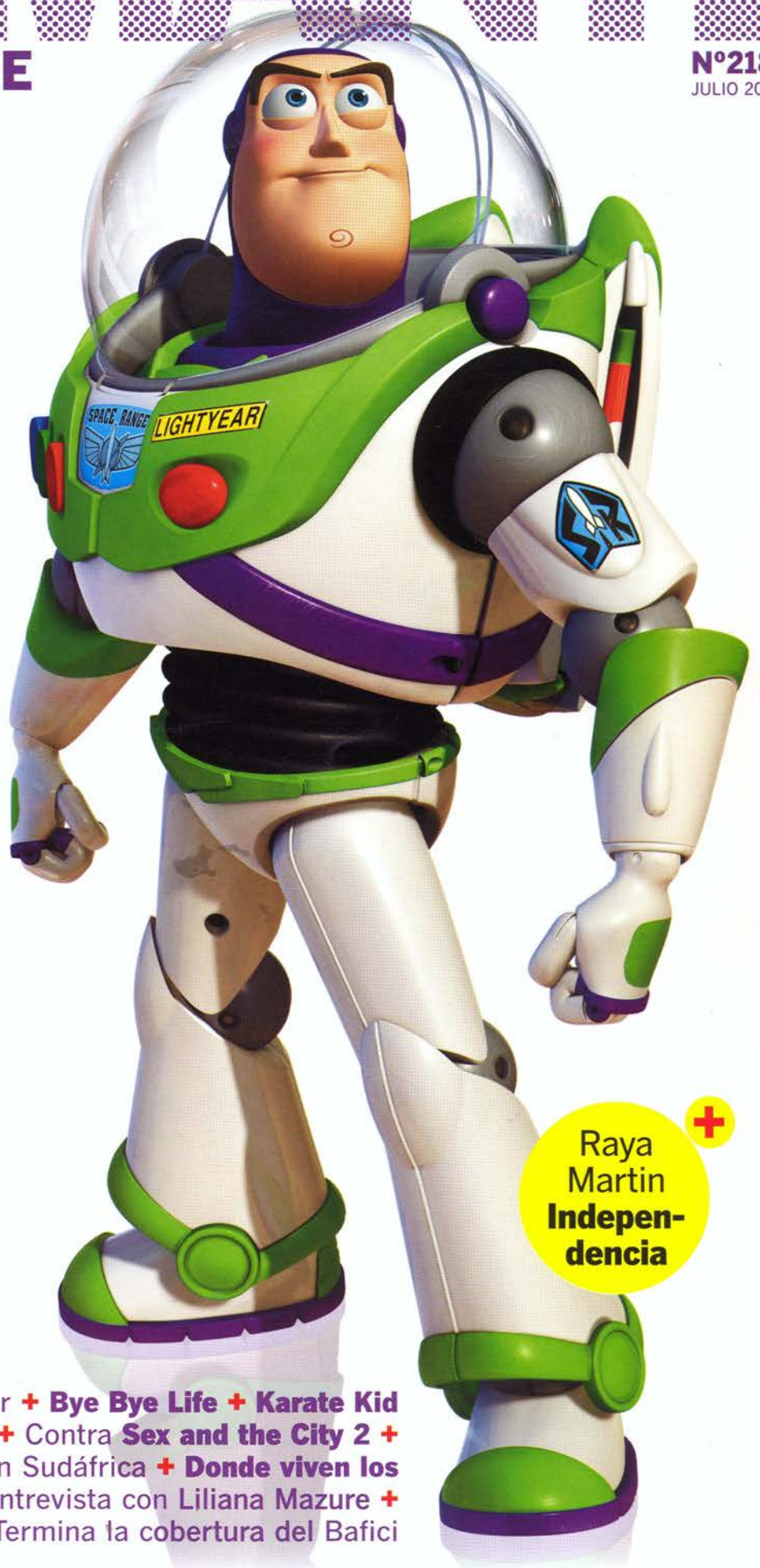


**TOY STORY 3, ENORME
PELÍCULA DE PIXAR**

LA VIDA ES JUEGO



**Raya
Martin
Independencia**

Especial Pixar + **Bye Bye Life** + **Karate Kid**
+ **El refugio** + Contra **Sex and the City 2** +
Un amante en Sudáfrica + **Donde viven los
monstruos** + Entrevista con Liliana Mazure +
Termina la cobertura del Bafici

ARG \$ 16
URU \$ 95

AÑO 19
ISSN 150636

0.021.8

9 770329 260003

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

CURSOS DE INVIERNO - JULIO/AGOSTO

INSCRIPCIÓN PREVIA

Vacantes limitadas

Informes:

amanteescuela@fibertel.com.ar

o llamar al 4951-6352

Horarios y programas en www.elamante.com

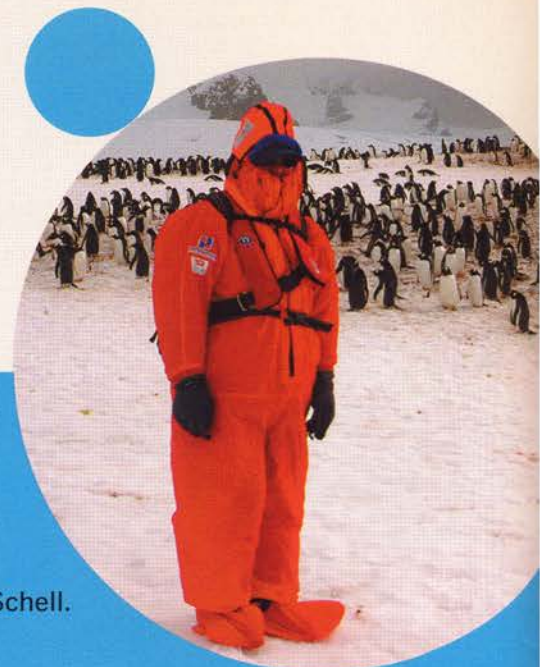


Foto: Marcelo Rosental

TURNO MAÑANA

Steven Spielberg, el ilusionista por Leonardo D' Espósito.

Lunes 19, 26 de julio y 2, 9 de agosto de 10.30 a 13.30 hs.

El cine de John Carpenter, terror seco, subversivo y proletario por Hernán Schell.

Jueves 22 y 29 de julio y 5 y 12 de agosto de 10.30 a 13.30 hs.

TURNO NOCHE

Eric Rohmer, la prosa de las imágenes por Paula Vazquez Prieto.

Lunes 19 y 26 de julio y 2 y 9 de agosto de 19.00 a 22.00 hs.

Pixar: la última revolución del siglo XX (y la primera del XXI) por Leonardo D' Espósito.

Martes 20, 27 de julio y 3, 10 de agosto de 19.00 a 22.00 hs.

La puesta en escena cinematográfica, cuatro formas del ritual por Marcos Vieytes.

Miércoles 21, 28 de julio y 4, 11 de agosto de 19.00 a 22.00 hs.

Guión, el malo de la película: o por qué el guión bueno es el que no se nota por Federico Karstulovich.

Miércoles 21, 28 de julio y 4, 11 de agosto de 19.00 a 22.00 hs.

Cuatro directores americanos, del cine independiente a Hollywood por Ezequiel Acuña.

Jueves 22, 29 de julio y 5, 12 de agosto de 19.00 a 22.00 hs.

Tarantino: Más allá de lo cool y lo pop por Hernán Schell.

Viernes 23, 30 de julio y 6, 13 de agosto de 19.00 a 22.00 hs.

John Cassavetes, la verdadera independencia por Gustavo Castagna.

Viernes 23, 30 de julio y 6, 13 de agosto de 19.00 a 22.00 hs.

Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.

Arancel: 200 \$ cada curso. Promociones por más de un curso.

Arancel especial para suscriptores de la revista impresa y alumnos regulares de El Amante/Escuela: 170 \$ por curso.

El número pasado. Pusimos a *La pivellina* en una de las tapas; el estreno, pauta-
do para junio, se atrasó varias veces y, sobre este cierre, estaba anunciado para
el 8 de julio. Cubrimos *Camino*, como estreno, con cuatro notas. Y la película,
supuestamente anunciada también para junio, saldrá directamente en DVD (de
cualquier manera, no logramos que la distribuidora de *Camino* nos comunique
nada, nunca nos ha mandado ni un mail hasta el momento aunque lo hemos soli-
citado). También con cuatro notas cubrimos *Vincere*, de Marco Bellocchio, que
estaba anunciada para mayo, luego para junio, y ahora vaya uno a saber cuándo
se estrenará. Salvo por *Camino*, en todos los otros casos obtuvimos la informa-
ción de las fechas de estreno directamente de las distribuidoras, que después,
por falta de buenas salas en las que estrenar sus películas, postergan los estre-
nos. Cuando nos llegaron los avisos de las postergaciones, la revista ya estaba
impresa y en los kioscos. Si los estrenos independientes no tienen fechas de
estreno más firmes, se nos hace difícil cubrirlos por adelantado, pero si finalmen-
te se estrenan cuando los anunciaron, a veces los cubrimos con varias semanas
"de atraso" porque somos una revista mensual. Cosas que pasan y de las que no
somos culpables. Échenle la culpa a un mercado copado por las grandes distri-
buidoras y los tanques con muchas copias, ya lo hemos dicho muchas veces. De
lo que sí somos culpables es de no haberle puesto la firma a la nota sobre
Mizoguchi que engalanó nuestro número de junio. La escribió Marcos Vieytes,
vayan nuestras disculpas hacia él y hacia los lectores.

Este número. Enorme cobertura sobre *Toy Story 3*, enorme cobertura (con dos
entrevistas) sobre *Independencia*, Raya Martin y el cine filipino. Además, comple-
tamos la cobertura del Bafici 2010, entrevistamos a Liliana Mazure, vuelve Desde
España y, como si todo esto fuera poco, un redactor de *El Amante* se fue a
Sudáfrica así que tenemos una nota desde allá. ¿Seremos la única revista de cine
del mundo con un redactor en el mundial?

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
Agustín Campero
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Jorge García
Josefina García Pullés
Fernando E. Juan Lima

Marina Locatelli
Federico Karstulovich
Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Marcos Rodríguez
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Eugenia Saúl
Hernán Schell
Ezequiel Schmolter
Guido Segal
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Ignacio Verguilla
Marcos Vieytes
Marina Yuszczuk

Correspondencia a
Lavalle 1928, C1051ABD
Buenos Aires, Argentina

Telefax
(5411) 4952-1554

E-mail
amantecine
@interlink.com.ar

En internet
http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka S.A. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399.

Preimpresión, impresión digital e imprenta
Latingráfica, Rocamora
4161, Buenos Aires.
Tel. 4867-4777

Distribución en Capital
Vaccaro, Sánchez y Cía. S.A.
Moreno 794, 9º piso.
Bs. As.

Distribución en el interior
DISA S.A.
Tel. 4304-9377 / 4306-6347

Producción comercial
Verónica Santamaría
15-6548-3984
verosantamaría@gmail.com
Las Niñas Paulina Portela
15-6904-4121
lasniniaproduccora@gmail.com

- Estrenos**
2 Toy Story 3
9 El cine de Pixar
13 Independencia
15 El cine de Raya Martin
19 Entrevista con Raya Martin
20 Entrevista con Juan Guardiola
22 Bye Bye Life
23 Karate Kid
24 El refugio
25 Los senderos de la vida
26 El recuento de los daños
27 Stella
28 Ricardo Becher, recta final
29 Polémica: **Kick-Ass**
30 Sex and the City 2
32 New York, I Love You;
Desobediencia debida; Brigada A
33 Cartas a Julieta, El piano mudo,
La última canción, Marmaduke,
Regreso a la mansión Brideshead,
Cómplices del silencio
34 Verónica decide morir, Al sur de la
frontera, El príncipe de Persia;
Las arenas del tiempo
35 De uno a diez
Llego tarde
36 Rompecabezas, Avatar
37 Correo
38 Entrevista con Liliana Mazure
42 Desde Sudáfrica
44 Desde España
Festivales
45 Bafici
54 Granada
55 Festival de Cine Francés en La Habana
56 Marfici
58 Obituarios
DVD
60 Donde viven los monstruos
62 Defensor: un héroe sin igual
64 A todo volumen

NO PAGUES DE MÁS

Comprá tus entradas en
www.nopaguesdemas.com

**IMPRIMÍ
TU ENTRADA
EN CASA**

**USÁ
TUS PROMOS**
club
LA MEMORIA
CINEMAS
3

**NO PAGÁS
CARGO
ADICIONAL**

**RESERVÁ
SIN TARJETA**

**BUTACAS
NUMERADAS**

www.hoyts.com.ar

CINE
Hoyts
vas al cine, vas a Hoyts

La cinta infinita



por Javier
Porta Fouz

Atención: Se revelan detalles de la resolución del argumento.

Woody. Buzz Lightyear, Jessie, Tiro al Blanco, el Señor Cara de Papa, la Señora Cara de Papa, Rex, Hamm, Slinky y los tres extraterrestres, más el oso Lotso. En el final, son trece en el basurero. El oso bien puede ser Judas. ¿Los demás son Jesús y el resto de los apóstoles? No, esta película no necesita esa clase de paralelos religiosos para moverse entre tinieblas, ni comparaciones con estampitas tan lineales para ser profunda. En las angustias que plantea, es la película más oscuramente bergmaniana en mucho tiempo. Y en el alcance de sus emociones amplias, en su capacidad para plantear –con un plano– el paso del tiempo y enaltecer el cine, es la película más vitalmente fordiana que haya dado Pixar.

Trece en el basurero: si dejamos de lado al oso ranfañoso, son doce nuestros héroes, “Doce del patíbulo”, que están sucios, como los “Dirty Dozen” del título

original de la película de Robert Aldrich de 1967, que con Lee Marvin eran trece. Nuestros doce héroes, más Barbie, trece en la guardería: son prisioneros, con Buzz convertido, mediante un malvado reseteo, en un agente del lado oscuro. Celdas individuales, patios amurallados, cámaras, patrullas constantes, un mono panóptico, un prisionero porcino que toca la armónica. ¡Una de cárceles! Una de escape, y se hace presente el grandioso sentido narrativo, veloz y tenso de la acción carcelera de Don Siegel (*Fuga de Alcatraz* o *Alcatraz: fuga imposible* o *Escape from Alcatraz* / *Rebelión en el presidio* o *Riot in Cell Block 11*). Bergman, Aldrich, Ford, Siegel. Sí, el cine de Pixar, una productora-autora que funciona en equipo, puede compararse con la obra de grandes directores-autores, incluso con las de algunos individualistas en extremo. Después volveremos a Ford, y también mencionaremos a Spielberg, pero *Toy Story 3* no busca que se reconozcan sus filiaciones mediante citas, homenajes o parodias. *Toy Story 3* sabe de cine,

Toy Story 3

Estados Unidos,
2010, 103'**DIRECCIÓN** Lee Unkrich
GUIÓN Michael Arndt,
John Lasseter, Andrew
Stanton, Lee Unkrich**PRODUCCIÓN**
Darla K. Anderson**PRODUCCIÓN EJECUTIVA**
John Lasseter**MÚSICA**
Randy Newman**ARTISTA DE STORYBOARD**
Bud Luckey**ANIMADOR PRIMARIO**
Michael Stocker**CON LAS VOCES DE**
Tom Hanks, Tim Allen,
Joan Cusack, Ned
Beatty, Don Rickles,
Michael Keaton,
Wallace Shawn, John
Ratzenberger, Estelle
Harris, John Morris,
Jodi Benson, Emily
Hahn, Laurie Metcalf,
Blake Clark, Teddy
Newton, Bud Luckey,
Beatrice Miller, Javier
Fernandez-Peña,
Timothy Dalton.

sabe el cine y opera en consecuencia, toma la sabiduría, la herencia, el legado del cine con un gran sentido de la aventura y lo usa, lo habla con fluidez, sin traumas ni reverencias que detengan la narración. O, mejor dicho, toma los legados del cine y otras maravillas con gran sentido de las aventuras, así en plural. Porque hay en *Toy Story 3* aventuras múltiples: la infancia y su imaginación incandescente, el fin de la infancia, las mudanzas, los cambios de todo tipo, las despedidas; todo eso está impregnado en esta película del más convencido espíritu de aventura, del movimiento más vibrante, y está contado con gracia, con ideas visuales y chistes para cada personaje. Los personajes son muchos, pero jamás se llega al burocrático desfile de meras astucias porque todo está integrado y entramado con tensión, amor e inteligencia, los ingredientes del cine superior. Antes de pasar a la aventura principal de la película, festejemos al Señor Cara de Papa hecho tortilla, al Buzz caballeresco en su versión

andaluza, a Rex porque es un neurótico mucho más grandote que Woody Allen, a los "nuevos" como el sombrío Chuckles y Mr. Pricklepants, comprometido en su papel. Y festejemos la belleza de los colores, su plenitud, el sentido de profundidad de un 3D que —como en *Avatar*— nunca es utilizado para la pirotecnia. Y un detalle más: que el malo sea un oso fucsia aparentemente tierno y que molesta con sus abrazos es una gran declaración de principios contra el ternurismo fatuo y contra cierta falsedad que puede haber en algunas efusiones exageradas y supuestamente afectivas.

Ahora sí, vamos a la mayor aventura de *Toy Story 3*, la aventura inexorable, vertiginosa —aunque muchas veces parezca detenida— del paso del tiempo, planteada, inaugurada con un plano: en la parte izquierda del cuadro, vemos la oreja derecha del perro Slinky. Está gastada, los años pasan también para los juguetes. En un mundo de botox y pichicatas faciales varias, el paso del tiempo en el cine también es la valentía de las crecien-

ESTRENOS

tes arrugas de Mel Gibson, pero en *Toy Story 3* es la oreja gastada de un perro de juguete, puesta sin más, sin alardes, sin resaltador. Y también es la vejez del perro "de verdad" de la casa, Buster (otra gran película que se animaba a hablar del paso del tiempo mediante la vida de un perro fue la enorme *Marley y yo*). No cualquier película se mete hoy con el paso del tiempo, con el fin de la niñez, con la vida y su finitud. (La profundidad para los temas importantes no es la de la última pajaronada de Haneke. Como demuestra el espíritu superior del gran cine que anima *Toy Story 3*, grandes asuntos pueden ser tratados con genuino poder de reflexión por una película digital protagonizada por juguetes.)

Por duración, porque no está fuera de campo (aunque el fuera de campo absoluto, que es la muerte, está ahí, acuciante), la comunión –la participación en la suerte común– de nueve de nuestros héroes ante el círculo de fuego del infierno que se avecina como final es la situación más angustiante de la historia de Pixar, a la que se llega luego de pasar por varios ríos de olvido en un inframundo de basura. Y ése es el final *realista* de la película: la vida, incluso para los seres más entrañables, se termina. ¿Pero quién quiere ese final *realista*? El gran cine de la mejor tradición de Hollywood, que sabe lo que pueden dar a entender los finales felices bien planteados en el entramado, sabe además hacer inteligibles –y hacernos partícipes de– los dos finales posibles: el gris o negro de la derrota (digna derrota ante un contrincante como la muerte) y el feliz, que es falso sólo para quienes no quieren ver más allá de la punta de su nariz. La salvación mediante la garra, la mano metálica de Dios ante el hirviente infierno demasiado próximo, es un "Deus ex machina" nunca mejor representado: unos marcianos, que son tres pero son uno, en una grúa son los héroes que salvan a nuestros héroes. Nuestros héroes, que son juguetes. Pero que también son el juego, la alegría, la cultura, el legado, la herencia. Son lo que sobrevive de las vidas humanas. También son, por esa supervivencia, por esa permanencia, el cine.

De ahí que Woody, luego de este renacimiento, que incluye la limpieza con agua para lavar la basura (y ahí tienen más simbología en esta película inagotable), decida que los juguetes no son para el armario sino para que se juegue con ellos, que los legados son importantes, que lo mejor que se puede hacer con la herencia humana es que circule, de padres a hijos, de



quien dejó de ser niño a quien todavía lo es, de quien quiera dar a quien quiera recibir. En ese sentido, hay una continuidad con la tesis de *Toy Story 2*: los juguetes son para jugar, no para que queden petrificados en un museo o permanezcan encerrados por coleccionistas fetichistas. Así, guiados por Woody, los juguetes son llevados a la casa de Bonnie para que el mundo siga girando, para que la historia, las historias, las aventuras continúen. Y ahí la película muestra el juego de Andy (el niño de las *Toy Story* previas, ahora a punto de partir para la universidad) con Bonnie y los juguetes (juego y juguetes, en castellano, son palabras mucho más ligadas que en inglés), en una secuencia plácida, emotiva, que desarma, que conecta la aparente eternidad de los momentos del juego (ahí está lo sagrado en su máxima expresión) con la conciencia, mediante la presencia de Andy ya crecido, de que todo termina. Woody, Buzz y el resto de los juguetes, salvados por el cine porque son el cine –son parte del legado, son parte de la gran herencia cultural de la humanidad–, desde el porche de la casa miran cómo Andy se va en su coche. El plano se ubica en la tradición de uno de los más grandes e inagotables planos-molde del cine americano, ése que hizo John Ford al final de *Más corazón que odio*, en el que desde la casa se veía irse a Ethan Edwards (John Wayne). En este caso es Andy el que no puede quedarse, el que no puede seguir siendo niño, el que inexorablemente crecerá y luego envejecerá. Ese plano también lo usó Spielberg en el final de su *Guerra de los mundos*: como Ethan Edwards, Ray Ferrier (Tom Cruise) en la película de Spielberg no podía quedarse en la tierra prometida. En cambio, el cowboy Woody sí podrá: se quedará con su comunidad de juguetes, ahora ampliada por los juguetes de Bonnie (que incluyen un Totoro, como guiño a Miyazaki y también porque es muy lindo y, como buen peluche, es la contracara del oso Lotso). Woody, héroe del Oeste en la trepidante aventura puesta en escena por Andy al principio de la película (otra demostración de que el cine puede materializar la imaginación de los juegos de la infancia), se queda. Pero no se queda descansando ni durmiendo en un armario, porque el destino de las grandes creaciones humanas como los juguetes, los libros, el arte culinario, la arquitectura, la música, las películas como *Toy Story* y algunas otras maravillas es seguir deleitando a las próximas generaciones. [A]

AJIMOLIDO FILMS Y CASSANDRA FILMS PRESENTAN

EL RECUENTO DE LOS DAÑOS

Una película de Inés de Oliveira Cezar

Eva Bianco - Santiago Governori - Marcelo D'Andrea - Agustina Muñoz - Dalila Cebrian

ESTRENO 1º DE JULIO - CINES MALBA Y GAUMONT

07.2010 malba.cine

→CICLO

Terror (Gótico y moderno)

Durante todo el mes

Expresión liberadora de todos los miedos, el terror cinematográfico evolucionó desde las tinieblas inspiradas por el romanticismo hasta la explosión gráfica de la posmodernidad. Durante el mes de julio, malba.cine intenta unir los principales hitos de ese recorrido a través de 80 películas, todas ellas en filmico y muchas en copias nuevas.

Se verán films de, entre muchos otros, Dario Argento, Tod Browning, John Carpenter, Wes Craven, Carl T. Dreyer, Karl Freund, Stuart Gordon, Tobe Hopper, Sam Raimi, George A. Romero, Jacques Tourneur y James Whale.

→FILM DEL MES LIII

Plan B

de Marco Berger

Sábados a las 20:00 y domingos a las 18:00

→FILM DEL MES LIV

El recuento de los daños

de Inés de Oliveira Cézár

Sábados a las 18:00 y domingos a las 20:00

→CICLO

Filmoteca en malba.cine

Viernes a las 24:00. Entrada única: \$ 8.

Programan y presentan: Fabio Manes y Fernando Martí Peña.
Música en vivo por Fernando Kabusacki y Matías Mango

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 1 de julio al domingo 1 de agosto 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



Las vidas posibles

por Federico Karstulovich

Hace apenas un número, Leo D'Espósito, en su farettiana nota sobre los mundos de fantasía, hablaba de la cualidad del cine de inventar(nos) mundos, de crear otras realidades. De esa capacidad creadora, emerge al mismo tiempo un interrogante, justamente aquél que se desplegaba de la imposibilidad de la metáfora como reflexión de un sustrato trascendente, de una visión trascendental que recuperase el poder expresivo de la metáfora. La nota sostenía que esa escisión cada vez más fuerte entre el mundo creado –en tanto alternativa– y el mundo real no era sino un signo de los tiempos.

La saga de *Toy Story*, con su anacronismo y su ética de personajes clásicos, a lo largo de los años ha logrado consolidar una idea que echa por tierra el pesimismo que Leo adjudicaba a esa separación entre el mundo de un lado y otro de la pantalla. ¿Por qué? Entre otras cosas, porque demuestra que el cine puede crear un mundo de ideas profundas, sensibles, inteligentes (sean éstas deudoras de cualquier clase de trascendentalismo), al mismo tiempo que supone la presencia de mundos radicalmente autónomos sin que esto suponga la resolución de contradicciones. La saga logra hacer convivir dos términos de modo original y melancólico: creando puentes, mostrando devenires. Así como el Jake Sully de *Avatar* tomaba conciencia de su lugar en el/los mundo/s, los personajes de *Toy Story* (sobre todo en la tercera parte, que funciona como ampliación de la segunda y de otras películas de Pixar que ya jugaban con este tema) toman conciencia

(con una modernidad pasmosa y una economía de recursos notable; recordar el plano subjetivo de Woody dentro del conducto de aire en el final de *Toy Story 2*), cambian, entienden su existencia limitada y, de alguna forma, mueren. En este sentido, si bien cada película de la saga es independiente de la otra, hay aquí algo propio de la continuidad de un serial, de un nuevo comienzo ritual, que no casualmente se liga al ritual del eterno inicio que implica jugar.

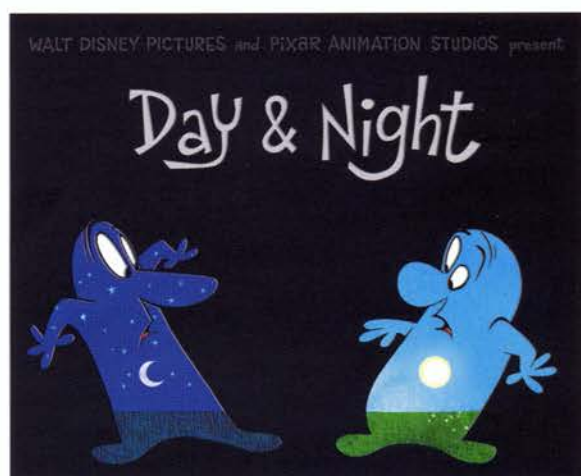
En cierta medida, esa recurrencia ritual hace que la trilogía de *Toy Story* cuente varias vidas a la vez (aunque siempre sea la misma: la de poner los ojos y la vida en torno a alguien que amamos y que duerme a nuestro lado... o a unos metros), porque cada vez que narra los personajes vuelven a iniciar y a morir un poquito, como si fuese por una maldición vampírica o gatuna, y cada vez que se muere se lo hace de forma ritual y simbólica. Justamente, esa voluntad (involuntaria) de retorno encuentra su punto máximo en el cierre (hasta ahora) de la saga, que encuentra un fondo de obsesiones y un lugar donde comprimir todas las películas juntas y a la vez, como un torbellino. Y como en ese plano infernal y ritualístico que es el de la fundición (que invierte simétricamente el plano del ascenso a la nave madre de Hamm, el chanchito, que es otro final, final del juego), *Toy Story 3* juega virtuosamente a hablar, cuan William Shakespeare, de todo y todos los temas posibles sin desentonar, en un grito de furia y sonido. Se nos habla visceral y emotivamente de una parva de temas,

y se lo hace dando entidad, peso específico, voz y carne a cada uno de los personajes. Pero, a diferencia de lo que suele suceder cuando mucho se abarca, este huracán apasionado de lágrimas, despedidas, escapes y aventuras nunca aprieta, porque ha inventado un universo vasto: el de jugar como un acto en continuidad, ininterrumpidamente, así el tiempo no se detiene... o a la inversa, así el tiempo nunca avanza.

Entonces la película juega a ser liviana para hablar-nos de asuntos complejos. Nos habla de la familia (y su idea de familia no es la de familia sanguínea, precisamente), nos habla de los amigos (y los grupos de pares), sobre el hecho doloroso que implica crecer y dejar cosas atrás, sobre la angustia de ser abandonados, sobre la importancia de los legados (y el complicado proceso de legar algo a otra generación); por ende, habla sobre el paso del tiempo (ver la nota de Javier sobre los efectos del paso del tiempo en dos personajes de *TS3*), sobre el hecho de que continuemos aun cuando aquéllos a quienes amamos ya no están en el mundo, sobre la transmisión de la experiencia, sobre el temor a la pérdida de la identidad (o el temor a ser uno más y pasar desapercibidos; ver las pesadillas fordianas de desindividuación que implica fundirse en los restos o ser uno más, ser meramente funcionales), habla reflexivamente sobre el acto liberador de jugar, sobre la narración clásica y sus géneros, en una suerte de despedida homenaje amoroso (desde el western al cine de aventuras, pasando por las películas de escapes de un cautiverio). Por último, habla sobre la muerte y sus formas. Pero nunca nos damos cuenta. Porque la máquina de narrar perfecta que es la película nos deja fuera de cualquier especulación sobre sus temas. Y decide que prevalezca el acto de narrar, lo que demuestra que el clasicismo también es una decisión política: narrar también es una forma de continuar y hacer que el tiempo no se detenga ni haga estragos sobre uno.

Pero lo más oscuro de *TS3* es su estructura formal, que tiene la forma de una pesadilla. Por eso su "Deus ex machina" literal del final de la aventura/marcha de la muerte (la hora de los hornos, o cómo hacer una película sobre campos de concentración) tiene la marca de un sueño, de lo extraordinario, de lo milagroso, de lo *bigger than life*. Es así como la película parece invertir el aprendizaje de George Bailey en *¡Qué bello es vivir!*. A diferencia de aquella, nos muestra una pesadilla real, palpable, material, que deriva hacia un sueño irreal, un verdadero eterno retorno, un cielo o campo de juego inacabables, no muy distintos al artificio del museo de juguetes de colección de *Toy Story 2*: el tiempo congelado de una felicidad perenne e imposible, la confirmación de un tiempo congelado. Será por eso que la película nos entrega su depalmano doble final: hace convivir al mundo existencialista, material, pesimista y trascendental con el otro mundo, el de los juegos, el que vive aislado, el que tiene una existencia autónoma y cíclica. De esa forma asistimos al devenir formal y espiritual de los personajes. Entendemos ambos mundos pero vemos todo desde el puente que permite el pasaje. Esa idea radical, oscura, pesimista y optimista a la vez hace que el corazón siga latiendo con fuerza aun después de superado el peligro; jugar es también la luz de otra cosa, porque en algún momento el juego se acaba. En esa certeza triste radica el amor perturbador e indestructible que entregamos a los personajes de *TS3*: al infinito y, sobre todo, más allá. [A]

Día y noche
Day and Night
Estados Unidos,
2010, 6',
DIRIGIDO POR
Teddy Newton.



Una declaración de principios

por **Leonardo M. D'Espósito**

Día y noche es el corto que acompaña a *Toy Story 3*. Tiene un problema: hacia el final, una voz (de todos modos más o menos justificada en la puesta en escena) habla del temor a las ideas nuevas y a lo diferente. Parece una enseñanza universal inútil, pero por suerte el film tiene demasiada envidia como para que ese pequeño discurso lo arruine. Se trata de una combinación de dibujo animado tradicional y animación digital en 3D. Dos personajitos transparentes se pelean y juegan mientras, dentro de ellos, pasan imágenes en 3D: las de uno son del día; las del otro, de la noche. Hay una serie de gags que recuerdan lo mejor de Warner Bros., y las emociones de los personajes ante las peripecias que viven se grafican con los efectos de sonido de lo que se ve dentro de ellos. El ritmo es perfecto, salvo en el momento en que las cosas se detienen para que escuchemos el "mensaje". Igual después sigue y eso se disuelve.

Lo que más importa de este corto es la idea estética, una especie de declaración de sentido de la animación. Ni el 2D ni el 3D (ni la estereoscopia) son nada si no los sostiene una idea emocional y estética, una visión del mundo que las justifique. La combinación, en ese sentido, pone en valor ambas formas del dibujo animado sin que una predomine sobre la otra, algo que es también una declaración política cuando, en estos tiempos, los mercachifles adosan 3D a todo sin pensar si vale la pena. Además, hace unos años, hasta la propia Disney pensó que la única animación que aceptaba el público era la digital. Pixar siempre supo que no y que sus películas eran las que eran porque implicaban historias que necesariamente requerían de la computadora. Es la gran puja entre los artistas que hacen lo que quieren hacer y los ejecutivos que exigen lo que quizás no es necesario. El mensaje de *Día y noche* (el mensaje explícito, digamos) es que no hay que temer a las ideas nuevas; pero la forma del film y su encanto lo vuelven redundante. Aunque como declaración de principios, en un momento en el que el cine (especialmente este cine frágil que es la animación) vive una especie de batalla por dominar las salas, no está del todo de más. [A]

Confesiones

por **Hernán Schell**

Es conocida la teoría del juego que Samuel Taylor Coleridge dejara escrita en su extraordinaria *Biographia Literaria*. Allí se sostenía que la razón por la cual nos podíamos emocionar con algunas ficciones era porque, en el momento en que las veíamos, inconscientemente decidíamos ignorar que lo que estábamos viendo era una construcción de la fantasía (la famosa "suspensión voluntaria de la realidad") y por momentos decidíamos creer que lo que estábamos viendo era real, para poder "entrar" en la historia. De esta manera, Coleridge decía que la apreciación de una ficción era el producto de un juego que el espectador/lector decidía jugar para poder apreciar la obra de un artista determinado. *Toy Story 3* empieza con un chico volviendo a sus juguetes parte de una aventura que junta elementos iconográficos del western y la ciencia ficción, en una historia de buenos y malos que cuenta con un villano de apariencia inofensiva (un cerdito) y un rescate a último momento cuando el destino de los héroes parece perdido. No es casual que la película empiece así, porque luego en *Toy Story 3* también veremos cómo los juguetes protagonistas serán parte de una aventura con elementos iconográficos del western y la ciencia ficción, con un villano de apariencia tan inofensiva como un osito con sabor a frambuesa y con un rescate final en un basurero que tiene lugar cuando todo parece perdido para estos héroes.

Quizás haya en estos paralelos entre la fantasía de Andy y la historia que veremos en *Toy Story 3* una reflexión sobre la relación entre el espectador y la ficción de corte netamente coleridgiano. Como si la misión de *Toy Story 3* no fuese otra que volvernos, como espectadores, otros Andy que hacen de personajes ficcionales algo real, seres de fantasía con los que queremos sentir adrenalina y emoción en cantidades desmedidas. Claro está que, para que uno pueda entrar voluntariamente en este juego, hace falta, si se quiere (y como en cualquier otra obra de arte), un manejo hábil por parte de la obra para hacernos sentir empatía por esos personajes. Y ahí es donde se encuentra la mano maestra de los muchachos de Pixar. En primer

lugar, nutriendo a cada uno de estos personajes de una personalidad definida. Así es como incluso aquellos personajes que pueden llegar a tener una mera función cómica (el bebé patovica, Ken) terminan encontrando un conflicto personal, por más mínimo que éste fuese. En segundo lugar, creyendo en una poética del gesto. Ya que, si bien el tema principal de *Toy Story 3* (la posición de un sujeto frente al cambio inminente que produce todo progreso) es eminentemente fordiano, hay una reticencia de esta película a caer en cualquier paisaje lírico propio del universo de John Ford y concentrarse, más que nada, en la belleza encerrada en los gestos y los movimientos corporales de sus personajes. La mirada de la Señora Cara de Papa hacia los brazos musculosos de un muñeco de acción y la mirada celosa del Señor Cara de Papa ante esta situación; las diferentes expresiones que se consiguen cuando los muñecos, tomados en plano general, son informados de la situación en la que se encuentran en la guardería; los gestos melodramáticos del erizo con ambiciones shakespearianas, o la forma en que el bebé empuja el codo para tomar la mamadera (un chiste genial y trágico al mismo tiempo) les dan a estos personajes una belleza irresistible, haciéndolos propicios para cualquier sentimiento de empatía.

Pero hay un rasgo quizás demasiado potente en estos juguetes que los vuelven, sencillamente, muy cercanos a nosotros: su miedo al paso del tiempo. Este tema fue una constante en toda la saga de *Toy Story*; lo fue lateralmente en la primera parte y de manera mucho más abierta en la segunda. Pero es en esta tercera parte donde este asunto directamente recorre toda la película y donde incluso existe un plano en el que se explicita que el conflicto que tienen estos juguetes se conecta abiertamente con conflictos humanos. Se trata del momento, llegando hacia el final, en el que vemos a la madre de Andy abrazándolo y lamentándose sobre cómo el paso del tiempo terminó haciendo que su hijo se vaya a la universidad. Lejos de ser redundante, este momento en la película resulta una toma de conciencia conmovedora, una forma de los propios realizadores de confesar lo que finalmente todos sabemos: hay en estos muñequitos de fantasía una relación con la realidad cotidiana. Relación que por momentos puede resultar tan angustiante por su carácter inevitable que a los señores de Pixar les fue necesario disfrazarla en un montón de amigos hechos de animación en computadora, tan perfectos en su creación fantástica como tristes en su valor de verdad. **[A]**



L'essentiel
Estética, Spa & Salón

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

Ante el estreno de **Toy Story 3**, que para algunos en esta redacción es la mejor obra de Pixar, decidimos revisar las películas previas del estudio, es decir, sus diez largos y su puñado de cortos, todo disponible en DVD en Argentina.

Cajitas felices

Toy Story

Estados Unidos, 1995, 80'.

DIRIGIDA POR John Lasseter.

Es notorio rever hoy una película pionera del cine de animación digital como lo fue *Toy Story*, estrenada hace ya quince años, y encontrar que, aun para los estándares actuales, sigue siendo mucho más lograda en su técnica que otras películas de animación por computadora realizadas por otros estudios. O sea, vista hoy en día, esta primera película de Pixar Animation Studios les pasa el trapo a todas las *Shreks*, *Madagascars* y *Lluvias de hamburguesas* del mundo (esto, como dije, hablando sólo técnicamente y no como películas en sí: algunas de las mencionadas están muy pero muy bien).

Pero lo importante, tanto de este primer acercamiento al largometraje por parte de John Lasseter y sus amigos como de gran parte de las películas subsiguientes del estudio, es que esa perfección técnica viene acompañada por enormes ideas de puesta en escena, una belleza visual que trasciende su recurso y una fuerte militancia en favor de la narración más furiosamente clásica. Coescrita, entre otra gente, por Joss Whedon*, la película establece un conflicto entre sus dos protagonistas: Woody el Cowboy y Buzz Lightyear. En el mundo de Andy, el dueño de ambos juguetes, la llegada de Buzz, una *action figure* con todos los chiches de última tecnología, hace que comience a dejar de lado al artesanal Woody. Claramente, el enfrentamiento entre estos personajes tiene su correlato en la manera en que la película se para frente al mundo: Woody representa al western –y, por ende, al cine clásico– y Buzz al cine contemporáneo de efectos especiales. Si en la ficción la respuesta yace en la coexistencia, lo mismo se aplica a la película en sí: *Toy Story* es vanguardia pura, y aprovecha a la perfección los alcances tecnológicos, pero no por eso renuncia a lo clásico a la hora de contar una historia.

*El genio detrás de los programas *Buffy* y *Firefly*, el largometraje *Serenity* (basado en la última) y la imperdible serie web *Dr. Horrible's Sing-Along Blog*. JUAN PABLO MARTÍNEZ

Bichos

A Bug's Life

Estados Unidos, 1998, 95'.

DIRIGIDA POR John Lasseter y Andrew Stanton.

