man 2* y cualquier cosa le viene bien al servicio de Robert Downey Jr.

Hacia la mitad del metraje, este espíritu lúdico cambia, queda opacado por el costado "serio", "con pasado" de la película. Hay un momento clave: el paso entre la primera y la segunda escena del diálogo entre

los personajes de Samuel L. Jackson y Robert Downey Jr. Jackson representa el costado gubernamental de los superhéroes Marvel, una agencia que controla, supervisa, espía. En la primera escena vemos a Tony Stark en su traje de Iron Man sentado en una cafetería, con resaca, hablando con un Jackson que recuerda a su papel en *Pulp Fiction*. Esa primera conversación es puro gag verbal y sostiene todavía el espíritu de la primera mitad de la película y de la primera película de la saga. Pero después vemos la continuación de la entrevista: ahora Tony Stark ya no tiene su traje, el tono dejó de ser ligero, los personajes están sentados con un fondo de mar y cielo abierto, y en el más rudimentario plano/contraplano asistimos a un diálogo lleno de "contenido", que implica tanto el pasado (herencia) de Stark como su misión para el futuro de la humanidad. Ya no hay chistes, entró en juego otra lógica: la gubernamental. En ese paso se rompe el encanto, Iron Man va perdiendo peso en su propia película y entra en acción el elemento Marvel: el proyecto (ya explícito) de engendrar una serie nueva de películas basadas en otros héroes de la compañía. El personaje interpretado por Scarlett Johansson es claro: existe (además de para atraer público) para clavar en el corazón de la historia una futura secuela.

No se trata sólo de la forma en la que se presenta el "Proyecto Vengadores" dentro del metraje principal o de la promesa de una película sobre Thor que aparece después de los créditos finales; la forma de entender el cine se vuelve otra. Ya no parece ser Favreau quien mueve los hilos, la diversión va quedando atrás, los elementos responden a un universo ajeno a esta película que la excede. Pesa, por ejemplo, la típica "responsabilidad moral" a lo Stan Lee. Es cuando ese universo se cristaliza que *Iron Man 2* pierde su fuerza y se vuelve un tanto rutinaria, como un trámite que hay que atravesar.

Por suerte, la química sigue funcionando en Robert Downey Jr., y él, que puede cargar hasta con el peor bodrio (véase, si no, *Sherlock Holmes*), rescata esta película del naufragio. Esperemos que le hayan pagado un sueldo acorde con su proeza. **[A]**

En breve cárcel

por Ignacio Verguilla



Yella (2007), personaje/película que Nina Hoss hacía suya para volverla inescrutable, comienza con un acto de violencia: su ex marido decide volcar su camioneta desde un puente, buscando compartir la muerte con esa mujer que ya no lo quiere. El auto se hunde, y Yella se acerca a la orilla, milagrosamente ilesa. Al comienzo de *Jerichow*, su protagonista es interceptado por un acreedor a la salida del funeral de su madre; el tipo mantiene una suerte de cercanía afectiva, pero no titubea un segundo en ordenar a su ayudante que golpee a Thomas, quien se desploma en el acto. Pasará un día para que despierte, tendido en el piso; a su lado, un ciervo come pasto como salido de una fábula. Yella y Thomas son, en un punto, dobles en estado de vigilia; surgen a una nueva vida después de un impacto, aunque su camino no será el de una idealizada segunda oportunidad, sino más bien el de un movimiento espumoso, habitado por las sombras. Ambas películas tienen mucho en común, tanto que una (*Jerichow*) parece un segundo movimiento de la otra, una variación potente y calculada (es interesante cómo esos polos en apariencia contradictorios se nutren y entrecruzan) de la idea que parece regirlas: de la cárcel del dinero no se sale, ni aun volviendo a nacer o desdoblándose. La casualidad parece poner a Thomas en el camino de Ali, un inmigrante Turco que regatea numerosos bares y cafés, que tiene una mujer hermosa (Hoss) y que debido a su debilidad por el alcohol le propone ser su chofer y ayudante. Como ex soldado acostumbrado a recibir órdenes y como trabajador precario, para Thomas el trabajo es mucho más de lo que espera, y lo acepta sin dudar. Se establece desde allí el triángulo al que el título local alude, y que representa un guiño aggiornado a estos tiempos de *El cartero llama dos veces*, de James Cain, y tangencialmente, un puente hacia *Obsesión*, primera película de Visconti –que adapta la novela– y a *La angustia corroe el alma*, de Fassbinder. Para llegar a Sirk y al melodrama nos resta un eslabón, y Petzold lo suelda a fuego en *Jerichow*. En una puesta en escena cuidada al extremo, que expulsa el sentimentalismo y lo reemplaza por esa sequedad tan alemana que lo hermana con sus contemporáneos Thomas Arlsan (*In the Shadows*) o Maren Ade (*Entre nosotros*), la película reposa en la

Triángulo

Jerichow

Alemania, 2008, 93'

DIRECCIÓN

Christian Petzold

GUIÓN

Christian Petzold

FOTOGRAFÍA

Hans Fromm

MONTAJE

Bettina Böhrer

PRODUCCIÓN

Florian Koerner von

Gustorf, Michael

Weber

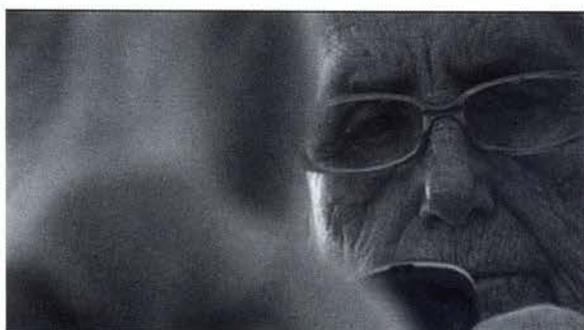
INTÉRPRETES

Benno Fürmann, Nina

Hoss, Hilmi Sözer.

Estreno en salas en formato DVD

arquitectura genérica del triángulo amoroso de manera sintética, casi diríamos que frugal. Ali es un inmigrante no ya griego sino turco, un comerciante exitoso y capitalista a mediana escala, y es quien ostenta el poder económico frente a Thomas y Laura. Uno (su empleado) y otra (su esposa con pasado en la cárcel y una deuda a costas que se cuenta por miles) basculan frente a la figura redonda de Ali, y la atracción les surge desde las vísceras. Thomas le echa el ojo en su primer día de trabajo, y unos días más tarde, frente al mar, su jefe les pedirá a ambos que bailen para él, alejándose con su botella de vodka; al primer rechazo de Laura, le sigue un encuentro sin romanticismo pero cargado de deseo en plena noche, cuando ambos depositan a Ali en la cama, *desmayado* de alcohol. Pero volvamos a la playa, espacio reiterado y escenario del final de la historia, que dejará expuestos a todos a sus peores miserias: Ali baila como puede, botella en mano, y Thomas le dice, en una línea que reúne varios de los guiños mencionados, que “baila como Zorba El Griego” y no como un turco. Convergen frente al mar el Nick Papadakis de la novela de Cain, el Ali de Fassbinder y un humor casi enterrado que Petzold maneja en cuentagotas (la presencia del ciervo, cuando Thomas abre los ojos, es otro instante de éstos). La cámara, siempre atenta a la disposición de los cuerpos, nos devolverá la forma geométrica de este triángulo ubicando a sus integrantes de manera precisa; el cálculo no deja de ser evidente (uno puede oler el storyboard y la planificación previa), pero la tensión circula entre el distanciamiento y lo analítico, haciéndose presente por el camino de la reducción (ni subrayados, ni música de foso, ni diálogos redundantes). Esa síntesis compleja y fascinante le permite a Petzold echarnos encima su mirada sobre las relaciones humanas y los emparejamientos autodestructivos que se forman y se contaminan de la necesidad/obsesión por el dinero. Todos están atados y, más que victimarios, acaban por ser víctimas: de sus miserias, de las ajenas, de ese innominado pero omnipresente sistema que los fagocita y no parece darles resquicio hacia la fuga. Ni el amor (los encuentros entre Thomas y Laura serán breves, casi fugaces) ni el planificado y trunco asesinato parecen echarles una mano a los amantes. **[A]**



Mirar por la rendija

por **Josefina García Pullés**

Hace poco me contaron la historia de una anciana que vivía en un departamento ocupado por montañas de cajas de arroz vencido, pilas de paquetes de fideos del '90, cerros de viejísimas cajas de leche en polvo, filas y filas de cajas de cereal, pilones de bolsas de pan lactal sin pan, torres de frascos de mermelada vacíos y colchones de muchas pero muchísimas bolsas de supermercado. Todo eso llenaba el espacio habitable del departamento de esta mujer, dejando libre solamente una especie de sendero que conducía desde la puerta de entrada hasta el dormitorio, con una mínima bifurcación que terminaba en la cocina. Cualquier ventana, estufa o mueble (a excepción de la cama) era inaccesible: las gigantescas filas de obstáculos materiales impedían el paso de quien intentara alcanzarlo. Esa anciana estaba sola en el mundo. Nadie nunca había visitado su casa. Nadie nunca había tenido que sortear esos obstáculos, y la dueña de casa tenía una lógica para vivir ahí sin necesidad de, por ejemplo, abrir una ventana. Sólo ella conocía su impenetrable vivienda hasta el día en que, como no llegaba al trabajo (con 80 años, ella sigue trabajando en una escribanía), sus compañeros fueron a buscarla. Entonces se encontraron con una casa tomada y vieron en el suelo a una mujer obsesionada con tapar su soledad.

Volví a ver *Diletante* hace poco, esta vez luego de conocer la historia de la señora de las cajas, las bolsas y los frascos. Entonces, mientras veía la ópera prima de Kris Niklison –documental en donde la directora muestra y describe a su madre, Bela Jordán–, lo que yo más veía eran los obstáculos que ponía frente a la cámara, esas cosas que en la mayoría de los planos tapaban parte de lo que se podía ver.

Ya desde el primer minuto aquí hay un tema con la

Diletante

Argentina, 2008, 72'

DIRECCIÓN

Kris Niklison

GUIÓN

Kris Niklison

PRODUCCIÓN

Kris Niklison

MONTAJE

Kris Niklison, Felipe Guerrero

mirada entorpecida: *Diletante* abre con el *gay parade* de Ámsterdam y la voz en off de Niklison contando cómo un día se fue de Buenos Aires y terminó pasando 20 años fuera del país. Entonces, en el universo narrativo de este relato, Ámsterdam –ciudad donde vivió la directora– aparece como un obstáculo: si tenemos en cuenta que en este documental ella observa a su madre, la lejanía de miles de kilómetros haría que eso fuera imposible de hacer. La distancia física aquí es una condición que imposibilita la mirada hacia la madre. Y, justamente, en la primera imagen que se muestra de Bela, esa mujer es casi indistinguible: ella está dentro de una casa, cerca de una ventana cubierta por una suerte de mosquitero o reja. La cámara está afuera, en el jardín. A Bela la vemos desde lejos. Nuestra mirada tiene que adivinar que ésa es la silueta de una mujer.

Pero la lógica de esta directora (ésa de poner obstáculos entre la cámara y lo que se quiere filmar) es completamente opuesta a la lógica de aquella anciana que disfrazaba su departamento para tapar lo que la rodeaba (vacío). Acá, Niklison no busca cubrir sino descubrir: a lo largo de todo el relato está clara la intención de mostrar que se está descubriendo a alguien; la puesta en escena busca que cada obstáculo visual (ése que esconde parte de lo que vemos en el plano) se interprete no como algo que tapa, sino como algo que se corre para dejarnos ver. Cada obstáculo es un agente que perpetúa la acción de descubrir, que la hace paulatina. Por eso la mayor parte del tiempo vemos a Bela como si estuviéramos espionándola desde detrás de una pared: en un costado del plano, esa pared; en el otro, las manos, el rostro, los pies, las arrugas de Bela. Niklison fragmenta la imagen en piezas como las de los rompecabezas que ocupan el tiempo de su madre; fragmenta el cuerpo de Bela y lo recorre de a partes, casi como componiéndolo. Y esa fragmentación no está sólo en los planos de la madre, sino también en los del paisaje que rodea la santafecina casa de Jordán (casa que alojó la infancia de Niklison): la madre, los elementos del paisaje y los rompecabezas son objeto de varios paralelismos formales que, cuando se remarcan con música, llevan a una redundancia poco feliz.

A pesar de eso, *Diletante* logra fascinarnos con esa madre que tiene en Cata (la cocinera) y César (el case-ro), dos fieles compañeros. Pero en la película ellos sólo son piezas que integran la figura de Bela, porque por sí solos están incompletos: a Cata la oímos pero nunca la vemos, a César lo vemos pero nunca lo oímos. Bela es el único personaje del cual tenemos todas las partes (imagen y sonido), porque es a ella a quien tenemos que armar. Y armándola descubrimos a una burguesa que se ufana de nunca haber trabajado, a una persona políticamente incorrecta, a una mujer que ama las tormentas y no tiene miedo de mojarse (sale a mirarlas sin paraguas), a alguien que adora las palabras y venera la imaginación. Estamos frente a un inmenso personaje y frente una directora que sabe filmarlo. Estamos frente a un gran documental que milita a favor de la vejez (“la mejor etapa de mi vida”, dice Bela), frente a un documental que nos dice que “cuando uno envejece no hay que mirarse al espejo... hay que dejar de mirarse y seguir soñando”. En fin, estamos frente a un documental que nos dice, de cientos de maneras, que tapando porciones de la realidad podemos no bloquearla sino redescubrirla. **[A]**

Siempre a su lado
Hachiko: A Dog's Story

Estados Unidos/
 Reino Unido, 2009, 93'

DIRECCIÓN

Lasse Hallström

GUIÓN

Stephen P. Lindsey

PRODUCCIÓN

Richard Gere, Bill
 Jonson, Vicki
 Shigekuni Wong

FOTOGRAFÍA

Ron Fortunato

MÚSICA

Jan A.P. Kaczmarek

MONTAJE

Kristina Boden

INTÉRPRETES

Richard Gere, el perro,
 Joan Allen, Erick Avari,
 Sarah Roemer, Jason
 Alexander, Cary-
 Hiroyuki Tagawa.

Artículo de fe

por Marcos Vieytes



¿Cuántas maneras existen de mirar una película? ¿Cómo relacionarse con unas imágenes que, proponiéndose hospitalarias, no hacen otra cosa que echarnos? Siempre a su lado es una experiencia religiosa, ya sea porque Richard Gere se vale de la película para predicar el budismo, como porque opera en base a convenciones casi dogmáticas. Buena excusa entonces para hablar del viejo Hollywood, y del modo en que Jacques Tourneur filmaba la fe.

Siempre a su lado es como el porno. Una promesa de claridad meridiana, una operación básica en la que la incertidumbre proviene de saber exactamente cuándo y cómo, o más bien en qué orden, va a suceder aquello que ya sabemos de antemano en qué consiste, lo cual transforma a la película en un campo ideal para las apuestas. Quiero aclarar que no estoy subestimando las emociones que experimente el espectador al verla, aunque me apuro a decir que aquéllas son legítimas por sí mismas, y dudo que se deban a las operaciones dispuestas por la película. Al fin y al cabo, la anécdota que narra es universalmente conocida y, aunque el argumento proviene del guión de Kaneto Shindo (el mismo de la sobreestimada *La isla desnuda*) para una película japonesa de 1987, cosas similares han sucedido en casi todos los rincones del planeta. Sin ir más lejos, recuerdo que cuando era chico leí en *Anteojito* o en *Billiken* (sí, me compraban las dos y, además, en mi casa se leía *Selecciones del Reader's Digest*) el caso de un perro que,

no sé en cuál provincia argentina, continuó esperando a su amo años después de que éste hubiera fallecido, y se hizo tan famoso que finalmente levantaron una estatua en su honor en la plaza del pueblo.

Eso, y únicamente eso, es lo que pasa en *Siempre a su lado*. Llegado cierto punto, uno teme o desea que en cualquier momento ocurra algún tipo de accidente trágico (como el de los gansos repentinamente atropellados en *Shall I Cry?*, de Choi Chang-hwan), pero tal cosa no sucede jamás. De hecho, nunca pasa nada, salvo el tiempo, que, al principio, casi no transcurre y, de buenas a primeras, avanza a lomo de elipsis galopantes que se suman a la irrupción intempestiva de elecciones formales como la de incluir subjetivas del perro en cuestión. ¿A cuento de qué? Vaya uno a saber, porque detrás de esas subjetivas no se adivina un criterio que le añada sentido relevante a lo visto hasta el momento sin ellas, aunque por la cantidad de tomas incluidas el recurso acaba dándole volumen al personaje. Por otro lado, el guión, o el montaje, que introduce la repentina reticencia de la mascota a continuar acompañando a su amo a la estación, justo después de que éste pasara la noche con su mujer y de que se enterara del embarazo de su hija, nos genera la ambigua sensación de que la trama romántica más fuerte de la película responde a una especie de zoofilia sublimada.

Lo que hace lucir extremadamente vieja a esta película, casi como alguna de éstas con actores y bichos para toda la familia que Disney filmaba hace 60 años

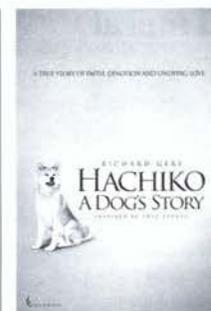
(y que ya nacían viejas), es la preocupación por eludir todo tipo de sexualidad, tarea difícil de llevar a cabo habida cuenta del tipo de familia al que está dirigida (¿no se dan cuenta de que la familia tipo no existe ni existió nunca, y de que hoy funciona cada vez menos como expectativa cultural?). Por más aséptica que la conciba esta gente, incluye el problemático trance de tener que representar la procreación a través del viejo y nunca bien ponderado intercambio carnal. En el contexto de esta película, el acto en cuestión que asegurase la continuidad familiar sólo podía ser ejecutado por la hija en edad de merecer del matrimonio que componen Richard Gere y Joan Allen. Asunto resuelto, entonces: casamos a la hija, que al principio todavía reside en la casa paterna, y, santo remedio, el sexo queda fuera de la película. Al final, mostramos al bebé, pero nadie vio la porquería. No contentos con eso, le encajamos a la hija (Sarah Roemer, que está bárbara) un marido sin el más mínimo atractivo y tan imbécil que no dan ganas de verlo siquiera en ropa interior, en parte porque, la primera vez que aparece, lo hace vestido con una bermuda ridícula y tropezándose dos veces antes de caer delante de su futura familia política.

Antes de ello, hubo otro episodio que revela el encarnizamiento con que la película ha procurado esterilizar todo elemento potencialmente erótico. Un encarnizamiento tal que estimula la respuesta contraria y hace de la película un objeto de lectura transversal, en tanto se vuelve voluntariamente graciosa en su intento de disimular todo apéndice o volumen significativo. Porque está claro que Lass(i)e Hallström no es, por ejemplo, Armando Bó y que, como ya demostró *Chocolate*, le vendió el alma a Dios, pero a sabiendas. ¿O me van a decir que no hay cierto grado de intencionalidad en filmar a Richard Gere bañándose en bolas con el perro y, dos o tres escenas más tarde, rematar la cena romántica compensatoria de Gere a su mujer (así como acá todos los maridos son unos buenudos intolerables, todas las esposas son las madres de sus maridos) por los destrozos que el perro ha causado en la casa, con ambos mirándose fijamente en el umbral de la puerta de ese mismo baño, y el dulce de Richard haciendo sonar un patito inflable en el preciso instante en que se van a besar? La diferencia entre Hallström y Bó radica en que aquél filma técnicamente bien, prolijo, pero no cree (o no sabe o no quiere hacernos creer) en aquello que filma, razón por la cual la irrupción del infantil efecto sonoro de ese patito, que viene a desbaratar la mínima posibilidad de alcanzar cierto clímax, es, más que rendija, un portal abierto a la lectura entrelíneas, sesgada si no cínica, de la película.

Nunca pensé que asistiría a un programa doble protagonizado por Richard Gere. Después de ver *Siempre a su lado* el jueves 20, entré a la sala donde proyectaban *Los mejores de Brooklyn* y casi concreto tan imprevista como pavorosa pesadilla. Aguanté 15 minutos. Cuando me di cuenta de que a una escena intensa con Ethan Hawke le seguía una poco o nada convincente con Gere, y que después venía Don Cheadle para inclinar la balanza hacia el lado del Mal (que es el del actor sensible), me las tomé, olvidando que Wesley Snipes hubiera podido restaurar el equilibrio de la fuerza si Fuqua no hubiese demorado tanto en hacerlo aparecer. Si exceptuamos al mentado Cheadle (piensen en *Vidas cruzadas* y díganme si eso

no les recuerda el episodio del restaurante en *El sentido de la vida*, de los Monty Python) y a otros que ahora no vienen al caso, hay pocos signos actorales más flácidos que Richard Gere. Una de las singularidades de *Siempre a su lado*, o de la codificada gramática industrial fílmica estadounidense, es la de fijar estilísticamente ciertas identidades. Aquí sucede eso cuando, no más empezada la película, un plano-contraplano lo pone en situación de equivalencia con un cachorro poco menos que caído del cielo, o procedente de un templo tibetano, que en este contexto viene a ser más o menos lo mismo. No hace falta más que esa imagen para caracterizar definitivamente su carrera (creo que *Internal Affairs* o *Sospecha mortal*, de Mike Figgis, no así *Gigoló americano* y mucho menos *Rapsodia en agosto*, es la excepción que confirma la regla). Sin descartar que en tanto productor haya incidido de alguna manera para darnos, casi sobre el final de la película, el espectáculo de una conversación espiritual en japonés entre un hombre y el bicho predestinado al bronce.

Después de escribir lo anterior, azarosamente decido ver por vez primera *Stars in My Crown*, dirigida por Jacques Tourneur, a quien tenemos fuertemente identificado con el ciclo de terror producido por Val Lewton pero que, aun en otros géneros, o en ejercicios de más lábil clasificación como éste, sigue produciendo uno de los discursos más ricos sobre la fe religiosa, la manera en que las imágenes pueden representar o reemplazar a la fe, cuyo objeto de adoración última es invisible, y el funcionamiento de la ficción cinematográfica como sistema de creencias. Tourneur, como Hallström, fue un extranjero en Hollywood que, en el caso de este western tan singular como todos los suyos, filmó una historia de contenido religioso. Pero si allí era claro que se trataba del protestantismo (es la historia de una comunidad que se desarrolla alrededor de un pastor y de un médico que ocupa el lugar de la ciencia y disputa ocasionalmente con aquél), aquí suponemos que el mensaje espiritual es de naturaleza budista, a juzgar por la breve pero fundamental aparición de unos monjes al comienzo, y por la presencia de Richard Gere delante y detrás de cámaras. No descarto que las diferencias entre las diversas concepciones espirituales de una y otra sean, en buena medida, responsables tanto de la insulsa distensión de la película de Hallström, hasta el punto de borrar todo rastro del deseo, como de la estructura binaria no maniquea del clásico de Tourneur. Tampoco sé si el cineasta francés era creyente, así como ignoro si el sueco comparte hasta cierto punto el contenido de esta parábola simplista, pero sí que para aquél era fundamental que la imagen cinematográfica basculara entre lo mostrado y lo oculto, que se tensara entre el campo y el fuera de campo, que abriera un espacio de incertidumbre, duda o zozobra donde el espectador pudiera introducirse y construir una mirada propia con la que habitar las imágenes: una creencia, si se quiere provisoria, en ese cosmos dispuesto por la película durante un par de horas. No ocurre lo mismo con *Siempre a su lado*, cuya única estría o pliegue discursivo es hijo de la redundancia (sobre todo musical) que, por más buenas intenciones que tenga el emisor, genera casi siempre un efecto contrario al deseado, expulsando al receptor no complaciente, o arrumbándolo en el limbo agrio del escepticismo. Y así no hay fe que se sostenga. [A]



El mural

Argentina/México,
2010, 110'

DIRECCIÓN

Héctor Olivera

GUIÓN Héctor Olivera,
Javier Olivera, Antonio
Armonía

FOTOGRAFÍA Félix Monti

MONTAJE

Marcela Saénz

INTÉRPRETES

Luis Machín, Bruno
Bichir, Ana Celentano,
Carla Peterson, Sergio
Boris, Rodrigo Noya.



