

CINE Nº219
AGOSTO 2010

YUKI & NINA, GREENBERG, ¿EL ORIGEN ES UNA PAVADA? POLICÍA, ADJETIVO

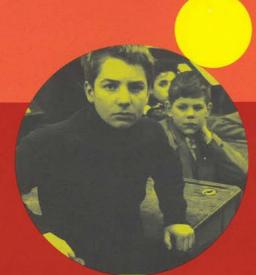


La mirada invisible + Entrevista con Diego Lerman + Encuentro explosivo + Boarding Gate + Maurice Pialat + Un día en familia + Sandrine Bonnaire + La Danse, el ballet de la Ópera de París + Pájaros volando

ELAMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

17 de agosto COMIENZA **EL SEGUNDO CUATRIMESTRE**



EL AMANTE / ESCUELA es una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de El Amante. O, si se lo quiere tomar menos orgánicamente, una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo.

EL AMANTE / ESCUELA es la forma de estudiar crítica de cine que sólo puede ofrecer la revista que cambió la historia de la crítica en Argentina. Los alumnos no solo toman contacto con los redactores de la revista, especialistas apasionados de cada una de las materias que dictan, sino que también pueden acceder a los recursos de El Amante: videos, DVDs, libros, revistas, pasantías, preestrenos, proyecciones en dvd ampliado. A su vez, cada materia -tanto de primero como de segundo año- podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

Director: Gustavo Noriega

Profesores: Diego Brodersen, Leonardo D'Espósito, Marcela Gamberini, Gustavo Noriega, Javier Porta Fouz, Eduardo Rojas, Diego Trerotola, Juan Villegas, Gustavo Castagna, Paula Vazquez Prieto, Agustín Campero, Agustín Masaedo, Juan Pablo Martinez, Juan Manuel Domínguez, Marcos Vieytes, Mariano Kairuz, Ezequiel Schmoller.

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

ELAMANTE CINE Nº219 AGOSTO 2010

n mes agitado. Facebook. El Amante está en Facebook. "Sí, sí, Facebook; ya lo hizo Frank Borzage antes y mejor", dice Jorge García. D'Espósito y Martínez, por su parte, comentan todo el tiempo. En un par de días llegamos a 1000 adherentes, y se sigue sumando gente. En fin, veremos cómo se desarrolla la experiencia. Mientras tanto, les avisamos que nuestra tradicional página de Internet sigue en pie (antes era la cosa más moderna que podíamos imaginar y ahora la llamamos "tradicional").

Un mes agitado. Sobre el cierre vemos El origen de Christopher Nolan, que para algunos críticos de otros medios es la novena maravilla (la octava es la colección de sombreros de Jorge García). Acá en El Amante la reacción promedio tiende a considerarla una pavada (a la película, no a la indumentaria del señor

Un mes agitado. Algunas buenas películas, como Policía, adjetivo, estrenada en DVD y no en fílmico. Igualmente, uno en la redacción dice que la película es mala. Otros lo miran raro. Por otra parte, festejamos alguna propuesta festiva como Encuentro explosivo, pero la película es mucho menos exitosa que cualquier cosa que se ofrezca con 3D. Los tiempos están cambiando, y Tom Cruise y Cameron Diaz juntos son vencidos por los anteojitos.

Un mes agitado. Hay polémicas sobre la de Nolan, la de Porumboiu, la de Kore-eda, sobre Miss Tacuarembó, incluso sobre El aprendiz de brujo. Y nos quedaron varios Llego tarde afuera.

Un mes agitado. Comentamos la película Greenberg, porque se decía que salía en DVD y resulta que después no aparece como lanzamiento: "pero si hasta hace unos días figuraba". En fin, que la comentamos igual. ¿Habrá que hacer cambios en las secciones? Lo estamos pensando.

Y para calmar las agitaciones de este mes, los sorprendemos con un especial sobre un tema tabú: dormirse en el cine.

Director

Jefe de redacción / Editor

Productora general

Diseño

Corrección

ela Berguer

Anabella Poggio

Colaboraron en este número

Jorge García

Rodrigo Aráoz Nazareno Brega Diego Brodersen Agustín Campero Gustavo J. Castagna Leonardo M. D'Espósito Juan Manuel Domínguez Fabiana Ferraz

Josefina García Pullés Lilian Ivachow Fernando E. Juan Lima Roger Alan Koza Marina Locatelli Federico Karstulovich luan Pablo Martínez Agustín Masaedo Marcela Ojea Marcelo Panozzo Marcos Rodríguez Eduardo Rojas Eduardo A. Russo Hernán Schell Guido Segal Manuel Trancón Diego Trerotola Ignacio Verguilla Marcos Vieytes

Correspondencia a

Lavalle 1928, C1051ABD Buenos Aires, Argentina

(5411) 4952-1554

E-mail

@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.

Distribución en Capital

Moreno 794, 9º piso.

Distribución en el interior

Tel. 4304-9377 / 4306-6347

Producción comercial

veronica Santamaría 15-6548-3984 @gmail.com Las Niñas Paulina Portela 15-6904-4121 lasniniasproductora

@gmail.com

SUMARIO

Estrenos

- 2 El origen
- 8 Policía, adjetivo
- 11 Un loco viaje al pasado
- 12 Yuki & Nina
- 14 La mirada invisible
- 16 Entrevista con Diego Lerman
- 18 Encuentro explosivo
- La Danse, el ballet de la Ópera de Paris
- 22 Un día en familia
- 24 Pájaros volando
- 25 Cortometrajes del Bicentenario
- 26 Miss Tacuarembó
- 27 Chéri, Plan B
- 28 Shrek para siempre, La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina
- 29 Partir, Interview, El viaje de Avelino
- 30 Son como niños, Portadores, Esta cajita que toco tiene música y sabe hablar
- 31 Cinco minutos de gloria, Océanos, Cabeza de pescado
- 32 El aprendiz de brujo: La sangre y la Iluvia: Amores de diván: Cuentos de la selva; ESMA, memorias de la resistencia; Eclipse
- 34 De uno a diez

Llego tarde

35 Francia

DVD

- 37 Greenberg
- 40 Sobre Ben Stiller
- 41 Sobre Greta Gerwig
- 42 Boarding Gate
- 44 La invención de la mentira
- 45 Mundial

Libros

- 46 Alexander Kluge
- 48 Sobre Maurice Pialat
- Sobre Sandrine Bonnaire
- 52 Obituarios
- 53 Semana de la Crítica en Córdoba
- 54 Ciclo japonés en la Lugones
- 56 Especial: Dormirse en el cine

NO PAGUES DE MÁS

www.nopaguesdemas.com

IMPRIM TU ENTRADA **EN CASA**

www.hoyts.com.ar



NO PAGAS **CARGO** ADICIONAL

RESERVA SIN TARJETA

BUTACAS **NUMERADA**

El indiscutible talento de Christopher Nolan

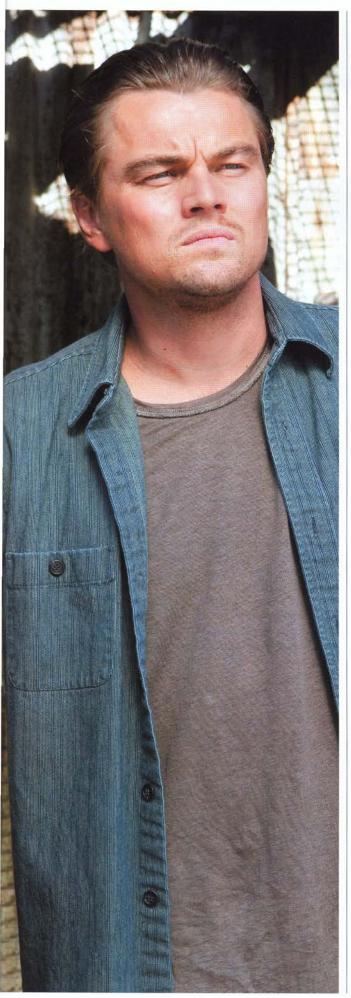
En contra por Leonardo M. D'Espósito

as películas de Christopher Nolan, con la honrosa excepción de *El caballero de la noche*, siempre me resultaron decepcionantes. Espero –y desgraciadamente se cumple– una historia enrevesada con algunas vueltas de tuerca, contada de modo poco convencional y con planos suntuosos subrayados por una música grandilocuente. De *Memento* para aquí, ninguna de sus películas se distancia de estas constantes; son films ingeniosos pero no inteligentes, grandotes pero no grandes, aturdidores pero no emocionantes. *El origen* no es la excepción, aunque al menos es un poco más entretenida que *El gran truco*, *Noches blancas* y *Batman inicia* (si dejamos de lado la miríada de escenas explicativas para que el dispositivo onírico no nos desconcierte).

Volvamos nuevamente a El caballero de la noche. Se vuelve un poco imprescindible explicar por qué tal film nos pareció uno de los mejores hace dos años y hoy la película siguiente de su director (no autor, veremos por qué) nos parece un entretenimiento alargado y nada más. Batman es un mito que debe interpretarse pero, por ser mito, también respetarse. Más allá de las mujeres muertas por accidente (en todas las películas), la única idea recurrente de Nolan es la intrusión del caos en el orden (lo que explica sus tramas enrevesadas y sus guiones trabajosos). Al dejar de lado la explicación del origen de Batman (que ya había sido dada en Batman inicia, cuya "ingeniería de guión" atentaba contra el relato), pudo narrar episódicamente como en una verdadera historieta -y los planos relevantes, justamente porque eso es la historieta, funcionan- y, seamos sinceros, contó con la mayoría de los actores en estado de gracia. Especialmente Heath Ledger, en la única oportunidad en que esa exposición sobre el caos -que no reflexión, por eso Nolan no es un autor, porque no tiene un mundo que comunicar y porque carece de dudas: sus films son puras certezas técnicas-, se encarnó en un ser vivo en alguna de sus películas.

Pero con *El origen* tal estado de gracia no se repite, no tiene un mito que lo obligue a mantener las formas, tiene carta blanca. Y lo que hace es simplemente contar de manera engorrosa (no "compleja") lo que no es más que un film de género bastante simple. Lo adorna con algunas imágenes que impresionan por milésimas de segundo, hasta que nos damos cuenta de que son sólo





El origen Inception

Estados Unidos/Reino Unido, 2010, 148'

DIRECCIÓN

Christopher Nolan

PRODUCCIÓN

Christopher Nolan, Thomas Tull

GUIÓN

Christopher Nolan

FOTOGRAFÍA

Wally Pfister

MÚSICA Hans Zimmer MONTAJE Lee Smith

INTÉRPRETES

Leonardo DiCaprio, Ellen Page, Ken Watanabe, Joseph Gordon-Levitt, Michael Caine, Tom Hardy, Dileep Rao, Cillian Murphy, Tom Berenger, Pete Postlethwaite, Lukas Haas, Tai-Li Lee, Claire Geare y Magnus Nolan.

decorativas. Hoy el cine ha ganado la libertad de volver posible cualquier imagen, y el espectador lo sabe perfectamente. Por consiguiente, no asombra per se sino en la medida en que se relacione con las acciones y las emociones de los personajes. Nolan cree, sin embargo, que lo que realmente conmueve al espectador es la combinación entre un guión ingenioso (no "inteligente", sino "ingenioso", sigamos con la precisión en los términos, necesidad absoluta en la crítica) e imágenes raras y/o gigantescas. Un problema, porque el film se nos presenta siempre como algo que nos expulsa, como una pieza de museo o una demostración de habilidades industriales antes que como un mundo alternativo. Hay, también, una idea de subestimación de la inteligencia del espectador en esta forma de ver el cine: como bien detalla Juanma Domínguez, en el fondo El origen no es más que una versión inflada de Misión: Imposible. Y de nuevo: en ninguna de las tres Misión... son más importantes la trama o el cuento que los personajes o la emoción. Basta que uno sepa que Jon Voight traiciona a Tom Cruise para que comprendamos la decepción del segundo; basta con que creamos que Cruise está enamorado de Thandie Newton para que la desaforada secuencia de motos y patadas tenga sentido; basta con que Cruise esté desesperado para que nos corte el aliento cuando se cuelga de dos edificios. Lo demás es puro (gracias Hitchcock) McGuffin. Y el problema de Nolan es que cree que el McGuffin es importante. Lo fallido de El gran truco reside en que, en lugar de contagiarnos la obsesión de esos dos magos, nos hace preguntarnos "cómo hacen tal o cual cosa", cuando es lo que menos importa (pero como no hay otra cosa más que el juego de ingenio, el film se disuelve irremediablemente).

Nolan no tiene talento narrativo, simplemente forja guiones de hierro y después cuenta con la tecnología para ilustrarlos (y como no sabe contar con las imágenes, necesita los diálogos explicativos todo el tiempo, una tara que arrastra desde Memento y su acrobático y vacío "cuento a la inversa"). Su cine es similar, en muchos sentidos -esta comparación se realizó en los Estados Unidos, donde es elogiosa; no aquí-, al del peor Stanley Kubrick, ingeniero de escenas rimbombantes incapaz de generar una auténtica empatía con lo que muestra. Nolan, con este film entretenido si uno tiene buena voluntad, y cuyo asombro se diluye absolutamente en una segunda visión (el impacto de la novedad se desvanece), demuestra que es un arquitecto talentoso de la nouvelle qualité, incapaz de permitirnos entrar en un mundo del que es titiritero absoluto, sólo dispuesto en pantalla para que uno aplauda sus dotes deportivas. El cine no es esto; el cine, a diferencia de estas películas, puede discutirse. [A]



Un sueño a medida



Casi a favor por Rodrigo Aráoz

djudicarle el crédito total de un film a su director suele ser una exageración. Si bien generalmente es el mayor responsable, el que aúna voluntades y toma las decisiones finales en casi todos los aspectos que intervienen en la producción de un film, en definitiva, se trata de una creación colectiva (con sus grados y jerarquías, naturalmente) y eso suele ser aún más notorio en películas de estudio o de gran presupuesto. Sin embargo, es imposible considerar El origen sin centrarse casi exclusivamente en la figura de Christopher Nolan, ya que, más que nunca, decidió calzarse el traje de hombre orquesta para dirigir, producir y escribir el guión original del film. Claro que Nolan recibió un gigantesco presupuesto (200 millones de dólares) y obtuvo un control creativo, generalmente inusual en estos tiempos, después del inmejorable antecedente artístico y comercial de El caballero de la noche, una de las películas más taquilleras de la historia en los Estados Unidos. O sea que había grandísimas expectativas puestas en él, expectativas difíciles de llenar, ya que no siempre más (dinero, libertad, etcétera) resulta en algo mejor.

El origen es la historia de una banda internacional dedicada al robo de información, centrada en la figura de su líder, Domm Cobb (interpretado por DiCaprio). En este relato, Nolan inserta ciertos tópicos borgeanos: el laberinto, el sueño y, sobre todo, el tema del sueño dentro de otro sueño (en tal contexto no parece casual que, en cierto momento del film, Cobb planee escaparse a Buenos Aires). La banda tiene su lugar de acción dentro de estos sueños, por lo que buena parte del film transcurre en terreno onírico; sin embargo, a diferencia de lo que sucede con Borges, en el mundo de Nolan el sueño, con excepción de la escena del comienzo del film, es perfectamente distinguible de la vigilia para los miembros de la banda y, claro está, para el espectador. Hay una completa certidumbre, una clara diferenciación entre la realidad y el sueño; los únicos engañados son las víctimas de los delitos. Incluso cuando los protagonistas van internándose profundamente a través de sucesivos niveles de sueños, éstos también son dife-



renciables entre sí. El punto de vista de Nolan es mucho más concreto, apuntalado en hechos científicos, sean éstos reales o no. Su visión es fáctica, todo es definible, mensurable y, sobre todo, explicable. Por eso, la idea de la psicología que se maneja en el film es bastante esquemática, incluso hasta arcaica (se toma el concepto de subconsciente y se lo repite constantemente). Dentro de esa concepción se trata al funcionamiento de la psiquis humana como si fuera una ciencia exacta, dejando de lado toda alusión al pensamiento inconsciente o irracional.

Quizás el temor de Nolan a la incomprensión de lo que ocurre en pantalla y, sobre todo, al extravío de muchos espectadores en la intrincada espacialidad/temporalidad de la película (cada nivel de sueño tiene su propia unidad de tiempo) lo haya llevado a plagar el film de diálogos didácticos y monólogos explicativos, que se vuelven por momentos redundantes y muy aburridos. Es verdad que la historia parece a priori prácticamente infilmable, sobre todo durante la última hora, cuando la narración se desdobla en cuatro secuencias paralelas, cada una con un tiempo distinto. Pero también es verdad que Nolan solito se metió en este problema. Finalmente, logra zafar con bastante solvencia y elegancia de tal aprieto narrativo, dándole a la película cierta cuota de vértigo sobre el final, aunque a costa de traicionar la esencia del sueño.

Después de ver *El origen* no quedan dudas de que la pericia de Nolan para narrar le ha permitido hacer una película bastante densa, con toneladas de información, complicadas relaciones causales, con realidades paralelas y muchísimos cambios de escenario a lo largo de sus casi dos horas y media de duración, que, sin embargo, no pesan tanto. No obstante, la primacía del punto de vista científico-fáctico, que no hubiera sido ningún problema importante si no habría significado el sacrificio de la imprevisibilidad e indeterminación del estado onírico, es el que termina ensuciando el film al hacerlo un tanto declamatorio, frío y reiterado, sin que eso quite los buenos momentos de acción y suspenso, algunos incluso excelentes. [A]



08.2010 malba.cine

→CICLO

Generación VHS 2

Programadores invitados: Pablo Conde y Marcelo Alderete Durante todo el mes

Este mes, malba.cine presenta la segunda edición del ciclo dedicado a aquellas películas que identifican a una generación que convivió con las videocaseteras y las cajitas, y que reservaba los estrenos antes de que llegasen a los videoclubes. Se verán films de David Cronenberg, Peter Weir, Stanley Kubrick, David Lynch, Emir Kusturica, Julio Medem, Bruce Lee, Woody Allen y Tim Burton, entre otros.

AFILM DEL MES LV

Soy Huao

(Argentina, 2009), de Juan Baldana Sábados a las 18:00 y domingos a las 17:00 →ESTRENO

Otro entre otros

(Argentina, 2009), de Maximiliano Pelosi Viernes a las 18:30 → REPOSICIÓN

Francia

(Argentina, 2009), de Israel Adrián Caetano Viernes a las 20:00 y domingos a las 20:15

→CONTINÚA Plan B (Argentina, 2009), de Marco Berger. Sábados a las 20:00 y domingos a las 18:30

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 5 al domingo 29 de agosto de 2010.

www.malba.org.ar







En contra por Juan Manuel Domínguez ejemos en el banco de suplentes los adjetivos que pretenden ver una revolución en *El origen*. Que buscan en Nolan al superhéroe que comprima "autor" (esa maldición que hace rato debería dejar de ser valor) y "taquilla" (acá sí hay un supervillano, pero ése ganó hace rato). De más está decir que las revoluciones empiezan por uno, y *El origen* y sus pecados y milagros son rastreables en varios films previos de Nolan. ¿Nolan autor? ¿Importa? No.

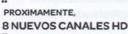
Pero vayamos a un instante del proyecto "Yo tengo un sueño" de Nolan, ése que nació luego de Noches blancas y que vio la luz y las valijas verdes recién cuando El caballero de la noche fue un mega éxito de taquilla. En El origen, el siempre transpirado y traumado DiCaprio es líder de una videojueguística pandilla ("la arquitecta de los sueños", "el que pelea cerebralmente", "el canchero", "el que hace las mezclas químicas", "el chino") que roba ideas del interior de inconscientes de personas (Freud nunca imaginó que sus teorías serían carne de un piloto que mezcla Misión: Imposible con ¿Quién se ha llevado mi queso?). En un instante va conocemos la dinámica del film: los sueños son realistas pero, CGI y aparatos mediante, ciudades se pliegan sobre sí mismas o trenes aparecen de la nada. Todos saben que es un sueño menos la persona a quien están invadiendo, pero este sujeto (aquí, el hijo de un empresario de una mega corporación a quien deben plantarle una "inception", una idea, algo que es tres veces más difícil de hacer que simplemente robarla) se defiende de los invasores mediante las más básicas representaciones de defensa: turbas o agentes de seguridad. Vamos al instante en cuestión: el joven secuestrado es puesto dentro de una camioneta, es decir, está fuera de cuadro y las precauciones para sostener su sueño no son necesarias. Al mismo tiempo, los soldados/extras de su inconsciente llegan al escondite de Leo y sus superamigos. "El que pelea cerebralmente" dispara un arma, "el canchero" le dice algo así como "Soñá en grande, papá" y, entrando desde fuera de cuadro, se ve que aquella arma mutó en una de calibre gigante. En ese instante, se muestra lo limitado del sueño según Nolan: si el que no debe saber que es un sueño está en otro lugar, ¿por qué no atacar directamente con una bazooka? ¿O un dinosaurio? ¿O Batman?

Lo ejemplar de la escena no sólo es que muestra la pequeñez de ese mundo imaginario que pretende jugar nada menos que con texturas reales y posibilidades oníricas (y que sólo posee una gran idea: la de poder vivir ahí dentro y que sean cinco minutos en el exterior), sino que incluso niega la linda oración que Andrew O'Hehir escribió en Salon.com: "El origen estará dirigida por Christopher Nolan, pero los sueños de Nolan parecen dirigidos por Michael Bay". Bay, pesadilla grosera y, pornográficamente, un efecto especial for retarded del cine norteamericano, al menos se lanza al vacío (está bien, será un vacío al cuadrado, pero se anima o no le sale otra que el exceso). El origen es cualquier cosa (el sueño de Nolan, "la nueva Matrix", una revolución, un videojuego abortado) menos excesiva. Y no es por ser poco caballero, pero una película así necesitaba menos frialdad, más pasión, más descontrol: la mujer de DiCaprio se le aparece a la Freddy Krueger y le arruina todos los sueños, todos los planes -de hecho, gran parte del film es terapia para DiCaprio, pero la sesión la pagamos nosotros-, pero nunca hay un mínimo ápice sexual. Sin ir más lejos, nunca nada se corre (visualmente) de los parámetros que plantea Nolan y su juego de cajas y escaleras no tan chinas: si los negocios explotan, nos avisan; si una escalera puede desaparecer, ya lo sabemos. Nolan no nos da una explicación (bastaba con la primera escena, que económicamente da cuenta del juego que propone), directamente nos da un manual. Peor, nos lo lee. Y después quiere que nos sorprendamos por su jueguito de mantener tres escenas de acción una dentro de otra (como una especie de "secuencia mamushka"). ¿Cuáles son los escenarios de esas tres secuencias? Un lobby ultramoderno, un hotel art decó y una base militar en la nieve. ¿A alguien se le ocurren otros tres sitios más genéricos que el cine de acción hava donado?

El caballero de la noche le debía mucho a Batman, a su imaginario, a su nexo con la cultura popular, a su historia: donde asomaba la grandilocuencia, lo wagneriano (o "hanszimmersiano", si quieren) de este encapotado vestido con orejas puntiagudas, ese "real", esa ridiculez funcionaban como disturbio y antídoto de ese sistema. El origen no posee ese antídoto: de hecho, sus sueños son asépticos, ATP, carentes de una conexión con otro mundo que el que dan sus reglas. El origen no es siquiera una pesadilla. Es un mero capricho, robusto, cerebral, soñado (pero que no sueña), millonario, casi bien contado, que es capaz de hacer sonar a Edith Piaf y tener a la actriz que ganó un Oscar por ese rol como si nada pasara. Así de melómana, cinéfila, sexual, psicológica y atrevida no es El origen. Y eso dice mucho de un film que cree que juega al ajedrez pero en realidad, esteroides mediante, hace pesas con sus propios yunques.

De hecho, *El origen* deja en claro cómo es que *Batman*: *El caballero de la noche* se convirtió en obra maestra: Batman, es decir, un personaje establecido en el imaginario popular y que ridícula y paramilitarmente combate el crimen (representado allí por el caos absoluto del Guasón de Ledger), posee un nexo real, una historia, y que el Guasón clave un lápiz en una mesa y después ensarte a un patovica contra ese lápiz no es realista. Es realista dentro del marco de un film que quiere hacer de forma seriota un cómic de vigilantes y psicóticos. En cambio, *El origen* no posee antídoto, no posee nexo real al que atar a sus personajes y desde el cual flamearlos. *El origen* quiere soñar, quiere ser sueño, quiere ser acción, quiere ser historia, quiere ser profundidad y ni siquiera logra ser una pesadilla. Sólo un mal rato bien contado. [A]















Las cosas y las palabras

A favor por Eduardo Rojas

omedia sosa, desentendida del género, crónica de ambulante abúlico en mundo inerte y desangrado. Historia de viajes sin brújula ni dirección construida con pinceladas neutras sobre un lienzo inexistente.

1. "Si es Egipto debe haber pirámides", dijo Hitchcock, o tal vez era "Si es Holanda debe haber molinos"; la cita aproximada es de *El cine según Hitchcock*. Parafraseando al británico bulímico, "si es Rumania debe haber vampiros"; o por lo menos Ionescos o Ceausescus, algunos de los pocos nombres que soy capaz de asociar con Rumania. Sin embargo, no hay vampiros en *Policía*, *adjetivo*, ni referencias al maestro del absurdo o al conductor de la versión local y familiera del stalinismo; ninguna facilidad que nos acerque a esa geografía mal conocida. Apenas hay un hombre que camina detrás de otro, un adolescente, espiándolo, que levanta las colillas de los cigarrillos que aquél tira, las husmea y luego

camina por apagados pasillos burocráticos, y que mantiene unos pocos diálogos con un compañero de trabajo, con dos superiores, con otro adolescente –un delator–, con su esposa.

Inercia y espera, pesquisa burocrática y espionaje apático; una cámara cómplice apoltronándose en planos generales. Registro de idas, vueltas, estaciones.

Cristi, un policía joven, sigue por las calles de un pueblito a Víctor, estudiante delatado por un amigo como distribuidor de marihuana. Todo, la investigación, el pueblo, la vida de sus habitantes, no importa; sólo hay que comprobar la infracción, asentarla en informes y detener al supuesto dealer. Suma de adjetivos en su sentido más primario: lo accidental, lo no esencial. Sólo para Cristi la misión se transforma en sustantiva; la tenencia de cannabis pronto dejará de ser delito en Rumania y su punición significaría arruinar la vida de Víctor. Para ejercer su discreta oposición, Cristi esgrime una palabra: conciencia.

Policía, adjetivo Politist, adjectiv Rumania, 2009, 110' DIRECCIÓN Corneliu Porumboiu GUIÓN Corneliu Porumboiu **FOTOGRAFÍA** Marius Panduru MONTAJE Roxana Szel MÚSICA Mirabela Dauer, Yan

Raiburg INTÉRPRETES

Dragos Bucur, Vlad Ivanov, Ion Stoica, Irina Saulescu

Estreno en salas en formato DVD

2. Las palabras, su peso, su ambigüedad, las formas en que designan y las relaciones que crean con las cosas son un centro, el centro de Policía, adjetivo. Porque su sentido no tiene una única dirección; quien las posee, quien les adjudica un significado entre todos los posibles, tiene poder sobre palabras y cosas, tiene el poder. Sobre palabras, cosas y hombres. Esa facultad bautismal cambia de protagonistas con la misma desvaída intensidad que recorre toda la película. Al comienzo Cristi desaira a un colega que, para adelgazar, quiere incorporarse a los partidos de fútbol tenis que regentea Cristi. Éste lo rechaza con desganado conocimiento del peso de sus dichos: "Sos un estorbo, no tengo que decírtelo más claro"; el otro no puede contestar. Después Cristi habla con el Procurador de la causa. El funcionario es el dueño de la palabra, Cristi apenas balbucea su mala conciencia policial. Frente al joven delator, en la mesa de un bar, diálogo banal: vodka o coca cola, lugares de reunión de los amigos. Cristi otra vez es quien maneja dichos y silencios, la mala conciencia es del delator. En ambos casos hay un poder anterior a las palabras, quien se acerca a él para transgredirlas no puede articularlas en su favor. Un poco antes, frente a su jefe, Cristi ha hablado de ley y obediencia, de su reciente luna de miel en Praga, de las bellezas de la ciudad. Para el superior Praga es "una pequeña París" y Bucarest, "una pequeña Praga" y, decimos nosotros, si es Praga debe ser Kafka, y entonces, desde sus laberintos, la burocracia iguala hacia abajo haciendo abuso del poder de la palabra; el mundo reducido a escala pueblerina se convierte en adjetivo de fácil dominio.

A la inversa, cuando las jerarquías aparentan ser iguales, las palabras se transforman en anémicos campos de batallas. Cristi llega a su casa, lo espera Anca, su reciente esposa, profesora de Letras en el colegio de Víctor. La cámara se planta en el pasillo que conduce a la cocina, su molicie desdeña los movimientos del hombre que se sirve su cena; un fuera de campo hecho de ruidos domésticos. Mientras Cristi come, el sonido dominante pasa a ser la música que escucha Anca, una canción pop cantada por una mujer, estridente y cursi. Cristi desmenuza con su rústica lógica policial el (sin)sentido de la canción. Anca defiende su gusto musical desde su saber. En los entresijos de la charla el poder doméstico disputa su señorío, y esta disputa se prolonga luego en otra conversación: "¿Quién decide las reglas de la palabra?", pregunta Cristi. "La Academia", responde Anca; otra instancia del poder que no impresiona a Cristi. "¿Hay gente capaz de hacer eso?", dice. Cristi, disidente moderado, demanda a aquéllos que torsionan el verbo, que violentan a su arbitrio el primario sentido de las cosas, sombras de otros que antes, con igual disciplina, pudieron tronchar huesos, romper voluntades, destruir vidas. Cuestión de épocas.

3. Las cosas. Pueblo sin nombre, suburbio de suburbio, grises monoblocks post socialistas, casas a medio construir, ladrillos sin revoque, grietas, trastos abandonados: tal el escenario de la pesquisa. Territorio lejano que termina resultándonos familiar, es el mismo paisaje que retrata Perrone o, más urgente, el salvaje José Campusano de Vil romance, ambos dueños de una escondida esperanza angélica ausente en el mundo de Porumboiu. Aquí todo es cornelianamente feo, grisalla en colores, desvaídos y opacos, desvanecidos en las

paredes asimétricas de las casas, que enmarcan con su gris de cemento la silueta de Cristi junto a un poste de iluminación, cuerpo vigilante, ente sin nombre en tanto no hay palabra que designe su extraña belleza, soplo que surge y pasa fugazmente con un dejo lejanamente surrealista; no hay poder -ni el del propio Porumboiu- que la domestique cuando aparece y se va, evanescencia que emparienta por un instante la aridez desangelada del rumano con la inasible esperanza del asimétrico dúo argento.

Pero las cosas son sólo eso: objetos, pedazos de un todo arrojados en un mundo mezquino por un dios que no existe. La pesquisa cristiana quiere ser un ínfimo hilván de sentido que enlace las palabras con las cosas. No es casual que el único a quien la película no permite hablar sea Víctor, el investigado, aquél que elige la modesta satisfacción de las opiáceas para aliviar sus caminatas por el laberinto, caos cristalizado de voces y murallas.

Tampoco debe ser casual que Porumboiu, hombre de imágenes, entregue el centro de su película a la palabra. La imagen es lo que es, manzana intacta en el árbol del paraíso; la palabra es serpiente que tienta en medio de la maraña de los sentidos, y el director, un taumaturgo capaz de articular unas con otras. Y aun sobrevivir.

4. El verbo y lo sustantivo. Cristi y Nelu juntos. Ambos policías frente a Angelhache (el jefe máximo) rinden su informe. Cristi quiere dejar la investigación en bien de su conciencia. Angelhache tiene un arma para disuadirlo: un diccionario, instrumento de la Academia, aquella última defensa de Anca. Su uso, perverso, sofista, es privilegio del jefe. Inmóvil detrás de su escritorio, al centro o a la derecha del plano, domina monolíticamente el cuadro mientras ordena el sentido de las palabras. En el centro o a la izquierda, según las breves panorámicas de la cámara, está Cristi, núcleo de la duda, siempre abatido ante la autoridad. El pusilánime Nelu va y viene, anotando en un pizarrón las frases que en su orden dictatorial determinarán la condena del inocente. La docencia de Angelhache se ejerce sin prepotencia ni discusión. La resolución del plano es tan simple, tan alejada de oropeles, la cámara es tan imparcial, que descarga todo su peso sobre la pobre figura de Cristi, denunciando su delito de escrúpulo, condenándolo a la mudez perpetua del dependiente. En la escena posterior, la última, seca, brutal, Cristi, de espaldas a la cámara, dibuja con destreza policial un mapa de la celada que tenderán a Víctor. Su palabra es segura, exclusiva; su dominio sobre las cosas próximas (la tiza, la pizarra, el dibujo exacto del plano) no admite la duda, suya o del espectador. Cristi se ha sumado a los que, nombrándolas, disciernen sobre las cosas.

Y entonces, si es Rumania y el sentido de las palabras no está escrito en ningún cielo, sino que depende del arbitrio de oscuros funcionarios, debe ser Ionesco. Y si es el poder cambiante y caprichoso de los hombres el que dicta las voces y decide sobre las vidas, debe ser Ceausescu. Y si los hombres, los mudos y los que hablan, son estos hombres secos de jugos humanos, es que Vlad Tepes, el viejo Drácula, está aquí, nunca se ha ido, y escondiendo sus colmillos extrae la sangre que aún queda por vía de la ósmosis inapelable y absurda del poder del hombre sobre el hombre. Es Rumania. Es el mundo pintado con los colores de una aldea. [A]

Los laberintos de la nada



a estrategia Antonioni: para hablar del aburrimiento, hay que hacer películas aburridas. La versión rumana: para hablar del vacío, hay que hacer películas vacías. Aburrimiento al cuadrado igual a pregunta existencial.