Hay tres películas del Hollywood más o menos reciente que asocio a una sensación no de inflación o inseguridad sino de felicidad: *La momia*, *Piratas del Caribe* y *Bichos*. *The Hangover* y *Old School* son dos posibles candidatas para esta lista, pero tienen un fondo realista. Son un momento de irresponsabilidad en personajes que se niegan a crecer. Pero la responsabilidad y la edad están de fondo, como amenazas que tarde o temprano se van a materializar, aunque sea después de terminada la película. En cambio, *Bichos* y sus dos compañeras de felicidad no conocen ese problema, son películas al aire libre en las que la diversión es el único objetivo. No hay responsabilidad o irresponsabilidad posibles, su universo es irreal y los problemas de la realidad no las contaminan. En particular, *Bichos* es la diversión de un mundo inventado donde unos insectos son una *troupe* de circo que se hace pasar por un grupo de feroces "guerreros", unos perdedores natos a los que les baja la presión si ven sangre. Pero su especialidad es convertir todo en una broma. Cualquier cosa es excusa para un chiste y, a diferencia de los pases de magia que a los cirqueros de la película no paran de salirles mal, todos los chistes son buenos. *Bichos* elude cada riesgo de aleccionar. Por ejemplo, la explicación de Flick de la piedra/semilla cuya transformación en un árbol es también una metáfora sobre la vida y crecer... pero la *troupe* llega a nuestro rescate y confunden a la piedra con algún emblema misterioso de las hormigas y socavan todo sentido serio de la metáfora al transformarla, sin saberlo, en ridícula. Estas miniaturas de Lasseter y Stanton son una uto-

pía donde todo es leve y nadie conoce la rutina. *Bichos* se toma unas vacaciones permanentes en un lugar donde no existe el aburrimiento. MANUEL TRANCÓN

Toy Story 2

Estados Unidos, 1999, 92'.

DIRIGIDA POR John Lasseter y Ash Brannon.

Toy Story 2 empieza y termina con reminiscencias a *La guerra de las galaxias*, y también con juegos: al principio como un videojuego, al final con Zorg divirtiéndose con el segundo Buzz como buenos padre e hijo, de un modo en que no terminaban Anakin y Luke Skywalker, en el año del estreno de *Episodio I*. Además, hay una idea de diversión ligada al universo infantil (los malos, tanto en ésta como en *TS3*, están ligados al mundo de los viejos: el coleccionista de juguetes y el juguete Stinky Pete "el explorador" en una, el viejo oso de peluche Lotso en la otra). En el medio, una reflexión respecto del paso del tiempo, de la tragedia inexorable del fin de la vida que conocimos. Woody lo empieza a intuir cuando, jugando con Andy, se le rompe el brazo: sabe que es percedero y que, como dice la mamá de Andy, "los juguetes no duran para siempre". También se entera de esto cuando la cowboy Jessie le cuenta que ella alguna vez había pertenecido a una niña, que cuando se hizo grande la había donado. Ahí quedan las semillas de *TS3*. Pero también, escuchando su propia canción, Woody se da cuenta de que no vale la pena pasar una aséptica vida en un museo, siendo admirado por todos y querido por nadie. Su sueño es ser amado para siempre. Se da cuenta de que eso no es posible, pero que por nada del mundo se perdería ver cómo Andy se convierte en un adulto, con lo que ello implica: el amor, pero también la inconsistencia de éste, la incertidumbre frente a la recurrente posibilidad del rechazo. La intensidad del juego y la camaradería, pero también el destino trágico de la separación y la ruptura del lazo que alguna vez fue único. Al final, la



saga termina siendo la historia de un lazo indestructible, de la fraternidad de ese grupo de juguetes que se agranda, se mantiene unido frente a todos los avatares y es capaz de crear un nuevo marco donde ser amado y desarrollar sus aventuras. **AGUSTÍN CAMPERO**

Monsters, Inc.

Estados Unidos, 2001, 92'.
DIRIGIDA POR Pete Docter.

Tomemos las bases del universo Pixar, mezclémoslas con los primeros relatos de Ray Bradbury (*Crónicas marcianas* y *El hombre ilustrado*) y obtendremos algo muy parecido a *Monsters, Inc.*. Lo que en Bradbury despierta una especie de ternura sombría, como si una amenaza estuviese siempre a punto de hundir todo en el vacío existencial, Pixar lo convierte en una aventura luminosa y tierna donde la oscuridad existe, pero está desplazada. Porque si algo diferencia al estudio de todos los demás, no es el grado de perfección que obtienen en cada píxel (meritorio, pero secundario), sino ese aire de artesanía que desprende cada película, la humanidad y amor con que se delinea cada relato aun antes de ser puesto en texturas. Fino equilibrio el de Pixar: una vez más construye un relato para niños sin caer en el legado moralizador y ejemplificador de Disney, aun si la megaempresa del congelado Walt está detrás. Hay bondad, hay ingenuidad, pero no hay intención de dogma. Su segunda gran virtud es que no se apoya únicamente en el desarrollo tecnológico para llegar al gran público, apelando al vacío placer fetichista de ver cosas hechas con computadora. Hay detalle, sí, pero a modo de pincelada perfeccionista para dar forma a una idea

trabajada y puesta en conjunto. Pero hay algo más que hace que las películas de Pixar despierten una absoluta empatía: comentan, sin salirse de su relato, sobre la sociedad contemporánea. *Monsters, Inc.* construye un mundo que no es el nuestro pero que se le parece mucho. Y así, al transformar a los monstruos en operarios de una estructura industrial que cumplen un horario y que se toman al miedo como un mero trabajo, opina. Así como *WALL-E* cuestiona el avance tecnológico total y plantea el riesgo de la comodidad, *Monsters, Inc.* habla de un mundo en el que hasta lo mágico o místico es comercializable a gran escala (el miedo infantil), y del reverso de la sociedad del espectáculo, donde el monstruo terrorífico no es más que un tipo que asume un papel para lucrar. Pixar es, así, clásico en el mejor sentido posible: utiliza un monstruo celeste como alegoría y nos dice a la cara tanto sobre nosotros mismos que la emoción viene sola, sin necesidad de violines y música lacrimógena. **GUIDO SEGAL**

Buscando a Nemo
Finding Nemo

Estados Unidos/Australia, 2003, 100'.
DIRIGIDA POR Andrew Stanton y Lee Unkrich.

Buscando a Nemo satisface su propia angustia de las influencias con *Bambi* con un comienzo shockeante: una familia se despedaza por un ataque de depredadores que deja en pie a sólo dos integrantes de ese grupo inicial. Marlin y su hijo Nemo son los robinsons de esa isla de la fantasía y sobreprotección que el primero crea para el segundo. Pero, claro está, también existe el mundo —aunque carguemos con familiares muertos en nuestro haber, algo

que la película no elude pero en lo que saludablemente tampoco se focaliza—, y Nemo busca conocer lo que le ha sido vedado. El cuentito moral que Pixar nos va a montar para lo ocasión, entonces, va a jugar entre dos términos: la necesidad de preservación, aun a costa de cercenar experiencias y aprendizaje, versus la avidez de conocimiento, de interacción, de superación personal de cualquier clase de limitación (física en el caso de Nemo, que tiene una aleta chiquita).

Entre esos dos extremos, la película presenta shakesperianamente (sello de la casa: nunca hay un personaje sin entidad, peso, volumen y humanidad) toda una gama de grises entre tales extremos, en un humanismo que nunca es accesorio, ni mera corrección política, sino que es fundamental para la comprensión: junto a Marlin iremos conociendo, durante la búsqueda de su hijo (y en paralelo vemos cómo Nemo busca escapar), las distintas variedades de la experiencia. Y ese encuentro con nuevos acontecimientos está dado por el cruce con otras especies. Es decir, si en los films de Pixar la idea de familia-comunidad es central, *Buscando a Nemo* lleva esta idea al paroxismo y la invierte: la familia es eso que nos rodea, que nos hace crecer y querer conocer, más allá de cualquier lazo sanguíneo. Partidario de la transmisión del aprendizaje por la propagación de la experiencia, el final elegiaco anticipa una despedida futura: la de los padres a los hijos, la del tiempo pasado. En el anteúltimo plano —en el que Marlin observa irse a su hijo con sus compañeros de escuela encima del profesor Raya, alejándose en el océano— ya empezaban a cifrarse algunos temas por venir: el crecimiento, el alejamiento de los hijos, el legado de la experiencia, el aprendizaje de un mundo nuevo. ¿En dónde volverían? En *Toy Story 3*. **FEDERICO KARSTULOVICH**

Los Increíbles
The Incredibles

Estados Unidos, 2004, 115'.
DIRIGIDA POR Brad Bird.

Si hay algo que *Los Increíbles* destaca es que no todo el mundo es especial. “Todos son especiales”, le dice la madre a Dash, que responde indignado: “Eso significa que nadie lo es”. Esa lógica guía la producción de los estudios Pixar, y se nota en los mundos que abordan y en los personajes que retratan sus películas. Quizás por eso Pixar no se conformó con narrar cualquier historia cotidiana e hizo un recorrido por distintos “grupos” o “comunidades” antes de meterse de lleno con los humanos. *Los Increíbles*, entonces, es como un paso previo a la “completa” humanidad de la que parte *Up*, porque *Los Increíbles* es un relato que se acerca a los hombres desde una veta “especial”, aquella que implica lo sobrehumano, lo superheróico.



Brad Bird escribió y dirigió esta película que nos presenta a una familia: Bob, un padre con fuerza extrema; Helen, una madre elástica; Dash, un hijo súper veloz, y Violet, una hija que se vuelve invisible y puede crear campos de fuerza. En este relato –atravesado por el universo de la historieta y por las referencias al mundo de Marvel y DC– los superhéroes tienen que dejar de serlo: varias demandas legales contra ellos han hecho que la gente no los quiera del todo. Por eso, cual programa de protección de testigos, los superhéroes deben esconderse y resignarse a actuar como el resto de los mortales. Entonces, Bob y Helen abandonan sus heroicas andanzas para camuflarse en la vida de un oficinista y un ama de casa. Pero Bob extraña sus días de gloria y, al intentar volver a ellos, mete a su familia en problemas. Claro que esos problemas se transforman en la ocasión de salvar al mundo y ahí es donde llegan fascinantes personajes (como Edna, la diseñadora a quien el mismo Bird le puso voz), muchas citas cinéfilas (a Wilder, Kubrick, Spielberg, Lucas, a las *James Bond*) y magníficos diálogos. Eso es esta película, eso es Pixar. Y si eso no es “especial”, entonces todos los somos y nadie lo es. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**

Cars

Estados Unidos, 2006, 96'.
DIRIGIDA POR John Lasseter.

El Tuka, pequeño coloradito que hace 4 años se convirtió en padre al amigo Gamuza, es la persona más fanática de los autos que jamás

haya conocido. Reconoce cualquier coche que ve por la calle y siempre pregunta por los tres autos en los que alguna vez lo llevé de paseo. Se puso mal cuando le conté que “el auto que habla” se me había prendido fuego, pero se puso contento de nuevo cuando lo dejé, por primera vez en su cortita vida, que ponga en marcha otro Renault. Nuestro querido e impetuoso proyecto de Ricky Bobby se la pasa corriendo de acá para allá mientras imita el ruido de un motor y usa cualquier cosa como volante. Pero cada vez que *Cars* aparece en la pantalla, El Tuka por fin baja un cambio y se serena. Y ese hipnotismo en el chico despierta la curiosidad por la película de cualquiera. Al ver una y mil veces *Cars*, se nota el amor por los autos, que no es lo mismo que fanatismo, de John Lasseter. El director recurre al amor genuino por los autos, nada de tuneos, enchuladas o esa necesidad de mantener la máquina siempre impecable; *Cars* es una película que apuesta a que persona y máquina se fundan hasta que sea imposible diferenciarlos. La historia es sencilla, la de siempre: la búsqueda de valores humanos que rediman a un protagonista, en este caso el competitivo y agrandadísimo Rayito McQueen, que quedó varado en un pueblito de la Ruta 66; pero la emoción es otra. El nervio deportivo potencia todavía más ese costado sensible que acostumbra la animación infantil. *Cars* no necesitaba ningún aditivo para ser apasionante, pero se vuelve conmovedora hasta las lágrimas gracias a la aparición del fanático de los autos Paul Newman como el protestón Doc Hudson, en un cierre brillante para su carrera, tras un larguísimo y vistoso recorrido en el cine, y con un homenaje sentido y emocionante a una ruta tradicional. Como se cansaron de repetir Pappo y Juanse, “andarás bien por la 66”. El Tuka

encontró una buena huella para comenzar a seguir los caminos del cine y el automovilismo.

NAZARENO BREGA

Ratatouille

Estados Unidos, 2007, 111'.
DIRIGIDA POR Brad Bird.

Lo que hace mejores a las películas de Pixar es su capacidad de arremolinar y sublimar relatos, fábulas y moralejas con un nivel tal de sutileza que asusta (para bien). Cambiemos el adjetivo anterior por inteligencia, coherencia o grandeza y la frase se sostiene; más bien, se expande y le hace justicia al todo. *Ratatouille* es la historia de siempre: la del chico de origen humilde que cumple su sueño; la de aquél que desarrolla un don, se instruye y progresa. Claro que el chico en cuestión es una rata, y si la cosa daba tanto para la fábula socialista como para un nuevo recordatorio del sueño americano, Brad Bird marca el terreno desde el vamos: Remy vive en las afueras de París, y los grandes hitos en su vida como chef (de eso se trata, de una rata que, contradiciendo su origen y a toda su especie, disfruta la comida) son una sopa y un plato condenado a la “vulgaridad”, como el que le da título a la película. La secuencia de su llegada a París es inolvidable, visualmente prodigiosa y de un nivel de sensibilidad que cala los huesos. Allí aparece, por primera vez, el espíritu de Gusteau, el cocinero que inspira el diletantismo culinario de Remy, y su larga carrera –plena de felicidad y vértigo– por los techos y canales de la ciudad es homenaje y caricia a todo lo que el imaginario colectivo deposita en París. Música, color y velocidad definen el momento y a la película, que junto a sus olores y a sus habitantes en apariencia menos importantes (todos los del restaurante, el crítico desapasionado que recupera el pulso, la sinuosa Colette) nos invitan al placer y a la aventura. Remy, como todo bicho *bigger than life*, tiene la capacidad de hablar, pero sólo con los suyos. Cuando conozca a Linguini, el chico torpe y distinto al resto, su amistad se sellará a base de silencios y miradas, como para hacernos recordar que por todos los costados, *Ratatouille* respira cine. **IGNACIO VERGUILLA**

WALL-E

Estados Unidos, 2008, 103'.
DIRIGIDA POR Andrew Stanton.

WALL-E empieza y termina en el planeta Tierra. Es lógico que así sea y es entendible el aterrizaje forzoso por el que película y *crew*, dentro y fuera de la pantalla, apuestan en el último tercio del metraje: volar tan alto y tan lejos de casa puede producir vértigo o una obra maestra; y como una obra maestra puede también producir vértigo, bueno, incluso matemáticamente, la cosa no se podía resolver de otro modo. No es lo mejor del film de Andrew Stanton ese tramo final, pero está

muy por encima del promedio de cualquier cinematografía actual. Sólo que la hora inicial supone una vuelta por el universo tan singular y emocionante que no hay modo de no sentirse ligeramente decepcionado cuando el final feliz llega por fin y se revela bastante menos feliz que todo el resto. "We're gonna find adventure in the evening air", canta Michael Crawford en el desconcertante comienzo, y Stanton transforma en cine esa promesa imposible. Pasan 15 minutos hasta que Wall-e conoce a Eve, hay unos 20 minutos más de ambos en la Tierra, y otro cuarto de hora de interacción con otros robots ya a bordo del Axioma, mega bote espacial en el que lo que queda de



la humanidad engorda y consume, nave cuyo nombre resulta una especie de profecía autocumplida para el film. Con el primer humano que aparece en pantalla se acaba la aventura, cuando, para la película que sigue, que no es la misma que vimos al comienzo, recién está empezando. Antes de que los hombres arranquen su lucha por el regreso a la Tierra, un robot maltrecho, otro de punta en blanco y una cucaracha ya habían entregado lo que WALL-E tenía para dar, el mejor truco de magia posible: hacer todo con nada. Defina "todo": romance (por sobre todas las cosas), acción, aventura, comedia, *tech-buddy-movie*, poesía en movimiento e inmóvil, un homenaje al cine mudo y un nuevo *layer* de maestría para el uso del CGI, experimentación, clasicismo y conquista. En dos palabras... ¡Belleza, nene! **MARCELO PANOZZO**

Up, una aventura de altura

Up

Estados Unidos. 2009. 96'.

DIRIGIDA POR Peter Docter y Bob Peterson.

Es curioso, pero quizás el film más tierno de Pixar sea, al mismo tiempo, uno de sus más tristes. *Up* tiene uno de los comienzos más angustiantes y magistrales jamás realizados. En él se nos muestra, mediante una extraordinaria secuencia de montaje, una historia de amor entre dos personas que empieza desde la niñez. La película va exponiendo cómo esta

pareja, si bien es feliz, debe ir frustrando sus objetivos por hechos que tienen que ver con la mala suerte y sus limitaciones económicas. Luego se nos muestra cómo de esta pareja sólo el hombre sobrevivió, y cómo esta misma persona, ahora anciana y viuda, debe lidiar contra una empresa que quiere echarlo de su casa para construir un edificio. El anciano perderá la batalla cuando la empresa, maniobra legal sucia mediante, "compruebe" que el anciano es un peligro social y lo obligue a retirarse a un asilo. Ante una presentación tan negra, la película hace que este anciano sea capaz de hacer de su casa un instrumento volador para viajar a América del Sur y emprender así una aventura de características fantásticas (habrá allí, entre otras cosas, un ave nunca antes vista y perros que pueden hablar y pilotear aviones) junto a un niño obeso que accidentalmente se mete en su nuevo transporte aéreo. Estamos en *Up* ante la aventura como grito desesperado o, mejor aún, ante una película de aventuras y fantasía que muestra que las ficciones de aventuras y fantasía están para mejorar el mundo, aunque sea por un rato.

Pero *Up* también es otra cosa. Es una película que muestra que lo único necesario para mantener una relación duradera (ya sea amistosa, amorosa o paternal) es tener una pasión común; es una reflexión sobre la nostalgia como un mal inevitable, y también es el film más sofisticado de la productora Pixar después de su milagrosa trilogía de juguetes. **HERNÁN SCHELL**

Short Stories

Pixar, lo que se dice Pixar, nació como juguete-hace-efectos-especiales para (¿quién más?) George Lucas y su siempre voraz Lucasfilm. Pero ¿cómo llegar desde "los que hacen los efectos de *El joven Sherlock Holmes*" a ser el estudio que, de alguna manera, ya sea comercial o estilísticamente, llevó a cabo la revolución cinematográfica más amable de la historia del cine? Un nombre: John Lasseter. Uno de esos que hacían del listado de alumnos de CalArts, la Escuela de Arte de California, una real cantera de maravillas. Lasseter desarrolló, cuando Pixar ni soñaba con ser Pixar, dos cortos para demostrar los usos de un programa de animación: *The Adventures of André and Wally B.* y *Luxo Jr.* Este último sería el corto que pondría la "I" en Pixar (de hecho, es la lamparita protagonista del corto la que hoy caracteriza al logo del estudio). ¿Qué es precisamente lo que hace que hoy se le dedique un dossier a un estudio sin dejar de pensar en nombres propios pero antecediendo la marca, el estilo, la visión del mundo común que se pasea desde *Luxo Jr.* a *Toy Story 3*? Los cortos de Pixar pueden considerarse, antes que un germen, algo así como habichuelas mágicas: lo único que hicieron sus constantes con el tiempo fue hacer arbóreas, echar raíces, nutrirse, generar nuevos aires y, obviamente, ramificarse para llegar a lugares imposibles. *Red's Dream* (1987), *Tin Toy* (1988) y *Knick Knack* (1988) son la tríada inaugural. De hecho, hasta 1997, cuando el trato con Disney que generó en el 95 *Toy Story* se convertía en un problema, los cortos dejaron de producirse. Pero ya en ese monociclo rojo, en el juguete de lata y en el hombre de nieve encerrado en globos de cristal,

Pixar mostraba su dogma: encontrar en aquello generado por el diseño humano —juguetes, autos, robots, ratones y París, superhéroes—, en esos habitantes de estantes, un lugar nuevo desde donde recorrer el mundo. Y también un lugar desde donde cuestionarlo de la mejor forma posible: haciendo del mundo una aventura que anula sus usos cotidianos y más convencionales. Así, nacidos desde la ausencia de palabras, como neuronas de un cerebro infantil preverbal que no fue atrofiado por la educación, Pixar descontroló la idea de corto animado, poniéndose en la línea de la mejor animación desorbitada del mundo, pisando fuerte en el territorio libertino que antes fue de Warner Bros., UPA y Cartoon Network, aunque también del Disney de sus cortos pioneros más desafiados. Desafiando la velocidad del tercer milenio, cuando la animación digital ya se había dispersado en todos los estudios, le bastaría seguir produciendo cortos para probar que en el campo de los ceros y unos los Pixar se sacan diez: en formato chico también son gigantes del bardo salvaje. Si no miren a los plumíferos tarados de *For the Birds* (2000), el auto monstruoso de *Mike's New Car* (2002) o esa maravilla de bebé punk llamada *Jack-Jack Attack* (2005): cortos para infantes zarpados. Y si Pixar sorprendió acelerando sus propios referentes cuando quiso disfrazarse de Tex Avery en ese remolino rebelde de un conejo y su mago llamado *Presto* (2008), que antecedió a *WALL-E*, ahora duplican la apuesta: antes de *Toy Story 3*, el corto inesperado *Day & Night* explora un planeta completamente nuevo. Con un juego entre la animación en dos y tres dimensiones, con una base narrativa y estética experimental, el estudio con más ideas por película animada se atreve a salirse de su propio estilo, de sus recurrentes temas, para demostrar que no hay límites para su infinita combinación de píxeles, y que con dos monigotes y un montón de neuronas explosivas se puede llegar a tocar el cielo. Y más allá. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ Y DIEGO TREROTOLA**

Fundación mítica del cine en Filipinas

por Eduardo A. Russo



La sola mención del término “independencia” connota dolor o convoca al eufemismo en Filipinas. Tres centurias de dominio español en el archipiélago bautizado así en homenaje a Felipe II terminaron con una declaración independentista en 1898 que apenas disimulaba la venta del territorio nacional, junto con Guam y Puerto Rico, a los Estados Unidos. La ocupación abrió una guerra que, con casi 40.000 muertos y centenas de miles de desplazados, inició otro siglo marcado por nuevos modos de violencia, sumados a una ancestral historia de dominación.

Durante la Segunda Guerra, la invasión japonesa cambió el dominio imperial, que luego fue sucedido por otro período de ocupación norteamericana. El cine había desembarcado en Filipinas hacia 1897 y en las décadas siguientes se construyó un sistema de estudios que durante algunos períodos superó holgadamente el centenar de películas por año, y en otros sufrió crisis sucesivas, ligadas a los sismos políticos de la nación. En los años treinta la industria estaba modelada como una miniatura hollywoodense; cuando los japoneses invadieron el archipiélago, instalaron sus propios estudios para filmar películas de pro-

Independencia

Francia/Filipinas/
Alemania/Países
Bajos, 2009, 77'

DIRECCIÓN Raya Martin

GUIÓN

Ramon Sarmiento y
Raya Martin

PRODUCCIÓN

Arleen Cuevas

MÚSICA

Lutgardo Labad

FOTOGRAFÍA

Jeanne Lapoirie

MONTAJE

Jay Halili

INTÉRPRETES

Sid Lucero, Alessandra
de Rossi, Tetchie
Agbayani y Mika
Aguilos.

paganda bélica. La posguerra abrió otra fase de equívoca independencia, otra vez más declamada que efectiva, mientras la dominación ingresaba a un nuevo estadio. Mientras tanto apareció, junto al cine de estudios, una corriente de cine de autor. Con sus altibajos, el cine siguió altamente presente en la cultura popular filipina. Raya Martin es el eslabón más joven de un legado abundante y complejo. No obstante, sus películas poseen ciertos contornos que permiten pensar en un cine en punto de partida.

Como esas leyendas que condensan con engañosa brevedad alguna verdad fundada en el poder de la ficción, *Independencia* puede ser narrada sucintamente. Una madre escapa de la ocupación estadounidense con su joven hijo, ocultándose en la selva. Allí viven cazando y sembrando su alimento. Aparece una extranjera, violada y abandonada por los invasores, que se suma a ambos, pero pronto la madre enferma y muere. La extranjera tiene un niño de tez clara, que tal vez sea producto de la violación, pero que crece con ellos como padres. Mientras tanto las estaciones se suceden, la selva es progresivamente degradada y las vidas se instalan en creciente incertidumbre a medida que se acerca la presencia de los extraños.



Raya Martin ha dispuesto a *Independencia* como segunda parte de una trilogía de diseño ambicioso. Nos hemos extendido en la complejidad de la historia de Filipinas y su cine porque son la materia prima de esta obra. En la primera entrega, *A Short Film About the Indio Nacional* (2005), Martin tomó como referencia el cine de hace un siglo. En ésta, remite sustancialmente a la producción del cine de estudios norteamericano. Específicamente, se inspira en los films de Hollywood filmados en estudio, en los primeros años del sonoro, lo que permite explorar una revitalizada saturación icónica, a la manera de un Sternberg. Para el tercer momento de la trilogía, anuncia Martin que su modelo será el cine japonés. Paso a paso, el joven cineasta negocia con lo heterogéneo y lleva hacia su propio territorio distintas modalidades imaginarias de una ocupación que ha sido tanto de un pueblo como de las imágenes que lo proyectaron en pantalla. El dominio español, la invasión estadounidense, la ocupación japonesa y de nuevo norteamericana hablan de la exposición de Filipinas a pruebas extremas durante el siglo. Estos desplazamientos e intrincaciones de conflictos fueron tan tortuosos, que casos emblemáticamente tan complejos como el de Taiwán (por referir otra nación en la que el cine ha intentado procesar ambigüedades, paradojas e incertidumbres colectivas) son comparativamente más accesibles a la comprensión externa. Filipinas parece un interrogante aún mayor en la configuración de su identidad.

De una manera sorda o explícita, como telón de fondo de toda presunta normalidad o en una dimensión de cuerpo a cuerpo hasta hacerlo intolerable —como en *Autohystoria* en su evocación actualizada de la muerte de los líderes independentistas Andrés y Procopio Bonifacio—, pasado y presente se ligán circularmente en el drama filipino. En *Independencia*, el conflicto se extiende hacia un mundo que entremezcla artefacto y realismo. Decorados, telones pintados, disposición cuidadosa de las formas, luces y sombras remiten a lo primero. El poder de los cuerpos (humanos, animales) y los rostros, dejando constancia de lo viviente frente a la cámara, reafirman lo segundo. Como elemento distintivo, aunque de crucial importancia, un breve pasaje de un presunto noticiero cinematográfico (casi como extraído de *A Short Film...*) muestra la muerte de un pequeño baleado por los invasores por robar fruta en un mercado. Además de disipar de la película la amenaza de cualquier pomposidad por el distanciamiento irónico, ese breve corto refuerza el poder nacido de la inevitable claustrofobia que se respira en su selva sin salida, donde queda establecido que el gatillo sancionará el menor movimiento de escape.

No es mérito menor de *Independencia* el de postular un espectador ubicado, de modo equiparable, en una posición que reclama un elevado grado de sofisticación sin resignar cierta apelación a una inocencia inicial. Busca, de alguna manera, ese punto donde se puedan encontrar Lumière con Griffith y su herencia más inmediata, hacia la ascendencia de la clase B del *studio system* en la primera década del sonoro. Resulta sorprendente, al recorrer los films de Martin, cómo, en lugar de progresar en un estilo, navega diferentes opciones para componer algo muy diferente a un reciclaje, como si lo suyo fuera elaborar una *summa* de la que pueda destilar algo de su propia condición singular, dando cuenta, a la vez, de los materiales

heterogéneos con que está construida, materiales tanto de adentro como de afuera del cine. Uno de los elementos insólitos de *Independencia* reside en el modo en que su iconografía y lenguaje remiten a distintas zonas del cine del pasado. Desde su difusión en Cannes 2009 ha sido frecuente leer que algo del llamado “cine primitivo” lo determina. En este caso, más que nunca, deberíamos mentar un cine de los primeros tiempos, o cine temprano, para quitarnos de encima la connotación de primitivismo que el anterior nombre convoca. Es cierto que algunos elementos remiten a ese cine temprano, pero lo hacen con la misma carga de refinamiento que uno encontraba en aquellas pantallas que otorgaban igual importancia a la simultaneidad de detalles visuales, equilibrando narración y descripción. Nada entonces de primitivismo, sino que algo aquí parece remitirnos a aquel cine de masas, aún poco atendido, filmado desde 1910 a 1920, que planteaba una política de matices en sus mundos imaginarios tomando distancia del teatro solamente para aproximarse de otro modo a la plástica, haciendo de cada plano una célula dramática que transmitía en su decurso la impresión de necesidad, y hasta de destino, que organizaba la fábula. De todas maneras, para aquéllos que insistentemente aluden al poder del cine temprano, o incluso del mudo, en *Independencia*, cabe recordar que eso es justamente lo que propuso (y con notable eficacia) *A Short Film About the Indio Nacional*. Porque en esta ocasión algo viene a desmentir de modo tajante esa presunta adhesión al mudo: la presencia del sonido. Si uno, deslumbrado por el poder de la imagen visual en esta película, no puede dejar de pensar en ciertos pasajes de referentes tan distintos (tan diferentes entre sí como distantes a la presunta condición oriental de un cine como el de Martin) como el austríaco-norteamericano Joseph von Sternberg, el ruso Yevgeni Bauer o el alemán Franz Hofer, con sólo atender al sonido accede al poder conjunto de lo visto y oído, gracias a la expansión imaginaria del fuera de campo, más bien a la potenciación de la mirada y la escucha. La película de Raya Martin es más proyectada sobre el espectador que en la pantalla, trascendiendo así su llamativo poder visual, redoblado por la excepcional fotografía blanco y negro de Jeanne Lapoirie.

Con su belleza plagada de inquietud como uno de sus rasgos fundamentales, la película permite el encuentro misterioso entre dos dimensiones supuestamente enfrentadas como son las del mito y la historia. Su fundación, no obstante, no es épica sino arraigada a la nunca suficientemente ponderada tradición del melodrama, ese sustrato global del cine como arte de masas que también formó parte del núcleo del cine filipino, y que por lo que vemos aquí se reactiva sin mella alguna ya bien entrada la siguiente centuria.

El desenlace, con el niño escapando de los invasores y enfrentándose a un precipicio, en un espacio signado por el fantasmagórico coloreado a mano de sus ropas y la montaña con cielo del fondo, parece anticipar, con su aspecto de pintura de rollo, el ominoso período de la ocupación japonesa, y nos hace abandonar el film en suspenso, como si se tratara de un intervalo. Con *Independencia* quedamos a la espera de la última parte de esta fundación mítica de Filipinas a través del cine, tejida en igual medida con pasado, presente y futuro. [A]

Aquí, textos sobre varias películas de Raya Martin: la mayoría de los títulos que aquí comentamos se exhibieron en el amplio ciclo de la Lugones que acompañó el estreno de **Independencia**. **Possible Lovers** fue exhibida en el Bafici 2008 y ahora, al parecer, la única copia existente está perdida.

La isla en el fin del mundo

No pongos do tedted no mondo: Ang isla sa dulo ng mundo

Filipinas, 2005, 109', **CON** Advencula Alcantara, Leon Alcantara, Maria Alcantara, Vicente Cano, Ben Castillo, Tio Gaza, Nicholastica Gonzales, Violy Gonzales.

El primer largometraje dirigido por Raya Martin ya fue exhibido por estas tierras en el 9º Bafici (2007). Aquí, el realizador se sube al pequeño y precario avión que lo lleva a la isla de Itbayat (al norte de Filipinas), para retratar la vida de una comunidad que sólo puede ser visitada durante el verano, en tanto el resto del año se encuentra aislada del mundo a raíz de las tormentas que asolan la zona. Sabido es que RM reniega del autorismo y se jacta de acudir a una estética diversa y a un determinado acercamiento formal para cada una de sus creaciones. Sin embargo, aun en este documental –rodado en color, en lo que se adivina como una producción que no excede a la de su talento para filmar en video, cámara en mano–, ya se advierten algunos elementos que se van a repetir en su obra (claro que más en lo sustancial que en lo adjetivo). En el acercamiento a esta comunidad en la que la única biblioteca “alquila” libros, pero también revistas y diarios viejos (porque los periódicos contemporáneos son inaccesibles), en la que la única diversión posible parece ser la de tomar alcohol (razón por la cual una señora comenta a cámara, con calma, que desea que su marido se muera), advertimos ya esa puja entre pasado y presente que atraviesa su filmografía. Aquí no hace falta acudir a Griffith o a Lumière para jugar formalmente con lo que se está narrando: en este territorio insular el pasado también es presente. Presente en el que conviven y se contradicen su idea de una vuelta a un supuesto e idílico estado de naturaleza (las extensas y bellas escenas de

pesca) con los impactos y transformaciones que importa la modernidad (como cuando, en ese marco, casi como en un anacronismo, asistimos a la labor de lo que parece un servicio meteorológico que advierte de cambios en mareas y tormentas). RM da tiempo a los habitantes que retrata para que se olviden de su presencia y de la de la cámara, al tiempo que elige con precisión los momentos y lugares para mostrar. Las tomas nocturnas de pesca y la palpitante omnipresencia de la naturaleza, jugando con la textura del video, el fuera de campo y una muy cuidada edición de sonido, ya nos permitirían pensar en la pertinente (pero también excesiva en alguna crítica) referencia a Sokurov y Apichatpong Weerasethakul. La coda final, tras los títulos, recorre la isla en un extenso travelling que anticipa *Autohystoria* y que pone en evidencia que RM (que en algún momento es referido por su nombre y participa de la “ceremonia” de la pesca) se atreve a traspasar las fronteras del documental meramente observacional.

FERNANDO E. JUAN LIMA

Una película corta acerca del Indio Nacional

Maicling pelicula nañg ysañg Indio Nacional

Filipinas, 2005, 96', **CON** The Barasoain Kalinangan Theater Group, Lemuel Galman, Mark Joshua Maclang, Russell Ongkeko, Bodjie Pascua y Suzette Velasco.

Una de las operaciones habituales de Raya Martin consiste en armar sus películas con materiales fuertemente heterogéneos y no hacer nada para atenuar el impacto que produce la cohabitación de unos con otros. No hay puentes entre el blanco y negro y el color, entre la palabra y la mudez, entre la toma desusadamente larga (una cámara en mano de 16 minutos

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

en *Autohystoria*, otra con cámara fija de doce minutos aquí) y planos de duración reducida, entre el presente y el pasado, la ciudad y la selva tropical, el tagalo y el castellano (dados a la escucha del espectador en los diálogos, o a la lectura en las placas de intertítulos), entre las secuencias filmadas para la película de turno y las imágenes de archivo que son instaladas en un contexto distinto al de origen –a menudo opuesto, inversión que se materializa en los títulos que pasan al revés de *Autohystoria*– y sin un marco de referencias concreto o inmediatamente accesible que permita descifrar su sentido. Los primeros 22 minutos de *Una película corta acerca del Indio Nacional* están compuestos por dos planos en blanco y negro de no más de 30 segundos cada uno, seguidos de tres planos fijos en color de 6, 4 y 12 minutos respectivamente. Los dos primeros muestran a un hombre que duerme a la luz de una vela y a una mujer que no consigue conciliar el sueño, hasta que lo despierta para que él le cuente un cuento. Allí comienza una película en la que vestuario, signos lingüísticos y creencias manifiestan claramente la incrustación colonialista de la cultura española, a la par que imita la estética del cine mudo, aunque sin la rigurosidad preciosista de Guy Maddin. Vistas sólo tres películas suyas, es posible advertir que Martin hace de la dificultad uno de los ejes de la experiencia cinematográfica que, en su caso, se propone menos como objeto cuyos límites son más o menos previsibles que como instalación o performance. *Autohystoria*, por ejemplo, se parece más a una pieza conceptual –una obra en la que la idea importa más que la ejecución, según la define Jorge López Anaya, mentalmente interesante pero emocionalmente neutra– que a una película. Con el último cine de Kiarostami, pero también con las dos películas de Albert Serra, comparte la tentación de la invisibilidad, evidente en el parpadeo continuo de la vela durante el primer tercio de *Indio Nacional*, tanto como en el aureolado y en el latido de la falsa película muda, así como en *Independencia* nos impone de principio a fin un marco que achica la superficie visual y organiza una brillante secuencia de casi diez minutos en la que los relámpagos hacen que la visión se vuelva prácticamente intolerable. **MARCOS VIEYTES**

Autohystoria

Filipinas, 2007, 95'. **CON** Lowell Conales.

Un travelling lateral, que es un plano secuencia sin cortes, de 39 minutos de duración –en pastosa definición de video digital casero, en blanco y negro– que muestra a un personaje caminando desde su casa hasta la de su hermano. Un plano

fijo de unos 10 minutos del centro de Manila, en Filipinas, con todo tipo de automóviles girando en torno a una rotonda con un monumento erigido en el centro. ¿El monumento? El de dos héroes independentistas, dos hermanos asesinado: Andrés y Procopio Bonifacio. Dos planos fijos desde el interior de un automóvil policial que muestran a dos jóvenes inquietos, esposados, con los ojos llorosos, ansiosos por zafarse de la situación como quien sabe que le espera un futuro oscuro; también ambos planos duran 10 minutos. Un travelling interminable de los dos jóvenes, caminando en medio de la oscuridad de un camino selvático, apenas iluminados por la cámara que los mira/persigue desde atrás: ambos están sucios, lastimados, con raspones y golpes, con hematomas y sangre. Están atados uno al otro por medio de una tela precaria. Ambos le temen a la cámara. Amanece en la selva. Los dos jóvenes de pie están aterrorizados e inmóviles aunque con leves temblequeos nerviosos. Sólo el ruido de la selva: están completamente aislados. Nadie sabe que ellos están ahí. Otro plano fijo eterno. Un disparo y cae el joven de remera colorida. El otro corre desparavido y se aleja de la cámara, que ahora no se mueve. El día está nublado en la selva. Las últimas imágenes del presente nos muestran una cascada adonde todo puede ir a parar. Luego imágenes de archivo, de 1902. Imágenes sobre la colonia. Créditos. *Autohystoria* es, formalmente, la descripción que antecede esta línea. Pero es mucho más: es una acabada síntesis sobre un aspecto de la historia de Filipinas, un pasado de fusilamientos y colonialismo, un presente de violencia institucional –policial, más precisamente– y un entramado que une esos tiempos mediante una puesta en escena que apela al escamoteo informativo. *Autohystoria* puede ser leída tanto como una mera sucesión de planos virtuosos de un estilo “cazafestivos”, como un sofisticado método disociativo con una premisa central: las cosas no han cambiado mucho en Filipinas en más de un siglo, menos que menos la violencia ejercida desde el poder. Raya Martin logra con esta película un pendular irritante entre extremos: por momentos, una puesta en escena rudimentaria, amateur, tosca (sobre todo el plano secuencia inicial); por otros, un preciosismo visual que choca por contraste. Entre esos dos registros, una sofisticada idea narrativa, que acumula capas históricas y las hace actuar a la vez (los héroes independentistas, los hermanos que se encuentran y los dos jóvenes detenidos por la Policía pertenecen al mismo nivel histórico y, a la vez, a tiempos distintos), en lo que se traduce una originalidad notable al momento de pensar cómo representar el devenir histórico. Con esta película, Raya

Martin traza un puente entre sus dos films más radicalmente políticos: *A Short Film About the Indio Nacional e Independencia*.