Un Rolls Royce se acerca a una manifestación obrera, seguido en un movimiento certero que detiene su marcha justo cuando descienden Salvadora Medina Onrubia (por entonces mujer de Natalio Botana) y su hijo mayor. Un grupo de la montada arremete contra los manifestantes, mientras la señora, impecable sombrero y vestido al tono, se adentra en el tumulto sin despeinarse. La escena, narrativamente gruesa, es resuelta desde allí en planos cerrados, veloces y que cierran sobre el detalle lo que el plano general evidenciaba: una puesta cuidada y un poco impostada de una manifestación anarquista. Hay palos, golpes y una construcción sonora que potencia los hechos, pero la imagen devuelve cierta frialdad. La escena cierra con la señora de Botana arrastrando codo a codo hacia su coche a un manifestante con un infiltrado de la Policía; ambos terminarán viviendo en la mansión del

dueño de *Crítica*, alternando turnos para sostenerle el ovillo a Salvadora (dicho esto con la mayor literalidad, al menos en ese instante). Prolija. Pulcra. Pintoresca. Adjetivos de las tres P que demarcan la zona que *El mural* construye con sus elegantes travellings, sus vestidos de época y su desfile permanente de figuras históricas, estampas en movimiento dispuestas a encender en cada línea de diálogo la llama de la inmortalidad. Entre ellas, el gran ausente: el deseo. Ficción que se nutre de la historia —de sus secretos y verdades— en una aventura reduccionista que pinta a sus criaturas desde la sentencia centelleante y el pontificado sin descanso: Botana (al que Machín presta su alma) parece hablar siempre para la posteridad, tendiendo guiños hacia el presente con argumentaciones sobre el papel del periodismo y la opinión pública; Siqueiros pasa sin matices de la formulación marxista frente al Riachuelo al acomodo burgués, y un anarquista cambia golpes y palazos por flores, jardinerito y sombrero de paja en los jardines de Don Torcuato. El fluir de la historia (la real y la recreada) lo marca el movimiento de la cámara, que no se detiene casi nunca en la primera parte, convirtiéndose en metáfora ejemplar del accionar de la película, que transita por sus personajes a vuelo de pájaro, haciéndoles decir mucho aunque al final terminemos conociéndolos poco. El mural, su mecenas y las mujeres de ambos (también Neruda anduvo por allí) tienen paradójicamente un rol subsidiario, casi de excusa para el desparramo de tramas y subtramas que se bifurcan sin mayor profundidad que su enunciación. Todo lo contrario sucedía con *Los próximos pasados*, la gran película de Lorena Muñoz que merodea el misterio del mural para devolverle toda su dimensión. **IGNACIO VERGUILLA**

Robin Hood

Estados Unidos,
2010, 140'

DIRECCIÓN

Ridley Scott

GUIÓN

Brian Helgeland

MÚSICA

Marc Streitenfeld

FOTOGRAFÍA

John Mathieson

MONTAJE

Pietro Scalia

INTÉRPRETES

Russell Crowe, Cate
Blanchett, Max von
Sydow, William Hurt,
Mark Strong, Mark
Addy.



Hay una capacidad homogeneizadora de la historia (una especie de "Impriman la leyenda" mal escrito y con faltas de ortografía) en la santísima trinidad Ridley Scott - Russell Crowe - varios millones de dólares. El sán-guche que ayer chorreaba *Gladiator* y sus grasos trips al Purgatorio deviene hoy, en *Robin Hood*, en esa misma apelación y apilación de embutidos ajustados en las calzas de la supuesta historia real de Robin Hood. Aquel ayer y ese hoy comprimen un modelo de cine hereje frente a sí mismo, a la historia del cine, a la historia, a Cate Blanchett, al diseño de producción fanfarronamente histórico: ese cine cree hacer historia, a mitad de camino entre el muñeco de acción y la enciclopedia, y en realidad lleva a cabo una historietita rebosante de estereotipos con músculos imposibles, con príncipes ingleses que se sacan pendejos de entre los dientes (¡de verdad!) y

villanos franco-ingleses a la Lex Luthor.

Pero lo más salvaje de una película intencionalmente poco salvaje como *Robin Hood* es su propia brutalidad: ¿es posible, en un mundo donde *Matrix* es recuerdo en góndolas de jugueterías, que alguien use ese plano con cámara lentísima en 360 y con detalle en extremo para mostrar la trayectoria de una flecha? Claro que sí, y ahí radica la victoria del más medieval de los directores de cine, Ridley Scott. La ridiculez como kryptonita para un relato Superman, un relato donde Russel Crowe juega otra vez, ahí donde es campeón de pacotilla, con esos personajes alimentados con John Waynes transgénicos, que están en cada acción que realizan o en cada frase dicha tanto para el Premio Nóbel de la Paz como para la tapa de *Vanity Fair*. Crowe es la corona de esa ridiculez que vive en la panza del supuesto racconto de la vida de Hood antes de ser leyenda y 500.000 películas en Hollywood. ¿Qué otro actor puede salir de abajo del agua, bramando en cámara lenta? ¿Qué otro cachetón con torso de Fort puede justificar la subjetiva de una flecha que atraviesa un cuello o los discursos sobre las bases de la sociedad? O, colmo de colmos hawksianos, ¿qué otro actor es capaz de dejar entrar a la batalla contra la Armada Francesa a Marion-Blanchett y un ejército de niños a pony? Sólo en la primitiva euforia de Crowe y Scott, todos esos offsides adquieren un valor envalentonadamente arcaico: ya nadie es capaz de lanzarse tan estúpidamente al vacío, de creer hacer épica y, finalmente, convencernos a flechazos (los groseramente digitales y los de Cupido) de que, efectivamente, ¡hace épica al y para cuadrados! Y de que eso termina siendo, a regañadientes, un cine alegre, gordo, aceitoso. **JUAN**

MANUEL DOMÍNGUEZ



El secreto de Mussolini

Il segreto di Mussolini
Italia, 2008, 82', **DIRIGIDA POR** Fabrizio Laurenti y
Gianfranco Norelli.

Y encima fue un grandísimo demonio con su hijo... El prontuario de Benito Mussolini todavía crece: alrededor del año 2000, el periodista y escritor Marco Zeni reveló una de las historias que el fascismo más se había empeñado en ocultar. *El secreto de Mussolini* –documental que alentó a Marco Bellocchio a realizar *Vincere* (exhibida en el último Bafici y ahora cubierta como estreno en este número)– ahonda en aquella historia, la de Ida Dalsler, una mujer perdidamente enamorada de un Mussolini que, al rozar la cima del poder, se casó con otra, omitió a Ida como esposa y desconoció al hijo de ambos (Benito Albino). Este documental, presentado en Argentina en 2008 como parte de la Semana del Cine Documental Italiano, organizada por la Doc/It, cuenta una historia de la que casi no quedaron rastros, y con ese poco hace lo que puede. Sus directores tratan mayormente con fotografías y voces en off que, encarando a los protagonistas, leen cartas o anotaciones. Entonces vemos letras manuscritas y partes de documentos que no siempre aportan relevancia a lo que dicen esas voces. Y también vemos que a esta película le cuesta sostenerse pero que, sin embargo, gana estabilidad con testimonios como el de la anciana sobrina de Ida Dalsler y el del hombre que compartió su juventud con Benito Albino. Ambos aclaran una historia que siempre se mantuvo a oscuras y que terminó con Dalsler confinada a un manicomio y con su hijo viajando entre un colegio pupilo y las aguas de una China bélica para, finalmente, ir a parar –por cortesía de su padre– a un hospicio del mismo rango que el de Ida. Allí, cada uno en su “celda” y sin verse por más de 12 años, murieron entre las paredes de una locura inventada para silenciar su crimen, ése de ser quienes realmente eran. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**



Eva y Lola

Argentina, 2010, 98', **DIRIGIDA POR** Sabrina Farji,
CON Celeste Cid, Emme, Victoria Carreras, Juan
Minujín, Claudia Lapacó, Willy Lemos, Jorge
D'Elía, Alejandro Awada.

Eva –Celeste Cid, que resuelve y afronta con belleza cualquier plano, cualquier parlamento– y Lola (Emme) son amigas y trabajan juntas en un espectáculo que combina acrobacia con canciones. El padre de Eva es uno de los desaparecidos de la última dictadura, y ella aún mantiene con él imaginarias conversaciones telefónicas. Lola, a quien sus padres biológicos también llamaron Eva, fue apropiada por un represor (D'Elía), conocido como “El Oso”, y se niega a realizarse el examen de ADN por miedo a que encarcelen a la pareja que la crió.

La película se embandera en una intención aleccionadora sobre el pasado oscuro de nuestro país, dejando en claro que las consecuencias aún se sufren. Su deseo manifiesto es crear conciencia social (sin apelar a sutilezas, el personaje de Cid, hablando de quienes aún no quieren reconocer los estragos causados por la dictadura militar, mira a cámara y dice: “No se dan por aludidos”). Sin embargo, juega en contra del mismo fin que persigue, pues banaliza el tema por medio de los diálogos, algunas actuaciones y la puesta en escena. Más que evidenciar una política, parece resaltar una pose. Son varias las cosas que atentan contra la lucha por la identidad, que deviene en postura superficial, y que no hacen más que restarle fuerza al relato. El recitado de sentencias políticamente correctas, puestas a presión por parte de la mayoría de los actores por el solo hecho de redundar en el mensaje para que el espectador lo capte, lastra la película y le quita fluidez. El hincapié hecho en el vestuario, en los decorados y en las locaciones, tamizados por una estética “palermo-hollywoodiana” en la que todo es cool y bello, distrae la mirada al mismo tiempo que la empobrece. El armado de escenas para el lucimiento de los actores, en las que se podría expresar un momento de “hondo dramatismo”, resulta, en el mejor de los casos, artificioso. **MARINA LOCATELLI**



Garfield y el escuadrón de las mascotas 3D

Garfield's Pet Force
Estados Unidos/Corea del Sur, 2009, 73',
DIRIGIDA POR Mark Dippé.

Romero + *Zombieland* + Garfield: suma indecible pero cierta del universo 3D acaba por armar una de las fórmulas más extrañas que se pudieran pensar en una película para chicos. ¿Cómo ha sido posible este cruce? Vaya uno a saber. Lo primero que se me ocurre es que el director (experto en pirotecnias visuales para Spielberg y Cameron) o el guionista (creador de la tira convertida en verde “franquicia”) han leído a Buñuel, confesando que uno de sus sueños irresueltos consistía en maniatar al operador de un cine infantil y proyectar una película pornográfica; y buscando emular, a su manera (desnudos no, violencia sí), la provocación nunca ejecutada por el gran Luis, han construido una historia que en buena parte de su desarrollo parece una versión animada de una película de zombis, con gente que porta sillas en lugar de cabezas y un monstruo gigante que rompe toda una ciudad. A manera de prólogo de todo este delirio, en una sucursal intergaláctica del mundo animado del gato, una villana encuentra el arma que le permite transmutar gente con gente, gente con objetos, o lo que se le ponga delante. Para lograrlo... se casa con el monarca de la galaxia, proféticamente llamada Tontolandia, y le arrebató su invento, en un alarde de pereza narrativa que ni el 3D puede disimular. Desde allí y hasta el final, que clausura de un plumazo la villanía, restituye el orden y vuelve bueno hasta al mismísimo demonio, sigue ese complicado derrotero de gente rastrera con cabeza ajena dispuesta a acabar con el mundo. Tengo la certeza de que el espectador ideal de esta película podría ser algún personaje escapado de la pluma de Bukowski o de Pablo Palacio; un tipo que, deambulando por la ciudad, se mete por casualidad en un cine y descubre de pronto, mientras los más chicos sufren con los espectros, su sadismo. **IGNACIO VERGUILLA**



Liniers, el trazo simple de las cosas

Argentina, 2010, 77', **DIRIGIDA POR** Franca González Serra.

Hay una gran coherencia entre el tema y la forma de este documental sobre Ricardo Liniers Siri, el historietista de la tira *Macanudo* de *La Nación*.

La película arranca como un diario de la estancia de González Serra en Canadá (similar al tipo de confesiones privadas que Liniers suele introducir en sus tiras), donde conoce a Liniers, y, después de algunas tomas de intimidación con quien va a terminar siendo su sujeto, pronto vemos que la cámara se queda sin material. La voz en off lo dice y se ve: cuando la directora decide hacer el documental, Liniers se niega a colaborar, y cuando finalmente lo hace es con fuertes limitaciones. Apenas encontramos apariciones públicas, alguna entrevista frente a cámara, un paseo en colectivo y, para cerrar, un brindis en su casa. Es decir, un documental con poco contenido. Pero esa es la lógica con la que trabaja el propio Liniers: pequeñas escenas marcadas por un surrealismo amable o una cotidianidad mínima. *Liniers, el trazo simple de las cosas* se parece al trabajo de Liniers.

Es por esto que la película probablemente les interese a los lectores de *Macanudo*, pero no a quienes no sean ya adictos a su tono ligeramente absurdo y sentimentalón. González Serra ofrece cierta intimidad con Liniers, pero supone un interés que la película no genera. Hay una tendencia (al igual que en el trabajo de Liniers) hacia la "reflexión de vida" (evidente en el título "El trazo simple de las cosas") y hacia una inocencia criada en invernadero (como en el propio Liniers) que pueden distanciar al espectador que no esté predispuesto. Como toda la obra de Liniers, *Liniers, el trazo simple de las cosas* está plagada de autoconciencia.

Por otro lado, el documental permite descubrir otros ámbitos de la obra del historietista; por ejemplo, gracias al acceso a imágenes privadas. No se trata de elementos nuevos, pero sí de variaciones simpáticas.

MARCOS RODRÍGUEZ



Pesadilla en la calle Elm

A Nightmare on Elm Street
Estados Unidos, 2010, 102', **DIRIGIDA POR** Samuel Bayer. **CON** Jackie Earle Haley, Rooney Mara, Kyle Gallner.

Novato en el cine, Samuel Bayer tiene una larga carrera como director de videoclips. Y duele un poco a esta altura reconocer que era uno de los mejores. Esta *Pesadilla en la calle Elm* parece un mal sueño para quien conoce su trayectoria como videasta. La abejita de "No Rain" para Blind Melon, los rayones en la cinta de "Stupid Girl" de Garbage, las escalofriantes referencias a El Bosco para Metallica en "Until It Sleeps", el mosh en la tierra reseca con los glamorosos Smashing Pumpkins de "Bullet with Butterflies Wings" y, sobre todo, el desenfado de Kurt Cobain tocando la fundacional "Smells Like Teen Spirit" en un gimnasio son algunas imágenes icónicas tatuadas en toda retina noventosa cuya responsabilidad es exclusiva de Bayer.

El gran problema de este Freddy Krueger es que no tiene nada del carisma, la elegancia o el sentido del humor que Robert Englund supo otorgarle, Wes Craven mediante, al gran monstruo ochentoso, que conseguía vida después de muerto de la mano de Ronny Yu y su *Freddy vs. Jason* que nos hizo gozar desde el Más Allá. La lengua filosa que Freddy supo tener en esta remake se utiliza con otros fines: Bayer le echa mano a un monstruo abusador de menores en la piel de Jackie Earle Haley, nominado al Oscar ya por pederasta hace unos años con *Secretos íntimos* y monstruo representativo de los años que corren gracias al Rorschach de *Watchmen*. Esa relación de amor y odio extrema entre el monstruo y los chicos que estaba insinuada a la perfección en la vieja saga, con todo ese histeriqueo perturbador, acá se vuelve tosca y lineal, como si esa galantería perdida por el monstruo fuera aplicable también a la película. Este nuevo Freddy recién sacude la modorra para fastidiar con sus lecciones morales sobre la pedofilia; como dice el picantísimo J.R. Jones del *Chicago Reader*, lo que se viene es *Freddy vs. Benedicto XVI*. **NAZARENO BREGA**



Pecados de mi padre

Argentina/Colombia, 2009, 94', **DIRIGIDA POR** Nicolás Entel.

No es fácil ser hijo de Pablo Escobar; no es fácil vivir rodeado de la idolatría y luego de la muerte. No es fácil, tampoco, pasar inadvertido. De esas dificultades, del registro cotidiano de una voz que cuenta lo que es esa vida está compuesta *Pecados de mi padre*, la historia de uno de los más legendarios traficantes de droga de la historia, narrada por su hijo y su viuda. La paradoja principal del film consiste en cómo ese hijo recuerda a un padre cariñoso y normal que, para el resto del mundo, podía ser la encarnación moderna de Robin Hood o el enemigo público número uno. El cine ha contado muchas veces historias similares, pero lo increíble del asunto es que ésta es cierta y que lo que asombra son las consecuencias de una vida ajena en la propia. Lo mejor de la película es que su realizador, Nicolás Entel, se da cuenta rápidamente de que tiene un material extraordinario en las manos y de que cualquier estilización (más allá de una hermosa secuencia de títulos animados que de ningún modo ironiza el resto del film) es innecesaria. Las imágenes de archivo personal, los diferentes documentos y los recuerdos que esas voces van hilando dentro de la trama generan un efecto de realidad inmediata en el espectador que lo obligan a pensar que, de tan increíble, la historia es una ficción. Y ese reflejo de entrar en la patria de fantasía del cine la hace, paradójicamente, inmediata y memorable.

Quizás uno espere mayor elaboración en los testimonios, pero realmente no hace falta. Es el tono de Sebastián al contar cómo debe cuidarse cuando habla o cuando se enoja y la tristeza de no poder ser tan humano como cualquiera lo que va hablando de cómo la memoria vive y actúa de modo constante. Ese mérito, que trasciende incluso la habilidad cierta del realizador, es el que hace que un film como éste se coloque por encima de cualquier film testimonial reciente. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**



El plan B

The Back-up Plan

Estados Unidos, 2010, 106', **DIRIGIDA POR** Alan Poul, **CON** Jennifer Lopez, Alex O'Loughlin, Michaela Watkins, Anthony Anderson.

Con el tic-tac del reloj biológico presionando, una idílica neoyorquina llamada Zoe (al contrario de lo que nos tiene acostumbrados, Jennifer Lopez hace lo que puede con el material del que dispone), dueña de un primoroso pet shop, decide, tras no haber podido encontrar al hombre "indicado", someterse a una inseminación artificial. El mismo día en que se la realizan conoce a Stan, un idílico neoyorquino, sensible y buen mozo. Y ¡zas! Aparecen, al mismo tiempo, El Amor y unos mellizos, frutos de la inseminación. El problema es que a la pobre Zoe su padre la abandonó cuando era niña. Por eso, el hecho de que dé excusas tontas para no persistir en su relación con Stan –y en esto se basan las peripecias de la película– se debe a que la figura del padre ausente le ha creado un profundo miedo a confiar en los hombres.

Una de las fallas de las comedias románticas de los últimos años puede ser rastreada hasta llegar a la cosmovisión de guionistas, productores y directores sobre las relaciones actuales entre hombres y mujeres. Fácil es sospechar que han llegado a la conclusión de que el miedo al compromiso pasó a ser de dominio femenino. Lo que unos años atrás era una característica exclusivamente masculina (el hombre era quien no quería perder su "libertad") es hoy una problemática femenina. La única diferencia es que en los hombres este miedo al compromiso era una cuestión genética; no necesitaba explicación. En el caso de las mujeres, este miedo se presenta como algo "poco natural", que debe ser desentrañado y que responde, con toda seguridad, a causas psicológicas. Siempre hay por allí algún trauma infantil que paraliza a la mujer y no la deja concretar su naturaleza, que, según esta visión, es casarse y formar una familia. Se acentúa la psicología de los personajes hasta el grado de convertirse en psicologismo del más burdo, que a su paso arrasa con comedia y con romanticismo. **MARINA**

LOCATELLI



Los mejores de brooklyn

Brooklyn's Finest

Estados Unidos, 2009, 132', **DIRIGIDA POR** Antoine Fuqua, **CON** Richard Gere, Ethan Hawke, Don Cheadle, Wesley Snipes.

Después de varios años, Antoine Fuqua vuelve a trabajar con Ethan Hawke. Eso es lo mejor de esta película. El resto de sus 132 minutos tiene altibajos (lo más bajo, Richard Gere en un papel que no le cuaja por ningún lado), pero Hawke –haciendo de un policía desesperado por lo poco que gana arriesgando su vida– se lleva las mejores escenas, los mejores diálogos, los mejores silencios. Y no es que el planteo argumental sea bueno, es sólo que este actor agarra el pobre libreto (a cargo del debutante Michael C. Martin) y lo reescribe, lo hace suyo y se lo devuelve al director (y al público) transformado en algo de carne y hueso. Después, *Los mejores de Brooklyn* no hace mucho más que abrazar clichés de policial. Acá hay tres policías: el primero es un agente que está por retirarse y se replantea la vida mientras entrena novatos (y nos hace preguntarnos si llegará con vida a su retiro); el segundo es un policía-ladrón que debe optar por uno de los bandos sin traicionar a nadie; el tercero es un integrante del Comando Antidroga, alguien que tiene mucho dinero cerca, muchas necesidades en casa y muchas ganas de hacer justicia en la repartija de lo secuestrado en sus operativos. Varios de éstos son temas que Fuqua ya ha visitado (sobre todo en *Día de entrenamiento*) y que ahora aborda en una película con momentos aceptables –varios disparan sobre la realidad laboral de la Policía estadounidense– y momentos muy malos, incluyendo escenas forzadas (aquella de la prostituta practicándole sexo oral al personaje de Gere) y líneas narrativas sin resolver (¿oportunidades desaprovechadas?). Sin embargo, esta película tiene algo que la señala, algo que la rescata del olvido. Ese algo para mí que son Ethan Hawke y su personaje. Ellos solos merecen cada punto de los que se lleva esta película. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**



Dioses

Perú/Argentina/Francia/Alemania, 2008, 91, **DIRIGIDA POR** Josué Méndez, **CON** Maricielo Effio, Sergio Gjurinovic, Anahí de Cárdenas, Edgar Saba.