A ver: un policía investiga el narcotráfico. Una pista lo lleva a un chico que fuma marihuana. El jefe le dice que lo siga. No llega a nada. El jefe dice que hay que arrestarlo. El policía siente culpa: si arresta al chico (por fumar un porro), lo van a mandar a la cárcel y le van a arruinar la vida (por fumar un porro). El policía cuenta que en otros países la ley que penaliza el consumo de marihuana ya no existe y, por lo tanto, en Rumania pronto dejará de existir también. Al final arrestan al chico. En el medio tenemos escenas interminables (interminables) en las que el policía sigue a este chico. También hay escenas en la casa del policía, lo vemos comer solo.

Según sus defensores, esta película viene a demostrar la corrupción de un sistema post comunista, el vacío de la vida, los laberintos de la burocracia, etcétera.

Muy en contra, por Marcos Rodríguez La burocracia estaría, entiendo, en los informes que el policía tiene que redactar y en la investigación de antecedentes que tiene que realizar en otros departamentos. ¿Está mal que el policía investigue? ¿Es innecesario que redacte informes? ¿Es tan ilógico que el jefe quiera terminar de una vez con un caso tan minúsculo? ¿Es tan incomprensible que se aplique una ley? Cualquier cosa puede parecer absurda proyectada en una pantalla.

Supuestamente habría en esta fábula de la nada un mensaje anti autoridad, sobre todo en la escena final con el jefe, con el diccionario. El jefe le dice que como policía tiene que hacer cumplir la ley. Ah, la ley, la definición, los preceptos que aplastan al hombre; qué mensaje humanista. Lo peor es que, cuando uno llega al final de esta aplanadora rumana, está tan destrozado por los infinitos minutos de tiempo muerto que para que la película termine de una vez se siente tentado a aceptar la idea de que cada policía tendría que evaluar en su conciencia qué ley conviene aplicar y cuál no. [A]

Cine rumano

ay una tendencia dentro del cine contemporáneo a encontrar de manera permanente nuevas cinematografías que sacudan el más o menos anquilosado panorama que ofrece el cine actual. Uno de los últimos descubrimientos es el de la cinematografía rumana, que se dio a partir de algunos títulos que circularon exitosamente por diversos festivales internacionales. Es necesario señalar que, hasta esta súbita aparición, el cine de Rumania sólo era más o menos conocido por el prestigio obtenido entre buena parte de la cinefilia y la crítica por Lucian Pintilie, un realizador cuya producción no ha tenido demasiada difusión (en tiempos lejanos, se estrenó aquí alguna película, y

algunas otras han podido verse en el Bafici o por el cable). La visión de varios films rumanos recientes permite encontrar -más allá de las diferencias entre sus directoresalgunos elementos comunes, como la mirada definitivamente pesimista sobre la Rumania post Ceausescu, una sociedad a la que la persistencia de ciertos principios dogmáticamente autoritarios le otorga un carácter casi kafkiano. A su vez, también se percibe en varias de esas películas un humor soterrado, de rasgos bastantes oscuros, que, lejos de atenuar el dramatismo de las situaciones, lo profundiza. A estos aspectos mencionados debe sumarse un plantel de actores realmente notables, capaces de convertir en verosímiles las

situaciones más aparentemente absurdas. Todas estas características se dan cita en esta película, en la que una situación bastante simple -el seguimiento que un policía debe hacer de un joven sospechado de vender droga- es expuesta eludiendo las convenciones habituales del thriller, a través de planos largos y sostenidos y de un ritmo pausado, elementos que conducen de manera inexorable hacia dos secuencias finales que resumen de manera ejemplar los aspectos de una sociedad regida por la obediencia y el orden, y que revelan que la caída del gobierno de Ceausescu, lejos de producir una ampliación de las libertades individuales, parece haber dejado resabios muy difíciles de desterrar. JORGE GARCÍA

Un loco viaje al pasado Hot Tub Time Machine

Estado Unidos, 2010, 99'

DIRECCIÓN Steve Pink **GUIÓN** Josh Heald, Sean Anders, John Morris

PRODUCCIÓN

John Cusack, Grace Loh, Matt Moore, John Morris

FOTOGRAFÍA

Jack Green

MÚSICA

Christophe Beck

MONTAJE

George Folsey Jr., James Thomas

INTÉRPRETES

John Cusack, Clark Duke, Rob Corddry, Craig Robinson, Chevy Chase, Crispin Glover.



n jacuzzi convertido en máquina del tiempo es el vértice sobre el que gira de manera enloquecida Un loco viaje al pasado. Más precisamente, uno en cuyos controles se vierte por accidente un potente "energizante soviético"; infortunado desliz al que le sigue un remolino de luces, que transporta a los personajes a un instante de los años ochenta, más precisamente al invierno de 1986. Adam, Nick, Lou y Jacob, los amigos que protagonizan la película, no pueden más que quedar atónitos ante semejante despropósito, especialmente porque están imbuidos de un jolgorioso estado etílico. Podríamos dejar de contar; con este puntapié inicial, con este prosaico talismán como punto de partida, lo que sigue no puede ser un disparate menor. Es que la película, de entrada, hace una honesta, delirante y si se quiere chabacana declaración de principios, y deja sobre todo en claro que hacer o no el ridículo no está entre sus principales preocupaciones.

Cabe precisar, sin embargo, que éste no es propiamente el inicio del film de Steve Pink sino su punto de partida. Para ser exactos, la acción comienza cuando Lou -eterno adolescente detenido en el tiempo- llega a su casa luego de una noche de juerga: entra al garaje con su auto (suena "Home Sweet Home", de Mötley Crüe), la puerta se cierra y, sin apagar el motor, armado de unos palillos imaginarios y entusiasmado por la música, aprieta el acelerador, como si se tratara de un pedal de batería. En la escena siguiente vemos al mismo personaje hospitalizado y a los amigos que acuden a la visita del presunto suicida. Pero, aunque el momento anterior parece tener poco de suicida por su comicidad, el malentendido sirve como excusa y promete más diversión: un viaje al Valle Kodiak (un centro turístico equiparable a un Bariloche estudiantil) para la apropiada recuperación del paciente. A este viaje, que sin la dislocada máquina mediante ya está planteado de antemano como un regreso al pasado, se sumará el sobrino del personaje de John Cusack, Adam (parangón del colado Zach Galifianakis en ¿Qué pasó ayer?), un joven muy de estos días con desván y computadora incluidos, que constituye el contrapunto perfecto para los chistes que se asientan en la "brecha generacional". Allí resuena entonces la película de Todd Phillips y el entreverado

viaje de los amigos a la ciudad de Las Vegas, no para recuperar el pasado en esa ocasión pero sí con festivas intenciones de despedirse de él. Allí están también las incontables referencias a *Volver al futuro* (Robert Zemeckis, 1985), uno de los *greatest hits* del cine taquillero de aquellos años, como ejemplo paradigmático de la siempre convocada idea de volver atrás para cambiar el presente.

Pronto llegarán al mismo hospedaje de aver, el que fue nuevo alguna vez, y el mismo que aún conserva las viejas levendas procaces grabadas en el mobiliario. No es necesario aclarar que el espacio es demodé y, por más que el grupo intente convocar el espíritu de la alegría, se respiran aires decadentes. En su crítica de Adventureland (EA 205, de junio de 2009), otro film de los ochenta, Javier Porta Fouz hace mención a las películas que creen, torpemente, que incorporando dos o tres objetos emblemáticos pueden asegurar una época; y no faltan acá el jacuzzi ni los grandes éxitos de la radio ni los raros peinados viejos. Sin embargo, no podríamos ubicar en esta categoría a Un loco viaje al pasado, sobre todo por su decisión de hacer estallar la pantalla no en pocos sino en cientos de fechados detalles gruesos. Las referencias son incontables y manifiestas, y el hecho de que el director desempeñe el rol de supervisor del Departamento de Música no es un detalle menor; también hizo lo propio en Alta fidelidad (Stephen Frears, 2000), que además lo cuenta como guionista. Es más, es en la elección de sobrecargar ese trasfondo visual y sonoro (de lo amado a lo detestado, siempre lo más conocido) donde se hace presente la particular visión del pasado que tiene la película. Tal como lo vemos y oímos, ese pasado parece ser un tanto grotesco y ridículo: es la ropa que alguna vez vestimos, los peinados que llevamos, la música que escuchamos y que hoy nos avergüenza. Y, junto con las modas absurdas, también los viejos errores y las torpezas, una autoconciencia paródica y burlona que el pasado, cuando es presente, jamás permite. Por eso -junto al de Adam, Nick, Jacob y Lou- la película propone otro viaje, el que consiste en volver al pasado pero armado (o desarmado) con la conciencia del ridículo que sólo brinda una mirada desde el presente. Y sugiere que, aun con sus altisonancias berretas, ese pasado puede haber sido mágico. [A]

ESTRENOS

Yuki & Nina

Francia/Japón, 2009, 92'

DIRECCIÓN

Nobuhiro Suwa, Hippolyte Girardot **GUIÓN** Nobuhiro Suwa, Hippolyte Girardot

PRODUCCIÓN

Kristina Larsen, Masa Sawada

FOTOGRAFÍA

Josée Deshaies

MONTAJE

Laurence Briaud, Hisako Suwa

INTÉRPRETES

Noë Sampy, Arielle Moutel, Tsuyu Shimizu, Hippolyte Girardot, Marilyne Canto



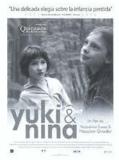
La encantada del bosque

por Ignacio Verguilla

Atención: Se cuentan importantes detalles de la resolución del argumento, que es lo de menos.

1/2. En Place des Victoires, el episodio abiertamente más conmovedor de ese colectivo desigual que fue Paris, je t'aime, Suwa (director) y Girardot (actor) sellaron un pacto de sangre cinéfila que los llevaría a codirigir Yuki & Nina, un eslabón más en la cadena de dualidades que componen la obra del gran Nobuhiro. Sus películas dialogan con la historia del cine, echan redes hacia atrás y recogen tanto a Resnais (H Story) y a Rossellini (Un couple parfait) como a Ozu y Naruse, perfilando el sesgo bifronte de este ciudadano de dos mundos capaz de unir dos continentes con su mirada sin ponerse bizco. Lejos de la naftalina y la nostalgia sosa, Suwa (aquí junto a Girardot) cruza el umbral del homenaje para hacer un cine rabiosamente contemporáneo, hecho de fragilidades y silencios que llevan a sus películas a un terreno curiosamente personal, derribando toda posible pesadez de semejante herencia autoasumida. Aquí, son Truffaut y Miyazaki quienes observan cómo ese puente Oriente/Occidente parece agrietarse en la familia de Yuki con la separación de sus padres (madre japonesa y padre francés). Claro que un solo plano es suficiente para marcar el hilo de sutileza con que se maneja la película: Yuki y su madre caminan a lo lejos, en plano fijo, hacia la cámara; cruzan el umbral (ya vendrán otros) del edificio donde vive su amiga Nina y, en ese instante, la madre decide contarle a su hija la noticia del divorcio y su inminente mudanza a Japón. Se miran y, pasado un instante de silencio que nunca incomoda (la actitud de Yuki evita siempre ese patetismo que alertaba el gran François al rodar con niños), siguen caminando; a medida que se acercan a la cámara, impávidamente clavada sobre su eje, Yuki ocupa progresivamente el centro del encuadre, dejando a los adultos y sus problemas fuera de campo. El punto de vista se afirma, en plano fijo y con una calidez casi ascética, sobre el rostro de Yuki, en una operación sustractiva que Suwa y Girardot provocan varias veces, erigiendo en marca de estilo el final de cada plano en el que operan de esa manera.

Yuki/Nina. Las películas que me dejan algo, ésas que uno adivina importantes apenas termina de verlas



-están las otras, de cocción más lenta y que decantan con el tiempo, y están las que no hay fuego que alcance a sacarles algo-, me dejan sin mucho que decir a la salida de la sala. Se intenta un balbuceo, un atropello de palabras que acudan en auxilio de aquello que probablemente no se pueda ni se deba expresar, y que uno después intentará (re)construir en soledad. Pasó un buen tiempo desde la primera vez que vi esta película, pero me acuerdo que un gran amigo, que también estaba en el cine, me encontró a la salida y disparó la más terrible pregunta: "¿Y...? ¿Qué tal?". Calculo que nuestras miradas habrían sido suficientes para asumir la alegría mutua, pero igual me mandé: "Son Kiki y Chihiro en el bosque de Totoro". Supongo que por no romper el momento de felicidad (debido a la película y no a la frase, se entiende) el slogan fue bien recibido y hasta festejado. Hoy, a meses de aquel interrogatorio al que uno nunca debe someterse cuando sale en estado de felicidad intransferible, creo que algo de aquello que vuelve grande a esta película está presente en esa frase tirada a las apuradas. Después de rever la película y enfrentado ahora a la hoja en blanco (bah, al documento en blanco de la computadora, para ser más exactos y menos románticos), Yuki me sigue pareciendo un personaje que perfectamente podría habitar el universo Miyazaki; es, a su manera, una heroína de lo cotidiano que mantiene viva, a pesar de los adultos, la posibilidad de la magia, ese rasgo identificativo que D'Espósito desarrollaba en su texto sobre Ponyo (EA 206): "Ésta es una película de Hayao Miyazaki, el único cineasta del mundo que maneja el suspenso, la belleza y el misterio sin que, para interesarnos, debamos sentir un ápice de angustia. Ponyo se parece a Mi vecino Totoro en eso; se trata de un chico que no vive precisamente en el mejor de los mundos pero a quien la magia lo salva de toda tristeza." Cuando las amigas escapen hacia las afueras de París, como último recurso para sostener su unión frente al inevitable viaje a Japón, y se consume esa fuga hacia el bosque, Suwa y Girardot habrán logrado tutearse con la sentencia de Leonardo, reclamando para ellos esas hermosas palabras con total justicia.

Nina/Yuki. En la primera parte de la película, que ocupa casi dos tercios del total, Nina brilla tanto como Yuki, la encantada del bosque. Nina, como su amiga, vive todavía en ese espacio de la infancia que se erige al margen de los problemas de los padres. Su madre ya está divorciada, y cuando ésta intente explicar a Yuki lo que no tiene sentido para ellas, será Nina quien la corte en seco, asumiendo la defensa de una distancia que no debe ser franqueada. Serán ambas la que pongan en marcha un plan perfectamente posible en su universo: escribir una carta firmada por "el hada del amor" dirigida a la madre de Yuki. La frialdad de los espacios habitados por los adultos contrasta sin altisonancias con la calidez de la habitación de Yuki, pero con la contundencia necesaria para no pasar desapercibida. Allí todavía existe el color, el trazo amable y la posibilidad del dibujo (esa misma que parece haber recuperado el abuelo, cuando en la primera imagen que sucede a los títulos lo vemos esbozando un árbol, marcando el camino hacia el bosque y trazando lazos, desde el vamos, con Mi vecino Totoro). Cuando la carta llega a destino, la escena se resuelve en un plano que hace de la profun-

didad de campo un territorio de emoción infinita: mientras la madre revisa los sobres, al final del pasillo, la puerta abierta en la habitación de Yuki nos divide la atención esperando que se asome allá atrás. Sabemos que está ahí, esperando, y sólo una vez se anima a espiar. El plano sigue en baziniana secuencia, y cuando los directores deciden cortar para hacer un plano cercano del final del pasillo, uno puede oler a traición de un momento sublime. Así lo viví por primera vez, pero pasaron los días y estoy convencido de que ese corte era necesario, casi justo. Prolongar un segundo más ese momento habría significado cruzar el umbral de lo sensible para caer del lado de la banalidad. Así, por contraste, el plano anterior gana en potencia y adquiere toda su dimensión poética. De eso se trata el montaje, de elegir el corte en el momento apropiado y confiar en la sucesión de sonidos e imágenes en el tiempo. Si la película provoca un quiebre en su tono cuando Yuki y Nina se adentran en el bosque, todo su encanto y su cualidad sensitiva se debe, en parte, a esa narración previa, que algunos han tratado de correcto drama familiar, seguramente deslumbrados por lo que sigue. No creo que sea así. En esa primera parte, tanto Yuki como Nina nos traen de vuelta a Truffaut y su férrea dulzura para filmar con niños. También se cuela el humor (el padre, que nunca entiende nada, pasa frente a las nenas en pleno escape y no las ve), y nos asomamos por primera vez al misterio: Yuki, reflejada en el vidrio, observa en el patio de abajo a un padre que juega con su hija. A la luz de lo que ocurrirá después, me permito afirmar que lo que sucede ahí abajo es una suerte de flashforward mental y trunco, que sólo ocurre en la cabeza de Yuki. Y el que crea lo contrario, es una lástima, porque se perderá una sensación de inefable y luminosa tristeza.

El bosque. En Mi vecino Totoro, eran dos hermanas las que llegaban a la casa del bosque, y una de ellas se adentraba en sus profundidades para acabar topándose con el bichazo mágico que las protegería. Cuando el travelling lateral que introduce a Yuki y a Nina termine en esa piedra gigante y misteriosa que las enfrenta con la primera encrucijada (¿ir hacia la izquierda o a la derecha?), el diálogo con ese universo mágico, que tan diestramente aflora en el cine de Miyazaki, se vuelve transparente. Lo que sigue es esa fuga serena hacia lo inexplicable: Yuki, después de jugar a las estatuas con su amiga, cruza el último umbral de la realidad para aparecer, fuera de toda lógica espacio/temporal, en el pueblo Japonés que será su nuevo hogar. Al salir del bosque, la vemos en un gran plano general (el más emotivo de todos, diría un norteamericano), de pie y perfectamente inmersa en ese verde absoluto que une, como por arte de magia, Francia y Japón. Allí, Yuki podrá vislumbrar que la espera un futuro distanciado de su amiga, pero la presencia de otras nenas (en una suerte de versión múltiple del Totoro que cobijaba a Mei) abre un nuevo espacio posible, donde no cabe la angustia. Esa fuga hacia el misterio, ese quiebre que no es otra cosa que la afirmación sustantiva del punto de vista que la película nunca escamoteó, se establece como algo concreto cuando madre e hija atraviesan ese mismo bosque. Así lo afirman Suwa y Girardot, cruzando sus manos para tejer los hilos de lo posible más allá de lo real. [A]

por Leonardo M. D'Espósito



El discurso de la Argentina

Atención: Se revela el final.

l Colegio Nacional de Buenos Aires es, para quienes no lo recorrieron, una suerte de misterio o acertijo. Se nos dice que allí se formaron nombres importantes -o al menos "famosos", lo que implica de alguna manera importanciade nuestro país. De Mariano Moreno a Mario Mactas, de Mario Firmenich a Carlos Corach, más un largo etcétera. El Colegio (un reflejo típico de ex alumno es llamarle "el Colegio", como si no hubiera más que uno, sepan disculpar) crea un modo de hablar y de comunicarse un poco diferente del resto de los secundarios. Fue además, desde su fundación, un lugar relacionado directamente con la política. Ha de ser por la Manzana de las Luces, por la Plaza de Mayo o por el acento puesto en la Ilustración. Quizás, también, por ese libro que sufren todos los preadolescentes, Juvenilia. Como sea, el Buenos Aires es un poco una metáfora no de la Argentina (convengamos que cualquier institución de cualquier país puede ser metonimia o metáfora de ese país, un procedimiento trivial en el arte), sino de cierta forma un poco epidérmica de comunicar la Argentina.

El Buenos Aires también es –y quizás sea ésta una característica central– un mundo autocontenido. Los alumnos saben que el edificio alberga sala de música, pileta, microcine, laboratorios de todo tipo de ciencias, en otros tiempos incluso un polígono de tiro. La vida social, para muchos, pasa exclusivamente por el Colegio, lo que crea la ilusión de cierta exclusión y exclusividad. También, de ámbito cerrado, pero aquí

es donde debemos pensar que no existe ámbito cerrado sin control. A principios de los años 80, la idea de control –ligada a la de un lugar de formación política– había pasado su apogeo y entraba en su declive. En ese momento central de la historia argentina (cuando la dictadura militar revelaba ser no más que un discurso impotente que encubría un proyecto criminal), se sitúa *La mirada invisible*, o la novela de Martín Kohan *Ciencias morales*, en la que se basa el film.

Confieso que la primera versión de esta crítica acusaba un defecto a partir de una debilidad personal: fui alumno de segundo año del Colegio en 1982, es decir, el mismo nivel y año cronológico en que ejerce su vigilancia perversa María Teresa, la protagonista de la película, y donde ejercía sus últimos momentos de gloria el Sr. Biasutto del film (que se llamaba diferente, que hoy vive y pasea tranquilo por Plaza Congreso vestido de camisas coloridas: la realidad y la ficción rara vez son congruentes). Aquel texto acusaba a la película de un cargo del que es -tras la lectura de la novela- inocente: la impermeabilidad de la protagonista al contacto con los alumnos. Los alumnos eran chicos más o menos normales, despiertos, que estaban descubriendo una música nueva y que comenzaban a darse cuenta de que el país estaba mal. Segundo aparte confesional: yo, digamos, hijo de dos personas muy humildes, creía que la dictadura era algo "natural"; otro ex compañero, a quien le pregunté si tal sentimiento era generalizado, me dijo que no, que él y otros ya sabían que "las cosas estaban mal". Diferencias de clases, que le dicen, y revelación de que falta un paisaje mucho menos simplista del país

bajo "el proceso", algo que el cine jamás nos dio y dudo que nos dé. En La mirada invisible, una vez que el punto de vista es el de María Teresa, los alumnos se esfuman y sólo son objetos de sospecha o de deseo. Objetos de observación o de uso, ni más ni menos. Una vez que comprendemos esto, todo lo que implica "el Colegio" se desvanece: la fama de ese secundario, su ubicación y la influencia que el Estado siempre ejerció sobre él funcionan más como un marco que como un tema. No por nada el Buenos Aires aparece perfectamente transparente y verosímil desde lo edilicio cuando, en realidad, ni un fotograma pudo registrarse en él por la ceguera de sus autoridades (es un edificio que merece una película, ésta era la oportunidad). Lo que importa en realidad es que en la película se trata de un lugar enorme, oscuro y laberíntico, sostenido bajo un régimen de terror, que algunos de quienes lo ejercen ven como perfectamente natural. O no, porque lo que La mirada invisible muestra es el costado enfermo de tal mecanismo de control.

Disuelta toda alusión al marco histórico, pues, lo que queda es pensar en qué hace el film. Es la historia de María Teresa y Biasutto. María Teresa pertenece a una clase media pauperizada, a una familia sin hombres pero construida alrededor de valores tradicionales (no es otra cosa lo que implica la confesión de un amorío de parte de la abuela de la protagonista). María Teresa pertenece a una serie de rituales nimios pero busca ser otra cosa. El film no es más que su iniciación: por otro lado, su perversión sexual evidente nos dice dos cosas. La primera, que algo larval y salvaje se esconde detrás de la represión y el control; la segunda, que no cualquiera es policía. María Teresa es pariente cercana de Zapa, el protagonista de El bonaerense: no son las circunstancias las que los transforman en monstruos, sino que las circunstancias permiten que ese monstruo salga a la luz. En el caso de María Teresa, ella no puede más que ser una preceptora represiva, porque lo único que conoce, lo único que la constituye es justamente la represión.

La mirada invisible

Argentina, 2010, 95°

DIRECCIÓN

Diego Lerman **GUIÓN** Diego Lerman y María Meira, sobre novela de Martín Kohan

MÚSICA José Villalobos MONTAJE Alberto Ponce FOTOGRAFÍA

Álvaro Gutiérrez

PRODUCCIÓN

Nicolás Avruj, Diego Lerman

INTÉRPRETES

Julieta Zylberberg, Osmar Núñez, Marta Lubos, Gaby Ferrero.

Biasutto es diferente: entró al Colegio con una misión (la de cazar subversivos) y hoy es apenas la caricatura de un señor feudal, un capanga cuyo discurso es apenas una máscara repetida sin demasiada convicción. Osmar Núñez en el rol está efectivamente desagradable y su presencia molesta en cada fotograma, pero es justamente ése el efecto que debe causar; su actuación es en ese sentido impecable. La de Julieta Zylberberg también, porque nos convence de su miedo (es el miedo lo que la constituye) y de su violencia larval. Biasutto y María Teresa son dos personajes que, en pantalla, se tornan insoportables. Pero no porque sus actuaciones sean malas, sino por todo lo contrario: sus modelos reales son gente temible, cuya mirada -y cuya visión- cuesta soportar. Ella, por otro lado, busca ingresar en un lugar que le permita acceder a cierta estabilidad e incluso al ejercicio de cierto poder, porque su mundo cotidiano, el de su casa, se disuelve paulatinamente en pequeños malestares (los caños que se rompen, abuela y nieta viviendo en una misma habitación, la falta de dinero, etcétera). Sin embargo, esto es imposible: aquí sí interviene la realidad política, pero no porque se trate de un film "de denuncia", sino porque en el nivel de un país entero esa política de la represión (literal) no ha funcionado. De hecho, prohíja el abuso y el crimen (de allí el final trágico de la película, que lo es mucho más si uno considera que el asesinato es el final de la iniciación de María Teresa) porque es absolutamente inefectivo. María Teresa es un personaje no ambiguo sino doble, como doble es el discurso argentino: una fachada de corrección que recubre una realidad violenta que no osa presentarse como tal. El Buenos Aires y la Dictadura se unían justamente en lo autoconsciente de esa cara doble, y por eso el film es más exacto de lo que el supuesto "mensaje" de las imágenes documentales que aparecen al final dejan adivinar: cualquier política de la vigilancia y la simulación llevan en sí el germen de su propia destrucción. María Teresa, la extraña en un mundo epidérmicamente "exclusivo", nos sintetiza esa verdad terrible. [A]

El Colegio

l Nacional Buenos Aires no es un colegio, es El Colegio. Es un mundo con sus propias reglas (de ahí que no suela ser difícil distinguir a sus alumnos y ex alumnos, "compañeros del aula y de la vida", según sus propios términos). El reflejo de ese mundo da espesor y profundidad a la película, logro que se agiganta si se toma en cuenta que las autoridades del Colegio no dejaron que sea usado como locación (decisión que no sorprende y que refuerza ese aire entre oculto, misterioso y mítico). La reconstrucción de ese universo paralelo, que la Dictadura se empeñó con ahínco en controlar, es perfecta en la constatación de la pequeñez de los estudiantes ante la imponencia edilicia, en

el control casi militar de cortes de pelo y de sentidos de circulación por sus pasillos, en el silente desprecio de los que conforman la elite (los estudiantes) por los que circunstancialmente actuaban como "carceleros" (menosprecio nacido de la resistencia a la represión pero, también, de la diferencia de clase). La presencia represora no fue tan evidente en todo el sistema educativo. Si se atiende a quienes pasaron por estas aulas, no deja de llamar la atención la cantidad de presidentes, políticos importantes, hombres de la cultura que conforman el listado: Belgrano, Pellegrini, Agustín P. Justo y M. T. de Alvear, Abal Medina y Verbitsky, Houssay, Bielinsky y Leo D'Espósito; lo más granado del status quo pero, también, de

sus pretendidos detractores conviven con enigmática armonía. De ahí que tampoco sorprenda ese especial intento de control. Es que, más allá de lo que aparece con claridad como un establecimiento de gran nivel educativo (exaltado en las repetidas cantinelas que aluden a la excelencia), la historia de nuestro país se explica y entiende con la historia de "El Colegio". La idea de que existe un nexo que une a toda la clase dirigente, que cruza y entrelaza oficialismos y oposición, establishment e intentos revolucionarios, poder real y construcción simbólica de la argentinidad a través de la cultura, no deja de ser inquietante. Después de todo, ¿de dónde parte realmente la mirada invisible? FERNANDO E. JUAN LIMA

"Para pertenecer se requiere un acto de violencia"

por Fernando Juan Lima y Leonardo M. D'Espósito

Atención: Se revela el final de la película.

Varelita de Scalabrini Ortiz y
Paraguay. Fernando Juan Lima y
Diego Lerman ocupan diferentes
mesas y, después de un gag típico de Jerry
Lewis cuando deciden preguntarse el uno al
otro si "es fulano", entra D'Espósito, tosiendo. Lima y D'Espósito vieron *La mirada invisible* en Cannes y la película (por razones en
parte similares y en parte diferentes) no
dejó de darles vueltas en la cabeza. Se
ponen a charlar con el director y el resultado está aquí a la vista.

¿Qué te interesó del libro (Ciencias morales, de Martín Kohan) para adaptarlo al cine?

Leí la novela como un lector común y me interesó mucho esa cosa de micromundo que tiene el lugar. También me interesó que estuviera ambientada en 1982, la época me resultaba interesante. Y sobre todo me interesó desde dónde aparece el tema de la Dictadura, porque no estaba narrada desde las consecuencias o las huellas, sino específicamente desde el poder, lo que me pareció totalmente original y cinematográfico. Por historia personal y familiar, sabía que en algún momento iba a tocar el tema de la Dictadura, pero nunca había encontrado un material que no fuese para hacer la película que ya vimos tantas veces. Entonces, cuando leí este libro con ese punto de vista, me sentí cómodo. Y también ese micromundo que termina siendo el Colegio me parecía una aproximación interesante. La elección fue menos racional que instintiva. Lo que me atraía era que la trama, con su pequeñez, era muy inteligente y permitía hablar

de un montón de cosas. La novela es mucho más cerebral, apela mucho al intelecto. Con la película busqué por otro lado: tomé de la novela los elementos que me parecían traducibles. Me atraían, por ejemplo, el lugar del baño y esa idea de espiar a los alumnos; más adelante, la idea de no saber quién espía a quién. O ese sistema de reglas mínimas donde importa mucho si se quiebran o no.

De algún modo, la película es un recorrido por un mundo extraño.

Para mí, el personaje es como una extranjera en ese mundo. Alguien me contó, por ejemplo, sobre la diferencia de clases sociales que había entre la preceptora y los alumnos. Había como una mirada de inferioridad por parte de los preceptores hacia los alumnos. Y después está el hecho histórico de los preceptores, que venían del colegio militar o de "otros lados"; una especie de seres "extranjeros" al Colegio. De ahí viene un poco esa atracción inicial de María Teresa por Biasutto: es una persona que quiere hacer bien su trabajo, que quiere agradar a su jefe y formar parte de alguna manera.

Es una pena que no se haya filmado en el verdadero Colegio, realmente.

Yo quería, pero no me dejaron. Cuando lo visité me pareció visualmente increíble. Eso, sumado a que quería trabajar con Julieta y Osmar, cerraba: yo visualizaba a esos actores en ese lugar. Después fue medio una decepción porque primero nos dijeron que sí y luego que no, pero en un punto, más adelante y una vez que pasó la crisis de buscar las locaciones (porque realmente no había lugares como ése para filmar, porque los

colegios nacionales están muy destruidos, y entrar a los colegios religiosos era casi imposible), terminó pareciéndome más coherente filmar en otro lugar. La situación era medio ridícula porque teníamos el dinero, la financiación, los equipos, todo, y por ahí no se hacía por falta de locaciones. Encima, fue en el mes de la gripe A... Pero después, cuando le encontramos la vuelta de filmar en tres colegios (el San José, que es religioso, el Don Bosco de Ramos Mejía y el Bernasconi, más algunas escenas en el Congreso), logramos esa sensación de templo de la cultura. Irónicamente, que no nos hayan dejado filmar en el Buenos Aires cuaja con la idea de lugar cerrado, de micromundo.

¿Notás que hay algo de film de cámara? Lo digo porque hay personajes, especialmente los chicos, que aparecen casi como parte del decorado, como si los preceptores fueran impermeables a ellos.

Eso me interesaba de la novela, más allá de que después funcione o no. Para mí era interesante que el punto de vista fuese el de María Teresa: me interesaba plasmar esa distancia que tiene con los alumnos y que hace que los vea como objetos. Porque para ella son eso, objetos. Por eso me parecía importante llevar esa mirada al extremo, porque era dejar claro que el film mira a los alumnos a través de ella. Intenté ser lo más fiel que pude a ese punto de vista, a ese lugar. Por eso es que los chicos se tornaban escenográficos. Justamente cambiamos la época de la novela porque después del 2 de abril del 82 todo estaba muy convulsionado y el Colegio también; esa manera de mirar a los chicos no habría sido posible. Por otro lado, no quería seguir la novela y contar Malvinas desde el Colegio, porque implica-



ba abrir la trama hacia otro lado. La verdad, no era lo que más me seducía del libro, sino contar una dictadura en decadencia y a Malvinas como un manotazo de ahogado de un gobierno que se caía indefectiblemente.

Es interesante el cambio de título de Ciencias morales a La mirada invisible, porque en realidad uno no sabe de quién es esa mirada, si de María Teresa, de Biasutto, del director detrás que espía a los personajes...

En realidad el título apareció al final. Me parecía que el nombre de la novela quedaba demasiado pegado al Colegio, era como un poco erudito. Hay algo que también me interesaba de María Teresa y que se manifiesta desde la mirada, que es el lugar del deseo: está ese preceptor que la invita al cumpleaños, está Biasutto, está el alumno Marini. La escena del cumpleaños era para abrir un poco ese mundo y ver en contraste a María Teresa, abrir un poco la ventana a los ochenta. También el sentido era mostrar que ella tampoco encajaba en esa fiesta: no sólo no pertenece al Colegio, sino que la vida social tampoco tiene un lugar para ella.

Otra vez, como en tus películas anteriores, la trama la lleva una mujer...

Lo de la mujer se da de modo natural, pero ya es hora de que me empiece a hacer cargo (risas). Se dio así y no sé bien por qué, pero es algo que me interesa, me lleva hacia lugares interesantes.

En Tan de repente y Mientras tanto la mujer está fuera del tiempo. Aquí, fuera de lugar.

Es cierto, pasa así. Aunque es más bien intuitivo.

Aquí tenés como una dialéctica entre dos tipos de planos, unos muy cerrados que "cercan" a María Teresa, y otros muy amplios en los que ella se pierde en la escenografía, cuando se registra el Colegio.