El cine de Raya Martin no es un llanero solitario. Hay un *ethos* en el cine filipino más reciente (Lav Díaz, Khavn de la Cruz, John Torres, Anthony Sánchez) que logra reunir política, historia y representación con armas radicalmente modernas y primitivas al mismo tiempo: el criterio de trabajar en el registro semidocumental, con una fuerza disruptiva de la música con respecto al verosímil de lo narrado y, a su vez, con el uso del mito como teatro y representación en tiempo pasado de un hecho actual y viceversa, el uso deliberado de los planos largos como establecimiento de una puesta en escena con temporalidad ahistórica, en una suerte de puro presente en un espacio atemporal como el de la selva. Y todo eso determinado por un diálogo entre la rugosidad del video y la nitidez del filmico, como si registro real y artificio estuvieran agarrándose de los pelos. Raya Martin, todavía, ofrece batalla (por prepotencia de trabajo) contra sus detractores y entrega grandes y complejas películas para quienes ven en su cine una posibilidad nueva para el cine moderno. **FEDERICO KARSTULOVICH**

Now Showing

Filipinas/Francia, 2008, 280'

Next Attraction

Filipinas, 2008, 90'

Possible Lovers

Filipinas, 2008, 95'

Los materiales. Raya Martin en 2008. Raya Martin presentó nada menos que tres largometrajes en 2008 que, en total, suman unas siete horas y media de proyección, que fueron más de nueve para los que pudimos ver en el Bafici de aquel año el work in progress de *Next Attraction* con sus tres horas de duración. Esas tres películas conforman algo así como dos terceras partes de su filmografía hasta el momento, demostrando la extrema facilidad de Martin para filmar; también, su escaso aprecio por lo que pudieran pensar los críticos o sus seguidores más fieles. Para éstos ya rodó al año siguiente *Independencia*, posiblemente la película que todos estaban esperando, la “auténtica” continuadora de *A Short Film About the Indio Nacional* y *Autohystoria*: una evocación del cine filipino desaparecido y, al mismo tiempo, un film sobre la historia de Filipinas. En *Now Showing*, *Next Attraction* y *Possible Lovers* hay muy poco de esos temas, por mucho que las referencias a los clásicos del cine filipino sigan filtrándose de una manera u otra. Hoy por hoy, estas tres películas son las más esquivas de toda la filmografía de Martin, en especial las dos primeras, en la medida en que escapan a la categorización más fácil y, lejos de hacer avanzar su obra en la dirección que todos podíamos esperar,

parecen apuntar hacia nuevos caminos, por muy difícil que éstos sean de adivinar.

La paradoja estriba en que *Now Showing*, con seguridad su película más difícil, desconcertante y larga (casi cinco horas de metraje), constituyó la carta de presentación en Cannes de Raya Martin, una proyección difícil de olvidar por la precariedad de los materiales exhibidos –un digibeta que a duras penas llenaba la pantalla de la Quincena de los Realizadores– y por el escaso público que quedaba en la sala al finalizar la sesión. Uno nunca sabe en estos casos qué le puede aportar a un director su presencia en Cannes. Se entiende qué de positivo, porque muchos temimos que ahí podía quedar enterrada la carrera de Raya Martin, condenada a una fugacidad inesperada por culpa de un proyecto suicida. Porque así ha de calificarse una película que, durante casi dos horas y media, nos muestra unas imágenes de video doméstico, la mayoría de ellas algo así como un VHS reciclado con marcas de tracking, imágenes de la infancia de Rita, la protagonista, en sus momentos más cotidianos: puro cine doméstico en el sentido estricto del término, unos materiales en bruto que ni siquiera parecen haber pasado por la mesa de edición. Sin solución de continuidad, pasamos a otras imágenes que juegan con texturas similares, pero que ahora parecen proceder de un viejo film filipino (*Tunay na ina*, Octavio Silos, 1939). Sus imágenes son manipuladas, aparecen invertidas, convertidas en meras sombras a las que se les ha privado de sonido. Este extraño interludio de unos veinte minutos de duración nos lleva hasta el presente, o a lo que suponemos que es el presente narrativo: nuevas escenas de la cotidianeidad de una Rita ya adulta que trabaja en la tienda de DVDs piratas de su tía. Esta parte dura otras dos horas y, por fin, parece responder a unos modelos más reconocibles: los del cine digital del sureste asiático. Pero mucho tememos que la propuesta de Raya Martin no pretende quedarse ahí, en el registro documental del día a día de una joven sin futuro ni esperanza que, en las escenas finales, abandona la casa materna y la ciudad en la que vive sin destino pre-

determinado. El interés de Martin a la hora de abordar esta estructura novelesca, despojada de cualquier asomo de épica (no estamos de ninguna manera en los terrenos de un Lav Díaz), parece radicar en la propia textura de la imagen digital, llevándola hasta sus límites, hasta el extremo de su precariedad y visibilidad. Por qué no reconocerlo, el experimento de Raya Martin nos tiene que resultar familiar: durante muchos años ésa fue también nuestra relación con mucho cine del pasado y, por supuesto, con el registro de nuestro entorno más íntimo, imágenes degradadas y corruptas, al borde mismo de su desaparición.

Quizá a la mejor explicación de las intenciones de Raya Martin con *Now Showing* la encontremos en *Next Attraction*, en primer lugar, porque ambas conforman los dos primeros capítulos de una presunta trilogía: *Box Office*. En los dos casos, nos encontramos con películas construidas a partir de la acumulación de imágenes de desecho. O de imágenes que parecen proceder de los descartes de otra(s) película(s), en una línea similar a la practicada por el colectivo español Los Hijos con su película *Los materiales*. Y quizá ésa sería la mejor manera de describir los distintos planos que conforman *Next Attraction*, meros materiales procedentes de un presunto documental sobre el rodaje de una película, algo así como los descartes o los brutos de cámara de un making of. La precariedad no deriva, en este caso, de la "calidad" de las imágenes sino de su "utilidad": imágenes inservibles que en el work in progress que pudo verse en el Bafici aún eran más inútiles dada su hipertrofia. Raya Martin filma la preparación de los sets y los momentos de espera que median entre el "action!" y el "cut!". Sin embargo, en ningún momento parece filmar aquello que el espectador espera y, por el contrario, encuadra el ángulo menos interesante o el más arbitrario. Con todo, cuando en el cuarto de hora final, luego del rótulo "Next Attraction. A True Story", nos muestra las imágenes de la película que el equipo estaba filmando –esto es, la "ficción"–, se produce una suerte de epifanía y el dúplico cobra todo el sentido. Los planos de la



filmación los veamos hasta ese momento como huérfanos, reclamaban un contraplano y, aunque sea de forma diferida, éste surge finalmente en pantalla. Pero también ahora la "ficción" se ve complementada por nuestro recuerdo de todo aquello, el fuera de campo, los descartes, el proceso de filmación que la rodeaba: estamos ante la demostración de que una imagen no es más que un fragmento de la realidad o una realidad amputada.

Con *Possible Lovers* (que no estuvo en la retrospectiva de la Lugones, pero que sí puedo verse también en el Bafici de 2008) Raya Martin proseguía su investigación sobre los límites de la imagen cinematográfica. En este caso, se trata de un único plano fijo de hora y media de duración que muestra a dos personajes que se han quedado dormidos (o medio dormidos) mientras, en tiempo real, se supone, la luz del amanecer va iluminando progresivamente la estancia en la que se encuentran. Es evidente que tenemos a Andy Warhol en el horizonte. No tanto por *Sleep*, como pudiera uno imaginarse, sino más bien por *Blow Job*. Como ésta, *Possible Lovers* sólo cobra sentido gracias al título, una suerte de contraplano imaginario, explicado de alguna forma en el rótulo que cierra la película: dos posibles amantes esperando concluir la edición de una película y que se han quedado dormidos luego de trabajar toda la noche. Es evidente que hay un gran sentido del humor en Raya Martin; no lo es menos que son, en muchas ocasiones, estos títulos "menores" los que nos dicen más sobre determinados directores que sus obras pretendidamente mayores.

JAIME PENA

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- 15-3388-2981

Vice Presidente J.N.Melo 011- 15-3388-2984

CAMARA ARGENTINA DE VIDEOCLUBES

www.camaradevideoclubes.com.ar

info@camaradevideoclubes.com.ar

El dulce placer de contradecirse

por **Guido Segal**

No hay nada más hermoso que contradecirse a uno mismo. Permitirse cuestionar las viejas convicciones es una forma muy noble de ser libre. Y el cine, al que siempre estaré agradecido por esta razón, siempre da lugar para eso. Mi primer contacto con el cine de Raya Martin fue nefasto; me dejé llevar por la euforia que despertaron las películas del filipino en el ambiente cinéfilo del Bafici en su momento y no pude más que expresar mi descontento. ¿Qué veía toda esa gente en esas películas eclécticas y un tanto arbitrarias, de interminables e injustificables planos secuencia, soporíferos en su duración y desprolijos en su realización? Cine de concepto, pensé, películas que necesitan ser explicadas y que no se sostienen por sí mismas, supuestos panfletos revisionistas sobre la historia del país sustentados en los vicios característicos del cine contemporáneo, crípticos alegatos del nuevo niño mimado del cine independiente defendidos a ultranza por snobs y pretenciosos espectadores que se jactan de gozar con filmografías remotas. Pacientemente escuché a los adoradores de ese infinito plano secuencia de *Autohystoria* donde un tipo camina por las calles de Manila en un plano general aburridísimo, feo, monótono. El paso del tiempo, decían, la duración como metáfora del peso de la historia, la desazón ante las múltiples colonizaciones de Filipinas, la puesta en escena de un compromiso ideológico con las propias raíces. Incluso escuché defensas apasionadas por el uso de una imagen digital deteriorada y descuidada, buscando justificar lo que, además de hueco, me resultaba poco atractivo. Lo mismo me ocurrió con *A Short Film About the Indio Nacional*, película dividi-

da en dos partes: una de ellas granulada y poco consistente, donde una mujer intenta dormir y un hombre le cuenta una historia sobre la colonización que lo lleva a las lágrimas; la otra, una especie de recuento histórico sobre la revolución en Filipinas en forma de película muda con intertítulos (esta parte me resultó más lograda desde la puesta en escena, pero no por eso menos desgastante o más llevadera). Las teorías que escuchaba me resultaban inmensamente más interesantes que las películas en sí. Me gusta un cine comprometido con una causa, un cine ideológico que usa el medio para pensar la identidad o para colocar en el mapa mental de la gente a un país del que se habla poco por estas latitudes, pero también me gusta un cine que se construye desde una coherencia estética y conceptual. Libertad formal, sí; libertinaje y eclecticismo gratuito, no.

Martin es un cineasta de gran producción para la edad que tiene. Un cineasta prolífico no necesariamente es un buen cineasta, aunque sí habla de un deseo muy grande de hacer. Algo me decía que es un tipo inteligente, cosa que confirmé con su visita al último Bafici. Decidí entonces despojarme de todo preconceito y ver *Independencia*, la última película del filipino. Grata sorpresa, entonces –pero ahora creo que algo me hacía pensar que así sería–, me encontré con una película completamente diferente. Si bien la temática no se corrió del eje anterior, todo cambió. Martin elabora una fábula un tanto ingenua de tintes mitológicos sobre la presencia norteamericana en tierra filipina apelando a la estética de las películas clásicas de comienzos del siglo veinte. Pero esta vez no hay formalismo vacío, hay una conjunción de elementos

que construyen climas poderosísimos, un ritmo de montaje orgánico y una melancolía muy discreta que dota a todo el material de un aura mítica. Como si fuera posible en tan corto tiempo, aparece un Martin más maduro que, con mayores recursos y la colaboración extraordinaria de Jeanne Lapoirie en fotografía, alcanza el potencial que antes insinuaba. *Independencia* es como una ensoñación pasajera, una alegoría delicada que remite a esos mundos de cartón pintado del cine de estudio de antaño, donde se puede pensar a la realidad desde un lugar artificial y hermoso. Pero es, además, una película que se sostiene en sí misma, que no necesita de lecturas complementarias que enaltezcan su valor. Martin elige una estética y la expande dentro de sus fronteras, pero principalmente completa una ecuación que demuestra no sólo su inteligencia, sino también su sensibilidad: filma en una selva construida en estudio y recrea una falsa banda sonora de ese entorno salvaje, pero obtiene, de esa conjunción, un paisaje fílmico reconocible y a la vez lejano en tiempo y espacio, una zona neutral en la que perderse y dejarse llevar. Felicidad absoluta: ya no se trata de mirar al reloj pensando cuánto quedará de metraje, se trata de tirar el reloj y entregarse a la propuesta.

¿Qué decir, entonces? Que mejor es no apurarse a sacar conclusiones, que mejor es siempre olvidarse de ser terminante, que no hay que caer en esa necesidad crítica de adherir u oponerse a una obra para marcar tendencia. Hay un Raya Martin que no me gustó, pero ahora parece haber uno que me gusta. Y soy más feliz de este lado, con la mejor predisposición para ver al Raya Martin que aún no conozco. **[A]**

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



“Me interesa el cine en todos sus aspectos”

por Jorge García

El cine filipino clásico es prácticamente desconocido aquí; tal es el caso de directores como Lino Brocka, Ishmael Bernal y Mike De León. A mí me parece que esos directores han tenido influencia en tu cine. ¿Creés que es así?

Cuando era chico veía películas de esos directores, ya sea en televisión o en el cine donde iba con mi Nana, y así tuve acceso a ellas. En cuanto a las influencias, mi director preferido es Mike De León. Yo crecí trabajando en la productora de su familia. Mike sabía describir muy bien la vida social y política de Filipinas a partir de historias domésticas. Por otra parte, el lenguaje de estos directores estaba muy influido por el cine clásico americano y ése no es el tipo de cine que yo hago. Lo que sí comparto con ellos es la forma en que muestran la vida cotidiana del pueblo filipino.

¿Por qué te interesa utilizar elementos del lenguaje del cine de distintas épocas?

Del cine mudo me interesa que es como un documento vivo del pasado y me transmite la sensualidad de los elementos visuales del cine.

En tu obra hay un evidente interés por los aspectos documentales de la realidad, algo que ya se puede apreciar en tu primer largo, *La isla en el fin del mundo*.

A mí me interesa el cine en todos sus aspectos (mudo, documental, vanguardia), y eso trato de expresarlo en mis películas. En el caso de esa película traté de reflejar la vida cotidiana de esos pescadores que viven prácticamente aislados de la civilización.

Tu película *Autohystoria* es, posiblemente, la más radical de tu filmografía. ¿Lo creés así?

Esa película representa un momento muy específico de mi carrera, en el que me estaba cuestionando cosas y traté de experimentar con distintos elementos visuales y narrativos.

En *A Short Film About the Indio Nacional* empezás a utilizar elementos ficcionales para narrar una suerte de historia de tu



Independencia

país. ¿Por qué elegiste esa opción?

No me interesa la descripción lineal de los hechos históricos, por ello trato de narrarlos de una manera más íntima a través de elementos ficcionales.

Esto se hace más ostensible en *Independencia*, que, por otra parte, me parece tu película más accesible desde el punto de vista narrativo.

En *Independencia* intenté combinar la narrativa clásica de Hollywood con distintos aspectos de la historia social y política de mi país.

De todas maneras, si buscara elementos referenciales en la película, no serían del cine de Hollywood, sino más bien de Rossellini y los clásicos japoneses.

No traté de reflejar de manera mecánica la

narrativa de Hollywood, sino de transmitir una imagen que tenía de ese cine desde mi infancia. En cuanto a Rossellini, no he visto mucho; sí de los japoneses.

El cine filipino ha tenido un gran auge en los últimos años a través de la obra de varios directores muy diferentes entre sí. ¿Qué opinás de ese resurgimiento?

Me parece muy interesante, ya que el último movimiento valioso dentro del cine filipino se había producido en los años 70. De esa generación se valoraba mucho más el contenido político de sus films que los aspectos que tenían que ver con el lenguaje. En cambio, de esta generación, se está apreciando su experimentación en el lenguaje cinematográfico, sin descuidar aquellos aspectos políticos y sociales. Lo que no puedo asegurar hasta ahora es si estas películas provocan un real interés en la cultura filipina o sólo en los directores que las realizan.

Te nombro algunos directores filipinos actuales para que me digas si encontrás en tu obra algún tipo de relación con la de ellos: Lav Díaz, Khavn De la Cruz, Brillante Mendoza.

Creo que tenemos puntos en común en las temáticas que tratamos, pero las estéticas que utilizamos son muy diferentes.

¿Te gusta alguno de esos directores?

Lav Díaz me parece el más importante de los directores filipinos contemporáneos.

¿Qué realizadores creés que han influido en tu manera de hacer cine?

A nivel narrativo, el que más me influyó es Tarkovski; y a nivel experimental, el norteamericano Stan Brakhage. Además, me interesan algunos movimientos de algunos países, como el que se está dando dentro del cine ruso.

¿Viste algo de cine argentino?

Mi película argentina preferida es *La ciénaga* y también me gusta mucho la obra de Lisandro Alonzo.

¿Tenés algún proyecto en vista?

No, este año pienso tomarme un descanso, luego veré. [A]

Juan Guardiola es el editor del libro sobre el cine filipino que editó el festival Cines del Sur de Granada, acompañando la retrospectiva que se proyectó (la cobertura del festival está en la página 54). Lo entrevistamos para saber más sobre esa cinematografía casi desconocida en nuestro país. **por Jorge García**

“La consolidación de los nuevos cineastas filipinos depende de ellos mismos”

¿Por qué esta retrospectiva de cine filipino en Cines del Sur?

El cine filipino ha recibido en los últimos años especial atención en algunos festivales de Europa, y me parece que Cines del Sur es el mejor lugar no sólo para mostrar su riqueza, sino también para enraizarlo con la generación de los años 70 que es, de algún modo, la antecesora de la actual.

¿Me podrías hacer una breve historia del cine filipino?

Esta cinematografía es una de las más grandes de Asia y una de las más desconocidas. Después de la Segunda Guerra y en los años 50, llegó a ser la tercera en importancia en el mundo detrás de la de los Estados Unidos y la de la India, manteniendo ese empuje hasta los años 80, en los que se produce el declive de la industria. Pero la historia del cine filipino es mucho más antigua, y la podemos ubicar a comienzos de 1897, que fue cuando tuvo lugar la primera proyección de una película en Manila, a la que siguió la producción de varios films. Esos comienzos pueden caracterizarse como españoles (hay que recordar que Filipinas fue colonia española hasta 1898), y esa influencia se ha conservado hasta la Segunda Guerra Mundial. Al finalizar la contienda, aparece de manera decisiva otra influencia, la del sistema de estudios norteamericano, dando lugar, en los años cincuenta, a la que se llamó “la primera generación dorada del cine filipino”. En los años 70 surgió una oleada de cineastas independientes como Lino Brocka, Mike De León, Ishmael Bernal y Mario O’Hara, que van a dar lugar a un cine realista y marcadamente político, muy alejado del sistema de estrellas y estudios. Es ese cine de los años 70 el que va a influir notablemente sobre la actual generación de cineastas.

He leído que de la primera época del cine

filipino se conservan muy pocas películas. ¿Es así?

Sí, el cine, como el resto del patrimonio artístico del país, se encuentra muy deteriorado por varios factores. En primer lugar, el clima tropical de Filipinas provoca que sea muy difícil resguardar las copias, pero también, hay que recordar que hacia finales de la Segunda Guerra, durante la ocupación japonesa de las islas, Manila fue bombardeada sistemáticamente por los aliados, y eso llevó a la destrucción casi total de los archivos filmicos. Una tercera razón es que Filipinas es un país muy pobre, que está casi imposibilitado de destinar recursos a la preservación del patrimonio filmico. Esto ha provocado que de toda la producción anterior a 1940 sólo hayan sobrevivido cuatro títulos.

Mencionaste las dos generaciones llamadas doradas del cine filipino, la de los 50 y la de los 70. ¿Por qué no se exhiben películas de la primera en esta retrospectiva?

Ocurre que una retrospectiva no es una historia del cine, sino una mirada sobre las películas más influyentes, y por eso se decidió poner el acento en las películas de los años 70 que dialogan de una manera más directa con las de la actual generación. También hay que señalar que en la actualidad hay algunos teóricos e investigadores que hablan hasta de cuatro edades de oro, ya que a las conocidas de los años 50 y 70 agregan otra de los años 30 y la generación actual. Me parece que esa categorización tan rígida omite todo aquello que queda en los intersticios de esos períodos. Creo, además, que la generación del setenta está más encuadrada dentro de los llamados Nuevos Cines que surgieron con posterioridad a la Nouvelle Vague francesa. Y en cuanto a los cineastas actuales, me parece que es demasiado pronto para hablar de una nueva generación dorada.



Esa generación de los setenta, ¿rompe de manera total con el cine que se hacía hasta entonces?

Se puede decir que sí, aunque a nivel internacional siempre se la identificó con un solo nombre, el de Lino Brocka. Los de este cineasta fueron los primeros films que llegaron a Europa y a festivales como el de Cannes. Se puede hablar de un punto de inflexión, porque antes de esta generación el cine filipino se basaba en el sistema de estudios y en los géneros. En los años 70 empieza a notarse en las películas, de manera mucho más marcada, la voz del director, a la vez que aparecen temáticas políticas y sociales, hasta ese momento ausentes. En realidad, la independencia de esos directores era más con respecto a la ideología oficial que al sistema de estudios.

Sin embargo, he notado que varias de las películas de la retrospectiva (v.g. Insiang, de Lino Brocka) reflejan esas inquietudes sociales y políticas a través de formas genéricas.

Las películas iniciales de Brocka, anteriores a *Insiang*, son las primeras en romper con la mirada sobre las clases medias y acomodadas para sumergirse en la vida cotidiana de

sectores empobrecidos de Manila. Yo creo que esas críticas al sistema, efectivamente, aparecen, antes que en películas de denuncia, en films que –por medio de historias domésticas– expresan de una manera más sutil esos cuestionamientos.

Creo –y tal vez no compartas esta apreciación– que el cine filipino es, dentro del cine asiático, el que más puntos de contacto tiene con el cine latinoamericano por contextos políticos, sociales y culturales, que de algún modo son afines a los que se ven en Latinoamérica.

No hay que olvidar que Filipinas es un país mayoritariamente católico, y con una sociedad muy patriarcal, a lo que deben sumarse aspectos culturales derivados de un mismo poder colonial: el español. Esos elementos es probable que se reflejen en las películas filipinas. Sin embargo, creo que no hay ningún punto de contacto –salvo en estos tiempos– de los cineastas filipinos con los latinoamericanos. Sería muy interesante realizar un estudio comparativo entre ambas cinematografías, pero en mis estudios sobre el cine filipino nunca encontré ninguna mención sobre el cine latinoamericano. En todo caso, esas similitudes que encuentras es probable que tengan que ver con los elementos culturales de los que hablábamos antes.

Otro aspecto que me parece importante es el papel de Manila, esa ciudad empobrecida y superpoblada, como auténtica protagonista de muchas películas.

Sí, el caso de Filipinas es significativo, ya que prácticamente no existen cinematografías regionales y la ciudad capital aparece como centro neurálgico de los conflictos. Esto se acentúa a partir de la generación del setenta, que ambienta prácticamente todas sus películas en ella. Esto se sigue reflejando en la generación actual y Manila se convierte, más que en un escenario, en un personaje más. No hay que olvidar que, durante mucho tiempo, Manila fue considerada “la perla de Oriente”, durante y ese esplendor desaparecería luego de los bombardeos de 1945 (Manila fue, junto con Varsovia y Dresde, la ciudad más bombardeada durante la

Segunda Guerra). Después de esos bombardeos, quedó prácticamente destruida y nunca volvió a ser una ciudad urbanísticamente bien estructurada. Hubo un crecimiento sin control, basado en la especulación, que dio lugar al aspecto actual de la ciudad, un paradigma de muchas ciudades del siglo XXI de países subdesarrollados. Y creo que en ningún cine asiático encontramos un protagonismo tan grande de una ciudad como el de Manila en el cine filipino.

Con todo lo que has visto de cine filipino, ¿quiénes te parecen los directores clave de esa generación del setenta?

A menudo, el cine filipino ha sido internacionalmente, como ya dije, sinónimo de un solo director: Lino Brocka. Sin subestimar su trabajo, creo que el director más importante de ese movimiento es Mike De León, un cineasta a descubrir. Todos estos directores provienen de la clase media y varios de ellos tienen una formación europea. Tanto Brocka como Bernal, para poder realizar algunas películas personales, tuvieron que rodar muchos títulos comerciales y alimenticios. El caso de Mike De León es distinto, ya que es mucho menos prolífico y no se encuentran en su filmografía obras de aquellas características. Su filmografía es muy compacta, y creo que es el gran cineasta de su generación.

Una cosa que me ha llamado la atención es que, a lo largo de la historia del cine filipino, hay muchas mujeres directoras, más que en otros países.

Sí, es cierto, ya en los años 30 hay directoras y una de las grandes productoras del país fue una mujer (la abuela de Mike De León). Sin embargo, es curioso que, en la actualidad, en la generación digital, no haya mujeres, que sí aparecen en el cine comercial y, llamativamente, en el campo experimental.

¿Cómo ves esta eclosión del cine filipino en el siglo XXI, como un movimiento destinado a consolidarse o como una moda pasajera?

Yo creo que el actual interés por el cine filipino forma parte de un fenómeno mayor,

que es la aparición del cine asiático en la escena mundial. Hay que recordar que –con excepción del cine japonés, que llega a Europa en los años 50– Asia fue el gran ausente hasta los últimos años en discusiones, difusión y participación en festivales. Desde mediados de los años 80, con la aparición de la quinta generación china, el cine asiático ha ido ganando terreno y ha comenzado a ser representado por diversos países con cinematografías y directores que han llegado para quedarse. En relación específica con el cine filipino, creo que los festivales tienden a consumir cinematografías como si fueran un producto exótico, y en este caso es una cinematografía de moda, más allá del talento de algunos de sus exponentes. Es probable que dentro de unos años esto decante y se termine hablando de un grupo muy selecto de directores.

¿Quiénes serían para vos, dentro de este movimiento actual, los nombres más relevantes?

Creo que los que están realizando un trabajo más personal, elaborado y coherente son –con distintas características– Lav Díaz y Raya Martin. Díaz nos propone, como Sokurov en su momento, experiencias fílmicas que rompen con las duraciones estándar; en el caso de Raya Martin, sus películas son como una manera diferente de entender el cine, recrean la historia de la cinematografía filipina y la historia del país. Él utiliza, incluso, elementos primitivos para construir esa recreación. Hoy existe una generación digital bastante amplia que ha dado lugar a directores reconocidos a nivel internacional, pero su consolidación depende de su propio devenir en la sociedad filipina. Creo que para consolidarse definitivamente deben trabajar más el contexto del que surgen. Gran parte de estos cineastas aparecen como una generación autista, que no mira hacia el país sino al exterior, dedicando su quehacer a los festivales internacionales. Mientras esas películas no se consuman en Filipinas, como lo consiguieron las de los cineastas de la generación del setenta, difícilmente podremos hablar de un futuro para esta generación. [A]



CINECLUB JUNÍN



verosantamaría
PRODUCCIÓN CULTURAL
54.11.15 6548 3984 / verosantamaría@gmail.com

PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -
Consultoría - Traducciones

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

La muerte, instrucciones de uso

por Leonardo M. D'Espósito



La realidad tiene su propia poética. Por lo general, una obra de arte implica una tensión entre esa poética y la del artista, lo que no deja de ser paradójico dado que el artista es parte (¿acaso no fruto?) de la realidad y de su poética. Cuando elegí comenzar por una oración tan enrevesada, me prometí que, de aquí en más, el texto sería lo más claro posible. Espero poder cumplir, porque la película de la que se ocupan estos caracteres no es tan simple como su descripción. Se llama *Bye Bye Life*, tiene algunos detractores (incluso acérrimos) y es el tercer largometraje de Enrique Piñeyro, su segundo documental. No se ocupa, como sus películas anteriores, de los peligros de tomar un avión en la Argentina ni, como la posterior *El Rati Horror Show*, de la corrupta imbecilidad policial, sino que registra los últimos días de la fotógrafa y artista Gabriela Liffschitz. Liffschitz padeció un cáncer primero en los senos, lo que implicó una ablación de la que dejó testimonio –estético– fotográfico. Luego, la enfermedad reapareció y se hizo terminal, con un tumor en el hígado. Piñeyro prepara con Liffschitz, a pedido de ella, un film que –un poco como *Whisky Romeo Zulu*– la tiene como protagonista pero ficcionaliza la enfermedad. No puede terminarla, y aquella ficcionalización se transforma en un documental no sólo sobre una persona muriendo, sino también –y más importante– sobre un film que nunca tendrá lugar porque su poética se ve atravesada por la de la realidad.

Hay ensayos, hay reconstrucciones; en medio de la preparación de las ficcionalizaciones que construirían la película que nunca será, Gabriela sufre y goza. Sufrir de los dolores y las molestias del cáncer, pero goza de su estatuto de estrella, del amor y la atención de amigos y parientes, de estar en el centro de la escena. Es ella la que, con su actuación (literal), transforma cada registro en, justamente, una escena: a pesar de que hay un montaje, el espectador tiene la impresión de que hay algo continuo que se encamina sin cesuras hacia el final. Así es porque Liffschitz domina el espacio y el tiempo: son sus últimos pasos y sus últimos momentos, tiene derecho de que así sea.

Pero el film es de Enrique Piñeyro. Es decir: Piñeyro sigue con la cámara y a la distancia no a Gabriela, sino a la película que Gabriela está construyendo para sí misma y para los demás. La película de Enrique Piñeyro

Bye Bye Life

Argentina, 2008, 90'

DIRECCIÓN

Enrique Piñeyro

GUIÓN

Gabriela Liffschitz,
Enrique Piñeyro

FOTOGRAFÍA

Marcelo Lavintman

MONTAJE

Jacopo Quadri

INTÉRPRETES

Alejandro Awada,
Gabo Correa, Gabriela
Liffschitz, Masi
Martínez, Enrique
Piñeyro.

no es, en modo alguno, el registro de la muerte de una persona (por lo demás, la muerte queda completamente en off), sino otra cosa: Piñeyro está registrando, al mismo tiempo fascinado y dolorido, al mismo tiempo –sí, no temamos las palabras– divertido y triste, el backstage de una persona que ha encontrado como sentido (final) para su vida el ser ella misma una obra de arte. Nadie le puede negar ese derecho; después de todo, es su última voluntad. Allí nace la tensión entre el cineasta y el objeto (el sujeto, ni más ni menos) que observa. El título de la película, se nos explica, viene del cuadro musical que cierra *All That Jazz*, aquella película donde Bob Fosse edificaba su propia muerte en estado de gracia cómica por interposición Roy Scheider. Más allá de si es o no una buena película (no lo creo, pero me gusta), *All That Jazz* era falsa (o, seamos más precisos, algo así como una expresión de deseos): Fosse se moriría una década después. Liffschitz decide que así quiere morir y, con ese molde, hace de sus últimos días un largo stand-up. Pero Piñeyro, para registrarlo, tiene un problema (y grave): sabe que la muerte real es un límite ético para la cámara. Sabe que hay cosas que no se pueden mostrar (en un momento, Gabriela vomita y la imagen queda en negro mientras se oyen las arcadas) pero que la honestidad del proyecto y el deseo de Liffschitz obligan. Así, lo que esta película nos causa es una sensación muy ambigua que está bastante lejos de la pena por la muerte de la persona: hay momentos en los que Liffschitz se nos hace insoportablemente cínica, sobreactuadamente divertida, casi insensible ante el dolor que su muerte causa en los otros. Casi no se quebra, aunque su cuerpo sí lo haga. El resultado es totalmente atractivo, porque Piñeyro, con absoluta honestidad, hace, al mismo tiempo, la suya: está cumpliendo el deseo de una persona amiga al registrar su muerte, pero no puede evitar –con la distancia de la cámara, con las decisiones de montaje– hacerlo a su manera y transmitirnos esas emociones mezcladas y alejadas del lugar común emotivo que envuelve a la muerte. Otra vez: la realidad tiene su propia poética y los artistas crean en tensión con ella. Esa tensión inusual, convertida en la verdadera materia de las imágenes, hace de *Bye Bye Life* una película única. Lo que no significa que sea buena o mala, sino, simplemente, tan irreplicable –y, sobre todo, definitiva– como un ser humano. **[A]**



Viejas emociones renovadas

por **Hernán Schell**

Es sorprendente que esta versión de *Karate Kid* haya salido bien. Fue dirigida por un señor cuyos antecedentes como director (*Agente Cody Banks*, *La pantera rosa 2*) habían mostrado una incapacidad increíble para construir una narración fluida, filmar chistes con buen timing o dirigir actores talentosos. Por otro lado, uno de los actores que participa en esta película es Jackie Chan, un actor excelente, sin dudas, pero que en Hollywood sólo hizo películas que van de lo mediocre a lo subpésimo.

Sin embargo, y contra todos los pronósticos, Zwart terminó haciendo una buena película. Puede que haya aprendido a filmar o puede –cosa más probable– que la labor colectiva del cine haya posibilitado que un cineasta mediocre pueda funcionar bien con un guión hábil, un editor inspirado y productores inteligentes, todos puestos al servicio de un buen casting. Lo cierto es que, más allá de las especulaciones sobre quién o quiénes son los responsables finales de la calidad de la película, el hecho importante es que *Karate Kid* tiene buenos chistes y peleas bien filmadas. Si hasta tiene un momento virtuoso (la escena en la que el chico protagonista recibe una golpiza colectiva) en el cual el uso de la cámara lenta y subjetiva y el rostro odioso y arrogante del chico villano del film (Zhengwei Wang, todo un hallazgo) terminan logrando un clima de pesadilla extraordinario.

Karate Kid, además, cuenta con otra bondad mayor:

Karate Kid

The Karate Kid

Estados Unidos/China, 2010, 140'

DIRECCIÓN Harald Zwart

GUIÓN

Christopher Murphey, basado en la historia de Robert Mark Kamen

PRODUCCIÓN

Jada Pinkett Smith, Will Smith, James Lassiter, Ken Stovitz, Jerry Weintraub

MÚSICA James Horner

EDICIÓN Joel Negron

INTÉRPRETES

Jaden Smith, Jackie Chan, Taraji P. Henson, Rongguang Yu, Zhengwei Wang, Zhiheng Wang.

un aprovechamiento interesante de la figura de Jackie Chan y de su estado de estrella del kung fu ya envejecida. Es angustiante la forma en que la película detalla las arrugas y el deterioro de un rostro demasiado golpeado y atravesado por el paso del tiempo como el de Chan; y es muy inteligente (y muy triste, por otro lado) que el film muestre a este actor cansado y agotado como nunca antes se lo vio después de una pelea. Es más, pocas veces se lo ha visto a Chan interpretando a un personaje más vulnerable, a tal punto que uno de los cambios más radicales que el film hace respecto de la anterior *Karate Kid* es que vuelve al sensei del protagonista (llamado aquí Señor Han) ya no un sabio como lo era el Señor Miyagi, sino una persona con un pasado terrible que muchas veces debe apoyarse en la figura de su joven discípulo para poder recuperarse.

Este último aspecto no es el único cambio que esta remake hace sobre la película original. Por el contrario, si bien esta *Karate Kid* es prácticamente idéntica en su argumento a la anterior (chico nuevo en la ciudad abusado por sus compañeros, una necesidad de aprender karate para defenderse y ganarse el respeto, la ausencia del padre, mecanismos poco convencionales para el entrenamiento, y hasta prácticamente los mismos problemas que tenía el protagonista de los ochenta en el torneo), hay algo que ha cambiado muchísimo de una película a otra.

En el film de los ochenta había una intención de mantener cierto nivel de realismo. El protagonista era un joven de diecisiete (Daniel) que ya tenía, antes de conocer a su sensei, cierto conocimiento sobre las artes marciales. Las habilidades que terminaba desarrollando eran causa del entrenamiento de reflejos unidos a movimientos simples pero eficaces para ganar un torneo. Más allá de que no hacía falta demasiado sentido de la realidad para darse cuenta de que mucho de lo que pasaba en este film no era aplicable al mundo real, la sensación que quería transmitir *Karate Kid* era que cualquiera podía ser Daniel-san.

En esta nueva versión de *Karate Kid*, existe una autoconciencia de que lo que estamos viendo es una fantasía. La película baja la edad del protagonista (llamado Dre e interpretado por el simpático Jaden Smith) de diecisiete a doce, hace que el chico en cuestión empiece a entrenarse con su maestro sin tener ningún conocimiento previo de artes marciales (apenas sabe hacer unas tomas de Jiu Jitsu) y que en unos pocos meses logre ser un karateca consumado y dueño de grandes habilidades físicas. Incluso hay un momento en el film en el cual se nos muestra que lo que estamos viendo es una imposibilidad. Se trata del momento en el cual Dre trata de explicarle a su novia una enseñanza del Señor Han que tomaba como excusa el reflejo del agua. Dre, sin embargo, se da cuenta de que los modos poco convencionales y sorprendentemente eficaces de educación de Han no pueden aplicarse con otra persona que no sea él.

En esta escena sutil y graciosa, la película toma una posición completamente diferente de la *Karate Kid* anterior. Ya no estamos viendo una película sobre cómo el esfuerzo y la necesidad de rebelarse terminan triunfando frente a la adversidad, sino un cuento de hadas sobre un chico que termina descubriendo habilidades impensadas e imponiendo su respeto en base a mecanismos de enseñanza que todos sabemos imposibles, que se nombran en la película como imposibles, pero que, extrañamente, tienen el raro poder de emocionarnos como si fueran de lo más probables. **[A]**

Enigmas insolubles, respuestas instintivas

por **Fernando E. Juan Lima**



La señora que entraba a ver *Por tu culpa* (de Anahí Berneri) antes que yo en la cola del cine Gaumont inquirió a quien cortaba las entradas: “Ya sé que la película es sobre la violencia familiar, ¿pero la violencia de quién contra quién?”. Sin poder disimular el asombro, el empleado sólo atinó a decir que no la había visto completa. No es éste el lugar para abundar en la incómoda e inquietante película argentina; pero esa ansiedad, esa impaciencia, esa imposibilidad de tolerar cualquier duda o ambigüedad, esa necesidad de tener respuestas unívocas *ya* (que quizás explica en parte la falta de mayor repercusión de este gran film) no es territorio exclusivo de algún público. Ozon, con esta segunda obra que se estrena este año en nuestro país, parece haber generado un efecto similar en gran parte de la crítica. Según el caso, ésta es la película *sobre* la existencia o no de instinto maternal, *sobre* la elaboración de un duelo, o “*sobre* la liberación, la reconciliación y el redescubrimiento interior” (en la meliflua construcción de la *La Nación*).

Tampoco es cuestión de examinar estas críticas. Sin embargo, aun en el acotado y poco propicio para la profundidad ámbito de los diarios, es poco usual que no exista acuerdo siquiera sobre “el tema” de la película. Es claro que esto puede tener que ver con aquello que se repite al límite del lugar común en lo que hace al eclecticismo de Ozon; esa imprevisibilidad, esa dificultad en encontrar una línea autoral en quien tampoco se dedica a realizar un cine artesanal o industrial, es aplicable a toda su obra. Pero lo cierto es que ni siquiera la bastante difícil de clasificar *Ricky* suscitó tamañas divergencias.

En *El refugio* el director vuelve, como en este último caso, sobre la maternidad (aun cuando sólo ese dato parece conectar las dos películas). Aquí, la narración comienza en un primer refugio, aquél en el que Mousse (Isabelle Carré) y Louis (Melvil Poupaud) se encierran a consumir bulímicamente heroína. Será la madre de este último (propietaria del señorial piso que se encontraba a la venta) quien lo encuentre a él sin vida. Mousse sobrevive a la sobredosis, al tiempo que descubre, con motivo de su internación, que está encinta. Contra los deseos de la acomodada familia de su recién difunta pareja, decide seguir adelante con el embarazo en lo que ella define expresamente como su refugio, una casa en un pueblo sobre el mar cercano a la frontera española. Allí, será visitada por el hermano gay del fallecido Louis, Paul (el cantante Louis-Ronan Choisy, también responsable de la

El refugio

Le Refuge
Francia, 2009, 88'

DIRECCIÓN
François Ozon
GUIÓN François Ozon,
Mathieu Hippéau

PRODUCCIÓN
Chris Bolzli, Claudie
Ossard

FOTOGRAFÍA
Mathias Raaflaub

MÚSICA
Louis-Ronan Choisy
MONTAJE Muriel Breton

INTÉRPRETES
Isabelle Carré, Louis-
Ronan Choisy, Melvil
Poupaud, Pierre Louis-
Calixte, Claire Vernet,
Jean-Pierre Andréani,
Marie Rivière, Jérôme
Kircher.

sensual y sugerente música de la película), con quien trababa una entrañable relación que excede y elude la elección sexual.