Dioses es el segundo largometraje del peruano Josué Méndez y fue desarrollado bajo la supervisión de Stephen Frears como parte de un proyecto de tutelaje. *Días de Santiago*, el excelente primer largometraje de Méndez, abría una expectativa hacia esta película que esta *Dioses* se encarga de defraudar.

En un mail interno, Jorge García equiparó a *Dioses* con *Las viudas de los jueves*. El paralelo es, lamentablemente, acertado. Los dos transcurren en cotos exclusivos de la alta burguesía (aquí los protagonistas viven en una especie de country marítimo, vecino pero aislado de Lima), y ambas muestran los mismos problemas narrativos, los que en *Las viudas de los jueves* terminan en el disparate que sería jocoso si no resultara aburrido. En cambio Méndez, tal vez con la intención de resaltar la artificiosidad y el mal gusto de sus prósperos protagonistas, se precipita en el culebrón sin esquivar ninguna de sus recetas: hay pasiones incestuosas (la del joven Diego por su hermana Andrea), ocio y promiscuidad sexual, arribistas sociales (Elisa, la joven amante del padre de los jóvenes), damas caricaturescas en su frivolidad, pobres en busca de la riqueza y ricos fugazmente degradados a la miseria, hijos de padres desconocidos entregados por sus madres y maternidades fraguadas. La lista podría seguir pero la enumeración alcanza. El tono de teleteatro vespertino se acentúa por la unánime pobreza actoral. Hay un aire de falta de compromiso, de sobrevuelo ligero por encima de cada una de las historias, que tal vez provenga de la cantidad de líneas narrativas que abre el guión, sin decidirse por darle prioridad a alguna por sobre las demás.

Un paso en falso de Méndez, quien quizá sin padrinzos vuelva en la próxima al camino corrosivo y áspero que había empezado a recorrer en *Días de Santiago*.

EDUARDO ROJAS

Cine, dioses y billetesArgentina, 2010, 77'. **DIRIGIDA POR** Lucas Brunetto.

En un momento de *Cine, dioses y billetes*, un documental que intenta reconstruir la memoria de las salas de cine de barrio de Buenos Aires, vemos un fragmento de *Cinema Paradiso* en el que los ojos de Jacques Perrin se llenan de lágrimas frente a la demolición de la sala de cine de su pueblo. La cita no es casual: Brunetto quiere revivir algo de esas lágrimas a través de los distintos testimonios que recolecta de viejos proyectores y personas relacionadas con ese mundo hoy desaparecido. Sobre el fondo de estos recuerdos vemos imágenes de la decadencia de aquellas salas antes fastuosas y hoy convertidas en templos evangelistas o edificios abandonados. La idea podría funcionar, pero algo falla. ¿Será la música de piano? ¿El descuido con el que se maneja la cámara? ¿Algo en las entrevistas, que no terminan de desarrollar todo su potencial? ¿La repetición de ideas y de imágenes? *Cine, dioses y billetes* podría haber sido una película más interesante; queda como el intento de reconstruir la experiencia de quienes entregaron su vida al oficio del cine. **MARCOS RODRÍGUEZ**

Sangre y amor en París

From Paris with Love

Francia, 2010, 92'. **DIRIGIDA POR** Pierre Morel, **CON** John Travolta, Jonathan Rhys Meyers, Kasia Smutniak, Richard Durden, Ying Bing, Amber Rose Revah, Eric Godon.

Otro producto con el sello de Luc Besson (productor a quien se debe la idea en que se basa el guión). Para peor, Pierre Morel (*Búsqueda implacable*) no cuenta con la habilidad de su productor; no se acerca siquiera a otros artesanos de la factoría como Louis Leterrier (que antes de la decepcionante *Furia de titanes* nos había brindado *El transportador 1 y 2*) o incluso Olivier Megaton (*El transportador 3*). Aquí la trama nos presenta a James Reece (Rhys Meyers) dejando atrás su burocrático trabajo en la embajada americana en París para aprender, junto al agente de la CIA Charlie Wax (Travolta), los secretos del espionaje y la lucha antiterrorista. Está claro que el tono quiere evocar el espíritu de los ochenta: Stallone, Schwarzenegger y Chuck Norris resuenan en la memoria tanto como la saga de *Arma mortal*. Si a ello adicionamos una pizca de "homenaje" a Woo y To quizás podríamos comenzar a comprender cuál fue la intención perseguida al pergeñar esta cosa que el exceso canchero y autoconsciente termina por arruinar. **FERNANDO E.**

JUAN LIMA**Todos tenemos un ex****Ex**Italia/Francia, 2009, 120'. **DIRIGIDA POR** Fausto Brizzi, **CON** Claudio Bisio, Nancy Brilli, Cristiana Capotondi, Cécile Cassel, Claudia Gerini.

En su Italia natal, la película se llamó "Ex". Otro dato: llevó en su país dos millones de espectadores. ¿Cuesta imaginar frente a qué estamos? La ecuación no deja mucho espacio a la imaginación. Precisamente, eso que se imaginan es *Todos tenemos un ex*: todo muy lindo y marcado desde la producción ("acá el viejuno se pone rockero: buscar remera de los Fuzztones"; "allá la ex del que hoy es cura se reencuentra con su viejo y real amor: buscar iglesia victoriana", y así), todos gritando "Tutto" cada tres minutos, todos muy muy muy lindos (Cristiana Capotondi es, directamente, un milagro) y guita para tirar al techo (canciones clase A). Pero entre tanta fórmula de comedia romántica limpita y prefabricada, *Todos tenemos un ex* muestra su prolija y poco imaginativa –la alteración del modelo americano se limita a las tetas y la italianidad casi al palo– hilacha de la peor forma posible: entre todas esas imágenes televisivas en su uso del plano, suena "Build Me up Buttercup". Comparar el uso sinceramente feliz que los Farrelly (expertos en la comedia romántica) y su *Loco por Mary* hacen de esta canción con el uso que hace *Todos tenemos un ex* es la medida exacta para diferenciar el cine del mero y vacío gesto italiano, prolijo y lindísimo. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

ZenitramArgentina/España, 2010, 103'. **DIRIGIDA POR** Luis Barone, **CON** Juan Minujín, Luis Luque, Daniel Fanego.

Zenitram es otra de esas coproducciones argentino-españolas en que los capitales ibéricos sólo parecen prestarse a cambio de la introducción gratuita de un par de actores de ese origen. Por lo general, y éste también parece ser el caso, la película termina siendo una suerte de expatriado no reconocido como propio por ninguno de los dos públicos. Problema importante para *Zenitram*, en cuanto se cuenta la historia de un superhéroe nacional y popular destinado a salvar el país.

Con monumentales escenarios art déco (que incluyen varios edificios de Francisco Salamone, el extravagante arquitecto del que se habla en *Historias extraordinarias*), efectos especiales digitales y ciertas referencias al primer peronismo, Barone nunca acierta en encontrar el tono adecuado de la narración, y el film se muestra sorprendentemente falto de ritmo. Por momentos incluso termina cayendo en esa espectacularidad vacua que supuestamente pretendía parodiar. **RODRIGO ARÁOZ**

**Séraphine**Francia/Bélgica, 2008, 125'. **DIRIGIDA POR** Martin Provost, **CON** Yolande Moreau, Ulrich Tukur, Geneviève Mnich, Adélaïde Leroux, Françoise Lebrun.

La historia de los artistas malditos, incomprendidos por sus contemporáneos, siempre vende. En esta oportunidad, Provost arremete con un biopic sobre Séraphine de Senlis, mucama de día, pintora naif de noche. El acento de la película se pone en las peculiaridades de esta artista y en la relación que traba con el *marchand* alemán que la descubre cuando, antes de la Primera Guerra Mundial, ella realizaba tareas de limpieza en el sitio donde éste se alojaba en Francia. El estallido de la guerra marca los encuentros y desencuentros entre ellos, el comienzo de cierto reconocimiento y el avance de la locura de Séraphine, que terminará sus días internada en un manicomio. Lo que llama la atención es que la mirada sobre esta mujer excesiva, particularmente conectada con la naturaleza, con arranques místicos, sea a tal punto contenida y prolija. Sólo la presencia de Yolande Moreau (enorme, como en *Louise-Michel*) logra generar alguna empatía en un acercamiento que de tan convencional se parece más a un conjunto de bellas estampitas que a una película. **FJL**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	NAZARENO BREGA El Amante	LEONARDO D'ESPOSITO El Amante	JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ El Amante	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock&Pop	SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU.	ISAAC LEÓN FRIAS Ventana indiscreta, Perú	MARINA LOCATELLI El Amante	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROMEDIO
Vincere	9	9		9	7		10	9			8.83
El escritor oculto		7	8		9	7	9		9	8	8.14
La pivellina	5		9	9	9		8	7	10	7	8.00
Triángulo	8	8					8			7	7.75
Diletante				8						7	7.50
Camino		6		9	9			5			7.25
Los mejores de Brooklyn						6	6		7		6.33
SérAPHINE				5	5		8			7	6.25
Iron Man 2		6	4	8	7	6	6	5	7		6.13
Pecados de mi padre		8		7			3	6			6.00
Siempre a su lado		7			6	5			6		6.00
Robin Hood		5	7	5	7	6			6	5	5.86
Francia			6	8	5			5		5	5.80
Sangre y amor en París		5	6			4	6				5.25
El plan B		6			3				5		4.67
Garfield y el escuadrón...		5						4			4.50
Regreso a la mansión...		6			4		3				4.33
Todos tenemos un ex				4	4						4.00
Zenitram				3	4	3			4		3.50
Pesadilla en la calle Elm		6	2		3	3		3			3.40
Eva y Lola				1	3				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.

Cuando, a veces, a alguien se le da por preguntar “¿qué diferencia a **El Amante** de otras revistas de cine?”, una buena manera de responderle podría ser señalándole notas como ésta: libre, rítmica, atractiva, a cuento de nada, perdurable.

Balbuceando el Mizoguchi: Fragmentos de un diario crítico

Conozco para olvidar, olvido para reconocer.
Frase leída en un pizarrón

Viernes. Ayer fui al dentista, cumplió años una mujer a quien se le da por escribir en el aire con el humo lacio de los cigarrillos que fuma, y (re)descubrí a Kenji Mizoguchi. Había visto *Ugetsu* de adolescente, pero no guardaba recuerdo sustancial alguno. La habré mirado mal dormido, o no era momento para que nos encontráramos. Así que tanto *The Lady of Musashino* (*Musashino fujin*, 1951) como *Los amantes crucificados* (*Chikamatsu monogatari*, 1954), que vi anoche en continuo, me sorprendieron mucho más de lo que esperaba, tanto que después de la primera me apresuré a ver qué otra suya tenía disponible en casa. Había leído el célebre artículo de Rivette en *Cahiers*, conceptualmente preciso, pero la escasez de información y cierta vaguedad descriptiva no me estimularon demasiado, no me dieron elementos de los que asirme. Menos aún la película de Kaneto Shindo (*Aru eiga-kantoku no shogai* / *Kenji Mizoguchi: The Life of a Film Director*, 1975) sobre el cineasta: chata, extensa y discursiva en exceso salvo cuando se concentra, casi al final, en sus amores y su muerte, cuando expone la discrepancia entre el deseo del director por una de sus actrices y la respetuosa indiferencia de ésta. A decir verdad, el impulso me lo dio Deleuze. Venía de leer en *La imagen movimiento* eso que dice sobre el

trazo rugoso de su cine, y encontrarme con el comienzo de *The Lady of Musashino* fue como empezar a entender el significado de algunos signos de Mizoguchi o configurar el sentido parcial de sus formas. Allí superpone las ondulaciones del curso del agua de un arroyo que corre entre las piedras, a las líneas rectas temblorosas de los juncos que hay debajo, como si se tratara de un fundido encadenado construido con un solo plano. Me impresionó la concepción vertical de las imágenes cuando filma a los protagonistas transitando el camino que atraviesa un bosque. Casi a ras del piso, permite ver la cúspide de esos árboles de frondas angostas, longilíneas más que anchas. Hay mucha grúa también, que se eleva tranquilamente sobre muros, paredes y cercos para que podamos visualizar el conjunto de sus estancias o los tabiques entre ellas más que para atravesar o derribar sus fronteras. Y un magnífico plano de la protagonista rezando ante la tumba de su padre que, por la elevación de la cámara, puede pensarse casi como una subjetiva del espíritu de su antepasado, resolución visual que sintetiza un sistema de creencias con precisa expresividad.

En *Los amantes crucificados*, el padre de Mohei –éste es el protagonista de la película y servidor de un samurái devenido comerciante al que persiguen porque suponen

que se acostó con la mujer de su amo, compañera de fuga debido al mismo malentendido que funciona como catalizador amoroso y que propicia o precipita el sacrificio– es un personaje anecdótico pero fundamental. Viejo y viudo, se ve ante la disyuntiva de esconder a su hijo y salvarle la vida o entregarlo para conservar la suya, que depende económica, psicológica y culturalmente de la voluntad de su amo como el creyente de la de su dios. No permanece en pantalla más que cuatro o cinco minutos, pero el vaivén moral de ese personaje es doloroso y elocuente, ya sea que nos pongamos en sus sandalias o en las de su hijo, aunque el tormento de aquél es de alguna manera más atroz que el de los propios condenados. Por lo menos en estas dos películas, para Mizoguchi los que mueren aferrándose a su destino como una idea fija alcanzan una paz mucho mayor que la de los vivos sólo pendientes de sobrevivir. No lo tengo como a un cineasta reaccionario, sino como alguien escindido entre la rígida cultura heredada y la occidental por la que sentía profunda admiración, pero en ambas películas el sistema de creencias tradicional es contemplado con un respeto tal que por momentos se parece a la fe o, al menos, a la reverencia, sin dejar por ello de criticar las taras y el determinismo de ese mismo orden social.

Ambas películas alcanzan la cuota más alta de intensidad cuando representan la pasión amorosa, quizás porque aquí está ligada a la postergación, la imposibilidad y la muerte. El romanticismo de Mizoguchi es autoconsciente y crítico, y las referencias a Stendhal que hay en *The Lady of Musashino* no son gratuitas, en especial si pensamos en la disección del sentimiento que aquél efectuara en *Del amor*. Bioy Casares decía que la Sanseverina de *Rojo y negro* era quizá el personaje literario femenino que más lo había marcado, al punto de que se enamoró perdidamente de ella, que es lo que suelen hacer fatalmente los apasionados protagonistas de Mizoguchi. En particular, las mujeres de estas películas hacen honor a la de *La cartuja de Parma*, así como, en las situaciones de encierro que imposibilitan el encuentro entre los sexos, laten ecos de los episodios de aquella novela que transcurren en la Torre Farnesio. Hay dos secuencias amorosas en *The Lady of Musashino* y otras dos en *Los amantes crucificados*, mientras que sólo en una de las cuatro hay sexo. La tensión de todas ellas es indescriptible. Porque aquí el sexo es sobre todo expectativa, generación de un clima y un ambiente cuyos signos físicos expresen la elocuencia del deseo, lo impronunciable de instancias como éstas en las que las palabras entorpecen la dicción de los cuerpos y distraen la concentración brutal de la mirada. El sexo en Mizoguchi no es realización, sino continua conciencia de su inminencia, puro suspenso sexual. En *The Lady of Musashino* hay una primera escena bucólica, basada en la belleza dolorosa de la música que acompaña a los primos mientras caminan por el bosque hasta la orilla de un arroyo en donde fracasa el diálogo –o confesión– porque uno de los dos no admite siquiera ante sí mismo la posibilidad de sentir algo que atente contra las convenciones –¿y convicciones?– que ha heredado. La segunda es más espacialmente concentrada y concreta. Ambos personajes salen de paseo y no tienen otro remedio que pasar juntos la noche en un hotel debido a la tormenta que irrumpe con tanta desmesura como la pasión de la que es metáfora melodramática. Pero lo más sorprendente de todo es que esa pasión sexual se ve superada por otra, de índole metafísica o moral, que aborta el encuentro o propone uno más trascendente, excesivo y trágico.

En *Los amantes crucificados*, la tragedia está anunciada desde el título mismo. Al principio, uno la mira tratando de discernir a quiénes los dioses les asignarán las máscaras de esa representación, porque hay por lo menos dos parejas posibles y Mizoguchi juega con la posibilidad de que ambas ocupen el centro de la escena. Media hora más tarde ya sabemos quiénes serán las víctimas del título, en una época en la que el adulterio cometido por la mujer de un señor con

un vasallo se pagaba con la muerte. En verdad, los amantes crucificados en cuadro en ese instante que forma el título de la película –irrupción de un plano pictórico oblicuo, oscuro, veraz como una pesadilla, tanto más cierto cuanto más artificial que el resto– no son los protagonistas, sino otra pareja que atraviesa el film como un vaticinio del destino ejemplar que les espera a aquéllos. No es que no vayan a morir por esa vía, sino que somos nosotros quienes nunca veremos crucificados más que a esos otros dos a quienes nunca llegamos a conocer del todo, porque cuando le llega el turno a la pareja con quienes nos hemos identificado, Mizoguchi elude repetir la evidencia posterior del suplicio para dejarnos como imagen última de ambos una en la que están todavía vivos, juntos y, a juzgar por las palabras de un personaje lateral que los ve pasar (personaje-espectador que, opinando sobre la acción, indica el estado espiritual invisible de los personajes), se diría que felices y plenos o, al menos, sonrientes. La existencia de dos parejas cuyos destinos son idénticos también señala la melancólica relatividad de la pasión sexual que se les antoja singular, casi del orden de lo sagrado, a cada una, pero tiene idéntico fin en ambos casos. Claro que estos amantes, a diferencia de los de *The Lady of Musashino*, sí consumaron su pasión sexual, y el hecho de que los atrapen casi de inmediato les permite concretar cierto ideal del amor que consiste en amar al otro hasta la muerte sin que la cotidianidad alcance a disminuir o vulnerar la intensidad original del impulso, antes incluso de que el deseo satisfecho conduzca a la fatiga o al fastidio.

La secuencia en la que consuman el deseo para no consumirse es excepcional, no sólo por su construcción visual y sonora, además de por su desenlace, sino también por el coqueteo con la muerte entendida como absoluto parejo al del amor pasión. Es que originalmente los personajes se juntan para suicidarse y terminan pasando juntos la noche. La extrema inestabilidad de la situación en que ambos están inmersos –perseguidos por el poder, separados por las diferencias de clase social, incapaces hasta ese mismísimo instante de confesar o aceptar la realidad de la atracción– se traduce dramáticamente en el movimiento del bote desde el que piensan arrojar al agua atados el uno al otro, esposados ya que no desposados. Así como pasan, sin solución de continuidad, de la muerte al sexo, conducidos por la voluntad femenina, la concepción horizontal del plano se transforma en vertical cuando los dos se rinden a la evidencia del deseo. Hasta ese momento todo ha transcurrido de noche y ha sido filmado con un plano medio que abstrae la situación de todo contexto. Son nada más que un par de juncos enfrentados a la muerte, al otro y a sí mismos, con el piso que se

mueve permanentemente bajo sus pies. La decisión de seguir viviendo para amarse –para morir un rato más tarde– da pie al último plano de la secuencia, uno en el que vemos el bote vacío junto a una choza de la ribera. Puro sexo fuera de campo que hace de todo el cuadro sexo puro: silencio, vacío y quietud demasiado parecidos a un post mortem sin resurrección posible.

Sábado. Me puse a ver otras películas de Mizoguchi: *Mujeres de la noche* (cuyo mayor atractivo dentro de este contexto reside en el contraste entre la representación realista del mundo prostibulario dada por los exteriores, y el crispado final filmado en un set expresionista que hace las veces de iglesia abandonada y mixtura los cuerpos con la iconografía vitriólica de la cristiandad católica), *El intendente Sansho* y esa dolorosa alucinación lunar que es *La señorita Oyu*. Pero no sé si escribir sobre ellas o sobre el uso del término “reaccionario” deslizado en la entrada de ayer. Es cierto que durante la Segunda Guerra Mundial Mizoguchi realizó películas históricas de corte épico que no disienten con el (dis)curso político bélico de entonces, congruente con el de los fascismos europeos. En *Kenji Mizoguchi*, Ve-Ho escribía: “Con ocasión de cumplirse los 2600 años de la institución del Estado japonés, Mizoguchi salió de su reserva para participar en la ceremonia nacional, en calidad de Presidente de la Asociación de Directores. Desde entonces, se mudó en patriota ultra, pronunciando discursos inflamados sobre el espíritu nacional nipón a través de los siglos: *Los 47 ronin* ilustra bien estas ideas”. Que un director, cuyo primer largo fue censurado por sus ideas socialistas y que sostuvo a lo largo del tiempo uno de los discursos crítico-estéticos más notables sobre la explotación de la mujer en la sociedad de su tiempo, haya tenido actitudes como las descritas revela una complejidad que el calificativo de “reaccionario” simplifica demasiado. Sobre todo porque sospecho que, aplicado al contexto cultural en el que Mizoguchi vivía y trabajaba, resulta anacrónico. Se me hace que un examen lingüístico del uso histórico del término quizás revele una actualidad que le dificultaría dar cuenta exacta de las actitudes de un artista japonés durante la primera mitad del siglo XX con una tradición milenaria a sus espaldas.

En el número 37 de la revista española *Nuestro Cine*, correspondiente a enero de 1965, Víctor Erice escribió un artículo de 14 páginas titulado “Itinerario de Kenji Mizoguchi”, en el que repasa la vida y la obra del cineasta, pero también analiza la forma en que la crítica francesa –*Cahiers* fundamentalmente– entronizaba aristocráticamente a ciertos directores basándose en una fina intuición¹ estética que, pese a su aguda sensibilidad, sacrificó en parte la dimensión



histórica, religiosa y social de una poética, refutando de algún modo el célebre texto de Rivette o, más bien, señalando sus limitaciones, su innegable mirada parcial. Lo cierto es que leer a Erice informa mucho más de lo que deslumbra, así como leer a Rivette sugiere mucho más de lo que dice; por lo cual ninguno resulta por sí solo plenamente satisfactorio, pero ejemplifican los goces y las sombras –quisiera yo, complementarios– del estudio de investigación objetivo y el texto crítico creativo. También sucede que las películas nos exigen distintos modos de acercamiento, y eso es lo que me pasa con *La señorita Oyu* y con *El intendente Sansho*.

Como no encuentro en esta última esas concentraciones de sentido o nódulos que bien obligan a detener la película para repetir la visión de momentos reveladores si uno dispone de los medios para hacerlo, o bien se graban en la memoria de forma tal que se imponen a la visión global por razones que obedecen tanto a la organización de las imágenes como a la de la mirada personal, me inclino hacia una descripción más o menos objetiva de sus acontecimientos, de los hechos que relata, de todo aquello que no sin cierta desconsideración llamaría la “superficie argumental”. Es que lo que me atrae son esas imágenes que he seleccionado instintivamente, con relativa independencia de mi conciencia, especie de montaje obsesivo ejecutado sobre la película que le permite a uno apropiarse de ella, sin por eso expropiársela del todo al director, quien alguna ingerencia habrá tenido en la formación de esa conducida asociación libre a la que me refiero. Pues eso que me gusta llamar nódulos –y que en principio parecerían ser árboles subjetivos que ocultan el bosque de la estructura general objetiva– está tanto en el cuerpo de la película como en el del espectador. O, más bien, ocurre *entre* ambos.