En esta película en concreto, en realidad, intenté no ser muy consciente ni generar algo muy rígido, salvo en cosas como los planos secuencia, a los que tenía más estudiados porque técnicamente eran complejos. Iba con una camarita de video y buscaba los planos cuando iba al rodaje. Fue especialmente complicado para el director de fotografía trabajar así, porque cada vez que había que poner las luces era una gran incertidumbre. Pero para mí era imprescindible ese método de pura adrenalina, de llegar al set y tomarnos el tiempo para ver cómo íbamos a filmar. Especialmente porque el mundo que se narra es como muy rígido, entonces caer en una puesta en escena rígida era la peor manera de mostrarlo. Porque, además, hay una mirada subjetiva que lo atraviesa. Sí tenía claras desde el principio dos directrices. Una, que cuando estaba con María Teresa usaba la cámara en mano, y me apegaba a una idea de puesta en escena donde se privilegiaba lo subjetivo. Después están el Colegio y la Dictadura, y ahí optaba por planos más abiertos y una puesta mucho más estática. Pero para mí era todo el tiempo María Teresa en este mundo, este mundo desde María Teresa y no a la inversa. Construí desde ahí. Y para el plano final de la película necesitaba que apareciera el Colegio como una cosa gigante frente a una persona que es muy chica respecto de él.

Las dos últimas secuencias, la violación de María Teresa y el asesinato de Biasutto, están contadas de modo diferente. La violación es muy gráfica, pero el momento mismo del asesinato queda fuera de campo, aunque después vemos el cuerpo agonizando.

Sí, me parecía que la violación tenía que estar a la altura de lo que realmente es, tenía que ser contundente, por eso es un plano secuencia, para evitar el artificio. El asesinato también se muestra, aunque no en detalle, porque lo que me importaba era que María Teresa, después de mucho tiempo, toma una decisión absolutamente personal y, por primera vez, reacciona ante lo que le sucede. En ese caso quería mostrar eso más que el hecho de que se viera la lima de uñas entrando en el cuerpo.

Llama la atención el crimen de María Teresa, porque de algún modo también tiene que cometer un acto violento para formar parte de lo que es Biasutto. Hay algo paradójico ahí.

Es que se trata de eso, de cometer un acto de violencia para formar parte. Yo creo que eso es lo que está en juego; también la violación es un acto de iniciación, a ella la desvirgan en todo sentido. Ésa es una diferencia grande respecto de la novela, y no sé si a Martín le parece bien o no. Pero para la película que yo quería hacer era necesario: sin esa descarga final no me cerraba la historia. Porque me parecía que algo de la violencia de María Teresa tenía que aparecer de alguna forma, como iniciación o como crimen, y que ella no sea sólo una persona que padece todo el tiempo la violencia de otros.

Vas construyendo a María Teresa casi como una persona enajenada que, a pesar de todo, cuaja en ese mundo.

Yo creo que María Teresa es una persona extrema, por eso acepta el discurso de Biasutto, eso de que fumar en el colegio es el cáncer de la subversión que nos amenaza. Ella se engancha porque es extrema: se mete a espiar y cuando va hacia algo va con todo. En ese sentido es un personaje loco y valiente.

Sin embargo, Osmar Núñez con su trabajo transmite la idea de que es alguien que repite consignas en las que ya no cree. ¿Vos ves a Biasutto como un iluminado o como un cínico?

Yo lo veo como alguien absolutamente cínico. Alguien a quien le conviene creer lo que dice, aunque sepa que está elaborando un discurso en medio de las ruinas. Quizás en el 76 podía decir esas cosas convencido, pero acá es el tipo que agarra la botella de whisky y sigue en el discurso. Es de un enorme cinismo. [A]

La acción de reír, reír de la acción



por Josefina García Pullés

lgunas personas se niegan a ver películas del tipo de Misión: Imposible alegando que el protagonista puede hacer de todo, que sus hazañas son poco creíbles y que, además, casi siempre sale ileso. En Knight and Day (me niego a llamarla Encuentro explosivo) hay una escena en donde vemos a Roy Miller (Tom Cruise) sentado en el asiento del conductor de un automóvil: es de noche y él abandona una ciudad cuyas luces parecen moverse a la velocidad del auto que maneja casi sin mirar hacia adelante. Roy no mira la ruta sino que mira a June (Cameron Diaz), sentada en el asiento del acompañante. Ambos están en medio de una conversación algo íntima y eso justifica los planos cortos, planos en los que no deja de llamar la atención que él prácticamente no mire hacia dónde va con su auto. Una de dos: o se nos está anunciando que en breve ambos se van a estampar contra algo, o esta película es cualquier cosa. Entonces Mangold nos contesta. Y nos contesta con un plano general en donde podemos ver a ambos protagonistas viajando en uno de los tantos coches montados a un camión de carga.

¿Es entonces cualquier cosa esta película? Sí, claro que sí, pero es eso lo que quiere ser. Por esa razón vemos a un Tom Cruise de cuerpo escultural salir, con inmensos pescados en la mano, de un mar turquesa; por eso lo vemos caerse del capó de un coche en movimiento para luego volver a entrar lentamente en cuadro, parado -en una pose que ostenta cancherismo- como haciendo surf sobre el techo de otro vehículo. Y, por eso, a ambas acciones les sigue una misma pregunta de June: "¿Quién eres?". Y es casi como si la película se lo estuviera preguntando a sí misma, casi como si Mangold se lo estuviera preguntando a relatos como Misión: Imposible o James Bond, pero también a Hitchcock y sus McGuffins, a Charada y sus Cary Grant. Bienvenida es, por lo tanto, Knight and Day, que llega para mostrarnos cómo obtener adrenalina de la acción (de hecho, Cruise casi no usó dobles de riesgo), cómo hacer funcionar el motor de una historia y cómo poner el star system al servicio de una película, y no viceversa.

Acá tenemos a Roy –sobre quien debemos descubrir si es un lunático criminal o un agente del FBI– enamorado de June, una rubia que nunca agarró una pistola y que, por esas cosas, se convierte en su compañera de ruta. Él dice tener la misión de custodiar un valioso invento (una

Encuentro explosivo Knight and Day

Estados Unidos, 2010, 109'

DIRECCIÓN

James Mangold GUIÓN Patrick O'Neill PRODUCCIÓN

Todd Garner, Cathy Konrad, Steve Pink, Joe Roth

FOTOGRAFÍA

Phedon Papamichael

MONTAJE

Quincy Z. Gunderson, Michael McCusker Música John Powell INTÉPRETES Tom Cruise, Cameron Diaz, Peter Sarsgaard, Paul Dano, Jordi Mollá, Viola Davis, Falk Hentschel, Marc Blucas, Lennie Loftin, Maggie Grace, Rich Craig, Dale Dye, Celia Weston, Gal Gadot, Jack O'Connell. especie de pila llamada Cefiro) y proteger a su valioso inventor (un joven recién salido del secundario); ella dice tener la preocupación del casamiento de su hermana y, antes, de la prueba de vestidos. Él es un Tom Cruise genial en un papel que tiene varios puntos en contacto con su vida personal (un hombre al que sus pares acusan de estar desequilibrado, alguien cuyas convicciones guían al destierro de su ambiente de trabajo), puntos que el mismo Cruise parece unir y desafiar tras el disfraz de Roy Miller. Ella es una Cameron Diaz... que es una Cameron Diaz, esa chica de la sonrisa bonita o esa bonita chica de la sonrisa. Con todo eso, y con algunas cosas más, James Mangold –director que hurgó en el mundo de la locura (Inocencia interrumpida), el tiempo de los inventores (Kate & Leopold) y la resurrección del western (El tren de las 3:10 a Yuma)- arma un relato desquiciado que gira en torno a un invento y pone en evidencia un género. Así obtenemos una película que en sus primeros veinte minutos muestra al protagonista pelear (y ganar) solo contra diez tipos, salir ileso de algunos balazos, aterrizar un Boeing 737 (o algo por el estilo), quedarse en cuero para curarse una herida y besar a la chica después de haberla salvado. Es decir, tenemos una película de acción que parte desde todo lo que se le achaca a las películas de acción, como erigiéndose en una parodia que nunca lo es del todo (¿o sí?). Y lo sea o no (la discusión puede ser larga), este relato emplea, al menos, ciertas maniobras paródicas: exagera y se burla de las ridiculeces de muchos exponentes de ese tipo de cine y, al mismo tiempo, trabaja minuciosamente por convertirse en uno de ellos.

Justamente es en ese espacio intersticial –el que separa la burla y el trabajo minucioso– donde se alojan las decisiones que definen este relato (por ejemplo, la de resolver con una elipsis el escape de Roy de esa soga que lo mantiene colgado cabeza abajo). Y, justamente, es en ese espacio intersticial que se construye un gran relato (de acción), en donde se apuñala a un asesino para luego pedirle disculpas y se golpea a un rehén para luego explicarle por qué fue un error golpearlo.

Knight and Day es, entonces, una grotesca película de acción que se ríe de sí misma y que, mientras lo hace, se vuelve más fuerte y poderosa que tantas otras mucho más serias. Y es que no hay más sabio que el que puede reírse de sí mismo y, con eso, hacer reír a los demás. Tom Cruise, James Mangold y esta película logran hacerlo. [A]

Acción sin penas



por Rodrigo Aráoz

Una romántica con Tom Cruise y Cameron Diaz? ¿Encima de espías? "Mmm no, paso" habría sido la respuesta casi obvia, más después de ver el trailer bastante malo de la película. Sin embargo, ahí también estaba el nombre de James Mangold, quién había dirigido una muy buena reversión del clásico western El tren de las 3:10 a Yuma. En fin, démosle una oportunidad. Al final la sorpresa fue grande y buena, ya que Encuentro explosivo (traducción de Knight and Day que bien podría haber hecho el personaje que pone nombre a la películas de Liniers) da vuelta todos los clichés y expectativas que uno podría tener sobre la película. Como un aikidoka que se defiende con la fuerza de su adversario, Encuentro explosivo cambia de sentido todos los prejuicios en su contra, los rebota y los pone a su

El secreto parece estar en contar la clásica historia de espías, con sus múltiples peripecias a lo largo del mundo, pero focalizando el relato en una típica chica de pueblo, que va dejando atrás sus mejores años sin enganchar a nadie ni cumplir ninguno de sus sueños de niña. O sea, el personaje prototípico de una película romántica. En cambio, Roy Miller (el personaje de Cruise, que es un poco el Cruise de Misión: Imposible pasado de rosca y un Jason Bourne simpático) es un agente superhombre que tiene todo absolutamente bajo control, que nada se le escapa o le resulta imposible. El choque de las dos visiones encontradas (y de dos géneros) resulta en la alternancia de peleas brutales, miles de tiros, largas persecuciones y decenas de muertos con las tribulaciones de June, con escenas de lo más triviales o los chistes más inocentes. De todo eso resulta un humor bastante negro, que es uno de los hallazgos del film. Al llevarlos a la exageración, se explicitan los lugares comunes del género, sobre todo los de las películas de acción con espías, pero también de las comedias románticas. Encuentro explosivo es una comedia romántica atrapada en la matriz de una película de espías, en la que están perfectamente dosificados el humor, el romance y la acción.

Es que todo en el film es fuente de entretenimiento. La justificación de la acción a partir de la mirada extrañada de las películas con persecuciones le permi-



te a Mangold irse al carajo sin culpa, cosa que cumple con talento y alegría. El delirio es el que manda -al menos en la primera hora- y llega a su cenit en una escena que se desarrolla en un tren, en la que uno de los espías malos, después de sobrevivir a una cuchillada en el pecho, es arrojado fuera del tren pero queda pendiendo de una ristra de chorizos hasta que lo revienta otro tren que viene en dirección contraria. La acción es puro arrebato porque la posibilidad de fallo y la incertidumbre del plan inicial están fuera de lugar. Se sabe que los protagonistas seguirán con vida, y probablemente juntos, pero todo lo que pase en el medio será puro frenesí y diversión. Mangold trabaja esas escenas de acción con planos un poco más largos que lo habitual, dándole continuidad y confirmando que la vertiginosidad de una escena poco tiene que ver con la velocidad de los cortes de montaje. Hay una toma particularmente brillante, en la que se ve, desde adentro del auto en el que viaja June, que una moto los persigue desde un carril paralelo de una autopista; en cierto momento la moto desaparece del campo y hay una pequeña fracción de tiempo con la pantalla en total oscuridad, cuando el auto pasa por debajo del otro carril. Al salir de la oscuridad, se ve la moto sin conductor volando sin control y unas décimas de segundo después se lo ve a Miller cayendo sonriente sobre el capot, a pocos centímetros de la cámara. Ese punto ciego no sólo abre el espacio a la sorpresa, sino que además habilita a que pueda suceder cualquier cosa, hasta lo más absurdo.

Por otro lado (el romántico, si se quiere), Cruise y Díaz forman una gran pareja. Permanecen juntos en casi todo el film, tan juntos que casi podríamos hablar de un tándem, en el que funcionan acoplados el uno al otro, y cuando el tándem se desactiva la película pierde vigor e intensidad. En esos momentos, sobre todo al final, el film parece creerse a sí mismo y se torna un poco serio. Con sincera melosidad y coincidencias un poco abusivas, pierde parte de esa energía desquiciada del principio. Pero se reserva una interesante vuelta de tuerca para la secuencia final, que es el cambio de focalización. El relato se pone del lado de Miller y es él quien vive las mismas elipsis mentales que June y el que deberá asistir, atónito, a un final digno de la peor comedia romántica, con chiste pavo y todo. [A]



La maquinaria que regula la libertad

por Guido Segal

ace un par de años tuve la oportunidad, junto con Ezequiel Schmoller, de entrevistar a Frederick Wiseman. En aquella ocasión, la charla telefónica fue breve, no porque Wiseman nos haya concedido poco tiempo ni porque se haya negado a responder alguna pregunta de nuestra extensísima lista, sino porque las respuestas del realizador fueron breves, concisas y, sin fallar una sola vez, al punto. La sensación, muy similar a la de enfrentarse a una de las tantas películas del director, fue la de estar dialogando con un discurso sólido, sin fisuras, con un hombre convencido de su trabajo, de los principios que lo rigen y, despojado de toda pretensión de ego o de gran arte, de los objetivos que se plantea al momento de hacer una película. Parafraseando al gran John Ford, decidimos titular a la entrevista "Soy Frederick Wiseman y hago documentales sobre instituciones". Influenciados tal vez por la simpleza que el documentalista transmite, elegimos ir al punto, no dar rodeos poéticos innecesarios.

Hace cuarenta años que Wiseman se dedica a hacer lo mismo y no en vano, no por una falta de búsqueda, sino porque, llamativamente, desde un comienzo encontró la esencia de su trabajo. La sensación es que no hay películas individuales en su filmografía, sino piezas delicadas que componen un todo creciente, un extenso tratado sobre el modo en que las sociedades se organizan en sus diferentes esferas de poder. Wiseman busca la institucionalización que rige a cada ámbito humano -desde la salud mental hasta el sistema policial, el sistema judicial, la red de transportes, incluso la cultura y el arte- y extrae del lugar concreto conclusiones generales sobre el funcionamiento del cuerpo social, sobre los pilares que organizan toda actividad humana v sobre las falencias de esas entidades que ordenan al hacer humano para alejarnos del caos. Y lo hace, desde Titicut Follies (1967) hasta La Danse (2009), sin subrayar, sin voz en off, sin música, sin nada que no sea la presencia fantasmal de la cámaLa Danse, el ballet de la Ópera de París La Danse - Le Ballet de l'Opéra de Paris

Francia/Estados Unidos, 2009, 159'

DIRECCIÓN

Frederick Wiseman

PRODUCCIÓN

Frederick Wiseman

FOTOGRAFÍA

John Davey

MÚSICA

Joby Talbot

ra, la observación pura y testimonial, la entrega total de la puesta en escena a los sujetos filmados. Opina, sí, pero no dice nada: respetando la ambigüedad total de la realidad, el montaje construye una solidez ideológica, una mirada sobre lo que ocurre que resulta evidente y, sin embargo, ausente. Es la maestría total en el complejo arte de hacer parecer simple lo que en realidad es complejísimo.

El caso de La Danse es, aun tomando en cuenta esta notable coherencia, atípico en varios sentidos. Salvo en casos concretos, como La Comédie-Française (1996), Wiseman suele entrometerse en ámbitos ásperos donde la disputa es la norma, donde la ley férrea que construye el Estado se reproduce y determina cuál es el destino de los hombres. Son lugares ríspidos, donde reina la promesa de conflicto, lugares donde no abunda la belleza sino la tensión y, muchas veces, la sordidez. Wiseman suele ser, de algún modo, el complemento de Michel Foucault, al equiparar la escuela, la corte, el correccional juvenil y hasta el zoológico como espacios de control, escenarios de una actividad organizada y tendiente a educar los impulsos salvajes hasta lograr, a cualquier costo, el adoctrinamiento de los miembros díscolos de la sociedad. En oposición, La Danse se centra en el trabajo diario del Ballet de la Ópera de París, en sus ensayos y en el metódico esfuerzo colectivo por lograr la perfección de lo etéreo, de lo sublime, de lo insoportablemente estético. Que hay orden y disciplina, sí; que hay una firme intención de unificar a las subjetividades, también, pero con otros fines, con la intención de elevar al espíritu de los bailarines y producir belleza. No hay dudas de que estamos ante una película institucional de Wiseman, pero todo en La Danse respira libertad, calma, reposo para la vista.

El ballet no es precisamente uno de los modos de expresión artística más valorados a nivel masivo. Suele asociárselo a cierto snobismo y preferencia de clase, a entretenimiento de gente con dinero que puede darse el lujo de pagar las carísimas entradas y que tiene, a ojo popular, la formación necesaria para apreciar el conjunto de sutilezas y giros que dan cuerpo a la danza. Pero el documental de Wiseman no se trata de ensalzar lo snob o lo elevado del ballet, sino de pensar al ballet como trabajo, a la Ópera de París como ámbito laboral donde uno puede observar las mismas colaboraciones, competencias y tensiones que en cualquier otro espacio de producción. Por eso centra gran parte de la película en los ensayos: los bailarines sudan, fallan, corrigen, repiten; los maestros prueban, elogian, se frustran, critican, piden volver a empezar. Y no sólo eso, Wiseman filma a todos y cada uno de los integrantes de la institución: los obreros que pintan y arreglan con enduido las grietas del viejo edificio tienen su momento, del mismo modo que la atareada y diplomática directora artística del ballet. Las cocineras que salen a fumar su cigarrillo son retratadas con idéntico énfasis que el ensamble internacional de formadores de bailarines que, una y otra vez, detienen el movimiento para pulir un gesto. Incluso un extraño apicultor que habita en la terraza del edificio es filmado en su actividad cotidiana, invadido de pies a cabeza por abejas que lo circundan expectantes, en uno de los momentos más hermosos y enigmáticos de la película. No deja de ser un trabajo, parece decirnos Wiseman; no deja de ser una institución estratificada y jerárquica que depende de todas y cada una de sus piezas para funcionar.

Como ocurre en la mayoría de las películas del

director, uno siente que le regalan el privilegio de entrar en un lugar que de otro modo tendría vedado. Los sujetos de sus películas viven delante de cámara sin mostrar la menor incomodidad, jamás se los ve pendientes del ojo mecánico que los mira. Esa maestría de volverse invisible ante las personas filmadas es tanto o más valiosa que la precisión técnica del realizador. Esta invisibilidad se refuerza luego por una planificación despojada y funcional al movimiento que se desarrolla; en este caso, esa funcionalidad es especialmente importante, fundamental, dado que el movimiento se trata, literalmente, de una danza. No hay nada que enfatizar, no hay nada que sobrestetizar, ya está todo allí. Por ese mismo motivo es tan fundamental el montaje en sus películas: la edición no parece elegir momentos privilegiados, sino las piezas justas que conformen el entramado, que articulen esta intención de totalizar un micromundo. El montaje no ilustra, sino que da fluidez. Eso permite que uno nunca se aburra en una película donde no hay hilo conductor ni evolución ni conflicto, sino danza, simplemente baile. Para Wiseman, el montaje es estructura dramática, es la senda que el espectador transita en su viaje observacional.

La cuestión del trabajo merece una observación más. A Wiseman no se le pasa por alto que, más allá de la intensa exigencia que requiere el ballet, se trata de un trabajo ajeno a la alienación del mundo laboral actual. Y la película retrata el intenso goce que esta gente atraviesa más allá de toda exigencia o detallismo, se contagia de esa energía y, generosamente, se la presta al espectador. El trabajo de bailarines y coreógrafos exuda libertad, alegría de vivir, entusiasmo. Uno no puede no sentirse impregnado de esa vida idealizada, por un momento se apropia del privilegio y don de estas personas. Wiseman rápidamente contrasta esta licencia estética con los manejos de la directora artística, que lidia con huelgas, regulaciones legales que el Estado francés le impone al arte, con coreógrafos de egos subidos y con bailarinas que alegan que el cuerpo ya no les da para ciertas coreografías, pero no nos priva de ciertas pausas y respiros que permiten entregarse a la ensoñación sin olvidar que se trata de una obra de estudio social.

Otra cuestión interesante es que Wiseman suele filmar y estudiar su propio territorio, los Estados Unidos. Allí busca el reflejo de políticas nacionales en los pequeños universos que elige filmar en cada ocasión, y, sin bien La Danse transcurre en Francia, la dinámica es muy similar. Wiseman busca los ecos del gran país de la libertad y el refinamiento, el país que pretende seguir enseñándole al mundo cómo se come, cómo se baila, cómo se alcanza la elevada perfección. Encuentra así, colocando la cámara en el lugar justo, las contradicciones de Francia: la sofisticación pero también el autoritarismo que la sustenta, la libertad y la fraternidad pero también la hipocresía con que muchas veces se ponen en práctica, el reconocimiento de los mejores pero también lo rápido que pueden ser olvidados para mantener a la maquinaria en marcha. El campo de observación cambió, pero no deja de ser una película de Frederick Wiseman, el hombre que, sin intervenir, parece encontrar, en cada espacio y práctica, el modo de escenificar las normas y límites que rigen nuestra existencia. Es, y me perdonarán la excéntrica comparación, como AC/DC: siempre hace lo mismo. Y lo hace tan, pero tan bien, que sería ridículo pedirle que haga otra cosa. [A]

Corriente subterránea



A favor por Fernando E. Juan Lima

l conflicto generacional frente al cambio de los tiempos, los trenes que cruzan la pantalla, la altura de la cámara, los interiores que se vacían, se pueblan y se vuelven a vaciar en una toma fija podrían remitirnos a la obra de Ozu. Pero estas referencias, así como la posibilidad de interpretar la trama como el reverso de Historia de Tokio (aquí quienes visitan son los hijos y no los padres, se va de la ciudad al campo y no al revés, la viuda del hijo ahora es la viuda casada con un hijo), no autorizan a dejar en esa comparación la valoración de la película. Hacer esto implicaría perderse los matices que la enriquecen y controvierten las acusaciones de cierta condescendencia hacia el público occidental. Nos encontramos aquí con algo bien distinto al pretendido y decepcionante homenaje al clásico de Ozu realizado por Doris Dörrie (Las flores del cerezo), a la ciertamente más lograda y respetuosa dedicatoria de Hou Hsiao-hsien (Café Lumière) o a los productos de "japonesidad pasteurizada" pensados para su distribución global (Final de partida, de Yôjirô Takita, por

Bajo una apariencia más transparente que la de las obras anteriores que pudimos ver por estas tierras (las estrenadas After Life y Nadie sabe, y Distance y Hana, vistas en MdP y Bafici, respectivamente), Kore-eda construye una historia en la que se pueden advertir el cruce de elementos autobiográficos, reflexiones con vocación de generalidad y múltiples referencias a la cultura japonesa. Aun aceptando el aludido parentesco con Ozu, parece mayor la influencia del menos conocido Naruse. Sin perjuicio de señalar que los elementos formales aludidos eran compartidos por ambos autores, en el caso de este último ("descubierto" por aquí gracias a las películas programadas por la Lugones en 2004) existen otros factores que nos hablan de su presencia. En el marco de una puesta en escena y una música tranquilizadoras (esta última a veces demasiado previsible, cabe decirlo), el clima creado por Kore-eda en modo alguno roza la placidez, el humanismo y hasta el optimismo que caracteriza a Ozu. Al conjugar belleza, lirismo, poesía y ternura con dureza, crueldad, perversión y hasta violencia, Un día en familia dialoga con la mirada más moderna y pesimista de Naruse. El título original (que remite a un tema musical cuya relación con la trama no cabe develar aquí, pero que elude

Un día en familia Aruitemo aruitemo

Japón, 2008, 108°

DIRECCIÓN

Hirokazu Kore-eda GUIÓN

Hirokazu Kore-eda

PRODUCCIÓN

Yoshihiro Kato, Hijiri Taguchi

FOTOGRAFÍA

Yutaka Yamasaki

MONTAJE

Hirokazu Kore-eda **MÚSICA** Gonchichi

INTÉRPRETES

Hiroshi Abe, Yui Natsukawa, You, Kazuya Takahashi, Shohei Tanaka, Hotaru Nomoto, Ryoga Hayashi. la visión idílica de la familia tradicional); la idea de la renuncia inevitable y dolorosa, pero desprovista de romanticismo; la mayor explicitud en los diálogos; la detallada construcción de personajes femeninos (rasgo común con Mizoguchi); la idea final de que no existe posibilidad de escape: todo eso recuerda al menos conocido de los cuatro maestros clásicos del cine japonés. El ámbito en el que éste mejor se movía era el del shomin geki (films sobre la clase media baja). Y es aquí donde Kore-eda se abre a la actualidad (aunque lo contemporáneo también era un rasgo de Naruse, hablamos de contemporaneidades distintas), marcando la "decadencia" o el cambio que va del padre médico (que, aun jubilado, exige ser tratado de "doctor") a la realidad de sus hijos (el primogénito, que seguiría su senda, fallecido; el segundo, con problemas laborales en un trabajo considerado "menor"; la más pequeña, que trata de volver a vivir con su familia en la casa paterna). El padre cascarrabias y su cruel mujer (quienes parecen unidos más por el resentimiento y la costumbre que por algún sentimiento noble) no encuadraban en ese género. Sus hijos sí.

Ya sabemos del excelente trabajo de Kore-eda con los niños, así como de la elegancia con que estructura la narración. En este caso, bajo el aparentemente plácido flujo de las imágenes, subyace el conflicto relacionado con el cambio de época y de paradigma familiar y social. El personaje del padre, atado a la tradición, y su mujer, que parece escapada de una obra de Tennesee Williams (¿Ozu vs. Naruse?), pertenecen al pasado que languidece; sus hijos son el presente y los niños, el devenir. La mirada sobre la familia más que escéptica es despiadada. Como en Naruse, todos los aparentes temas no son más que un mismo tema. En Kore-eda ese tema siempre es la muerte. La muerte del hermano cuyo aniversario provoca la reunión familiar, la de los padres, pero también la de la familia clásica patriarcal. Los dos únicos movimientos de cámara son los que tienen que ver con el acercamiento a la tumba del primogénito fallecido y, al final, la mirada que se eleva de esa familia sobreviviente (y corrupta según los cánones tradicionales) para posarse sobre un tren que pasa a lo lejos. No está claro adónde nos lleva ese tren, pero sí que, aunque el periplo esté poblado de decepciones, traiciones y resentimientos, posiblemente sea mejor que el recorrido realizado hasta ahora. [A]

Un Salomón a la derecha, por favor



En contra por Marcos Vieytes

as películas de Kore-eda que he visto (After Life, Hana, Maborosi, dispuestas en el orden en el que las conocí, y no en el de realización) forman un cuerpo amable, lo que no impide que diversas oscuridades las crucen y constituyan, tornando agridulce la experiencia de verlas. La desaparición inexplicable v repentina del padre en Maborosi, la miseria como condición de vida inamovible en Hana, el hecho de estar viendo una ficción protagonizada íntegramente por muertos en After Life ejemplifican la sombría tendencia del cine de Hirokazu. En aquella última, un grupo de funcionarios metafísicos cumplen con la tarea de ayudar a que los muertos recientes escojan su recuerdo más feliz, puesto en escena cinematográficamente luego para que, una vez proyectado, suscite en quien lo ha elegido la misma grata emoción que les causara la experiencia original. A medida que ello sucede, los muertos van desapareciendo de la sala en la que están viendo las imágenes, para trasladarse eternamente al más allá de esa felicidad invocada. El juego de reflejos entre la situación de los personajes y la nuestra como espectadores es una de las más intensas que yo recuerde, además de que el desnivel entre la ficción y los testimonios frontales de no actores hacen de esa película una superficie fascinante por heterogénea. Algo similar sucede con Maborosi, film en el que la representación de lo familiar gira alrededor de situaciones y texturas sensuales y siniestras, así como en Hana, película en la que los envaramientos del cine de época y la pomposa exaltación de valores como los del honor y la muerte en sacrificio se ven desbaratados por unas convenciones cómicas que recuerdan las de la comedia a la italiana. En ninguna de estas películas se perciben propuestas radicales de ningún tipo, sino, más bien, la intención de evitar solemnidades y grandilocuencias.

Como si hubiera alcanzado el cielo siempre idéntico a sí mismo de *After Life*, en *Still Walking* Kore-eda consigue concretar del todo esas pacíficas intenciones insinuadas hasta el momento, y el resultado es no sólo una de las películas más chatas y aburridas que se hayan estrenado en lo que va del año, sino también una de las más irritantes apologías del status quo. Eso no significa que este cielo light, pasteurizado, carezca de conflictos a nivel argumental, sino más bien que aquéllos no son tales, que los opuestos presentados no se enfrentan verdaderamente y ni siquiera son opuestos sino supuestos, que el final abierto esconde, en realidad, un cierre previo reacciona-



rio, y que la forma audiovisual es la menos irregular, la más uniforme y acomodaticia de todas sus películas. Detrás de la emoción universal que genera la observación del paso del tiempo, lo que está en juego es un discurso que convalida no va los roles sociales tradicionales sino sus excesos, injusticias y abusos varios. Lo más irritante de esta operación es que funciona casi que por defecto, naturalizando conductas y formas de pensar a las que nos sometemos por costumbre. Más aún en el caso de ficciones como ésta, en las que todo filo estilístico ha sido mellado en pro de una idea lavada de realismo. Ficción que no sólo carece de identidad autoral fuerte, sino que también se aparta de la exageración marcada de los géneros, identificados desde el vamos con extremismos e incorrecciones políticas varias y, por ello mismo, expuestos con relativa facilidad a la neutralización crítica. Todo parece fluir como si no hubiera organización alguna de los acontecimientos, sazonados con una dosis de sentido del humor y trascendencia, tanto más demagógica cuanto que aligerada de causalidad.

El foco de interés central de Still Walking no es el del paso del tiempo. No asistimos a las distintas etapas en la vida de un hombre, así como la película tampoco experimenta con la duración, tratando el tiempo cinematográfico como materia autónoma. Lo que se pone en juego es la idea de tradición, modelo o legado que estructura a una sociedad, y resulta que la disyuntiva estándar construida por la película entre la razón fría, machista, deshumanizada y autoritaria del padre médico y la emoción del hijo prudente, afectuoso, autónomo y relacionado con el mundo del arte termina por no dirimirse. No se puede postular una alternativa tan maniquea y luego esquivarle el bulto a la elección, porque eso equivale lisa y llanamente a optar por el mal, a dejar que las cosas sigan su curso establecido, cuando éste es claramente injusto. A esa indiferencia moral, a esa cobardía ética suele llamársele erróneamente juicio salomónico, cuando lo que haría falta en casos como éste es un acto de valor y astucia tan radical como el bíblico de Salomón para jugarse por una decisión que denuncie la falsedad de ciertas alternativas y establezca la verdad de un hecho. Si se entiende que eso puede ser complejo de realizar en la existencia, es inadmisible que suceda en la ficción. De allí que la escena clave sea ésa del nieto político hablándole solo a la noche, transformado en portavoz de la calculada moderación de la película. [A]

Pájaros volando

Argentina, 2010, 110'

DIRECCIÓN

Néstor Montalbano **GUIÓN** Damián Dreizik

PRODUCCIÓN

Marcelo Schapces **MÚSICA** Pablo Borghi **FOTOGRAFÍA**

Marcelo laccarino

MONTAJE

Alejandro Soler

INTÉRPRETES

Diego Capusotto, Luis Luque, Verónica Llinás, Aleiandra Flechner. Damián Dreizik, Vanesa Weinberg. Juan Carlos Mesa, Osky Guzmán, Tahiel Arevalo, Lola Berthet, Atilio Pozzobón, Claudia Puyó, Miguel Cantilo, Norberto Verea, Miguel Zavaleta. Adolfo Sánchez, Jacquie Decibe, Sonia Boll, Eduardo Calvo, Víctor Hugo Morales, Antonio Cafiero.



Los muchachos humoristas. La película arranca y vemos la cabeza de Víctor Hugo Morales flotando en el espacio. Su voz introduce el tema: "No estamos solos en el universo, nunca lo estuvimos". Algo en el tono remite a películas como ¡Marte ataca!, así como el uso de imágenes gastadas, de códigos misteriosos que ya conocemos de memoria, aunque en este caso la cosa es menos cinéfila. Un detalle: después de este prólogo, la cabeza mira hacia un costado para dejar paso a los títulos de la película. Este tipo de comedia, se sabe, no puede sino ser autoconsciente.

Hay algo ligeramente anticuado (casi diríamos "peronista") en *Pájaros volando*: una comedia argentina que apunta a (y probablemente sólo pueda ser entendida por) el público argentino. No se trata simplemente de los hermosos cameos que pasarán desapercibidos en otros lados (como el gran momento con Antonio Cafiero); *Pájaros volando* se alimenta de universos que son propios de este país: la escena del rock en los ochenta, las sierras de Córdoba y sus lugares energéticos, la feria hippie, los tributos a Joaquín Sabina. Esta película no sale a cazar públicos, y probable y lamentablemente eso limite su impacto; aunque, por supuesto, cuenta con el nombre de Diego Capusotto.