La cercanía del mar y la ausencia que se debe elaborar provocan la tentación de conectar esta obra con la lejana *Bajo la arena* (2000). Sin embargo aquí, si bien el duelo está presente, la narración no se construye en torno a esa ausencia. Frente al enigma y a la negación de lo irreversible de aquélla, *El refugio* refleja (aun en sus momentos más oscuros) una pulsión vital que se expresa en los cuerpos a los que se acerca. Toda la película juega con la tangibilidad que se construye a través de primerísimos planos que exudan vida y erotismo.

La sensualidad, presente en la relación homoerótica de Paul con un lugareño pero, también, en torno a ese otro refugio que es la panza de Mousse que no deja de crecer, atraviesa toda la película, ignorando pretendidas perversiones y tabúes. No se trata de un superficial erotismo softcore, claro está. Aquí la carne, la sangre, los fluidos se perciben con los sentidos, eludiendo las racionalizaciones. La cámara se pega a los cuerpos, transformándolos en los verdaderos protagonistas de esta historia ciertamente física y sensorial más que racional o psicologista. De hecho, al momento de justificar su decisión de no abortar, Mousse explica que se debió simplemente a la curiosidad de saber cómo serían la boca, los labios, la nariz, el color de ojos de su hijo.

Esa curiosidad vital es la que empuja el relato, puntuado por elipsis muchas veces marcadas por el abrupto despertar de los protagonistas. Sería inexacto decir que Ozon plantea preguntas pero no da respuestas. Se atreve a más: valiéndose de sus modelos, presenta esas superficies en las que conviven mandatos atávicos, raciocinio y convenciones sociales como un territorio a descubrir, a intentar comprender sin explicar y menos aún juzgar (incluso cuando pone en dudas, por ejemplo, nada menos que la existencia del instinto maternal). Quizás lo que resulta más movilizante es la experiencia de presenciar esa vuelta a lo carnal, a lo corporal sin racionalizaciones, a percibir lo instintivo como algo individual antes que como una construcción cultural. Un ejercicio de la libertad más básica (la de decidir cómo vivir), que en su vuelta de tuerca final podría leerse como un guiño vinculado con el debate que actualmente atraviesa la sociedad argentina en torno a la mutante institución familiar. **[A]**



Pancito relleno

por Marcos Rodríguez

Es después de ver películas como *Los senderos de la vida* que comprendemos hasta qué punto están mal tantas películas que vimos con chicos chicos, cuánto potencial se queda en el camino. Se puede decir lo mismo sobre el cine en general: toda buena película pone en evidencia cuánto cine se malogra día a día. Ahora sabemos que posar la cámara sobre una nena de ocho años podía significar mucho más de lo que sospechábamos.

Se nos dice que So Yong Kim filmó esta película con recuerdos de su propia infancia en Corea del Sur. Puede ser; hay una sinceridad que nos hace creer que la directora sabe de lo que está hablando. Pero si hay un camino al centro del mundo de *Los senderos de la vida*, es a través de las dos actrices infantiles, que representan a dos hermanas que una madre debe dejar un día al cuidado de su cuñada para salir en busca de su marido. Por más autobiografía que haya de por medio, la película funciona porque está completamente entregada a sus actrices.

Desde el primer plano vemos la característica fundamental de la puesta en escena: la cámara a la altura de los ojos, sólo que en este caso los ojos rondan el metro de altura. Ésa es la clave. Con lo demás hay un juego: se trabaja la poca profundidad de campo, pero no exclusivamente; la cámara en general está cerca de sus personajes, pero tenemos unos lindísimos planos generales (en especial en la última parte). Lo importante es que la cámara mira a sus protagonistas, las nenas, a los ojos, y esto implica también cierto manejo del tiempo. Por supuesto, se trata de una estilización como cualquier otra (los planos en los que no se ven las cabezas de los adultos son plenamente justificables, pero no responden a la lógica de la mirada infantil). La estilización funciona: como los chicos viven en su mundo chico, la cámara de So Yong Kim existe en un espacio muy limi-

Los senderos de la vida

Treeless Mountain

Corea del Sur/Estados Unidos, 2008, 89'

DIRECCIÓN So Yong Kim

GUIÓN So Yong Kim

PRODUCCIÓN

Bradley Rust Gray, Ben

Howe, So Yong Kim,

Lars Knudsen

MÚSICA Asobi Seksu

EDICIÓN

Bradley Rust Gray, So

Yong Kim

INTÉRPRETES

Kim Hee-yeon, Kim

Song-hee, Kim Mi-

hyang, Lee Soo-ah.

tado. No se trata únicamente del lugar en el que se ubica la cámara, sino también de la información que se le da al espectador. Quien ve *Los senderos de la vida* probablemente sea un adulto y sepa, por ejemplo, que la madre no va a volver en el momento exacto en que las chicas llenen de monedas su alcancía, pero nunca termina de saber adónde se fue la madre, por qué no puede volver.

Lo maravilloso de esta directora no es que pone al espectador en el lugar de sus protagonistas encerrándolo en un ángulo de cámara o no diciéndole todo lo que podría, sino la forma en que, por ejemplo, transmite el placer de comer un pancito relleno de chocolate (o algo así) o la sorpresa de descubrir que por una moneda grande nos pueden dar muchas monedas chicas, casi el sabor de una papa cocida entre las brasas. Ésa es la sinceridad que podríamos justificar hablando de los recuerdos de infancia de So Yong Kim, pero que tiene mucho más que ver con la sinceridad de las nenas frente a la cámara.

Ahí está el centro del trabajo con actores tan chicos. Si uno filma a un nene de ya 11 ó 12 años, puede manejar todavía cuotas razonablemente interesantes de ternura y a la vez tiene el beneficio de contar con la voluntad y la concentración del actor, pero si el chico tiene 3 años (como la hermana menor en esta película), la cosa se complica. Probablemente la relación tamaño-ojo tamaño-cara produzca escenas más conmovedoras, pero hay que conseguirlas. El cine que se entrega a filmar a un nene tan chico se entrega (de forma voluntaria) a una aventura que necesariamente escapa a su control. El cine de protagonista infantil es un cine de búsqueda.

Podríamos suponer que, si se filman pocas películas con chicos chicos (como figuras principales o por lo menos con un verdadero peso y presencia en el metraje), se debe probablemente a eso: decidir filmar a un chico es entregarse a la voluntad de un ser que no comprende plenamente lo que es el cine. ¿Por qué emprender una empresa tan complicada? El autobiografismo no alcanza.

Una película con chicos es necesariamente una película emotiva (aun en el caso, como se veía en *Por tu culpa*, de que la emoción no sea necesariamente de ternura). ¿Qué despierta esa emoción? Se sabe, por supuesto, que con poner a un nene lindo en pantalla por lo menos una parte del público va a torcer la cabeza y hacer "Aaah..."; todos los pañuelos se mojan con el recuerdo de nuestra propia inocencia perdida, cuando éramos tan bellos. Pero hay algo más, otra cuestión, eso que hace que un chico irritante sea tan irritante: un nene no sabe actuar, por lo menos en términos de puesta dramática. Lo que vemos pasó, y pasó en cierta medida como lo estamos viendo. Para algunos eso es el cine mismo.

Todo esto para decir que hay cierta electricidad (fugaz pero continuada a lo largo de todo su metraje) en *Los senderos de la vida* que hace que sea completamente absorbente mientras se la mira, aunque no necesariamente inolvidable al terminar la proyección. Sí hay una historia (débil), hay un desarrollo (mudo), sobre todo hay personajes. Hay algunos planos, gestos, espacios (la parada del colectivo, algunas sonrisas, el vestido azul de princesa, la abuela) que huelen a memorables. Pero, sobre todo, *Los senderos de la vida* ofrece la posibilidad de vivir una experiencia que sólo se puede tener en el cine. **[A]**



Como pasan las obras

por Federico Karstulovich

El recuento de los daños

Argentina, 2010, 78'

DIRECCIÓN

Inés De Oliveira Cézár

GUIÓN

Ana Berard e Inés De Oliveira Cézár

FOTOGRAFÍA

Gerardo Silvatici

MÚSICA

Martín Pavlovsky

EDICIÓN

Inés De Oliveira Cézár y Ana Berard

PRODUCCIÓN

Inés de Oliveira Cézár y Alejandro Israel

INTÉRPRETES

Eva Bianco, Marcelo D'Andrea, Santiago Governori, Agustina Muñoz, Dalila Cebrián.

Muchas películas suelen buscar prestigio y validación anticipada en algunos temas delicados, "comprometidos", de "hondo contenido social" que resulten "lúcidas metáforas" sobre el "estado del mundo", que describan un "espíritu de época", que logren pintar un "fresco social preciso y desgarrador". A todos esos calificativos, cuando se les suma el antecedente de lo literario, más aún lo literario canónico (desde Homero hasta Shakespeare y de ahí a Beckett), les agarra en la espalda una suerte de cosquilleo propio de un encuentro romántico, pero, más que romántico, sexual, una especie de encuentro previo al momento de coger: entre los temas importantes y las obras canónicas, hay una calentura especial. Y como en muchas ocasiones, cuando una calentura se impone entre dos, mejor sacarse las ganas rapidito y sin chistar. Y gozar del asunto. Claro está, el problema no es de quienes lo gozan (perversos hay en todas partes y perversiones sobran); el problema es que quienes no participan en el intercourse (para ponernos finos y no molestar a ningún lector), de repente, sin comerla ni beberla, la miran. Y se vuelven súbitos voyeurs de tan incómodo encuentro.

Una sensación de voyeurismo recorre el espinazo cuando uno se encuentra frente a *El recuento de los daños*. El voyeurismo al que nos somete ese encuentro de facto entre dos potencias "choronguísticas" como las inicialmente mencionadas es el del cruce entre la dictadura del '76 y la obra de Sófocles, más específicamente *Edipo Tirano*. La tentación en la palma de la mano: la bajada de línea, la importancia del discurso, la pretensión del trabajo de adaptar un clásico. Y con esa palma de la mano, cachetea al crítico, Inés. Porque contra todos los pronósti-

cos, la película nunca cae en el encuentro calenturiento de lo literario y lo testimonial; por lo contrario, entrega una digna e inteligente película, solemne como pocas, es verdad, pero consustanciada en que abandonarse a la comodidad del texto y el tema era cavarse la fosa.

El recuento de los daños se toma un trabajo arduo, que es el de desdibujar lo suficiente los elementos de la tragedia original como para dejar únicamente su esqueleto, su patrón estructural, y sobre él insertar otra tragedia (la de la dictadura y la apropiación de bebés) y también desdibujarla. La goma de borrar que usa De Oliveira Cézár es fabricada por Michelangelo Antonioni y Nobuhiro Suwa. El estilo de aquellos dos (la abstracción visual y la tendencia desdramatizada para las actuaciones del primero; la distancia pudorosa de la mirada y los planos largos del segundo) es justamente aquello que justifica que la película nunca caiga en la declamación y que mantenga un apreciable tacto. Unos centímetros menos de distancia, un ápice de dramatismo fácil podían haber hecho desbarancar la empresa. En ese sentido, aquí hay algo pasoliniano (Pasolini, otro admirador de tragedias clásicas); me refiero al sentido de la construcción de un teorema, en la demostración del enfrentamiento y resolución de un problema de traslación y puesta en escena. En cualquiera de los casos, la directora sale airosa de un asunto que podía ser espeso.

Ahora, digámoslo: ¿esto hace que estemos hablando de una buena película?

Y ahí viene el problema: Inés de Oliveira Cézár es una de las pocas directoras que demuestra película tras película un aprendizaje y un acabado manejo del oficio, justamente dentro de un medio en donde varios directores con más de 10 películas encima desconocen dónde colocar la cámara. El problema es que su profesionalización como directora y el pleno manejo de los recursos expresivos no se traducen directamente en un cine vivo, sino en la percepción de una naturaleza muerta. Su cine es cada vez más vistoso, bellamente fotografiado (ya es redundante decir a esta altura que Gerardo Silvatici es uno de los directores de fotografía y camarógrafos más extraordinarios en actividad, y no hablo sólo de nuestro país) pero engeguado en una sola dirección de salida, en una sola posibilidad de acción. Esa sensación se traduce en una idea estética opresiva, solemne, densa en su espacialidad. Estas cualidades, en definitiva, redundan en una reiteración formal autodestructiva (una obsesión formal también puede ser nociva para la creación). Siendo la tercera tragedia al hilo que la directora aborda (la primera, la tragedia de la inminencia de la muerte; la segunda, una adaptación de otra tragedia clásica, *Ifigenia en Áulide*), se impone cada vez más una inquietud: el placer escópico de la belleza de la puesta en escena pareciera ir allanando el camino a una única posibilidad del cine (nadie le pide a la directora que filme *Supercool*, aclaremos), en una idea casi religiosa, ritualística (no es casual la referencia a Sokurov y Tarkovski con que se asoció a la obra de De Oliveira Cézár). Esa concepción de puesta en escena no es ni más ni menos que una idea del mundo y un mundo autoral a la vez. El asunto es que yo observo lo que algunos espectadores pueden ver como la consolidación de una autora con la preocupación de manotazo de último recurso: llevar el asunto hasta el límite de sus posibilidades. Y ahí, quizás, mientras su cine gane ópticamente, perderá su cualidad táctil, limando todas las rugosidades de una superficie fílmica incandescente que pide más: no hay nada mejor que descubrir nuevos sentidos en vez de agotar las perversiones visuales de uno solo. [A]



Mirada extranjera

por **Marcela Ojea**

Josyane espera con ansias la llegada de la noche. Es en ese momento que puede quedarse sola después de un largo día signado por agotadoras tareas domésticas y por el cuidado de un cuantioso número de hermanos. Josyane descansa poco, a veces se resigna, otras se aburre o simplemente escucha y observa: la luz nocturna derrama sobre las cosas un brillo especial. Josyane no es, sin embargo, una víctima de las circunstancias, sólo pone en entredicho algunas verdades desde su irreverente mirada de niña. Josyane ausculta a sus padres, a sus vecinos, a sus maestros, reflexiona y se pierde en curiosas y desopilantes digresiones. La inclasificable Josyane es la protagonista de *Los niños del siglo*, una novela de Christiane Rochefort que narra en primera persona las peripecias de la hija de once años de una familia obrera en la París de los años sesenta.

Stella Vlamincq, la protagonista de *Stella*, emerge hoy (aunque la película transcurre en los setenta) como el álgido cinematográfico de Josyane, otra niña del siglo cuyos padres llevan adelante un bar-hotel de desempleados, borrachos y ex convictos. Otra parece ser la ciudad en la película de Sylvie Verheyde y otros los márgenes, aunque en el centro de ese torbellino secular —entre juegos de billar, rencillas y bailes con rókola— se encuentra también Stella, como Josyane, para observarlo todo con una perspectiva aguda y distanciada. Stella va escribiendo una crónica de sus días, para atrapar a través del relato ese mundo de adultos que gira a su alrededor. La cámara, que la directora pone a su servicio como una estilógrafa, la acompaña. Stella juega a los naipes, asiste a la escuela, se pelea, hace amigos, fracasa, duerme, se enamora, mira una película,

mientras que los nocturnos personajes que la circundan brillan a la luz de su mirada extranjera.

La referencia literaria es tangencial y en apariencia poco significativa. En una escena que marca la evolución del personaje, Stella corre por un parque junto a su nueva amiga Gladys. Es la clase de gimnasia, y Gladys, cuya familia le ha inculcado el hábito de la lectura, inicia una conversación sobre libros. Allí —junto a Balzac y Cocteau— se hace mención a la novela de Rochefort. Una conversación casual que será el disparador de un momento iniciático decisivo en la transformación de la protagonista: en la escena siguiente, Stella ingresará tímidamente en una librería, tras varios rodeos comprará un ejemplar (no de *Los niños del siglo* sino de *Los niños terribles*, de Cocteau) y saldrá corriendo como si hubiera cometido un delito. El momento es clave porque, a partir de allí, Stella no podrá dejar de leer. “Habla conmigo, habla para mí, habla por mí”, dirá más tarde porque un nuevo mundo se ha abierto ante ella. Es así como la directora, que es capaz de dotar al personaje de una mirada distanciada, sabe al mismo tiempo construir un espacio acogedor que le da a la película el tono intimista. Para ello está el relato en primera persona acompañado por esa cámara atenta y sigilosa, pero también, y sobre todo, esos pocos objetos que hacen que el mundo interior del personaje se haga mágicamente visible. Libros, pósters y canciones son las puertas por las cuales Stella ingresa en ese otro territorio que en un comienzo parecía observar desde lejos. Allí está la presencia y la voz de Cocteau y de Duras, entre otros; y allí está también el variado cancionero romántico de la época (fuertemente presente en la película), que junto al multiplicado rostro de Alain Delon se ocupa de dejar al descubierto un espacio íntimo.

Pero más allá de esa referencia visible, fugaz e inocua a simple vista, el texto de Rochefort resulta significativo porque tiene una presencia subterránea, larval y silenciosa en *Stella*. No sólo por lo que el descubrimiento de la literatura y la música —del arte en general— significan para la vida del personaje, sino porque el espíritu de la novela le impone a la película un sello estilístico y una impronta formal. La primera persona, la mirada extrañada, la imagen que registra con transparente registro realista, casi documental, hacen juego con la prosa ligera de Rochefort, que no casualmente fue jefa de prensa del festival de Cannes. Es imposible entonces no pensar en *Stella* y en las múltiples asociaciones que pueden tenderse entre su personaje y otros como el de Antoine Doinel. De la literatura al cine y del cine a la literatura parece haberse abierto a través del tiempo un extraño e invisible sistema de postas. Es que *Stella* no sólo habla con humor y emoción de amistades entrañables y de una infancia plagada de contratiempos, sino también de la formación de un temperamento y una sensibilidad artística. (Y es declarado el sello autobiográfico tanto de *Stella* como de *Los cuatrocientos golpes*.) Porque lo que la película parece querer decir a partir de la historia que cuenta —y de cómo la cuenta— es que no son las infancias desdichadas (como las de Stella, Josyane y Antoine Doinel, pero también las de Truffaut, Verheyde, Duras, Cocteau y otros tantos terribles niños del siglo) las que suelen dar origen a las sensibilidades artísticas, sino que son esas sensibilidades las que saben tender una mirada extraviada y taciturna sobre el mundo. Por eso *Stella* retoma algo que la Nouvelle Vague supo hacer bien con la tristeza de sus personajes, y es volverla luminosa. **[A]**

Stella

Francia, 2008, 103'

DIRECCIÓN

Sylvie Verheyde

GUIÓN

Sylvie Verheyde

PRODUCCIÓN

Bruno Berthemy

FOTOGRAFÍA

Nicolas Gaurin

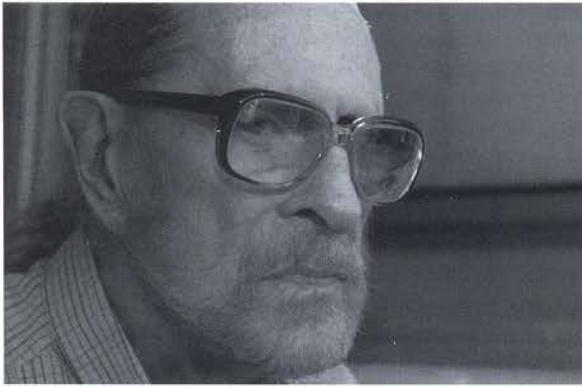
MONTAJE

Christel Dewynter

INTÉRPRETES

Léora Barbara, Mélissa Rodriguès, Laëtitia Guerard, Karole Rocher, Benjamin Biolay, Guillaume Depardieu.

Estreno en salas en formato DVD



En el camino

Ricardo Becher, recta final

Argentina, 2010, 75'

DIRECCIÓN

Tomás Lipgot

GUIÓN Tomás Lipgot

FOTOGRAFÍA

Tomás Lipgot

MONTAJE

Juan Marino

Morduchowicz

MÚSICA

Luciano Nieto

INTÉRPRETES

Ricardo Becher, José

Campitelli, Javier

Martínez, Luis

Chitarroni.

Cruel en el cartel, la cara de Ricardo Becher se exhibe en un primer plano rotundo, asimétrica, desequilibrada por la miopía o el saldo de alguna enfermedad. Los gruesos anteojos magnifican un ojo izquierdo abierto arrinconado junto al puente de la nariz, descentrado. Ese ojo está fuera del tiempo, atrás, en algún pasado pródigo, adelante, en un futuro que ya no podrá ser, fijo, obstinado en un presente perpetuo. El derecho, distendido y alerta a la vez, mira fijo al espectador, lo interpela y al mismo tiempo se interroga. El efecto está reforzado por la boca de labios finos, levemente inclinados hacia abajo y a la izquierda, una mueca apenas rígida los endurece hacia la derecha, proyectando una voluntad que se prolonga en el tiempo; el otro extremo, en cambio, aparece más distendido, confidente, invitando al placer, recibe y proyecta todo mensaje que envíen los sentidos y acompaña al matiz gatuno del ojo homólogo, quizá otro resultado de la enfermedad o de los años. El lado izquierdo de ese rostro aparece bañado de luz, su opuesto está envuelto en una penumbra que destaca las arrugas de la piel. Una barba y un bigote descuidados completan la imagen. Ricardo Becher, el anciano director y productor de cine, escritor y docente, maestro para un grupo de jóvenes cuyos propios padres eran jóvenes cuando Becher estaba en su esplendor, se instala en el afiche que anuncia la película, imagen estática que anuncia el dinamismo fílmico, abarcándola como si todo lo

por **Eduardo Rojas**

que merece ser dicho sobre Ricardo Becher estuviera resumido en esa foto e hiciera innecesaria la película. No es así, sin embargo; la película de Tomás Lipgot respira su propia vida, se levanta y anda su propio camino alzando en hombros a su protagonista, una carga no siempre fácil de llevar.

Ricardo Becher es uno de los nombres de la mitología de los años sesenta en una Buenos Aires donde el Instituto Di Tella, El Bárbaro de la calle Reconquista y otros lugares brillaban como focos de una inigualada ebullición vital; vidrieras de una vanguardia sin retaguardias, postas en el camino de una creatividad desbocada, quizá frívola, estos nombres son parte del activo de sus recuerdos (en *El Bárbaro* conoce al Negro Campitelli, su pareja de toda la vida); Becher habla y evoca, pero la mención al pasado, ya sea por la vitalidad del relator o por la forma en que Lipgot organiza filmicamente y exhibe esa vitalidad, es puro presente. La película, entonces, no sólo se limita a la voz y la imagen de Becher hablando de los lugares en donde transcurrieron sus años de esplendor, también vemos su cortometraje *Carne*, que parece haber provocado escozor en los sectores de izquierda de esos años; o incorpora los testimonios de sus acólitos y pares, el montajista Aníbal Esmoris, o Javier Martínez, el líder de Manal, otra leyenda de la época; u otros que se incorporan al presente: el escritor y editor Luis Chitarroni o Fernando Peña, que analiza, revalorándola, toda su obra. Quien esto escribe tiene un conocimiento muy limitado de ella, apenas *Tiro de gracia*, vista hace décadas en deplorables condiciones de sonido e imagen que hacían casi incomprensible la trama, y su último largo *El Gauchito Gil, la sangre inocente*, punta de lanza de su propuesta estética: el neo expresionismo digital, apenas enunciada en *Recta final*. Sea cual fuere el fundamento estético, el resultado en pantalla nos decepcionó, *El Gauchito Gil...* era una película que no estaba a la altura de la visión anarquista que predicaba.

El interés que nos despierte *Recta final* no depende entonces del interés por su obra, seguramente digna de revisar, sino de la cambiante simpatía hacia el protagonista, su capacidad de cacicazgo de tribus contestatarias, su excluyente protagonismo que lo lleva a planificar las escenas de la película de Lipgot (tullido y con bastón, ordena la posición de la cámara en un triste pasillo del geriátrico y dirige la entrada de su amigo, otro huésped terminal, en silla de ruedas), su aire y profesión de fe como beatnik tardío, que lo acerca en el recuerdo a otro miope, vencido por su propia altura (la física y aquella devenida de la sabiduría), desaliñando y penando su muerte en un geriátrico: Rodrigo Tarruella. Tal vez estos dos personajes no se hayan conocido; de haberlo hecho, difícilmente se hubieran llevado bien. Esta arbitraria alianza de nuestra imaginación deviene de esas comunes características físicas y de sus azares vitales, también de ese magisterio involuntario y esa forma de abordar la vida desde los márgenes, contradiciéndola, enriqueciéndola, aborreciéndola.

Becher encara con lucidez un camino recto en cuyo fin está la muerte; sea cercana, amiga o amante, quiere seducirla escribiendo una novela en tiempo presente, un presente que eternice el tiempo. Tomás Lipgot, al comienzo de su camino, tiene quizá igual pretensión. El cine, se sabe, es un fuego fatuo que lanza falsos resplandores de eternidad. **[A]**

Kick-AssEstados Unidos/
Reino Unido, 2010, 117'**DIRECCIÓN**

Matthew Vaughn

GUIÓN Matthew Vaughn
y Jane Goldman,
basado en el cómic de
Mark Millar y John
Romita Jr.**FOTOGRAFÍA** Ben Davis**MONTAJE**Eddie Hamilton, Jon
Harris, Pietro Scalia**PRODUCCIÓN**Matthew Vaughn,
Adam Bohling, Tarquin
Pack, Brad Pitt, David
Reid, Kris Thykier**INTÉRPRETES**Aaron Johnson,
Christopher Mintz-
Plasse, Chloë Moretz,
Nicolas Cage, Mark
Strong, Lyndsy
Fonseca.**Smells Like Teen Spirit****A favor por Javier Porta Fouz**

Desmañada, hormonal, desprolija, destartada, vital, ciclotímica: una verdadera película adolescente, *Kick-Ass* sorprende con pasajes ultraviolentos, con franqueza sexual (la chica que dice, al lado de Kick-Ass, “si lo veo a Kick-Ass me lo cojo”), con imaginación delirante para las peleas, con diálogos casi rapeados y no pocos chistes armados con gran talento (“¿Le cambiaron la cara a esa abeja?” es una cumbre). La película pasa de la excitación a la planicie sin preocuparse demasiado, con cierto desparpajo: en un momento estamos en las rutinas del protagonista que quiere ser un superhéroe pero no tiene poderes, en tono de comedia de high school, y de repente nos metemos en peleas con muertes y más muertes, o segmentos a puro cómic que de tan alambicados y barrocos perforan casi toda seriedad. Pero de repente, esta película oscilante deja de lado la ultraviolencia como mero artefacto pop y mete sangre, dolor y muerte ahí donde parecía haber poco más que una lógica distante. Quizás parte de la eficacia a borbotones de esta película resida en sus lúcidas y no poco ácidas referencias a la hiperconexión: Internet, mail, redes sociales, chat, videos virales obtenidos con celulares, todas esas cosas están presentes como elementos naturalizados y se usan con eficacia, como soportes narrativos y también como instancias importantes para definir las acciones de los personajes. Quizás otra parte de la eficacia esté en la veta entre gótica y más allá del bien y del mal de Nicolas Cage (recuperada por Herzog en *Un maldito policía en Nueva Orleans*), que, disfrazado de un Batman de pacotilla, es un gran Batman de pacotilla, casi trágico. Y gran parte de la eficacia, sin dudas, proviene de la nena Chloë Moretz (*Hit-Girl*), tierna y violenta, definitivamente (y va un término antediluviano) pizpireta y con toda la gracia posible: en una terraza, con el pelo atado con dos colitas, es un arma cargada de futuro. De futuro de secuela, porque *Kick-Ass 2* ya está anunciada, con *Hit-Girl*, *Kick-Ass* y el villano Red Mist (el *bigger than life* Christopher Mintz-Plasse). **[A]**

**Súper-errores****En contra por Agustín Masaedo**

Las películas de superhéroes, como escribió el amigo Terrotola hace algún tiempo, sirven a esta altura para contar cualquier cosa. *Kick-Ass* viene a demostrar que también pueden servir para no contar nada, o para hacerlo muy deficientemente. La historieta en la que se basa tiene un saludable espíritu *pulp*, sostenido durante seis de sus siete episodios por la incertidumbre acerca de la identidad de Red Mist, el otro superhéroe sui generis que, en una vuelta de tuerca brutal pero congruente con aquel espíritu, resulta ser un traidor a la causa. Antes del primer cuarto de hora de *Kick-Ass*, la película, Vaughn delata al doble agente Mintz-Plasse y arruina hasta la posibilidad más barata de suspenso. Pero no es el único cambio para peor. La revelación de los orígenes de Big Daddy –en la versión papel, un contador fanático de los cómics; aquí, un ex policía traicionado y trastornado– marca un error irreversible: si Vaughn empieza apuntando a la atractiva proeza de cruzar a Tarantino con *Superbad*, lo que sigue tras esa explicación es el lento derrumbe hacia una película de venganza convencionalmente sangrienta; una en la que es imposible empatizar con “los buenos” y el villano, a contrapelo del realismo sucio que lo rodea, parece un boceto inspirado en una caricatura, un sub Tony El Gordo. Hasta puede que el (ab)uso de menores –Chloë Moretz tenía 11 años cuando filmó *Kick-Ass*– sea menos criticable éticamente (Manohla Dargis, en el *New York Times*, argumenta al respecto en un artículo brillantemente titulado “Es un pájaro, es un avión, es un baño de sangre”) que la actualización del viejo método Guy Ritchie, de quien Vaughn fue productor: la copia de la copia, una zona gris entre la autoconciencia y la inconciencia. No hay en *Kick-Ass* escenas de acción o personajes que *Kill Bill* no haya llevado al límite de sus posibilidades (vean a *Hit-Girl* vestida de colegiala para matar: Gogo Yubari post *Batalla real* y prepubertad), ningún derrame grotesco de hemoglobina para el cual las *El juego del miedo* no nos hayan *über* entrenado, ningún chiste canchero sobre la cultura popular que Kevin Smith no haya quemado vuelta y vuelta. **[A]**

Sex and the City 2

Estados Unidos, 2010.
146'. **DIRIGIDA POR**
Michael Patrick King.
CON Sarah Jessica
Parker, Kristin Davis,
Cynthia Nixon, Kim
Cattrall, Chris Noth,
John Corbett.



1. Grandes marcas. Ése es el toque de distinción de la segunda vuelta de la famosa serie devenida película. Una distinción pretendida a fuerza de encumbradas firmas de la moda internacional que la dirección de arte parece haber abrazado con desidia y fervor. Dior, Vuitton, Versace y otras tantas son las piezas clave de un *prêt-à-porter* de ocasión. Despojadas de la brisa neoyorkina y arrojadas a las arenas del desierto por invitación de un millonario árabe, las cuatro amigas lucen además una extensa y repetida colección de expresiones de asombro motivadas por el lujo y las peculiaridades del mundo islámico. Sólo cuando la película intenta revestirse de clasicismo, queda claro que se viste mal: tantos accesorios y etiquetas atentan sin duda contra la sobriedad. Esos films “en blanco y negro”, que se citan con un aire falsamente entrañable, no se integran con fluidez a la trama. Por más reminiscencias de antiguos brillos que se intente atrapar, ésa es la marca, la única, que a la película se le escapa. Un detalle no menor: la mayoría de los vestidos son unos mamarrachos. **MARCELA OJEA**

2. Durante años el McGuffin de estas chicas fue la posibilidad de conseguir un hombre. ¿Quiero un hombre? ¿No quiero? ¿Cómo lo quiero, para qué lo quiero, cómo tiene que ser, cómo tengo que ser yo, qué hago cuando lo encuentre? Y así y así y así, cual Cenicienta neurótica que no sabe si prefiere poder pagarse sus propios Manolo Blahniks o tener un varón que se arrodille y se los calce. Y sin embargo, entre tanta estupidez, la serie propuso a la amistad entre mujeres como una institución más importante que la pareja, lo que no es poco. *Sex and the City 2* es decepcionante porque, encontrado el hombrecito en cuestión (melancolía de Carrie frente al príncipe azul que no se despega del sofá), se revela como McGuffin y ahora se le debe plantear “quiero que seas otro”. La tristeza intenta disimularse con un magnífico viaje a esa Las Vegas fea que es Abu Dhabi, en la que nadie se divierte y donde Carrie termina de hundirse como icono fashion al bajar de una limusina, para ir a pasear por el mercado, con gigante pollera-miriñaque lila y musculosa negra que dice Adore Dior 8. Ah, tampoco hay sexo. **MARINA YUSZCZUK**

3. El elusivo Mr. Big de la serie, ya cazado y casado, no quiere, luego de dos años de matrimonio con Carrie, salir a cenar a algún restaurante fashion, sino que prefiere la cómoda rutina de su hogar, y por esto Carrie, cual adolescente, siente que su relación está estancada (argumento que no califica ni como excusa verosímil). Es ante la falta de un programa mejor que parte hacia el Oriente –gracias a una invitación forzada y arbitraria– para mostrar, junto con sus tres televisivas amigas, su guardarropa que, en esta ocasión, no está a la altura de la reputación que supo conseguir. Sin un verdadero conflicto que hilvane las secuencias, la película parece un conjunto de viñetas descoloridas, empastadas entre sí a fuerza de atuendos ridículos y ostentación per se del lujo. Ni rastros han quedado de aquello que, en la serie, hizo interesantes a los personajes. La pacatería los ha terminado de hundir. Aquí, el personaje de Samantha (que era tal vez el más logrado) es una parodia de su ya paródico personaje. Hablar de personajes sería hablar de caracteres que, en alguna medida y en alguna parte del metraje, evolucionan, se transforman, pero estas cuatro neoyorquinas se van tal cual llegaron: puro brillo y nada más. **MARINA LOCATELLI**

4. En el universo de todo *Sex and the City*, la idea básicamente es que la libertad es libertad de consumo. Si antes la “liberación femenina” pasaba, entre otras cosas, por tener el mismo derecho a trabajar que los hombres, ahora es lo opuesto: las chicas son independientes si pueden consumir libremente sin trabajar. Además de misógina y retrógrada, ¿cuán estúpida es una película que dice defender lo primero (la independencia) y tiene a sus personajes haciendo lo segundo (el consumo)? En la mayor de las torpezas, la escena central de la película tiene a los cuatro monos neoyorquinos cantando orgullosamente la canción “I Am Woman”, especie de himno feminista pop de 1970, previo diálogo “divirtámonos en el karaoke que todo esto lo paga el jeque árabe”. Es insultante y hasta patético ver cómo se sienten realmente poderosas. De más está decir que ahora la película se burla del mundo islámico (en la anterior la ligaban los mexicanos) y que su guión está construido en base a cuatro tramas cuyo desarrollo narrativo está supeditado al cambio de vestuario (en las antípodas, *El diablo viste a la moda*), culpa de unos realizadores que evidentemente no comprenden el lado bueno de la frivolidad. ¿No es irónico? **EUGENIA SAÚL**

Legión de ángeles

Legion

Estados Unidos, 2010, 100'

DIRECCIÓN

Scott Charles Stewart

GUIÓN

Scott Charles Stewart y Peter Schink

MONTAJE

Steven Kemper

FOTOGRAFÍA

John Lindley

MÚSICA

John Frizzell

INTÉRPRETES

Paul Bettany, Lucas Black, Tyrese Gibson, Dennis Quaid, Charles S. Dutton, Adrienne Palicki, Kevin Durand.



Es rara *Legión de ángeles*. Se trata de una película de acción con algo de terror que, en realidad, parece un homenaje a las películas de John Carpenter (y su eterna fascinación por *Río Bravo*). Aquí, el arcángel Miguel viene a proteger a la Humanidad –a través de un Salvador a punto de nacer– no del exterminio satánico sino de la furia de Dios a través de ángeles que se poseionan de personas y las transforman en muertos vivos à la Romero. Aquí, pues, el arcángel rebelde es el bueno; el malo es Gabriel, que va a “cumplir órdenes”. Ahora bien, dejemos la teología, la angelología y otras religiosidades de lado, porque se trata de un digno clase B donde la religión es apenas una excusa. Lo que más llama la atención no es, precisamente, cómo encadena ideas sobre el Bien o el Mal; de hecho, en este caso los

que son buenos o malos son los actos, no las personas per se, incluyendo a los soldados alados (a los que, de un modo bastante divertido, además se puede neutralizar a tiros a menos que se cubran con las alas). Esa relatividad nacida, justamente, de reírse un poco de los textos religiosos permite cierto módico suspenso. Después de todo, Dios nos dio –dicen– el libre albedrío para que hagamos lo que queramos (y después vemos, parece ser la ley del Cielo).

Sin embargo, esto que podría ser divertido y preciso –especialmente el uso de una sola locación (una estación de servicio en medio del desierto) bien aprovechada por el director– se disuelve en dos problemas centrales de la puesta en escena. El primero es que en ocasiones no termina de decidirse desde dónde se cuenta la historia: si desde ese ángel transformado en un avatar del cowboy arquetípico de Clint Eastwood o desde la mirada de esa pareja de embarazada y enamorado sin esperanza que son objeto de la protección angélica. Eso y caer a veces en la alegoría es casi lo mismo. Hay otro problema: la exageración no tiene, como acuerdo necesario, el ejercicio del humor y la distancia. Hay momentos de enorme solemnidad. Y entonces, uno piensa para qué tanta aventura o acción si lo que se pretende es darnos una lección de solidaridad humana y sólo eso. Quizás porque hay realizadores que sienten vergüenza por ese camino a la sabiduría que es la diversión, un elemento que, de haber predominado, nos habría dejado mucho más contentos con estos ángeles humanísimos y sus patadas voladoras. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE



19 de julio

COMIENZA LA INSCRIPCIÓN AL SEGUNDO CUATRIMESTRE

Materias que se pueden cursar

Historia del cine: otras industrias

Historia del cine: iconoclastas e independientes

Cine norteamericano clásico: género y autores

Nuevo Cine Argentino

Crítica y críticos 1

Autores fuera de Hollywood

Los géneros marginales

Cómicos y comedia

Documentales

Leer para escribir. La crítica de cine en el periodismo (taller)

Antes y después de escribir: la edición y la planificación de medios (taller)

INSCRIPCIÓN PREVIA. VACANTES LIMITADAS.



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



New York, I Love You

Francia/Estados Unidos, 2010, 103', **DIRIGIDA POR** Fatih Akin, Yvan Attal, Allen Hughes, Shunji Iwai, Wen Jiang, Joshua Marston, Mira Nair, Brett Ratner, Randall Balsmeyer, Shekhar Kapur, Natalie Portman, **CON** Julie Christie, James Caan, Eli Wallach, Natalie Portman, Andy Garcia.

Dos ladrones y una misma mujer, dos conversaciones y una misma esquina, dos retratos y un mismo rostro. Mucho tiene esta película de varias cosas que convergen en una, y es que, en realidad, acá hay varias miradas, de once directores, sobre una misma ciudad. Desde ahí parte esta segunda entrega de la "serie" de películas sobre grandes ciudades, inaugurada en 2008 por *Paris Je t'aime* (y que, dicen, próximamente abordará Río de Janeiro, Bombay, Shanghai y Jerusalén). Esta vez la consigna fue retratar Nueva York en ocho minutos obtenidos de, como máximo, dos días de rodaje y una semana de edición. El resultado es un relato menos interesante que el obtenido por los 18 directores de su antecesora pero que, como muchas películas corales, es algo dispar.