Erice elude esa visión parcial, mediúmnica si se quiere (con toda la promesa de videncia, pero, también, con todo el riesgo de superstición y cháchara que su expresión comporta), y opta por analizar minuciosamente el contexto de *El intendente Sansho*, para luego relatar la película, interpretándola como una metáfora del itinerario del director, que resulta convincente a la luz de la información biográfica antes proporcionada. Pese a la solidez del texto, uno de los detalles que más me fascinan de él consiste en el error que comete al decir que la muerte de la hermana del protagonista precipita su toma de conciencia, cuando en realidad esto sucede gracias a ella pero sin que él se entere de esa trágica noticia. La memoria parece haberle jugado una mala pasada, pero es allí, en ese nódulo del texto de Erice, donde yo encuentro una tensión de la que carece todo el resto. Porque esa malversación de un recuerdo es coherente con la regularidad y función del sacrificio feme-

nino en la obra de Mizoguchi y porque, en ese punto, Erice ya nos habla no sólo de la película, sino también de sí mismo, aunque más no sea involuntariamente. Rivette, en cambio, despacha diez películas en las dos páginas de “Mizoguchi desde nuestro punto de vista” y no niega que estén inscritas en una tradición precisa, pero sí que esa tradición pueda ser cognoscible para nosotros, espectadores occidentales ajenos a ésta, y no se toma siquiera el trabajo de equivocarse tratando de iniciarnos en ella. Este dilema se repite con cada ópera prima o con cada película a la que nos enfrentamos por primera vez, especialmente si es un clásico que acumula a su alrededor un abigarrado volumen textual. Ante tal situación, abogo por cierta virginidad a la hora de encararlas², de modo tal que ese primer encuentro entre las imágenes y la mirada genere nódulos de sentido propios y, por ello mismo, novedosos, al menos en lo que refiere a su formulación textual, a su conversión en materia escrita, que así será una crónica fabulosa del contacto entre la película (masa de energía sensible) y el espectador (mirador apasionado que cultiva la ignorancia –o la ingenuidad– como método, ojo parcial, dislocado si se quiere, forzosamente fetichista), antes que la clasificación categórica o sumaria de las imágenes. La crítica, entonces, como transmisión de intensidades, como la más honesta perversión comunicativa.

Domingo. Acabo de leer lo que Daney escribió el 12 de diciembre de 1983 sobre *La señorita Oyu*: “En la adaptación Yoda-Mizoguchi, el centro del relato está vacío, o es más bien ocupado por un personaje, Shizu, que acepta tirar por la borda todo goce a cambio de estar simplemente ‘entre’. Hay aquí una lógica rigurosa. Mizoguchi siempre intentó comprender lo que ligaba a los seres humanos entre sí. El dinero, el deseo, la filiación. Intentó lo imposible: filmar estos lazos en sí mismos, como guiones (*traits d'union*). Y como fue un gran dibujante, y un gran solitario, siempre prefirió el trazo que une (*trait*) a la unión.” [A]

¹ Casi a punto de terminar este artículo me pongo a leer *Estética de la desaparición*, de Paul Virilio, y encuentro una nota al pie en la que cita a un tal Bernstein, para quien “la intuición es la inteligencia que comete un exceso de velocidad”.

² En otra nota al pie de ese mismo libro en el que Virilio rastrea el carácter sagrado de la epilepsia en las culturas antiguas y lo conecta con nociones como las de “ausencia”, “raptó”, “revelación” y “vigilia paradójica”, que no parecen estar lejanas tanto del “ensueño diurno” investigado por Bachelard en el proceso de creación artística, así como la noción de intervalo tan cara al cine, el filósofo francés dice que “Claude Bernard, pensador metódico de quien Marey fue discípulo, señala el orden que debe seguir el trabajo científico: primero el sentimiento, luego la razón y la experiencia”.

SANTIAGO CARLOS OVES

1941-2010

AOves le gustaba el género policial y, especialmente, admiraba a Rodolfo Walsh por sus investigaciones como periodista dentro del género. *¿Quién mató a Rosendo?*, *Variaciones en rojo* y *El caso Satanowsky*, de acuerdo a las charlas que tuvimos en más de una oportunidad, estaban entre sus textos preferidos. *Satanowsky* fue uno de sus proyectos frustrados, pero en los noventa pudo adaptar uno de los cuentos de *Variaciones en rojo*, *Asesinato a distancia*, que dentro de su filmografía tiene algunas de sus mejores escenas. También con Oves tuve la posibilidad de hablar de cine clásico, y en más de una ocasión me transmitió sus elogios a películas de Hitchcock, Huston, Fritz Lang y el film noir de los cuarenta y cincuenta. *Gallito ciego*, otro de sus films, también ofrecía su cercanía al género en determinadas secuencias. Lo mismo había ocurrido con *Revancha de un amigo*, su ópera prima de fines de los ochenta, donde la historia policial se conjugaba con una subtrama sobre la corrupción sindical. A Oves director, en este sentido, lo recuerdo de mejor manera cuando se inclinaba por el género que en otros films de carácter costumbrista. También participó en los guiones de *Sol de otoño* y *Evita, quien quiera oír que oiga*, ambas de Eduardo Mignogna. Como docente del Centro de Investigación Cinematográfica, también tuve la oportunidad de entrevistarle para un libro sobre producción de cine, que llevaba su autoría, editado por la escuela. Allí conocí su amabilidad y bonhomía y su pasión por el cine a través de la escritura. Compartí muchos momentos con él, en eventos, cenas de fin de año y mesas redondas que se hicieron en la escuela. Y al cruzarme varias veces con él en los pasillos, preguntándole por nuestro sufrido Racing, me respondía en silencio. Casi resignado pero con una sonrisa permanente. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

JOSÉ MARÍA NUNES

1930-2010

Quienes asistieran en el curso de los últimos años a una intervención pública de José María Nunes (una presentación, una mesa redonda, un coloquio) nunca olvidarán su entrañable locura, su heterodoxia, su afán provocador. Hasta cierto punto, Nunes vivió, a lo largo de la última década, algo así como un renacimiento que lo convirtió en la salsa de múltiples congresos y encuentros y que, por encima de todo, le permitió reanudar su trabajo como

cineasta luego de casi veinte años de silencio. Y todo ello sin salir nunca de la marginalidad. De humilde origen portugués, nacido en Faro en 1930, Nunes se instaló con su familia en España a principios de los cuarenta, y una década después, ya en Barcelona, comenzó a trabajar en distintas productoras, entre ellas la de Ignacio F. Iquino. Su primer largometraje como director, *Mañana* (1957), es considerado como el más directo precedente de la Escuela de Barcelona, en la que él se integraría en la década siguiente. "Peón de albañil entre cineastas burgueses", como lo definió Román Gubern, Nunes consiguió pasar a formar parte de una *gauche divine* que, en su caso, tenía mucho de *gauche* y muy poco de *divine*: él era un cineasta auténticamente proletario, por origen social y por actitud vital, más preocupado por las tascas del Barrio Chino barcelonés que por los sofisticados clubs tipo Bocaccio, como demostraba en *Noche de vino tinto* (1966). Como no podía ser de otra forma, la censura se cebó con algunas de sus películas, especialmente con *Sexperiencias* (1969, ¿qué otro se atrevería a titular así una película en la España de aquellos años?), un ejercicio puramente godardiano. A partir de ese momento, Nunes tuvo que espaciar su trabajo, retornando en los setenta (*Iconockaut*, 1975), en los ochenta (*Gritos a ritmo fuerte*, 1983) y ya en la última década, a partir de *Amigogima* (2002) y hasta sus últimos días, en los que estrenó *Res publica*, sin claudicar en ningún momento, sin traicionar sus principios y sus orígenes. **JAIME PENA**

WERNER SCHROETER

1945-2010

A pesar de ser un contemporáneo de muchas de las figuras más conocidas del llamado Nuevo Cine Alemán, Schroeter fue un auténtico marginal de ese movimiento. Cineasta marcadamente individualista, siempre estuvo dispuesto a la experimentación y poco apegado a las convenciones narrativas habituales. Su obra es poco conocida en estos pagos; sin embargo, algunas de sus películas pudieron verse en ciclos del Instituto Goethe, donde fui testigo de las controversias que provocaban en el público más o menos cinéfilo su galería de excéntricos personajes y su cine. En él se fusionaban historias pasionales con un tratamiento formal marcadamente intelectual, dentro de relatos en los que abundaba la música operística. De lo que vi de su obra, recuerdo como títulos interesantes *Eika Katappa*, *La muerte de Marías Malibrán* y *Palermo*, que en su momento supo ganar el Oso de Oro en el festival de Berlín. **JORGE GARCÍA**

MARÍA AURELIA BISUTTI

1930-2010

Más cercana en el tiempo, María Aurelia Bisutti será recordada, entre otros trabajos, por *Teleteatro a la hora del té* y *Nino*, dos tiras televisivas de gran éxito. En el cine, por su parte, comenzó muy joven en comedias de los cuarenta y cincuenta (*La serpiente de cascabel*, *Vidalita*, *Los ojos llenos de amor*) y en algunos melodramas concebidos entre el fin de los estudios y el inicio de un nuevo cine (*Alto Paraná*, *Sangre y acero*, *Historia de una carta*). Aun esporádicamente, fue un rostro fundamental de la Generación del 60 como la joven enamorada de Emilio Alfaro en *Los de la mesa 10* de Simón Feldman, basada en la obra de teatro de Osvaldo Dragún. En esa misma década, un papel importante, que fluctúa entre la seducción y la inocencia, fue el que realizó en *Huis Clos* (*A puerta cerrada*), arriesgada transposición de Pedro Escudero sobre una obra de Sartre. Otras de las películas en las que actuó en los sesenta no merecen ser recordadas, y por eso hay que esperar hasta *Con alma y vida* (1970), de David José Kohon, acaso el film menos logrado del director, en el que Bisutti conformó junto a Norberto Aroldi una pareja de delinquentes que emulaba a los recientes Bonnie & Clyde de Arthur Penn. Allí la actriz, ya madura y más sugestiva que nunca, ofrecía su avasallante seducción en más de una escena. **GJC**

SILVANA ROTH

1924-2010

Silvana Roth fue una fiel exponente del cine clásico, en un principio, en aquellas películas de los cuarenta donde interpretó a una joven adolescente, junto con otras colegas de entonces (María Duval, Delia Garcés, las hermanas Legrand, Elisa Christian Galvé) o compitiendo con ellas. Cine ingenuo, puro y blanco, donde los conflictos de pareja se resolvían frente a la presencia de los padres y, por qué no, del típico mucamo de clase media (*Novios para las muchachas*; *Cada hogar, un mundo*; *Los martes, orquídeas*; *La hija del Ministro*). Un papel diferente en su carrera sería el de una de las hijas del tiránico Guillermo Battaglia en *Se abre el abismo* (1945), de Pierre Chenal, genial visión sobre el parricidio del cineasta francés residente en Argentina. Su admiración por el movimiento peronista la llevó al cargo de vicepresidenta del Ateneo Cultural Eva Perón, de quien fue una de sus más reconocidas amigas. Veinte años de alejamiento del cine (entre 1951 y 1971) dejarían su último trabajo en *El ayudante*, de Mario David. De 1973 al 76 fue diputada por el Justicialismo. Roth, una fiel compañera. **GJC**

CORREO DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Un gran Bafici

Hola, ¿cómo andan? Estoy hojeando el número de mayo que recién acaba de salir con una gran cobertura del Bafici. Muy buena la selección de películas, espero el próximo número para ver qué otras van a comentar.

Quería decirles que me pareció muy muy bueno este Bafici, y que junto con éste en el que se hizo la retrospectiva de Tati es de los mejores que vi. Me encantaron las secciones de este año, pero la que para mí se sigue llevando los premios es el Baficito, que sin embargo no tiene tanto lugar en las coberturas o recomendaciones porque son películas de animación (como algunos piensan, lamentablemente, y que demuestra qué tan cerrados son y cuán poco abiertos están a experimentar nuevas sensaciones). De esta sección me encantó *In The Attic: Who Has a Birthday Today?*, de Jirí Barta, y el programa dedicado a los estudios AKA. Al contrario de lo que comentaron en este número de mayo, *Lost and Found* me pareció mucho más logrado y emotivo que *Varmints*, que a mi parecer es muy calculado y extremadamente gris.

Sweetgrass y *Jaffa, the Orange's Clockwork* me parecieron casi excelentes, y también me parecieron muy buenas *Constantin and Elena* (que me hizo recordar la excelente *El cielo gira*, supongo que por tantas afinidades en el tema y por la puesta de la cámara) y *Perdida*; cuando terminé de verla me dieron unas ganas tremendas de conseguir las películas de "El Santo". Les agradezco que incluyan varios films clásicos dentro de la programación, ya que, salvo por el Malba y la Sala Lugones, es imposible ver esas películas en versiones en filmico (el cine no es lo mismo que el DVD). Gracias a eso este año pude ver *Stromboli*. Sin embargo, la mejor película que vi fue *Mary and Max*, realmente una obra maestra; ojalá se estrene (¿saben si lo hará?), y me gustaría que la comenten.

Para ir terminando, tengo entendido que armar la programación de cada Bafici es una tarea de un año, y de ser así ya deben estar preparándose para

el próximo. Como espectador y lector de la revista, les agradezco por todo el trabajo que realizan para entregarnos cada año un Bafici siempre mejor al anterior. Sé que debe ser muy difícil, pero podrían tener en cuenta a Russ Meyer para el próximo año, aunque sea podrían pasar una película. Sería una experiencia única ver alguna de sus películas en filmico; yo tengo varias en DVD pero como ya dije no es lo mismo.

Desde ya, muchas gracias y saludos.

ESTEBAN PANTAROTTO

Buenas,

El primer trimestre del año trajo varias confirmaciones y otras decepciones. Entre las primeras, *Invictus* y *La isla siniestra* confirman que tanto Eastwood como Scorsese siguen siendo directores a seguir, y por más que no estén a la altura de sus obras mayores, continúan otorgando películas de alto nivel.

Entre las decepciones, para mí, están *Avatar* y *Vivir al límite*. *Avatar* demuestra que a James Cameron le agradó la idea de recaudar millones de dólares; es una película infantil en el peor sentido: en su tratamiento, en su factura, en su trama. La ingenua división entre buenos y malos lo lleva a tomar posición por los Na'vi, simplemente porque no existen y porque se rigen bajo su ley. Por eso los humanos que invaden Pandora son unidimensionales y sin matices. Esta compañía que busca extraer un mineral precioso, ¿a qué país pertenece? Y el ejército, ¿a quién responde? La respuesta es vaga: por reflejo se deduce que son los EE. UU., pero Cameron no da indicios de esto (ni siquiera una bandera), y tampoco deja entrever si se trata de un país ficticio como Pandora. Es decir, los invasores de Pandora son tan virtuales como los Na'vi. Pero hay algo que no deja pasar: el que lleva a la rebelión a los Na'vi (incapaces de rebelarse por sí solos) es uno de los invasores. O sea, después de todo, las minorías necesitan un guía que los encamine a la victoria. Y ese guía sólo puede salir de un país invasor.

Esta misma ausencia de matices hizo que *Vivir al límite* me

haya parecido tan absurda como *La caída del Halcón Negro*. En las dos películas, el conflicto que lleva a los soldados a moverse en territorio extranjero se disimula o evita ser mencionado. No está mal que la historia se centre en la supervivencia de una tropa, pero si nos muestra que están en un territorio hostil, donde todos son posibles enemigos (cuando son asesinos), que la vida se puede perder en cualquier momento y que no están en su país, la pregunta decanta sola: ¿por qué están ahí? Tanto la película de Scott como la de Bigelow evaden la pregunta, como si no fuera importante la respuesta. El marco en el que se mueven los personajes es muy importante porque les da entidad (algo que a Scott no le interesó, y Bigelow apenas lo intenta), y en ambas realizaciones el escurrir el bulto lleva a que no importe nada de los soldados, y, por lo tanto, no suframos, no nos indignemos, sino que seamos espectadores impávidos de sucesos que no le interesan a nadie. En cuando a la adrenalina de *Vivir al límite*, perdonen, pero no la encontré. Que Guy Pearce muera a los primeros minutos de la película para dar la sensación de que cualquiera puede morir en cualquier momento no alcanza. Además, a estas alturas, uno sabe que si muere un actor importante en los primeros minutos es porque hace una colaboración o porque no tuvieron el dinero suficiente para pagarle más días de filmación. (A propósito, también muere mal Ralph Fiennes; debe ser que por contrato había que desaparecer trágicamente.)

Bigelow, al igual que Cameron, no se pregunta nada del conflicto en su película; simplemente retrata los hechos dividiendo al mundo en buenos y malos. No importa el porqué de la división. Tanto *Avatar* como *Vivir al límite* son películas vistas, como un hermoso decorado al que si miramos por detrás no encontramos nada. Todo lo contrario a películas menos vistas como *Invictus* o *La isla siniestra*.

LEONARDO VÉLEZ

CANNES 2010

**Uncle Boonmee Who Can Recall
His Past Lives**
DIRIGIDA POR Apichatpong Weerasethakul.



Muerte y transfiguración

por **Jaime Pena**

Nota: Este texto es una reelaboración y un resumen de las crónicas publicadas durante el desarrollo del festival en el sitio de **El Amante** (www.elamante.com).

Poetry

DIRIGIDA POR Lee Chang-dong.



Un gran palmarés puede redimir al peor de los festivales. No quiero decir que el de este año haya sido el peor festival de Cannes de los últimos años, si bien por momentos lo parecía. Repasando ahora los catálogos de las ediciones anteriores y atendiendo a las mejores películas de cada una de ellas, esta edición de 2010 tiene poco que envidiarle a cualquiera de las anteriores y es muy superior, por ejemplo, a la de 2006, en la que ganó Ken Loach, pero sobre todo fue el festival en el que, desde otra perspectiva, triunfó *Juventud en marcha*, de Pedro Costa. Lo malo de esta última edición deriva de sus peores películas. Puede parecer una perogrullada, pero en este caso no lo decimos por su calidad, sino por la cantidad de malas películas que se presentaron en la Sección Oficial a concurso: Tavernier, Iñárritu, Luchetti, Loach, Mundruczó o Mikhalkov convirtieron la sección oficial en una especie de tortura, en la que lo peor era constatar que sus películas tampoco ofrecían menos de lo que nos esperábamos. La sensación de pérdida de tiempo, de que el festival no se acababa, se agravaba con la nueva fórmula de la Quincena de los Realizadores, repleta de nuevos cineastas que no tenían nada que ofrecer. Mediado el festival, decidimos olvidarnos de la Quincena y atender sólo a ciertas recomendaciones; y fue así como el festival se hizo más llevadero. Coincidió este ecuador con el momento en el que llegaron las mejores películas del concurso para unirse a las cier-

tamente notables que se podían ver en sesiones especiales fuera de concurso, en especial documentales, y en *Un Certain Regard*, una sección que ofrecía una auténtica alternativa a la Oficial y en la que pudieron verse algunos de los títulos más incontestables. Surge entonces la pregunta de por qué estas películas no estaban en la Oficial, y difícilmente podamos avanzar alguna conclusión. Con los años, la competencia parece coto exclusivo del cine de autor con vocación más comercial, del que la edición del año pasado ofreció un catálogo de primera línea: Almodóvar, Tarantino, Von Trier, Bellocchio, Resnais, Haneke. Es el peaje que el festival paga al mercado que en el fondo lo sustenta, y en el que sólo se cuela de vez en cuando alguna que otra excentricidad (un año Costa, otro Weerasethakul), quizá como una apuesta personal, confiando en que, en el futuro, pueda dar el salto a esa primera división de la que hablábamos. Representa también ese espacio que se solapa con el de *Un Certain Regard* la sección no competitiva (sí, hay un jurado, pero el palmarés parece más bien un juego entre amigos sin ningún tipo de presión externa: quizás todos los palmarés debían de ser así). Este año se encontraban en esa situación directores como Wang Xiaoshuai, Mahamat-Saleh Haroun, Sergei Loznitsa o Kornél Mundruczó, a los que la exposición de la Oficial no estamos seguros de que les haya sentado muy bien, con la excepción de Haroun. Pero todos ellos podrían haber estado en UCR, de la misma forma que Cristi Puiu, Radu Muntean o

Hong Sang-soo podrían (deberían) haber estado en la oficial. Por no hablar de Manoel de Oliveira, Jia Zhang-ke y, muy especialmente, Jean-Luc Godard, el único que le habría podido discutir la Palma de Oro a *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*. Si a estos nombres les sumamos el de Otar Ioseliani o los de los documentalistas Andrei Ujica, Charles Ferguson o Patricio Guzmán (!) podríamos convenir un festival no mejor, pues las películas serían las mismas, pero sí mucho más justo. Quizá, a lo que tenemos que acostumbrarnos es que la división tradicional (la oficial para los cineastas consagrados, UCR para los noveles) ya no es operativa y que el festival maneja otros criterios en los que la frontera aparece delimitada por el mercado: Oliveira, Jia, Godard, Puiu, Ujica, etc., no ofrecen títulos atractivos para los compradores, por lo que son relegados a las secciones paralelas. Este tipo de opción podía ser muy conflictiva hace años y, de hecho, suponía la desertión de muchas películas hacia Venecia. Al haber ido incorporando con el paso de los años algunos grandes nombres, UCR ya no parece una segunda división y comienza a adquirir personalidad propia. Ya lo comentábamos hace años, el punto de inflexión se produjo en 2003, el año en el que *Shara* (Naomi Kawase), *The Brown Bunny* (Vincent Gallo) y *Elephant* (Gus Van Sant), entre otras, coincidieron en la Sección Oficial. Demasiado riesgo, demasiados tiempos vacíos, pocas ventas. El ataque furibundo de las publicaciones industriales obligó a un replanteamiento del fes-

tival y con ese modelo es con el que ahora convivimos, el mismo que siempre preferirá la peor de las películas de Ken Loach (si bien sospecho que su inclusión a última hora respondía simplemente a la necesidad de cubrir un hueco que se guardó hasta el último momento para Terrence Malick) antes que una fábula de tres horas de Cristi Puiu.

El festival fue por lo tanto redimido por un palmarés que premió a casi todas las mejores películas incluidas en la Sección Oficial. Allí estaban *Uncle Boonmee, Des hommes et des dieux, Poetry, Copie conforme* y *Tournée* (la presencia más inesperada). Acaso podríamos echar en falta a Kitano y su regreso a las esencias de su cine con *Outrage*, pero ésta es una ausencia disculpable. La presencia de *Un homme qui crie* (Mahamat-Saleh Haroun) estaba cantada desde el primer momento con el premio de consolación que se espera para toda película africana. Y que dos de las peores películas del festival, *Biutiful* y *La nostra vita*, tuviesen que compartir el premio de interpretación masculina parece señalarlas para siempre, uniéndolas en su infamia. Seguramente, sus dos actores merecían este reconocimiento dentro de un festival que, en el apartado masculino, no ofrecía mucha competencia. De todas las películas que en un primer momento parecían destinadas a llevarse los premios más gordos, sólo se cayó *Another Year* (Mike Leigh), una película concebida para agradar a todo el mundo y que la prensa anglosajona se encargó de señalar como la gran película del festival (luego se habla del chovinismo francés). Que el jurado no se haya dejado engañar es la segunda decisión más sabia que pudo haber tomado.