A estas alturas, la presencia de Capusotto (como la voz de Pedro Saborido, que hace un cameo también) alcanza el estatuto de figura icónica y eso es un riesgo. Uno podía suponer, al conocer los temas tratados en esta película ("hippies, rocanrol y platos voladores"), que nos íbamos a encontrar con una versión larga de algunos de los sketches de Peter Capusotto y sus videos, pero no. Sí, ambos (el programa y la película) exploran universos compartidos (el rock, los seguidores del rock, el peronismo), pero el medio es todo. Si Peter Capusotto y sus videos explota pequeñas viñetas con personajes caricaturescos que son en sí el chiste, la película presenta estereotipos (que son, como sabemos, la realidad misma) y los desarrolla narrativa y cómicamente. Por decirlo de otra forma, José (el personaje interpretado por Capusotto en la película, un rockero de los ochenta) no es Pomelo.

Probablemente el punto más flojo de la película sea, justamente, lo que tiene de desarrollo. A diferencia, como dijimos, del programa de televisión de Capusotto (puro humor, un chasquido que no puede durar más que unos pocos minutos), Pájaros volando trabaja una historia, personajes con psicología (por más esquemática que sea), una evolución dramática. Mucho de lo que vemos está ahí, simplemente, como puente entre un momento y el otro, como paso necesario para llegar a una conclusión. Por más absurdo que sea lo que se cuenta (asumido, a su vez, como tal), sigue una lógica narrativa demasiado rigurosa. Esta comedia podría haber sido más alocada, más veloz. Lo que nos interesa, después de todo, son los chistes y, cuando llegan, muchos son muy buenos (véase el mejor relato de abducción extraterrestre jamás filmado: el flashback narrado por el personaje de Luis Luque). Pero, a veces, tardan en llegar. ¿Le exigimos a Pájaros volando que sea puro gag? A lo mejor sí. Es la paradoja insalvable que enfrentan las películas de este tipo: untar el humor (que es del instante) sobre una duración.

Humor de pueblo. Los espacios de esta película son muy concretos, se pueden recorrer, los hemos recorrido infinidad de veces. La remisería, el café de barrio ("de siempre") donde no sirven té de hierbas, la feria de artesanías de pueblo; todos esos lugares son fundamentales porque dicen más de lo que dicen. Los chistes de *Pájaros volando* funcionan porque en buena parte quedan enterrados. Ese humor no pasteurizado, el chiste que no necesita explicarse (el que no lo entendió, que no lo entienda), es el corazón de esta película.

Una gran virtud de *Pájaros volando* es que sabe sacar buena cosecha de los actores con los que cuenta. No hablamos únicamente de Capusotto (que está menos "Capusotto" de lo que esperábamos, y eso está muy bien) o de Víctor Hugo o de Cafiero o de Miguel Cantilo, sino también de Verónica Llinás (el centro humano y el sentido común de esta película), de Juan Carlos Mesa (un personaje completamente innecesario pero que nunca está de más en la pantalla), de Damián Dreizik (que escribió el guión). Luis Luque parece pasarse de rosca, pero su personaje lo soporta. *Pájaros volando* funciona, en buena medida, como película grupal, sobre todo en la construcción de ese microcosmos que es el pueblo Las Pircas, cerca de Chajarata, partido de Ojote. [A]

Pequeños manuales de Historia

por Gustavo J. Castagna

Cortometrajes del Bicentenario 25 Miradas -200 Minutos

Varios directores

einticinco cortos para 200 años de historia. El 25 de mayo ya pasó, la gente ocupó las calles, y quedaron atrás los festejos y los discursos. Ahora quedan los cortos, que se exhiben en los cines; un grupo de trabajos concebidos por directores de diferentes generaciones: miradas distintas, poéticas opuestas, resultados poco interesantes. La historia de estos dos últimos siglos construida en nueve o diez minutos. No más necesita Inés de Oliveira Cézar en Guillermina P. para explorar, desde el presente, los diarios de viaje de aquellos primeros habitantes de la gran ciudad y narrar, con humor e ironía, la historia de una joven a la búsqueda de trabajo. Más concreto en el discurso, Los restos de Albertina Carri -corto que cuenta con textos de Martha Dillonbucea en las películas mutiladas por la censura. En la trinchera de Mausi Martínez, uno de los mejores trabajos, vuelve, en cambio, al pasado más lejano para confrontar a un porteño y a un provinciano en una situación de riesgo.

Claro, la Historia tiene su lugar preponderante y, en este punto, la decisión de muchos trabajos resulta bastante ingenua y desigual. Algunos recurren a la situación episódica, como si se tratara de una pequeña viñeta, mientras otros intentan abarcar 200 años en pocos minutos. Acá sí el tratamiento de los cortos es meramente escolar y didáctico (El abuelo, de Lecchi; Intolerancia, de Jusid; Mercedes, de Marcos Carnevale; Las voces y los silencios, de Sorín; El espía, de Juan Bautista Stagnaro). Un extenso viaje en tren hacia atrás en el tiempo, acompañado por fragmentos de discursos en off de los últimos 200 años es lo que manifiesta Ser útil hoy de Víctor Laplace, corto que se conecta con Gente querible de Favio, construido a partir de escenas de films del director que se mezclan con textos de Perón, Evita y otros personajes fundamentales del siglo XX.

Si de comodidades estéticas se trata, el Himno Nacional cantado por representantes de pueblos originarios tiene su lugar en *Para todos los hombres y mujeres de buena voluntad*, de Ricardo Wullicher. Y para continuar con la misma prédica, (Mi) Historia argentina, de Gustavo Postiglione, elige el camino del álbum familiar y del repaso pedagógico.

En Malasangre, de Paula Hernández, aparecen ideas visuales de interés, cuando la directora observa la violencia de los años 70 desde el punto de vista de una mujer dedicada a la limpieza. Paula de Luque, por su parte, expresa su interés por el lenguaje publicitario en La leyenda del ceibo; en tanto que Sandra Gugliotta, en Posadas, se ubica en 1978 para narrar una pequeña viñeta trágica, con un logrado tono dramático, sin recurrir a golpes bajos ni emociones fáciles. Muchas directoras, como se puede apreciar, participaron de los cortos del bicentenario. También Celina Murga, quien ancla en el pasado desde el presente, a través de los enigmas que explora en Pavón. De manera irónica, Juan Taratuto manipula imágenes de archivo para dar su propia visión del bicentenario en Fallas de origen.

Dos cortometrajes toman el riesgo de ubicarse exclusivamente desde el presente con la intención de trazar un puente, acaso metafórico, con las raíces del pasado. Es lo que ocurre en *Una vez más* de Gustavo Taretto, trabajo en el que una joven pareja tiene las mismas discusiones de siempre, caminando por la calle. De similares características, aunque arraigadas al estilo que manifiestan sus largos, Pablo Fendrik cuenta una (otra más) historia de violencia en *Hija del sol*, con el protagonismo de Emme a punto de parir.

También están los sketches cómicos, cada uno con sus variables y propósitos, en los que los 200 años aparecen expuestos a través del humor. Es el caso de Más adelante de Lucía y Esteban Puenzo, ubicado hace cien años, con los protagónicos de Luis Luque y Diego Peretti, en una fábula en la que el joven cine de entonces adquiere un gran peso dentro de la historia. Y no podía faltar el trío formado por Néstor Montalbano en la dirección, Pedro Saborido en el guión y Diego Capusotto en la actuación (más Luque, otra vez) en Chasqui, divertido corto que, eso sí, no disimula su postura de recreo durante el rodaje de Pájaros volando. No tuvimos acceso, por lo menos hasta ahora, a los trabajos de Sabrina Farji, Pablo Trapero, Lucrecia Martel y Adrián Caetano para llegar a completar los 25 cortometrajes. Hasta dentro de cien años. [A]

Miss Tacuarembó

Uruguay/Argentina/ España, 2010, 95'

DIRECCIÓN

Martín Sastre **GUIÓN** Martín Sastre, basado en la novela de Dani Umpi

PRODUCCIÓN

Óscar Azar, Jesús Corredera, Carlos Mentaste, Diego Robino, María Zanocchi

FOTOGRAFÍA

Pedro Luque

MÚSICA

Ignacio Pérez Marín

CANCIONES ORIGINALES

Alejandro Sergi

MONTAJE

Sebastián Dubé

INTÉRPRETES

Natalia Oreiro, Sofía Silvera, Mike Amigorena, Rossy de Palma, Graciela Borges, Alejandro Tous, Jeannette Rodríguez, Melina Petriella, Mónica Villa, Mirella Pascual, Diego Reinhold.





Soñar, soñar

Chistes y números musicales

A favor por Lilian Laura Ivachow

En contra por Gustavo J. Castagna

iss Tacuarembó es una película encantadora, despareja, ambiciosa, arriesgada, lúdica, ingenua, predecible y (para algunos) irresistible. La relación que mantiene con el teleteatro y las diversas formas de la cultura kitsch ochentosa es de pura y módica diversión. Apenas se distancia de sus materiales para revivir y reavivar sus brillos. Cuando Natalia Oreiro (niña) y Diego Reinhold (niño) representan "El baile de los pajaritos" de Los Parchís, la coreografía y puesta de cámara emula a la del clip del popular grupo.

Miss Tacuarembó puede tomarse como ligero pasatiempo, pero no por eso deja de referir al mundo. La vida es intolerante en un pueblo chico. La Iglesia se entromete en la intimidad más sagrada. El mundo está lleno de gente miedosa que nos quiere transmitir sus miedos pero, además, está lleno de marquesinas y descollantes resplandores. El kitsch no sólo habita en los medios de comunicación. Nada más kitsch que un parque temático religioso. Nada más kitsch que verdades bíblicas sacadas de contexto (comparables a líneas de diálogo de teleteatros) y transmitidas a modo de sentencia por catequistas de limitadísima formación. Miss Tacuarembó no se distancia del patetismo de sus personajes. Camina con él aceptando que todos mamamos miserias, deseos de pacotilla y verdades de cotillón. Rescata al Cristo que resucita y baila más que al del padecimiento. "Gozaos y alegraos", dice en el Evangelio según San Mateo.

Y si la película falla es por sus actuaciones (desiguales) y sus falencias narrativas, y no por pretender ser lo que no es. "Odio los noventa", dice Natalia cuando queda fuera del casting de un reality. Como maldecida por la frase, la película patina en esta década; la parodia se desdibuja y pierde la fuerza de las escenas remitentes a la cultura ochentosa. Es como si la ambición de los protagonistas se apropiara del film cuando pretende cruzar tiempos, remozar géneros, criticar instituciones, construír épocas, divertirse, parodiar, homenajear... Demasiado, quizá. Pero ¿no es mejor pecar por exceso que por calculada y segura previsión cuando lo que predomina es la diversión, la torpeza y el encantamiento? [A]

atalia Oreiro les pone cuerpo, voz, garra, ganas, inteligencia y buenas interpretaciones a sus dos personajes en una película menor. No está mal el intento del director debutante, pero el problema mayor de *Miss Tacuarembó* es su mirada contemplativa, de homenaje rancio, de invocación sin riesgo a algunos materiales descartables de la década del 80. No se reinterpreta una película de Los Parchís, se pretende reconstruirla. No se observa de manera diferente alguna escena de *Flashdance*, se la construye de forma casi explícita, sin mirada subliminal. Se admira demasiado aquello que se cree importante, no se toma distancia, se transforma en un plagio berreta.

¿Y entonces? Y... Miss Tacuarembó está cerca de Casi Ángeles y algún éxito de Cris Morena de los últimos veinte años en versión clase B. Y en un momento se acumulan demasiado las referencias y las citas a marcas de perfumes y productos de aquellas niñas o adolescentes ochentosas, convirtiendo al film en un catálogo de algo que existió y que, de acuerdo a la forma en que se expresan los materiales, no merecía ser resucitado.

También aparecen los Monty Python y *La vida de Brian*. Uf, los Python, referentes anticlericales, antisistema, anti-té-de-las-cinco-de-la-tarde, y sus burlas a las tradiciones británicas, a la reina, a la Iglesia, a los creyentes. Está bien, digamos que algunos de sus sketches (porque buen cine nunca hicieron) eran divertidos. Pero ¿valía la pena el número sin gracia de Mike Amigorena como Cristo fashion? No resulta ni original, ni blasfemo, ni anticlerical. En todo caso, es un ejemplo de humor tardío que sólo puede incomodar al cardenal Bergoglio y a algunos de sus inquisidores y seguidores.

Miss Tacuarembó es una película indecisa, temerosa de aquello que quiere exhibir. Queda en una zona indescifrable: es medio kitsch, algo cool, medio graciosa, algo bizarra, medio anticatólica, algo estúpida, medio de culto gay, algo grasa. Queda en la exposición de lo representado sin ironía ni humor. Se queda allí, en ese inerte lugar que ocupan las películas fallidas. [A]

Chéri

Reino Unido/Francia/ Alemania, 2009, 92'

DIRECCIÓN

Stephen Frears GUIÓN

Christopher Hampton

MÚSICA

Alexandre Desplat

FOTOGRAFÍA

Darius Khondii

MONTAJE Lucia Zucchetti

INTÉRPRETES

Michelle Pfeiffer Rupert Friend, Kathy Bates, Felicity Jones, Joe Sheridan, Toby Kebbell



■ácil es juzgar a esta película por su apariencia qualité. No falta la época con sus encajes y palacios, su despliegue de hipocresías y protocolos, de calladas artimañas, de ambiciones secretas. Allí está también -elemento indispensable- el texto literario que sostiene todo esto, a lo que viene a sumarse la oportuna aparición de Michelle Pfeiffer para propiciar relaciones, más fáciles que peligrosas, con esa otra adaptación del director que también la cuenta entre sus huestes, Relaciones peligrosas (1988), en ese caso sobre la novela epistolar de Pierre Choderlos de Laclos.

Sin embargo, con toda esta pesada carga a cuestas, Chéri evade los encasillamientos. No sólo porque Colette no es una escritora del canon, sino además porque su novela no viene a insuflarle importancia a la película de Frears. En cambio, el texto se hace presente

mediante la inclusión de esa sigilosa voz en off (a cargo del mismo director) que le otorga al relato un tono risueño, de allí que la historia adopte la forma didáctica de la fábula para que los personajes puedan jugar libremente su papel de animales simpáticos y ridículos. Por su parte, la época, ese intrincado enjambre de intrigas y silencios, no está sujeta como en Relaciones peligrosas a una mirada crítica, y es apenas el contexto adecuado para ese modo de decir íntimo que acompaña a la semblanza caricaturesca.

Con candoroso espíritu bufonesco, el director despliega entonces, simplemente, la trágica historia de amor entre Lea de Donval, una cortesana retirada, y Chéri, un joven esmirriado, ojeroso y propenso a los excesos, a quien Lea debe iniciar en las artes amatorias. La ironía no se hace esperar porque, como en toda tragedia, los planes del destino y los de sus protagonistas no concuerdan. El tiempo, la diferencia generacional entre los amantes, parece ser la brecha insalvable que precipita el desencuentro. Es que el joven Chéri es como el siempre ciego Edipo, que antes de perder la visión va andaba viendo sin ver; tiene la energía de sus pocos años pero también la cortedad de miras, fruto quizás de su corta experiencia. Lea de Donval, por el contrario, es astuta y sabia, pero parece haber cometido un error imperdonable que es haber nacido antes de tiempo. ¿Cuál es entonces la moraleja de esta historia sencilla? Las mujeres son víctimas del paso de los años, parece decir la sarcástica Colette en las cándidas palabras que cierran el relato. Los hombres, de su propia tontería. MARCELA OJEA

Plan B

Argentina, 2009, 103' DIRECCIÓN Marco Berger **guión** Marco Berger PRODUCCIÓN Martín Cuinat, Mariano

FOTOGRAFÍA Tomás Pérez Silva MÚSICA Pedro Irusta

Contreras

INTÉRPRETES

Canduci.

Manuel Vignau, Lucas Ferraro, Mercedes Quinteros, Ana Lucía Antony, Damián

n los últimos años, nació un nuevo subgénero en la Nueva Comedia Americana al que se le dio el nombre de bromance. Las bromantic comedies son películas que exploran la amistad masculina mediante la estructura de la comedia romántica tradicional. Si bien los protagonistas nunca llegan a "concretar", las amistades en películas como Supercool, Piña Express y Te amo, hermano son tratadas como si fueran historias de amor, sin ningún tipo de miedo a la hora de expresar sentimientos. La escena de Supercool en la que ambos protagonistas se declaran amor mutuo es emblemática en este aspecto; más aún tratándose de una película sobre la adolescencia, cuando se suele tener mucho miedo con estas cosas. Años después llegó Te amo, hermano, que ya desde el título nos establece cómo viene la cosa. Pero en ninguna de estas películas se llega a ir más allá.

Plan B tiene una premisa bien bromantic, aunque en

clave barrial local y con una vuelta de tuerca: Bruno quiere recuperar a su ex novia y, luego de enterarse de que Pablo, el nuevo novio de ella, tuvo tiempo atrás una experiencia con un tipo, decide seducirlo. La diferencia entre la ópera prima de Marco Berger y aquellas películas donde nunca hay ningún tipo de confusión en lo que sienten los personajes es que aquí esto sí ocurre. Si bien nace una gran amistad entre ambos, luego surgen las dudas de si se trata o no de algo más. Y quien más exterioriza todo esto es Bruno, el autor del plan y el que siempre estuvo con chicas.

A pesar del desarrollo bastante pobre de los personajes secundarios, en especial de la novia en cuestión (la chica ramonera, en cambio, resulta un hallazgo), Berger logra generar empatía con los protagonistas durante gran parte de la película; logra que aquella improbable historia de amor entre estos dos hombres pueda resultarnos factible. La estructura de la película responde, en gran parte, a la de este tipo de comedias románticas, con un toque de Nuevo Cine Argentino por el lado de los diálogos y la puesta en escena (NCA meets NCA). Pero, a la hora de resolver el conflicto, notamos que Berger parece no haber visto ninguna de las películas antes mencionadas, ni ninguna otra comedia romántica convencional, porque algo que podría haber sido sido resuelto en pocas escenas o mediante una simple secuencia de montaje termina extendiéndose innecesariamente, y así tenemos minutos y minutos, plano tras plano de los protagonistas mirando hacia la nada. Sobre el final repunta y nos regala una última escena memorable, pero no deja de resultar extraño que una película que parece salida de un subgénero termine fallando por no conocerlo demasiado. Juan Pablo MARTÍNEZ

Shrek para siempre

Shrek Forever After Estados Unidos,

DIRECCIÓN Mike Mitchell **GUIÓN** Josh Klausner, Darren Lemke

PRODUCCIÓN

2010, 94

Teresa Cheng, Gina Shay

MÚSICA

Harry Gregson-Williams

CON LAS VOCES DE

Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz, Antonio Banderas, Walt Dohm, Julie Andrews. John Cleese.



a saga del ogro verde llegó a su fin, nueve años después de comenzada. En aquel 2001 que hoy parece tan, tan lejano, Shrek consiguió un respetable consenso de crítica y público, se convirtió en la primera ganadora del Oscar a Mejor Largometraje Animado y hasta fue algo así como la Cenicienta de Cannes, donde compitió con películas de los hermanos Coen, Godard, Lynch, Moretti, Sokurov e Imamura. Pero el desenfado pop y el ímpetu festivo con que la Shrek original acometía los cuentos de hadas tradicionales (y las tradiciones de Disney para contarlos con dibujos) fueron desvaneciéndose, a lo largo de las entregas sucesivas, hasta dejar una vulgar calabaza donde una vez creímos ver una magnífica carroza. El zapallazo se veía venir a la legua, o por lo menos desde la indescriptible tercera entrega de la serie, pero el ogro mimado de Dreamworks no podía quedarse afuera del negocio 3D ni de la posibilidad de

vender unas cuantas cajitas felices más. De modo que aquí está Shrek de nuevo, sin muchas más ideas que repetir las gracias pasadas prácticamente de manera literal, aunque ahora en el contexto de una copiarodia (des)animada de Qué bello es vivir, riéndose de ellas ruidosamente, como esos viejos cuentachistes televisivos estilo Café Fashion -perdón por el infausto recuerdo-, a ver si alguien se contagia. Lo logra, apenas, en un par de intervenciones de la versión domésticamente achanchada del Gato con Botas. Otro mérito de la película es que el uso del 3D es relativamente discreto. De cualquier forma, sin haber visto la versión en 35mm, no es disparatado suponer que Shrek para siempre sea igual de aburrida sin importar en cuántas dimensiones se la mire. El ogro atraviesa una suerte de crisis de los 40, agobiado por la vida familiar, aburrido, deprimido e irritable (en el New York Post, Kyle Smith bromea con que la película podría haberse titulado Shrek, crítico de cine); el villano de ocasión, Rumpelstiltskin, se aprovecha de su nobleza para reescribir la historia sin el héroe y con él mismo como dictador de Muy, Muy Lejano. Y todo vuelve a empezar: Shrek tiene que enamorar a la ahora princesa guerrera Fiona, hacerse amigo del alternativamente desconfiado y confianzudo Burro, mirar al siempre desaprovechado Gato haciendo ojitos, salvar el día. El cansino déjà vu resultante parece la reunión de una banda cuyos integrantes no se dirigen la palabra hace años para grabar un "grandes éxitos". Ni siquiera necesitan un poco de corazón para sonar mejor que la última vez (vg. Shrek Tercero), pero no deja de ser un final muy poco feliz. Como cantaban los españoles de El Niño Gusano en "El rey ha muerto", el más triste final de un cuento. AGUSTÍN MASAEDO

La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina

Flickan som lekte med elden

Suecia/Dinamarca/ Alemania, 2009, 129'

DIRECCIÓN

Daniel Alfredson

Jonas Frykberg, basado en la novela de Stieg Larsson

MÚSICA Jacob Groth FOTOGRAFÍA

Peter Mokrosinski EDICIÓN

Mattias Morheden

INTÉRPRETES

Noomi Rapace, Michael Nyqvist, Lena Endre, Sofia Ledarp.



i la trilogía policial Millennium del sueco Stieg Larsson no termina por convertirse en un fenómeno planetario y multiplataforma del tamaño de Harry Potter, es porque: a) no se trata de un producto infantil (entonces no hay merchandising ni 3D, lo único que al mundo de la joda le importa realmente), y b) el autor de las novelas murió. Este último dato pudo haber ayudado en la fundación mitológica de Millennium, pero no sirve ya para alimentar la maquinaria, que se las tiene que arreglar con lo que hay. Y se las arregla bastante bien: la saga ya tiene tres películas suecas, que a su vez se convertirán, convenientemente engordadas, en una miniserie de 6 x 90'. Además, David Fincher está preparando la versión USA de la primera novela (The Girl with the Dragon Tattoo), con Daniel Craig en el rol del periodista progre Mikael Blomkvist, encarnando un caso que la propia revista Millennium bien podría informar: Craig puede

meterse a hacer esta película porque la crisis financiera le pegó a MGM tan fuerte que aún no hundió pero sí tocó a la franquicia 007.

Y entre Potter y Bond, ya que los mencionamos, se puede ubicar la trilogía fílmica *Millennium*, cuya pieza central llegó a los cines locales tras una profusa circulación pirata (¡y después quieren que la MGM se salve, pordió!). Del primero, este film dirigido por Daniel Alfredson (que también se encargó del tercero) retiene el aliento inicial, cuando allá por 2001-2002 Chris Columbus adaptaba los primeros títulos con una falta de vuelo sorprendente (chiste pésimo: "raro para un niño mago"), acaso derivada de sus propias limitaciones y del peso del best seller. En las primeras *Harry Potter* y en las tres *Millennium*, literales en el peor sentido, uno podía llegar a imaginar, en el corte de una escena a la siguiente, el paso de una página gigante, pesadísima, que barría la pantalla de derecha a izquierda y habilitaba el desmañado avance de la acción.

En cuanto a Bond, *Millennium* funciona como contracara, actualizando radicalmente la idea de buenos y malos. En las antípodas de la prestancia *flemingiana*, la sordidez *larssoniana*: todas las personas son feas y casi todas son malas, y un gesto individual y moral en el medio de la oscuridad y la roña (en busca de justicia o venganza, lo mismo da) alcanza para alumbrar un mundo, un ámbito de pertenencia y una contraseña planetaria, en la forma de un fenómeno literario que va en camino de serlo también en el campo de lo cinematográfico. *Millennium* indica que los tiempos han cambiado: todos queríamos ser Bond, pero ahora nos arreglamos, simplemente, con que por ahí afuera haya un Mikael Blomkvist o una Lisbeth Salander. MARCELO PANOZZO



Partir

Partir

Francia, 2009, 85', **DIRIGIDA POR** Catherine Corsini, **CON** Kristin Scott Thomas, Sergi López, Yvan Attal.

emeraria actitud la de Corsini, que busca acercarse al melodrama hurgando en la superficie de los lugares más trillados, eludiendo cualquier psicologismo y trabajando con las situaciones típicas (v tópicas) de la mujer insatisfecha que recala en la infidelidad. Semejante actitud, con la que a priori se podría estar de acuerdo, cae en saco roto apenas comenzada la película: la primera escena corresponde al final, y alcanza el menor asomo de esa vena que divide la frente de Kristin Scott Thomas (signo un poco inflado de su insatisfacción) para adivinar que se viene un tour de force bastante rancio, de poses más bien serias y movimientos calculados al milímetro. La película se traslada seis meses atrás, para hacernos asistir (sin mover jamás el amperímetro) a la consumación del amor entre Suzanne, esposa burguesa de adinerado cirujano (Attal), y el obrero Iván (López, por supuesto) que viene a refaccionar la casa. Lo que sigue parece querer arañar el status de amor "fou", pero casi nunca lo logra. Suzanne larga todo, dejando atrás hijos y calor burgués, pero a los cuerpos de la Scott Thomas y de López les falta temperatura para sostener el desafío. Sus interpretaciones se pasan de híper correctas y rozan el ridículo: la escena en que Suzanne visita el departamento de Iván, con el sobreactuado juego previo al sexo, así lo atestigua. Paradójicamente, la estrategia formal de Corsini termina dejando a sus personajes indefensos frente a esa sucesión de eventos sin la sustancia suficiente para volverse creíbles, como ese episodio en el que Suzanne, con su fineza apenas ensuciada por la tierra labrada, recolecta melones junto a decenas de inmigrantes, convertida por amor en trabajadora precarizada. Cuando la pareja sufra la falta de dinero y el "corte de víveres" del furioso cornudo, a uno le dan ganas de aplaudir al personaje de Attal, a pesar de que es insufrible. IGNACIO VERGUILLA



Interview

Estados Unidos, 2007, 84°, **DIRIGIDA POR** Steve Buscemi, **CON** Steve Buscemi, Sienna Miller, Michael Buscemi, Tara Elders.

Theo Van Gogn rue un care de sus de nombre célebre que, a pesar de sus heo Van Gogh fue un cineasta holandés trece películas y de sus cuatro premios de la Academia Holandesa, debe su fama, esencialmente, al hecho de haber sido asesinado por un fanático musulmán, presuntamente debido a sus artículos contra aspectos del Islam, v a un cortometraje en el que atacaba ciertos elementos dogmáticos de esa religión. Interview es una remake inspirada en el mismo guión del film realizado por Van Gogh en 2003; es un relato centrado de manera excluyente en dos personajes: un periodista, corresponsal de guerra, dedicado a temas "comprometidos", y una estrella de telenovelas a la que, contra su voluntad, el periodista debe entrevistar (una tarea que, obviamente, realizará con marcado disgusto). Las películas cuyas tramas se desarrollan a partir de las relaciones entre dos personajes contrapuestos dentro de un espacio único necesitan de determinadas condiciones. La primera es que el relato sea sostenido por las actuaciones, un rubro en el que Buscemi está correcto y Siena Miller es una auténtica sorpresa, por la carga de ambigüedad y contenida sensualidad que le otorga a su rol. Luego, es necesario que se haga una adecuada utilización de aquel espacio, a fin de evitar las tentaciones de la teatralidad, algo logrado por momentos en el film. Finalmente, la tercera condición es la existencia de un guión preciso, con diálogos ajustados que hagan avanzar el relato de manera fluida. Este aspecto es el más débil de la película, ya que recurre de manera innecesaria a diferentes vueltas de tuerca que provocan continuos cambios en la mirada sobre los personajes, en una permanente búsqueda de ingeniosidad -sobre todo en los momentos "dramático"- que perjudica ostensiblemente los resultados finales. Un film que, si no fuera por Sienna Millar, sería inmediatamente olvidable. JORGE GARCÍA



El viaje de Avelino

Argentina, 2009, 62', DIRIGIDA POR Francis Estrada.

Es un lugar común hablar de los cada vez más difusos límites que se establecen entre el cine documental y el de ficción, y esta película es una acabada muestra de esto. El film reconstruve los dramáticos hechos vividos en el año 2005 por Avelino Vega, un campesino habitante de una árida y pedregosa región de Catamarca que, ante la prolongada enfermedad de su pequeña hija y luego de haber fracasado en el intento de sanarla por medio de una curandera, decide emprender un viaje con la niña, montado en su burro, hasta encontrar un médico que la cure. La película, en su primer tramo, cuando describe la vida cotidiana de la familia y los vanos intentos por curar a la pequeña, opta por un registro de tono marcadamente documental, aunque sin acudir a las fórmulas habituales de la voz en off y las entrevistas. Con el empleo del tiempo real, el director consigue -sin apelar a la denuncia explícita ni tampoco al sentimentalismo- expresar con rigor la dureza con que se vive cada día y la ausencia de perspectivas para modificar la situación. A partir del momento en que Avelino emprende su viaje, el film se aproxima mucho más a un relato ficcionalizado; pero, al mismo tiempo -v tal vez en su afán de evitar concesiones-, Estrada toma una excesiva distancia del personaje, lo que impide una conexión emocional directa con él. Da la impresión de que en ese tramo la película se "comprime" demasiado, restándole intensidad al periplo del protagonista. Es posible que el aspecto más interesante de una obra, en última instancia, decorosa pero sin demasiado vuelo sea la posibilidad de reflexionar, una vez más, sobre los límites entre ficción y realidad; una realidad que, como lo señala un cartel al final de la película, ofreció años después un caso similar con una resolución menos feliz. JG



Son como niños

Grown Ups

Estados Unidos, 2010, 102', **DIRIGIDA POR** Dennis Dugan, **con** Adam Sandler, Kevin James, Chris Rock, David Spade, Rob Schneider, Salma Hayek, Maya Rudolph, Maria Bello.

Cinco amigos de la infancia (James, Rock, Sandler, Spade, Schneider), acompañados por sus respectivas familias, se reúnen en un centro vacacional de Nueva Inglaterra para esparcir las cenizas de su antiguo entrenador de básquet en el mismo lugar donde treinta años antes habían celebrado el triunfo en un campeonato juvenil. Mientras los padres renuevan su camaradería y las madres pocas veces dejan de ser un mero accesorio, los niños deben ser forzados y enseñados a jugar al aire libre.

Entre el Sandler guionista y la Nueva Comedia Americana se han interpuesto esos vicios que le achacamos a lo peor de la producción cinematográfica: solemnidad, sensiblería, la necesidad de dejar un mensaje a los espectadores y el ineludible final aleccionador. El humor anárquico, irruptivo, liberador e infantil se ha convertido en convencional y conservador. Los estallidos de ira cedieron su lugar a situaciones de gracia remañida. Lo que el humor de Sandler tenía de atractivo se licuó en una batería de personajes secundarios, delineados con pereza, que no brindan más que escasísimos momentos de comedia.

La reiteración de gags como el del nene de cuatro años que aún toma el pecho, o el de la abuela que se tira pedos, o la oposición entre las hijas hermosas y la hija fea de Schneider, en vez de aportar a la construcción cómica, ralentizan, saturan y agotan. La pequeña participación de Steve Buscemi apenas levanta la pobre puntería de la película, sepultada bajo el peso de sketches inconexos y de actuaciones mediocres, en particular la de Salma Hayek, (quien todavía no ha aprendido a actuar y hablar en inglés al mismo tiempo). Los únicos chistes que funcionan son los que, propiciados por Sandler, se desarrollan en la interacción de los cinco amigos, lo que permite sospechar que, sin el lastre de la familia, la comicidad habría sido otra cosa. Aquí, Adam Sandler no creció, se avejentó. Y con él, su humor. MARINA LOCATELLI



Portadores

Carriers

Estados Unidos, 2009, 84', **DIRIGIDA POR** Àlex y David Pastor, **con** Lou Taylor Pucci, Piper Perabo, Emily VanCamp, Christopher Meloni.