Entre los matices, entonces, olvidable es el relato de Mira Nair y sus enamorados imposibles (judía-indio); olvidable es el de Natalie Portman y su *ñarrituizado* debut tras las cámaras con la historia de una familia con padre artista-inmigrante-discriminado. Sin embargo, algunos cortos andan en el limbo, como destinados a un espacio estancado entre un castigador olvido y un indulgente recuerdo: allí está el de Jiang Wen, con dos "ladrones" en duelo por una dama, y el de Allen Hughes, en un introspectivo retrato de dos dubitativos amantes. Finalmente, hay cortos que construyen escenas, frases o historias dignas de alguna alabanza. Entre ellos sobresale el fragmento de Shekhar Kapur (Anthony Minghella escribió el guión y murió antes de dirigirlo) con Julie Christie y su jorobado de Nueva York –relato que vincula, explícita e implícitamente, esa ciudad con París–, y el de Fatih Akin mostrando a un pintor obnubilado con el rostro de una mujer, esa musa que bien puede ser una persona o una ciudad que se mira desde lejos. **JOSEFINA GARCÍA**

PULLÉS



Desobediencia debida

Argentina, 2010, 90', **DIRIGIDA POR** Victoria Reale.

Desobediencia debida cuenta una historia singular. De ese relato, la realizadora extrae determinadas conclusiones. Si bien éstas no resultan convincentes, el solo hecho de rescatar estos acontecimientos y ponerlos en circulación agrega interesantes dimensiones a la discusión acerca de los métodos utilizados en la Dictadura.

El padre de la realizadora, el Dr. Luis Reale, era médico militar durante la Guerra de Malvinas. Fue el encargado de atender, apenas fue capturado, a Jeff Glover, el único prisionero inglés que tuvo el ejército argentino durante el conflicto, eyectado por su avión luego de que fuera alcanzado por la artillería argentina. Los superiores de Reale le sugirieron que lo "presionara" para conseguir información, un eufemismo que, tratándose del gobierno militar, refería inequívocamente a la tortura. Reale hizo caso omiso de esa indicación y trató al prisionero con profesionalismo.

La película está estructurada a través de entrevistas a cámara, principalmente a Reale y a Jeffrey. El relato del cautiverio del piloto inglés no sólo en las islas, sino ya en el continente, es fascinante. Su testimonio es preciso y equilibrado. Un contrapunto con un soldado argentino, que estaba haciendo la conscripción y lo custodió durante unas semanas de reclusión en La Rioja, tiene la virtud extra de desmentir el mito de la infalibilidad del testimonio en un documental.

La extrapolación que hace la realizadora sobre la actitud de su padre y la posibilidad de negarse a torturar por parte de los militares argentinos es, probablemente, el eslabón más débil de la cadena de razonamientos de la película. La situación del Dr. Reale, su disposición en el servicio, el clima que se vivía en el país no guardan una relación directa con el ejercicio clandestino de la represión. Más allá de esta discrepancia, *Desobediencia debida* deja sentado de manera diáfana y ejemplar un episodio desconocido de nuestra historia reciente. **GUSTAVO NORIEGA**



Brigada A

The A-Team

Estados Unidos, 117', 2010, **DIRIGIDA POR** Joe Carnahan, **CON** Liam Neeson, Bradley Cooper, Quinton "Rampage" Jackson, Sharlto Copley, Jessica Biel, Patrick Wilson.

Lo primero que puede notarse en *Brigada A* es que, a diferencia de la mayoría de los films de acción, quiere dejar en claro, muchas veces, que ninguno de los héroes del film corre peligro, ya que todo se encuentra debidamente calculado para que triunfen. Desde este punto de vista, por ejemplo, notamos que en una de las escenas más ejemplares se nos adelanta, mediante la voz en off del personaje de Hannibal Smith (Neeson), todo lo que los personajes están haciendo en un operativo especial. De esta manera, el relato de fondo nos asegura, mientras vemos el desarrollo de la acción, que todas y cada una de las acciones de los personajes han sido debidamente planeadas para que el plan tenga éxito.

Por otro lado, *Brigada A* tiene un humor rarísimo. Muchas veces su comedia logra ser simpática en su obviedad y estupidez (la mayor parte de estos momentos humorísticos tienen como protagonista al piloto demente Murdock –Sharlto Copley, excelente, como siempre–); otras veces, sin embargo, hay un humor oculto o de un absurdo sofisticado, como la escena en la que se utiliza un tanque como medio de transporte aéreo, o la decisión de hacer que "Mario" Baracus inspire su violencia en un frase de Ghandi.

En medio de tanto héroe, que sabemos que nunca va a perder, y de tanto humor infantil, más la decisión para nada azarosa de tomar a la curvilínea Jessica Biel para tajarla del cuello para abajo, nace el esencial gusto de *Brigada A* por una estética de la inocencia y del juego. Estética que, a veces, puede tener sus fallas (la historia de amor entre Face –Cooper– y el personaje de Biel, tan ridículamente naif que aburre) y que convive con peleas montadas de manera confusa, pero que puede tener su originalidad y, aun dentro de sus imperfecciones, transmitir vitalidad. **HERNÁN SCHELL**

Cartas a Julieta

Letters to Juliet

Estados Unidos, 2010, 105', **DIRIGIDA POR** Gary Winick. **CON** Amanda Seyfried, Christopher Egan, Vanessa Redgrave, Franco Nero, Gael García Bernal.

Mucho Romeo y Julieta, mucho Romeo y Julieta, pero acá el único balcón que incita al romance velozmente se convierte en la escena de un crimen: el perpetrado desde esta película hacia la comedia romántica. Aquí todo se trata de una yanqui que viaja a Verona y termina, entre las "secretarías de Julieta", respondiendo esas cartas de amor que la gente deja en la supuesta casa Capuleto. Y se trata de cómo esa chica ayuda a una mujer a buscar, por la bellísima Toscana, a su amor de juventud. Pero también se trata de gente que se enamora sin química y de paisajes que brillan mientras los personajes cuentan sus peores tragedias. Encima, esta vez Winick no cuenta con ese Mark Ruffalo que alguna escena te salva (bastante le salvó en *Si tuvieras 30*), sino que tiene a García Bernal haciendo de pavo por ahí. Todo eso, más la hermosura de Vanessa Redgrave y la de Franco Nero, casi no deja espacio a una historia que, entre tanto pelo rubio y tanto ojo celeste, trata sobre amores pasados y presentes, sobre amores que se buscan y se encuentran o no.

JOSEFINA GARCÍA PULLÉS

El piano mudo

Argentina, 2009, 111', **DIRIGIDA POR** Jorge Zuhair Jury. **CON** Sebastián Blanco Leis, Agustín Toscano, Raúl Hochman, Miguel Ángel Estrella.

La vida de Miguel Ángel Estrella, músico reconocido por su talento y comprometido político en los setenta, daba para la épica. Sus años en Salta, sus viajes a Europa llevando su música y su voz de denuncia sobre lo que muchos callaban puertas adentro lo llevaron primero a la clandestinidad, y luego al cautiverio en una cárcel de Uruguay. Como ocurría con *El mural* o con *Eva y Lola*, el problema más grande de la película es que, cinematográficamente, atrasa treinta años. Vociferante y maniquea, su estructura se resiente desde el inicio con un montaje cortado a cuchillo, que pegotea escenas puestas unas detrás de otras con el solo afán de ilustrar unas parrafadas eternas que resienten el verosímil. La proliferación de "hijo de puta" –los milicos, caricaturizados tan gruesamente, rozan el ridículo– pondrían colorado hasta al mismísimo Enrique Pinti, y así la ficción banaliza el drama por exceso. Cuando en el final es el propio Estrella quien aparece frente a cámara narrando su lucha, la sensación es inevitable: allí hay más verdad y sentimiento que en todo lo anterior. **IGNACIO VERGUILLA**

La última canción

The Last Song

Estados Unidos, 2010, 107', **DIRIGIDA POR** Julie Anne Robinson. **CON** Miley Cyrus, Greg Kinnear, Bobby Coleman, Liam Hemsworth, Kelly Preston.

Ésta es la segunda película basada en un libro de Nicholas Sparks que se estrena en lo que va del año (la anterior había sido *Querido John*, otro romance veraniego y adolescente). La ex Hannah Montana quiere convertirse en una actriz de carácter y para tal fin le han diseñado el papel de una jovencita rebelde, aunque excelsa pianista, traumada por la separación de sus padres y obligada por su madre a pasar el verano en el pueblito sureño donde reside su padre. Muy pronto llegarán el amor, los problemas y los golpes bajos. El amor, en la figura de un muchachito ario, que exhibe –condición *sine qua non* de las últimas películas para adolescentes– su rubio y anglosajón pecho, y que tiene el mismo *sex appeal* que una planta de lechuga. Los problemas, de un anacronismo sorprendente, se basan en la diferencia de clase social de los jóvenes enamorados. El golpe bajo, condensado en el personaje del padre (un Greg Kinnear que hace lo que puede con el material que le tocó en suerte), está ahí para hacer brotar la lágrima fácil, tanto de Miley Cyrus como de sus adolescentes seguidoras. **MARINA LOCATELLI**

Marmaduke

Estados Unidos, 2010, 90', **DIRIGIDA POR** Tom Dey. **CON LAS VOCES DE** Owen Wilson, Emma Stone, George Lopez, Christopher Mintz-Plasse, Steve Coogan, Stacy Ferguson, Kiefer Sutherland.

El gran danés del título, aparentemente, es un personaje archi famoso en Estados Unidos, donde la historietita con sus andanzas se publica en una cantidad de periódicos desde hace sesenta años. En su versión dibujada, Marmaduke parece ser un grandote de buen corazón, familiar y muy torpe, que trajina semana a semana rutinas cómicas inspiradas sin demasiado disimulo en el Gordo y el Flaco. En esta cruza sin pedigrí de acción en vivo con animación por computadora, todos los "chistes", por llamarlos de alguna manera, pasan por su estrenada-para-la-ocasión capacidad parlante (aquí hispanoparlante). Con el norte cambiado de Laurel y Hardy a Garfield y Scooby-Doo, Dey suelta al perro de Kansas en una comunidad canina multirracial de California, para decir unas cuantas pavadadas acerca de la amistad, el deseo de aceptación y cómo ser canchero sin dejar de ser uno mismo. Justo lo contrario de lo que pretendió hacer él con el mastín, mezclándolo en esperpénticas coreografías de danza animal, llevándolo a surfear y, ay, moviéndole los labios con ese truquito tan berreta y molesto que nunca debería haber salido de la cucha. **AGUSTÍN MASAEDO**

Regreso a la mansión Brideshead

Brideshead Revisited

Reino Unido/Italia/Marruecos, 2008, 133', **DIRIGIDA POR** Julian Jarrold. **CON** Emma Thompson, Matthew Goode, Felicity Jones, Michael Gambon, Greta Scacchi, Ben Whishaw, Hayley Atwell.

Cuando en los cincuenta François Truffaut hablaba contra un cine de *qualité*, se refería a películas como ésta, ceñidas a la novela en que se basan –en este caso, la famosa obra de Evelyn Waugh–, preocupadas por mostrar escenarios fastuosos, fidelidad a la letra escrita y actuaciones sentidas. La historia es contada, en un largo flashback, por Charles, quien antes de la Segunda Guerra Mundial fuera un joven e incipiente pintor, estudiante en Oxford. Allí conoce al *bon vivant* Sebastian Flyte, quien lo llevará a visitar su residencia familiar. Y así comienza una tormentosa historia de amor, que durará años, entre Charles, Sebastian, la hermana de éste y la omnipresente mansión Brideshead. Bajo un manto de catolicismo ortodoxo y un conservadurismo extremo, debía florecer una supuesta tensión sexual entre los hermanos de alcurnia y el joven de clase media, pero, tal vez por problemas de casting, el trío posee una química nula. Siendo estos amores prohibidos (por la diferencia de clase, por la reprobación familiar y social, por la Iglesia) el eje central, el que la pasión y el deseo sean forzados y no emerjan por sí mismos desbarata la película y la convierte en un bodoque sin sangre. **ML**

Cómplices del silencio

Complizi del silenzio

Argentina/España/Italia, 2009, 100', **DIRIGIDA POR** Stefano Incerti. **CON** Alessio Boni, Giuseppe Battiston, Florencia Raggi, Jorge Marrale, Juan Leyrado, Rita Terranova, Daniele Tedeschi.

Sí, la vuelta de los ochenta o de aquel cine sobre la temática de los desaparecidos donde todo suena tocado de oídos. Sería fácil echarle la culpa a un director nacido en Italia (ay, las coproducciones que justifican cualquier cosa), y a los errores de descripción de época, y a un verosímil narrativo que se cae a pedazos desde la primera escena. En realidad, los planteos deberían ser otros, más aferrados al compromiso ético de quienes estuvieron involucrados en semejante desatino. Se dirá, claro, que el tema es inagotable y que recordar el pasado siempre es válido y que sirve para no olvidar, y esto y aquello. Pero *Cómplices del silencio* es mercadería trucha, celuloide de segunda mano, intento sin suerte de hacer un thriller al estilo de los films de Costa-Gavras (los mejores y los peores) que, con tan opacos resultados, lo acerca a algunas cintas argentinas concebidas por los aprovechadores de turno, aquellos directores que primero apoyaron a la dictadura de Videla y



El príncipe de Persia:
Las arenas del tiempo

luego se transformaron en demócratas cuando se anunciaron las elecciones de 1983. En *Cómplices del silencio* hay actores importantes en roles impresentables, escenas que pueden provocar carcajada o indignación (por ejemplo, la reunión de los militantes en el zoológico) y un final donde el personaje de Marrale se parece a Ripley o a Sarah Connor en brote catatónico, dentro de una película que no parece hecha en serio y que, además, fue apoyada por los organismos oficiales del cine de Argentina e Italia. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

Verónica decide morir

Veronika Decides to Die

Estados Unidos, 2009, 103'. **DIRIGIDA POR** Emily Young. **CON** Sarah Michelle Gellar, Jonathan Tucker, Erika Christensen, Florencia Lozano, Rena Owen, Erica Gimpel.

La novela original en la que se basa esta película es una (otra) obra horrible de Paulo Coelho. Un libro dueño de una prosa espantosa puesta al servicio de dejar un mensaje banal como "siempre hay esperanza", y que cuenta la historia de una mujer que, luego de un intento de suicidio y una internación psiquiátrica, descubre "el regalo de la vida". La película sigue fiel al estilo de su original. Un film hecho para dejarnos los mismos mensajes banales en diálogos ricos con frases hechas como "la verdad está en ti

mismo", con momentos de lirismo publicitario (incluye planos de una pareja en la playa mirando el amanecer) y con una escena de masturbación femenina que podría considerarse la escena erótica menos erótica de todos los tiempos. Lo que más pena da de todo este mamotreto filmico de autoayuda es el protagonista de Gellar, otrora protagonista de *Buffy, la cazavampiros* (sin dudas, uno de los picos más altos de la cultura popular de los últimos años), ahora entregada a bodrios cinematográficos insufribles. **HERNÁN SCHELL**

Al sur de la frontera

South of the Border

Estados Unidos, 2009, 78'. **DIRIGIDA POR** Oliver Stone.

El objetivo del South American Presidential Tour de Oliver Stone en *Al sur de la frontera* es simple: mostrar que la demonización de los presidentes de Latinoamérica en los medios norteamericanos no se corresponde con la realidad. Ahora, ¿qué es "realidad" para el piedra rodante Stone? En este caso es, directamente, tomar partido (y el té, o cerveza, o patear una pelota, o caminar por una quinta) por los presidentes o ex presidentes (Kirchner) sin hacer preguntas concretas, sino simplemente viendo "qué pinta" (Cristina nos hace y le hace esperar un anticinematográfico minuto mientras carcajea: "¡Hombre

tenía que ser!"). Tan básica y tan sincera es la confianza de Stone, que no se preocupa por ahondar mínimamente en el objeto que combate: ¿quién genera esa información (que, de tan extrema que es, se convierte directamente en graciosa) en Estados Unidos? ¿Quién la cree realmente? ¿Cuánto puede haber de cierto en eso? Pero no, ¿para qué? Con lo canchero que queda cuando Stone dice "Le hubieras pedido la plata a Chávez, yo te ayudaba" y está refiriéndose a la deuda externa de un país... su construcción del progresismo en América Latina termina siendo tan maniquea como el discurso audiovisual que critica y tan desabrido –considerando la intimidad lograda– como el programa de Susana Giménez. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

El príncipe de Persia: Las arenas del tiempo

The Prince of Persia: The Sands of Time

Estados Unidos, 2010, 116'. **DIRIGIDA POR** Mike Newell. **CON** Jake Gyllenhaal, Gemma Arterton, Ben Kingsley, Alfred Molina.

Película Bruckheimer que arranca con un mensaje sobre los Estados Unidos de recién: so pretexto de conservar la paz mundial, el hermano del rey persa insiste con invadir un país lejano en busca de las armas que allí se esconden y se negocian con enemigos (en realidad, el villano necesita una daga mágica cuyo poder lo convertirá en rey). Una alegoría innecesaria y *choronguística* que rápidamente se abandona por lo que se sabe que vendrá: la acción pura y dura, las persecuciones por el desierto notoriamente filmadas con pantalla verde, los saltos de videojuego que pega Gyllenhaal entre los techos, las pobres escenas románticas y el *comic relief* (Alfred Molina). Aunque tiene todos los ingredientes de la fórmula, no hay manera de que semejante pastiche de efectos especiales y lugares comunes logren darle autenticidad a la historia. Pasa algo parecido a *Las crónicas de Namia* ("El Señor de los Anillos" filmada en Ternaikén): es la falsificación de una buena película de aventuras y acción, sin nada atrás (salvo, acaso, la pantalla verde) que sostenga eso mismo, su "acción", su "aventura". De pronto, uno se encuentra admirando más *Los piratas del Caribe*. **EUGENIA SAÚL**



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 UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	JORGE BERNÁRDEZ subjativa.com	LEONARDO D'ESPÓSITO. El Amante	ISAAC LEÓN FRÍAS Ventana indiscreta, Perú	JOSEFINA GARCÍA PULLÉS, El Amante	DIEGO LERER Clarín	HUGO F. SÁNCHEZ, Tiempo Argentino	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROMEDIO
Toy Story 3	8	9	10	8	10	9	8		8.86
Independencia	8	8	6	10	8	9		8	8.14
Bye Bye Life			8			7	8		7.67
Por tu culpa		8	7		8	8	8	6	7.50
Los senderos de la vida	8			7	7	7		8	7.40
El refugio	7	6	8		7	6	6	7	6.71
Stella	6					7			6.50
Kick-Ass	6	7	6		6	6	7		6.33
Al sur de la frontera	6	7	4				6		5.75
Karate Kid	6		6		6	5			5.75
El recuento de los daños			7		2	6	7	5	5.40
Brigada A	5	6	5				5		5.25
Legión de ángeles	5		6		6	4			5.25
Marmaduke	5		5						5.00
Regreso a la mansión Brideshead	5		6		4		5		5.00
New York, I Love You	6		4		5	5	4	5	4.83
El príncipe de Persia: Las arenas...	5	4	5	4			6		4.80
La última canción	5			3		4			4.00
Cartas a Julieta	4		4		1				3.00
Cómplices del silencio		3	1			4			2.67
Sex and the City 2	4		1	3			1		2.25

1º F.I.A.A.I.

Festival Internacional de Arte Audiovisual Independiente

2010



Convocatoria abierta a participar en rubros

- Educación
- Derechos Humanos
- Medio Ambiente
- Ficción
- Experimental: Video Minuto
- Video Clip Musical
- Historia
- Barrio, Vecindario:
- Ciudades del Mundo

Bases e información en www.canalxtv.net

www.canalxtv.net
festivaldecine@canalxtv.net

canalxtv.net

Organiza:

canalxtv
Cultura Independiente

ideas compartidas
B. BUCCHERI
P. MERCHANDISING

artec
EB
ARTE, CULTURA

eduNet
Jóvenes
por la Democracia
Internacional Argentina

jargon.com.ar
WEBHOSTING
n.f.a.b.

ESTUDIO DELIBERANTE
FELIPE

Participación especial del concurso nacional

Construir futuro
con trabajo decente



Son panaderos

Ni el 3D ni cualquier otra tecnología pueden borrar el hecho de que la calidad de una película depende de que disponga, con mayor o menor pericia, su retórica narrativa, y resulta que *Avatar* es fría, banal y redundante. Todo está sobre-explicado, los ralentis son imperdonables; las aclaraciones de hechos que ya comprendimos, incluso antes de que sucedan porque ya habían sido anunciados, abundan; en el último tercio, Cameron no se priva de matar a tres o cuatro personajes innecesaria (Michelle Rodriguez, por ejemplo, cuya sola aparición, corriendo en camiseta, delata con su presencia física lo incorpórea y sosa que es la película, ese sabor a nada líquido que deja en los ojos) y hasta malévolamente (el nuevo cacique Na'vi se sacrifica en la batalla sin la más mínima lógica bélica, sólo para que "el muchacho" quede al final como líder). La primera hora se convierte en el inventario tedioso de una zoología pseudo fantástica, que funciona

Avatar

Estados Unidos/Reino Unido, 2009, 162'.

DIRIGIDA POR

James Cameron.

Piezas sueltas

Como un rompecabezas, esta película está compuesta por pequeñas piezas: planos cortos, cerrados, con muy poca profundidad de campo. Prácticamente no hay planos abiertos, el espacio parece existir en un territorio muy limitado, sólo lo que está en contacto directo con la piel. Todo es planos detalle, primeros planos, casi no hay cuerpos enteros, habitaciones, contextos. La cámara de Smirnoff parece fascinada por el detalle, como si siguiera el contorno de cada una de las piezas de su obra; un amor por la curva, por el gesto, por los personajes. Y es esa pasión la que vibra en la pantalla, esa pasión mínima que se desata cuando María del Carmen encaja sus primeras piezas, ese rompecabezas con un retrato de Nefertiti.

Al mirar esta película, nos encontramos como en una competencia de rompecabezas: no podemos mirar la foto en la caja antes de empezar a armar, no tenemos una visión del todo, y probablemente en eso esté el mayor acierto de Smirnoff. No hay un cuadro general, una visión, una idea que se imponga

Rompecabezas

Argentina/Francia, 2010, 88'.

DIRIGIDA POR

Natalia Smirnoff.

como sucedánea de la realidad y no como una creación verdaderamente novedosa, pues está guiada por una solemne intención mimética en el uso del trucaje (no descarte que se disfruta mucho más en 2D, pues cuando me sacaba los anteojos pude ver que las imágenes se despojaban de toda pretensión naturalista y parecían coloridos dibujos animados). La puesta en escena del entramado espiritual es tan risible que hasta el "árbol de las almas" —o como se llame ese enorme sauce luminoso que unge al marino Mesías con aguas vivas aéreas, que no son más que panaderos (la precisión botánico fantástica se la debo al amigo Ballota)— le parece a Cameron químicamente mensurable y, cuando el personaje le ora, lo hace sin la más mínima fe. Detrás de la configuración de las mujeres como tipas de armas tomar, subyace un sexismo que se hace evidente cuando "el boy" vuelve a salvar a la tribu tras domesticar al gran dragón y se pasea ante la asamblea popular mostrando sus atributos (porque es la película más pajera de Cameron, y aquí se nota que su fervor masturbatorio depende de la prótesis tecnológica de turno) y termina llevándose a la otrora guerrera rollinga devenida princesa encandilada a lo Cenicienta sobre la grupa del bicho colorado. Toda posible interpretación ecológica o crítica bélica se puede invertir tanto a la luz del prepotente despliegue de poder exhibidor de la película como de su fascinación exhibicionista, y el entramado mítico-religioso le adeuda más a la vulgata púber de la línea Lucas/Spielberg que al denso espesor trágico de la vertiente Coppola/Carpenter/De Palma, cuyo gran antecedente en el cine americano es Orson Welles y su complejo discurso sobre el poder, que Cameron trivializa todavía más que cuando Oliver Stone intentó hacer de Alejandro Magno un nuevo Kane.

MARCOS VIEYTES

de entrada. Vamos siguiendo a los personajes pieza a pieza, sumando contornos, encastrando partes según el dibujo, nunca siguiendo el borde. Lo que sea que deba formarse se va creando de a poco, construyéndose de a poco.

En realidad, casi el único plano general que tenemos es el del final, sobre el que se deslizan los créditos. Es el plano al que llegamos, la meta de esta travesía: María Onetto comiendo una manzana sobre el pasto en la costa de la laguna de Chascomús. A eso se dirigía todo.

Sí, hay una metáfora un poco evidente, pero no por eso menos efectiva: el primer rompecabezas que arma la protagonista es un retrato de Nefertiti. O sea, el ama de casa se descubre en una figura imperial, se construye en una imagen que la va a reflejar, se va a ver a sí misma en lo que arma. Está bien. Pero el rompecabezas es muy lindo; como dice un personaje, "es especial".

No hay nada esencialmente nuevo en *Rompecabezas* de Natalia Smirnoff, pero lo que atrapa es su modestia. Una película que puede volver fascinante un rompecabezas no es poca cosa. Aun si dejamos de lado a Nefertiti, cada pieza de esta gran obra resulta en sí maravillosa. **MARCOS RODRÍGUEZ**

Me tomo una vez más el atrevimiento de mandarles una nota que nada tiene que ver con nada, siempre pensando en que acaso contribuya en algo. ¡Un abrazo!

Antes de la guerra y la pobreza

Cuando era chico, mi mamá tenía una destreza que yo admiraba mucho: podía saber quién amaba verdaderamente a quién. Por ejemplo, mirábamos en la tele un especial sobre Lady Di y el Príncipe Carlos, y al final me decía: "Pero ella siempre lo amó". Hay que imaginarse que para mí esto era el colmo del talento, y lo mismo pasaba con todo tipo de estrellas y no tan estrellas, personajes de películas y novelas. Yo me moría por saber, y era para mí una revelación, un centro de gravedad para configurar cada historia.

La primera vez que vi *Lo que el viento se llevó* fue con mi mamá. Yo sabía que Rhett había amado toda su vida a Scarlett, pero el problema era saber a quién había amado ella. Claro que la película lo resuelve al final, pero para mí lo interesante siempre fue el proceso que lleva a Scarlett a la certeza. Bueno, y he aquí que no quiero escribir una nota sobre cine, sino sobre la certeza. Porque durante mucho tiempo me costó entender por qué la película no terminaba en la mitad, cuando Scarlett recupera la riqueza y ya la pérdida ha quedado atrás. Si el título clausura la elegía megalómana del viejo Sur, a primera vista uno pensaría que cuando todo se estabiliza la película no tiene mucho más por hacer. Sin embargo, el equilibrio del relato no se recupera hasta el final, después de que la guerra ha terminado hace muchos años. ¿Cuál es el viejo mundo perdido? Cuentan que una vez la mamá de Margaret Mitchell, la autora de la novela, le dijo a su hija: "El Sur fue un

mundo que ya no existe, y el mundo como vos lo conocés también va a desaparecer algún día. Y más vale que estés preparada". Y de hecho, Scarlett vuelve a Tara después de la guerra y se prepara frente al panorama más oscuro para seguir adelante y probar su espíritu. Su convicción la empuja y la sobrepone, la vuelve inmensa. Pero aun así el título de la película no habla de lo que se recupera, sino de lo que se pierde, y sólo sobre el final Scarlett entiende lo que ha perdido. Ha perdido a Rhett, y así a los años que ha vivido junto a él sin certezas. Sólo en este punto puede clausurarse el título, porque el día en que se conocieron fue el último antes de que comience la guerra, el mismo día en que ella le declaró su amor a Ashley, el mismo en que Ashley anunció su compromiso con Melanie. Un mismo punto unió la vida de los cuatro para siempre, y ése es el momento desde el que todos ellos surgirán una y otra vez para seguir viviendo.

De quererlo todo a no querer nada hay sólo un paso, y Scarlett ya lo sabía antes de la guerra. Podía tener a quien quisiese, pero no a Ashley; fuera de él, todo su encanto y abundancia se volvían ante el rechazo un chiste grosero del destino. Si no hubiera llegado la guerra, quizás el tiempo habría roto el hechizo y Ashley habría pasado a ocupar un lugar amable en un pasado también amable. Pero todo se deshizo en menos de lo que le lleva a una persona establecer un juicio sobre los acontecimientos. De ahí en más, Scarlett seguirá amando a Ashley y viendo en él la historia que quería para su vida, y Rhett seguirá amando a la chica que esa tarde lejana quiso tenerlo todo. Cuando por fin decide dejarla, Rhett le dice: "Lo único que podía mantenernos juntos era Bonnie. Me gustaba pensar que ella eras vos antes de la guerra y la pobreza".

Stanley Cavell dice que la comedia es diferente del melo-

drama ahí donde el acuerdo es posible. Al mismo tiempo que *Lo que el viento se llevó*, existió en el Hollywood de oro la comedia de pareja, que es por sobre todo una comedia sobre la adecuación. Es posible para los personajes elegir un final feliz ahí donde se apartan de lo que tenían pensado para sí mismos y logran dar una oportunidad a lo diferente. *Cuando Harry conoció a Sally* no pertenece a este período, pero es una película que en la madurez de la comedia romántica continúa un planteo que aun desde Hollywood es moderno. Siempre hay un punto en que el relato clásico supera su propio lugar como espejo de lo que una sociedad busca encontrar en el entretenimiento. Esto sucede cuando el arte se absorbe y pasa a convertirse en un nuevo proceso cultural a partir del que la gente piensa y sueña para proyectar nuevamente una imagen de sí misma. Todos hemos visto tantas películas y escuchado tantas canciones que no podemos pensar el amor totalmente fuera de ese discurso. Pero Harry y Sally pertenecen a una generación para la que ya no es fácil esperar una gran historia, y ésa es la prueba que debe superar un nuevo tipo de héroe, igual de grande, pero inesperado. La película intercala fragmentos de ancianos que cuentan cómo se conocieron y por qué terminaron juntos. Pero de nuevo, las historias no pueden clausurarse hasta el final, y Harry y Sally son el testimonio de que el presente se construye a ciegas, y que para llegar al final feliz hay que confiar en que existe tal cosa. *Cuando Harry conoció a Sally* es "cuando Harry encontró a Sally". La particularidad puede ser un elemento que nos pone a prueba contra nuestros propios planes, y el héroe de la película es el mismo que Scarlett no pudo ver. La certeza es la recompensa a los que nunca cierran los ojos, a los que confían hasta el final en que su película tendrá un gran título.

Roland Barthes dice:

"A despecho de las dificultades de mi historia, a pesar de las desazones, de las dudas, de las desesperaciones, a pesar de las ganas de salir de ella, no ceso de afirmar en mí mismo el amor como un valor."

Al comienzo hablé de saber a quién se ama verdaderamente. Me atrevo una vez más a aprovecharme de las películas para sacar algo en limpio entre lo confuso de mi propio presente, y digo que quizás ambas se traten un poco sobre lo mismo: saber cuándo el amor es verdadero, y saberlo a tiempo. Dije también que no iba a escribir una nota sobre cine. Si lo hice, fue sólo en el sentido que le da Andy Warhol cuando dice que las películas son geniales porque nos enseñan a besar y a golpear y a hacer un montón de cosas divertidas. Y en lo que el cine no me puede enseñar está su límite más hermoso.

JOSÉ MILITANO

Casomai

Pasaba para manifestar mi descontento con el corto y poco profundo análisis que hizo Manuel Trancón de la película *Casomai*, o *Un casamiento ideal* (N. del E.: en el sitio de *El Amante*, link a la nota: <http://www.elamante.com/content/view/679/64/>). De hecho, ¡opino todo lo contrario! En un mundo donde la familia está cada vez más desprotegida y se la toma como si fuera algo más de la vida, este film llama a la reflexión, así que ¡a revalorarla! Y aclaro que no soy ningún viejo de 70 años, sino que soy un joven de 22. Saludos,

FRANCISCO BUCHARA



Tal como hicimos con José Miguel Onaindia en el número 95 de 2000 y con Jorge Coscia en el número 149 de 2004, entrevistamos a Liliana Mazure, quien dirige, administra y gestiona el ente de fomento y control del cine argentino.

Cine y Estado

(A propósito del estado de nuestro cine)

por **Fernando E. Juan Lima**

I. La actividad de fomento

El cine es uno de los pocos ámbitos en los que –con sus matices– pareciera que ha habido una continuidad de políticas públicas desde la restauración de la democracia. ¿Esto es así? ¿En qué hay continuidad y en qué hiciste cambios?

Yo creo que es así, que hay un apoyo, hay una política del Estado en relación con la cinematografía. Creo que esto tiene que ver con que tenemos una cinematografía muy importante, desde siempre, desde los comienzos del cine. Pero, aparte, creo que el sector de la cinematografía, por alguna razón (que supongo que debe haber muchas) que tiene que ver con que el trabajo en cine se hace en equipo, con que involucra mucha gente (cada película involucra mucha gente), tiene una dinámica muy particular. Es un sector que ha defendido mucho sus derechos, su derecho a producir, y a producir libremente, que ha logrado lo que sucede hoy. Yo estoy al frente de una institución cuyo motor son los realizadores y los productores, el sector creativo de la cinematografía, los técnicos también, los actores... Todo un sector muy movilizado, que empuja, que empuja y que se convierte en el motor de esta industria y en el motor de esta institución, que es una institución del Estado, pero que además, a partir de la Ley de Cine desde el año 96, y con la autarquía del INCAA que se recupera en 2003 con Jorge Coscia, este motor funciona a toda velocidad. Entonces, creo que es un mérito del sector.

También deberás tomar decisiones “anti-páticas”, porque la “industria” no siempre tiene los mismos intereses que los de la política cultural que se establece desde el Estado.

Sí, pero... supongo que puede haber sucedido en algún momento. Pero en este momento tenemos grandes coincidencias... y vamos bien... vamos bien, digamos... El Estado está dejando que se produzca con total libertad, va caminando muy bien...

Uno de los aspectos en los que se nota un mayor acento es en mostrar transparencia. Uno ve por ejemplo que la página web tiene más data. ¿Esto ha repercutido de alguna manera en la labor del Instituto?

No, es que hubo que hacerlo porque ahí hubo un par de problemas por los cuales la institución quedó judicializada en un momento; pero igual se vuelca toda la data de todos los subsidios y de todo el presupuesto anual en la página web. Si no se vuelca más creo que es por la falta de

tiempo de los trabajadores del INCAA, porque se podría volcar más información, pero la verdad es que esto es una maquinaria infernal, porque son 1000 proyectos que se presentan al año, y hay que ver si están bien presentados, si cumplen todos los requisitos. Después, lo que se produce por año son cerca de 150, 160 películas entre largos, ficción, cortos y documentales. Además, cada película lleva dos o tres años, o sea, no es que hay sólo 160 proyectos activos, hay 160 más todos los que vienen del año anterior; o sea que el trabajo acá adentro es enorme, enorme, y por eso es que quizás, no sé, yo quisiera que hubiera más actualización en la página web y se volcaran más datos, pero está complicado por falta de tiempo. También tenemos que fiscalizar todas las salas (el equipo de fiscalización también es enorme), y está el tema del fomento, el tema de la administración, tenemos la escuela...

No sé si esto sigue siendo así, pero ¿vos no estás dando 3J? (3J: subsidios otorgados directa y discrecionalmente por la presidencia del INCAA.)

No estoy dando 3J, no. Sí se están cumpliendo los que quedaron, porque hay muchos que quedaron y que no se terminaron. Ésos son contratos del Estado que nosotros tenemos que cumplir. O sea que el dinero está saliendo, pero bueno, nuevos no se han dado más.

¿No sentís eso como un recorte a una posibilidad de hacer política, política cultural? Porque pareciera que este rol lo adoptó el fondo del Bicentenario. (Nota: fondo por el que se ha asignado una suma significativa a varias películas, entre otras, El mural y Zenitram.)

Sí, igual el fondo del Bicentenario se les dio a películas que ya estaban ayudadas por el INCAA. Todas ellas pasaron por los comités del INCAA, están preclasificadas por el INCAA en la ayuda del Bicentenario. Lo que pasa es que no, no lo siento recordado, porque es cierto que, en mi caso... Porque también son decisiones políticas de cada gestión, y son válidas porque todas están dentro de lo que es la Ley de Cine; pero en mi caso particular, yo sentí, cuando entré, que el sector creció muchísimo, que cada vez hay más pequeñas empresas productoras y que la selección de las películas que se hacen o que no se hacen intenta ser lo más democrática posible, con la mayor participación posible del sector, por eso tenemos estos comités tan numerosos. Era importante también para el crecimiento del propio sector. A veces lo importante son los resultados (que en este caso son las películas, está claro), pero

también son importantes los procesos que conducen a que esas películas sean películas. Y dentro de estos procesos, yo considero que los representantes de cada uno de los diferentes sectores que integran la industria cinematográfica pudieran participar en la discusión de los guiones y del proceso de selección; como política audiovisual era más importante generar ese proceso en esta etapa (lo que no quiere decir que siempre sea así) en la que había ingresado tanta gente nueva en el último tiempo (sigue ingresando permanentemente). Me parecía muy importante ese proceso de participación activa, tan importante como los posibles resultados. Y es interesante lo que va pasando con los comités de selección, de preclasificación y demás. Es interesante el proceso interno que se está viviendo.

¿Ese sistema para las óperas primas actualmente se limita a los concursos?

Sí, las óperas primas pasaron a concurso. Salvo las óperas primas que tienen algún productor que puede acceder a primera vía. (Nota: existen dos vías para acceder a un subsidio. Cada una tiene en cuenta los antecedentes y experiencia del productor y el grado de financiamiento privado del proyecto. En principio, la primera vía estaría pensada para producciones grandes y la segunda, para medianas y pequeñas.)

¿Esto tiene que ver con la idea de que se habría advertido que hay demasiado “operaprimismo”, si es que la palabra existe?

Sí, tiene que ver con que había demasiado operaprimismo. De todas maneras, tres concursos al año con tres premios, o sea, nueve óperas primas, está muy bien. Eso es mucho más fácil para los operaprimistas, porque presentarse al concurso no implica de entrada presentarse con una empresa productora, sino que se pueden presentar solos. Después sí, para cobrar el premio, para garantizar que esta película se realice correctamente, necesitan un productor.

Esto por ahí se vincula con la discusión siempre presente de cine industrial (que se pretende más popular) vs. cine con una pretensión más artística (al que se acusa de festivalero).

Nadie dice que el que hace una ópera prima esté en un lado o en el otro. Nadie dice que una ópera prima no sea comercial, o de autor.

Pero una crítica...

Pero no creo, porque nosotros en este momento tenemos doce premios por año para los largos digitales de ficción. O sea

que ahí hay doce, más las nueve óperas primas, ya estamos con 21 películas al año que no pasan por comités, que pasan por jurados y que nadie dice que tienen que ser ni comerciales, ni de autor, ni de nada. Y que no necesitan tener antecedentes. Y nadie dice que la gente que tiene antecedentes no haga películas de autor. No tiene nada que ver una cosa con otra. Y esas 21 posibilidades son para óperas primas o realizadores que no quieren pertenecer a la industria, que no quieren tener una empresa productora detrás, que no quieren nada. Me parece que 21 proyectos, 21 premios por año es un montón. Y además, bueno, lo que ha pasado este año es que muchas productoras de las que pueden acceder a primera vía se han jugado. Ya hay, en lo que va del año, seis óperas primas en primera vía... Increíble: 6 óperas primas en primera vía. Más las nueve de los concursos, ¿no?

Esto se relaciona con el criterio de selección estatal en cuanto a política pública. Con la idea de que hay un determinado cine que hay que apoyar.

No, no hay un criterio de determinado cine. De hecho se hacen todo tipo de películas.

II. Los festivales

¿Cuál es el rol de los festivales que organiza el INCAA?

Tenemos un festival que es Mar del Plata, que es un festival grande, clase A, al cual sinceramente no le estamos encontrando el perfil adecuado. Creo que las condiciones están complicadas para encontrar perfiles adecuados a todos los festivales en el mundo, salvo los grandes, que ya se han consagrado, y son en los que nosotros participamos con stand, después ya no. De hecho, muchos festivales están pasando por momentos muy críticos, o sea que no nos asusta. Ya le encontraremos el perfil a MDP, o no (risas). La verdad, es un festival muy difícil para el INCAA. Por eso reducimos presupuesto, para ver si con eso vamos dándonos una opción de buscarle al festival de MDP un perfil y un impacto en la sociedad, que no lo está teniendo, esto está claro. No se lo encontramos.