Hablar de redención no es gratuito. La edición 63 de Cannes estuvo dominada por el tema de la redención en su Sección Oficial. La forma de abordarla, desde una perspectiva occidental u oriental, dice también mucho de las propias películas. En realidad nos gustaría que todas las películas la trataran como *Tournée*, el cuarto largometraje de Mathieu Amalric que narra el retorno a Francia de un productor televisivo (Amalric casi autoparodiándose) que ha organizado una gira con una imposable troupe de vedettes de burlesque con el ánimo de volver a ser quien fue años atrás. Muy irregular, como si Amalric hubiese ido improvisando el argumento a medida que rodaba, siempre con el cine de Cassavetes en el horizonte. Pero eso es lo que vuelve doblemente gozosa a esta película tan vital y, al tiempo, tan anómala dentro de la competencia de Cannes. Para entendernos, éste es el cine que acostumbra(ba) a verse en la Quincena de los Realizadores, tan imperfecto como lleno de sugerencias. Lo más pro-

bable, sin embargo, es que la redención reciba el tratamiento que le dan *Biutiful*, *La nostra vita* y *Route Irish* (¿por qué no le dieron también al protagonista de la de Loach el premio de interpretación?), tres películas pretendidamente progresistas.

Iñárritu es el principal practicante del *world cinema* de la globalización. *Biutiful* está rodada en Barcelona con una estrella como Javier Bardem. El resultado parece una película de Fernando León de Aranoa, pura pornografía sentimental que ni siquiera, y esto es un hecho noticiable, ha logrado convencer a los incondicionales de su cine. Algunos lo atribuirán a la ruptura con el guionista Guillermo Arriaga, pero si hay algo que se agradece en *Biutiful* es precisamente la ausencia de todos los efectismos de escritura de Arriaga y que, por una vez, una película de Iñárritu se desarrolle en orden cronológico. El protagonista (Bardem) intenta sacar adelante a sus hijos realizando todo tipo de trabajos, básicamente explotando a los inmigrantes sin papeles, tanto africanos como chinos. Al enterarse de que padece una enfermedad incurable (Arriaga lo hubiese ocultado hasta el final para garantizarse el golpe de efecto), decide poner en orden su vida, reconstruir su matrimonio y asegurar el futuro de sus hijos. Iñárritu se recrea en la miseria, filma las paredes desconchadas y sus manchas de humedad, mientras intenta convencernos de la bondad intrínseca de su protagonista, de quien no parece preocuparle cómo se aprovecha de los inmigrantes. *Biutiful* tiene todos los tics del cine de denuncia social pero yerra estrepitosamente a la hora de señalar al culpable. Su caso es parejo al de *La nostra vita*, de Daniele Luchetti, tal vez la presencia más insostenible en la Sección Oficial, apenas un telefilm sobre otro padre de familia y explotador de inmigrantes (u ocultador de un crimen en el que la víctima, un rumano, no merece ni la más mínima consideración por parte del director) que intenta rehacer su vida luego de la muerte de su mujer. Particularmente grave es el caso de Ken Loach. *Route Irish* es otra película sobre Irak realizada (y escrita) por alguien que no sabe que ya se han hecho muchas películas sobre Irak en las que, mejor o peor (pero nunca con tanta torpeza e inmoralidad como ahora), se han tratado todos y cada uno los temas que la pareja Loach-Laverty nos proponen. Empezando por la idea motriz: el hallazgo de un celular con una grabación de la que se pueden inferir las pruebas de un asesinato. ¿Les suena? Pero el principal problema de *Route Irish* no es su falta de originalidad, sino la deriva de su autor hacia el mismísimo fascismo. El protagonista, un vigilante de seguridad, investiga la muerte de su amigo

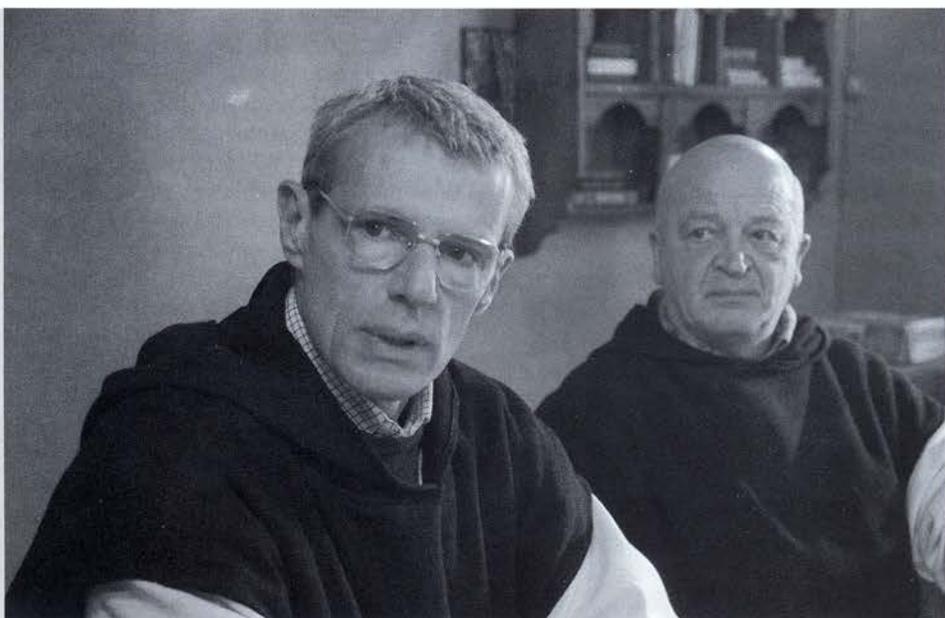
y consigue averiguar el nombre de los culpables, luego de torturar a otro vigilante. Mejor es cómo se toma la justicia por su mano, con una bomba que vuela por los aires al auto de los directores de la empresa de seguridad. Alguien decía que ésta era una película de Charles Bronson dirigida por Ken Loach. No le faltaría razón si no fuese porque en una película de vengadores de Bronson el protagonista nunca recibiría la oportunidad final de redimirse.

Lee Chang-dong proporciona con *Poetry* toda una lección a los Iñárritu, Luchetti y Loach. Robert Koehler me recordaba el pasado de Lee como novelista, algo que es muy perceptible en su película, sostenida sobre largos desarrollos y una atención a los detalles inusual en los cineastas de hoy en día, más preocupados por el impacto inmediato que por el diferido. Lee nos cuenta la historia de una abuela que ha de enfrentarse al hecho horrendo de que su nieto, al que ha criado desde que su hija lo abandonó luego de su divorcio, ha cometido una violación conjunta y continuada con unos compañeros de clase. La víctima, una adolescente de la vecindad, ha terminado por suicidarse y ahora surge la oportunidad de que entre todos los progenitores compren el silencio de la familia de aquélla con una generosa cantidad económica. La comparación con los tres directores citados no es gratuita. En sus películas respectivas se justifican los actos de sus protagonistas en base a un hecho traumático previo (una enfermedad, una muerte), todos los cuales tendrán la oportunidad de redimirse finalmente. En *Poetry* la abuela sufre de Alzheimer, hecho que explica, pero nunca justifica, que tarde mucho en percibir la importancia de los acontecimientos en los que se ve envuelta. Una vez que tome conciencia de ello, podrá actuar según le dicte su conciencia. *Poetry* es toda una lección de ética, además de una gran película.

Ciertos aspectos heredados de la tradición cultural europea parecen condicionar cómo los cineastas occidentales y los asiáticos abordan el espinoso tema de la redención o, de una forma más amplia, el de la preparación ante la muerte. Está muy claro que los cineastas occidentales están muy condicionados por una cultura que hunde sus raíces en el cristianismo, y el complejo de culpa, la necesidad de expiar sus pecados, parece guiar a sus personajes. Ocurre con todos los títulos citados más arriba (Iñárritu, Luchetti, Loach), todos sujetos a una narrativa causal que condiciona todo su desarrollo dramático. Lee Chang-dong es capaz de abordar los mismos conflictos con mucha más libertad, sin necesidad de justificarse a sí mismo, quiero decir, a sus personajes. De ahí que toda acción no tenga por

Des hommes et des dieux

DIRIGIDA POR Xavier Beauvois.



qué tener una causa, al menos una causa visible o comprensible. De ahí las derivas narrativas y los actos injustificados. De ahí ese sentido del humor e ironía que preside las acciones de su entrañable protagonista. La abuela con un alzheimer incipiente se matricula en un taller de poesía. Allí conocerá a un policía que, en la parte final, tendrá cierto protagonismo en la resolución del caso de la violación. Para cualquier cineasta occidental tradicional, las clases de poesía estarían justificadas para poner en relación a la abuela con el policía. Para Lee Chang-dong no son más que un comentario humorístico sobre el carácter inquebrantable de una señora que olvida las palabras más elementales pero que, a su edad y en su condición, no renuncia a escribir poesía, precisamente el arte de encontrar las palabras precisas.

Todo esto lo lleva a sus últimas consecuencias Apichatpong Weerasethakul. "El cielo está sobrevalorado", dice uno de los personajes de *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, la gran obra maestra en la competición de Cannes 2010. Sin embargo, Apichatpong Weerasethakul nos propone una especie de paraíso fílmico, un territorio en el que todo es posible, habitado por fantasmas del pasado y personas reencarnadas en animales, un lugar en el que también a nosotros nos gustaría vivir como espectadores eternos de una de las grandes películas de los últimos tiempos. El progreso constante que muestra su director película a película entra también en el terreno de lo sobrenatural. Quizá ha sido toda la experiencia del proyecto *Primitive*, compuesto de video instalaciones y cortometrajes, lo que

ha facilitado la destilación de este largometraje, de nuevo ambientado en la selva del norte de Tailandia, en la frontera con Laos. Esa idea de la frontera está presente permanentemente, en la separación entre el mundo rural y el urbano, entre lo humano y lo inhumano, entre la vida y la muerte. Éste es el gran tema de *Uncle Boonmee*, el del tránsito hacia el otro mundo, que Weerasethakul nos expone con serenidad y voces susurrantes, como un trayecto de resonancias legendarias, creando para ello un clima sobrecogedor a partir de una banda sonora que hace hablar a la selva.

La estructura es totalmente abierta, planteando apenas una reunión "familiar" en torno a Boonmee, que, aquejado de una enfermedad renal, vive sus últimos días. Es entonces cuando recibe la visita del fantasma de su mujer y retorna el hijo de ambos, desaparecido en la selva poco después de la muerte de su madre y convertido en un *monkey ghost*, una especie de hombre mono. Para Boonmee, su enfermedad es la consecuencia de un mal karma, motivado por todas las muertes de comunistas que tiene sobre su conciencia. Pero Boonmee no intenta redimirse; acepta su destino, en Occidente diríamos que con resignación, pero no estoy seguro de que ésa sea la palabra. La película abre un interludio a la subyugante relación sexual entre una princesa y un siluro (*catfish*) y a un divertidísimo montaje fotográfico que nos expone una comunidad fronteriza en la que los soldados conviven con los *monkey ghosts*. En una entrevista con Gonzalo de Pedro en el diario español *Público*, Apichatpong Weerasethakul afirma que lo que le interesa

del budismo es que "no te obliga a creer". No hay mejor forma de definir el cine auténticamente moderno, el cine del siglo XXI, un cine que "tienes que experimentar por ti mismo". El cine no tiene que ser una cuestión de fe, pero tampoco es una ciencia que exija que todo deba ser razonado y explicado.

Forzando un poco la interpretación, el concepto de redención nos aparecería de una forma u otra en una multitud de films. Si ahora traemos a colación otros dos films con los que queremos cerrar el apartado de la Sección Oficial, es simplemente porque nos parecen dos de las mejores películas vistas en la competencia, dos films muy distintos, con independencia de su tema.

Abbas Kiarostami se embarcó en un extraño proyecto filmado en la Toscana, protagonizado por Juliette Binoche y hablado en italiano, francés e inglés: *Copie conforme*, un artefacto casi imposible que sorprendentemente funciona. Por momentos, podría parecer una mera imitación europea de Kiarostami, pero incluso esto tiene su lógica. La copia "conforme" o "certificada" del título alude a un término con el que se identificaba en la antigüedad a aquellas copias, por ejemplo de obras egipcias, que en su perfección se diría que superaban al original. El personaje que interpreta William Shimell ha escrito un ensayo sobre el tema que está presentando en Arezzo. Juliette Binoche, que regenta una tienda de antigüedades, le sirve de guía a lo largo de una tarde. En un momento dado, son confundidos por un matrimonio real y, primero ella, luego más a regañadientes él, acaban por aceptar el juego, convirtiéndose a partir

de ese momento en una pareja en crisis de viaje turístico; una pareja con las características de todas las parejas acrecentadas por culpa del "copista". Al fondo late *Viaggio in Italia* pasado por el filtro del Kiarostami de *Close Up*, por aquello de la simulación y la inversión de papeles que no llegaremos a saber hasta qué límites se hace llegar, pues, no podía ser de otro modo, Kiarostami deja al final abiertas todas las posibilidades. Shimell tiene también un *deadline* a última hora de la tarde, por lo que bien cabría ver *Copie conforme* como una versión adulta de *Before Sunrise* y *Before Sunset*. En todo caso se trata del Kiarostami más accesible, lo que le puede venir muy bien para relanzar una carrera que, desde un punto de vista industrial, se encontraba en un callejón sin salida. Hay que recordar que, en la última década, Kiarostami tan sólo ha realizado dos largometrajes "convencionales", *Ten* y *Shirin*, fagocitado como estaba por el mundo de las galerías y los museos. Sin desmerecer esta línea de su obra, muy al contrario, creo que es muy saludable una operación como ésta, que le ha permitido demostrar(se) que podía rodar fuera de Irán y en otro tipo de condiciones de producción, sin por ello perder su identidad.

Xavier Beauvois parece captar como pocos cineastas el *zeitgeist* de nuestros días. En 1995 rodó *N'oublie pas que tu vas mourir*, uno de los grandes títulos sobre el Sida y, en su deriva final, sobre Sarajevo y la desintegración de la antigua Yugoslavia. *Des hommes et des dieux*, la película que presentaba en la competición este año, vuelve a un suceso real acaecido por aquella misma época: el secuestro y asesinato de unos monjes franceses radicados en las montañas del Atlas, en el norte de África, por parte de un grupo de terroristas islamistas. Beauvois filma con elegancia y desnudez la vida en el monasterio y el acoso que sufren los monjes; también las disputas internas sobre la conveniencia o no de abandonar el país. Beauvois nunca levanta la voz, no carga las tintas en el sentimentalismo, no convierte a sus protagonistas en héroes, tan sólo en víctimas de unas circunstancias especialmente convulsas. No hay música que nos quiera imponer algún tipo de misticismo postizo, ni siquiera cuando los monjes entonan sus cantos o cuando uno de ellos pone un cassette con *El lago de los cisnes* y Beauvois encuadra los ojos de cada uno de los monjes empañados en lágrimas. En definitiva, Beauvois no es Iñárritu. Podría verse *Des hommes et des dieux* como una actualización de *Siete mujeres* de John Ford, sólo que sin maniqueísmos ni mártires.

La actual crisis financiera estaba por todas partes. Como ya ocurría el año pasado, se notaba, en primer lugar, en una

menor asistencia de periodistas y compradores. En esta edición, eran las propias películas las que reflejaban la crisis como uno de sus temas favoritos. Oliver Stone, oportunista como siempre, se trajo *Wall Street. Money Never Sleeps*. El habitual montaje frenético de Stone tiene como finalidad proponer un confuso discurso que, en principio, se presenta como un ataque a las entidades financieras y al sistema capitalista causantes de la crisis. El resultado es triplemente fraudulento: su discurso acaba por defender un sistema financiero, cuyos mecanismos e integrantes siempre podrán sacarnos de los apuros en los que nos mete la avaricia de unos pocos; la pretendida secuela de *Wall Street* (1987) brilla por su ausencia, en la medida en que Michael Douglas interpreta a un mero personaje secundario y, la verdad, totalmente prescindible (su papel lo usurpa Josh Brolin). Los personajes protagonistas que incorporan Shia Labeouf y Carey Mulligan son poco menos que imposibles: él, un bienintencionado broker que quiere apostar por la inversión en energías alternativas; ella, al frente de una pequeña web capaz de hacer tambalear los cimientos de Wall Street; ambos, en realidad, personajes de otra película trasplantados a ésta, porque así lo demandaba la actualidad. No era la única película ambientada en las altas esferas de las finanzas. Entre banqueros y consejos de administración, también se mueven los protagonistas de *The City Below*, la nueva y decepcionante película del alemán Christoph Hochhäusler; no obstante, sus personajes parecen más preocupados por el sexo que por las finanzas.

Oliver Stone no debería dejar de ver *Inside Job*, la mejor película sobre la crisis financiera. La película de Charles Ferguson, el autor de la mejor película sobre Irak, *No End in Sight*, da una lección de cine político y de didactismo sin recurrir a payasadas. *Inside Job* explica la crisis partiendo del ejemplo islandés para adentrarse luego en las raíces económicas y políticas dentro del ámbito estadounidense. A base de gráficos y entrevistas con muchos de los protagonistas (como ya ocurría en *No End in Sight*, aquéllos que no han querido ofrecer su versión aparecen reflejados con un significativo vacío, la pantalla en negro, con el que Ferguson reconoce al mismo tiempo un agujero en su discurso), *Inside Job* es la mejor síntesis de todo el cataclismo económico que estamos viviendo, señalando a los culpables que todo el mundo tiene en mente (los bancos, las agencias de calificación, los políticos), pero también al huevo de la serpiente: las universidades y las *business schools* norteamericanas desde las que se imparte la doctrina económica.

Este año, sólo otras dos películas levantaban, en principio, tanta expectación como *Uncle Boonmee*. Una constituía el retorno a Cannes de Manoel de Oliveira; la otra era nada más y nada menos que la nueva película de Jean-Luc Godard, su primer largometraje desde *Notre musique* (2004). Ambas películas se presentaron en Un Certain Regard y fueron dos de los grandes acontecimientos, objetiva y subjetivamente, de este festival.

Oliveira rueda deprisa, la verdad es que muy deprisa. Basta con decir que *O estranho caso de Angelica* se empezó a rodar el 2 de marzo de este año. Sin embargo, la película transmite una extraña sensación de calma, de tiempo detenido. El Gordon Dekko de *Wall Street* nos dice que lo que más importa no es el dinero, sino el tiempo. Nadie mejor que Oliveira sabe lo que eso significa. Rejuvenecer significa para Oliveira volver a su infancia, lo que para alguien nacido en 1908 equivale también a la infancia del cine. Sólo así se explica el tono naif que han ido adquiriendo sus películas, particularmente en la última década. Atrás han quedado sus proyectos más ambiciosos; para algunos esa vuelta a los orígenes es también una vuelta al Oliveira más puro, más despreocupado de la forma, ansioso por rodar rápido y sin parar, despreocupado de cualquier tipo de retórica que nos aleje de aquello que al Oliveira de 2010 más le preocupa: las derivas del mundo contemporáneo al que se han de enfrentar unos personajes de otro tiempo, quizá también de otro mundo. No me cuento entre los entusiastas de esta última parte de su obra, pero *Angelica* es su película más lograda de los últimos años.

Oliveira se atreve incluso con unos efectos digitales muy elementales que nunca hubiésemos pensado ver en su cine, y que redundan en ese tono naif del que hablábamos. Con él nunca podemos decir eso de que si no existiese habría que inventarlo. Oliveira siempre ha estado ahí, es lo único seguro que nos puede ofrecer el cine hoy en día.

Como es habitual en Godard, de forma especial desde que realizó, a lo largo de toda la década de los noventa, su monumental *Histoire(s) du Cinéma*, el tema de *Film Socialisme* es de nuevo la historia europea, ahora motivada por un crucero que recorre el Mediterráneo haciendo escala en Egipto, Grecia, Nápoles o Barcelona. Todas las referencias literarias, filosóficas, cinematográficas o musicales de las que suele echar mano Godard están de nuevo aquí, ahora incluso acreditadas al principio de la película, para hacer de *Film Socialisme* toda una experiencia intelectual pero, ante todo, por si algunos espectadores le tienen miedo a la palabreja, una experiencia sensorial. La Guerra Civil Española es uno de esos temas

Copie conforme

DIRIGIDA POR Abbas Kiarostami.



que poco a poco han ido ganando protagonismo en su cine, y en este caso concreto le sirve a Godard para establecer una brillante asociación entre el oro de la República (presuntamente enviado a Moscú, pero a cuyos dos tercios se les perdió la pista en Odessa) con, por supuesto, *El acorazado Potemkin*. Su sentido del humor permanece intacto y en esta ocasión se puso de manifiesto con unos insólitos subtítulos en inglés que se reducían a tres o cuatro palabras de cada frase; una forma de provocar, pero que guarda estrecha relación con el modo en que, casi desde siempre, Godard ha jugado con los textos y las palabras en sus películas.

Había cierta expectación con respecto a lo que había ocurrido con *Aurora*, el proyecto largamente esperado de Cristi Puiu, luego de su memorable *La muerte del señor Lazarescu*, la película a la que le cabe el honor de haber inaugurado toda la moda del nuevo cine rumano. En su día, que *Lazarescu* no haya sido seleccionada en la Competencia Oficial y que haya sido relegada a UCR ya se percibió como una gran injusticia (de la que se benefició dos años después *4 meses, 3 semanas, 2 días*: Mungiu le debe un alto porcentaje de su Palma de Oro a un Puiu que le desbrozó el terreno), que bien podría repararse con su siguiente película. Pues ni por éas. Puiu ha vuelto a UCR y ya sabemos por qué. *Aurora* dura tres horas y se trata de una de las propuestas más radicales y con menos concesiones que pudimos ver. Puiu interpreta al protagonista que, a lo largo de un día, va preparando con minuciosidad un asesinato, lanzándose en el siguiente a una espiral de violencia cuyas razones sólo comprenderemos en la

última secuencia (por cierto, una secuencia que, en su humor, recuerda mucho a la película rumana del año pasado, la extraordinaria *Police, Adjective*, de Corneliu Porumboiu, con la que comparte igualmente su querencia por los tiempos muertos). Puede que, aun así, la película de Puiu tenga problemas en su primera parte, en la larga espera hasta el primer asesinato (una hora y veinte). De hecho, no es descartable un remontaje que acorte su duración.