Es curiosa la ópera prima de los pastores catalanes, porque no se trata de un film de zombis sino de una historia sobre la desintegración definitiva de una familia, en este caso, integrada por dos hermanos. En efecto, las imágenes caseras del inicio anuncian que hubo un mejor mundo que el actual, ése que recorren los dos personajes con sus chicas por la ruta, buscando refugio en una tierra devastada por un virus. Pero Portadores no muestra ni le interesa explicar el motivo del desastre, sino las secuelas, el afán de supervivencia, el temor al contagio. Importa ese viaje hacia la nada misma antes que la pelea frente a los contagiados -que los hay, y muchos- o los que están a punto de ser infectados. Es una travesía con dos estaciones que intimidan, especialmente, cuando el grupo se encuentra con un médico que decide sacrificar a unos niños ya enfermos. El pasado de los hermanos, de acuerdo al inicio, también reaparece: uno de ellos, el que domina al otro, incluso abandona a su novia, en tanto el otro, tímido e introvertido, será quien deba tomar las decisiones extremas. Es en este tema, acaso el más importante, donde Portadores muestra su costado más débil: los diálogos resultan sentenciosos, los actores son horribles, la película pretende llegar a una trascendencia que oscila entre aforismos y frases hechas sobre el destino del mundo y el dilema familiar que parece no tener resolución. Por eso, el desenlace también resulta inválido: vuelven las películas caseras del inicio que ya se habían olvidado (y que están mejor filmadas que el resto), una de las dos parejas parece que sobrevivirá al desastre, retornarán los barbijos frente al miedo y, obviamente, no se sabe qué pasará el día después. Pero surge el interrogante: ¿por qué los hermanos Pastor no decidieron explorar el personaje más interesante de Portadores, aquel doctor decidido a salvar almas para evitar el sufrimiento? GUSTAVO J. CASTAGNA



Esta cajita que toco tiene boca y sabe hablar

Argentina, 2008, 62', DIRIGIDA POR Lorena García.

n buen día, Lorena García decidió abandonar su profesión de periodista de espectáculos, que había ejercido por varios años, y se radicó en el Noroeste argentino (más precisamente en Tilcara), una tierra que desde niña la había atraído. Allí comenzó a relacionarse con copleros/as del lugar, personajes que reflejaban, a través de su música ascética y primitiva, toda una tradición cultural de siglos. Es que la copla norteña expone a través de sus versos, muchas veces improvisados, las penas y alegrías de los habitantes de la zona. Antes de realizar esta película, la directora había filmado un cortometraje centrado en la figura de Julia Vilte, una legendaria coplera del lugar, que vuelve a tener aquí un rol protagónico. La idea central del film es demostrar cómo la copla tradicional lugareña, la que se ejecuta sólo con el acompañamiento de una caja, hoy también se interpreta en Buenos Aires, utilizando otros instrumentos más modernos y sofisticados. Para esto, la directora genera un encuentro entre Vilte y Mariana Baraj, una exponente del aggiornamiento mencionado, y, al mismo tiempo, contrapone los cantos de personajes de la zona con músicos que están radicados en Buenos Aires, como la notable Mariana Carrizo. El film elude la voz en off y las entrevistas para intentar transmitir a través de la música las distintas vivencias emocionales de sus intérpretes; también ficcionaliza algunas situaciones. Se puede señalar en la película la ausencia de una estructura narrativa precisa y acabada, hecho que provoca que, por momentos, el film se convierta en una mera sucesión de temas musicales. Por otra parte, se le puede reprochar que no se hayan aprovechado mejor los imponentes paisajes norteños. Sin embargo, el film es un interesante testimonio de cómo las tradiciones culturales pueden perdurar a través de diferentes generaciones que, incluso, pueden vivir en distintos sitios. JG



Cinco minutos de gloria

Five Minutes of Heaven

Inglaterra/Irlanda, 2009, 89', **DIRIGIDA POR** Oliver Hirschbiegel, **CON** Liam Neeson, James Nesbitt, Barry McEvoy, Richard Orr, Niamh Cusack.

Oliver Hirschbiegel le preocupan las Atransformaciones. En La caída, mediante el maquillaje y la performance actoral entendida exclusivamente como mímesis. transformaba a Bruno Ganz en un Hitler parkinsonianamente loco, en el intento de convencernos de que el nazismo era sólo el resultado de una anomalía psiquiátrica. En Cinco minutos de gloria reincide en la historia y en su particular modo de analizarla; el transformista es Alistair, de miembro adolescente de la minoría protestante nordirlandesa, asesino de católicos más para afirmar su personalidad que para defender su causa, a adulto atormentado, coordinador de grupos de autoayuda para violentos. Nunca conoceremos qué produjo esta transformación ni cómo fue el proceso que lo llevó a ella. De un salto Hirschbiegel elude treinta años de historia colectiva e individual, para transformar aquel joven tenso y sobreactuado en un adulto cuya calma esconde la culpa, confrontado en el presente con Joe, hermano menor del joven católico que asesinara. Para justificar tal mutación la película necesitaba de un relato más convencional que explicara lo ocurrido en ese hiato de tiempo. El alemán opta en cambio por un ida y vuelta temporal que le contagia su devaneo histericoide a lo que debía ser un proceso doloroso y profundo, confundiendo la elipsis, un arte en sí mismo, con la omisión. Así, las motivaciones de su personaje principal quedan huérfanas de sentido. En cambio su oponente, el católico Joe, explicita su malestar espiritual mediante constantes visajes de angustia. Por sus muecas los conoceréis. Oliver Hirschbiegel hace otra vez víctima a su película de su propia contradicción estética: cuando quiere ser explícito es redundante; cuando quiere sugerir esconde. La historia y el drama íntimo, una vez más, quedan afuera. EDUARDO ROJAS

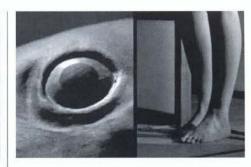


Océanos

Océans

Francia, 2009, 100', **DIRIGIDA POR** Jacques Perrin y Jacques Cluzaud.

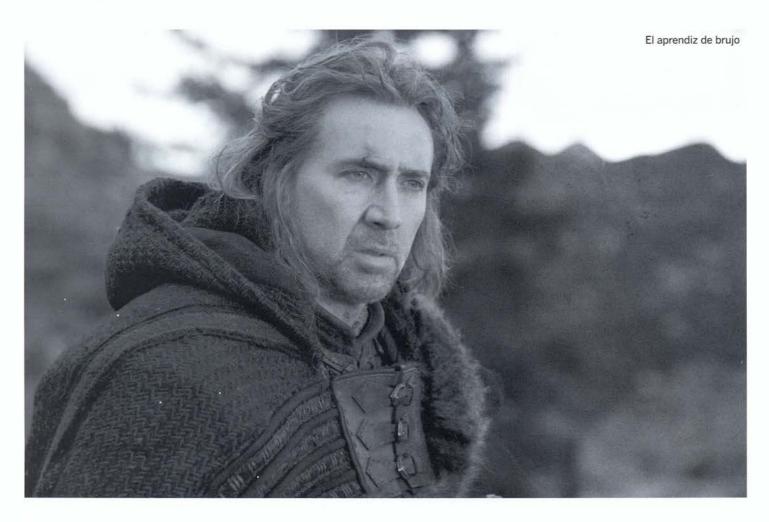
os responsables de Tocando el cielo (2001) pretenden dar cuenta de los diez años de trabajo del "Censo de la vida marina" (www.coml.org), proyecto científico internacional que ha examinado la situación de los mares para intentar morigerar los efectos del calentamiento global, descubriendo especies ignotas hasta ahora. Sólo los lugares de filmación suman 50, esparcidos por todo el planeta. Sin embargo, los directores, lejos de poner el acento en lo científico, encararon un muy básico documental de divulgación. Más allá de esta contradicción (para reflejar una investigación tan profunda eligen quedarse en la superficie), no es siquiera en este aspecto que el film hace mérito alguno para justificar su existencia. A los lugares comunes de decenas de documentales (pingüinos que se deslizan por el hielo; delfines que saltan sobre las olas; tortugas recién nacidas devoradas por las gaviotas en su intento de llegar al mar; focas fagocitadas por orcas o despedazadas por tiburones) se les suma la música casi omnipresente que no sólo explica, subraya, comenta y "humaniza" la fauna, sino que además, en muchos fragmentos, impide la creación de un auténtico clima al tapar el sonido ambiente. Todo ya ha sido visto, y, para colmo, la voz en off (supuesta explicación que se le da a un niño, para que quede claro cómo es considerado el espectador) recuerda los viejos institucionales proyectados en la escuela de Springfield en Los Simpson. Así y todo, ver en pantalla grande ciertas escenas filmadas con los avances que permiten las nuevas tecnologías no deja de ser impactante. Pero... ¿algunas escenas no son demasiado impactantes? En los créditos, la explicación: las escenas sangrientas han sido "reconstruidas" de manera tal que ningún animal ha sufrido durante la filmación. Sólo esto faltaba para poner en duda la valía de esas imágenes. ¿Hasta qué punto han sido retocadas o son meros artificios digitales? FERNANDO E. JUAN LIMA



Cabeza de pescado

Argentina, 2009, 82', **DIRIGIDA POR** July Massaccesi, **CON** Ingrid Pelicori, Martín Pavlovsky, Laura Nevole, Carlos Kaspar, Diana Wells.

ada tanto aparecen dentro del cine Cargentino directores/as que se alejan de las líneas hegemónicas de producción (minimalismo, denuncia, costumbrismo, documentales de todo tipo) para incursionar en terrenos genéricos. No estoy hablando de Campanella o de Trapero, sino de realizadores que, con presupuestos mínimos, intentan aproximarse, con mayor o menor fortuna, a ese territorio ampliamente transitado en otros tiempos. Es éste el caso de la ópera prima de July Massaccesi, un relato que abreva entre el cine fantástico y el melodrama familiar. La historia está centrada en un taxidermista cuyo hijo, a causa de un misterioso virus, se ha transformado en un mutante que cada día se aleja más de su figura humana original. Esta situación provoca en su madre un estado de melancolía perpetua, combatida con ansiolíticos, mientras su abuela pasa los días viendo telenovelas en un viejo televisor. La aparición inesperada de una mesera que sufre golpizas regulares por parte de su marido ofrece al protagonista la posibilidad de realizar cambios profundos en su vida. No se puede obviar que la película tiene algunos notorios baches de guión, interpretaciones por debajo de lo aceptable (algo que sorprende en una actriz competente como Ingrid Pelicori) y algunos ostensibles vicios de primera película, como un exceso de primeros planos, música demasiado intrusiva y puestas de cámara algo forzadas. Sin embargo, hay también algunos aspectos positivos, como el de cierta ambientación que le otorga un registro marcadamente intemporal, alejado de cualquier atisbo de naturalismo. También es un acierto el hecho de no mostrar hasta el final al pequeño monstruo, cuya aparición le otorga al film un tono definitivamente desolado y pesimista. JG



El aprendiz de brujo

The Sorcerer's Apprentice

Estados Unidos, 2010, 111', DIRIGIDA POR Jon Turteltaub, con Nicolas Cage, Jay Baruchel, Alfred Molina, Monica Bellucci.

Un poco a favor. Los embutidos producidos por la escudería Bruckheimer (grasos, fenicios, oportunistas v ¿lo dijimos? grasos) patinan desde hace un feliz rato a lo King Kong: a instantes de ser una debacle pero, aun así, sorprendiendo por lo primitivamente artístico de sus monadas. Cine gorila que se golpea cavernícolamente el pecho. El aprendiz de brujo se cuelga del magro fenómeno Harry Potter, justo cuando el cuatrojos anda en tono crepuscular, usando la varita mágica del formato "El elegido que no sabe que lo es". Y sí, es siome, pero su retraso es, mágicamente, feliz: no por nada está esa mezcla perfecta entre Adam West y Marlon Brando que es Nicolas Cage jugando a ser el brujo, segundo de Merlín, que enseña al aprendiz. Cage y su rostro plástico, su tensión y su canchereada tan cocainómana como de viñeta son los que -al funcionar como telaraña- tensan ese uso del mundo real: Nueva York específicamente, como escenario para magias de pacotilla de lujo (¡en tu digital jeta e imaginario, Potter!), y esos momentos en que El aprendiz de brujo mezcla -o confunde- género con show de Las Vegas. Pero el director

Turteltaub, en sus alegres limitaciones, es capaz de usar el montaje como herramienta para mostrar un truco. Así de saludablemente antigua, gozosamente grosera, tan real y solemne como Cage puede ser es El aprendiz de brujo. JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ

En contra. Nicolas Cage, Nicolas Cage, ¿por qué no te quedaste con la Policía de Nueva Orleans? Acá tuviste que disfrazarte de un mago despeinado y con campera de cuero para que la gente de La leyenda del tesoro perdido (Disney, Turteltaub, Bruckheimer) pueda desafiar a Harry Potter y homenajear a Fantasía (y a Goethe) torpemente. Acá tuviste que ser un mago que hace 1000 años (literales) busca un aprendiz que pueda vencer el mal y libere a su amada, presa -junto a sus peores enemigos- entre las capas de una muñeca rusa. Pero también tuviste que ser ese tipo que viene custodiando una mamuschka desde hace 1000 años (literales) y después de cinco minutos de charla con un niñito que le parece especial... ¿se la deja para que se la cuide un rato? Y claro que él iba a soltar a los malos, y claro que ibas a tener que entrenarlo para combatirlos. Y claro que ibas a terminar haciendo una película de magia cuya mejor parte es la que no tiene magos, ni CGI, ni fuerzas magnéticas, sino sólo un colectivo escolar, dos nenes enamorados y una pregunta sin respuesta. JOSEFINA GARCÍA PULLÉS

La sangre y la lluvia

Colombia/Argentina, 2009, 107', DIRIGIDA POR Jorge Navas, con Gloria Montoya, Quique Mendoza, Hernán Méndez, Juan Miguel Silva, Weimar Delgado, Julio César Valencia.

odo transcurre durante una noche en Bogotá. Llueve (de ahí el título). Un taxista se ve involucrado en el crimen organizado en relación con el asesinato de su hermano, que murió hace quince días y manejaba el taxi que él maneja ahora. Una mujer que consume de todo (drogas, alcohol, hombres, mujeres, música) se sube a la fuerza al taxi ("Ésta es una zona peligrosa") y pasan el resto de la noche juntos (hay dos choques con el mismo auto, un paso por el hospital, un intento de relación sexual, un cafecito, un secuestro). Todo termina mal (de ahí el título), con solemne música de tragedia. Algunos hablan de género para justificar este amor a primera noche, la sordidez, el argumento poco creíble. A lo mejor, la idea era "reflejar" la noche en la ciudad; se dice, por lo menos tres veces, "Esta zona es peligrosa" en diferentes lugares, pero la idea de desprotección es más verbal que real (así como el amor es más de la banda sonora que de lo que vemos). Hay imágenes mojadas de calles melancólicas y mucha cámara en auto.

MARCOS RODRÍGUEZ

Amores de diván

Frantisek je devkar

República Checa, 2008, 80', **DIRIGIDA POR** Jan Prusinovsky, **CON** Josef Polásek, Ela Lehotska, Martin Pechlát.

lguna vez los checos supieron tener Adirectores de cine. Eso fue antes, antes de que Rusia aplastara el país y antes de que el comunismo cayera. Hoy del cine checo nos llegan pocas cosas, entre ellas Amores de diván. No vamos a hablar de una supuesta decadencia o de los misterios de la distribución, que hacen que en nuestras salas terminemos viendo precisamente esta película. Pero sí hay un detalle curioso: aquellas películas de la Primavera de Praga se caracterizaron, entre otras cosas, por mostrar el sexo de una forma nueva. Esa liberación sexual era síntoma y arma de una liberación mayor. Hoy en día, cuando ya todo ha caído, encontramos de nuevo el sexo en una película checa: una comedia sobre un psiquiatra fofo y mujeriego que termina por descubrir, para la tranquilidad de las señoras en la audiencia, que en el fondo a quien realmente amaba era a su esposa. Correcta, sí; graciosa, no. El cine checo echó panza y descubrimos que el sexo también puede sostener ideas bastante apolilladas. Lo revolucionario era otra cosa. MR

Cuentos de la selva

Argentina/Uruguay, 2009, 76°, **DIRIGIDA POR** Liliana Romero y Norman Ruiz, **CON LAS VOCES DE** Abel Pintos, Rubén Stella, Gabriel Rovito, Eugenia Tobal.

Algunos pensarán que una película de animación hecha en Argentina merece benevolencia. El problema de *Cuentos de la selva* no sólo es que no funciona su téc-

nica, sino que además no sabe contar una historia y no logra construir personajes creíbles o queribles. Tenemos los "momentos clave" que suponemos tendría que haber, hay algunas canciones aplastadas por ahí, pero la película no se toma tiempo para desarrollar nada, introduce un diálogo que significa algo y pasa a otra cosa. En lugar de contar una historia, se contenta con enchastrarnos en la cara su mensaje ecologista. Lo que podría haber sido su fuerte (el trazo de lápiz de algunos de sus fondos, el trabajo más artesanal) pasa de largo sin que se le preste demasiada atención, así como pasan imágenes que uno deduce que supuestamente eran chistes. El mensaje tan diluido con leche se pasa de burdo y uno se pregunta: ¿realmente es eso lo máximo que puede entender un chico? MR

ESMA: Memorias de la resistencia

Argentina, 2010, 64', **DIRIGIDA POR** Grupo Boedo Films.

os documentales que muestran lo que fue el terrorismo de Estado durante la última dictadura militar suelen, extrañamente, no confiar del todo en la idea de relato verbal. Suelen sacar a relucir esa grosería que es "la reconstrucción de los hechos". ESMA: Memorias de la resistencia no se salva de esa maldición pero, al mismo tiempo, no se hunde en ella: sin perder la presencia fantasmal, como un factor externo denso -pero no rígidamente estructurante, gran error que suele cometerse- de la dictadura, decide hacer foco (siempre con el formato "cabeza cortada") en personas que estuvieron secuestradas en el centro clandestino de detención que funcionaba en la ESMA. Pero lo que no es sino novedad, al menos vital,

es el hecho de sentarse a escuchar cómo fue ahí el día a día, sin entronizar los aspectos relacionados con la tortura. Ahí *ESMA: Memorias de la resistencia* desdibuja la caricatura y traduce a un peso más concreto –por humano, por cotidiano—la experiencia de haber estado y después tener que vivir con esa experiencia. **JMD**

Eclipse

The Twilight Saga: Eclipse

Estados Unidos, 2010, 124, **DIRIGIDA POR** David Slade, **CON** Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner, Xavier Samuel, Bryce Dallas Howard, Anna Kendrick.

ontinuación de la saga vampírica Crepúsculo que mantiene la continuidad estilística y de contenido de las dos películas anteriores. O sea, una ideología medieval en la que el sexo prematrimonial es visto como el mal absoluto, con escenas de acción carentes de toda imaginación visual, una desconcertante idea de que el "erotismo masculino" es mostrar a un chico posando para la cámara como si le fueran a tomar una foto para un póster y una utilización de la música directamente criminal. Esta película, eso sí, incluye la irrupción en la trama de lo que en ella llaman "un temible ejército de vampiros", que, en realidad, son unos doce vampiros adolescentes que son vencidos con una facilidad pasmosa en una escena que, se supone, debería constituir el clímax del film. Entre tanta basura cinematográfica, sobreviven dos virtudes esenciales: ese diamante en bruto que es Kristen Stewart con su infinita belleza melancólica y el raro mérito que tiene esta película de hacer que, mientras uno la mira, se extrañen las aventuras de Harry Potter. HERNÁN SCHELL



DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JAVIER DIZ Los inrockuptibles	JOSEFINA GARCÍA PULLÉS El Amante	ISAAC LEÓN FRÍAS Ventana Indiscreta, Perú	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	PROMEDIO
Policía, adjetivo	9	9	9	9	9	8	9	8	8.75
Yuki & Nina	9	8	9		8	8		9	8.50
La Danse, el ballet de la Ópera	9	7	8					8	8.00
Un día en familia	6	6	8			8		8	7.20
La mirada invisible			7					7	7.00
El origen		9	5	7			6	7	6.80
Miss Tacuarembó		7	6	7			7		6.75
Esta cajita que toco tiene música			8			5			6.50
Encuentro explosivo	6	6		6	7	5	6		6.00
Plan B		6					6	6	6.00
Chéri					4		6	7	5.67
Cabeza de pescado		6						5	5.50
Océanos		6	5						5.50
Portadores			5	6					5.50
Un loco viaje al pasado			7	6	3			6	5.50
Interview		4	50	6				6	5.33
La chica que soñaba con una		4	5				5		4.67
Son como niños	4	5	6	5	4		4		4.67
Amores de diván		4	5						4.50
Cuentos de la selva			5				4		4.50
El aprendiz de brujo			4	5	4		5		4.50
Cinco minutos de gloria		3	5						4.00
Shrek para siempre			4	4	2	4	5		3.80
Eclipse		4	1	2	3	3			2.60



"Comunicación global, arte y educación en el Siglo XXI"

Del 29 de Septiembre al 1 de octubre

desde Buenos Aires a todo el mundo





Recepción de material: Hasta el 30 de agosto de 2010

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









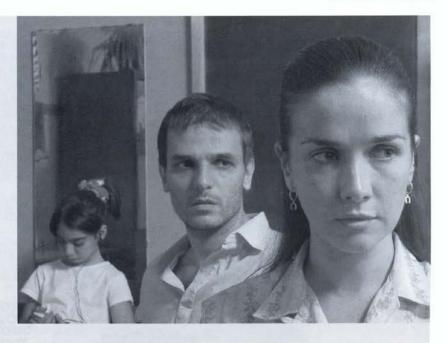








Clasista y combativa



Francia
Argentina, 2009, 78°,
DIRIGIDA POR Israel
Adrián Caetano.

rancia es una gran comedia clasista, que a mi amigo Ballotta le hace recordar las películas de Manuel Romero. Francia es mucho más de lo que luce. Caetano es un cineasta deliberadamente deslucido, políticamente económico. Pero ¿qué decir del contraplano demorado de Valenzuela cuando se dirige a los oficiales de policía, que en lugar de ser un contraplano termina siendo un travelling en retroceso que abre el plano y crea un gag, rubricado por la porción de pizza que se manduca el psicólogo de la fuerza? ¿Y la elección del picado abrupto para mostrar el intento de suicidio de la patrona de Oreiro? Brillante y feroz, vale no tanto como crítica social sino más bien, lisa y llanamente, como toma de posición política. Mucha gente dice que la presencia de la nena entorpece la película, que Caetano tendría que haber buscado otra chica. No entiendo por qué. La nena es, en buena medida, un medio para hablar de los padres y de la situación socioeconómica en la que se hallan. El punto de vista se distribuye entre los tres personajes, y en el de la película predomina el adulto de Caetano, que se vale de la mirada infantil para terminar poniendo en escena la ilusión peronista, imposible de ser pensada por un chico. Su piel color café con leche viene a cuento de viejos prejuicios sobre los que la película se asienta, y su cara con los párpados entornados y la blanca dentadura superior prominente es tan criolla y singular como las decisiones estilísticas tomadas por Caetano, que elude todo riesgo de pereza costumbrista paneando, cortando y variando los ángulos mucho más que recurriendo a los aditamentos digitales, igualmente efectivos y afectivos todos ellos, desde los textos tipo PC de los títulos hasta las fotos tomadas con un celular. Caetano varía no para llamar la atención, sino para no aburrirnos y para contar mejor, pero también para evitar los encasillamientos de todo tipo. De allí que Mónica Ayos haga de escritora capitalina y Daniel Valenzuela de psicólogo, corriéndose ambos de sus papeles habituales en ficciones televisivas y cinematográficas. Con todo lo que me gusta el Caetano de género, como el de Un oso rojo o Crónica de una fuga, creo que esta película es todavía mejor que aquéllas, porque es más imprevisible, más inmediata y más despareja. Y enci-

ma Caetano se arriesga a filmar una comedia por primera vez, una ficción en la que irrumpe lo cómico o, tal vez, en la que se llega a lo cómico por cansancio, como último recurso ante la desidia o la imbecilidad del funcionamiento colectivo (última secuencia en el hospital y última secuencia en la escuela privada). Además, ver Francia me hace avanzar un poco en las causas por las que lo prefiero frente a Trapero, quien explota la realidad, la coyuntura, la noticia con un virtuosismo funcional y utilitario. La pericia de Caetano no elude la sofisticación, pero ésta no reside en un plano secuencia (que los hay) sino en la disposición de un tarro de dulce de leche en el encuadre o en el valor dramático de un pico dulce, así como en la nobleza de una despedida en la puerta de calle, o en el paneo que muestra cómo se va el último empleado de una fábrica que cierra (lo que me recuerda la sensibilidad con la que Ford filma espaldas derrotadas en Fuimos los sacrificados), o, ya sobre el final, en el modo en que (sobre)imprime la leyenda que viene a cumplir lo que la realidad no brinda (el acertijo sobre los servicios es claro al respecto). Hasta cuando el encuadre la ensancha y apetisa, es imposible dejar de mirar a Natalia Oreiro, quien, al guardarse la plata del alquiler entre el culo y la bombacha que tiene debajo de un jogging con manchas de lavandina, hace temblar el universo. Creo que desde la Coca Sarli no he visto un erotismo tan plenamente autóctono, tan inmediato, tan nuestro como el de esa mujer en esta película. Un erotismo forzosamente vinculado a las condiciones materiales de vida y a la voluntad de esa laburante. Allí la película se vuelve un artefacto extraño y fascinante. Porque en Natalia Oreiro vemos tanto a Oreiro como a su personaje (Caetano lo remarca contrastando el aspecto cotidiano y doméstico de la actriz durante toda la película con el del final, cuando está radiante y blanca como una estrella de cine), una de esas mujeres que, por más desarregladas que puedan llegar a estar circunstancialmente, irradian la belleza de un carácter que siempre enfrenta las adversidades y, si eso no les reporta el dinero suficiente para modelar sus cuerpos en gimnasios y spas, les alcanza para modelar nuestra mirada en el más acá del ícono. MARCOS VIEYTES

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 MANTE por un único pago de \$190.

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.





















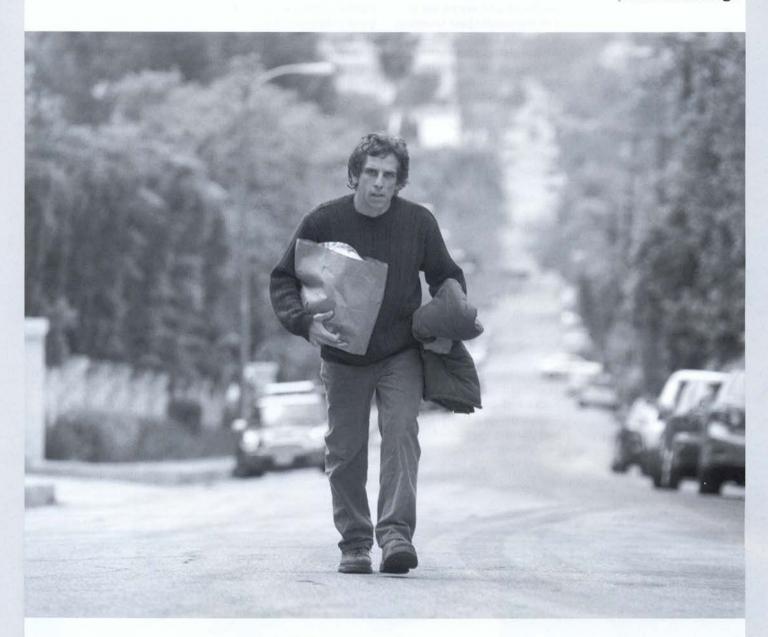


Escribinos a **amantecine@interlink.com.ar** o llamanos al **(011) 4952-1554** para averiguar las formas de pago. Ya podés pagar con tarjeta de crédito Visa, Mastercard o American Express visitando www.elamante.com

¿PRÓXIMAMENTE EN DVD?

Canciones de un camarada errante

por Nazareno Brega



Greenberg

Estados Unidos, 2010, 107', DIRIGIDA POR Noah Baumbach, CON Ben Stiller, Greta Gerwig, Rhys Ifans, Mark Duplass.

¿PRÓXIMAMENTE EN DVD?

Yo fui el primero en pasarle Daft Punk a la gente del rock / Los pasé en el CBGB's / Todos pensaban que estaba loco / Todos sabemos / Yo estuve ahí / Nunca me equivoqué / Yo estuve en Jamaica durante las grandes "batallas de sonido" / Yo me desperté desnudo en las playas de Ibiza en 1988 / Pero estoy perdiendo mi ventaja con chicos lindos que tienen mejores ideas y más talento / Y además son muy, muy copados / Estoy perdiendo mi ventaja / Escuché que tenés un compilado con todas las canciones buenas que se hicieron / Cada canción grandiosa de los Beach Boys / Todos los hits del under... Losing My Edge LCD Soundsystem

2002

o más importante para Greenberg, la película, es Los Ángeles. Para Greenberg, Roger, el personaje de Ben Stiller, Los Ángeles es una pesadilla recurrente de un pasado doloroso. Creció ahí, pero no pudo soportarla v tuvo que escapar. Como un Woody Allen con una neurosis descontrolada, Greenberg encontró refugio sólo en Nueva York. Los Ángeles tal vez no sea lo más importante para Greenberg, la película, pero es fundamental. Por algo el plano inicial elegido por Noah Baumbach muestra la ciudad desde una colina y, en un interminable y atractivo paneo, termina centrándose en Greta Gerwig, como si la ciudad entera se rindiera a sus pies, mientras ella pasea despreocupadísima al perrito Mahler. Los Ángeles es fundamental para entender a Greenberg, Roger, v buena parte de su atribulado presente, de vuelta vagando por la ciudad de los sueños.

El momento más bello del llamativo ensayo fílmico Los Angeles Plays Itself, de Tom Andersen, comparaba la manera en que Los Ángeles y Nueva York se veían en el cine a partir de la desmesurada horizontalidad de una ciudad y la exagerada verticalidad de la otra. Nueva York siempre creció hacia arriba, ahí siempre todo pareció estar muy concentrado. Los Ángeles se fue ensanchando con el tiempo y todo está bien esparcido en esa generosa

amplitud. No tiene mucho sentido manejar en Nueva York, ciudad de distancias cortas y, sobre todo, estacionamientos prohibitivos. En la anchura angelina es casi imposible moverse sin un auto y siempre hay un estacionamiento asequible a mano.

En uno de sus frecuentes monólogos de protesta, que buena parte de las veces toman la forma de cartas de queia a distintas empresas e instituciones. Greenberg se queja por la forma en que manejan los neovorquinos y los compara con los conductores de Los Ángeles, ejemplares a la hora de evitar tocar la bocina. Las cosas que no funcionan como deberían, por más pequeñas que sean, no lo dejan vivir en paz a Greenberg. Es fácil imaginar cómo los bocinazos típicos de Nueva York enseguida lo sacan de quicio. Él, que halaga "la cultura automovilística de Los Ángeles", le pega una piña a una camioneta que dobla en una esquina y no le cede el paso, derecho que tiene como peatón que camina por la senda peatonal. Para Greenberg los detalles son importantísimos. Greenberg no maneja. Y eso, en Los Ángeles, no es un detalle.

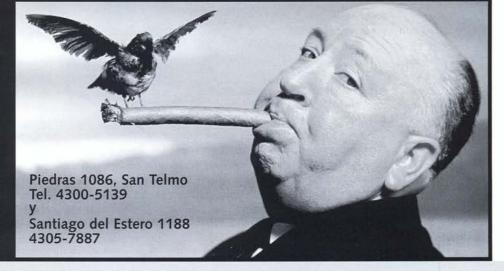
Greenberg es un paria. No sólo por el manejo; Greenberg no encaja en la sociedad, no tiene un lugar en el mundo. Va a la deriva, no parece tener rumbo. Greenberg no necesita

un auto para chocar de frente contra un muro una v otra vez. Todos lo tratan como un fracasado total, y hasta una de las únicas personas que se preocupan por él le dice que lo admira porque no hace nada y no parece sentir "esa presión estúpida por ser exitoso", aunque se nota a simple vista que a él lo liquida el contraste con el éxito de su hermano. Greenberg es un personaje sombrío que, cuando escucha la cita de Bernard Shaw "La juventud se desperdicia en los jóvenes", enseguida retruca con "La vida se desperdicia en la gente". Él es un inconformista que vive al borde de la locura, no puede lidiar con su presente y se refugia donde puede. Necesita evadirse como sea de su oscura realidad. De alguna manera, Greenberg es un postromántico, como Mahler. Gustav, no el perrito. Baumbach habilita el juego con los nombres al ponerle nombre de compositor a un perrito. Y Greenberg, un poco pretencioso, muy pasado de moda v de mal gusto, remite entonces a Clement Greenberg, aliado de Jackson Pollock y crítico de arte que introdujo al mundo la noción de kitsch. Los tiempos que corren, ya hace tiempo, no parecieran ser los mejores para las ideas legadas por Clement, ferviente opositor del pop y los posmodernos. Para Greenberg, Roger, claro

Videoteca El Gatopardo

ALQUILER

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoteca Gatopardo



material de desecho de la cultura capitalista, el mundo de hoy día tampoco es el ideal.

La mejor canción compuesta por James Murphy, y sin dudas la mejor y más representativa de la década de 2000, habla de los tiempos que corrían en ese entonces (2002) y cómo él, sin importar que haya estado ahí mismo en todo evento musical relevante del under, "perdió su ventaja" con una generación de jóvenes que se le adelantó gracias a la sobreabundancia de información de Internet, entre otras ventajas. Y encima tiene que reconocer que son más lindos y talentosos que él. El líder de LCD Soundsystem se tomó esa avanzada juvenil con soda y así consiguió el primer hit de su banda y de paso consolidar DFA Records, el prestigioso sello de su propiedad. Noah Baumbach convocó a James Murphy para que Greenberg sea su primer trabajo como compositor en Hollywood.

Si Los Ángeles era fundamental, la música es lo más importante para Greenberg, la película. Y también para nuestro querido Greenberg, Roger y no Clement. Greenberg era músico antes de mudarse a Nueva York y su banda se separó luego de que él, como líder, rechazara un contrato discográfico, el primero y último recibido por el grupo. Florence, el personaje de Greta Gerwig, también se dedica a la música, y Greenberg tiene su primera conexión con ella recién cuando va a verla a un show. Y eso que hubo un breve cunnilingus antes.

A Greenberg le cuesta mucho conectar, sobre todo con los jóvenes. Él también está perdiendo su ventaja, sobre todo con los jóvenes. Trata de relacionarse con ellos, a partir de la música y las drogas, pero no puede conectarse. No los entiende. Se esfuerza y, sin develar mucho más sobre el final de la película, lleva el intento a un extremo insostenible, pero la juventud nunca deja de verlo como alguien kitsch. Por eso es tan importante que, aunque sea de a ratos, Greenberg conecte con la jovencísima Florence. Y cuando no es Florence, es Ivan, paciente ex compañero de banda que acaba de separarse y a los ponchazos trata de reconstruir su vida familiar. Ellos dos son los únicos dispuestos a darle una mano y son quienes manejan cada vez que Greenberg necesita ir a algún lado. Él no tiene nadie más a quien llamar y, por una razón u otra, ellos responden incansables todo disparatado requerimiento. Los problemas de Greenberg para relacionarse son evidentes y su soledad es desconsoladora. A la manera americana, él protesta escribiendo alguna carta ante cada hecho que siente injusto. Pero es ahí donde la sociedad americana se agrupa en una infinidad de asociaciones que presionan a las empresas y hacen lobby, donde se revela esa soledad extrema de Greenberg. El momento más descorazonador de la película es el reencuentro con el personaje de Jennifer Jason Leigh, su ex novia angelina. Ella le hace notar de mil maneras distintas que la historia entre ellos no sólo quedó

atrás hace tiempo, sino que además nunca fue demasiado relevante para ella, por más que él no pueda relajarse y olvidar ese romance. "Mi psiquiatra dice que lo único que necesito es relajarme un poco", atina a decirle él, desencajado, en medio de la supuesta cita.