Bueno, en cuanto al impacto, uno forma parte de una minoría, pero creo que hay muchas cosas que están bien...

Sí, no me cabe duda de que el festival está muy bien. El año pasado nosotros quedamos muy contentos con el festival, lo cual no quiere decir que haya encontrado su perfil o que tenga el impacto que nosotros esperábamos.

Lo que uno advierte o adivina es que la decisión del INCAA es darle más importancia al mercado (Ventana Sur) y pensar en un MDP más chico. ¿Esto es así?

No, no comparo una cosa con otra. Si MDP estuviera encontrando su perfil y fuera muy bien, avanzaría. El tema es que cuando algo realmente funciona, también debe hacerlo a nivel internacional, que es lo que un festival como MDP necesita, porque los ochenta festivales del resto del país no necesitan la trascendencia ni el apoyo internacional que necesita MDP por el tipo de festival que es. Por eso yo te digo que no le encontramos el perfil, porque no tiene el perfil de un festival internacional a nivel internacional. Y como festival nacional, es desmesurado en cuanto a lo que se gasta y a lo grande que es.

No sé si termino de entender qué es "encontrar el perfil".

Y... los festivales han ido encontrando su hueco. En el caso de MDP, el tema internacional es muy importante. Y hay festivales a los que les cuesta mucho encontrarlo; les está pasando a casi todos los festivales en el mundo. Es un momento muy crítico para los festivales. Y sí, han surgido con mucha fuerza los mercados, por eso nosotros instalamos VS. Pero no es uno a cambio de otro, no tiene nada que ver. Nosotros sí sabemos que el mercado en MDP no funcionaba; así como no funcionó el mercado en San Sebastián. Este año San Sebastián sale sin mercado. Le sacaron el mercado. Cuando digo que MDP no encuentra su perfil es que no encuentra el lugar que ocupa porque es un festival internacional. Si es un festival nacional no hay problema, está clarísimo. ¡Es fantástico! Porque entonces vemos todas las películas extraordinarias, pero no es ése el rol que debe jugar un festival internacional; el festival internacional debe ocupar un lugar en el mundo, un lugar deseable, de participar por la gente del mundo. Si queremos que el perfil sea Latinoamérica, que sea Latinoamérica; si queremos que sea Europa, que sea Europa. Pero algo, un perfil a ese nivel, qué es lo que MDP nos dice como festival internacional, nos cuenta y le cuenta al mundo. Eso es a lo que no le encontramos la vuelta. Se le busca un perfil latinoamericano desde hace rato, pero el perfil latinoamericano en MDP son las películas latinoamericanas. El perfil latinoamericano de verdad debería ser que para Latinoamérica fuera importante la existencia de MDP, que significara algo, no importa qué. En algún momento fue que los festivales eran un punto de encuentro de Latinoamérica. Hoy el mundo se achicó con las nuevas

tecnologías, o sea, no es necesario viajar a un festival para ver películas que si no no ves de ninguna manera. Los cineastas-directores han encontrado otros puntos de encuentro. Tienen sus puntos de encuentro en el mundo.

¿Se baraja la posibilidad de renunciar a la categoría A de MDP?

No, eso por ahora no lo estamos pensando porque somos absolutamente conscientes de que estamos en una etapa de transición y que no es un problema sólo de MDP, es un problema que tienen muchos festivales en el mundo. Entonces, en etapa de transición uno está atento, observa, trata de hacer lo mejor que puede con lo que tiene, y con lo que considera que en ese momento hay que destinarle de energía a una etapa de transición. Pero yo tengo clarísimo que es una etapa de transición.

Además está el tema de si cambia de perfil y se "pisa" con el Bafici. En la actualidad, ¿cuál es la relación del INCAA con el Bafici?

La relación con el Bafici es buena. Nosotros colaboramos como todos los años, pero MDP no se pisa con el Bafici. En un momento cambió de perfil con la dirección de Fernando Peña, sobre todo, porque, bueno, Fernando tiene ese otro perfil. Pero creo que ya reencaminó hacia otro lugar, no hay ninguna intención de pisarse con Bafici porque pensamos que sí, ahí sí la pifiamos, porque Bafici sí tiene un perfil clarísimo, que es el cine independiente. Tiene un perfil muy, muy claro. Bafici sí es un festival instalado en el mundo, a nivel internacional para cine independiente, muy definidamente; o sea, no hay ninguna intención de pelearse con el Bafici. MDP tiene todo otro perfil. Pero bueno, hay que tener paciencia, no se definen las cosas ni siquiera de un año para otro.

III. Exhibición y distribución

Vos hablaste también de la labor de fiscalización. ¿Cuál es el balance que hacés de la cuota de pantalla? ¿Cómo se fiscaliza?

Se fiscaliza muchísimo, totalmente. ¿Tenés el anuario? Porque viste, ahí está todo. Ahí aparece muy claro que se fiscaliza, que la cuota de pantalla se cumple, porque, ¿cuál es el tema? (Esto lo estamos trabajando también, pero todo lleva mucho tiempo; y hasta que dé resultados y se ponga en visibilidad, lleva mucho tiempo.) Los productores y directores quieren que sus películas vayan siempre a las mis-

mas salas, que son las salas de mayor concurrencia de público. Esas salas siempre alguna película tienen, la cuota de pantalla la cubren. Quienes no cubren la cuota de pantalla son nuestras salas nacionales y sobre todo las del interior. Porque los productores no quieren ir, pero como ellos pueden esgrimir que no tienen película (porque nadie les ha ofrecido, ni les ha pedido poner películas), entonces nosotros no los podemos penalizar; pero en verdad las que menos cumplen son sobre todo las salas nacionales del interior. Porque los distribuidores no les mandan las películas. La mayoría de las películas no cubren circuito en el interior con las salas nacionales, lo cual es un error. Lo vi en Salta con *Leonera*. Que además lo de *Leonera* fue un caso increíble. Me acuerdo de que estábamos en Santiago del Estero y oíamos a la gente hablar de *Leonera*, cuando *Leonera* estaba en Cannes. Entonces decíamos que la gente nunca iba a ver la película; porque Santiago no tenía salas, ahora tiene salas. Tenía una sala, pero no funcionaba bien, ahora ya tiene una multipantalla. Entonces después viajó a Salta, cuando Lucrecia Martel estrenó *La mujer sin cabeza*, y en el Hoyts, donde también estrenó Lucrecia, estaba *Leonera*, que estuvo una semana y la bajaron. Y el tipo del Ópera, que es la sala nacional, tradicional de Salta, rogaba que le mandaran *Leonera*. Pero la empresa distribuidora no la mandó, la mandó a Hoyts, que en una semana la bajó.

Parece que el Estado pone mucho el acento al momento de la producción, mediante el fomento, y luego al momento de la exhibición, con la cuota de pantalla, pero hay temas de distribución que no funcionan. ¿Se está pensando en alguna solución?

Nosotros lo que hicimos fue obligar a los distribuidores a que se organicen, porque en VS no se arman reuniones con compradores internacionales si no tenés por lo menos cinco películas, si no sos representante de por lo menos cinco películas. Las reuniones en VS son para distribuidores y vendedores, no para productores. O sea que uno de los objetivos fue empujarlos a eso. No tenemos distribuidores. Ahora, toda Latinoamérica no tiene distribuidores. Ésa es la razón por la cual no se ve cine latinoamericano en Latinoamérica. Porque no tenemos distribuidores.

Fueron muy criticadas las cuotas de distribución (obligación de distribuir un determinado porcentaje de películas nacionales que, por ejemplo, existió en España durante mucho tiempo). Pero por

ahí pensar en mecanismos que impidan que se ocupen todas las ventanas al mismo tiempo, limitar la cantidad de copias...

Sí, lo que pasa es que son empresas privadas. Nuestra capacidad de control de eso es limitada.

Sí, claro, ahí tendría que haber una modificación legal.

En Brasil pasó, recurrieron a un amparo y durante dos años no exhibieron más una película brasilera. Porque lo ganaron. Si presionás demasiado...

Vos tuviste una posición muy activa con la Ley de Medios (cuyos frenos judiciales la Corte no ha avalado). Pareciera que nuestro sistema permite un Estado más presente que controle y que regule...

Sí, pero la regulación que tenemos es la que tenemos. Esto es: dos semanas mínimo de cada película y, después, un seguro. Eso se está cumpliendo y funciona.

Lamentablemente, los que no la cumplen son los exhibidores nacionales. El tema está en que los productores y los distribuidores, en realidad, tienen que jugar un rol que no están jugando, porque lo que les exigimos a los distribuidores es que muestren la película a los programadores de las salas trimestralmente. No lo hacen. Muchos caen directamente a la sala, que es un señor que además cobra un bonus por espectador, tiene derecho a ver qué es lo que va a exhibir. Se nos ha hecho difícil lograr que esto suceda. El tema es que hay muy pocos distribuidores. Y así y todo, de Latinoamérica, somos los que más distribuidores tenemos.

Uno lo ve también con películas importantes extranjeras, que se retrasan de un mes a otro y terminan saliendo directo a DVD.

Sí, no se estrenan. Y a veces se estrenan y ellos mismos las bajan. Igual el tiempo en pantalla de las películas ha bajado para todas.

Es que eso tiene que ver con la cantidad de copias con que se estrenan.

Con la cantidad de copias y con cuál es la estrategia, me parece. Los estudios americanos con doce películas al año cubren las pantallas del mundo, porque las dejan cuatro semanas y las cambian, y ellos mismos hacen su propio recambio con la cantidad de copias.

Yo pienso que el Estado puede hacer algo. No sé si el INCAA solo, pero por ley. El INCAA solo tiene un límite.

Pensando en que se cambió la Ley de Radiodifusión, quizás necesita aggiornarse la Ley de Cine.

Bueno, la nueva ley no prevé el tema sobre las pantallas de sala, pero sí lo hace sobre la televisión.

Aquí también aparece como novedad INCAATV.

Sí, INCAATV está ya avanzando, ahí sí va a haber cine nacional... eso va bien. Todo tiene unos tiempos tremendos, tarda mucho. Pero ya vamos a ver.

Otro tema pendiente es el del patrimonio inmaterial de muchos años de cine, que está en manos de un privado.

Lo de Volver es tremendo. Lo que pasa es que ahí hay una falla terrible de la Ley de Propiedad Intelectual, porque muchos países del mundo no permiten la venta de por vida de los derechos de propiedad intelectual.

Ahí una vez más necesitamos al Congreso, pero podría pensarse en expropiar.

Tremendo, vamos a ver qué hacemos con Volver. No queremos adelantarles nada. Sí, cara de sorpresa, pero me parece que lo que ellos van a hacer ante la salida de la ley... bueno, depende mucho de cómo se dirima todo el tema del Grupo Clarín. Vamos a ver cómo avanza y qué se puede hacer.

Hay una tendencia a la baja de los espectadores, aun con años excepcionales que se explican con una sola película (El secreto de sus ojos o Un novio para mi mujer, La pasión o Los Simpson). Por ahí es medio lineal, pero esa tendencia para mí tiene que ver con el precio de las entradas.

Tiene mucho que ver el precio de las entradas. Ahí nosotros tampoco tenemos poder de control.

¿No? ¿Vos pensás que no?

No, hasta ahora no lo tenemos, a menos que, como vos decís, se hiciera una legislación de mucho mayor control. Yo creo que tiene muchísimo que ver porque vos ves que el Gaumont y nuestros espacios INCAA están llenos. Y a la gente le gusta ir al cine... Y sí, claro que tiene que ver con el precio de las entradas.

Después de la Ley de Medios habrá que retocar la Ley de Cine...

Habrà que ver qué hacemos. Sí, es un peligro retocar la Ley de Cine. Pero bueno, vamos a intentarlo. Podemos intentarlo.

[A]

Messifilia

por Nazareno Brega

El fútbol es uno de los pocos deportes que el cine muy rara vez consiguió capturar en todo su esplendor. La emoción del deporte estaba en *Escape a la victoria*, pero ni siquiera con jugadores como Ossie Ardiles, Pelé, Bobby Moore, etcétera, John Huston consiguió capturar la esencia del fútbol. La belleza innata al juego recién puede percibirse en algún documental como el premonitorio *Zidane, un retrato del siglo XXI*, película que consigue apropiarse de todo el esplendor de un partido. ¿Cómo? Muy sencillo. La película no sigue la pelota, como la tele, hecha para entretener. O al menos hecha para hacerles creer que ven fútbol a los que no entienden mucho de fútbol. El documental sigue a Zizou, buena parte del tiempo sin pelota, como suele hacer quien va a la cancha y tiene la oportunidad de entender y anticipar el juego. La diferencia puede parecer sutil, pero la única manera de comprender la dimensión de los mejores jugadores, ésos que hacen siempre la diferencia, es verlos moverse sin pelota. Y la película persigue así a Zidane, que hasta ese entonces era el mejor del mundo y uno de los mejores futbolistas de la historia.

A Lio Messi, el mejor del mundo hoy día, ya se lo puede ver en cine, en vivo y en directo, en televisión digital y hasta en 3D. Luego de haberlo visto en todos esos formatos, les aseguro que nada puede compararse con verlo en una cancha y tener la posibilidad de seguirlo cuando se aleja de la pelota y busca el lado ciego de la defensa, uno de sus superpoderes más perfectos y sutiles. Quienes disfrutamos a Messi en vivo jamás compartimos la críti-

ca de la gilada. Que juega mejor en el Barcelona porque es más español que argentino y todas esas boludeces que ni siquiera valen la pena enumerar. Es cierto que, salvo en la vistosa selección de Basile de la última Copa América, todavía no había rendido nunca en Argentina de acuerdo a lo que su potencial promete. Pero tampoco nunca se lo había rodeado como era debido y todas esas cosas que ya leímos un millón de veces en nuestras adicciones deportivas favoritas.

Messi arrancó muy bien el Mundial, y en la cancha siempre se nota que es distinto. Se nota que, cada vez que arranca, hace la diferencia. Hace mucho que uno sospechaba que este mundial iba a ser de Messi, que nos pedía que lo veamos en la cancha, que podía ser una oportunidad histórica, sin que importe demasiado el resultado final de la Selección. La temporada de Lio fue fabulosa y, en lo que concierne sólo al chiquitín, muchísimo mejor que la anterior, ésa de la histórica triple corona. Este año sólo ganó la Liga, nada menos que al mejor Real Madrid desde que se retiró Zizou, el mejor del mundo de entonces. Y el fútbol es tan injusto a veces que ese récord de noventa y pico de puntos que sumó el Real en 38 partidos no alcanzaron para mantener a un técnico en su puesto. Más allá de las figuras que lo acompañan en Barcelona, uno sabe que sólo Messi hizo posible esa hazaña. Y éste es su gran año, más allá del insólito tropiezo del Barcelona en el Camp Nou contra el Inter de Mourinho, que si plantea de aquella misma forma una decena de partidos más contra el Barça, tal vez pierda once de los diez que jueguen.

Unos pocos días antes de ese sopetón que recibió el fútbol bien jugado, el Barça enfrentó al Arsenal, el club que mejor juega al fútbol en Inglaterra. Messi hizo cuatro goles, evaporó los sueños de los Gunners en la Champions y terminó con mi fantasía de ir al Mundial para volverla realidad: el viaje a Sudáfrica, como fanático, se convirtió en una obligación. Había que llegar como sea. Media hora más tarde, y después del ruego "conseguime cualquier cosa, lo que puedas" en la agencia de viajes, apareció un pasaje. La escala en Frankfurt transformaba a la docena de horas que separan a Buenos Aires de Johannesburgo en dos noches enteras tratando de que las piernas no sean las únicas que se duerman en la clase turista de Lufthansa. Pero lo peor de haber pasado por Alemania de camino al Mundial no fue tratar de dormir sentado dos noches seguidas. El déjá vu del mundial pasado es un fantasma que todavía atormenta a uno. Un equipo que jugaba bien se bajó los pantalones cuando sacó de la cancha a su mejor jugador (de ese partido y de todo el mundial) mientras ganaba para poner un grandote que defiende las pelotas paradas (el empate igual fue de cabeza) y no dejó entrar a esa gran promesa de buen fútbol que sólo esperaba una señal de Pekerman. La frustración de Messi sentado al costado del banco cuando se agotaron los cambios es una de las imágenes más contagiosas que ha dado el deporte. No importa cuántas veces se vea, uno siempre se fastidia a la par de Messi. Sólo quedaba levantar el teléfono y mover algún contacto para conseguir las entradas. A cualquier precio. De casualidad ése era el último día



para anotarse en una lista de espera de la AFA e ir a sorteo por los tickets. La mañana en que llegó a mi casa una carta procedente de Zurich con FIFA como remitente fue un momento memorable.

Todo esto se siente muy lejano ahora, a días nomás de haberle impedido la venganza a México y conseguir la ansiada revancha contra Alemania. Y, si todo sale bien, jugarse a todo o nada contra Brasil. En el Mundial no hay lugar para odios. La fraternidad que se vive en toda Sudáfrica es indescriptible. Todos nos llevamos bien con todos. Y nos deseamos suerte. Con los más insoportables, los más creídos. Con todos. Hasta entre nosotros. Un buen ejemplo: Los Sudafricanos, como nos gusta hacernos llamar a nuestro grupo de amigos acá en el Mundial, hicimos una bandera de Argentina con las caras de Maradona y Mandela, acompañados por Marley y su frase "Africa Unite". Al lado de nuestra bandera empezó a colgar los trapos la hinchada de Tigre. Mientras trabajaba ahí mismo sentado en la tribuna con una aparatosa laptop, me di cuenta de que uno de los barras se quedó mirando fijo mi obligatorio jogging de Banfield y enseguida me dijo: "¿Vos no serás de Villa Niza? Ojo, pibe, eh. Igual, durante el Mundial, con ustedes también está todo bien." A esta altura no es necesario hablar de la pica habitual que existe entre Tigre y el Taladro.

La amabilidad mundialista se potencia con la hospitalidad de Johannesburgo. Todo el mundo nos trata bien, y tener una remera de Messi es razón suficiente para que la gente se nos acerque y nos pida que nos saquemos una foto. Nuestra bandera tampoco ayuda a que pasemos

desapercibidos entre los sudafricanos. Los invito a que lo vean en sudafricamia.terra.com.ar, el blog sobre el viaje que estamos haciendo Los Sudafricanos. En todos lados nos miran como extraterrestres, nos hablan de Messi y nos terminan pidiendo alguna foto. En un shopping de las afueras se puso más denso el asunto. ¡Nos pedían autógrafos! Algunas personas fascinadas por nuestro origen remoto, otros confundidos al creer que nuestras remeras argentinas made in La Salada eran nuestro uniforme oficial (¿quién puede pensar que jugadores de fútbol pueden comer hamburguesas en un shopping tres horas antes de un partido?), algunos menos porque vieron que la mayoría de la gente se acercaba a pedirnos fotos y firmas. Después de un rato en que algunos se divertían y otros éramos más pudorosos, se volvió medio extraño. Tuvimos que salir acelerando con el auto como si fuéramos Los Beatles. Algún listillo del grupo incluso aprovechó la situación para estampar su firma con un fibrón en un pecho sudafricano.

Johannesburgo es una ciudad muy rara. Las temperaturas ya desconciertan a uno. De la bufanda, camperón y gorrito de lana para los diez grados bajo cero que pueden llegar a hacer durante la noche, se pasa a la remera de los veintilargos del mediodía. Alquilar una casa a lo Tony Montana con escaleras circulares y pileta interna sale mucho más barato que dormir en un catre de un hostel en un barrio bajo alejadísimo de los puntos más atractivos de la ciudad. Los rebusques que ofrece el lugar son múltiples y, como toda ciudad del Tercer Mundo atiborrada de turistas, los

locales quieren aprovecharnos para hacer una diferencia económica. Sin embargo, somos nosotros quienes vamos a la puerta de los estadios para hacer una moneda pintando caras. Sudáfrica parece un país repleto de contradicciones donde todavía se respiran las secuelas del Apartheid y a cada paso se siente la injusticia social. La Policía también es contradictoria. O nos piden sacarse fotos con nosotros, y nos dejan jugar y posar con sus gorras, o nos quieren llevar de prepo vaya a saber uno a dónde para un test de alcoholemia aleatorio. Nos pueden sacar a palazos por estar sentados en la butaca equivocada de la cancha o hacernos la segunda y parar algún auto para que nos acerque gratis cuando estamos caminando muy lejos de algún estadio.

Más allá de algún sobresalto, nada molesta y todo es emocionante. El waka waka de Shakira nos provoca involuntarios espasmos de alegría. Y el sonido de las vuvuzelas, que acá se siente hasta en los McDonalds, me llena el corazón a cada lugar que visite de Sudáfrica. Por lo que hablamos con todos los que quedaron allá con ustedes, acá en Joha se nota que vivimos en otra sintonía. La intensidad que puede tener el Parque Krueger gracias a la imponencia de sus animales y el relajo de las playas de Durban es otra oposición que ya asegura un pronto regreso a Sudáfrica. Ojalá que esa próxima visita sirva para revivir todo lo que está pasando acá, eso que ya de antemano sé que el cine jamás va a poder capturar. Y si no, haberlo visto así a Messi, de la mano de este desconocido Maradona tan ofensivo y táctico a la vez, igual valió la pena. **[A]**



Un rioja por el cine español

por Jaime Pena

La foto de familia del cine español en el último Festival de Cannes lo dice todo sobre la política que pretende llevar a cabo Ignasi Guardans, el polémico director general del ICAA. Digo "pretende" porque una vez tras otra se está dando de bruces con la realidad. Un día es la crisis y el recorte económico en todas las áreas ministeriales, también, claro, en Cultura y en una política que fomentaba los grandes presupuestos (¿quién va a invertir ahora en cine?). Otro es una pequeña producción realizada con apenas 30.000 euros que representa, de hecho, al cine español en Cannes. Pero no, Guardans y su equipo nos quieren demostrar que el cine español es una industria con grandes directores y grandes estrellas; de ahí, que por primera vez, el protagonismo en todos los avisos institucionales que pueblan los espacios del mercado de Cannes no recaiga en las películas seleccionadas oficialmente (algu-

nas había) sino en los rostros de Almodóvar, Amenábar, Trueba, Banderas, Bardem... Quizá es la respuesta del ICAA a la crisis y piensan que en los años venideros no será necesario rediseñar estos avisos. Pero no, sabemos a ciencia cierta que su lógica es otra. Saben de quién se rodean, o de quién quieren rodearse. La fiesta oficial del cine español en Cannes se celebra el sábado 15 de mayo, coincidiendo con una proyección de *Tristana* de Luis Buñuel dentro de la sección Cannes Classics. La sesión la presenta Almodóvar, pero lo importante es, como digo, la foto de familia del cine español, presidida por la Ministra de Cultura, Ángeles González Sinde, como se recordará, de profesión directora y guionista. En esa foto se cuela, por razones de protocolo, su homólogo francés y anfitrión de la gala, Frédéric Mitterrand, y, por razones evidentes, la protagonista de *Tristana*, Catherine Deneuve. También estaban por allí otras actrices como Elsa Pataky y Rossy de Palma. A la proyección de *Tristana* y la foto posterior no fueron invitados ni Víctor Erice, miembro del jurado de la Competición Oficial, ni Oliver Laxe, director de *Todos vos sodes capitáns*, como decía, la única película española seleccionada este año en Cannes, en concreto en la Quincena de los Realizadores.

Bueno, reconozco que no estoy diciendo toda la verdad. Había otras películas españolas en Cannes, empezando por *You Will Meet a Tall Dark Stranger*, la nueva película de Woody Allen producida por la empresa catalana Mediapro. Casualmente, el pase de gala de la película de Allen tiene lugar inmediatamente después de la proyección de *Tristana*: ahí está, según nuestros responsables políticos, la síntesis del cine español pasado y presente, Luis Buñuel y Woody Allen. Por supuesto pensaron en Woody Allen, no en Manoel de Oliveira ni en Apichatpong Weerasethakul, que también eran españoles (o sea, tenían coproducción española). No sé cómo lo verán, pero para mí resulta muy paradójico que estas cosas sucedan precisamente en un área como la de Cultura, en la que las cuestiones nacionales deberían de importar mucho más que en otras. La película de Allen puede ser una producción española pero, no confundamos los términos, no es una película española, de la misma forma en que a una de Pablo Trapero no nos la pueden vender como coreana. Pongo otro ejemplo. Imaginémosnos que esto ocurre en el campo de la industria del vino y que unas imaginarias bodegas riojanas, vamos a llamarles Bodegas Ferraz, compran unas importantes bodegas francesas con viñedos en Burdeos. Y Bodegas Ferraz decide dejar de cultivar y producir sus riojas porque les sale más a cuenta y el burdeos está mucho más cotizado en el mercado internacional. Bodegas Ferraz sigue siendo una empresa española,

pues su domicilio fiscal está en Logroño, y la industria vitivinícola española saldría beneficiada pues ganaría cuota de mercado. Ahora bien, ¿alguien se atrevería a calificar a ese vino como español? Pues eso...

El miércoles 19 de mayo *Todos vos sodes capitáns* se presenta en la Quincena. En la sesión sólo hay un responsable ministerial, Rafael Cabrera, un asesor de Ignasi Guardans. Éste ya ha abandonado Cannes, no sé si ese mismo día, lo mismo que la Ministra. Para el ICAA a Oliver Laxe no se le debe el mismo apoyo que a Woody Allen. Hay dos formas de entender esta actitud. Una es la lógica política según la cual, en este caso, no es el Ministerio el que apoya a Allen, sino que es éste el que apoya o contribuye a realzar a la Ministra. Ahí Laxe tenía poco que aportar, aparentemente. La segunda tiene que ver con cuestiones estéticas (e industriales). *Todos vos sodes capitáns* representa justo aquello que el equipo de Guardans se ha encargado de atacar desde su llegada a los despachos del ICAA: un cine de bajo presupuesto y de alto compromiso estético, un cine, una vez más, que puede interesar a Cannes pero que este ICAA no sabe ni quiere valorar. Tampoco los grandes diarios españoles, al menos los madrileños, que no se molestan en enviar a sus críticos a cubrir el pase de la película de Laxe (hay una notable excepción: *Público*). Cuando unos días después reciba el premio Fipresci correspondiente a la Quincena, se apurarán a concertar entrevistas... sin molestarse en ver la película. La impunidad de ciertos responsables políticos a veces sólo se explica por la incompetencia de cierta prensa. La misma que en los meses anteriores a Cannes se encarga de propagar rumores interesados. Lo digo por la última película de Julio Medem, *Habitación en Roma*, que para algunos medios tenía opciones de ser seleccionada en Cannes. Llevábamos oyéndolo desde hacía casi un año: que irá a Venecia, que no, que será a Roma, que tampoco, porque como no está acabada irá finalmente a Berlín. Pues no, *Habitación en Roma* se anuncia por fin como el título que clausurará a fines de abril ¡el Festival de Málaga! Entre Málaga y Cannes todavía hay una gran distancia, la misma que hoy por hoy media entre Medem y Laxe, por más que el ICAA y algunos diarios hagan oídos sordos.

PS: *Habitación en Roma* ha sido un gran fracaso en las taquillas, a la altura del de *Caótica Ana*. Para Medem, este proyecto, una nueva versión de *En la cama*, del chileno Matías Bize, representaba una suerte de descongestión al plegarse a los intereses de un encargo y una historia ajena. Sin embargo, el peor enemigo de Medem es el propio Medem, incapaz de liberarse de todas sus obsesiones y de su monumental cursilería. ¿Su futuro? Hace mucho tiempo que dejó de interesarme su presente... [A]

**Vivir en Sevilla**

España, 1978, 85', DIRIGIDA POR Gonzalo García Pelayo.

Al sesgo

Pretender un cine que refleje la identidad andaluza de manera esencial y preconcebida me recuerda al cine estalinista y franquista. Andalucía tiene que vibrar en las películas que hagamos los andaluces de una manera natural, sentimental, como vibra Irlanda en muchas obras de John Ford.

Gonzalo García Pelayo, citado por Alfonso Camacho en **Gonzalo García Pelayo: Vivir en Sevilla y Frente al mar.**

Dos o tres datos sobre Gonzalo García Pelayo que me parecen elocuentes para tener una primera impresión de alguien a quien casi no conocemos: sólo filmó cinco películas y el título de una de ellas es *Corridas de alegría*, que no trata precisamente sobre disciplinas atléticas reconocidas por asociación deportiva alguna. También se dedicó a la producción discográfica de músicos como Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Luis Pastor, o grupos como Quilapayún y Triana, y hace unos años The History Channel emitió un programa (*Breaking Vegas: The Roulette Assault*) sobre su método legal para hacer saltar la banca. Allí se explica cómo hizo este madrileño de familia andaluza para detectar el sesgo —o

error que ocurre en forma sistemática según la terminología probabilística— de las ruletas del Casino de Madrid a principios de los noventa y, entre muchas otras cosas interesantes por su combinación de rigurosidad y gracia dentro de la más bien cuadrada presentación televisiva de la que fuera homenajeada víctima, le escuchamos decir con gesto risueño que “la única idea era ganar dinero, lo cual es siempre una idea maravillosa”.

No pude ver la otra película suya programada en el Bafici, pero *Vivir en Sevilla* me entusiasma por algo que podría definir como luminosidad matutina, heterosexualidad impulsiva y gravedad cero.

¿*Exploitation* metalingüística? ¿Militancia softcore? ¿Qué diferente habría sido todo si la Nouvelle Vague hubiera sucedido en España (siempre y cuando no fuese en Cataluña, claro, cinematográficamente más francesa que el propio cine francés)! La película arranca con una increíble mujer de pelo renegrido y piel y dientes blancos respondiendo a una entrevista sobre sus hombres y películas preferidos. A un costado de su cara se inscriben frases cuya tipografía sólo puede responder a las de unas máquinas de escribir que fechan indeleblemente el plano y lo tensan entre el tiempo del soporte utilizado para la escritura y el del puro instante de una piel y una hora sin sombras, aunque los cuerpos filmados a lo largo de la película son evidencia de unos parámetros culturales más o menos precisos. Ver y leer son los dos placeres básicos de *Vivir en Sevilla*. La imagen funciona simultáneamente como cosa dada a la percepción sensorial y como superficie de lectura. Me recuerda a Pasolini por la exaltación erótica que vuelve cuerpo todo lo que toca con la punta del ojo de la cámara, que torna sensual la palabra (escrita o dicha), que materializa el pensamiento, que hace del sexo —en un sentido intensamente



amplio— su centro.

Sin embargo, “centro” es una palabra inadecuada para esta película, a la que mejor le cabe “sesgo”, ya entendida como falla sistemática (que da ganancias a quien sabe detectarla, como el propio García Pelayo ha demostrado), torcimiento, inclinación, tendencia o desvío del punto de vista. En todo caso, percibo una severa dificultad para encasillar a este hombre dentro de panorama —cinematográfico o cultural— alguno. Estimo que ello se debe a lo poco que ha filmado y a que uno tampoco ha visto todas sus películas ni las podrá ver ya en el contexto que les corresponde. Pero lo cierto es que, entre la escasa información disponible y las evidencias dadas por *Vivir en Sevilla*, se tiene la sensación de que García Pelayo estuvo, está y estará siempre. Un desplazamiento ocurre con la letra de “Comandante Che Guevara”, puesta a sonar en un tocadiscos por quien dice haberla pensado siempre como una canción de amor (y en esta película el término “amor” es utilizado para designar algo tan

concreto como inasible), tras lo cual descontextualiza o traviste una estrofa relacionándola con una de las mujeres de la película. Como el protagonista que ama a la morena y se acuesta con la rubia, *Vivir en Sevilla* opera yendo y viniendo entre dos polos: el discurso sexual y el político, la calle y el dormitorio, las palabras y la piel, el pop rock y el flamenco, la ficción planificada y el rodaje librado al azar, el travelling fluido y la cámara fija a la espera de lo imprevisto provocado. El mismísimo pubis femenino sobre el que la cámara vuelve una y otra vez resulta ser signo, ligeramente corrido, de otra cosa: ese sexo nunca mostrado en la película salvo como abertura opaca, espacio de sombra que la cámara no explicita nunca pornográficamente, merodeándolo siempre para reconocer allí el límite último de su representación. Y si tampoco aparece el sexo masculino, es porque su lugar es el de la cámara misma, el de la puesta en escena, el de la película toda, que por eso mismo acaba en un doble sentido. **MARCOS VIEYTES**

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



El Evangelio

España, 2009, 24'.

DIRIGIDA POR Daniel Vázquez Villamediana.

Mudanza

España, 2009, 20'.

DIRIGIDA POR Pere Portabella.

Junto con *La playa* (Elisa Cepedal) estas dos películas conformaron un sugestivo triple programa español (*La playa*, la menos interesante, es una película británica, pero la acción acaece en España). En *El Evangelio*, el director de *El Brau Blau* (Bafici 2009) abandona el silencio, el monólogo hermético e impenetrable que acercaba la preparación del torero de su film anterior a una especie de liturgia religiosa, para enfrentar al mismo actor a un genial diálogo con un amigo de origen chino. Vemos ahora a dos amigos que, vino y mesita plegable de camping mediante, conversan en la playa, frente al mar, sobre la posibilidad de tener una relación estable si uno quiere entregar su vida al arte y, básicamente, sobre las mujeres (o, mejor aún, sobre "la mujer"). Con brillantes ideas en el guión, pero dejando ver también la libertad para improvisar dada a los actores, las afirmaciones vertidas en la discusión adquieren ribetes de dogma (sobre lo femenino y lo masculino), al tiempo que los lazos que conforman la amistad entre dos hombres copan la escena. Frente a las palabras que no cesan, el silencio de *Mudanza* (aun cuando cierto aire minimalista conecta ambos cortos). Aquí Portabella filma el proceso de vaciado y embalaje de los muebles de la casa (luego museo) en la que García Lorca pasó sus veranos en Granada, entre 1926 y 1936. En esta película pensada para proyectarse en el mismo predio en que se filmó, lo que vemos es el proceso de vaciado y la propia casa vacía. Al tiempo que asistimos a la coreografía milimétrica de los empleados de la empresa de mudanzas, nos entregamos al detalle fetichista de los objetos que alguna vez formaron parte de la vida del poeta. Esta idea de mostrar espacios vacíos podría conectarse también con el despojamiento tan propio de alguna concepción mística (y que vemos por ejemplo en las iglesias románicas); pero lo que pareciera traspasar la piel del espectador es la sensación de que hay vacíos que no se pueden llenar, que hay ausencias tan evidentes y relevantes que se pueden filmar.

FERNANDO E. JUAN LIMA



Visitors

Corea del Sur/Japón/Filipinas, 2009, 106'.

DIRIGIDA POR Hong Sang-soo, Naomi Kawase y Lav Diaz.

Por más que se trate de grandes realizadores, como ocurre en *Visitors*, casi siempre esta clase de films –que en este caso fue financiado por un festival de cine– resultan, como mínimo, bastante desparejos. El prestigio de Sang-soo, Kawase y Diaz está fuera de toda discusión, sus películas se encuentran entre lo más interesante del cine actual y las marcas de autor resplandecen en sus obras. Pero el mercado de festivales exige más de la cuenta y, como sucede en *Visitors*, se pueden hacer trabajos bastante desgastados o, en todo caso, inferiores a lo esperado. Sang-soo y Kawase, narrando historias donde confluyen sus marcas estilísticas y temáticas, no van más allá de lo previsible, como si los capítulos que hicieran para *Visitors* fueran borradores de futuras películas o materiales adjuntos de algunos de sus grandes films, en el caso de Song-soo con una historia de celos y amores desencontrados en el mundo de la literatura, y Kawase, por su parte, buceando en una nueva (otra más) saga familiar con el paisaje como protagonista principal. Lav Diaz, sin embargo, es el que más se preocupa por escarbar en la descripción de tres amigos que aborrecen a una chica que retorna a su pueblo natal, lugar en el que ellos también viven. Como si se tratara de una reinterpretación de *Rashomon* de Kurosawa, Diaz plantea diferentes tesis e hipótesis sobre la posibilidad de un asesinato, y muestra el conflicto desde los puntos de vista de los tres amigos embarcados en una misión asesina. El blanco y negro potencia la fuerza del paisaje agreste y primitivo, y más allá de ciertas conversaciones algo banales sobre el bien y el mal entre los protagonistas (allí también aparece el fantasma de Kurosawa), Diaz se aleja de cualquier interpretación psicológica para desentrañar a sus criaturas. Los resultados son claros: Filipinas le ganó por goleada a Corea del Sur y Japón. **GUSTAVO J. CASTAGNA**



Frank Zappa: A Pioneer of the Future of Music - Parts 1 & 2

Holanda, 2006, 108'.

DIRIGIDA POR Frank Scheffer.

Frank Scheffer define sus trabajos sobre Zappa como un *work in process*, como ensayos que derivarán en un épico largometraje que abarque toda la obra del genial músico. *Frank Zappa: A Pioneer of the Future of Music - Parts 1 & 2* es una miniserie de dos emisiones que se transmitió por la televisión holandesa en 2007, cuya primera parte recorre los primeros veinte años de la carrera del músico y la segunda se detiene en entrevistas a los músicos de su banda y a su hijo, Dweezil. Sin embargo, lo que se resalta es el estatuto de Zappa como compositor y, sobre todo, como compositor adelantado a su época. La tesis subyacente en ambas partes es que Zappa es parte del corpus de compositores modernos, junto con figuras de la talla de Edgar Varèse (quien probablemente sea su mayor influencia musical), Igor Stravinsky o John Cage. Tesis que es respaldada en el relato por los numerosos ensambles modernos, como el dirigido por Zubin Mehta, o por la Orquesta Nacional de Irán, que incluyen las composiciones de Zappa dentro de su repertorio. Scheffer muestra, apelando al material de archivo y al recuerdo de sus antiguos colaboradores, la forma en que componía, sus experimentaciones con diferentes sonidos, instrumentos, técnicas y tecnologías, su claridad para pensar orquestalmente, su incansable necesidad de fusionar distintos estilos musicales y su apasionado deleite por la música clásica o académica. Tal vez la primera parte del documental sea la más lograda, la más eficaz a la hora de demostrar el eclecticismo y la genialidad de una figura que no puede ser circunscripta, de ningún modo, a la esfera del rock. Quizás la segunda parte se torne, por momentos, repetitiva. Pero es allí donde surgen los momentos de mayor emoción en el recuerdo de sus amigos, colaboradores e hijo, que todavía sufren su temprana pérdida y piden permiso a la cámara para decir que lo siguen extrañando. **MARINA LOCATELLI**

La bocca del lupo

Italia, 2009, 76'

DIRIGIDA POR Pietro Marcello



La *bocca del lupo* es la memoria histórica de Génova atravesada por la crónica de un extraño amor. En su segundo largometraje, Marcello entrecruza dos registros. Por un lado, viejas imágenes de archivo de la ciudad, en blanco y negro, ligeramente retocadas, y un audio de lírica, remembranza de viejas historias de las épocas de grandeza (secuencias que se asemejan al estilo de *Del tiempo y la ciudad* de Terence Davies, aunque sin esa mirada autobiográfica que marcaba al film del inglés). Por otro lado, aparece la historia de Mary y Enzo, un ex presidiario con pinta de malevo, contada a través del audio de sus mensajes de amor con imágenes de la Génova de hoy, de sus barrios bajos y sus personajes marginales. Se produ-

La *bocca del lupo* no parece una película, sino más bien dos, ligadas con esfuerzo a través de la deriva de su protagonista Enzo, inmigrante meridional en Génova, ex presidiario y de ocupación incierta en el presente. En la primera mitad, la película de Pietro Marcello delinea algo así como un extenso poema visual sobre los vericuetos y sordideces varias de la ciudad, puntuado por el registro algo errático de un personaje —de quien no sabemos del todo si será el protagonista— y de su pareja, que muy de a poco entra en campo, en un tiempo narrativo difícil de precisar. En un intercambio de cartas leídas en voz over, se adivina la amenaza, se sospecha un crimen que acaso pertenezca al pasado, o sea tal vez inminente.

ce una tensión entre esa apelación al pasado idílico, de las campañas de Garibaldi, de la Génova poderosa ciudad portuaria, y el presente triste y ruinoso del barrio Quarto dei mille. Sin embargo, el film lejos está de caer en la denuncia social, sino que rescata a esos personajes en su vida cotidiana, en sus momentos de gracia con una magnífica fotografía en 35mm a cargo del propio Marcello. Casi sobre el final aparece un dato que le da un costado aún más particular a la historia: Mary es, en realidad, una travesti que Enzo conoció en la cárcel. Una vez afuera, ella lo esperó varios años, y esos mensajes narrados en el film son los casetes que ella le enviaba al presidio. Todo se revela en la secuencia más extraordinaria del film, en

Imposible saberlo, pero la seducción de esa sinfonía urbana genovesa impone su régimen. En el segundo tramo, más concentrado en sus personajes y culminando con una prolongada entrevista que otorga tardío y laxo sentido a todo lo vivido anteriormente, asistimos a una historia de romanticismo en los márgenes de la sociedad, que se adivina mucho más intensa que lo que la película llega a capturar. Algo no funciona del todo bien cuando las imágenes más impresionantes del film quedan confinadas, como fantasmas fugaces, en el formidable found footage de su primera mitad, que registra las dramáticas transformaciones pasadas por el puerto de Génova a lo largo del siglo XX. Su contundencia pertenece

la que Enzo y Mary hablan a la cámara frontalmente, rodeados del ambiente barroco de su departamento. La espontaneidad de este plano muestra la otra tensión que el film propone, al igual que muchas otras películas de este Bafici, que es la relación de lo real con lo fílmico. ¿Es lo que se muestra la real vida de los marginales del Quarto dei mille? ¿Es verdadera la historia de Enzo y Mary? Uno quiere creer que sí, pero no hay nada en el film que permita asegurarlo. Tampoco importa demasiado dentro de la original estética de Marcello, ya que, sea ficción o no, es real la belleza fílmica de ese amor que germinó en el encierro y florece entre los desechos de una ciudad decadente.