El cine rumano presentó una representación absolutamente excepcional. A la notable *Mardi, dupa craciun*, de un realizador que crece película a película, Radu Muntean, hay que añadir la gran revelación de un cineasta en absoluto novel, Andrei Ujica. *Autobiografia lui Nicolae Ceausescu* es exactamente lo que su título indica: una suerte de "autobiografía" del dictador rumano realizada a partir de la recopilación de materiales de archivo oficiales, desde el momento en que toma el poder en 1965 hasta los instantes previos a su ejecución en el marasmo de la revolución rumana de 1989. Compuesto preferentemente de noticiarios oficiales, Ujica elabora por lo tanto una biografía autorizada con aquellas imágenes que, se supone, en su día recibieron el visto bueno del dirigente. A este principio tan sólo se escapan las imágenes que abren y cierran las tres horas de película, las escenas del juicio sumarísimo al que fue sometido el dictador en compañía de su mujer y de las que Ujica entresaca únicamente los parlamentos en los que Ceausescu se defiende y justifica. Montada preferentemente en orden cronológico, esta autobiografía fílmica nos ofrece un amplísimo desfile de las distintas personali-

dades que dominaron el bloque soviético en sus últimos 25 años de vida, pero también algunas escenas particularmente significativas. Por ejemplo, un viaje a Los Ángeles y una visita a los estudios de la Universal, entre cuyos decorados pasea toda la comitiva, un escenario *ad hoc* para un dictador acostumbrado a modelar su entorno a su antojo. O, por encima de todo, los viajes a Corea del Norte, auténticas apoteosis de lo kitsch, el ejemplo supremo de la desconexión de esta clase de políticos con un mundo que sólo entendían como un gigantesco y hollywoodense decorado.

Terminamos con otro de los grandes descubrimientos de esta edición, una sorpresa mayúscula, si además tenemos en cuenta que fue quizá la única unánimemente recibida de toda la selección de la Quincena. Aun así, quizá por desconfianza, no fue hasta los últimos días del festival, con los pases finales del mercado (la película se había estrenado el domingo 16), que alcanzó el reconocimiento que merecía y no pasó desapercibida. Estamos hablando de *Le Quattro Volte*, de Michelangelo Frammartino, un extraño documental de carácter observacional sobre una comunidad rural de Calabria. O, al menos, es lo que parece, porque luego nos encontramos con un humor absurdo y una serie de divertidísimas secuencias (una de ellas, protagonizada por un perro, marcó uno de los hitos de Cannes 2010) que no pueden ser debidas a la simple observación de la realidad, sino que claramente tienen detrás una mano rectora. Lo de menos es si se trata de una ficción o de un documental, lo que sí es notorio es su sentido del humor, muy heredero de Tati. **[A]**

Otras vidas

por Leonardo M. D'Espósito

Cinco personas saltamos con un grito. Nada más que cinco. Había cerca de una centena de personas en la sala wi-fi del Palais du Festival y sólo nosotros cinco (no sé los nombres ni las nacionalidades de los otros cuatro, pero en esos segundos fueron mis hermanos) comprendimos con un grito –el mío fue: “¡Bien, carajo!”– que la única verdadera obra maestra de Cannes se había llevado la Palma de Oro. Ya lo escriben Pena y Lima en otro lado: esta edición de Cannes no fue demasiado buena. Lima dice (con razón) que, por comparación, el Bafici es grosso. Agrego algo más: la edición 20° de Mar del Plata (y hablo de su Competencia Oficial) fue mejor que la Competencia Oficial de este Cannes. Así estamos. Pena dice, también con razón, que en realidad lo único que importa es el Mercado. Este texto no se va a ocupar de criticar Cannes porque coincido con mis adláteres: simplemente le va a echar la culpa a los directores.

Me llamó mucho la atención –algo de esto menciona Fernando– la cantidad de films que trataban acerca de la frontera entre el mundo real y el virtual. Es cierto que se trata de un relevante tema fílmico contemporáneo. También es cierto que Cannes suele tener olfato para descubrir cuáles son esos temas formal e ideológicamente, y saturar su selección con ellos. Y tampoco deja de ser cierto que el quiebre constante de las barreras entre el documental y la ficción se ha vuelto el signo más visible del “cine que no es Hollywood”.

Pero volvamos a la cuestión de lo virtual. Como saben, una de mis dos películas favoritas del año es *Avatar*; la otra, desde ahora y con dos visiones en mi haber, es *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*. La primera traduce el tema de lo real-virtual al campo de la narración clásica; la segunda no tiene nada que ver con el asunto: en todo caso se parece a *Avatar* en el sentido de que le propone al espectador que se sumerja en un ambiente natural, extraño y mágico, y que lo crea. En ambas, la cuestión de si lo que vemos es real o no realmente ha sido superada: vemos y, si el arte funciona, vivimos en el film. Punto. El realizador, en ambos casos, desaparece durante la película y reaparece sólo cuando la referimos en nuestra memoria, cuando reorganizamos su forma y la relacionamos con la de sus otras películas, etcétera. El film no obliga, en ninguno de los dos casos, a preguntarnos constantemente por qué es como es, qué “quiere decir”, ni nos enrostra en la cara constantemente la existencia de su director en un infantil “mirá lo que hago, filmo sin manos”.

Sin embargo, y como habrán ya leído, tal cosa pasa con varios de los “grandes autores” que llegaron a Cannes pensando en un concurso de popularidad: “Hola, soy Ken Loach/Alejandro González Iñárritu/Mike Leigh/Bertrand Tavernier y soy un maestro, denme un premio”. Los cuatro filmaron bostas, para ser académico, pero no abundemos: el problema que tienen estos tipos y que hace que nadie les haya prestado atención (temo) no es que



Rebecca H. (Return to the Dogs)
DIRIGIDA POR Lodge Kerrigan.

hayan filmado pésimo historias mejor vistas en otro tiempo y lugar, sino que sus películas son viejas. Sin embargo, el problema parece ser qué se entiende por películas nuevas. Aparentemente, son las que tratan EL tema. Que es, amigos, el de mundo real-mundo virtual. En todo caso, es la sensación que queda después de ver una cantidad de películas que, de algún modo, trabajan el asunto. El problema es que es de una redundancia básica: el cine nació justamente del deseo de reproducir y dominar la realidad, una excrecencia del positivismo. Y debió asumirse casi de inmediato como creador de un mundo virtual; casi todas las grandes películas hablan (directa o metafóricamente) de eso. Lo que pasa es que hoy,



O estranho caso de Angélica

DIRIGIDA POR Manoel de Oliveira.

Internet mediante, la cuestión está en la superficie. Pero –paradoja de paradojas– esa visibilidad lo hace poco interesante, a menos que uno sea un verdadero artista y exprese su propia visión del mundo en lugar de tomar un tema de moda y teorizar sobre él.

Menciono dos títulos sintomáticos. Uno es *Chatroom*, de Hideo Nakata. Aquí se trata de gente que se encuentra para chatear y le pasan cosas en el “mundo virtual” donde chatean. El entorno “virtual” es más bien parecido a una vieja vidriera de Harrod’s, con globos y esas cosas. Hay avatares, gente que no es lo que parece (en el mundo real, ponele, sos un gordo asqueroso y en el mundo virtual, un langa monegasco) y tonterías varias (una chica pinta con mierda, oh modernidad). Más allá de que subyace un moralismo bastante tonto, lo tremendo de esta película es cómo el director pasa al costado de su tema y no lo ve: los límites de la libertad y del deseo. Veamos: uno en los mundos virtuales puede ser y hacer cualquier cosa; el problema es que, para satisfacer realmente nuestros deseos, necesitamos a los otros, lo que por lógica consecuencia limita esa libertad. A Nakata eso, que está a punto de saltarnos en la cara en cualquier momento, ni se le ocurre. ¿Por qué? Fácil: porque prefiere ser un cineasta “fashion” con un film bien vestido que, incluso en sus sordideces calculadas, pueda ser aceptable para alguna sección competitiva de Cannes.

Segundo título: *R U There*, de David Verbeek. El protagonista es un jugador pro-

fesional de videojuegos. Concursando en Taiwán, y luego de ver una muerte en la calle, se lesiona, no puede seguir jugando, conoce a una prostituta de la que se enamora y vive con ella un romance en Second Life mientras, en la vida real, la acompaña a su pueblo natal (en la vida real no pasa naranja porque ella lo frena todo el tiempo; es cierto que igual le histeriquea un cacho). En la internet, el pibe pasa de los juegos bélicos a recluirse en un paisaje bucólico con su compañera. Si suena ganso es porque lo es. Sin embargo, otra vez el realizador, enamorado de su tema y de lo lindo que se ven las secuencias animadas en la pantalla gigante, pasa de largo el tema principal que es la relación entre dos personas de diferente edad, sexo y cultura. Y, sobre todo, pasa de largo qué los une, o más bien cuán artificial es ese lazo de unión que presentan las computadoras. No, nada de eso. Otra vez, uno se pregunta por qué alguien con tales recursos –y con cierto gusto, todo hay que decirlo, para encontrar imágenes en algunas secuencias– no puede ver lo esencial. La respuesta, de nuevo, es que prefiere ser un muchacho que demuestre su habilidad deportiva a la hora de usar la cámara o montar un film antes que recorrer un mundo y permitirnos descubrirlo con él. Otro cineasta “fashion”.

La contracara de esto son otras dos películas: *O estranho caso de Angélica* (la describe muy bien Pena) y *Copie conforme* (ídem), de –respectivamente, y todos de pie– Manoel de Oliveira y Abbas Kiarostami. En la primera, se toma partido por lo real y lo arte-

sanal, por la mirada como unificadora: el protagonista utiliza cámaras analógicas para tomar imágenes mientras la dueña de la pensión en la que vive dice “no sé por qué se mata con eso si ahora todo se hace con máquinas”. Pero es evidente que para Oliveira lo que importa es la toma de una verdad auténtica y no una relativa, de una imagen que pueda, aún, establecer con nosotros algún tipo de lazo con el otro. Si en el film hay efectos digitales es porque es la única forma de incluir lo fantástico (escenas oníricas, un fantasma, una foto que cobra vida) en lo que, por lo demás, es un universo que respira realidad en cada fotograma. Es decir: a Oliveira no le interesa para nada la técnica sino el mundo. No es un cineasta fashion ni alguien que desee ser reconocido por su habilidad deportiva; tampoco es un desesperado por entrar o ganar en Cannes (no es Haneke o Almodóvar, digamos). No: Oliveira es alguien que nos propone recorrer un universo y nos permite, pacíficamente, tomar nuestras propias decisiones respecto de lo que vemos. Las emociones provienen de esa relación real que establecemos con el film. Y se basan en que Oliveira parece maravillarse él mismo a medida que rueda, y sabe transmitirlo.

Kiarostami hace otra cosa: hace que sus protagonistas –ese profesor de arte y esa vendedora de antigüedades– jueguen a Second Life en la *real life*. De algún modo, el iraní nos dice que esto de si existe o no lo que nos rodea, de si lo que vemos sucede o no sucede, esa duda respecto del estatuto de la realidad es algo que nos acompaña

todo el tiempo, que tiene que ver con nosotros mismos y con –ni más ni menos– nuestra humanidad. Perdonen que me ponga filosófico, pero creo que aquí es necesario (y pido disculpas a los filósofos de verdad por usar sólo intuiciones más que un sistema de referencias preciso). Nos volvimos humanos el día en que, aún casi monos, descubrimos que podíamos usar sustitutos de la realidad para sobrevivir. El lenguaje es eso, nuestra herramienta de supervivencia, la capacidad de decir “subite al árbol que viene un tigre y te va a comer” antes de que eso suceda. Y el lenguaje mismo es el mundo virtual que se realiza cuando actuamos (ahí están el “árbol” y el “tigre” antes de que uno use el árbol y le huya al tigre). Lo que les pasa a esos dos personajes, que no sabemos, finalmente, si fingen o no que son una pareja en crisis, es justamente que están jugando (recuerden que en castellano nosotros tenemos dos verbos que no confundimos, “jugar” y “actuar”, mientras que en francés e inglés “actuar” –de ser actor, aclaro– y “jugar” son el mismo verbo: “jouer” y “play”, respectivamente), duplican sus vidas y, por un rato, entran en un mundo hipotético. Pero, a diferencia de los Nakata y Verbeek de este mundo, Kiarostami sabe que el otro y el mundo existen no solamente para que a uno le elijan la película en un festival. Lo mismo pasa con Oliveira. Y lo mismo puede decirse de *Tournée*, de Mathieu Amalric, y de *Los labios*, de Fund y Loza, films donde la barrera entre realidad y ficción se quiebra y tematiza porque son parte de lo humano, no un simple dispositivo exhibicionista. O –caso extremo– *Autobiografía Lui Nicolae Ceausescu*, una película realizada con otras películas del propio dictador rumano, donde al mismo tiempo asistimos a lo que Ceausescu construía como mundo para sí mismo y lo que el realizador, Andrei Ujica, reconstruye a partir de ellos, en una experiencia que se parece –en cuanto al cambio de sentido de un mismo material– a aquella obra maestra del documental que era *Mother Dao*. En todas estas películas hay, en

serio, una idea sobre el mundo.

Algo más. Hay una película que la mayoría de los críticos odió: se llama *Rebecca H. (Return to the Dogs)* y es de Lodge Kerrigan. Para mí se trató de una clave del festival, de una manera de comprenderlo todo o, por lo menos, de comprender cuál era el núcleo duro –temático– de cierta parte de Cannes. El film dura 71 minutos y narra tres historias que pueden ser más. Por un lado, la de una mujer (Geraldine Pailhas) que, un buen día, tras ver un video de Grace Slick –la cantante de Jefferson Airplane– decide pedirle dinero a su hermano (Pascal Gregory), dejar París por California y convertirse en cantante; finalmente, muere asesinada y violada en una ruta francesa. Por otro, la historia de Geraldine Pailhas en tren de rodar la biografía de Grace Slick acompañada de Pascal Gregory. Pero, también, la historia de cómo Lodge Kerrigan rueda un film donde Geraldine Pailhas tiene un conflicto sentimental, ha quedado embarazada y no sabe cómo hacer frente al rodaje de la biografía de Grace Slick para Lodge Kerrigan. La esquizofrenia (está en dos de los largos anteriores de Kerrigan, *Clean, Shaven* y *Keane*) y el doble (que también figura en el otro largo, *Claire Dolan*) son, en este caso, más herramientas que temas: Kerrigan los usa para contar aspectos de lo humano y, al mismo tiempo, mostrarnos cómo eso se comunica a través de la máquina de la vida secundaria por excelencia, que es el cine. Es cierto que, en algún momento, se le va la mano con los largos planos siguiendo a su protagonista por una estación de tren o por la calle de modo documental; es cierto, también, que a la película no le faltan algunas escenas un poco grasas, como ver a Geraldine Pailhas nadando de noche en la pileta de un hotel (es la imagen la grasa, no la situación, que además “sincroniza” con la tragedia del otro personaje protagónico). Y es cierto, también, que da la impresión de que toda la película es como un apunte, un ensayo –en el sentido de “intento”– de mostrar cómo habría sido la película sobre Grace Slick que, no dudo, Kerrigan habría

querido realizar. Pero, otra vez, lo que late y nos permite gozar o sufrir de esta ensalada vertiginosa (me hago cargo de la resonancia cinéfila del término) es el aliento humano que late detrás del puro juego: en una secuencia, Pailhas y Gregory hablan de cómo ella no puede hacer frente a su embarazo y al rodaje para Kerrigan. Se ve una claqueta, se corta la escena –que realmente nos creímos– y el realizador entra en escena y pide dos o tres repeticiones con diferentes tonos. En las variaciones hay cambios sutiles, pero a pesar de que sabemos que son actores actuando, igual nos creemos lo que pasa las tres veces. Es la emoción –son las emociones– el puente con nosotros. Aunque es cierto que en algún punto casi lo parece, Kerrigan no es un cineasta fashion sino uno que se hace preguntas y ensaya respuestas.

Estas cinco películas son un poco el resumen de una obsesión demasiado presente en Cannes. Que las películas justamente ganadoras no hayan tenido nada que ver con todo esto no deja de ser importante. Cannes mismo, como festival, es un poco una vida secundaria del cine: casi todo el mundo, casi todos los smokings, casi todos los vestidos de Valentino, casi todos los perfumes caros estaban dirigidos a conquistar ese mundo real del Mercado, mientras que las secciones no eran más que el juego virtual de los cinéfilos. Cannes se parece mucho a *Chatroom* y *R U There*: un festival virtual que distrae del mercado real. Por suerte, todavía quedan los que pueden tomarse esa diferencia en serio y también aquéllos que la pueden ignorar completamente. De allí que el palmarés debería ser considerado –incluyendo el de *Un Certain Regard*– obra de los realizadores como la gente que tuvo que decidir los premios: ahí estaban Claire Denis, y Víctor Erice, y Tim Burton; tres personas que, más allá de gustos y de films menos logrados (bueno, sólo en el caso de Denis y Burton), saben que el cine es parte de la vida, que la vida está en otra parte y que usan el cine par ir a buscarla. [A]



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.

De jóvenes, rebeldes y mercenarios

por **Fernando E. Juan Lima**

Es moneda corriente en todas las ediciones de todos los festivales eso de que todo tiempo pasado fue mejor. Sin embargo, efectivamente éste parece haber sido un mal año en lo que hace al nivel promedio de las películas en Cannes (seguramente la crisis global ha incidido para que muchos realizadores no hayan podido terminar sus obras, previendo entonces darlas a conocer en Venecia). Por lo demás, para quien se acerca por primera vez a este festival (tal es mi caso), lo que golpea con fuerza es el evidente y aceptado predominio de eso que llaman "Mercado" (extraña cruza de Feria de las Naciones con La Salada que tiene lugar en las entrañas del Palais del Festival) por sobre cualquier pretensión artística o de búsqueda con alguna intención más elevada. De algo de esto habla Jaime Pena con más conocimiento de causa, razón por la cual intentaremos no pisarnos con él ni con Leonardo D'Espósito (¡masiva presencia de *El Amante!*). Tras transitar por las distintas secciones y muestras (cerca de 50 películas), lo que queda es la constatación de que, porcuentalmente, existe aquí una mayor presencia de cierto cine que huele a naftalina, que se conforma con la prolijidad y con la corrección política del "mensaje". Darle un lugar de relevancia a una basura irredimible como *Biutiful* (González Iñárritu) tampoco ayuda. Pero la idea ahora es intentar realizar una mirada más abarcadora; de otro modo, también podría decirse que el festival entero se justifica y

eleva con la presencia (Palma de Oro incluida) de la perfecta, mágica y misteriosa *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (Apichatpong Weerasethakul).

Todavía presente la última edición del Bafici (de paso: ¡es realmente grosso!), no puedo ignorar una línea común que lo unía y atravesaba: la adolescencia como expresión de la incertidumbre, de la crisis en relación con el crecimiento, tanto en lo personal como en lo social, de las dudas que provoca un mundo que no termina de entenderse (o del que se prefiere quedarse al margen). Pues bien, la situación en Cannes es bien distinta. Es verdad: no podría ser de otra manera, ya que, en un caso, el acento se pone en la independencia y, en el otro, en el mercado. No obstante, la comparación resulta pertinente en cuanto a la observación de lo que pretende instalarse como la mirada del cine que se enfrenta (o que pretende sobrevivir, conviviendo en una relación algo menos desigual) con Hollywood. Después de todo, Cannes ha dado a luz al concepto de "cine mundial" (bien distinto al de "mundial de cines", por cierto, ya que más que a la competencia pareciera tender a cierta homogenización). En este sentido, queda claro que el cine que prevalece en Cannes es otro; como son otros (en términos generales) los acercamientos (formales o de contenido) relacionados con lo nuevo, lo joven, lo diverso.

En Cannes, son pocas las películas jóvenes. Hay algunas *con* jóvenes, pero la juventud de la mirada, la búsqueda, el



Carlos
DIRIGIDA POR Olivier Assayas



Copacabana
DIRIGIDA POR Marc Fitoussi

riesgo están, mayoritariamente, ausentes. Seguramente, esto tiene que ver más con los programadores o seleccionadores que con la edad de los realizadores. Ahí están, como prueba de ello, los "pibes" Godard (*Film socialisme*, en el que, entre un millón de otras ideas, juega con la idea del "voto infantil") y Oliveira (*O estranho caso de Angélica*). En realidad, quizás el asunto tenga que ver con lo señalado por Otavio Iosseliani, quien, al presentar *Chantapras*, fue muy crítico con el festival y con la forma en que se decide que las películas participen en una u otra sección (en su caso, "fuera de competencia"). Y advirtió que "Cannes es muy peligroso para los directores". En su propia película, con su estilo habitual, entre amable y anacrónico, con largos planos secuencia en los que los múltiples personajes y los sucesos se aprecian en la profundidad de campo, o con el relajado desplazamiento de la cámara, y no mediante el montaje, el autor justamente narra la historia de un director de Georgia que huye de su país para evitar problemas con la censura, para terminar en Francia, atrapado en la red de los productores que deciden la suerte y el contenido de sus films.