En Nadar solo, otra película generacional sobre los problemas para relacionarse, Ezequiel Acuña aprovechaba el agua para, ahí abajo, darle un respiro a un chico que se sentía ahogado. Greenberg también trata de relajarse nadando, pero ni eso funciona. Casi se ahoga en serio y, como puede, se acerca desesperado al borde de la pileta. Florence es el único respiro de Greenberg, por más que a él eso le moleste un poco y por más que ellos no tengan casi nada en común. Ambos parecen tan opuestos como Nueva York y Los Ángeles. Ella es joven al punto de que todavía le piden documentos cuando sale a un bar. Su personalidad se refleja en su manera de manejar. Cuando necesita que le cedan el paso, se pregunta en voz alta "¿me vas a dejar pasar?" y, depende del caso, se responde sola "sí, gracias" o "no, de acuerdo", aunque siempre lo hace con una tranquilidad descomunal. No sólo maneja tranquilísima, a Florence además le encanta salir a caminar y pasear por esa ciudad casi sin peatones.

Él cumplió 41 y jamás se relaja. Ni siquiera cuando los festejó: al ver que los empleados del restaurante se le acercaban a cantarle el feliz cumpleaños, se brotó y le gritó el intraducible insulto "sit on my dick!" a su mejor amigo. Ben

Stiller es el actor que mejor demuestra esa tensión constante en los hombros que puede volver loco a cualquiera. Esa furia permanente y contenida es una marca registrada de sus personajes, y se lo puede ver a Stiller detrás de Greenberg con la misma claridad que, por ejemplo, se veía a Noah Baumbach detrás del Jesse Eisenberg de Historias de familia. Es difícil imaginarse a Ben Stiller en una película como Enredos de oficina, de Mike Judge. Ese "dejar pasar las cosas" no va con él. Esto no significa que el actor haya tratado de hacer "la fácil" en Greenberg. Y el riesgo no está tanto en haberse corrido un poco de la comedia, aunque aquí haya algún que otro gag dando vueltas, sino en que Roger Greenberg dista de ser un personaje carismático. Como espectador, es muy difícil relajarse con Greenberg por la contradicción entre cierta repulsión que provoca el personaje v la imperiosa necesidad de ayudarlo, como todo el tiempo intenta Florence. Ella se dio cuenta antes que nadie de que él necesitaba una mano: cuando su amiga Gina la retó después de la primera cita y le dijo "te la acaba de chupar un enfermo mental", Florence le contestó que él parecía vulnerable y eso le gustaba. Gracias a ella, Greenberg termina por darse cuenta de que dejarse llevar no implica ser una carga y mucho menos que lo tengan que llevar a todos lados. Y, de una vez por todas, está dispuesto a manejarlo. Estaba cantado. [A]





EL CUERPO DE STILLER

ace unos días asistí a una especie de jornada que consistía en distintas charlas sobre determinados géneros literarios. Y cuando fue el turno de la poesía, conocí el infierno: una poeta leía poesía propia (diminutivo tras diminutivo) y ajena (José Hernández, Octavio Paz) mientras impostaba la voz y agregaba -al concluir cada poema- una sonrisa como de "¿vieronnn?" y, para rematar, pronunciaba un "qué hermosura" o "qué belleza". Eso parecía más un programa de autoayuda espiritual que otra cosa, pero la cobardía suscitada por el deber que me había conducido allí ese día me impedía manifestar mi opinión. Era desesperante, estaba asistiendo al asesinato de la poesía y no podía hacer nada. Nada. ;Realmente nada? Mi acto de

heroísmo fue levantarme y abandonar la sala, acto que, una vez afuera del recinto, mi mente disfrazó de hazaña. Salí a la calle y era un día de sol. El mundo no se había detenido. Éste era un día como cualquier otro. La gente caminaba por las veredas, los colectivos atestados de gente no frenaban en las paradas y alguien se compraba un pancho en el puesto de la esquina. Entonces comprendí que la poesía no había muerto y salí en busca de un colectivo que me llevara de vuelta a mi casa.

¿Qué tiene que ver todo eso con Greenberg y Ben Stiller en Greenberg? Bastante (ya llegaremos). Para empezar, hay una frase que él pronuncia cuando se reencuentra con sus amigos de juventud: "Todos los niños están vestidos como superhéroes y todos los hombres están vestidos como niños." Y eso es un poco de lo que se trata Roger Greenberg: de alguien que se resiste al paso del tiempo, pero no por temor a la edad sino por temor a los momentos que se esfuman y ya sólo pueden recordarse. A



Roger le molesta la gente, le molesta el mundo (se queja de todo y con todos en sus constantes cartas de reclamo). A Roger le molestan las personas porque ellas hacen de la vida algo pasajero, algo que está pero se marcha con cada instante. De ahí que Greenberg diga que "la vida se desperdicia en las personas".

Quizás para que la vida no pase, o para hacer estático el tiempo, es que él usa todos los días el mismo chaleco. Y quizás por eso él no asistió al funeral de su madre, porque la muerte es constancia del tiempo y de su imposibilidad de repetirse. Porque, a pesar de todas sus quejas, Greenberg cree que si atrapa el tiempo en su persona (escuchando canciones añejas, vistiéndose siempre igual, haciendo "nada", viendo películas viejas) podrá convertirse en alguien atemporal, vencer al tiempo o, al menos, convivir con él.

Todo eso es Roger Greenberg y algo de eso es Ben Stiller. No por nada, en una entrevista con la *Rolling Stone*, el actor explicó la forma en que eligió el vestuario de su personaje en *If Lucy Fell*: "Recuerdo que estaba atravesando una ruptura, y quería llenar mi tiempo todo lo que se pudiera. Así que me dijeron: 'Ah, ¿querés ponerte unos dreadlocks?' Y pensé: 'Eso me va a tomar unas ocho horas.' Ésa fue la motivación." Stiller ve un aliciente en la transformación de su cuerpo para una película (de hecho, en muchos de sus papeles cambia su look con bigotes, tintura, peinados, pelucas o pérdida de peso) y disfruta que el cine viva en el cuerpo de quien lo construye. Puede tener mejores o peores papeles, puede dirigir o ser dirigido, producir o ser producido. Nada importa mientras él sea la corporalidad, no ya del tiempo (como Greenberg) o la palabra (como la poesía), sino del cine (que es tiempo y palabra a la vez). Quizás por eso se disfrazó de Na'vi en la ceremonia de los Oscar; quizás por eso una de las cosas que más ha marcado su carrera es la mirada de Zoolander; quizás por eso en su brevísimo The Ben Stiller Show fue el rey de ponerle el cuerpo a otros actores y poetas (Tom Cruise, Bruce Springsteen, Bono, Bruce Willis). Es que este actor, director, guionista y productor le pone el cuerpo al

arte de hacer eternos los momentos irrepetibles. Por eso Baumbach acierta al entregarle el personaje de su última película.

En Greenberg hay una ocasión en que Roger se pregunta: "¿Adónde va la experiencia?" La respuesta está en el mismo plano que lo muestra a él haciendo esa pregunta, ese plano que lo muestra de pies a cabeza, solo y sentado sobre una cama: la experiencia está en el cuerpo, que nos acompaña hasta que se nos termina el tiempo. Y esa corporalidad (representada también por las palabras de toda poesía) es la que nunca transmitió aquella poeta del principio de este texto. Porque si la experiencia está en el cuerpo, ahí están también las lecturas, las emociones, los recuerdos; en fin, la poesía. ¿Por qué, entonces, intentar generarla con sonrisas condescendientes, elogios de pacotilla, vacíos suspiros o voces impostadas? Si nos basta con salir a la calle para verla en cada esquina, y nos basta con mirar cualquier película de Ben Stiller para encontrarla en su cuerpo.

JOSEFINA GARCÍA PULLÉS

UN PERFIL MUMBLECORE GREAT GRETA

Domingo 18 de julio: Veo Greenberg, de Noah Baumbach. Por momentos me gusta mucho, por momentos más o menos, por momentos nada. Puntaje: 6 y medio. Creo que la indefinición no es sólo mía, sino también de la película, y hasta del movimiento denominado "mumblecore" con el que está conectada. Ben Stiller hace de un tipo que va a cuidar la casa de su hermano y al que le cuesta un huevo relacionarse con la gente. La película oscila entre tomarse en serio al personaje y sus conflictos, o reírse de él. La elección de Stiller contribuye a esa oscilación. No obstante, para mí todo esto acabó siendo subalterno a la presencia de una chica que no responde a canon de belleza alguno (para ser indie, cuyo tipo físico es más bien flaco, blanco, liso y ni siquiera óseo, remite demasiado a Rubens), y que es la verdadera protagonista de la película. Es alta pero, sobre todo, ancha. No sonríe con los dientes sino con las encías. "Desgarbada" y "desacompasada" son términos que se me ocurren cuando pienso en su porte y en su andar. Encima, me recuerda a una mujer que conozco y cuyo físico se le parece. Creo que no dejo de ver la película por ella(s). Raro en mí, no reparo en su nombre.

Viernes 23 de julio: Abro mi casilla de correo electrónico y leo un mail de la redacción en el que, entre otras cosas, se nos pregunta lo siguiente: "Alguien más quiere decir algo sobre GREENBERG, sobre BEN STI-LLER? sobre GRETA GER-



WIG?". Respondo, vaya a saber por qué razón, casi instintivamente: "Greta Gerwig es hermosa", así, sin punto final, sin atender a parámetros de puntuación, menos escribiéndolo que diciéndolo como se dice algo más claro que el agua, que se cae de maduro, que no necesita ser probado. Resulta que ahora tengo que escribir sobre esa mujer de la que lo ignoro todo salvo que dije que es hermosa y que, como se habrán dado cuenta a esta altura de la página, no se me cae una mísera idea al respecto. Pero acabo de tipear erróneamente "ideal" en lugar de "idea" y eso me da una punta para pensar por qué me llama tanto la atención: tiene un cuerpo que ocupa un lugar concreto en el espacio. Es una imagen que no se presta inmediata o fácilmente a la manipulación incorpórea de la fantasía, que se opone por su propio peso a la circulación inconsecuente de modelos eróticos estandarizados, pero que tampoco se propone como uno alternativo. Greta Gerwig es cualquier cosa menos un(a) modelo.

Domingo 25 de julio: Me digo: "Se tiene que acabar esto de escribir perfiles con poca o sin ninguna información, fragmentarios y antojadizos". Busco datos v me encuentro con que esta chica de 26 años protagonizó y dirigió junto a Joe Swanberg una película que se llama Nights and Weekends. Me digo: "Voy a verla para tener una mejor idea de su presencia en pantalla". Miro diez minutos y abandono, incapaz de engancharme en la onda "indie under" de esa ficción que promete mostrar pedazos de una relación siempre abordados en media res, pero noto un detalle que me lleva de inmediato a Greenberg. En las dos películas, cuando Gerwig se desnuda tiene dificultades para sacarse un vestido que lleva incorporado una faja para el busto. Lo llamativo de esa pieza color tostado que se repite en ambas (calculo que eso debe tener

nombre pero lo ignoro) es que no sólo está ahí para desbaratar la convención sexual mainstream, sino que también es la evidencia de una continuidad entre ficciones distintas, así como un signo físico de su participación en la elaboración del personaje, además de que contribuye a establecer una intimidad física entre el espectador y un cuerpo preciso, cotidiano, material, antes que entre el espectador y el cuerpo idealizado de un personaje.

Lunes 26 de julio: Me digo: "A este texto le hacen falta datos específicos". Por ejemplo: "Nació el 4 de agosto de 1983 en Sacramento, California, Cuando cursaba la universidad participó en la fundación de un grupo de improvisación. Vive en Nueva York". Me digo: "En el cielo de los arquetipos cinematográficos, la dirección correcta de un viaje es Nueva York -California y no a la inversa. En fin...". Me digo: "Pero ya no estamos en el orbe clásico de Hollywood, y ni siquiera el Hollywood actual está en Hollywood, si es que alguna vez lo estuvo". Me digo: "De continuar diciéndome tantas cosas voy a tener que medicarme" (Nota para el editor: lo ideal sería que el guión coincida con el margen derecho del párrafo. En ese caso, se correría el riesgo de que la gracia derivada de la recurrencia fonética pase desapercibida, pero en el caso contrario quedaría tan expuesta que sería un chiste pésimo).

MARCOS VIEYTES

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

Presidente M.Rago 011- 15-3388-2981

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

CAMARA ARGENTINA DE VIDEOCLUBLES

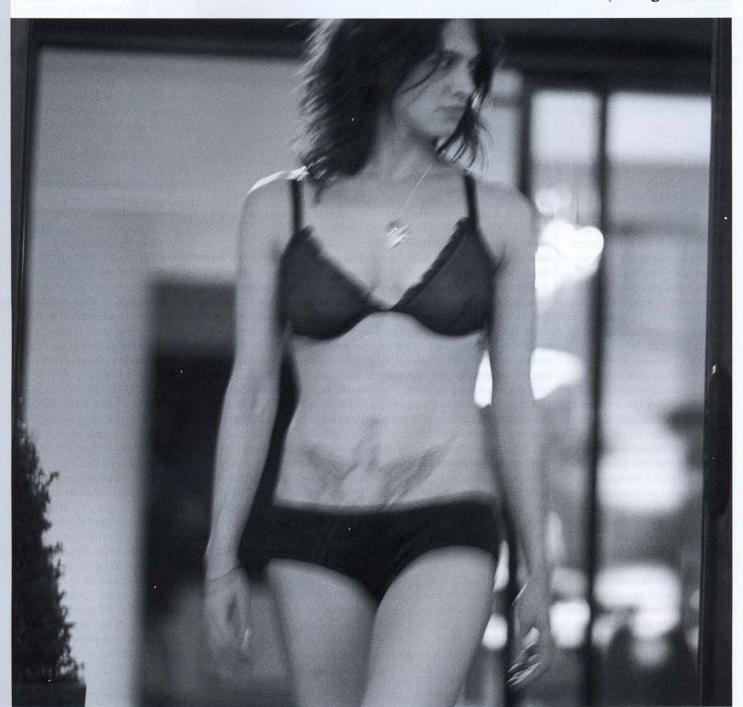
internet no llegan.

www.camaradevideoclubes.com.ar

info@camaradevideoclubes.com.ar

Perdida en Hong Kong

por Diego Brodersen



Boarding Gate

Francia/Luxemburgo, 2007, 106', DIRIGIDA POR Olivier Assayas, CON Asia Argento, Michael Madsen, Kelly Lin, Carl Ng, Kim Gordon, Alex Descas. (SBP)

Atención: Se cuenta el final.

o hay caso. Si bien casi todas las películas "dramáticas" de Olivier Assayas -de Clean a Las horas del verano, pasando por su adaptación de Los destinos sentimentales- no ofrecen resistencia para su estreno comercial en salas argentinas, no ocurre lo mismo con sus proyectos menos vendibles al circuito de cine arte convencional. A fin de cuentas un cinéfilo de origen, posee en su filmografía una zona consagrada a la reelaboración modernista de géneros tradicionales, películas deudoras en algún sentido del Sin aliento seminal, aunque en plan más juguetón que revolucionario. Sin dudas es Irma Vep su obra maestra en ese terreno, pero incluso en films menos logrados, poco profundos en el buen sentido de la palabra, como Demonlover, la pasión bulímica del realizador por regurgitar el celuloide devorado devuelve gemas de superficies relucientes, capaces de ofrecer un nada desdeñable placer estético. Boarding Gate forma parte de ese grupo de investigaciones cinematográficas y comparte con Demonlover una pasión incontrolable por los mecanismos de las tramas policiales, claro que tamizadas por filtros varios que dejan pasar sólo algunos de sus componentes clásicos, eliminando otros tantos, afortunadamente lejos de los guiños y citas al uso.

Como ocurría en Demonlover, el modelo a retratar se relaciona con el mundo de los negocios transnacionales, donde corporaciones dedicadas a realizar diversas importaciones y exportaciones ocultan negociados, traiciones económicas y personales, un mundo en el cual la línea de la legalidad se difumina hasta hacer indistinguibles sus bordes. Un tablero de ascensos y caídas donde los rostros pueden ir variando pero que, más allá de un aspecto siempre saludable, no termina de ocultar un núcleo esencialmente corrompido. En Boarding Gate el deseo y el sexo parecen ser

las motivaciones principales de los personajes involucrados -al menos en apariencia-, como si esa proliferación de fluidos y sensaciones corporales sirviera de mojones en un laberinto en el cual, para alcanzar la ansiada zanahoria, hubiera que coger con ganas, con mucha dedicación y persistencia. En ese juego de fornicación corporativa conocemos a Sandra (Asia Argento), otrora amante de Miles (Michael Madsen), un ejecutivo que no está precisamente pasando por su mejor momento empresarial y económico. En la primera mitad de la película pasan pocas cosas; mejor dicho, ocurre mucho pero de manera subterránea, casi imperceptible, jugada que Assayas dispone de esa manera para que Boarding Gate se abra a infinitas posibilidades a partir del quiebre que parte el relato en dos, luego de una visita al aeropuerto y el viaje transcontinental en avión. Sandra y Miles mantuvieron una relación particular, en la cual los juegos sexuales, generalmente violentos, les cedieron el lugar a otra clase de entuertos, donde el cruce de ciertos límites supo confundirse con el proxenetismo y el espionaje a pequeña escala. (La contratapa del DVD dice "Sandra, una ex prostituta...", pero ésa es una simplificación que poco y nada tiene que ver con la realidad planteada por la ficción.) Esa relación de a dos que incluyó necesariamente a más participantes (el relato de una violación grupal es uno de los momentos más fuertes de una película que hace del sexo verbal uno de sus componentes centrales) está terminada, pero el peso específico del pasado, ese gran motivador de la literatura y el cine, vuelve una y otra vez a interponerse en el camino de Sandra. La única solución para independizarse y tal vez comenzar un negocio propio (solución sorpresiva e inesperada) es eliminar de la ecuación a Miles, momento a partir del cual Boarding Gate muta, se hace más física y veloz. Pero antes, algunas palabras sobre

Sandra/Asia.

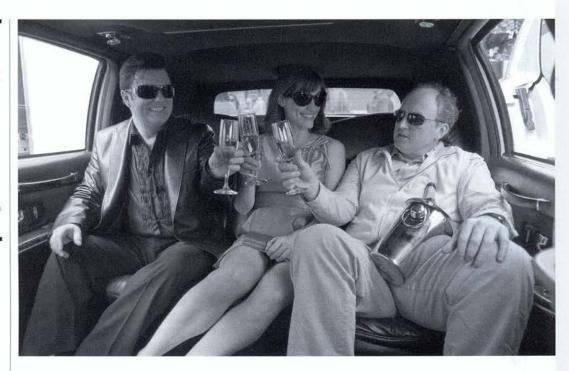
Ella, personaje y actriz, es la vedette absoluta del film. Sabíamos que la hija de Dario era buena interpretando roles que mezclan la fragilidad con cierta dureza, personajes que a falta de un mejor término podrían calificarse como "reventadas", categoría ésta que excluye juicio de valor alguno. (Sabemos también que dirigió dos muy buenas películas, aunque ésa es otra historia.) Pero Assayas crea en Boarding Gate las condiciones necesarias para que Asia le dé forma al que quizás sea el paradigma de su tipología en pantalla, una mujer capaz de llorar a moco tendido para, acto seguido, empuñar un revólver con todas las intenciones de utilizarlo, de caer por las escaleras y hacer de un esguince un daño menor, particularmente en comparación con sus heridas emocionales; de crear, en definitiva, un personaje complejo y misterioso con apenas dos o tres gestos. Si, como dijo en algún momento de su carrera el realizador Fred Niblo, la cámara de cine amaba a Greta Garbo, en el caso de Argento su cuerpo entero -no sólo su rostro- es una superficie que atrae e impresiona fotogramas como un imán, incapaces de vencer su condición magnética. Boarding Gate es Asia Argento, a tal punto que sería imposible imaginar la película sin su presencia. Y si bien esto tiene que ver con una condición sexuada, al mismo tiempo la supera para transformarse en otra cosa, menos tangible y difícil de describir. Sea que fuma, bebe, vomita, corre, conversa o ata a su amante con su cinturón cual perro de paseo, la cámara absorbe su cuerpo con la intención de asimilar algo esencial e invisible a los ojos desnudos.

La segunda mitad de la película encuentra a Sandra transformada en una versión minimalista de la heroína de cine de acción, una sobreviviente trasladada de golpe y porrazo de París a Hong Kong. Dos personajes hasta ese

momento secundarios, la pareja integrada por Sue y Lester (respectivamente, la taiwanesa Kelly Lin, rostro recurrente en las películas de Johnny To, y el hongkonés Carl Ng), pasan a tener una presencia e influencia relevante, particularmente para la protagonista, ocupando de alguna manera el lugar vacante de Miles. A partir de ese momento, Sandra vuelve a una situación de desamparo, que estimamos similar a la vivida en su pasado, ocupando nuevamente el lugar del peón manipulado por fuerzas superiores, al tiempo que intenta revelarse e impedir, sin demasiado éxito, la presión de esas mismas influencias. Con esa fricción entre vectores como telón de fondo, con las calles, restaurantes y karaokes de Hong Kong transformados en una verdadera pesadilla urbana, bien alejada de la postal turística, Sandra no dejará de desplazarse de un lugar a otro, con su sueño de entrepreneur cada vez más alejado. Cuando la película ya no parece ir hacia ninguna parte, encerrada por un esqueleto que se va haciendo más débil e indefinido a medida que avanzan los minutos, Assayas cierra el círculo con un toque maestro, particularmente por su sencillez y elementalidad. No es un final resignificador a la manera de un Shyamalan, sino la única salida posible para una historia que hace de su heroína un personaje trágico, incapaz de zafar de los grilletes que la tienen esposada a su destino de operaria bajo órdenes ajenas. Es un final triste y demoledor, que va en el sentido contrario al del clásico relato de Hollywood, pero que deja al mismo tiempo la puerta abierta para una nueva oportunidad. En ese plano que cierra Boarding Gate, antes de un fuera de foco significativo, precisamente en el momento en el cual Sandra toca fondo, el film tensa la cuerda del lirismo y se acerca a un posible ideal de belleza. [A]

La invención de la mentira

The Invention of Lying Estados Unidos, 2009, 99 DIRIGIDA POR Ricky Gervais y Matthew Robinson, con Ricky Gervais, Jennifer Garner, Jonah Hill, Louis C.K. Jeffrey Tambor. Fionnula Flanagan, Rob Lowe, Tina Fey. (AVH)



ay films experimentales que se ocultan detrás de una superficie más bien convencional. Es lo que sucede con La invención de la mentira, un cuento especulativo que se basa en una premisa absurda para crear -desde el mismo absurdo- una mirada sobre el mundo. La premisa es simple: nadie ha dicho jamás una mentira y alguien comienza a hacerlo. Por supuesto que para crear este film es necesaria una serie de arbitrariedades: es un poco difícil comprender cómo si la humanidad nunca ha mentido, puede haber una sociedad exactamente igual a la nuestra. Hay otro dispositivo arbitrario: las personas dicen -incluso cuando no tienen demasiada necesidad de hablar- exactamente lo que piensan, sin ningún filtro. Tal ficción ostensible sólo puede sostenerse si se trata de una comedia, si desde el inicio sabemos que el tono es el de la distancia irónica; de otro modo, las inconsistencias serían un peso demasiado grande para la película y el universo que plantea se disolvería inmediatamente.

La fábula es responsabilidad (en escritura, codirección y actuación) de Ricky Gervais, el comediante británico creador de la The Office original, quien,

trasladado a los Estados Unidos, ha paseado su oficio televisivo por la serie Extras (y una miríada de otros programas); en cine, protagonizó la muy buena Ghost Town (otra que acá no llegó a las pantallas) y es el director del museo neoyorquino en las dos Una noche en el museo (por las que este redactor siente una especial debilidad). El tono británico de su humor -ese famoso understatement del que hizo siempre gala Hitchcock- campea todas estas producciones. Es decir: no se trata de una comicidad explosiva, sino de una ironía meditada que genera lo cómico por acumulación. El espectador va dándose cuenta, de a poco, del núcleo cómico del gag, en lugar de que le estalle en la cara. De allí que se trate de una comicidad basada casi íntegramente en el diálogo, y es posible que esta característica confunda al espectador de La invención de la mentira y éste termine considerándola televisiva. Pero no: hay que saber filmar estos diálogos donde la gente dice cosas terribles sin inmutarse; hay que saber calcular el tiempo que dura un plano para que el gag de la publicidad de Pepsi ("Lo que se toma cuando no hay Coca-Cola", reza el aviso) no sólo cause gracia sino que se integre al resto de este mundo.

El film narra la historia de un guionista de televisión y cine. En este mundo, las películas son sólo una persona sentada frente a una cámara narrando un fragmento de historia. Nada de ficción, por supuesto. Mark Bellinson (Gervais) se ocupa del siglo XIII y de la Peste Negra. La chica de sus sueños lo rechaza, pierde su trabajo y está a punto de quedarse sin departamento cuando, accidentalmente, dice una mentira. A partir de allí su vida cambia, aunque esta capacidad, algo así con un superpoder, no le permite conquistar el amor, por ejemplo. En medio de este ascenso vertiginoso, se enfrenta a la muerte de su madre, que se desespera porque la espera la nada. Y para consolarla, le habla de la otra vida. Termina, a su pesar, creando una religión que ayuda y da esperanzas a los perdedores de este mundo. Después, la trama se vuelve un poco más convencional, en la medida en que se reduce a una comedia romántica de chico que busca chica, pero eso es lo de menos. Volvamos a lo experimental del comienzo: hay algo bastante extraño en la película y es que, efectivamente, ningún personaje, salvo Mark, miente nunca. Todo lo que dicen es cierto, y ninguno finge o amolda sus dichos a las emociones

de los otros. La gran virtud del film como procedimiento consiste en que incluso si se trata, como se dijo, de premisas artificiales que resultan evidentes desde el principio, los personajes tienen el peso de lo real. Uno cree que esos tipos que hablan contradiciendo las normas del discurso (básicamente significamos sin decir "exactamente la verdad", como sabían Searle y Grice, dos pragmáticos) existen, son como nosotros y les pasan cosas que podrían sucedernos en este mundo hecho de pura ficción. Eso también: el film, más allá de sus dardos contra la publicidad, las buenas maneras o la religión, nos permite pensar en lo nuclear que es la creación, el sucedáneo, el cuento, la "mentira" en el sentido literal del término para nuestra vida cotidiana. Es decir, por el absurdo, una reivindicación de la necesidad del arte (y una asimilación del arte al juego creativo de la voluntad, por lo demás). Más allá de la aparición de comediantes extraordinarios en pequeños roles (Tina Fey, Jeffrey Tambor, Jason Bateman y el gran Jonah Hill), La invención de la mentira es esa rara clase de film reflexivo: el que no se celebra como tal sino que reparte, generosamente, sus graciosas mentiras. LEONARDO M. D'ESPÓSITO

Tres codas para un mundial

por Agustín Campero

El fútbol

España corrió un poquito más allá los límites del estado del arte futbolístico: propuso algo nuevo, que generó ciertos consensos respecto de sus bondades, su superioridad y su ejemplaridad como para ser imitado. Además de imponerse por su fútbol gustoso, la selección española propuso un juego honesto y consistente. Mirar jugar a España es sabroso, agradable para la vista y para acompañar un concepto: al fútbol hay que jugarlo bien y esa bondad hay que sostenerla principalmente con la sustancia del buen pie, de la inteligencia, de la noción de virtuosismo entendido como habilidad, solidaridad, firmeza y sorpresa a partir de la magia, de la inventiva, de lo impensado. Todos sus procedimientos fueron fieles a su propio convencimiento (y adaptó ese convencimiento a los avatares intrínsecos al desarrollo de un campeonato corto) y jugó limpio. Jugar limpio, no hacer trampa, respetar el reglamento y el espíritu del juego es importante y merece ser aplaudido. Y exigido.

Las imágenes

El fútbol está devaluado, se está volviendo tonto, un juego digno de los ciudadanos de la película La idiocracia. Su concepto muta de la belleza de un juego lindo, basado en la jugada bien elaborada, la finta, el pase corto, la precisión, la sorpresa, el engaño, a la mera agitación del gol, el rostro esforzado, la violencia del juego, la angustia o la preocupación o el enojo o la descarga del festejo de los directores técnicos. El modo del festejo. Las imágenes del mundial alimentan esta mutación del concepto de belleza. La atención primordial de la cámara, el fundamento de la edición, deja de ser la mejor posibilidad de la captura del juego y la inteligencia (o su ausencia) detrás de éste, para pasar a estar en los gestos, dentro y fuera de la cancha. En las imágenes, los espectadores pasan a ver incrementada su importancia relativa. Los hinchas pasan a preocuparse menos por el juego que por el diseño de su look. Convengamos que el look de un mundial es más bien pavote y, ya dentro de la tontera, en aquellos casos menos inspirados, la peor expresión de esto es la exacerbación nacionalista.

Argentina

Más allá de si jugó bien o jugó mal, si hubiera que haber poblado más la mitad de la cancha o jugar con un 10, y con jugadores que juegan de su puesto, Argentina apostó por un fútbol ofensivo, asociando a jugadores habilidosos y procurando que Messi pueda desplegar su genialidad y su magia. Algunas veces lo logró. La idea detrás de esto era correcta: había que ser ofensivo, había que jugar bien, había que lograr muchos pases, jugar en el campo rival y tratar de hacer muchos goles. El equipo nunca estuvo cerca de consumar la perfección. Primó el muchachismo, la confianza en que la unidad del vestuario, la autoestima y la historia de la camiseta lo pueden todo.

A alguien se le ocurrió que esto era una cuestión política: si la Selección se coronaba campeona, se acababan los problemas del país. Se promulgó por decreto la invencibilidad. Se hicieron carteles excitantes, que no vieron la luz por la derrota con Alemania. Una vez más, se planteó la idea de lucha hegemónica, dos bandos, nosotros buenos y ellos malos, el fin justifica los medios y dale que va. Y luego de la derrota, la mentira detrás de Maradona sí o Maradona no. Maradona pueblo o Maradona anti patria. Una discusión propia del mundo de los negocios: la FIFA necesita vender imágenes, y convenía tener al astro sentado en un banco de suplentes. El Gobierno necesita de su lado al ídolo indiscutido. Su socio, la AFA, necesitaba doblar la apuesta cuando peligraba la clasificación. Ambos (Gobierno y AFA) usaron a Maradona como escudo humano. Mientras tanto, no se habla de la penosa trama del fútbol argentino, su estado calamitoso. Y mucho menos se desarrollan políticas de Estado para mejorar la situación. Se reprimen los sueños que convocan a pensar un futuro ideal con un horizonte de, al menos, 20 años, para así tomar decisiones que permitan arribar a algo más virtuoso que lo que tenemos. No para ganar un mundial (eso no es un objetivo, sino una aspiración, según César Luis Menotti) sino para contribuir a vivir en un marco social un poco mejor que el que tenemos: los clubes en bancarrota, luego de años de un marco macroeconómico internacional extraordinariamente favorable; la enseñanza del juego despojada de valores; mercaderes que buscan talentos en la niñez para volverlos sus mercancías; clubes de barrio amarrados a esa lógica; la violencia como moneda



FOTO: JAVIER PORTA FOUZ

corriente; la reflexión periodística e intelectual alrededor del deporte en su peor nivel. La verba utilizada embrutece, multiplica el mal, lleva la discusión a un pozo séptico. Los negociados y la corrupción están en tal estado de naturalización que nadie se escandaliza, nadie amaga a impedirlos, todos lo dan por sentado: va de suyo que en el fútbol argentino hay mugre. Eso incluye a los barrabravas, ya no empleados de algunos dirigentes políticos, sino directamente financiados por el Gobierno. Un viajecito para su fuerza de choque. Lo único limpio, se dice (y debe ser cierto), es el jugador: "la pelota no se mancha". Todo vale para incrementar las ganancias. En este "fútbol para todos" del Gobierno, como en tantas otras cuestiones, se ensordece el debate y el progreso en las ideas y las propuestas con el ruido de las vuvuzelas. En el fútbol se deja en evidencia un método global para el desarrollo de políticas: avasallante, dicotómico, excluyente, simplificado, subsidiario de los millones del Estado tirados a lo pavote. Puro presente (horrible, por otra parte), sin posibilidad de pensar el futuro. Y el futuro será la consecuencia de este presente. Hay lugar para la excitación, la confrontación, la oportunidad de pintarse de colores, pero se esconden las injusticias, se profundizan las desigualdades, y se consagra y fortalece a los poderosos responsables del actual estado de situación. [A]

120 historias del cine Alexander Kluge

Buenos Aires, Caja Negra, 320 pp.

Un cine que viene del futuro

por Eduardo A. Russo



a edición argentina de este libro de Alexander Kluge es algo para celebrar. Su autor no solamente es uno de los cineastas fundamentales del cine moderno, sino que además pertenece a esa rara estirpe de intelectuales-poetas en los que la creación artística y la producción conceptual son complementarias e indiscernibles. Poco es lo que de él se ha traducido al español. Aunque no sea demasiado fácil de encontrar, circula en Argentina otro libro suyo de relatos: El hueco que deja el diablo (Anagrama, 2007), que hasta ahora era, con la breve compañía de algunos de sus guiones tempranos publicados por Alianza en 1972 (Artistas bajo la carpa del circo: perplejos, Leni Peickert y otros), todo el Kluge disponible en castellano. En ese sentido, la aparición de 120 historias del cine es, en principio, todo un acontecimiento.