RODRIGO ARÁOZ

más al orden del archivo que al de la creación cinematográfica, como si el cine se hiciera presente desde el más puro indicio visual, y recordara a su director que es mucho más que lo que se ha organizado en esta película. Por otra parte, la historia de Enzo y Mary, lejos de integrarse a los espectros portuarios de Génova, una especie de inabarcable barco fantasma hecho ciudad, parece instalarse más bien en un margen protegido, en un umbral desde el que podrán mirar, como a ésa, a tantas otras ciudades indiferentes, con su mezcla de melancolía y rara pasión que los mantiene vivos e insólitamente vitales, luego de reiterados golpes que dejarían fuera de combate a cualquiera. **EDUARDO A. RUSSO**

Cinematógrafos

de Edgardo Cozarinsky.
2010. Edición del Bafici 12.

Las estrategias del deseo

En el prólogo de *Vudú urbano*, Cabrera Infante define a Cozarinsky como alguien que “fue de la literatura al cine a través de la crítica y la crónica, para regresar del cine a la literatura ahora”. A ese ahora, adverbio fechado en 1984, podríamos sumarle unos cuantos viajes –circulares, mestizos– entre el cine y la literatura, que se juntan hoy en este *Cinematógrafos*, escritos sobre y desde el cine. Lanzado al encuentro de fantasmas propios y ajenos, el libro (re)construye una forma particular de la nostalgia, con lúcida tristeza y ahuyentando falsas idealizaciones. La idea es ésta: si una película (también la sala) es un espacio en el que danzan espectros, vueltos a la vida mientras dura la proyección, es también un lugar en el que uno deja grabada su propia huella. En ese viaje hacia el tiempo perdido, Cozarinsky traza coordenadas para encontrarse con aquél que fue, postulando que toda película, toda revisión de lo ya visto (y escrito), puede ser espejo y exhuma-

ción, placer y necromancia, término que recorre el libro de punta a punta. En ese juego se encuentra con su viejo amigo Cabrera Infante, a quien le dedica el primero de los textos de este volumen, que, como buena parte de los otros, parte de una sensación (“Entre el hombre maduro que evoca y el joven evocado, los films, infatigables alcahuetas, corren, ven y dicen [...] ¿Qué dicen? Nada de sí mismos, todo de quien los vio...”) para construir desde allí una versión de su historia con el (y del) cine, con mayor vocación de cartógrafo personal que de frío enumerador. De las geniales elipsis y travellings de Lubitsch a la modernidad de Marker o Duras, de su gusto por el Chaplin actor a su preferencia por los secundarios por encima del star system clásico, Cozarinsky regala sabiduría y visión sumaria. Una ponencia sobre



Welles deviene en periplo que reúne expresionismo, noir y modernidad, a la vez que cifra otra de las claves godardianas de este libro: la del montaje (de imágenes y sonidos en el cine, palabras en un libro) como forma última de la mentira, para que en esa sucesión circule el pensamiento del lector y “se pueda producir la ilusión de la vida”. En esta crónica particular del gusto reviven recuerdos y espacios, melodramas y actores argentinos, Borges, Ray, y, desde ya, la figura múltiple de los Cozarinskys pasados y presentes, puestos en diálogo con deliciosa humildad en “Permanencia de Griffith”, texto que cierra el libro en tres tiempos (el original de 1965 y dos revisiones), con menos ánimos de discusión que de aceptar que el pensamiento fluye, varía y nunca es definitivo. **IGNACIO VERGUILLA**

Welles deviene en periplo que reúne expresionismo, noir y modernidad, a la vez que cifra otra de las claves godardianas de este libro: la del montaje (de imágenes y sonidos en el cine, palabras en un libro) como forma última de la mentira, para que en esa sucesión circule el pensamiento del lector y “se pueda producir la ilusión de la vida”. En esta crónica particular del gusto reviven recuerdos y espacios, melodramas y actores argentinos, Borges, Ray, y, desde ya, la figura múltiple de los Cozarinskys pasados y presentes, puestos en diálogo con deliciosa humildad en “Permanencia de Griffith”, texto que cierra el libro en tres tiempos (el original de 1965 y dos revisiones), con menos ánimos de discusión que de aceptar que el pensamiento fluye, varía y nunca es definitivo. **IGNACIO VERGUILLA**

Cine encontrado - ¿Qué es y adónde va el found footage?

Compiladores: Leandro Listorti y Diego Trerotola.
2010. Edición del Bafici 12.

Cine come cine

Quizás la pregunta que se hace desde su título uno de los libros publicados por el Bafici 12 no debería ser “¿Qué es y adónde va el found footage?”, sino otra: “¿Qué no es y será, tarde o temprano, el found footage?”. Mejor dicho, ¿hay forma de que algún día, cuando nos amuchemos simplemente como nombres en guías de teléfono y el cine se desactive de los patrones que lo definen (sean comerciales, coleccionistas o memoria de un recuerdo casero; en fin, como sea), todo lo que hoy llamamos cine no se convierta en otra cosa que found footage?

Porque sí hay algo que sí queda claro en la serie de textos, es que este arte/actividad/política de las imágenes encontradas es, precisamente (y más que ninguna práctica relacionada con el cine), un ejercicio supraconsciente de lo efímero de nuestro estar, de nuestra pequeñez ante un arte que nunca podremos ni debemos enten-



der. Que hoy está regido por dogmas que mañana serán pilas de papeles, recuerdos, cines a ser encontrados otra vez. Que las historias del cine no son otra cosa que nuestra miope y dictatorial visión de algo imposible de abarcar, al menos cuando consideramos que cualquier producción, desde mega casera hasta mega millonaria saga de

superhéroes, y que cualquier intención, desde el registro por capturar el cumpleaños de Roberto hasta el cine experimental, pueden mutar en cine, en otro cine, en otro sentido agregado y posible de ser mutado *ad infinitum*. *Cine encontrado - ¿Qué es y adónde va el found footage?* no busca legitimar una práctica, ni siquiera ponerse tan apocalíptico como este texto; en su andar termina pero didáctico, sentido, sabido, practicado, científico y, definitivamente, políticamente alterativo, el libro establece –lo había prometido– qué es

el found footage. Lo hace desde todo tipo de definiciones, ninguna de las cuales –coherentes con su materia prima– está por sobre la otra: conviven, se releen, se suman, se irradian entre sí y se hacen estandarte de batalla. Porque, y aquí sí está el famoso “adónde va”, el found footage representa una batalla: las famosas guerras del cine tienen otro frente, que no es otro que el mismo y siempre vencedor paso del tiempo.

La imagen ahora sí es apocalíptica: películas zombi que dejan de ser aquello que su biología primera mandaba (ya sea *Avatar 7D*, transformar el mismo filmico en imágenes de belleza física o la llegada de un tren a La Ciotat) y salen a comer ese cine que sigue su día a día cotidiano, que no tuvo contacto o idea de la posibilidad de la muerte. Cine que come cine. El found footage es monstruoso: ilumina con potencia la imposibilidad de comprender y saber el cine. Un arte termita, lo quiera o no. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**



Like You Know It All

Corea del Sur, 2009, 126'.
DIRIGIDA POR Hong Sang-soo.

Desde que en uno de los primeros Bafici se proyectó *El poder de la provincia de Kangwon* (1998), la sensación es crecientemente conocida, y hasta entrañable: una más de Hong Sang-soo. Las anécdotas pueden variar, el tono general puede ser desde descorazonador hasta hilarante, siempre desacomodando al espectador. Pero allí siguen esos personajes deambulantes, derivativos, con conflictos que van de uno a otro asunto, sin resoluciones. Amigos que se pierden y reencuentran, parejas inestables, soledades insistentes siempre regadas por abundante alcohol y abundantes raciones de comida. Sin que caiga en el recurso demasiado frecuente del cine, que se toma a sí mismo como tema, el mundillo cinematográfico es cada vez más el ambiente natural de sus intrigas. En este caso, el protagonista es el director Ku, cineasta de arte y ensayo convocado como jurado a un pequeño festival, y luego contratado para dictar algunas charlas. Viejos amigos y mujeres imprevisibles van determinando su sinuoso rumbo, como en algunos films de Rohmer, o como en algunos de Renoir, de éstos donde "lo terrible es que cada uno tiene sus razones". Hay en el cine de Hong Sang-soo un existencialismo persistente, solamente morigerado por un humor que se hace tabla de salvación por su levedad, sólo un peldaño antes de caer sus criaturas en un estado desesperado. Que sea, como en *A Tale of Cinema*, un paseo por los suburbios cotidianos del mundo del cine en Corea hace que *Like You Know It All*, a pesar de atravesar tramos de una liviandad militante, contenga algunos pasajes de éstos que insisten en la memoria, aunque a uno se le borre la película como algo orgánico, pegándose como recuerdos aislados o, a futuro, erróneamente, a alguna otra película del cineasta. Como si su universo particular fuera modelado en una incursión tras otra, diseñando una película en marcha cuya extensión es la de la vida misma. **EAR**



Sex Volunteer

Corea del Sur, 2009, 123'.
DIRIGIDA POR Cho Kyeong-duk.

Tres personas son arrestadas por la Policía, sospechadas de prostitución: una joven estudiante (Yeri), un discapacitado (Chun-guil) y nada menos que un sacerdote. Durante la investigación policial, los involucrados afirman que en momento alguno existió un intercambio de sexo por dinero, sino que Yeri había actuado como "voluntaria sexual". Cho lleva al cine el best seller *Sex Volunteer: Open Secret 1st story*, del japonés Kaori Kawai, utilizando como vehículo el falso documental para producir un intrincado entrecruzamiento de géneros (al que ciertamente nos viene acostumbrando el reciente cine coreano). Hubiera sido muy fácil caer en los lugares comunes de las narraciones "basadas en hechos reales" o mostrar la hilacha de la explotación de un tema que despierta morbo en el público. Sin embargo, aquí, más allá del relato supuestamente documental, se suma la historia personal de Chun-guil (afectado por una parálisis cerebral, sin poder mover sus brazos y piernas, frente a la cercanía del fin de sus días toma conciencia de que no quiere morir sin conocer el placer sexual), la del cura católico que decide ayudarlo y la de la voluntaria, estudiante de cine, dispuesta a satisfacer aquel deseo. Es así que el falso documental de denuncia es cruzado por el melodrama y hasta por el cine dentro del cine, al decidir Yeri (que venía trabajando en un corto sobre la prostitución en la zona roja) realizar una película sobre el voluntariado sexual (con su novio manejando las cámaras, para más datos). Las idas y vueltas entre los géneros, la inclusión de actores no profesionales, la efectiva difuminación de los límites entre ficción y realidad (según el director, sólo las figuras del cura y de la madre de Yeri habrían sido agregadas por él) terminan por conjugar una película imposible de encasillar, que logra poner en foco un tema que incomoda al tiempo que genera luminosos momentos de genuina emoción. **FEJL**



Where Are You?

Japón, 2009, 104'.
DIRIGIDA POR Masahiro Kobayashi.

En el Bafici 2008 se había ofrecido una retrospectiva del realizador japonés Masahiro Kobayashi (no confundir con su compatriota Masaki Kobayashi) en la que se percibían los rasgos característicos de su cine; esto es, un estilo austero y despojado de sentimentalismo, una narración estructurada en tomas generalmente largas y una ácida y desencantada mirada sobre sectores de la vida social japonesa alejados de la riqueza y opulencia con la que se caracteriza habitualmente a ese país. Su último film, interpretado por su hijo Yuto, sostiene esas características al centrarse en un adolescente que fue abandonado por su padre y convive con su madre gravemente enferma, mientras consigue modestos trabajos que no le alcanzan para sobrevivir. Denunciado por un amigo y echado de su trabajo por robar alimentos, al fallecer su madre, queda en una situación de absoluto desamparo. Comienza un desolado recorrido que incluye pequeñas raterías, la sustracción del cadáver de su madre del hospital (ya que no puede pagar el entierro), al que cargará en sus hombros y depositará en el río, y la búsqueda del reconocimiento de su padre. El film está dedicado a Antoine Doinel, el memorable personaje de Truffaut, pero hay notorias diferencias, tanto estilísticas como temáticas, entre el director francés y el japonés. Así, a la clásica narrativa de Truffaut, Kobayashi le opone un seguimiento del personaje cámara en mano, un poco a la manera de los hermanos Dardenne; la ternura y cierto sentimentalismo latente en el francés son aquí reemplazados por una mirada mucho más dura, inclusive hacia el protagonista. Además, hay en el director nipón una aproximación crítica a la realidad social de su país que no se percibe en el director de la Nouvelle Vague. El final del film, tras un plano aparentemente esperanzador, retoma el pesimismo presente durante el relato, al mostrar al protagonista de espaldas ante un largo camino tan incierto como carente de perspectivas. **JORGE GARCÍA**

Ximaojia Universe

China, 2009, 76'.

DIRIGIDA POR Mao Chenyu.



Ximaojia es una etnia china cuyas tradiciones y costumbres corren el riesgo de perderse. Mao Chenyu decide conservarlas, y para ello filma esta película, pero también escribió libros al respecto, cuyas citas aparecen en pantalla, además de haber dibujado, pintado y esculpido motivos relacionados con la comunidad. De manera tal que esta película revela un lugar y una cultura, pero también un artista polifacético para quien, sin embargo, su producción estética no es un fin en sí mismo, sino un medio de acercarse al objeto de su interés: esa cultura crepuscular que lo ha influido tanto como la educación recibida en Shangai.

Su película depara, en principio, un placer cognitivo. Son muchas las particularidades que averiguamos a través suyo de una cultura, en líneas generales, desconocida. Varias de ellas las aprendemos leyendo la traducción de ideogramas chinos, apoyados con ilustraciones que aprovechan el ancho de pantalla. Varias veces, el paso de un plano a otro sucede mediante un barrido de derecha a izquierda que hace pensar en el despliegue de un lienzo. En otras, una imagen es sustituida por otra, como cuando se proyectan diapositivas. Apacible es el efecto que causa el primero de los recursos, utilizado por ejemplo para ejemplificar el paso de las estaciones sobre un mismo paisaje; brusca es la segunda estrategia, de la que se vale cuando la máquina irrumpe alterando visual y sonoramente el paisaje.

Hay otra clase de escritura que cumple un papel fundamental en los hábitos del pueblo: la del médium. La relación con los espíritus rige la vida cotidiana de la comunidad, y dos de sus más notorias manifestaciones gravitan sobre la película. Una de

ellas es la preparación de las tumbas en las que serán enterrados, especie de cuevas semicirculares previamente purificadas, y la otra es el ritual mediante el cual se consulta a los muertos. La película muestra ambas ceremonias con objetividad etnográfica morosa y atenta, despojándolas de convenciones emotivas. No son otra cosa que hábitos incorporados a la rutina diaria, tales como los de comer y beber (el sexo no encuentra representación alguna en la película), destinados a familiarizar al ser humano con su suerte.

La comunicación con los espíritus resulta particularmente singular debido a que se trata de otro acto más de escritura. Efímera, en este caso, ya que el médium la realiza con el extremo de la madera de un trípode con la que traza ideogramas sobre la superficie blanca de una mesa enharinada. Mientras entra y sale de una habitación igualmente blanca, y entre el ruido de los golpes con los que parece puntuar ese texto impalpable, escribe cosas leídas por un acompañante, y borradas de inmediato por la próxima escritura. Esta superposición de signos exige una interpretación veloz y precisa, que más de una vez se presta a la duda, razón por la cual el médium y su asistente mantienen un diálogo incesante para dar una versión fidedigna de lo revelado por esa escritura fugaz, destinada a la pérdida, el malentendido o la arbitrariedad.

Para registrar lo que de otro modo se desvanecería, Mao Chenyu fija la cámara en esa suerte de página en blanco incesantemente renovada que es la mesa con harina, donde oficia el médium. Con el mismo afán, se entrega al rodaje en plano fijo de testimonios orales, así sea el monólogo a cámara de

una anciana, huérfana desde la primera niñez y con una hermana menor a su cuidado, que cuenta sus desventuras en general y, en particular, la forma en que trataron su ojo enfermo hace más de cincuenta años; o la captura de la charla informal sobre política que mantienen unos hombres junto a las tumbas en construcción, que versa sobre las virtudes y los errores de Mao Tse Tung en el ejercicio del poder, las consecuencias de la construcción de la presa de las Tres Gargantas en la cuenca del Río Yangtsé (la misma de *Naturaleza muerta y Dong*, de Jia Zhang-ke), o qué habría sido de China si Mao no se hubiera deshecho de Liu Shaoqi.

La información provista por la película un rato antes de esa charla da una idea de la importancia con que Mao Chenyu encara ese trabajo de relevamiento, tanto como el potencial subversivo que la palabra, por más accidental que sea, todavía conserva en ciertas regiones del planeta. En 1135, un grupo de hombres se rebeló contra un general del emperador y señor de sus tierras. El grupo de insurrectos fue derrotado, y el ostracismo cayó sobre el nombre de su líder. Tiempo después, a un general obsecuente con el poder lo bautizaron con un nombre que se pronunciaba tal como el del viejo rebelde, razón por la cual el pueblo aprovechó esa circunstancia para mantener vivo el recuerdo del héroe de la pasada insurrección y alentar nuevos levantamientos. La Historia, entonces, como un palimpsesto de signos que se solapan, y la cámara de Mao Chenyu descifrando, entre la maraña de trazos, la intención del texto original, sin dejar por ello de añadir otras, en lo posible, no demasiado estridentes pero igualmente concretas. **MV**



Trash Humpers

Estados Unidos/Reino Unido, 2009, 78',
DIRIGIDA POR Harmony Korine.

Después de *Gummo* y *Julien Donkey Boy*, Korine vuelve a lo freak grupal y se despacha con esta maravilla, dejando todo patas arriba. Brevemente: sumemos *Jackass* + *Funny Games* de Haneke + el David Lynch de *Imperio* + *Los extraños* de Brian Gerbino + el Pasolini de *Porcile* + *La masacre de Texas*. La suma de universos tan disímiles resulta en *Trash Humpers* (busquen la traducción). O cuatro freaks dedicándose a destruir objetos, tomar casas por asalto y, de ser necesario, asesinar a alguien. Uno de los leitmotivos musicales, cantados por los protagonistas, puede aclarar más el panorama: "Three little devils jumped over the wall, chopped off

their heads and murdered them all". La radicalidad de la película encuentra en el Bafici un festival más que adecuado. Pero a diferencia de otras provocaciones mólicas, aquí hay un verdadero salto al vacío: salto formal (la película está filmada y montada en un caspo VHS, lo que otorga un grado de clandestinidad que da miedo), salto expositivo (no hay tema que sea vedado: asesinatos, parafilias de todo tipo, prostitución, escatología, perversiones y un largo etcétera) y un salto narrativo (la película está estructurada en una sucesión de breves sketches o viñetas que pueden ser leídas como una meseta de acciones similares o como un ascenso inte-

rumplido de perversiones). El resultado es sobrenatural y extraterrestre: la película, caótica como parece, redobla la apuesta a cada escena. A cada minuto hay una decisión imprevisible. Por primera vez en el cine de Korine lo freak no es sólo una pose sino un modo de vida contracultural y elegido; los personajes, para colmo, no son enfermos mentales sino gente absolutamente centrada y racional que optó por la amoralidad de sus acciones, explicitadas en el peor momento de la película, cuando vemos un monólogo a lo Celine. *Trash Humpers* demuestra que toda asociación ilícita también es una familia posible. **FEDERICO KARSTULOVICH**

Advertencia: el siguiente texto usa no pocas veces el verbo "coger". Quien esto escribe sabe que la palabra no es especialmente linda, pero ¿hay alguna mejor?

Trash Humpers, o sea "cogedores de basura". ¿Una metáfora? Puede ser, pero también algo literal. En la primera escena de la película, los protagonistas (tres treinteañeros con maquillaje o máscaras *freddy kruegerianas* y con una actitud que remite a *Beavis and Butt-Head*, a los *drugos* de *La naranja mecánica*, a los idiotas de *Los idiotas*, a los eternos adolescentes de *Jackass*, a los enanos de *También los enanos nacieron pequeños* y a muchas otras cosas) justamente se

Está claro que Korine está más interesado en transmitir una sensación (hasta una emoción) antes que en seguir los parámetros de un cine más narrativo. Su empatía con sujetos desplazados, fuera de los márgenes, hasta psicópatas o sociópatas, viene siendo una constante en su trabajo como guionista (de Larry Clark en *Kids y Ken Park*) o director (*Gummo*, *Julien Donkey Boy*). *Mister Lonely* parecía hablarnos de un acercamiento a un cine algo más accesible y formalizado, que ahora es dejado totalmente de lado. En *Trash Humpers* asistimos a una serie de momentos en los que un grupo de ancianos (o de jóvenes con caretas de ancianos) frota sus genitales contra

cogen a unos tachos de basura. Detengámonos un segundo en esto. Coger es un acto de amor, de atracción y/o de deseo. La basura, por otro lado, es aquello que la sociedad descarta, lo que no sirve, lo que dejó de tener un valor útil, lo que se esconde en una bolsa de plástico para que nadie lo vea y después se incinera o entierra en algún lugar alejado. Entonces lo que tenemos es: un grupo de gente que siente amor, deseo o atracción por lo feo, por lo que habitualmente se desprecia, se aísla y se destruye. Este gesto desafiante es el que rige toda la película, su motor. Prácticamente cualquier escena puede entenderse así: un chico, supuesto epítome de la inocencia, partiendo una muñeca

tachos de basura, simula una *fellatio* a un árbol, arrastra muñecas atadas de sus bicicletas, espía a los vecinos, destruye diversos elementos y se cruza con otros personajes (un niño gordito que destroza a martillazos una muñeca, un exponente arquetípico del *white trash* que cuenta chistes discriminatorios). Con una estética que remeda una grabación en video muy lo-fi (intencionales problemas de tracking y distorsiones de iluminación del plano incluidos), el resultado pareciera intentar aparecer como *found footage* de grabaciones efectuadas por cámaras de vigilancia en un típico pueblo de la Norteamérica profunda. Waters, Herzog y Von Trier han sido men-

con un hacha; mujeres obesas, eternamente marginadas del canon de belleza, en poses sexuales y en portalligas; el formato mismo, el VHS, ya desechado por completo, exhibido en la película con orgullo. El gesto, más o menos político, tiene que ver con lo que decía Bruce La Bruce en *The Raspberry Reich*: "El sentido común y el consenso son el producto y el reflejo de lo que piensa la clase dominante. Hay que rebelarse contra eso." *Trash Humpers* sigue este camino y su virtud (tomarse la premisa en serio, llevarla hasta sus últimas consecuencias) termina siendo también su defecto: no ser mucho más que un gesto un poco cansador y repetitivo.

EZEQUIEL SCHMOLLER

tados como influencias o referencias en esta película. Quizás la cita de este último (recordemos que *Julien Donkey Boy* fue filmada bajo las rígidas reglas del Dogma 95) sea la más pertinente. Korine busca shockear, molestar y escandalizar; pero lo cierto es que sólo logra perturbar en la escena en que una prostituta obesa (vestida sólo con lencería erótica) canta "Silent Night". Casi todo suena a pura *boutade*, a chiste que se agota en la primera imagen de una persona refregándose contra la basura. La sensación final, más que de intranquilidad o incomodidad nacidas de la provocación, se acerca decididamente al aburrimiento y al tedio. **FJL**



Lejos de los árboles

España, 1970, 103'.

DIRIGIDA POR Jacinto Esteva.

Es posible que Jacinto Esteva continúe siendo hoy un auténtico director maldito dentro del cine español. Fue fundador, con otros colegas, de la llamada Escuela de Barcelona –un movimiento cinematográfico de breve repercusión en su momento, pero hoy ampliamente valorado– y murió prematuramente; algunas de sus películas no conocieron estreno comercial en su país y otras son realmente difíciles de ver y/o conseguir. *Lejos de los árboles* responde, de alguna manera, a esas pautas, ya que fue comenzada en 1963 y, por diversos problemas de censura, su rodaje concluyó en 1970. A primera vista, el film parece ser un documental sobre diversos ritos y tradiciones religiosas españolas, pero una observación atenta descubre una mirada implacable sobre la influencia de aquellos elementos, más supersticiones varias, sobre la vida cultural hispana. Sin el menor atisbo de juzgar lo que las potentes y crueles imágenes muestran, un poco a la manera del Buñuel de *Las Hurdes*, Esteva ofrece un despiadado retrato de los aspectos más oscuros y profundos de la cultura de su país que, hoy por hoy, todavía aparecen en manifestaciones de la vida cotidiana española. Película escasamente conocida, rigurosa y sin concesiones, y dura como un diamante, su exhibición en el Bafici (en una muy buena copia) puede considerarse un auténtico acontecimiento y bastaría para incluir a Esteva en la lista de realizadores importantes del cine español. Por otra parte, no deja de sorprender que, vistas hoy, varias de las películas dirigidas por realizadores surgidos de aquella escuela y sus adyacencias –como Joaquim Jordà y Pere Portabella– aparezcan entre los títulos más estimulantes del cine español de las últimas décadas. Quienes no vieron *Lejos de los árboles* o *El encargo del cazador* se perdieron dos de las obras más atractivas que pudieron verse en esta edición del festival. **JG**



El encargo del cazador

España, 1990, 90'.

DIRIGIDA POR Joaquim Jordà.

Como se mencionó en la reseña de *Lejos de los árboles*, Joaquim Jordà y Jacinto Esteva estuvieron entre los fundadores de la llamada Escuela de Cine de Barcelona, por lo que no extraña demasiado que, años después de la muerte de Esteva en 1985, su hija Daría le encargara a Jordà cumplir con un encargo de su padre: realizar un documental sobre su vida. Jacinto Esteva es una de las personalidades más fascinantes y enigmáticas de la vida cultural catalana: cineasta, pintor, arquitecto, cazador por vocación, dandy seductor y burgués decadente para algunos; anarquista confeso, además de alcohólico y drogadicto en sus últimos años. Es de suponer que la posibilidad de realizar un documental sobre su figura haya sonado muy tentadora para Jordà, más allá de las contradicciones que le proponía su pasada amistad con Esteva, que por momentos se manifiestan en la película (seguramente uno de los mejores documentales que se hayan rodado en España). El film comienza en un tono casi celebratorio, describiendo las actividades selváticas de Esteva o entrevistando, en una memorable secuencia, a los habitués del café barcelonés Boccaccio, refugio de la izquierda catalana (“contra Franco vivíamos mejor”, dice uno de los entrevistados). Pero progresivamente, y a medida que va tomando protagonismo Daría Esteva, el film se va oscureciendo hasta desembocar en momentos que oscilan entre lo elegíaco y lo trágico. A partir del desgarrador relato de Daría del suicidio de su hermano y su influencia sobre la conducta de Jacinto en los últimos años, el tono se hace cada vez más dramático, culminando con el montaje alterno de Daría y Ana Ventosa (segunda esposa de Jacinto), que ven un video que muestra cómo su vida y su contacto con el mundo se van deteriorando cada vez más. Película nada complaciente, en la que se fusionan el afecto, la compasión y la mirada crítica hacia el personaje, es posiblemente la obra más lograda y redonda del realizador. **JG**



Beetle Queen Conquers Tokyo

Estados Unidos/Japón, 2009, 90'.

DIRIGIDA POR Jessica Oreck.

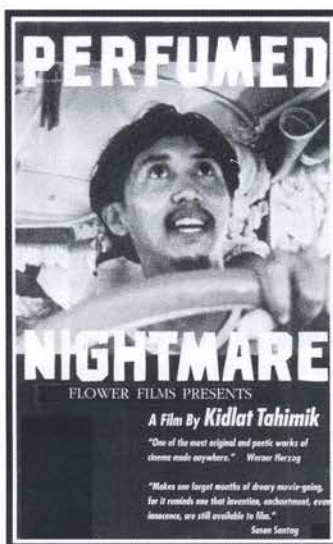
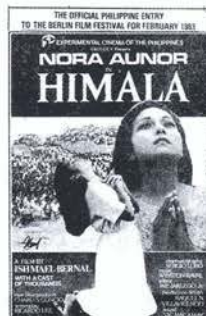
Uno podría pensar que se trata de un documental de Discovery Channel sobre la vida de los escarabajos, pero no. Porque no se trata de una película de pura descripción, sino de un relato múltiple sobre la relación entre los japoneses y los insectos, no sólo los escarabajos. No se trata, tampoco, de una descripción entomológica, sino de un universo desplegado ante nosotros. Y también de un film sobre lo extraordinario de lo ordinario. Me explico: la película está hablada en japonés y fue realizada en Japón, aunque su realizadora es estadounidense. La mirada tiene algo de fascinada por lo diferente, lo extraño, lo divertido –en el sentido literal: vertido en otra parte– que implica el amor nipón por los bichos. Pero al mismo tiempo, y a medida que el film transcurre y se toma su tiempo, escena por escena, para mostrar y que comprendamos lo que vemos, comienza a fascinarse por la forma en que costumbres tan raras para nosotros, occidentales, son cotidianas para ellos, orientales. Y pasa algo aún más curioso: de pronto es el espectador el que se siente, literalmente, un bicho raro. Para llegar a esa pirueta cinematográfica, sólo es necesaria la sinceridad a la hora de elegir qué mostrar, y el rigor para mostrar todo lo necesario, todo lo pertinente. Por otro lado, hay unos bichos rarísimos y unos personajes bien coherentes con esa rareza, como ese señor que colecciona grillos cantarines en su casa porque los ama desde chico, o las señoras que van a comprar alimento balanceado para escarabajos a la veterinaria. Es cierto, en la película escasean cucarachas y moscas, dos seres realmente asquerosos, pero se sabe que esto es cine, y parte del éxito del mejor cine es la buena selección del casting. El casting, se dijo, es genial. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Con recortes, pero sin perder la calidad

por Jorge García

La crisis económica golpeó fuerte sobre la quinta edición del Festival de Granada, con recortes presupuestarios que provocaron un evento con un día menos que en las ediciones anteriores, una menor cantidad de invitados, un solo libro en lugar de dos, menos películas en la Sección Oficial y, en lugar de dos retrospectivas, sólo una, por cierto que muy importante. Pero lo significativo a destacar es que, a pesar de estas limitaciones, el festival sostuvo incólume su muy atractivo nivel (mérito tanto del director como de los programadores), que lo convierte en uno de los eventos de este tipo en los que la relación cantidad/calidad es más alta. Así, aparte de la sección competitiva, hubo varias otras en las que se pudieron ver distintas películas recientes, principalmente asiáticas y africanas (la pata latinoamericana, sobre todo por la presencia cercana del Festival de San Sebastián, sigue siendo la más problemática); se le hizo un homenaje al realizador iraní Jafar Panahi, y también se exhibieron algunos clásicos en versiones restauradas. También, se consolidó la Southern Films Festivals, una plataforma que reúne a directores y programadores de distintos festivales destinada a la promoción de películas producidas en Asia, África y América Latina.

En la Sección Oficial se pudieron ver algunos títulos realmente valiosos. Uno de ellos fue *The Time That Remains*, ya comentado en ocasión de su exhibición en el Festival de Mar del Plata (EA 211). Otro título muy atractivo fue *A Film Unfinished*, de la realizadora israelí Yael Hersonski. A partir del encuentro circunstancial de una película rodada –presuntamente con fines de propaganda– por los nazis en el ghetto de Varsovia, el film propone varias reflexiones sobre la posibilidad de manipulación de las imágenes. La realizadora yuxtapone esos fotogramas, con la reacción que provoca su exhibición en algunos sobrevivientes del ghetto, la lectura de los diarios de oficiales nazis y del administrador judío del campo (un personaje de una ambigüedad escalofriante) y una entrevista reconstruida al camarógrafo que filmó esas escenas (interpretado nada menos que por Rüdiger Vogler). El resultado es un film de gran complejidad estructural al que, desde luego, se le pueden aplicar lecturas contemporáneas, y que, para mí insólitamente, no recibió ningún premio del jurado. Otro film atractivo, también de una realizadora, la libanesa Dima El-Horr, fue *Everyday Is a*



Holiday, centrada en tres mujeres que viajan en autobús a ver a sus maridos presos y que –al ser atacado el vehículo en que viajaban– quedan en medio del desierto. Una ópera prima con gran cantidad de ideas visuales, algunas –como las oníricas– discutibles, que incorpora de manera oblicua diversos temas candentes en Medio Oriente (la guerra, la condición de la mujer) y que muestra a una directora a tener en cuenta.

Pero el auténtico acontecimiento del festival fue la retrospectiva *Cuarenta años de cine filipino, 1970-2010*, en la que se pudieron ver casi una veintena de películas que ofrecieron un enriquecedor panorama de esa cinematografía casi desconocida en estas tierras y además permitió apreciar de qué manera las películas de realizadores de ese país de los años 70 influyeron sobre directores actuales ampliamente valorados, como Raya Martin, Lav Díaz, Brillante Mendoza y Jeffrey Jeturian. Pero si de estos realizadores se pudieron ver en el Bafici y en Mar del Plata varios de sus

trabajos, de los surgidos en los años 70 –con la excepción de *Bayan Ko: My Own Country*, de Lino Brocka, vista en el Bafici 2009–, nunca hubo en nuestro país oportunidad de conocerlos, por lo que reseñaré brevemente algunas de esas películas. *Rites of May* es la ópera prima de Mike De León, un notable ejercicio de estilo con abundantes elementos fantásticos de un gran refinamiento visual, en el que las referencias culturales y sociales aparecen de una manera más sesgada e indirecta que en otros films del ciclo. De Lino Brocka, el más conocido de los realizadores clásicos filipinos, aparte de la mencionada y excelente *Bayan ko...*, pudo verse *Insiang*, un poderoso y tórrido melodrama en el que, en una barriada empobrecida de Manila, madre e hija compiten por el mismo hombre. Un film que, en algunos aspectos, recuerda a los mejores exponentes mexicanos del género (ver entrevista a Juan Guardiola en la página 20). De Eddie Romero, un realizador de películas de clase B admirado por Tarantino y Scorsese, se proyectó la que es seguramente su película más ambiciosa, *We Were Like This Yesterday, How Is It Today?*, un relato ambientado hacia fines de la colonización española y centrado en un muchacho que, muerta su madre, decide ir a recorrer el mundo por su cuenta y termina tomando conciencia de dónde está su verdadero lugar. Una película que fusiona la picaresca, la comedia y el drama romántico, sin olvidar lo político. De Ishmael Bernal, pudieron verse dos películas: la clásica *Manila by Night*, un film coral que entrecruza varias historias registrando de manera casi documental la vida y conductas de distintos sectores marginales, en un relato visceral y vibrante que anticipa claramente los films de Brillante Mendoza, e *Himala*, un sólido drama que tiene como protagonista a una joven que comienza a tener visiones místicas. El film es un potente cuestionamiento a las consecuencias del fanatismo religioso y culmina con una extraordinaria secuencia final en la que confluyen todos los elementos dramáticos que se habían dado cita a lo largo del relato. *Three Years Without God*, de Mario O'Hara, es un relato ambientado en los años de la ocupación japonesa que fusiona el melodrama con la épica. Una joven filipina es violada por un soldado japonés y termina enamorándose de él, en un relato visualmente barroco y de gran romanticismo, de marcada incorrección política, que culmina en una secuencia digna de una tragedia griega. Dejo para el final *Perfumed Nightmare*, la inclasificable película de Kidlat Tahimik, un relato de tintes autobiográficos que fusiona elementos ficcionales y documentales con una crítica mirada sobre la seducción y posterior desilusión que provoca el colonialismo cultural (después del film, el director ofreció un insólito show unipersonal) y uno de los grandes títulos de esta gran retrospectiva. [A]

Notre espion à La Habana

por **Leonardo M. D'Espósito**



Me pasó algo curioso: acababa de dar una clase sobre Guillermo Cabrera Infante cuando Javier Porta Fouz me preguntó si quería ir a Cuba. La coincidencia era demasiado grande como para decir que no. Más incluso si se piensa que no partía a una muestra de cine argentino (o cubano) sino a un festival de cine francés, organizado por Unifrance. Es decir, una muestra de las películas que la oficina que difunde el cine galo piensa que son las más idóneas para la exportación. En realidad, se trata del verdadero cine francés, el que ve el público masivo, el que llena salas y le pelea espacio al cine estadounidense.

El festival presentaba una serie de películas de las cuales muchas han tenido ya estreno entre nosotros (*El escritor oculto*, *Hace mucho que te quiero*, *Bienvenidos al país de la locura*). Y también, otros que buscaban distribuidor (la mayor parte de la delegación la conformaban, justamente, distribuidores y productores). Con el Dude Domínguez –invitado por *Perfil*–, vimos unas cuantas películas en esos cuatro días. Recordemos –y pensemos– cuatro de ellas: *Secret défense*, *Sans laisser de traces*, *Le Premier jour du reste de ta vie*, *Rose et Noir*. Respectivamente: un thriller de acción y espionaje con el terrorismo islámico como motivo; un film de suspenso ambientado en una gran corporación; una comedia dramática de familia disfuncional; una sátira-farsa de época. Es decir, cuatro películas que responden a algún género reconocido o remiten a una forma ya consagrada en el cine de Hollywood. No implica que sean malas películas (aunque

ninguna era decididamente brillante, no había reales vergüenzas). Había más (no llegué a ver *Le Petit Nicolas*, basada en los relatos humorísticos de René Goscinny ilustrados por Sempé), pero estas películas eran un buen muestrario. Hablamos también con los realizadores de estas películas y con la gente de Unifrance. Hay un elemento clave: la preocupación por cómo la cuota de mercado del cine francés disminuyó ante la avanzada de la distribución estadounidense, un problema que afecta a todas las cinematografías (descartando las grandes con mucho mercado interno, es decir, las de Japón e India y, con otras características, la coreana). Lo que presentó Unifrance en La Habana era una especie de respuesta, algo así como un “nosotros también podemos hacer cine de gran público”. El problema es que, en cierta medida, los géneros o los tipos cinematográficos están también fuertemente dominados por el cine estadounidense, lo que implica que el espectador se ha acostumbrado a que ciertos relatos “hablen” en inglés y tengan ciertos rostros y no otros. Tomemos *Secret défense*: es la historia de una joven que, de pagar sus estudios con la prostitución, pasa a transformarse en agente de los Servicios Secretos y a infiltrarse entre terroristas islámicos. Es un film de espías hecho y derecho, con algún elemento que parece salir de las películas de Tony Scott pero que, además –identidad francesa obliga–, habla lateralmente de temas como la discriminación, la relación entre miseria y terrorismo, el lugar de la mujer en el mundo y algunos otros etcéteras.