Una manera de fingir juventud y modernidad es incluir o injertar situaciones relacionadas con las nuevas tecnologías; si se suman distintos soportes (videos bajados de Internet, filmaciones con teléfonos celulares, juegos en red, etcétera), mejor aún. Hoy en día se cuenta con más armas para hacer vacías películas cliperas. Tal es el caso del producto por encargo británico que Hideo Nakata (*El círculo*, *Dark Water*) perpetró en *Chatroom*, donde teatraliza las relaciones virtuales a través de la puesta en escena de habitaciones personales que cada uno de los protagonistas tiene en un edificio, por cuyos pasillos deambulan todo tipo de freaks. Lo mismo sucede con *R U There* (David Verbeek) y *L'Autre Monde* (Gilles Marchand, de quien pudimos ver *Qui a tué Bambi?* en Mar del Plata 2004), anodinas inclusiones de los juegos en red, para marcar (como en *Chatroom*) el peligro de vivir más en el mundo virtual que en la realidad (en el primer caso, a través de la experiencia de un joven holandés que participa de unas olimpiadas de esos juegos en Taipei; en el segundo, a través de un pibe que se aparta de su tranquila vida pueblerina, deslumbrado por un juego de rol en el que una *femme fatale* sueña con que ambos se suiciden, no sólo virtualmente). En ese contexto, tan vacío como pretencioso, aun fallida y menor, *Fleurs du mal* (David Dusa) se destaca al narrar la relación de una iraní que huye de su país a Francia, para vivir una historia de amor

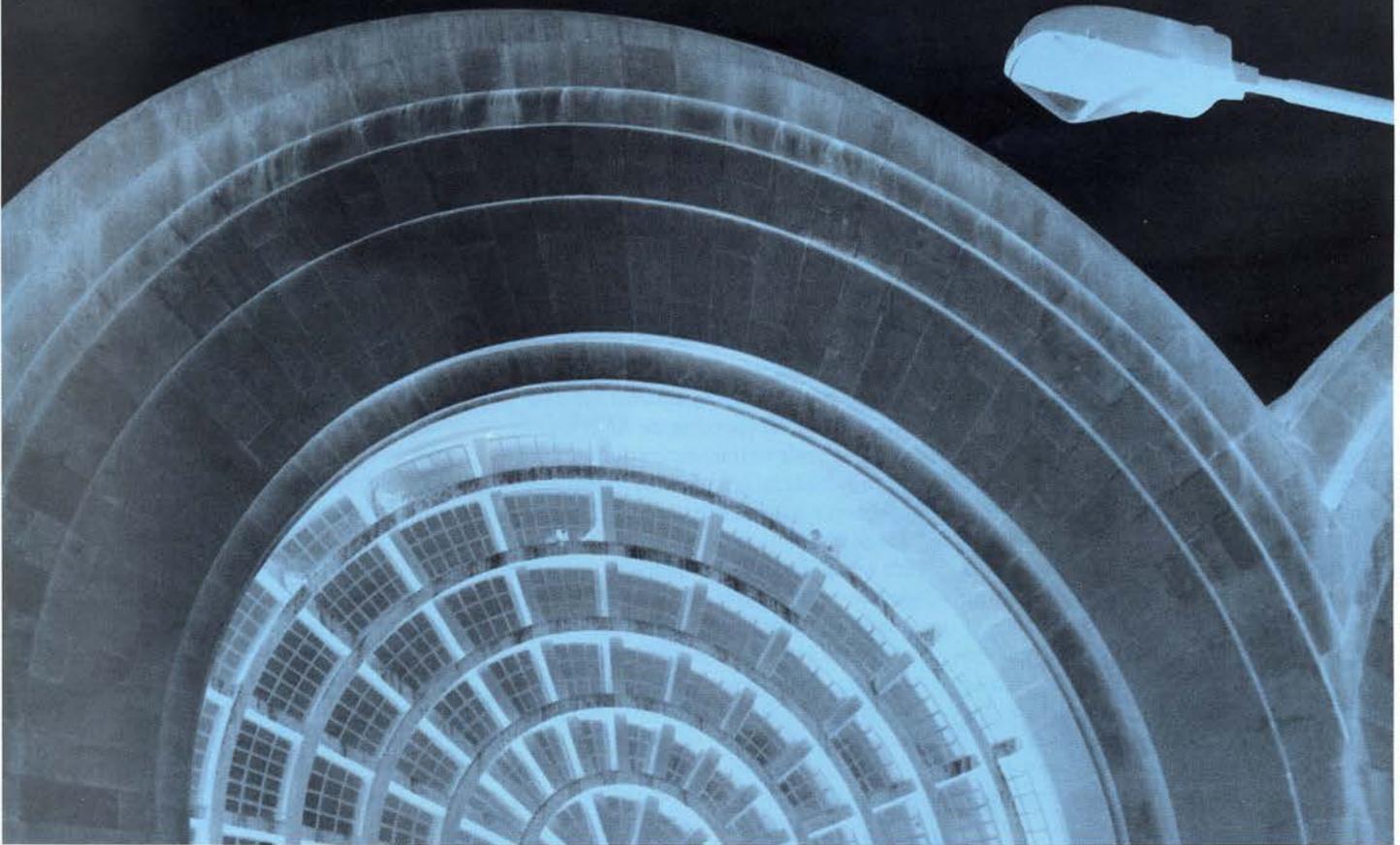
cruzada por los fantasmas del exilio (que hacen pertinentes las comunicaciones virtuales, la obsesiva búsqueda de videos en Internet sobre la represión en Irán y el hecho de sentirse seguida y observada a través de las mismas herramientas que la conectan a su patria). Más allá de algún momento en el que la estética resulta demasiado cercana a la publicidad, las distintas texturas de los soportes de las imágenes dialogan y expresan adecuadamente la urgencia de la historia y las sensaciones de sus protagonistas.

Otro camino a transitar es el del paso de la niñez o adolescencia a la adultez. Aquí encuadraría *Udaan* (Vikramaditya Motwane), sobre la "liberación" del adolescente protagonista de un padre terriblemente autoritario. Lo que comienza como una comedia estudiantil transmuta en un intento de drama con grandes pretensiones de seriedad. Sólo podría explicarse su selección a partir de la poca presencia de películas indias en Cannes (hacia seis años que esto no ocurría). Y aquí la apuesta no ha sido a Bollywood: *Udaan* es un producto impersonal, chato, paria, cuyas únicas referencias a "lo indio" tienen que ver con el mínimo de color local para vender *world cinema*. ¿Qué decir de *Two Gates of Sleep* (Alistair Banks Griffin), en la que aquel paso se cumple ritualmente con el acarreo por parte de los dos hermanos del cajón de su recién fallecida madre a través de ríos, selvas y pantanos? Tan pesada como arrastrar un féretro; su gravedad apesta como ese cadáver. Mejor es el resultado obtenido por el mexicano Jorge Michel Grau en *Somos lo que hay*, película de tesis, correcta en lo formal hasta decir basta. Sin embargo, funciona en el enrarecido clima no sólo de una familia dedicada a la antropofagia, sino en el de la sociedad mexicana toda. Como en *Let the Right One in* con el vampirismo, el canibalismo es presentado de manera lateral, aun cuando no faltan momentos de explosión gore que puntúan la película. En este grupo, *Copacabana* (Marc Fitoussi) se eleva por la enorme Isabelle Huppert, que hace de una moderna y desprejuiciada madre de su hija en la vida real (Lolita Chammah). Ver a la Huppert con plumas bailando en una *escuela do samba* ya justifica la película (bastante lineal y clásica crónica del alejamiento-reconciliación materno filial). Lo que queda en claro en todas estas películas es que lo que nos brindan no es una mirada adolescente que nos interpela; muy por el contrario, con sus más y sus menos, siempre se alude a un proceso de entrada en norma, de "saneamiento", de integración.

Sí discurren por carriles más interesantes las nuevas películas de Gregg Araki

(*Kaboom*) y Xavier Dolan (*Les Amours Imaginaires*), así como la agradable sorpresa de *Simon Werner a Disparu...* (Fabrice Gobert). Más o menos jugadas o explícitas en los cruces de relaciones sexuales para todos los gustos, con estéticas que van del estallido de colores del pop a los ralents a la Wong Kar-wai y a la oscuridad de un pretendido thriller, en el que lo único claro es que todos mienten (siempre en el orden señalado), lo que se agradece es la frescura, la búsqueda, el riesgo, la renuncia consciente a mayores pretensiones.

Por último, uno de los eventos del festival: la kilométrica *Carlos* (cinco horas y media de película). No se trata simplemente de una miniserie pasada en un cine. Es que si bien fue concebida para ser exhibida por Canal Plus, la filmación fue realizada íntegramente en 35 mm, y la idea es estrenar también una versión más corta en salas. Este dato novedoso nos habla de que se está pensando en nuevas formas no sólo de distribución, sino también de producción (sin la participación de la televisión, la película no se podría haber realizado). Más allá de estos datos, si se quiere, adjetivos, Olivier Assayas ha realizado su mejor "película norteamericana" al acercarse a la historia de vida del terrorista de origen venezolano Ilich Ramírez Sánchez (perfecto en el papel Edgar Ramírez). Si bien es cierto que algunos de los temas que se abordan se conectan con una de las vertientes de su obra anterior (la globalización, la evaporación de las fronteras, el tráfico de drogas, presentes en *Clean*, *Demonlover*, *Boarding Gate*, y, en menor medida, *Irma Vep*), si tuviera que conectarla con otro film lo haría con *Un profeta*, de Audiard. Lo que define esta apasionante obra (que se ancla en el cine de espionaje de la Guerra Fría) es que lo que hace avanzar la trama es la acción y los espacios y no los caprichos del guión. Hay un "vértigo calmo" que no cesa (por ejemplo, los personajes son presentados mediante la inclusión de su nombre y su "carga" en pantalla para evitar tomas de puesta en contexto). De un continente a otro, de un atentado a otro (magistral la forma en que se resuelve la toma de rehenes en una reunión de dirigentes de la OPEP en Austria), vemos al internacionalismo como la prehistoria de la globalización. En particular, se disfruta el amateurismo que permitía ese mundo, en el que el azar parecía tener más injerencia. Los novedosos modos de distribución no alteran la esencia de la obra: el territorio de *Carlos* (cuyo complejo protagonista muta de vanguardista y revolucionario a mafioso y mercenario) es, como el de Cannes, el del cine. [A]



Ruhr

Alemania, 2009, 121'.

DIRIGIDA POR James Benning.



Benning deja el cine. Perdón. Comencemos de nuevo. Benning deja el material filmico. Ahí no hay confusión. Benning hace un film narrativo. No, tampoco estoy confundido.

Primer film en video de alta definición, ya de por sí el cambio del soporte de registro obliga a su autor (único, omnívoro, solitario) a un posicionamiento estratégico diferente, a una serie de operaciones distintas. O no: quizás las ideas sigan siendo las mismas, pero aquí alejándose de la América profunda (léase sin tilde y se entenderá a qué América me refiero) e introduciéndose en el valle de Ruhr (zona de Alemania que concentra la mayor región industrial de Europa). Cinefagia, la del video: las operaciones propias del rodaje en filmico parecen haberse trastocado. La paradoja está en que justo cuando los materiales para rodaje se hacen más accesibles a un cine contemplativo, quien se vuelve ansioso es el mismo Benning. Sin ir más lejos, la ausencia de un patrón

estructural o temático como en muchos de sus films anteriores (v.g. *Ten Skies*, *13 Lakes*, *Casting a Glance*, *One Way Boogie Woogie*, *RR*, *Los*, *Deseret*, y la lista sigue...) abre una serie de posibilidades, entre las cuales la expectativa por el acontecimiento se convierte en el motor central de la narración en potencia que *Ruhr* presenta. En ese punto es donde el film dialoga con *Five* de Kiarostami, así como con el cine de Andy Warhol. Y la radicalidad usual de la obra del director se trastoca aquí en la espera de un acontecimiento. Casi como si testeara nuestro comportamiento espectral, Benning renuncia a la espera por la contemplación misma y recorta planos en donde siempre están sucediendo acontecimientos que de algún modo revelan lo extraordinario hasta en lo más banal (un túnel, una fábrica, un bosque, una calle, una mezquita, un muro con graffitis, una calle, una chimenea gigantesca). El resultado es menos de lo mismo, sí, pero mejorado.

FEDERICO KARSTULOVICH



Francesca

Rumania, 2009, 96'

DIRIGIDA POR Bobby Paunescu.

Descartando las sospechas que muchas veces invaden a críticos y cinéfilos sobre la rápida reivindicación masiva de alguna cinematografía, hay que decir que el cine rumano, que hasta hace un tiempo sólo era conocido por la obra de Lucian Pintilie (un gran director, digamos de paso), continúa consolidándose como uno de los más interesantes entre los aparecidos en los últimos tiempos; la ópera prima de Bobby Paunescu, sin llegar a las alturas de los films de Puiu o Porumboiu, así lo ratifica. La película tiene como protagonista central a una muchacha (la excelente Monica Birladeanu, quien confirma que los actores rumanos están entre los mejores del mundo) que trabaja como maestra en un jardín de infantes y busca trasladarse a Italia, para desarrollar la misma actividad allí y elevar su nivel de vida. Sabe que sus compatriotas, como muchos otros inmigrantes, son perseguidos en ese país, que las cosas serán difíciles; pero la rutinaria vida que lleva con su familia y con su novio (a la sazón implicado en algunos turbios asuntos) necesitan un cambio. El mérito del film es que elude las convenciones de las películas costumbristas con las que amaga en un comienzo, para convertirse, por una parte, en un agudo retrato de un personaje femenino voluntarioso y obstinado y, por otra, en otra desencantada mirada sobre la vida cotidiana en la Rumania post Ceausescu, que parece no ofrecer ningún horizonte promisorio para sus habitantes (no resulta casual la enorme cantidad de rumanos dispersos en varios países europeos). La película va derivando sutilmente hacia un desolado melodrama, que adquiere su clímax en los tramos finales, a partir del momento en que la protagonista sube al ómnibus que la trasladará hacia un presunto más feliz destino, un viaje que quedará trunco y dejará a Francesca, en el notable plano final, postrada en la mayor de las incertidumbres. **JORGE GARCÍA**



Woman on Fire Looks for Water

Malasia/Corea del Sur, 2009, 98'

DIRIGIDA POR Woo Ming Jin.

Un pueblo de pescadores. Mucho mar, mucho verde, mucha humedad. La trabajosa faena de pescar, atrapar, abrir, limpiar y preservar el pescado es diaria, cotidiana, parece infinita. El sol cae de lleno y replica en las puertas de las casas siempre abiertas, siempre resbalándose entre las telas que hacen las veces de cortinas. Fuertes elipsis narrativas conforman un relato horadado por algunos vacíos que el espectador debe llenar. Un padre anciano que presiente la cercanía de la muerte necesita recuperar un amor perdido mucho pero mucho tiempo atrás. Un hijo en edad de casarse se debate entre el amor que le propone una jovencita que le pide a cambio que gane más dinero y otra cuyo padre le ofrece un empleo seguro. Woo Ming Jin dice que aquello que se pierde no se recupera jamás, aquello que se deja escapar, como el agua del mar entre las manos siempre húmedas, no vuelve. Y el dinero suele atravesar la vida de los hombres, los define, los estigmatiza. El amor, la vida, la juventud, la adolescencia, el dinero: temas universales. Vivimos rodeados de contradicciones amorosas y contradicciones éticas. Contrapuntos sonoros, visuales y morales. *Woman on Fire* está plagada de planos abiertos que dejan ver un más allá rebosante de naturaleza y, también, estos planos reflejan una fuerte conciencia social, porque este relato no sólo cuenta la vida cotidiana de una comunidad de pescadores con un registro casi documental, sino que además cuenta el contexto de empobrecimiento económico en el que se encuentran algunas comunidades en Malasia. Un cine pueblerino que expone cuestiones universales. Pinta tu aldea y pintarás el mundo, dicen por ahí, y eso hizo Woo Ming Jin de un modo poético y emotivo. **MARCELA GAMBERINI**



La mujer sin piano

España/Francia, 2009, 97'

DIRIGIDA POR Javier Rebollo.

Un ama de casa cincuentona aburrida, cansada e insomne se recorta entre las demás mujeres, y mirándose fijamente al espejo decide ponerse una simpática peluca, pintarse los labios de rojo furioso y salir a recorrer la noche madrileña. Una verdadera epifanía donde descubre bares, terminales de trenes, prostitutas e inmigrantes, y a la vez se le descubre un mundo extraño, ése de la incomunicación (a pesar de los muchos celulares), el vacío, la violencia y la sordidez. Un viaje hacia la noche que no sólo es el descubrimiento de la incomodidad de lo desconocido sino que también es una excusa para mostrar las calles de Madrid a pleno, desde las estaciones de Méndez Álvaro hasta la de Atocha. Entre estas estaciones que suponen lo transitorio, lo efímero, transcurre la noche de esta mujer que seguramente permanezca en su memoria para siempre porque le ha dado la posibilidad de observar la realidad tal como es, sin mediaciones. Varias cuestiones interesantes aparecen en *La mujer sin piano*: el tema de la representación en el cine, la lucidez en la exposición de los materiales con los que se trabaja, la actuación impecable de Carmen Machi y el estilo entre onírico y realista. Javier Rebollo, en su segundo largo después de *Lo que sé de Lola*, demuestra una sutil maestría para contar una historia que no deja de ser una historia de amor, de descubrimiento, de soledades y, además, una aguda reflexión sobre el hecho de ser mujer en la modernidad. Sobre las contradicciones que supone el choque entre ese exterior extraño e incomprensible (como la lengua del inmigrante polaco) de las grandes ciudades como Madrid y la seguridad que supone la rutina del interior del departamento donde vive la mujer con su marido. Una película inteligente y elegante, triste y divertida, minimalista y grandilocuente. **MG**



El calambre

Francia/México, 2009, 95'.

DIRIGIDA POR Matías Meyer.

En *Wadley* (2008) Matías Meyer seguía la travesía de un joven en búsqueda de un iniciático viaje, fruto del peyote. Poniendo en duda los límites entre la ficción y el documental (al mostrar el rito que implica esa primera experiencia en México), el mérito del director no estaba tanto en seguir al protagonista, sino en lograr generar la sensación de que el espectador hacía también ese viaje (primero agobiado, perdido en el desierto, luego compartiendo la explosión sensorial). En el caso de *El calambre*, se repite esa idea de viaje, esta vez acompañando a un solitario ¿turista? francés (Julien, a quien adivinamos deprimido, escapando de algo) en el impactante paisaje del Pacífico mexicano. Pueden advertirse las influencias del Alonso de *La libertad* o del Gus Van Sant de *Gerry* en los largos planos que permiten al espectador leer, perderse, conectarse con las imágenes completando la narración o, simplemente, dejarse llevar, a la deriva de las sensaciones. Vemos a Julien pasar del recorrido turístico (en el que desentona con su blanca piel que se va poniendo cada vez más roja bajo el sol) a la particular amistad que traba con Pablo, el pescador que contrata para que lo pasee. En estos viajes en lancha por mar y río, playas y lagunas, vamos percibiendo los detalles que atraviesan la primera fascinación ante la naturaleza para llegar a la integración en ese paisaje. Así, la escena en la laguna, en la que estos dos nuevos amigos se cubren totalmente de barro, pareciera indicar el exacto momento en que el turista deja de serlo o, al menos, el momento en que realmente aterriza en este nuevo mundo (poniendo –no solamente– los pies en la tierra). Al final, descubrir la profesión del extranjero, que presenta un show de clown para toda la población de la aldea de pescadores, opera menos como la revelación de un misterio que como la evidencia de que (de manera planificada o no, no lo sabemos) se ha trabado una relación que modifica a todos los involucrados. **FERNANDO E.**

JUAN LIMA



Viajo porque preciso, volto porque te amo

Brasil, 2009, 75'.

DIRIGIDA POR Marcelo Gomes y Karim Ainouz.

Ainouz y Gomes aúnan soledades y salen a la ruta rebalsando sensibilidad. Fotografías, imágenes en video y Súper 8 arman un relato bicéfalo narrado en primera persona, que hace de la fugacidad de lo digital un estado de ánimo; precario, zigzagueante, frágil como la textura de la imagen, bellamente desprolija y siempre a punto de romperse en la extensión de la pantalla de cine. Road movie amorosa, cosida a fragmentos de tiempo y espacio, habitada por la voz en off de un protagonista siempre fuera de campo (salvo, tal vez, su sombra en una escalinata) y en estado de combustión afectiva. José Renato, geólogo en viaje por la región del sertão, es un hombre enamorado que sufre mientras recorre una vasta extensión cumpliendo con su trabajo y enfrentándose a su soledad. Su voz enuncia un discurso destinado a alguien que es pura ausencia, y que a cada kilómetro agiganta un poco más su pérdida. José Renato cataloga espacios, suelos y gente, que como él han sufrido o sufrirán una alteración, un desplazamiento. La construcción de un canal traerá el destierro o el abandono para algunos habitantes, y José Renato trae a cuestras el suyo: su voz, más que articular un off de sentido clásico, construye un diario íntimo destinado a “la gallega”, su ex pareja. La cámara se apropia del espacio público de la ruta (transición entre dos puntos, suspensión del destino mientras uno la recorre) y lo vuelve chiquito, íntimo. Pedazos de asfalto, noches al costado del camino, siluetas que transitan por una tierra que puede desaparecer son capturados por el ojo del narrador, que irá transitando todos los estados de ánimo del abandonado. En ese viaje melancólico, impreciso y un poco errante, somos invitados a transitar, fascinados, por el terreno frágil de la memoria, que no puede ser más que arbitrario. Como el final, con esos clavistas de Acapulco que a la manera del viaje a África en *Historias extraordinarias* ciegan la película como una afirmación sentimental. **IGNACIO VERGUILLA**



Lourdes

Austria/Francia/Alemania, 2009, 99'.

DIRIGIDA POR Jessica Hausner.

Lourdes es el lugar de los milagros. A su santuario llegan, día tras día, devotos incondicionales, metódicos desencantados, escépticos militantes, curiosos. Todos ellos conforman el espectro variopinto de tipos humanos que la multitud iguala en un silencioso y consecuente peregrinar. Otros, al igual que Christine, atada a su silla de ruedas, tal vez creen simplemente que ésa es una manera efectiva, y única, de hacer turismo. Paradójicamente, el sacerdote y las hermanas que acompañan a los peregrinos se encargan de aclarar a cada tramo que Dios sólo puede ofrecer consuelo y cura espiritual, intentando desalentar así, desde una desconcertante racionalidad religiosa, las vanas esperanzas de lisiados e inválidos. Sólo un milagro, o su ausencia, repartirá certezas y disipará incredulidades. O tal vez les dará el triunfo a los descreídos que, con sorna, acechan a cada avance de la trama. Es en este punto que la ironía que *Lourdes* despliega para retratar las encrucijadas de la fe se mezcla con el terror y la tensión de una película de fantasmas. Los espacios lúgubres, asépticos y hospitalarios evocan, desde la ausencia, terrores ancestrales. Las leyendas de inválidos que se paran y caminan pueblan los santorales, y reverberan silenciosas, mudas, fuera de campo, como una amenaza potencial. Pero como lo sobrenatural está emparentado con la magia el milagro finalmente ocurre, y es una tarde de sol, la posibilidad del amor, los pasos de un baile. Por eso ésta es también, de algún modo, una película romántica, porque si bien Christine no cree en los milagros, es evidente que los desea más que nadie. Enfrentada a ese otro mundo de tormentos y tinieblas, Jessica Hausner elige la puesta luminosa de una tarde de campo. Claro que esa tarde, ese amor, ese baile, al decir de uno de los personajes, difícilmente califiquen como milagros (“Para que un milagro sea considerado como tal tiene que durar”). Son demasiado efímeros, demasiado frágiles, demasiado fugaces. **MARCELA OJEA**



El dirigible robado

República Checa/Italia, 1966, 88',
DIRIGIDA POR Karel Zeman.

Si hay algo que el Bafici ha creado en las cinefilias no es otra cosa que, en el mejor de los casos, el cuestionamiento de sus certezas. Las dudas sobre la educación en el cine nunca dolieron tanto y llegaron tan tarde como con *El dirigible robado*. Ese "llegar tarde" no tiene que ver con que este clasiquito rescatado por el Baficito haya sido realizado en 1967. Tiene que ver con la bronca, sincera, de descubrir un cine para niños completamente nuevo. ¿Qué hubiera sido de nosotros si de niños descubriéramos a Zeman? ¿Que hubiera sido de nuestro día a día si agregábamos a la cuota Disney el oficio artesano y desprejuiciado de Zeman? Zeman hace cine para niños. Pero lo hace con una megalomanía orate y perfectamente coherente: *El dirigible robado* pasa del collage a la ilustración, a los actores, al viraje del color, a un plano de un escote y así, en una lista que no es interminable pero sí feliz y práctica en su variedad, en su ausencia de moralejas y su capacidad de jugar con la imagen. Porque si hay una palabra que define a Zeman es, precisamente, juego. Zeman toma al cine como juego de forma fundamentalista: sabe que jugar, crear con lo que se tiene a mano, no es otra cosa que el acto creativo primero de cualquier ser humano. Sabe que jugar es un suceso extraordinario, que sólo es anárquico cuando es inocente, y su película se vive de esa forma: como si se observara jugar a un niño sin tener forma de entender el parámetro que regula el recreo. Traviesa, inventiva, pícaro, aventurera, lectora (no sólo por ser una adaptación de Verne; en *El dirigible robado* late toda la literatura decimonónica), la película de Zeman es el real descubrimiento del Bafici 12. *El dirigible robado* es ese maldito instante en que redescubrimos, sin posibilidad de cambio, por qué el cine nos cambió la vida. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**



Mary and Max

Australia, 2009, 92',
DIRIGIDA POR Adam Elliot.