La publicación de Caja Negra traduce íntegramente el original alemán de las *Geschichte vom Kino* (la edición norteamericana, drásticamente abreviada, condensa en un breve centenar de páginas sólo 36 de estas historias) y agrega una entrevista con Kluge, conducida por Carla Imbrogno, a cuyo cuidado quedó la realización de la edición. Párrafo aparte merecen tanto el exquisito trabajo de la editora como la minuciosa

traducción de Nicolás Gelormini. Ambos encararon exitosamente el desafío de entreverarse con una prosa cuya afabilidad va a la par de su exigencia, y que no deja de proponer, a cada página, una cuota de misterio por develar.

Aunque en un célebre pasaje Susan Sontag comparó a Kluge con Pasolini por ser ambos representantes paradigmáticos de la figura del intelectual como artista (y del artista como intelectual), que encontró su culminación en la segunda mitad del siglo pasado, a la vista de su producción audiovisual es seguramente Godard el autor con quien las cercanías resultan más evidentes. Estas 120 historias... junto a los programas de TV de Kluge dialogan desde varios ángulos con las Histoire(s)... godardianas. Levéndolas uno reencuentra imágenes y argumentos diseminados a lo largo de su producción audiovisual. Se trata de artefactos para pensar meditativamente el siglo del cine, aunque mantengan distintos estados de ánimo.

Para Kluge, como para JLG, la imagen electrónica es una máquina para pensar lo que el cine crea. Cabe resaltar que, de acuerdo con sus criterios, el autor no reconoce diferencias sustantivas entre escribir un libro, hacer una película y dirigir o producir un programa televisivo. Desde hace cuatro

décadas cultiva un lugar de excepción en la televisión alemana, levemente enmascarado bajo la fachada de una productora independiente, que no es otra cosa que la iniciativa de sostener algo tan raro como una televisión de autor. Kluge parece haber encontrado la clave -si bien no es nada fácil de expandir a escala global, dadas las características del sistema televisivo transnacional- para dar cabida a cierta forma de discurso televisivo al que no cabe calificar de otro modo que como autoral. Por cierto, durante un buen tiempo, la dificultad de expandir el trabajo de Kluge dentro de los paradigmas habituales de la difusión televisiva internacional fue una limitación, pero hov este límite parece remediado bajo cierto ángulo, si bien se desplaza desde la transmisión hertziana o por cable hacia el stock audiovisual posibilitado por los new media, entre los cuales se incluye uno de sus proyectos más recientes: su señal en webTV (www.dctp.tv). Dos monumentales videoensayos editados en DVD (Noticias de la antigüedad ideológica, 2008, y Los frutos de la confianza, 2009), de una decena de horas cada uno, se suman hoy a su obra integral editada hace un par de temporadas en el mismo formato. Kluge se ha relanzado a la reconsideración crítica y al encuentro del espectador avisado. Quien hoy quiera

contactarse con su obra audiovisual, si se empeña, puede hallarla con un poco de búsqueda. Por otra parte, entre lo primero que puede encontrar a mano está, desde ahora, este libro.

120 historias del cine puede ser leído como una red de relatos tanto del cine como del siglo del cine. Es también, a su manera, una singular historia del siglo XX, y de las tragedias y paradojas en las que el cine estuvo implicado de un modo u otro. Kluge ha concentrado su atención especialmente en el dispositivo cinematográfico en el contexto de una centuria signada por la técnica, sus promesas, maravillas y catástrofes. No es que no atienda al lenguaje del cine, pero sus escritos rodean una v otra vez, más bien, ciertos elementos cruciales que hacen a la articulación entre lo artístico, la ciencia, la técnica y la ideología en el cine. El autor piensa que eso que llamamos cine persiste desde tiempos inmemoriales en el terreno de las aspiraciones humanas, y que el complejo de artefactos inventados en las postrimerías del siglo XIX no hizo otra cosa que darle una concreción en el plano de la técnica, que hoy está siendo relevado por otras disponibilidades. Como afirma Imbrogno en su introducción, el multifacético Kluge bien puede ser caracterizado, más allá de la obligatoria mención a sus variados oficios ("novelista, cuentista, director de cine, rumiante empedernido, cronista, productor de radio y TV, pedagogo, pensador político o social", según la enumeración propuesta por Sontag), como alguien formado fundamentalmente por su contacto con la escritura: su obra principal -ha advertido- son sus libros. De ese modo, hay que contar a 120 historias del cine como parte sustancial de su producción. Su estructura es la de un prolífico conjunto de relatos breves que asumen la forma de apólogos o fragmentos de diálogos que se dirigen, más que a aclarar algunos puntos, a horadar algunas cuestiones, encontrando elementos para hacer nuevas preguntas y dejarlas resonando.

120 historias del cine, como las Histoire(s) du cinéma, son tales en varios sentidos: a veces se trata de historias que tienen al cine como protagonista; en otras oportunidades, son esas historias vehiculizadas por el cine como artefacto narrativo. Kluge se interesa por aspectos que pueden ir del detalle aparentemente nimio a sus implicancias dramáticamente desmesuradas. Detecta una suerte de "efecto mariposa" en el aleteo de esa imagen frágil, parpadeante, cuyos efectos pueden llegar hasta un grado sísmico a escala psicosocial. Algunas (muy pocas) de estas historias conocieron una versión anterior en las páginas de El hueco que deja el diablo. Se trata de un puñado de relatos cuvo tema se relacionaba directamente con el cine: "Ejecución de un elefante", "Russian Endings/American Endings", "El diablo como animador" y muy particularmente el relato que en el libro anterior se titulaba "La película favorita de Walter Benjamin" y ahora es "Hijos de la vida", en el que desarrolla una ejemplar lectura de la extraordinaria v muy poco revisada Soledad (Lonesome, 1928), de Pál Fejös.

En sus escritos, Kluge arrasa toda barrera entre el documento verdadero o la mentira deliberada, progresando en un terreno donde la reflexión se hace correlativa a la invención ficcional. Como hace en sus programas de TV cuando entrevista a actores que interpretan personajes de existencia real, como hace cuando aúna guión de ficción con datos provenientes del mundo de la ciencia, o cuando hace de sus relatos audiovisuales verdaderas máquinas de desorientación en cuanto al borramiento de fronteras entre ficción y realidad, las historias que componen el libro y sus procedimientos narrativos navegan una zona intermedia, indecidible, siguiendo una de sus premisas: "En las viejas historias que nos cuentan (los libros) podemos encontrar las armas más eficaces contra lo que la realidad tiene de falso."

Desfilan por estas historias, entre otros, estrellas olvidadas del cine mudo, inventores y productores quiméricos, el viejo maestro ciego de Kluge, Fritz Lang y, también, sus pares del Nuevo Cine Alemán. En cada relato acecha no tanto el encadenamiento lineal de los hechos como el encuentro decisivo en un instante afortunado. Es que para Kluge hacer cine y pensar el cine atañen a una particular forma de asir ese tiempo fugaz, el de la oportunidad crucial, el de una encrucijada donde algo asoma brevemente y luego desaparece; un tiempo, el propio de la imagen de cine, sólo apto para espíritus alertas. Aunque no parezca ajeno a una visión catastrófica de la historia (aquélla emblematizada por Benjamin en su Angelus Novus y que puede también advertirse en otros artistas-intelectuales que en cierto sentido han vibrado, por decirlo así, en su misma longitud de onda, como sus coterráneos Sebald o Syberberg), la perspectiva de Kluge parece abrirse paso desde las ruinas del siglo XX hacia cierta curiosa cosmología de un presente en el que el cine, como aparato de captura, transformación y proyección de deseos y realidades en el sentido más amplio del término, no sólo está muy lejos de enfrentarse a su crepúsculo, sino que se encuentra tenuemente iluminado por el inicio de una nueva jornada. Al superar cualquier determinismo técnico (aunque la dimensión técnica se halle, a menudo, en el núcleo mismo de muchos de sus planteos), Kluge avista un cine revitalizado, que bien puede encontrar hoy fundamentos para sostenerse como arma decisiva de la percepción y el pensamiento contemporáneos. En ese sentido, su atención a los complejos y cambiantes paisajes del cine de los comienzos y sus notables correspondencias con el actual magma audiovisual en mutación no hacen más que confirmarlo: en el cine, lo no filmado critica lo filmado. Situación que hace a estas 120 historias del cine el relato de algo tan intensamente vivido durante los 120 años del viejo traqueteo como también algo por ser realizado, gracias a la potencia de su virtualización. [A]



PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico Consultoría - Traducciones

Informes al 4952-9813 www.puntomedioguion.com.ar Director de carácter, Maurice Pialat (1925-2003) también fue pintor y novelista. Su cine es un cine sin vueltas. Hizo películas que no dejan de dar pelea. Porque hay cosas que sólo se pueden filmar directamente, a lo bestia, lo que no tiene que ver con no saber filmar sino con saber que lo mejor es, muchas veces, enemigo de lo bueno. Y que más vale ir al grano. Los textos que siguen son espasmos nacidos de la intensidad de sus películas, de la hermosura de una mujer enojada con razón, y de dos o tres barbas hirsutas, encanecidas, invencibles.

Pateando las puertas del cine: Pialat y la cólera amorosa

por Marcos Vieytes



¿Quién es Van Gogh? Hay al menos dos películas de Mikio Naruse en las que sus heroínas se casan con hombres que aspiran a ser novelistas pero fracasan en el intento, dejándose ganar por la autocomplacencia y la autodestrucción, en un proceso que no excluye el maltrato, la desidia, la depresión y el alcoholismo, hasta que sus mujeres los abandonan y, junto con ellas, también la película. El padre de una de estas mujeres le había aconsejado a su hija no casarse con un hombre "demasiado sensible", diagnosticando la debilidad de su futuro yerno. Los retratos de artistas de Naruse parecen atender a esa advertencia: huyen de las vaguedades en las que incurren buena parte de las películas que se proponen dar cuenta del trabajo creativo amparándose en el "misterio" de la inspiración, y no ceden a ningún tipo de condescendencia sentimental. Maurice Pialat hace lo propio con Van Gogh, quien sale todas las mañanas a pintar con la regularidad de un obrero, y a quien vemos, sobre todo, bailar, beber, comer, reír, enojarse. Pese a los hábitos compartidos con el resto de los mortales, sigue siendo un inadaptado, un tipo que no pertenece a otra patria (otra prisión) que a la de sí mismo. Pialat omite el episodio de la oreja -convertido ya en un tópico, en un pintoresquismo de su biografía- para sumirnos en las rutinas que rodearon la concepción de las pinturas y así sugerir, bajo esa tranquila superficie, la agitación incesante entre el impulso vital y el mortal de ese hombre, la distancia tormentosa entre modelo y obra, entre las construcciones mentales y el mundo físico, entre los otros y yo. La decisión de limar lo extraordinario, concentrándose en hábitos cuyo patrimonio es de todos, reconoce desde el vamos la imposibilidad de mostrar directamente el hecho artístico que, de ese modo, es desplazado a un fuera de campo inmenso (que es

lo que ocurre con la Historia en las películas de época de Hou Hsiao-hsien, en las que los hitos de aquélla no son representados, sino que gravitan como un campo de fuerza sobre situaciones cotidianas, intrascendentes a los ojos de la posteridad), pero no sobrenatural -como en el terror- ni psicoanalítico, sino social. El uso del término "vulgar", que circula por la película en oposición a "burgués" unas veces, pero que también se carga de resonancias ontológicas en otras, transparenta lingüísticamente la operación de una película que socializa la identidad del artista para evidenciar todo aquello que ese hombre no podía compartir con nadie, ni siquiera consigo mismo.

Poesía concreta. Más acá de lo sublime y más allá de lo doméstico, existe el amor según Pialat; en un presente concreto, político y poético a la vez (no hay poesía más contundente que la verdad del acto renova-

do que realiza algún tipo de re/unión entre términos hasta entonces distantes, y en eso podría consistir una definición de lo político). El título del corto de 1960 premiado en Venecia -El amor existe- no es de índole erótica, pero tampoco irónica, porque no hay contradicción entre postular la existencia del amor y filmar la cosificación urbana parisina en monoblocks o las villas miseria ardiendo en las afueras de la capital francesa, sino el más necesario correlato entre la observación de una realidad y su crítica. La forma fílmica de este gesto amoroso incluye una voz en off que no discrimina, por ejemplo, entre la evocación de la infancia y la enumeración estadística, y una puesta en escena que concilia las abstracciones del montaje con el relevamiento metodológico del paneo. Los territorios de esta doble faz documental y ficticia del cine no aparecen aquí tan claramente marcados como en La sangre de las bestias, de Franju, pero El amor existe se integra a la corriente francesa de cortometrajes en la que germinó la Nouvelle Vague y que, sin participar del realismo poético canónico, modulaba lo realista y lo poético. Este último efecto de sentido se dará en Pialat como un subproducto del primero, derivado del modo en que el marco social revela su operación sobre los personajes en el plano doméstico, y de sus reacciones, a menudo involuntarias, ante la sorda coerción de fuerzas que no dominan. Esa reacción más o menos lúcida del cuerpo es el amor que embarga, llena, excede a los personajes de Pialat, tanto como la fuerza motora detrás de la elocuencia de sus cortes. Montaje-cólera amorosa de Pialat, cine tanto más vivo cuanto que delata continuamente la integridad vulnerable del plano, igualmente construido como espacio familiar pese -o justamente debido- a toda su pura violencia.

La mujer en la marea. A nuestros amores tiene una breve secuencia de montaje con música de fondo en la que se encadenan planos de Sandrine Bonnaire vagabundeando, ocasionalmente, bajo la lluvia (dos años después vardabundearía en Sin techo ni ley). Si todos los personajes de la película siempre llevan a cabo actos concretos en los que interactúan con otros, aquí tenemos una concatenación breve de instantes íntimos y tristes, en los que la protagonista está, se siente y se sabe sola. Pero su recogimiento no es el del abúlico, el del melancólico profesional, sino el de quien trata de asimilar un golpe. Como si fuera un boxeador, que se repone de un round adverso sentado en la esquina del ring que le corresponde (que aquí es la calle, no la casa familiar) hasta que suene la chicharra y salga de nuevo a pelear. Ese deambular no funciona en modo alguno como cliché existencialista; no es

una convención, sino un estado anímico circunstancial del personaje, expresado mediante esa conducta, si no heroica, vital pese al dolor. Me recuerda a la secuencia sobre la que se imprimen los títulos finales de Nosotros no envejeceremos juntos, en la que Marlene Jobert, también con música de fondo, nada, juega y lucha contra la marea. mientras el sol de la tarde encandila la cámara. Eso hacen los personajes de Pialat: se debaten sin descanso entre v contra corrientes que no controlan, pero a las que hacen frente con obstinación. Pialat o el carácter del cine. Pialat o la pureza brutal del impulso insensatamente renovado. Pialat contra la educación forzosa institucionalizada del cuerpo. El cine de Pialat es un cine maleducado, lleno de chicos, adolescentes o grandes (grandotes en el caso de Gérard Depardieu) que se rebelan contra el uso del término educación en tanto eufemismo de domesticación. Por eso, hasta en los golpes que se dan sus personajes, se percibe un amor desmedido que pugna por encontrar su lugar en el mundo, piel afuera, en un exterior tanto o más turbulento que el corazón humano.

De antemano. Alain Bergala decía que los personajes de Pialat saben de antemano que no conseguirán lo que quieren. Vincent van Gogh no obtendrá nunca el reconocimiento de su hermano, así como el cura de Bajo el sol de Satán, pese a ejecutar un milagro, ignorará si fue Dios o el Diablo quien lo hizo posible. La más clara prueba de esta feroz clarividencia nos es proporcionada por el título de su segundo largo, Nosotros no envejeceremos juntos, cuyo montaje es uno de los más originales que existen (al igual que el de una película contemporánea, La mujer de azul, de Michel Deville). No hay sorpresa alguna en ella, sino la lucha renovada de una pareja contra sí misma. No hay obstáculos externos que impidan la unión. Es la idea misma de pareja estable lo que se manifiesta imposible. Lo que hace que esta película sea, quizá, su film más radical es la continuidad de lo discontinuo, que Pialat organiza valiéndose de cortes regulares, abruptos y rápidos. Las secuencias duran poco y en casi todas ellas vemos a la pareja discutir, prometiéndose no verse nunca más, para encontrarse otra vez en la escena siguiente sin mediar transición alguna. El corte no ha disimulado en lo más mínimo los cambios espaciales y temporales, pero no hay elipsis sino saltos que parecen depositarnos siempre en el mismo estado que antes. Cada trozo audiovisual es la puesta en escena de una ruptura, y cada corte de montaje no hace otra cosa que seriar la ruptura. Más que puesta en escena, puesta en crisis incansable, salvajemente enérgica, de la escena. De ese

modo, la ruptura nunca es definitiva, el vínculo se eterniza en la repetición de su crisis, y el efecto anímico de *Nosotros no envejeceremos juntos* es cualquier cosa menos derrotista. Al fin y al cabo, lo que ese hombre y esa mujer hacen es buscarse una y otra vez, como si no existieran el cansancio y el escepticismo, la vejez y la muerte.

Papá Pialat. En A nuestros amores. Maurice Pialat es el padre de Sandrine Bonnaire, sastre polaco que aparece vestido siempre con un delantal de trabajo y que, cuando se lo saca, lleva un pulóver con pitucones en los codos (en esa decisión, aparentemente nimia, se juega buena parte del afecto que emana, de lo trivial y poderoso y frágil que nos resulta a la vez). Padre raro este Pialat: golpea a su hija cuando ella menos se lo espera, justo en mitad de una sonrisa, y un rato más tarde le confiesa que va a dejarlos a ella, a su hermano y a su madre, entre gestos atravesados de ternura y una complicidad que pone en crisis a la ficción, que la rebasa. Padre que se ausenta de la película luego del primer tercio y no aparece hasta el final, para ajustar cuentas menos con los personajes que con el cine francés de entonces, en una célebre secuencia que fue rodada sin alertar a los actores (entre los que se encontraba gente vinculada al pasado, el presente v el futuro cinematográfico de Francia) sobre el regreso de un personaje, según el guión, ya fallecido, y en la que Pialat se luce ventilando internas filiales y políticas culturales. Padre que finalmente acude a despedir a su hija cuando ella se está yendo al extranjero con un hombre más, que se suma a la serie de amantes en los que no encuentra aquello que quizás tampoco busca (el fantasma suicida de la insatisfacción la ronda, y Pialat se acordará de ello cuando le dé a Sandrine Bonnaire un papel en su siguiente película), y le recomienda que aprenda a amar, antes de volverse solo en colectivo. Y en Bajo el sol de Satán, Pialat es padre porque es cura, el único dentro de la iglesia que advierte la inmanente desesperación de Gérard Depardieu, el que trata de resguardarlo dentro de los marcos de la institución, sin minar del todo su radical apetito de absoluto, esa pura inadecuación de los malditos, de aquéllos cuya desmesura pone en crisis todo orden, toda paz, toda fe. El que trata de encontrarle un lugar en este mundo para el que no parece haber sido creado. En una y otra película la barba canosa de Pialat opera como garantía de realidad extra cinematográfica, como un voto de confianza en la ficción, a la que este tipo siempre le puso (el) cuerpo. Hace ya algunos años que Pialat murió, pero allí está su barba en la pantalla, raspándonos como cuando éramos chicos y el viejo, de vez en cuando, nos besaba. [A]

Si a Sandrine Bonnaire la descubrió Pialat, ¿qué mejor oportunidad para escribir sobre ella que este número en el que también escribimos sobre Pialat? De lo mucho que falta en este artículo dividido en tres partes que se corresponden con otras tantas películas en las que Bonnaire actúa o dirige, cabe destacar ese prosaico objeto del deseo que encarnó para el oscuro **Monsieur Hire** de Simenon-Leconte (**La noche es mi enemiga**), sus protagónicos en las películas de Rivette, el dúo de asesinas con Huppert en **La ceremonia** y el singular encuentro con Sautet en **Quelques jours avec moi**.

Síndrome Bonnaire

por Marcos Vieytes

Dulces dieciséis. Sandrine Bonnaire tenía dieciséis años cuando se estrenó -puede que quince mientras estuviera rodándose-A nuestros amores, su primer gran protagónico bajo la dirección de Maurice Pialat, que la descubrió cuando ella acompañó a su hermana al casting de la película. La comunicación que parece haber entre los dos cada vez que comparten la escena pone al espectador más allá de la ficción: le permite traspasar la cuarta pared e instalarse en el plató como si fuera parte del reparto o estuviera asistiendo a uno de los ensayos. Los primeros planos de A nuestros amores revelan al menos dos rasgos encantadores de aquella Sandrine Bonnaire que hacía de lo que era: una quinceañera abriéndose a la vida, el sexo, los amores, el alejamiento de la casa paterna, las primeras frustraciones adultas, la autonomía. Hablo de esa nariz suya que tiende a redondearse como si se tratara de una pelotita de golf, y de su frente ancha (lisa también, aunque la lisura de su piel haya sido signo dramático sobre todo utilizado por Pialat un par de años después en Bajo el sol de Satán), pero también hablo del rombo formado por los límites superior e inferior de la nariz y la barbilla y los laterales de las comisuras de los labios cuando sonríe mientras aniña la mirada. Fiel a su estilo, que parecía ser el de poner siempre toda la carne en el asador, Pialat se jugó la parada brava de filmar el despertar sexual de una adolescente con una verdadera adolescente, y tampoco eludió mostrarla

desnuda sin explotar el morbo erótico. Eso se debe, en parte, a la presencia de Pialat que encarna el rol de un padre consciente de que su hija está convirtiéndose en mujer y está atento a protegerla, casi a celarla, pero se cuida de no representar un tipo de intimidad tan estrecha que llegue a pervertir el vínculo, así como se ausenta físicamente en aquel tramo de la película en el que ella experimenta su libertad sin trabas filiales, para mejor gravitar desde la ausencia. De hecho, es como si esta ausencia depositara en el espectador, proclive desde entonces a contemplar la vida de esta chica desde un fuera de campo no voyeurístico, la responsabilidad del punto de vista paterno. Entonces, no es importante aquello que las imágenes muestran sino lo que ocultan: la casa y la mirada protectoras que esa chica está aprendiendo a dejar atrás. Por eso la hermosa aparición del padre al final de la película, justo antes de que ella se vaya al extranjero, para darle un último consejo, una especie de advertencia que no tiene nada que ver con el rol restrictivo al que suele reducirse la paternidad, sino que parece dado por un amigo cuya autoridad viene dada por el afecto y la experiencia dolorosa en lugar de por la sangre y el deber institucional.

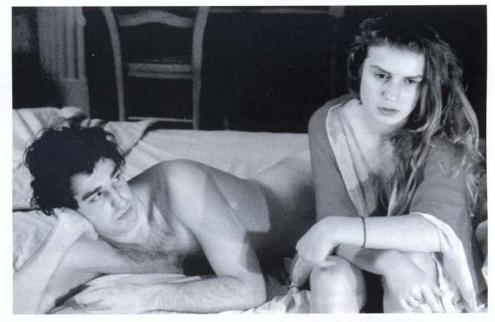
Vardabundear. Sin techo ni ley empieza con un cadáver (toda película, si se quiere, es el cadáver del hecho filmado) y una voz en off, que debe ser la de Varda, avisándonos que lo que veremos es la reconstrucción de

un hecho real: los últimos días de vida de una chica que murió de frío en una zanja. La chica en la película es Sandrine Bonnaire, y quienes cuentan que se cruzaron con ella tienen muchas chances de haber sido, en lugar de actores, aquéllos que vieron por última vez a la vagabunda real representándose a sí mismos. O puede ser que la película haya sido interpretada por unos y otros. Lo único que vale a esta altura de la circunstancias es que esa chica resucita de la manera más concreta posible gracias al cine; que el cine le da la visibilidad que no tuvo en vida, pero no celebridad, sino esa entidad afectiva que individualiza un destino anónimo. Porque lo que ha quedado de ella (si es que Mona Bergeron acaso existió con ese nombre) son recuerdos aislados, rotos y anónimos distribuidos entre los que la trataron durante los últimos días, esos restos queridos a partir de los cuales Varda hace su cine y con los que no aspira a restaurar una totalidad o explicar una vida dándole sentido a la muerte, sino a transmitir algo cercano a lo experimentado por alguien durante unos instantes (que en su cine suele ser el tiempo que tarda en sacarse una foto). Su muerte es una responsabilidad tanto social como individual, y una de las más notables decisiones de la película es resaltar la orgullosa soledad del personaje, su reticencia a toda estabilidad, sin que ello signifique afán alguno por terminar sus días como lo hizo, sino una búsqueda de otra cosa, acaso menos radical y más

amable de lo que uno supone. Plano fijo frontal y travelling son las dos grandes marcas visuales de *Sin techo ni ley*. El primero permite mirar a los testigos de su paso, así como escuchar breves monólogos interiores en los que algunos de ellos reflexionan sobre sí mismos a partir de haberla conocido. El segundo, sobre todo el lateral (son doce en total), acompaña el deambular de esa chica que elude y desafía toda mirada paternalista que aspire a fijar su errancia de manera bien intencionada o violenta.

La hermana de Sabine. Además de actuar, Sandrine Bonnaire también ha dirigido una película. No sabemos si repetirá la experiencia, que es excepcional. En todo caso, uno tiene la impresión de que las razones que la movieron a hacerlo han sido de índole personal o familiar, del todo íntimas, antes que estéticas. La película en cuestión lleva por título Elle s'appelle Sabine o Ella se llama Sabine y es un retrato de su hermana, aquélla a la que Sandrine había acompañado al casting de A nuestros amores, autista internada desde hace unos cuantos años. Sandrine es aquí la otra Bonnaire, la que esta vez casi no aparece delante de cámaras, la que dirige nuestra mirada, entre otras cosas, para cuestionarse la relación que ha tenido con su hermana, en una versión de la culpa del sobreviviente que sería la culpa del "sano". Esto no quiere decir que sea el centro de atención y que se valga de su hermana para ser, de nuevo, el centro de atención del espectáculo. Sandrine no sólo sigue a Sabine cuidándose de no opacarla ni siquiera con la voz, ya que no aparece casi nunca en cámara, sino que también usa material fotográfico y de video para que la conozcamos cuando era más joven y no tenía problemas de salud o aún no se los habían detectado, así como da cuenta de la profunda relación que puede establecer con ella a pesar de los impedimentos. También cuestiona el sistema de salud francés, carente durante demasiado tiempo de instituciones destinadas a tratar esta clase específica de cuadros, y no disimula errores, demoras o decisiones paternas y propias. Por si esto fuera poco, aprovecha con pasmosa naturalidad las posibilidades formales del digital jugando con las reverberaciones de la luz en el agua y los vidriosos primeros planos mediados por cristales, además de la conciencia con que deja que pese el fuera de campo en el que se ella se encuentra, supuestamente a resguardo de nuestra mirada, pero descubierta por los autistas que están poniendo siempre en riesgo ese lugar seguro suyo detrás de las cámaras, que es también el nuestro como espectadores. [A]







OBITUARIOS

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU

ace algún tiempo, para mi gran sorpresa, se comunicaron conmigo unos estudiantes de cine para preguntarme si sabía cómo ubicar a José Agustín Mahieu, ya que tenían la intención de hacer un trabajo sobre su labor como crítico. Y digo que fue una sorpresa porque no pensaba que entre las jóvenes generaciones hubiera gente que lo conociera. Lo cierto es que Mahieu -quien, antes de dedicarse al periodismo y la docencia, realizó estudios de medicina- fue una figura importante dentro de la crítica cinematográfica en nuestro país en los años 60 y 70, a partir de una prosa límpida y precisa y de la agudeza en sus juicios. Perteneció a la generación que también integran Tomás Elov Martínez, Carlos Burone, Jorge Miguel Couselo, Jaime Potenze y el uruguayo Homero Alsina Thevenet (críticos con los que se puede estar en desacuerdo pero a los que no se les puede negar su pasión cinéfila), y escribió en Clarín, La Opinión y la legendaria revista Tiempo de cine. Acérrimo defensor de Ingmar Bergman, también se interesó por el cine argentino y latinoamericano, terreno al que le dedicó algunos libros. Hace más de tres décadas se radicó en España, y allí colaboró en El País, Diario 16 y Cuadernos hispanoamericanos. Tengo guardadas algunas críticas de Mahieu de la época en que trabajó en La Opinión, y quiero recordar como ejemplar la que le dedicó a Gritos y susurros, obra mayor de su amado Ingmar Bergman. JORGE GARCÍA

LAURENT TERZIEFF 1935-2010

Actor francés, hijo de un escultor ruso emigrado a Francia durante la Primera Guerra Mundial, desde adolescente se interesó en la actuación, y debutó en teatro en 1953. Su primer papel cinematográfico importante fue en la olvidable *Los tramposos*, de Marcel Carné. A partir de allí, desarrolló una prolífica carrera, que incluye trabajos con Pasolini, Godard y Philippe Garrel. Vale recordar su protagónico en *Balada para un canalla*, discreto

trabajo de Claude-Jean Bonnardot, y su personaje del sacerdote en *Fiesta*, de Pierre Boutron. **JG**

URSULA THIESS

Fue una bellísima actriz alemana, cuya breve carrera tuvo lugar en los años 50. Considerada en su momento la mujer más linda del mundo, trabajó en un par de buenos westerns (*El americano, Bandido*), en los que su hermosa figura se antepuso claramente a sus condiciones de actriz. Casada con Robert Taylor, se retiró prematuramente de la pantalla, y luego sólo apareció en alguna esporádica emisión televisiva. JG

WILLIAM A. FRAKER

Nacido en Los Ángeles y graduado en la USC, sus primeros trabajos fueron como asistente y operador de cámara. A partir de 1967, se dedicó a la iluminación y desarrolló sus principales trabajos (entre los que se destacan los de *El bebé de Rosemary* y *Bullitt*) en los años 60 y 70. Lo que poca gente recuerda es que Fraker fue también director, y dejó un par de títulos de interés: el melancólico western *Monte Walsh* y *Un reflejo de miedo*, un atractivo trabajo de terror psicológico. **JG**

RONALD NEAME 1911-2010

Nacido en Londres, hijo de un fotógrafo y una actriz, comenzó su carrera como asistente de cámara de Alfred Hitchcock en *Chantaje*. También fue iluminador de varios films y productor de algunas de las mejores películas de la primera etapa de David Lean. Debutó en la dirección en 1947, pero su carrera como realizador no tuvo mayor relevancia, y terminó siendo un típico exponente del cine de qualité británico. Sus films más conocidos fueron dos discretos entretenimientos: *La aventura del Poseidón y El archivo de Odessa*. **JG**

DOROTHY PROVINE

Esta bonita actriz norteamericana, nacida en Dakota del Sur y recibida en la Escuela de Teatro de Washington, tuvo un interesante debut en La historia de Bonnie Parker, un atractivo film de clase B de William Witney. Provine, quien además fue cantante y bailarina, representa el típico caso de una actriz que siempre tuvo trabajos por debajo de sus posibilidades. Con una abundante carrera televisiva, luego de casarse con el director Robert Day abandonó la pantalla a fines de los sesenta y poco se supo de ella después de ese retiro. Ja

GEDALIO TARASOW 1928-2010

En 1986, o un año después, no sabía qué hacer con los tres años de periodismo cursados durante la Dictadura. Trabajaba como tesorero en una empresa y no escribía seguido, entre cheques, facturas y dinero en efectivo de otras personas. Pero llamó Sergio Wolf, amigo desde el 83, y me dijo que no dudara en aceptar un lugar como redactor en la revista Videoclub. Atisbé un tartamudeo y me respondió: "Agarrá, boludo, tenés que ver a Gedalio Tarasow, el jefe de redacción". Dejé las chequeras ajenas y allí estaba Tarasow: cigarrillo, café, polera, canas, delgadísimo, bajito. Me dijo: "Sé que te gustan Godard, Truffaut y esto y aquello, pero ésta es una fábrica de hacer chorizos. Tenés que escribir sobre inauguraciones de videoclubes, lanzamientos, ver a los editores para que te digan las novedades, etcétera. ¿Aceptás?" Le dije que sí, sacó una carátula y me ordenó que hiciera una página sobre Tinieblas, de Argento. A los dos días, ya estaba instalado en un escritorio frente a una máquina de escribir y allí seguiría durante más de tres años. Gracias a Gedalio Tarasow, recuperé las ganas de escribir. GUSTAVO J. CASTAGNA

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-RADIOPALERMO

No reconciliados

por Roger Alan Koza

o fue un congreso, ni un conjunto de conferencias magistrales, ni una jornada académica en donde se leen papers, se discute poco y supuestamente se piensa en conjunto acerca de un objeto del que todos creen saber algo. Tampoco se trató de un curso de periodismo especializado en cine o talleres sobre el séptimo arte. La Primera Semana Internacional de la Crítica fue, antes que nada, una semana de celebración cinéfila atravesada por una mirada, la de la crítica. Fue un encuentro entre críticos y público en el que la cinefilia nivelaba la supuesta asimetría entre quienes escriben crítica y quienes la leen.

La Semana de la Crítica estuvo dividida en secciones. Cada crítico eligió una película y la presentó ante el público (en todas las funciones hubo mucha gente). La película de apertura fue Otro hombre (2008), del suizo Lionel Baier, un film que me parece tan sólo aceptable pero pertinente para la ocasión: allí, por necesidad, un historiador de literatura medieval tiene que escribir crítica cinematográfica en una revista regional. Sin proponérselo, la película permite visualizar a la crítica como institución, como autocracia del gusto, como publicidad encubierta, y hasta pone en evidencia la deshonesta práctica del plagio. Fue un buen punto de partida.

Jonathan Rosenbaum eligió La noche de la encrucijada (1932), de Jean Renoir, mientras que Quintín, un poco guiado por el seminario que dictó, introdujo El sueño eterno (1946), de Howard Hawks, dos películas que parecían compartir un aire de familia. El gran descubrimiento de esta sección fue Belarmino, de Fernando Lopes (1964), seleccionada por Diego Lerer, quien explicó la elección por su interés por entender la genealogía del cine portugués contemporáneo: ¿qué había allí antes de Costa, Gomes y Rodrigues, antes y durante De Oliveira y Monteiro? Belarmino es una suerte de documental reflexivo sobre un campeón de boxeo, aunque indirectamente es un retrato de clase y un exponente de cierta modernidad cinematográfica en gestación. Que el film remita a Cassavetes no es una casualidad. También se exhibió 24 City (2008), que sustituyó a Micheline (2000), la película elegida por el chileno

Gonzalo Maza, quien no pudo asistir debido a problemas personales. El film de Jia, presentado por Rosenbaum, fue una grata sorpresa para los asistentes. (También hubo tres preestrenos, entre ellos *Morir como un hombre*, el extraordinario film de Rodrigues, que fue la favorita del público.)