¿En qué no funciona? En que la mezcla no siempre funciona, o en que uno de los temas –de hecho, el retrato psicológico de los protagonistas– se disuelve en una trama de espionajes que uno ya ha visto de otro modo. Lo mismo pasa con *Sans laisser de traces*: historia de un ejecutivo a punto de llegar a la cima que, con un secreto en su pasado, se ve envuelto en un crimen por culpa de un amigo inoportuno. Aquí el problema es la necesidad de explicar moralmente a los personajes disolviendo el thriller. La excepción –en cuanto a efectividad– era *Rose et noir*, donde el cómico y realizador Gérard Jugnot narra la historia de un diseñador de modas en el siglo XVI que debe viajar a la España de la Inquisición a hacer un vestido de novia. Es un film plagado de anacronismos, de bufonadas y de aventuras; algunas funcionan mejor que otras, pero, en el balance, es ligero y agradable, aunque hable de la discriminación religiosa y sexual, y remate con un extraño travelling virtual que muestra la bodega de un barco negrero. Ese plano desconcertante, de algún modo, resumía la fórmula comercial del cine francés: espectáculo con mensaje. A veces funciona y a veces no, pero da la impresión de que en este cine masivo cuajó el lugar común de que “lo francés es para pensar”, lo que en más de una circunstancia termina quitándole libertad y peso al producto. La gran pregunta es si con esta combinación se pueden reconquistar mercados o si lo mejor es exportar el cine más autoral y personal. La respuesta no es para nada sencilla; lo malo es que tiene poco que ver con lo estético. **[A]**

Documentales

Una muy rápida reseña del último Marfici permite apreciar tres hechos distintivos. El primero es el ostensible aumento de la cantidad de espectadores con respecto a las ediciones anteriores, a pesar de que todas las exhibiciones se realizaron en formato DVD. El segundo es que se han incorporado al festival salas que mejoran sustancialmente la calidad de las proyecciones y el sonido; el tercero, que lamentablemente no se utilizaron esas salas para las exhibiciones de la Competencia Oficial ni para la muy interesante selección de películas dedicadas a distintos músicos y conciertos.

Paso a comentar brevemente algunas de las películas vistas en el Marfici. La Competencia fue ganada con justicia por *Criada*, interesante ópera prima del cordobés Matías Herrera Córdoba, centrada en la figura de una mujer que trabajó como sirvienta para su familia. Dos películas chinas, *Petition* de Zhao Liang y *1428* de Du Haibin, recibieron sendas menciones;

se trata de obras con una mirada crítica sobre aspectos de la vida política y social de ese país, pero que no escapan al estiramiento y a cierta monotonía. La sección Imágenes Literarias ofreció algunos documentales interesantes, como la poco vista *Retrato de Juan José Saer* (Rafael Filippelli), un atractivo acercamiento al escritor santafecino, y *Las memorias del señor Alzheimer* (Sergio Bellotti), una suerte de unipersonal de Jorge Di Paola en el que el escritor desgana recuerdos y relatos con muy buen humor. En la sección Historias Documentales hubo un título muy atractivo, *Víctor* (Cécile y Alice Verstraeten), centrado en la figura de Víctor Bastera, sobreviviente de la ESMA y figura clave en el juicio a torturadores y secuestradores. De la mencionada sección dedicada a músicos y conciertos cabe destacar *The Miles Davis Story* (del realizador inglés Mike Dibb, de quien se realizó una retrospectiva), que desarrolla las diversas etapas del gran trompetista. También fueron



atractivas *Sun Ra: A Joyful Noise*, acerca del influyente y enigmático tecladista negro, más interesante por su música que por sus reflexiones místico-espaciales, y *Escape al silencio*, sobre el saxofonista chileno Alfredo Espinoza, un músico con un fraseo de intérprete moderno pero que tocaba jazz tradicional. Y entre los films sobre conciertos cabe rescatar el dedicado al ecléctico Kronos Quartet, que intercala entrevistas con la filmación de la interpretación del majestuoso Réquiem de Mozart, efectuada en San Petersburgo nada menos que por Alexander Sokurov. **JORGE GARCÍA**

Perseverancia

Seis años del Marfici o una semana de documentales y ficciones con nulo acceso a las salas comerciales o a retrospectiva alguna. Mayor cantidad de público, más salas y el consabido empuje y perseverancia de los organizadores para continuar con esta cita anual de un cine exigente que volvió a colocar su principal interés en las competencias de documentales y cortometrajes. Fui invitado los cuatro primeros días del festival y allí pude observar los esfuerzos denodados de la pequeña parte organizativa del Marfici para que la prensa y los invitados la pasen lo mejor posible. Este punto fue más que aprobado, aunque otras zonas (sonido y proyección deficientes de algunas salas, poca difusión en la ciudad, alguna película levantada a último momento por diversos problemas) permanecen aún sin solución a la vista. Sí, se sabe que Mar del Plata tiene otro gran festival y que el Marfici se maneja con un

presupuesto mínimo y con el empuje de todos aquéllos que proponen una semana de cine diferente. Sin embargo, como sostiene en la crónica del año pasado, algunas pequeñas cosas pueden solucionarse con anterioridad al evento. Pero el festival se hizo y salió bien, y es más que placentero saber que seguirá haciéndose.

El día de inicio se exhibió en competencia *Un lugar al sol*, documental brasileño de Gabriel Mascará, una sutil y mordaz mirada sobre algunos habitantes de Río de Janeiro, San Pablo y Recife que viven instalados en penthouses. Sin necesidad de recurrir a la crítica sin contemplaciones, la mirada del director "sobrevuela" un mundo diferente, instalado en torres de marfil, observando al resto del mundo a través de testimonios que oscilan entre la compasión y la arrogancia. Demasiado liviana, en cambio, es la visión de Juanma Bajo Ulloa sobre el grupo Distrito 14 en *Historia de un grupo de rock*.

Más allá de que me parece una banda menor dentro del rock español (a propósito del tema, ¿hay documentales sobre Alaska y los Pegamoides?), Ulloa elige el camino de la elegía sin riesgos, ofreciendo el costado más light y lavado de un grupo, supuestamente, relacionado al rock.

De los documentales mexicanos vi *El general* de Natalia Almada, un trabajo logrado cuando explora la vida de su bisabuelo (Plutarco Elías Calles, presidente en 1924) pero fallido al intentar cruzar aquel pasado con el presente. Por su parte, dentro de los documentales chilenos, *El poder de la palabra* de Francisco Hervé describe la reciente historia del Transantiago, uno de los puntos flacos de la ex presidenta Bachelet. De la sección Imágenes Literarias, acaso una de las interesantes de la muestra, destaco la exhibición de *Yo, Duras* de Gustavo Galuppo, arriesgado videoarte sobre la escritora de *El amante*. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

—
**LO MEJOR
DEL CINE MUNDIAL,
AHORA PARA QUE LO VEA
TODO EL MUNDO**
—



CINEMAX, EL CANAL DE CINE PREMIUM DE HBO, AHORA SIN COSTO ADICIONAL

Todo el cine mundial, ciclos de cine independiente, producciones originales e increíbles documentales, ahora disponibles en el servicio clásico, para todos los clientes de Cablevisión.

CANAL
20 | 199
CLASICO DIGITAL

0810.122.2225

Cablevisión

Producto sujeto a disponibilidad técnica y geográfica a partir del 01/04/2010.

© 2010 HBO Ole Partners. All rights reserved. Cinemax®, HBO® and Home Box Office® are registered trademarks of Home Box Office, Inc.

DENNIS HOPPER

1936-2010

Si se hiciera una lista de figuras “controvertidas” dentro de Hollywood, posiblemente el nombre de Dennis Hopper figuraría en los primeros lugares. Nacido en Dodge City, Kansas, desde muy joven tuvo inclinaciones actorales, y es probable que su amistad con James Dean haya sido una buena ayuda para su debut en *Rebelde sin causa*, en 1955, y su participación en *Gigante*, un año después. Entre sus papeles tempranos más insólitos, está el de Napoleón Bonaparte en *The Story of Mankind*, risible ejercicio kitsch de Irwin Allen. Con una prolífica carrera en roles secundarios, rápidamente también se destacó por sus posturas iconoclastas, su carácter violento y pendenciero, y sus constantes peleas con compañeros de trabajo y directores. Decidido a lanzarse a la realización, en 1969 rodó (con un presupuesto de apenas 400.000 dólares) *Busco mi destino*, que también interpretó junto a su amigo Peter Fonda y un juvenil Jack Nicholson, una propuesta absolutamente enfrentada al cine hegemónico en el Hollywood de esos años que recaudó más de 20 millones de dólares. Película polémica, con una extraordinaria banda de sonido plagada de temas de la época, vista hoy –y a pesar de sus ostensibles fallas– resiste el paso de los años mejor de lo que se presumía, y es un film muy representativo de un momento histórico. Posiblemente envalentonado por el éxito de ese film, Hopper rodó en Perú *The Last Movie*, que fue un rotundo fracaso de crítica y público, y lo alejó por una década de la dirección, aunque este ejercicio bizarro y egocéntrico no es tan malo como se dice. Profusamente dedicado a las drogas y el alcohol, también se tornó en inesperado simpatizante del Partido Republicano, votando a Reagan y a los Bush, y ayudando así a fomentar su imagen de “controvertido” que mencionábamos antes. Si tuviera que elegir algunos de los múltiples papeles que interpretó Dennis Hopper, me quedaría con el Tom Ripley de *El amigo americano*, de Wim Wenders; el reventado alcohólico de *La ley de la calle*; el villano drogadicto de *Terciopelo azul*, y el ambiguo asesino a sueldo de *Red Rock West*, de John Dahl. Como realizador no reapareció hasta 1980 con la que es, en mi opinión, su mejor película, *Fuera de control* (*Out of the Blue*), una nihilista mirada sobre la vida cotidiana en los Estados Unidos. Luego realizó *Colors*, más interesante por sus ambientes que por sus personajes, y *Zona caliente*, un atractivo acercamiento al film noir, adaptando una



novela de Charles Williams. En los últimos años, ya enfermo y siempre apegado a sus adicciones, continuó trabajando y dando cuerpo a su imagen de *enfant terrible* hollywoodense, presuntamente enfrentado al sistema, algo que sus opciones políticas no reflejan.

LYNN REDGRAVE

1943-2010

CORIN REDGRAVE

1939-2010

Quiso el destino que Lynn y Corin Redgrave, hijos del gran actor Michael Redgrave y hermanas de la más famosa y conocida Vanessa, murieran con menos de un mes de diferencia. Si bien ambos actuaron en cine, su carrera principal se desarrolló entre el teatro y la televisión; y ambos mantuvieron marcadas diferencias políticas: Corin, como Vanessa, ha sido activista de movimientos radicales de izquierda, mientras que Lynn se mantuvo siempre alejada de esos menesteres. Entre los trabajos para el cine que realizó Corin cabe destacar el de *En el nombre del padre*, de Jim Sheridan. En cuanto a Lynn, en 1963 consiguió un gran éxito de crítica por su interpretación de una muchacha poco agraciada en *Georgina*, la mejor película del (en general) irrelevante Silvio Narizzano.

ALAN SILLITOE

1928-2010

Fue una figura relevante del llamado Free Cinema inglés, movimiento que surgió como reacción al anquilosado cine hegemónico en Inglaterra (desde luego que hubo excepciones, como Michael Powell y Emeric Pressburger, y algunas comedias de los estudios Ealing). Aquellos films ofrecieron una mirada crítica sobre la realidad política y social de su país y ambientaron generalmente sus obras entre la clase trabajadora; su influencia puede verse hoy en la obra de Ken Loach y Mike Leigh. Sillitoe fue guionista de dos de los títulos más emblemáticos de aquel movimiento: *Todo comienza en sábado*, primer y mejor largometraje de Karel Reisz, y *El mundo frente a mí*, uno de los títulos más logrados del muy irregular Tony Richardson.

JOHN FORSYTHE

1918-2010

Actor de carácter que, luego de ser jugador de béisbol, desarrolló una prolífica carrera no sólo en el cine sino también en el teatro y, principalmente, en la televisión, donde apareció en exitosas series como *Padre soltero* y *Dinastía*. Con respecto al cine, cabe recordar sus papeles en *Ciudad cautiva*, de Robert Wise, la atípica

El tercer tiro (¿Quién mató a Harry?), comedia negra de Alfred Hitchcock, y *El amargo fin*, desencantada mirada sobre el matrimonio, de Richard Brooks, en la que compartió el papel protagónico con Jean Simmons, también recientemente desaparecida.

FURIO SCARPELLI

1919-2010

A parte de contar con un grupo de directores muy representativos como Mario Monicelli, Dino Risi y Pietro Germi, la comedia italiana supo disponer de una serie de guionistas a los que se les podía atribuir gran parte del mérito de las películas. Uno de ellos fue Furio Scarpelli, prolífico escriba de unas 140 películas, gran parte de ellas en compañía de su compadre Agenore Incrocci (con él formó la famosa dupla Age-Scarpelli). Era un agudo observador de conductas, costumbres y el lenguaje popular, y en muchas de las obras en las que intervino podían percibirse esas

características. De esa serie interminable conviene destacar algunos títulos indispensables –casi todos ellos de la primera etapa de su carrera–, como algunas de las mejores comedias protagonizadas por Totó; *Mafioso*, de Alberto Lattuada; *El matador y La marcha sobre Roma*, de Dino Risi; *Seducida y abandonada* y *Señoras y señores*, de Pietro Germi, y uno tal vez inesperado: *El bueno, el malo y el feo*, de Sergio Leone. Pero mis tres títulos preferidos de su filmografía fueron dirigidos por Mario Monicelli y son hoy clásicos indiscutibles de la comedia italiana: *Los desconocidos de siempre*, *La gran guerra* y *Los compañeros*.

ELZBIETA CZYSZEWSKA

1938-2010

Actriz polaca que tuvo su apogeo en los sesenta, trabajó en varios títulos importantes de la cinematografía de Polonia, como *Rysopis* y *Walkover*, de Jerzy Skolimowski; *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, el monumental film de Wojciech

Has sobre la novela de Jan Potocki, y *Todo para vender*, de Andrzej Wajda, posiblemente su mejor trabajo para la pantalla. Por problemas políticos, debió exiliarse de su país y se radicó en los Estados Unidos, donde su carrera nunca alcanzó los brillos de aquellos tiempos.

WILLIAM LUBTCHANSKY

1937-2010

Notable iluminador francés, caracterizado por trabajar con directores considerados “difíciles” o de vanguardia, como Jacques Rivette (con quien colaboró catorce veces), la dupla Jean-Marie Straub/Danielle Huillet (once veces), Jean-Luc Godard (seis veces), Otar Iosseliani (cuatro veces), además de Truffaut, Agnès Varda y Claude Lanzmann (fue iluminador de la monumental *Shoah*). Aunque no puede ser considerado un vanguardista, su estilo alejado de las convenciones y clichés hollywoodenses provocó que los directores mencionados lo requirieran con frecuencia. **JORGE GARCÍA**



FESTIVAL

de cine documental
y artes audiovisuales

SAN JUAN | 2010

PRIMERA EDICIÓN
28 al 31 de JULIO

www.sanjuan.gov.ar/festivaldecine//

www.festivalcinesanjuan.com.ar

www.festivalcinesanjuan.net



Secretaría de Estado de Turismo
Cultura y Medio Ambiente
Subsecretaría de Cultura



Make your own kind of music



Donde viven los monstruos

Where the Wild Things Are
Estados Unidos/Alemania, 2009.
101'. **DIRIGIDA POR** Spike Jonze. **CON**
Max Records, Pepita Emmerichs,
Catherine Keener, Mark Ruffalo,
James Gandolfini, Paul Dano,
Catherine O'Hara, Forest Whitaker,
Chris Cooper, Lauren Ambrose.
Spike Jonze. (AVH)

*Para Pume & Pumi, que sabrán
comprenderlo todo mejor que sus
padres.*

*"La madurez significa recuperar
la seriedad que uno tuvo en su
infancia mientras jugaba."*
Friedrich Wilhelm Nietzsche

por Federico Karstulovich

1. A veces es mejor aguantársela antes de comenzar a escribir sobre cosas personales. Sin embargo, hay películas que piden meter las manos hasta el caracú, avanzan a lo personal para después salir a la experiencia cinematográfica. *Donde viven los monstruos* es una de esas películas, sobre todo si se creció jugando.

2. Una de las actividades que siempre me gustaba hacer cuando era chico era utilizar las sábanas, frazadas, almohadas, sillas y mesas para construir algo así como un fuerte, un laberinto de goma espuma, fibra de vidrio y madera. Esos micromundos con el tiempo desaparecen, o mutan, o se olvidan. Son, sin embargo, un remanso para atravesar una época violenta, incomprensible y compleja como los primeros años de la infancia.

3. Max es el hijo menor de una madre separada (poco es lo que la película nos deja saber sobre la vida de su familia), tiene una tendencia a crear mundos, narraciones. No es un mitómano ni mucho menos, simplemente está demasiado tiempo

solo. Su madre, con todos los contratiempos que implica ser la única persona que sostiene económicamente la casa (no hay rastros de marido ni de parejas estables; apenas si puede reconocerse un novio un poco más joven que ella, en una aparición fugaz de Mark Ruffalo), parece ser la única que lo escucha y ampara. Max, sin embargo, es histérico, llama la atención constantemente. Hasta que una noche, luego de una brevísima pelea, Max sale, escapa del encierro, de su casa y de la historia conocida. Ahí comienza la aventura de un micromundo que necesita aparecer.

4. Esos micromundos son momentos de subjetivación, intensidades sin cuerpo pero con una materialidad precisa en un tiempo acotado; son una variación de lo que Gilles Deleuze ha definido como haecceidad (término que toma de Duns Scoto). La haecceidad es una intensidad sin forma pero reconocible, individualizable. Es, precisamente, la única que rompe el continuum temporal, es un ovillado del tiempo, que lo comprime en un espacio infinito y épico: el espa-

cio de los juegos es una de sus posibilidades. No es casual que cuando se organizan grandes eventos de reunión se produzca una ruptura que genera haecceidades. Un mundial de fútbol, la semana entre Navidad y año nuevo, un fin de semana largo, un momento de vacaciones, una tarde entre amigos hacen esa clase de cosas: suspenden el tiempo, reducen el espacio para muchos. Los juegos infantiles, a diferencia de los grandes actos públicos, son haecceidades privadas. Son la contracara a pequeña escala de esas disrupciones. Pero, a diferencia de los casos mencionados, son momentos asistemáticos, dictados por el placer de jugar, de salirse de sí. Son universos que nacen y mueren el mismo día y pueden revivir aleatoriamente. La extraordinaria y emocionante saga de *Toy Story* tiene algo para decirnos respecto de ese carácter de los juegos.

5. Hay, a su vez, una vulgata, un lugar común gigantesco que podría confundirse con lo planteado en el párrafo anterior: la idea del mundo de la infancia como un eterno resguardo del



mundo de dolor y desgracias de la adultez no deja de estar directamente ligada a una idea muy primitiva y rousseauniana. La idea de un "mundo natural", de un mundo "virginal" o incontaminado; es decir, la forma de una utopía. Nada de eso: mientras el retorno a lo natural tiene el cariz de la negación, de la represión del crecimiento, la haecceidad no lo niega, sino que apela a la suspensión temporal. La haecceidad como una aceptación melancólica y efímera del juego, a su vez, se despega de la metáfora fácil, del mundo paralelo: la intensidad de la haecceidad tiene la independencia épica de la invención. Por eso es contingente, por eso no le debe explicaciones a nadie (contra la trascendencia de la metáfora, que debe reunir significados entre dos mundos), por eso la salida de una intensidad es tan triste y dolorosa.

6. *Donde viven los monstruos* habla sobre cada una de estas cosas con una lucidez pasmosa, justamente porque le hace un enorme "ole" a cualquier clase de explicación. En ningún momento la película busca

interpelar al mundo adulto contrapuesto al infantil, tentación cortita y al pie. A tal punto evita semejante maniqueísmo, que dosifica información lo suficientemente ambigua y accesoria, de modo que toda dialéctica previsible (algo que podríamos ver perfectamente en una fábula infantilizadora y didáctica como *Harry Potter*, sin ir más lejos) quede neutralizada; es decir, adiós al enfrentamiento tradicional entre padres e hijos. Es de ese movimiento que se despliega el triunfo de su inventiva: construye una haecceidad, un micro-mundo que nunca es feliz, ni regocijante, ni completo, ni utópico. El mundo de los monstruos es un mundo violento, sorpresivo, lleno de tensiones, sucio, repleto de mordiscones. Como el mismo Max, su rey por inconveniencia. Hete aquí el logro mayúsculo de Jonze: construye una fábula impecable sobre el peligro de cristalizar una haecceidad, sobre lo dañino de encapsular una intensidad y cifrar una felicidad efímera en un hiato, ya que al fin y al cabo el mundo-isla de la fantasía de Max es un espacio entre las cosas infelices que se asientan y se estructuran. Justamente, para que el mundo de los monstruos exista, para que ese hiato tenga entidad, la intensidad debe nacer y morir en vez de propagarse artificiosamente. Cuando la trascendencia, el sistema, las jerarquías se instalan en ese mundo, la haecceidad desaparece violentamente. Lo notable es que la película adjudica esa violencia no al crecimiento o a la adultez (algo que podría interpretarse si se leen desatentamente las señales que la película nos muestra; por ejemplo, la similitud entre los objetos que adornan la habitación de Max y las construcciones que pueblan el mundo de los monstruos), sino a la ruptura del pacto, a la violencia a la que se someten las cosas cuando uno se aferra demasiado a ellas. *Donde viven los monstruos* es también una gran película sobre la fantasía del crecimiento.

7. En el mundo de los monstruos, a su vez, hay una cláusula

que comienza con una cuenta regresiva. Esa familia-comunidad avalada por una dinámica de destrucción (que fascina a Max desde un principio) deja también entrever el germen de su propia caída. Justamente –gran y genial paradoja de la película–, la implosión que sufrirá ese mundo no se debe a la violencia física, a la brutalidad de los juegos de guerra que los monstruos juegan, sino, precisamente, a que esas actividades dejan de ser juegos para pasar a ser competencias. En este sentido, también, *Donde viven los monstruos* es una inteligente película sobre las tensiones del poder, sobre la violencia del lenguaje escondido tras el ejercicio lúdico. La anarquía *rompantodística* de la historia radica justamente en que sólo la irrupción de la improvisación, el cambio, lo no planificado descentran al lenguaje y sus mañas. Y en que el mundo libre de los juegos a veces también puede devenir pesadilla.

8. Max precisa de ese mundo en el que él reina, así como también precisa de su iglú destruido. Necesita un refugio, un santuario al cual acudir cuando las cosas no salen bien (no casualmente la película comienza con una extralimitación en un juego que se acaba demasiado rápido y fulmina la fantasía derribando el iglú-castillo). Así como toda haecceidad nace y debe morir, Max también aprende a transitar haciendo pequeños pactos, estrategias de supervivencia (o qué es el escondite dentro del estómago de uno de los monstruos si no un pacto para vivir y una subversión al canibalismo que siempre está latente). Por eso nosotros, conmovidos, crecemos con Max: creemos melancólicamente en algo que acabará ocupando una función pragmática, pero que por algunas horas hemos podido subvertir en un rapto micro revolucionario. *Donde viven los monstruos* nos habla cara a cara sobre la arquitectura de nuestros sueños, invenciones, juegos, santuarios cotidianos (santuarios que van desde la foto de la isla de otro Max, el taxista y protagonista de *Colateral*, hasta los hermanos

Baudelaire, de *Lemony Snicket: Una serie de eventos desafortunados*, con su carpa santuario-refugio de los males del mundo). Ya sean éstos de papel maché, goma espuma, colchonetes, almohadones o simplemente un video reproducido en un celular, el juego nos mantiene vivos e inquietos, nos hace ser más sensibles y perceptivos a nuestra experiencia con los demás. Max dejará de entender que no está solo en el mundo, pero a su vez comprenderá que las luces en algún momento deberán dejar de brillar a su alrededor.

9. *Donde viven los monstruos* forma parte de una serie de películas notables y melancólicas sobre el crecimiento acompañado por el juego: ahí están *El mundo mágico de Terabithia*, *El hijo de Rambow* y, sobre todo, *Toy Story* (más específicamente esas dos enormes obras maestras que son la segunda y la tercera parte). Cada una de ellas, con armas nobles y cinematográficamente generosas, lleva consigo una pequeña revolución, una épica de lo cotidiano vivida con imaginación, no exenta de tristeza. En ellas hay un grito menor que reclama un cambio de rumbo desde las entrañas de un cine (y un arte) popular: los juegos enseñan, pero no en los términos de preparación para el "mundo real", sino que nos enfrentan a las pequeñas miserias cargadas de pretensiones trascendentales justamente dándolas vuelta como una media, subvirtiéndolas por medio de lo lúdico. Los juegos (ya sería poco apropiado limitarlos a nuestra infancia) son una antipragmática, un triunfo de lo disruptivo, de lo teatral, del acontecimiento por encima de lo funcional, lo establecido o lo definido. Contra esa dictadura del uso, estos films encuentran una voz de revolución en donde antes sólo había películas para niños. Nietzsche nos espera agazapado bajo una montaña de bichos revoludos y sucios: algunas revoluciones se hacen a los mordiscones. **[A]**

Defendor: un héroe sin igual

Defendor

Estados Unidos/Canadá/Reino Unido, 2009, 101'. **DIRIGIDA POR** Peter Stebbings. **CON** Woody Harrelson, Kat Dennings, Sandra Oh, Elias Koteas, Michael Kelly, Clark Johnson, Lisa Ray. (Sony)

Schwartz: Well, Hank was a great detective, all right.

Tanya: And a lousy cop.

Schwartz: Is that all you have to say for him?

Tanya: He was some kind of a man... What does it matter what you say about people?

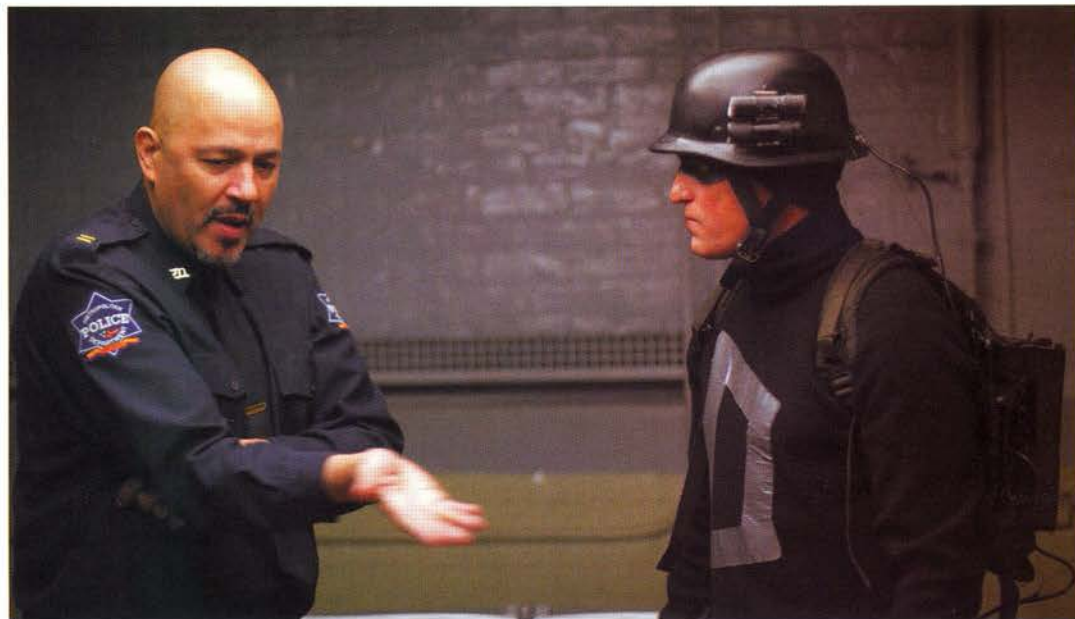
Schwartz: Goodbye, Tanya.

Tanya: Adiós.

Diálogo de Sed de mal

“¿Qué importa lo que tengas para decir de la gente?”, decía la Dietrich en *Sed de mal*. Y después se mandaba el “adiós” más canchero y terminal que se pueda imaginar viniendo de una canchera terminal tan clásicamente tensa como la Dietrich. ¿Quién era ese “some kind of man” que arrastraba la pregunta de la alemana? Hank, el bestialmente bello Orson Welles. Hank era un comprimido no muy comprimido (al menos en la talla de cinturón y de la moral) de todo lo que el noir y el cine, el desierto y la frontera, Charlton Heston y la Dietrich hablando en español podían ser cuando eran encantadoramente infernales.

Defendor es un superhéroe welliesiano: de mofletes redondos, de panza oronda, de nombre mal escrito –debería ser “Defender”–, de ojos perdidos en su pasado. Es idéntico a Bob Parr, el Increíble de *Los Increíbles* de Pixar. O al menos es todo lo idéntico a Bob Parr que Woody Harrelson puede ser (ese mentón y esos ojos no permiten mentir: es bastante). Y es un idiota. De verdad. Un



lento maltratado por su abuelo alcohólico frente a la ausencia de su mamá prostituta. ¿El motivo de su lucha nada súper poderosa, de tipo común que se calza la calza y la cachiporra y sale a patear la calle con avispa en los bolsillos? ¡Vencer a su némesis, el Capitán Industria, un villano que supuestamente asesinó a mamá! Todo el combo suena a cómic canchero de saldo. Todo suena a la única variante que Hollywood puede meter en la fórmula del superhéroe: un supuesto realismo autoconsciente introducido para volver a usar la muy-sucia-y-con-demasiada-mierda-abajo alfombra mágica del mito del superhéroe (el parripollo de Hollywood en el nuevo milenio).

Pero *Defendor*, película y supertipo (esto último no como eufemismo, sino hiperrealismo: Defendor es un tipo antes que un superhéroe), no son *Kick-Ass*, el hijo prodigio de esa mencionada alteración del género. El falso realismo de *Kick-Ass* y su “¿cómo sería si un nerd se calzara un traje de neoprene y quisiera salir a jugarla de vigilante?” no es el falso realismo de *Defendor*. El de *Kick-Ass* es un mundo escrito de punta a punta por un meganerd que se tropieza con su propia falsa capa –el cinismo– al volcar sus gestitos de idea al clima y los lugares comunes del género al que quería masticar e inflar

hasta explotar. *Defendor* es todo lo contrario: es un ataque despiadado al género, y lo es en la medida en que (¡tomá, Dietrich!) le interesa lo que tiene para decir de la gente.

Ahí viene el juego welliesiano del asunto: hay género, pero sólo en la medida en que un real idiota dice frases imposibles sacadas de un globito también imposible (frases que un director decide oír, seguir, saber, perseguir y no encastrar, cosa que sí sucede en *Kick-Ass*). Hay un supertipo pero no un superhéroe. Como el Quinlan de Welles, Defendor es un gran tipo –bueno, Quinlan era un gran detective– y un pésimo superhéroe. De hecho, Defendor es un tipo que termina internado (ya sea con terapia de la intensiva o de la psiquiátrica), post lucha con gomegas versus “su” villano, un mafioso común pero terrenal, todo lo boludo y violento (y peligroso) que un matón de pacotilla puede ser.

Ahí está el truco de magia (bueno, Welles) de *Defendor*: al volver extremadamente realistas la construcción del héroe, su arsenal (nidos de avispa, gomegas, bolitas, cachiporra, linternas a los costados, una D en el pecho hecha con cinta aisladora) y los resultados de esos combates, al construir un tipo cuya obsesión por hacer justicia (en este caso, antónimo de género) es tan absurda como justificada,

al darle a este héroe una Lois Lane descartable con Kat Dennings y su prostituta, Peter Stebbings (director y guionista de *Defendor*) crea un extraño antídoto no sólo contra *Kick-Ass*, sino también contra el género cuando se pone nostálgico, cuando abusa de ser una “adaptación de”. Como *Sed de mal*, *Defendor* es mucho más que género: es el bestialmente bello Harrelson, es la clásicamente tensa Dennings, es esas calles desérticas que valen todo, es corazón (allá, en Welles, en las tinieblas; acá, con agujeritos). Son terrenos fronterizos (geográficos y morales allá, mentales y morales acá). Y así es como sus modernismos, esos flashbacks entre graciosos y ridículos donde Defendor piensa en su memoria más feliz (y éste es un recuerdo que implica un golpe en la nuca y un estante de cómics), le da más corazón que odio a su relato. Stebbings admira al género, entiende que motiva, que mueve tanto a un idiota como a quien quiere historias de tipos como Defendor: no queremos saber cómo puede terminar alguien que va a un muelle a enfrentarse a los “villanos”; sólo queremos saber sobre Defendor, que *was some kind of man*. Y eso, en los tiempos kick-ass que corren, es algo venido de otro planeta.

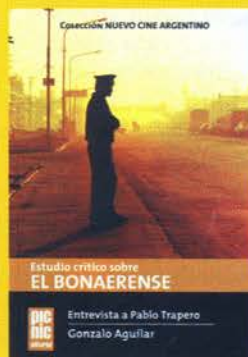
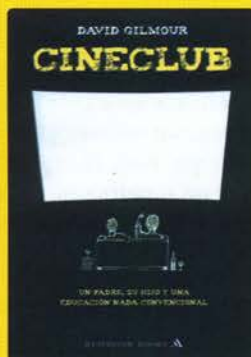
JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ

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

A todo volumen

It Might Get Loud

Estados Unidos, 2008, 98'

DIRIGIDA POR Davis Guggenheim.
(Sony)

Hacer una película sobre la guitarra eléctrica. Hacer un documental sobre tres maneras distintas de relacionarse con el instrumento. Hacer un retrato íntimo de tres músicos que encarnan otras tantas generaciones. Para alguien que mantiene cierta relación con el rock y el sonido eléctrico de una cuerda, la cuenta cierra por donde se la mire. *It Might Get Loud* es una película extraordinaria, y parte de su encanto reside en su simpleza formal –verdadero gesto de humildad del director– y en una estructura que potencia cada uno de sus planos sin necesidad de incluir grandes alardes visuales. La música, como el cine o la literatura, encierra un potencial emotivo altamente combustible; un sonido, un plano o una frase –o todo junto, en esa síntesis única que puede lograr una película– nos ponen en movimiento (hacia otros tiempos o espacios, reales o inventados). Para alguien que creció en la generación Technotronic, un riff del primer U2 o el descubrimiento de bandas como Zeppelin o Pink Floyd significaron poco menos que el nuevo mundo, y uno de los primeros indicios de que la adolescencia podía ser un lugar mejor. Por lo tanto, una película en la que dos de sus protagonistas son The Edge y Jimmy Page despertaba un interés en quien escribe que a priori parecía irresistible, y con el correr de los minutos paga con creces cualquier expectativa. Conjugando de manera sobria el relato personal de Page, Jack White (el tercero en cuestión y el más “nuevo” de todos) y The Edge,



Guggenheim marca el camino de la intimidad con su cámara, prestando mayor atención a cada frase, a cada mínimo movimiento de sus héroes, en vez de entregarse a la pleitesía frente al mito o a la seguridad del material en vivo de los músicos (que lo hay, en dosis justas y con mayor vocación arqueológica que tribunera). La idea es inteligentemente sencilla: juntar a los tres en un galpón, improvisar un living para que la conversación se anime y, cuando la conexión esté dada, que brote la música en una zapada final, coronación lógica del encuentro. Lo mejor de *It Might Get Loud* es que su interés no se juega en la dilación de ese momento, sino que lo convierte en la consecuencia inevitable de su transcurrir. Y lo que ocurre antes es que uno va atesorando palabras, gestos e imágenes de una contundencia formidable: la primera vez que encontramos a los tres juntos, conversando sobre su música, la cámara se detiene en los ojos de The Edge y Page, dos colosos que observan con ojos de niño las palabras del retoño White, que se iguala a los consagrados por

pleno derecho. Un rato antes, el propio White dirá a cámara que la tecnología destruye la creación, y que prefiere pelearse con su instrumento para arrancarle hasta lo último que tenga, sin importar lo viejo y roto que esté. El montaje lo enfrenta, entonces –con ánimo expansivo más que pugilístico–, a la descomunal columna de efectos que usa The Edge como extensión indisoluble de su brazo y su cerebro (“trabajo hasta que el sonido sale tal como suena en mi cabeza”). Instalado en su cocina, The Edge nos abre al pasado haciendo sonar una vieja cinta (un casete rotulado a mano, objeto prehistórico frente a su hardware actual) en la que asoman los acordes iniciales de “Where the Streets Have No Name”, que se continúan en un concierto actual de la banda. Bono –ese enano pacifista siempre y cuando haya algún periodista registrándolo– corre para la hinchada mientras The Edge comanda la orquesta desde su guitarra: “nihilismo post punk”, sentencia volviendo al presente con una lucidez que aplasta. La reconstrucción de los mejores

años de Led Zeppelin, esos de grabaciones lejos de los estudios y en la intimidad de un caserón muy british, nos corren por la nostalgia (y que así sea), pero Guggenheim dice presente, plantando su cámara en el living de Page y registrando con movilizadora quietud los brazos al aire del gran Jimmy, imitando los acordes de un vinilo que –nos dice emocionado– lo marcaron para siempre. La película se permite con White un juego ficcional, poniéndolo en diálogo con un actor que interpreta su infancia, y la cosa funciona con gracia. Algunas secuencias animadas hermanan la sangre que brota de los dedos de White (no hay duda de que se toma en serio su filosofía) con la locura tecnológica de The Edge, conectando lo mejor de ambos mundos mientras éste nos marca el programa estético de su música (al que la película hace suyo): hacer más limpio, claro y directo el sonido. Suban el volumen y disfruten de una parte de la euforia. **IGNACIO VERGUILLA**

proyectá tus ilusiones
el INCAA te invita

CONCURSOS

CORTOS DIGITAL 2010

Res. 2740/2009

- Llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su cortometraje de 10' a terminar en DIGITAL (beta calidad Broad Casting)
- Fecha recepción: 09/06/10 al 27/08/2010
- 10 Premios c/u de \$25,000

OPERA PRIMA 2010

Res. 2737/2009

- Segundo llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su primer largometraje de ficción de 90' a 120' a terminar en 35 mm
- Fecha de recepción 01/06/10 al 16/09/2010
- 3 Premios c/u con tope de 80% del costo total presentado (máximo \$ 897.000)

PELÍCULAS DIGITALES 2010

2738/2009

- Primer llamado a concurso para directores y/o productores que aspiren a dirigir y/o producir su película de ficción, animación, o documental con duración mínima de 52' en DIGITAL (beta calidad Broad Casting)
- Fecha de recepción 01/06/10 al 01/09/2010
- 6 Premios c/u con tope de 70% costo presentado,
 - 1) ficción 4 premios: c/u \$399,970, con tope de 17,39% CMFN*
 - 2) Animación 1 premio \$449,880, con tope de 19,56%CMFN*
 - 3) documental 1 premio \$349,830, con tope de 15,21% CMFN*

(*) CMFN: costo medio film nacional

Ver más información en www.incaa.gov.ar

EL AMANTE

CINE

Nº218
JULIO 2010



+
Toy Story 3
Pixar

INDEPENDENCIA Y EL CINE DE RAYA MARTIN

PASADO, PRESENTE, FUTURO

Un amante en Sudáfrica + Contra **Sex and the City 2** + **Los senderos de la vida** + **El recuento de los daños** + **Stella** + **Ricardo Becher, recta final** + Entrevista con Liliana Mazure + Termina la cobertura del Bafici + **A todo volumen** + **Donde viven los monstruos**

ARG \$ 16
URU \$ 95
AÑO 19
ISSN 150636
0.02.1.8
9 770329 260003