Da un poco de asco leer en alguna entrevista cómo Adam Elliot se mandó la parte acerca de las ofertas que le rechazó a Hollywood tras ganar el Oscar por su corto en stop motion *Harvey Trumpet*, seis años atrás. Al contar sus encuentros con la gente de Pixar y Dreamworks, dice que éstos escucharon sus propuestas "con expresión vacía y pensando: *esto es demasiado raro para nosotros*". Y agrega: "Mis ideas son realmente... no hollywoodenses. Son mucho más europeas, supongo. Más sofisticadas". Un fanfarrón, un pretencioso, un soberano bobo. ¿Quién quería ver su próxima y, probablemente, tan europea y sofisticada obra? Pero entonces regresó con *Mary and Max*, que es la historia de una larga relación epistolar entre una nena australiana, que lleva una vida deprimente, y un neoyorquino cuarentón con síndrome de Asperger e infinidad de taras y fobias (y que se parece un poco a Abe Simpson, el padre de Homero). Y que al principio parece confirmar las peores sospechas, desde que los mundos de cada uno de sus dos protagonistas están dominados por una paleta de colores asfixiante y depresiva (amarrada la de Mary, gris la de Max). Sin embargo, esa impresión inicial de que quedamos atrapados en el cuento de un misántropo engreído, de que el relato camina por el borde del miserabilismo, empieza a ceder cuando la narración cobra una velocidad y una energía sorprendentes, y alcanza un timing perfecto, paralelamente en lo visual y en el relato en off, bombardeándonos con cantidades de apuntes secundarios, entre horribles y encantadores, acerca de mascotas, golosinas, leche condensada y cierta propensión a definir a la gente por sus olores. Sí, hay mucha miseria en esta película, y por momentos tenemos la sensación de que Elliot hubiera preferido hacer a sus muñecos protagónicos no de caucho o arcilla, sino de mierda; pero a medida que avanza, el relato abraza a Mary y a Max *con y por* todos sus defectos, y no a pesar de ellos. Con una rara y algo descolocante pero verdadera y genuina emoción. Y que los cineastas sólo hablen a través de su cine. **MARIANO KAIRUZ**



Prometheus' Garden

Estados Unidos, 2008, 28',
DIRIGIDA POR Bruce Bickford.

Monster road

Estados Unidos, 2004, 80',
DIRIGIDA POR Brett Ingram.

Es imposible hablar de este film sin hablar de Bruce Bickford, su creador, conocido por haber hecho animaciones para Frank Zappa en la década de los setenta, cuando aún no llegaba a los treinta años. *Prometheus' Garden* es una película que Bickford finalizó en 1988 pero que, por alguna razón, recién se dio a conocer internacionalmente hace poco. Se podía pensar que en este film se vería a un Bickford más serio y maduro, pero no; más bien todo lo contrario. Con total libertad creativa, Bickford lleva a un Prometeo con jeans y jopo por caminos impensados, que terminan en una marea de mutilaciones y un show de tripitas de plastilina. La forma de animar de Bickford no se parece a nada, es un mundo en continuo movimiento, con las transformaciones más insólitas y los acercamientos de cámara más extremos que el mundo de la animación haya dado, con momentos en que se pueden contar más de cincuenta elementos animados simultáneamente en escena. Y si bien se nota que a Bickford poco le importa la perfección del movimiento de los muñecos, se hace difícil imaginar que el film haya sido hecho por sólo una persona. Para tranquilizar a la sala después de semejante experiencia, a continuación se proyectó el documental *Monster Road*, un acercamiento a la vida cotidiana del director y su particular universo: una casa abarrotada por millares de muñequitos de plastilina. El documental quizás no tenga demasiado mérito estético, pero nos permite conocer la extraña cosmovisión de Bickford, y si bien no aporta transparencia a la historia de *Prometheus' Garden*, hace que todo cierre de alguna manera. No resulta raro que un film tan desquiciado sea producto de la mente de un hombre que quiere vivir hasta los 255 años, que piensa que un trabajo normal le roba mucho tiempo y energía, y que opina que los Estados Unidos no deberían gastar plata en guerras sino en lo verdaderamente importante: la animación. **RODRIGO ARÁOZ**

CANALES DEMASIADO REALES



Cablevisión le da la bienvenida a Cinecanal HD

Disfrutá de los mejores canales ahora en Alta Definición, para que no te pierdas ningún detalle. Además, vas a vivir todo el Mundial con la más alta calidad de imagen y sonido. Con Cablevisión HD, elegís verlo mejor.



ESPN HD FOX HD HBO HD



SUSCRIBITE
0810.122.7789

Cablevisión

CORTOS BAFICI

Lo que entra en un minuto

Las obras más vistas en el Bafici fueron los cortos institucionales del festival, que se proyectaban antes de cada función. Este año se vieron *Un gesto*, de Gastón Solnicki, *Niveles del tiempo*, de Enrique Piñeyro, y *Botánico*, de Celina Murga, todos de un minuto de duración. Dos de los tres cortos hacen referencia a obras no cinematográficas y dos (no los mismos) constan de una sola toma.

En el corto de Piñeyro, asistimos a un encuentro entre un motociclista actual y el Eternauta en la Plaza de la República. Hay algo de evidente en el artificio, como en la nieve falsa que cae al final. La construcción depende de la colaboración del espectador, supone su conocimiento (saber quién es el hombre en el traje) y la voluntad de darle sentido al encuentro. Acaso el momento más logrado sea el principio, en el que una cámara se mueve al costado de la moto. No hay sonido ambiente. Algo en

el movimiento hidráulico de la cámara hace que la Avenida Corrientes se vuelva un territorio posible para la ciencia ficción. La convivencia de esas figuras sugiere no sólo un cruce de distintas épocas (el casco de hoy contra el traje de 1957), sino también una actualización de posibilidades: todavía hoy puede pasar. Como para reivindicar la vigencia de un clásico que pide llegar al cine.

En la obra de Murga vemos hojas, el verde traslúcido de distintas plantas. Después de recorrer los rayos del sol, llegamos a una chica que lee un libro de Juan José Saer. El verde se abre como contexto de la lectura, la envuelve y la precede, como si las plantas nos condujeran a ella, como si el verde hubiera surgido del libro; la lectora, envuelta en su propia lectura. Esto se ve reforzado por el movimiento de la actriz: mira a cámara, los campos se tocan. Después se ríe, como rompiendo el

momento de significado, de impostura. La lectora deja de ser supuesta lectora de Saer para ser una chica que está frente a cámara. Todo se desmorona, hasta la idea de filmar a una chica que lee a Saer.

El corto de Solnicki es el más puramente cinematográfico y, por tanto, el más difícil de transcribir en palabras. No hay una historia, no hay elementos reconocibles (más allá de que alguien identifique la música). Ni siquiera hay un fondo. Vemos una cara; la música es violenta. La persona hace un movimiento. Los ojos no nos miran ni parecen mirar nada en particular. Hay un cuello largo, piel con granos, una sinfonía de gestos. Frente a los otros cortos, que se cargan de referencias y de significados, *Un gesto* permanece opaco. Esa cara ampliada a tamañas proporciones se vuelve desproporcionada, vemos cada defecto, cada variación. Simplemente está ahí. Se disfruta o no. **MARCOS RODRÍGUEZ**

LAS PELÍCULAS DE CHRIS PETIT

El duque blanco del cine



El cine de Petit, muy inglés y erudito —le cabe lo mejor de ambos términos—, es inclasificable y contundente. Su obra, a veces hermética y siempre poderosa, deja la clara impresión de que está frente a un tipo plagado de ideas sobre el arte, la tecnología, la música y el cine, por supuesto, y que es capaz de convertir ese vendaval de pensamientos en planos y sonidos que se amalgaman formando un bloque indisoluble. Desde el seminal blanco y negro de *Radio On*, road movie ambient de finales de los setenta, hasta el digital de *Content* (2010), sus películas han sido atravesadas siempre por la música; y utilizo el término de manera intencional: la música no corre por debajo ni por delante de las imágenes, sino que las envuelve, parece nacer y requerir de ellas. Una de las experiencias más poderosas de todo el festival se la debo al comienzo de *Radio On*, con la música de "Heroes" de Bowie empujando a la cámara a un movimiento perpetuo dentro de una casa, y llenando el espacio no sólo del cuadro sino de la sala, que tiene su clímax cuando la música se apaga. El silencio que le sigue, tangible y compartido por todos los que asistimos a la función, es uno de los placeres mayores que el cine puede ofrecer. (El reconocimiento de ese silencio, de la euforia interior compartida, del trip energético por el que acabamos de ser conducidos bien,

vale un Bafici.) Pero no todo queda allí: desde esa experiencia tenuemente narrativa, el cine de Petit se ha puesto en diálogo con el pasado, el presente y el futuro en una serie de films ensayo apasionantes, profundos y disfrutables, aunque a veces parezcan abrumadores. En *Asylum*, situada en un futuro impreciso con godardianas reminiscencias a *Alphaville*, la memoria del mundo (digital y atacada por un virus) ha sido puesta en jaque. Fábula divertidamente apocalíptica a la vez que reflexión sobre lo inmaterial de la imagen post filmica, pone en escena el insólito plan de una corporación, que contrata a una sonidista para encontrar el rastro de una fotógrafa muerta y un escritor misteriosamente ausente. Los sonidos de los muertos (de nuevo Godard) se suman al collage sonoro y digital de la película, al ritmo de una música que marca el pulso siempre hacia delante. *Unrequited Love* toma forma a partir de materiales visuales captados por cámaras de seguridad —ejercicio que tiene su precedente en *Surveillance*— para tejer una historia de desencuentros, acechos y romanticismo urbano, guiada por la voz de Petit y un montaje que nos lleva de la abstracción a la emoción, en primera persona. En suma, un cine personal, laberíntico y reflexivo, que encontró en la montajista Emma Matthews su mejor traductora. **IV**



Os famosos e os duendes da morte

Brasil, 2009, 95'

DIRIGIDA POR Esmir Filho.

Del protagonista sabemos poco –ni siquiera su nombre–, aunque sí conocemos sus estados de ánimo. Cerrada sobre el universo acotado, virtual y solitario de un adolescente que se ahoga en los márgenes de un pueblo al sur de Brasil, la película bien podría reclamar como título “Mi mundo privado”, ya que apuesta todas sus fichas narrativas y visuales a introducirnos en la cabeza de su antihéroe. Oscilando entre lo generacional y lo onírico, entre el deseo insatisfecho y la ambigüedad sexual, la cámara se desplaza, avanza sobre el protagonista, se detiene en primeros planos de nocturna belleza. Unas imágenes de video que circulan por Internet abren la película. En ellas, una mujer hermosa y enigmática (que sabremos muerta) se abraza con un tipo; los dos miran a cámara, parecen felices. La presencia fantasmática de la pareja reverbera en el protagonista, obsesionado por la ausente y un poco aturdido con aquel hombre que vuelve al pueblo y lo observa sin decir una palabra, tensando su cuerpo en una atracción/repulsión indefinible. Un puente es utilizado como espacio concreto y simbólico y a la vez –descubriremos– como escenario de varios suicidios; es que la muerte anda rondando el lugar, y el tono nocturno de unas cuantas escenas se arrima al fantástico y nos hace entender que aquel pueblito de inmigrantes alemanes tiene poco de amable. Un blog, la música de Dylan y de algunos indies más actuales conforman el refugio, precario y provisorio, de ese chico que firma sus escritos (¿demasiado elaborados?, sí, ¡y qué!) como Mr. Tambourine Man, y que planea, sin dinero y con miles de kilómetros por delante, viajar al concierto de Dylan en su país. *Os famosos...* no es una película perfecta, y está siempre al borde de la composición preciosista del cuadro, pero la potencia de sus climas y la ausencia de lecciones morales (el chico es puro transcurrir y todo queda abierto) la convierten en el reverso melancólico y complementario de tanta comedia adolescente que nos sabemos de memoria. **IV**



Le Roi de l'évasion

Francia, 2009, 97'

DIRIGIDA POR Alain Guiraudie.

Los primeros planos del film nos muestran a un señor que trata de venderle un tractor a otro. De hecho, en principio nos imaginamos que el protagonista es el tipo que no se decide a comprar y que tiene a su madre rompiéndole los quinotos con el color del aparato. No, el protagonista, al sesgo, al costado, escuchando, es el otro, el vendedor, Armand (Ludovic Berthillot). Armand es gordo, un poco perezoso, vende tractores ahí en el campo, anda por encima de los cuarenta, es gay y tiene relaciones con un par de amigos. Pasa el tiempo durmiendo en su auto y tratando como puede de que alguien quiera comprar un tractor. ¿Cómo es que esa pequeña historia campesina termina con el mismo gordo enamorado de una chica de dieciséis años, perseguido por autos, perros, hombres, helicópteros en una de las fugas más alocadas que dio el cine? Bueno, digamos que puede pasar porque el cine no es la política. La política es el arte de lo posible, y el cine, de lo imposible. Pero cuando lo imposible, como en este caso, toma la densidad de lo real, estamos ante –como dirían los políticos en campaña, aunque aquí estamos en la *champagne*– una instancia superadora. ¿*El rey de la evasión* es cine político? ¡Claro que sí! En primer lugar, porque se hace cargo de tejer lugares comunes como el de los enamorados en fuga en una red de sentido diferente sin caer en la sátira ni –horror de horrores– en la parodia. No hay que conocer *Loca evasión*, *Badlands* o *Vanishing Point* para disfrutar de *Le Roi...*, y eso es político. En segundo lugar, porque el sexo es amor o necesidad, digamos, nunca algo sórdido o tremendo salvo para los “malos” de la película. Tercero, porque se carga con toda tranquilidad los discursos sobre pedofilia y perversión que, en algunos casos, violan el sentido común y las libertades individuales. Y porque, finalmente, Guiraudie es un individuo libre que ama el cine, el cuento, el disfrute de lo extraordinario. **LEONARDO M.**

D'ESPÓSITO



Pas de repos pour les braves

Austria/Francia, 2003, 107'

DIRIGIDA POR Alain Guiraudie.

Guiraudie no se anda con vueltas y va al grano de una: un joven ha soñado con el personaje mítico Faftao-Laoupo, lo que significa que si vuelve a soñar será la última vez, ya no despertará. El que inevitablemente deberá dar vueltas para cumplir su propósito es Basile, el protagonista, quien se escapa (acción recurrente en los personajes del director) de su casa y se va a la montaña. Rato después, nos damos cuenta de que Basile ha huido no sólo del pueblo sino también de la realidad, ya que ha llegado a la sensata y saludable conclusión de que se puede vivir sin dormir, pero no sin soñar. Es por eso que la vida de Basile se convierte en una loca aventura surrealista, que incluye una travesía a un lugar extraño en un avión que nunca despega sus ruedas del suelo o una cogida con una veterana en la mesa de pool del bar del pueblo, mientras sus amigos tocan punk rock. Como es de imaginar, los estados de ánimo de un pibe que toma la decisión de dejar de dormir no son de lo más estable. Son ellos los que, a partir de la realidad, moldean la confusa existencia del joven, que puede pasar de la experiencia más corriente a la más alucinada hasta llegar a un punto donde es difícil diferenciar una de otra. Sin embargo, todo acaba: finalmente Basile dormirá, soñará y se topará con la dura realidad (frase hecha pero nunca tan pertinente). Al final de su evasión, lo espera la conciencia del mundo y de la vida con sus limitaciones. En su primer largometraje, con tono de comedia y escapándole a la obiedad, Guiraudie nos dice que hay que ser muy lúcido y valiente para rebelarse y tomar el camino de los sueños. **RA**



The Agony and the Ecstasy of Phil Spector

Reino Unido, 2008, 102'.

DIRIGIDA POR Vikram Jayanti.

Phil Spector expande su narcisismo y no queda otro camino que escuchar aquello que dice. Pero, ¿Spector dice todo aquello que queremos que diga? La cámara está a su servicio un par de años antes de ser enviado a la cárcel por asesinato, y su poder de seducción resulta increíble, no su rostro ni su figura, más cercana a un vejete que se cambia de peluca con frecuencia, acaso para disimular cuántos Phil Spector se ocultan en su pequeña anatomía. En medio de monólogos que desprecian a Tony Bennett y McCartney y elogian a Lennon y Harrison, también hay lugar para su particular y simpático ajuste de cuentas con *Mean Streets* de Scorsese (Spector lo cita como "Squeeze"), donde se escucha "Be My Baby", por The Ronettes, construcción sonora a cargo del mítico productor. Justamente, esa pared de sonido, que tendría su momento de gloria en "Let It Be", el caos beatle, haría célebre al inquieto Spector, qué duda cabe, un hombre inteligente y repleto de ideas nuevas dentro de un estudio, pero más que peligroso con sus afectos y relaciones cercanas. Antes de "Let It Be" y varias canciones de Lennon ya como solista, Spector había introducido su pared sonora en dos grupos de chicas de los años sesenta, The Ronettes y The Crystals, a través de sus excesivos (y excedidos) vientos y violines de fondo. Y en el documental de Jayanti se ven programas de televisión con las chicas cantando sus clásicos. El sonido Spector –discutible como todo sonido proveniente de la posproducción en estudio– sigue causando un efecto paradójico, que oscila entre la perfección rítmica y el cálculo procedente de aquellas mezclas sesentistas. ¿Será por eso que un tema tan estúpido como "Da Doo Ron Ron", con las vocécitas chillonas y nasales de The Crystals, a una semana de haber visto el documental, aún me provoca una gran euforia por su estribillo demoledor y repetitivo? **GUSTAVO J.**

CASTAGNA



Pianomania

Austria/Alemania, 2009, 93'.

DIRIGIDA POR Robert Cibis y Lilian Franck.

Bajo una etiqueta que podríamos denominar "artesanal", el trabajo de Stefan Knüpfer para la famosa casa Steinway en la Konzerthaus de Viena consiste en, grosso modo, afinar pianos. Pero es mucho más que eso, y el documental lo demuestra cabalmente siguiéndolo por el lapso de un año, previo a la grabación, en la renombrada sala de conciertos, de "El arte de la fuga" de Bach, a cargo del pianista francés Pierre-Laurent Aimard. Con la dedicación de un padre y con la precisión de un cirujano, la búsqueda de la excelencia aun en los detalles más pequeños lo lleva a trasladar de un lado a otro y a desarmar pianos enteros, a ajustar sus 230 cuerdas, a inventar nuevos dispositivos sonoros, a consultar expertos de todo tipo y hasta a poner un violín como pata de un piano. Lo que sea necesario para encontrar la textura, el color o la vibración exacta de la nota musical que los diferentes intérpretes le solicitan, luego de largas disertaciones acerca del timbre de un piano o de un clavicordio particular. Para cualquiera, pero mucho más para un neófito en cuestiones como ésta, ajeno a las sutilezas de la música llamada "académica", el *métier* de Knüpfer, tan exacto y reposado, exigente y anacrónico a la vez, se presenta como un descubrimiento maravilloso e intrigante, que subyuga aunque no se lo comprenda. Verlo agachado durante horas sobre el instrumento que tanto admira, afinando con diferentes herramientas sus cuerdas, una a una, probando mil veces el sonido conseguido, analizando la dignidad de cada uno de sus pianos, es una experiencia que se disfruta y que nos deja azorados por igual. Pero más allá del propio afinador, las grandes estrellas son los pianos mismos, que por nombre llevan números: el 208, el 300 y pico. Ellos son filmados con un cuidado extraordinario, revelando sus íntimos secretos, mostrando su belleza y su fuerza. Esos pianos son amados, admirados y extrañados como seres vivos, puesto que de ellos salen sonidos que devienen vida. **MARINA**

LOCATELLI



Puskás Hungary

Hungría, 2009, 116'.

DIRIGIDA POR Tamás Almási.

Hay un millón de motivos por los cuales el fútbol es la más hermosa de las actividades. Una de las razones más valiosas es que un gordito simpaticón puede ser reconocido indiscutiblemente como el mejor del mundo en un deporte donde, aunque no debiera, siempre primó el estado físico de los jugadores. Y no hace falta pensar en cierto megalómano vernáculo siempre excedido de peso para confirmar esta regla. Muchísimo antes, el magiar más famoso de la historia, Ferenc Puskás, ya había demostrado que en el fútbol nada tiene tanto peso como el desequilibrio de una zurda mágica. Esa magia aparece en cuenta gotas en *Puskás Hungary*, y es exclusiva de esos momentos donde ese vasto material de archivo –que es un golazo– deja espiar cómo definía Puskás. El director Tamás Almási jamás gambetea la férrea marca del documental biográfico televisivo y recorre en dos horas (o su mejor equivalente: un partido mundialista con alaruge) la vida entera de Puskás, desde su difícil infancia húngara hasta la senilidad extrema de los últimos días, pasando también por su exitosa etapa como director técnico. La turbia relación del gran Puskás con los regímenes políticos apenas se toca, como quien toca y se va. Pero esa falta de profundidad se compensa en el vistoso juego sobre los disparatados apodos del centrodelantero, desde autodenominarse Puskás –escopeta en húngaro– para olvidar el estigma de un apellido alemán tras la Segunda Guerra, hasta los cariñosos "Cañoncito Pum Pum" o "Pancho del paso por Real Madrid". Alfredo Di Stéfano y Michel Platini, dos grandes que tampoco pueden tocar la Copa del Mundo (insólito honor exclusivo de sus ganadores), dan fe del infinito talento del gordo Pancho. Cualquiera que conociera a Cruyff y su "naranja mecánica" ya sabía que los mejores no siempre ganan un mundial. *Puskás Hungary* lo confirma y encima es prueba de una dolorosa verdad: si hubo un mundial ganado con justicia por Alemania, ése sin dudas fue Italia 90. **NAZARENO BREGA**



INCAA
200 AÑOS
BICENTENARIO ARGENTINO

INCAA
200 AÑOS DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO
BICENTENARIO ARGENTINO

ARGENTINA

PAÍS HOMENAJEADO en

Festival 7-12 juin Mifa 9-11 juin

Annecy 2010

www.annecy.org

EL AMANTE

CINE

Nº217
JUNIO 2010



**Cannes
2010:
cobertura
triple**



LA PIVELLINA DE TIZZA COVI Y RAINER FRIMMEL

DE NIÑAS

El escritor oculto de Roman Polanski + Vincere de Marco Bellocchio + Francia + Camino de Javier Fesser + Por tu culpa + Polémica Iron Man 2 + Diletante + Triángulo + Siempre a su lado + Entrevistas con Caetano y Anahí Berneri + Una visita a Kenji Mizoguchi + Sigue la cobertura del Bafici



ARG \$ 16
URU \$ 95

AÑO 19
ISSN 150636



00217

9 770329 260003