Lerer, Quintín, Ronsenbaum y quien escribe participamos de dos mesas redondas. En una se intentó descifrar en el contexto digital la vieja pregunta baziniana sobre qué es el cine. Si bien la discusión no giró en torno a la ontología de la imagen, en algún momento Quintín sostuvo que no importaba si una película se veía en una pantalla grande, en una computadora, en un plasma o en un Iphone. "El poder del cine es tan grande que incluso viendo un film en un Iphone su poder sigue vigente." La discusión había arribado hasta allí debido a ciertas inquietudes relacionadas con la explosión de una cultura global de la imagen: ¿cómo distinguir una imagen cinematográfica de otras que circulan en distintos dispositivos, de lo que se predica además una duración y una velocidad de las imágenes? Fue una discusión que de algún modo se yuxtaponía con el seminario de Rosenbaum.

El gran crítico estadounidense, a quien alguna vez Godard llamó "el Bazin de nuestro tiempo", no es proclive a sintonizar con la retórica del fin del cine. Su seminario. "Adiós cine, bienvenida cinefilia", no hizo otra cosa que constatar cómo un hombre formado en la década del 60, en tiempos de la invención de la cinefilia, había sido capaz no sólo de adaptarse a los cambios del presente, sino también de "surfear" sobre las transiciones de la cultura cinematográfica global y ser uno de los intérpretes más lucidos del devenir digital, un "intercesor" para muchos cinéfilos. En efecto, la cinefilia de Rosenbaum es un continente simbólico que sólo hoy es posible: la aparición del DVD y el intercambio de archivos son para él la emancipación del espectador de la dictadura de la industria, tema central de su libro Las guerras del cine. Pero no se trata de una cinefilia autista y narcisista. "No es ir al cine para escaparse del mundo sino para conocerlo", dijo Rosenbaum en algún momento.

El seminario de Quintín, "La lección de



Manny Farber", tuvo un inicio contundente. Quintín leía fragmentos de Negative Space y los comentaba. ¿Quién concibe hoy la crítica de cine a partir de analizar el espacio como una entidad dramática? ¿Quién escribe hov sobre cine más allá de la interpretación y la política de los autores? Manny Farber (1917-2008), uno de los críticos estadounidenses más influventes y menos comprendidos. En 40 minutos, como suele suceder cuando escribe de cine (y de fútbol), su discurso perfilaba, a propósito de Farber (e inesperadamente también de Puig, aquí considerado un crítico de cine), un diagnóstico sobre el estado de la crítica de cine. Así, Quintín insinuaba una nueva crítica termita, capaz de ir a contracorriente del consenso difuso de una comunidad internacional de la crítica, secretamente cómoda y predispuesta a canonizar velozmente realizadores noveles. Es lo que Quintín señaló como el culto a Apichatpong Weerasethakul en el reciente festival de Cannes: "¿Cómo puede ser que ningún crítico de los que importan haya dicho algo en contra? Ni Godard en su tiempo gozaba de esa aceptación."

No es menor el hecho de que un evento de estas características haya tenido lugar en Córdoba. No es casualidad que el Cineclub Municipal Hugo del Carril haya sido su organizador. La crítica es una larga conversación abierta sobre el cine y sus películas. Entre la retórica publicitaria y el discurso académico, la crítica cinematográfica sobrevive, y en su ejercicio al hablar sobre cine se habla del mundo y del lugar que quien mira ocupa en él. Fueron días inolvidables e intensos, días en los que la distancia entre el cine y la vida llegó a ser indiscernible. [A]

La punta del iceberg

por Jorge García

n una entrevista que realicé hace algún tiempo en El Amante, el crítico francés Jean Michel Frodon señalaba que el cine japonés era como una suerte de iceberg, del que sólo se veía la parte superior, sin que se vislumbrara su enorme base. A medida que pasa el tiempo y aumenta la posibilidad de acceder a segmentos de la producción de ese país de distintas épocas, se puede considerar que la observación no es para nada desatinada. El ciclo presentado en la sala Lugones del Teatro General San Martín, compuesto por 17 títulos de diferentes períodos del cine nipón, también refrenda la afirmación de Frodon. Sólo vi siete de los títulos presentados, entre los que había obras de directores conocidos por los cinéfilos, como Kinji Fukasaku, Tomu Uchida, Hiroshi Inagaki. Otros, a pesar de contar con una profusa obra, eran totalmente desconocidos. Por otra parte, es importante destacar que, en tiempos en los que abunda el DVD, el ciclo fue proyectado en excelentes copias en 35mm, enviadas especialmente por The Japan Foundation desde Tokio. Pasaré entonces a reseñar brevemente lo visto en la muestra.

Tai Kato fue un director con una carrera bastante prolífica entre 1950 y 1980; se especializó en relatos centrados en las leyes que rigen la conducta de los yakuzas. Sangre de venganza es una narración ambientada a fines del siglo XIX, en la que el asesinato de un líder vakuza provoca una despiadada lucha por su sucesión, que incluye el manejo de una empresa constructora y una historia de amor con pocas perspectivas de éxito. El director intercala abundantes escenas de acción cargadas de violencia con momentos más intimistas (por llamarlos de algún modo). Un film que podría calificarse como el resultado de la obra de un competente artesano. La otra película de Kato que vi fue Por su rostro lo conocerás, un relato en el que un médico japonés recibe a un paciente de ascendencia coreana gravemente herido, en quien reconoce a un hombre con el que tuvo violentos enfrentamientos en los años de



la guerra. Este film es de una estructura más compleja que el anterior, con varios flashbacks y abundantes batallas campales; en mi opinión, lo perjudica el final de tono edificante, que busca combatir los ancestrales prejuicios existentes entre coreanos y japoneses.

Otro director desconocido en estas tierras es Eiichi Kudo, quien posee antepasados samuráis en su familia, lazo a partir del cual parece haber intentado revisar los relatos clásicos que incluían esos guerreros, sobre todo en su trilogía integrada por 13 asesinos, La gran masacre y 11 samurais. La

segunda de ellas es la que se exhibió en esta muestra: un film centrado en los intentos de un grupo de sublevados por asesinar a un corrupto y malvado gobernante, y la consiguiente represión de esos hechos. Con una cámara ágil y fluida, el director filma de manera brillante varias escenas, en particular el prolongado enfrentamiento final. Una película muy atractiva, en la que se reconocen ecos del cine de Masaki Kobayashi (*Rebelión*, *Harakiri*).

El film más curioso del ciclo fue *La calle de la violencia*, realizado de manera independiente en 1950 por Satsuo Yamamoto, un realizador afiliado al Partido Comunista, con una mirada marcadamente crítica sobre la sociedad de su país. En él se narran los esfuerzos de un periodista por desmontar las relaciones entre los yakuzas de un suburbio de Tokio con policías y políticos corruptos. Una película con ecos de los films noir americanos, con varios pasajes de gran intensidad.

Tomu Uchida es un realizador que comenzó su carrera en el cine mudo (su primer film es de 1922) y rodó casi 50 películas hasta 1970, año de su muerte. Los films exhibidos en el ciclo (además de la notable El estrecho del hambre, vista en DVD) lo muestran como un realizador importante dentro del cine japonés. Una lanza ensangrentada en el Monte Fuji es un relato ambientado en el siglo XVIII que narra el periplo de un samurái que, acompañado de sus dos sirvientes, viaja hacia otra ciudad en busca de justicia. Un film que abreva en diversos géneros y ofrece una cruda mirada sobre el Japón de esa época, con una excelente secuencia final. Muerte en Yoshiwara, el otro film de Uchida que vi, es un poderoso melodrama en el que un comerciante de seda, con una marca indeleble en el rostro, abandonado por sus padres, se enamora de una prostituta que lo desprecia pero ambiciona su dinero. La codicia y la traición son los motores de la acción en un film que también cuenta con una formidable secuencia final de ribetes que la acercan a la tragedia. Las penurias sufridas por Kinji Fukasaku durante la Segunda Guerra marcaron su existencia y provocaron que su cine ofreciera una amarga y desolada mirada sobre el Japón de posguerra. Lobos, cerdos y hombres, rodada en blanco y negro, con un tono marcadamente pesimista y un registro ultraviolento (hay escenas casi insoportables), es una suerte de contracara del milagro económico japonés mostrado a través de la historia de tres hermanos pertenecientes a distintos sectores sociales que terminan enfrentados. Uno de los mejores títulos del ciclo, de enorme intensidad y potencia, en el que se detectan ecos del cine de Samuel Fuller y Robert Aldrich. [A]

Canción de cuna para un yakuza

El programa de la Lugones indica que la novela original en la que se basa *Hishakaku y Kiratsune: Historia de dos yakuzas*, de Tomu Uchida, fue adaptada varias veces, entre las que se cuenta una versión de 1936 también dirigida por este hombre. Una de las cosas que más llaman la atención, luego de un comienzo narrativamente disperso y hasta confuso, sobre todo por la irrupción abrupta de personajes que no tienen suficiente desarrollo ni tiempo de exposición (ciertas fuentes afirman que ésta es una continuación de la película del año 36, lo que podría explicar la sensación de estar en ascuas que tenemos al principio), es la manera en que el azar es ostentosamente desairado. Un personaje llega dos segundos tarde a una cita amorosa, u otros dos se cruzan providencialmente en un lugar público, como regidos por un destino va escrito. Sentimos que estamos ante una representación expuesta, lo que termina confirmándose por el título de la novela que sirviera de fuente para la película, El teatro de la vida, de Koyo Ozaki. Y tal vez a ello se deba la tendencia de los personajes a reflexionar en voz alta sobre lo que sucede, sienten o piensan, como si fueran comentaristas de la acción, sin que esto vaya en detrimento de aquélla. La mezcla de melancolía existencial y yakuzas hace pensar en Flores de fuego, de Takeshi Kitano, por la relación entre disparos y fuegos artificiales, el tono elegíaco general, la música tristona y el peso que tienen las relaciones de amor y de amistad en la película. Tanto es así que los conflictos sentimentales, con sus convenciones melodramáticas correspondientes, son los que se imponen a las escenas de acción física y de violencia tópicas del policial, pospuestas hasta la extraordinaria conclusión. El final incluye el viraje abrupto del color a un blanco y negro azulado, para filmar cámara en mano una matanza que coquetea con la subjetiva y corta el aliento por la cantidad de tajos que uno teme recibir en pleno rostro, para volver, luego, al colorismo más desatado, con la pantalla discriminada por el humo que los reflectores pintan de rojo y azul mientras una mujer llora al muerto y un hombre se aleja hundiéndose en el decorado. Diez años antes, Nobuo Nakagawa había hecho algo similar en La mansión del gato fantasma, revelando cómo el cine japonés industrial de género era campo de experimentación paralelo al de los independientes. Mención aparte para la secuencia en que el yakuza recuerda una canción de cuna y la canta a capela en brazos de su amante, envuelto por una faja blanca que lo ciñe como si se tratara de un bebé. MARCOS VIEYTES

Del melodrama al film noir

Me concentro en las películas no tratadas por García y Vieytes. Las dos más antiguas del ciclo son las dirigidas por Hiroshi Inagaki: *Duelo en Takadanobaba* (1937, codirigida con Masahiro Makino) y La vida de Matsu (1943). La primera, siguiendo una estructura que la une con varias otras películas de la muestra (particularmente las dirigidas por Tai Kato y Tomu Uchida), estructura una narración marcada por otro ritmo (más reposado) y otro género (en este caso, la comedia, con eje en el despreocupado y borracho ronin que la protagoniza) para culminar en una explosión de acción y violencia (cuando debe defender el honor de su familia). La segunda se centra en el sencillo conductor de rickshaw que toma a su cargo la educación del hijo de la viuda a quien ama en silencio. Tai Kato relee en parte esta historia (ya retomada por el propio Inagaki en 1958 en El hombre del rickshaw, vista también en la Lugones el año pasado) en Tatsu, el peleador - El hombre del palanquín, poniendo el acento en la rebeldía del humilde trabajador que se enamora de una geisha de un padrino yakuza. En esta película, puntuada por los arranques irracionales del protagonista (cuando conoce a su amada, la arroja al río para luego salvarla, en una puesta entre cómica y surrealista), se alternan humor, romance y acción. Algo menos interesante, Yakuza japonesa (Masahiro Makino) vuelve sobre la clásica lucha entre los códigos de honor del pasado y el avance de un capitalismo en el que todo está permitido. La película más reciente es Shabu (Tatsuoki Hosono, 1996), y en ella el derrotero de una pareja de criminales (Bonnie & Clyde nipones que conjugan amor, violencia y desenfreno anfetamínico-sexual) remite al cine americano de la década del 70 al seguir el nacimiento, apogeo y descenso a los infiernos de un gánster, itinerario icónico del Scarface de De Palma a Un profeta de Audiard. Lobos, cerdos y hombres (que no formó parte de la retro de Fukasaku de 2004) exuda violencia, eclecticismo y modernidad (contiene desde una escena musical a otra en que se sigue, cámara en mano, a jóvenes que persiguen a palazos a los perros vagabundos de un basural). Si reitero su referencia es porque corrobora una lectura que atraviesa películas diversas y heterogéneas: el cine de samuráis creció sobre la base del melodrama (más allá de la menor o mayor presencia de momentos de humor y violencia, de los apuntes románticos o social y políticamente comprometidos) para desembocar en historias de yakuzas que dialogan con el film noir y, como en este último caso, con el policial francés. Esto no es nuevo, como tampoco lo es que los códigos genéricos occidentales han contribuido a que gran parte del iceberg permanezca oculto. FERNANDO E. JUAN LIMA

Hombres necios que acusáis...

por Eduardo Rojas

a llegado al fin la tan demorada hora de la verdad. Aquí me encuentra, ya cansado de ocultarme, resignado a afrontarla. "Si Ricky Martin lo hizo, todo es posible", diría hoy Dostoievski. Ahora me toca a mí salir del closet. Y bien señores, es cierto. Yo soy el que se duerme en el cine. Yo soy aquél de quien se murmura en la redacción, en más de una privada y en las posteriores rondas de café. Lo hago en las funciones normales de los viernes a la noche flanqueado por el rubor vergonzante -e imperceptible en tal situación- de mi esposa, en las privadas subterráneas de Vigo (sí, todavía voy a Vigo, y eso debería darle un matiz aún más heroico a mi confesión), en cualquier función de cualquier festival y -decadencia divina- hasta en casa, frente al inimputable reproductor de DVD.

¿Cuándo comenzó mi historia? Mi primera vez, como casi siempre, se remonta a la infancia. Habrá sido a fines de los cincuenta (1950, claro); yo tendría unos ocho o nueve años; mi papá, contra la costumbre y sin explicaciones, me llevó a la función nocturna del cine. Serían las diez o poco menos, hora tardía en el pueblo, y la película se llamaba *La familia Trapp*. Alemana. Apenas si me acuerdo de

un padre severo, una maestra de canto y unos chicos unánimemente rubios que cantaban a coro, disciplinados, prusianos, seguramente vestidos de marineritos/itas. Bien pudo tratarse de una precuela de La cinta blanca, pero (¿también debo confesarlo?) aquel heimatfilm me deslumbró. Me dejé llevar por la cadencia almibarada de sus canciones, por los pasajes luminosos, ensueños de otros mundos que no cabían en la modestia bonaerense, en la que no había montañas, ni nieve, y en la que las voces de los niños no se elevaban en coros ni para celebrar el por entonces inexistente día del arquero. Sucedió de pronto y sin saber cómo ni cuándo: me dormí. La música (¿"Danubio azul" en versión onda André Kostelanetz?) era mi único, difuso vínculo con el mundo "real" al que en ese momento sólo me vinculaba la dudosa estabilidad de la butaca. Era letargo y era otra cosa, una etapa superior de la conciencia que estaba más allá del cine y más acá del sueño, un estado borroso y placentero que se prolongó unos instantes luego del final de la película para diluirse con suavidad en el aire del regreso a casa, estado que no habría de repetirse y que desde esa noche añoraría por décadas sin poder explicarlo nunca

cabalmente. No lo hice a la salida del cine, entre el oprobio y el éxtasis, jaqueado entre la racional afirmación de papá, "Te dormiste", y el recuerdo del vergonzante placer recién descubierto.

Pasaron muchos años, el cine convocaba cada vez más mi atención despierta. Pero faltaba algo, el aura maravillosa de aquella experiencia infantil me rondaba muchas veces en la memoria de los sentidos. Así me encontré, ya hombre maduro, escribiendo regularmente en esta revista y frecuentando las privadas de la mañana; esa hora insólita, inhumana, a la que siempre he tratado de esquivar como a la peste. He visto cine en todo lugar y condición; he comulgado en misa (vespertina) de sábado para recibir a cambio un vale para la matiné del domingo; he visto una película (para colmo de Albert Lamorisse) parado sobre una silla y a través del hueco de una ventana en alguna filial de barrio de la Alianza Francesa; pero jamás pude adaptarme a las funciones matutinas. Hijo bastardo de la noche y de la industria, el cine, en cuanto tal, es capaz de acomodarse a cualquier circunstancia, por eso ha sobrevivido -con crecientes magullones- al siglo más cruel de la historia. Yo no. La mañana es mi enemiga; socia de lo útil y



la obligación, me condenó desde siempre a ser su opuesto. Las privadas matutinas -arbitrario designio de las crueles jefas de prensa- pasaron a ser mi condena. No obstante, esa sanción comenzó a reeditar, con otros alcances, aquel fenómeno de la infancia; pronto, corriendo entre mis dispares trabajos, mis responsabilidades familiares y mis culposos hábitos de trasnoche (leer, escribir, ver películas), me descubrí, una y otra vez, dormido en el cine, pesadilla diurna que rápidamente se extendió como la mancha de una enfermedad vergonzante a cualquier otra hora y sección, en la medida en que mis obligaciones me restaban tiempo de descanso. Tuve que enfrentarme entonces al dilema: confesar mi vicio privado o renunciar a la actividad crítica. No supe elegir y, desde entonces y por bastante tiempo, debí sobrellevar una doble vida, obligándome a ver dos o tres veces aquellas películas que me interesaban o sobre las que debía escribir, regla de hierro autoimpuesta con beneficiosa derivación: es en la revisión cuando aparece, redondo y aprehensible, el sentido o el placer definitivo de un buen film.

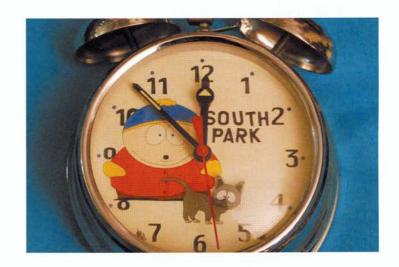
Poco a poco me fui distendiendo, acepté al sueño, me abandoné a él, lo gocé (las butacas de los modernos complejos me ayudaron en ese trance). Modesto Dionisio de penumbras, con el tiempo (en especial durante las maratones festivaleras) comencé a distinguir categorías en mi sueño: a veces era (soy) un dormido indiferente, ajeno por completo a la pantalla; otras -las menos- mi sueño continúa la historia que la película me cuenta. Siempre se trata de variantes personales, absurdos giros de la trama que olvido apenas me despierto, pero que durante el sueño aparecen revestidos de una maravillosa coherencia; diálogos enteros que los personajes mantienen conmigo y que parecen durar horas. Después vuelvo en mí, lúcido, animado, concentrado con más fervor en la película. Nunca han pasado más de cinco minutos. Analizándolas, he terminado por comprender que estas categorías no son azarosas: las primeras, llamémoslas "dormido displicente", son cabeceadas que se corresponden invariablemente con malas películas; las segundas, digamos "dormido activo", se producen con las mejores, a menudo obras maestras. La conclusión, obvia: olvido sin perdón para las primeras; revisión gozosa y despierta para las segundas.

Es que el cine y el sueño vienen de una misma matriz y, cuando son válidos, creativos, reparadores, se reúnen en una misma patria, territorio ajeno a tiempo y espacio que el hombre, ya no sólo espectador, explora para terminar siendo parte de él, como en *Stalker*, como en *Sherlock Jr*. del visionario Buster Keaton. Experiencia extrema pero no imposible. Costa brumosa de una tierra que quizá entreví aquella primera vez de la infancia, cuando canté a coro con los hermanos Trapp.

Hoy, aliviado de mi secreto, me atrevo a ofrecer mi vivencia a todos aquéllos que todavía aman el cine. Duerman, espectadores, sueñen en sus butacas con mundos distintos de la mano de sus amados directores. Duerman, críticos (sí, ya sé que muchos lo hacen, pero atrévanse a seguir mi camino y hacerlo público; la admisión nos vuelve virtuosos). Duerman, académicos (no hagan dormir a los demás) y docentes, e incluyan en las currículas de las escuelas de crítica las técnicas de relajación como primera materia. (Cuando se lo propuse a Noriega para la Escuela de El Amante no lo aceptó. Allá él, que ahora vela el llanto nocturno del pequeño Elías. ¿Cuándo duerme? Algo debe estar ocultando.) Duerman, durmamos todos, descansemos en paz, que el sueño nutre, el sol es implacable y el día arduo. [A]

Roncar, roncar

por Manuel Trancón



"Un encanto el último film del ingenioso director René Clair. Cuando nos despertaron..." Jorge Luis Borges

ongamos que hablo de... el Bafici 2005. Pongamos que era una tarde de humedad pegajosa y en el Hoyts daban una película probablemente coreana (del sur, faltaba más). Pongamos que la suerte deparó tres o cuatro personajes en una habitación de la que no pensaban salir en su puta vida fílmica. Pongamos que se trataba de una versión libre de Crimen y castigo. Pongamos que el héroe de nuestra historia llegó al cine agotado, con una profunda depresión de apariencia incurable, que le hizo cuestionarse su vida en general. Pongamos que, justo en el momento en que los alegres coreanos aparecían en pantalla para ejecutar una amena comedia de costumbres, él se encontraba en pleno proceso de evaluación de una renuncia a los honores y a la lucha. El mundo era horrible y no parecía haber solución; y, a todo esto, estaba sentado, muerto de cansancio y humedad, en la sala donde proyectaban imágenes de gente que no había forma científica de lograr que la pasara peor en la vida. En ese momento de crisis de los valores occidentales/orientales, apareció una tenue luz de esperanza bajo las formas del sueño. Primero fue combatido sin convicción, como acto reflejo de ciertas lealtades para con la ortodoxia cinéfila; lealtades en las que, a esta altura de la velada, ya nadie creía. Sin esperar a que se superara el corto período de culpa y resistencia, los ojos se cerraron sin preguntar. El bien triunfó con el arribo del sueño profundo, patriótico, reparador. Pongamos que luego se despertó, descansado, a la media hora. La supuesta película coreana/dostoievskiana estaba en la mitad de su desarrollo y no hubo presunción o falta de ella que salve a los ojos de mirar sin entender un pomo qué pasaba en ese mismo cuarto cerrado donde seguían estando los sufrientes personajes. Pero la incomprensión no era importante, porque nuestro héroe ya había accedido a otro esta-

dío, y en una suerte de superación posmoderna se sentía el Alejandro Rozitchner de la cinefilia: estaba más allá de todo. Los gravíiiiisimos, insalvables problemas existenciales de hacía una hora se habían esfumado junto con el cansancio. La vida había llegado a ser esa tarde una película de Antonioni escrita por el Saer de El limonero real, pero no hay nada que una corta siesta en el cine no pueda solucionar. Y ya nadie se acordaba de la culpa por quedarse dormido en la que podría ser la última obra maestra del cine universal. Este héroe superado experimentaba una piedad infinita hacia los espectadores que sufrían junto a los coreanos/dostoievskianos de la pantalla. Ahora, sólo faltaba una cosa para dejar atrás todos los contratiempos de la vida: levantarse de la butaca, escalar con paso decidido las escaleras del cine hacia el cartelito de "Salida" y dirigirse casi al trote rumbo al bar más cercano para tomar un café, disfrutarlo como si fuera néctar de los dioses y pensar que todo tiene solución: sólo hacen falta unos minutos de sueño y el placer de haber escapado del cansancio, de una película sórdida y de cualquier sentido del deber.

Pero la vida del dormilón cinematográfico no es tan fácil. Pensemos intensamente en el Bafici de este año. Para ser más precisos, ubiquemos la intensidad en Cazadores de almas, película mudísima de Josef von Sternberg, a quien -nada es casualidad-Borges llamó "el vienés con sueño". Bueno, primer largometraje del director de Capricho imperial, una de las películas menos serias (y más intensas) que se hayan hecho. Un motivo de alegría entonces, ubicado esta vez en la sala de cine de la Alianza Francesa. Pero el heroísmo tiene un costo, y nuestro hombre llegó más cansado todavía esta vez, con el simpático agregado de presentarse 15 minutos tarde a la función. Con un poco de temor, ingresó por la entrada posterior,

luego de recibir la mirada reprobatoria de la acomodadora. El cine estaba lleno, a oscuras y mudísimo (la película no tenía ni el sonido de un pianito y la gente parecía contener la respiración). No se veía nada, pero luego de un minuto de agonía, mientras él trataba de no tropezar y pegarse un porrazo en las escaleras, en la fila 4 apareció un asiento vacío. Para llegar a él hubo que cruzar toda una sala que estaba en silencio sepulcral, salvo por el ruido de los zapatos de ya saben quién, que se sentó, hizo un bochinche terrible al tratar de poner en modo silencioso el celular, y sacarse la campera y el buzo. A los dos minutos de establecerse, ya dormía el sueño de los injustos. Sólo se despertó intermitentemente ante imágenes mudísimas cuyo sentido se le escapa aún hoy. Hay algo importante de dormirse en una película muda sin ningún acompañamiento musical. Si el estómago de alguien hace ruido, lo escucha toda la sala. Imaginen un ronquido. ¡Con ese temor atávico a roncar y que hasta los actores escuchen, no hay nadie que pueda dormir en paz! Pero si se es débil de espíritu, tampoco se puede estar despierto, sólo sufrir en un estado de semi conciencia culpable. La película terminó, el héroe ahora devenido en pecador calculó que recordaba no más de cinco escenas de lo proyectado y empezó a rogar: a) no haber roncado, o b) que no hubiera ningún conocido en la sala. Al mirar a su izquierda, el resto de la fila 4 del cine de la Alianza Francesa de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina, Mercosur estaba ocupada por alumnos suyos, que probablemente estaban en esa película por una recomendación de él.

Hubo civilizaciones destruidas por menos que una dormida en el cine y un ronquido potencial. Pero hay que seguir igual, fieles a las últimas palabras de Vladimir Ilyich Ulyanov (Lenin) en este mundo: "Toda siesta valió la pena". [A]

PREMIADA EN LOS FESTIVALES MAS PRESTIGIOSOS DEL MUNDO



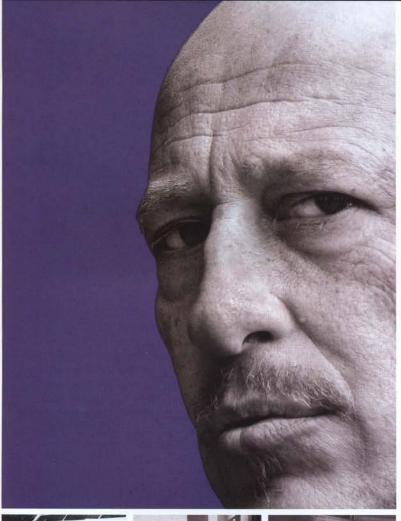








★★★ ACLAMADA POR LA CRÍTICA INTERNACIONAL ★



una película de MARIANO COHN & GASTÓN DUPRAT





guión original de ANDRÉS DUPRAT producida por FERNANDO SOKOLOWICZ

una producción de ALEPH MEDIA SA en coproducción con CINEMA UNO S.A. TELEVISIÓN ABIERTA S.A. y FELEI Cooperativa Ltda. con apoyo del INCAA asistente de dirección DIEGO BLIFFELD fotografía MARIANO COHN & GASTÓN DUPRAT sonido RICARDO PITERBARG edición y cámara JERÓNIMO CARRANZA dirección de arte y vestuario LORENA LLANEZA música SERGIO PÁNGARO actuaciones de: RAFAEL SPREGELBURO - DANIEL ARÁOZ - EUGENIA ALONSO LOREN ACUÑA - INÉS BUDASSI - EUGENIO SCOPEL - DEBORA ZANOLLI - VALERIA CORREA ENRIQUE GAGLIESI - RUBÉN GUZMÁN - JUAN CRUZ BORDEU - MARINA HOROWITZ productor ejecutivo MARÍA BELÉN DE LA TORRE producción general FERNANDO SOKOLOWICZ dirigida por MARIANO COHN & GASTÓN DUPRAT















SENSACIONAL ESTRENO 2 DE SEPTIEMBRE

CONSULTAR SOBRE LA AVANT PREMIÈRE EXCLUSIVA PARA LOS LECTORES DE LA REVISTA EN: WWW.ELAMANTE.COM Y FACEBOOK: EL AMANTE CINE

El cine o la vida

por Guido Segal



ay gente que considera que dormir es un placer. Yo considero que es lo más cercano a estar muerto. No disfruto de dormir, lo padezco, lo necesito tanto como lo padezco. Ya lo decía Fassbinder y yo adscribo: "Ya dormiré cuando esté muerto". Pero no puedo hablar de la muerte -y usted que pensó que esto era solamente una revista de cine...- sin decir qué pienso de la vida. Sin rodeos ni extenso desarrollo, en dos latigazos: la vida es principio activo, es movimiento, es velocidad. Todo reposo o pasividad me despega de lo que yo considero que debería ser la vida. Sígame el juego, suspenda un momento el juicio precipitado, ese impulso tan actual de moderar todo: si la vida es acción, hay que administrar el sueño como para no desaprovechar las ráfagas de vida en estado

El cine, y para el caso también el teatro o la ópera, exige detener la acción individual para contemplar y procesar mentalmente. Puede ser, cuando es magno, un espacio de actividad, pero también de extrema pasividad, si la película no genera goce de ningún tipo. Esos momentos de radical aburrimiento en una butaca se parecen -me imagino- mucho a la muerte. Porque si uno se enoja mucho con la película, aún queda el espacio para el disfrute; nunca hay que subestimar el placer de odiar o rechazar, el cuerpo se tensa y la mente funciona a plenitud para oponerse a lo que se ve. Pero también puede pasar que la película despierte total indiferencia, que ni siquiera invite a la oposición, y entonces uno siente que mejor sería salir a la calle y observar a la gente pasar que quedarse ahí, a oscuras, sometido a la soporífera proyección de una pérdida de tiempo.

La vida real es un espectáculo insuperable. Cualquier esquina de la ciudad es el escenario perfecto para una promesa de conflicto. La dinámica de la ciudad, regida por la productividad, nos impide muchas veces prestar atención a estos micromundos en constante movimiento, pero basta detenerse en cualquier lugar para encontrarse con personajes extraordinarios y situaciones de inusual poder. Eso es la vida en estado crudo. Si el cine pretende competir con el espectáculo diario de existir, fracasará; bien conviene, a mi gusto, que hurgue infinitamente en su artificio, que construya por oposición a la realidad tangible, ésa con la que uno puede interactuar. El cine no forma parte de la vida, es (o quiero que sea) otra cosa. Cuando explota sus reales posibilidades, el cine es un evento ritual, una experiencia en la que uno se abstrae del tiempo y de la cotidianidad para entrar en comunión; ocupa el lugar que en la antigüedad ocupaban los templos y las catedrales. Entiendo la extrema radicalidad de esta aseveración y la impertinencia de pedirle tanto al cine, pero la experiencia personal me avala, me incita a no claudicar.

Y, sin embargo, muchas veces duermo en el cine. No es azaroso ni casual; no es un accidente del cual me lamento pasivamente. Yo duermo en el cine como un acto de protesta. Yo duermo en el cine cuando malogra absolutamente mis expectativas, cuando siento que toda posibilidad de comunión sagrada queda abolida por una propuesta que no me permite goce alguno; no soy un espectador tan difícil. Como un adicto, estoy siempre predispuesto a que cualquier cosa me conmueva. Pero cuando

me encuentro con propuestas autocomplacientes que disfrazan su mezquindad de singularidad, me opongo, asumo mi lugar de espectador activo: me giro en la butaca y duermo. Aprovecho ese tiempo que no estoy dispuesto a ceder a una película con la que no tengo empatía y lo dedico a darle descanso al cuerpo, de modo de poder usar la noche para vivir, para ser protagonista y no testigo de la vida en movimiento.

Sin dudas, el momento del año en que esto pasa con más frecuencia es en los festivales. Son la condensación más intensa de todos los matices posibles del cine: la epifanía más conmovedora y el patetismo más deleznable conviven ocultos en la amplia programación. Como un desaforado intento de devorar todo en diez días, me balanceo indecisamente entre el conservadurismo y el riesgo, siempre buscando encontrar la película justa que haga de la sala un templo. Cuando pasa, me entrego gozoso. Cuando no, duermo, ahorro energías pensando que la próxima película del día puede ser eso que busco, o puede ser que duerma para no disminuir la potencia de la película anterior, en el caso de que ésta haya satisfecho mi ansias ritualistas.

Muchas veces, mi sueño mejora mi percepción. Mi cabeza desatada completa espacios de la película *a piacere* y salgo de la sala con un goce inventado, pero no menos efectivo. No tengo reparos con mis siestas festivaleras; es un descanso activo, una elección idealista pero sincera, una manera de ser fiel a mí mismo aunque me digan conservador, iluso o arbitrario. Me da igual, el cine sigue siendo *mi* cine y la vida sigue siendo otra cosa, hermosa a su manera, pero diferente. [A]

iViva el insomnio!

por Marcos Vieytes

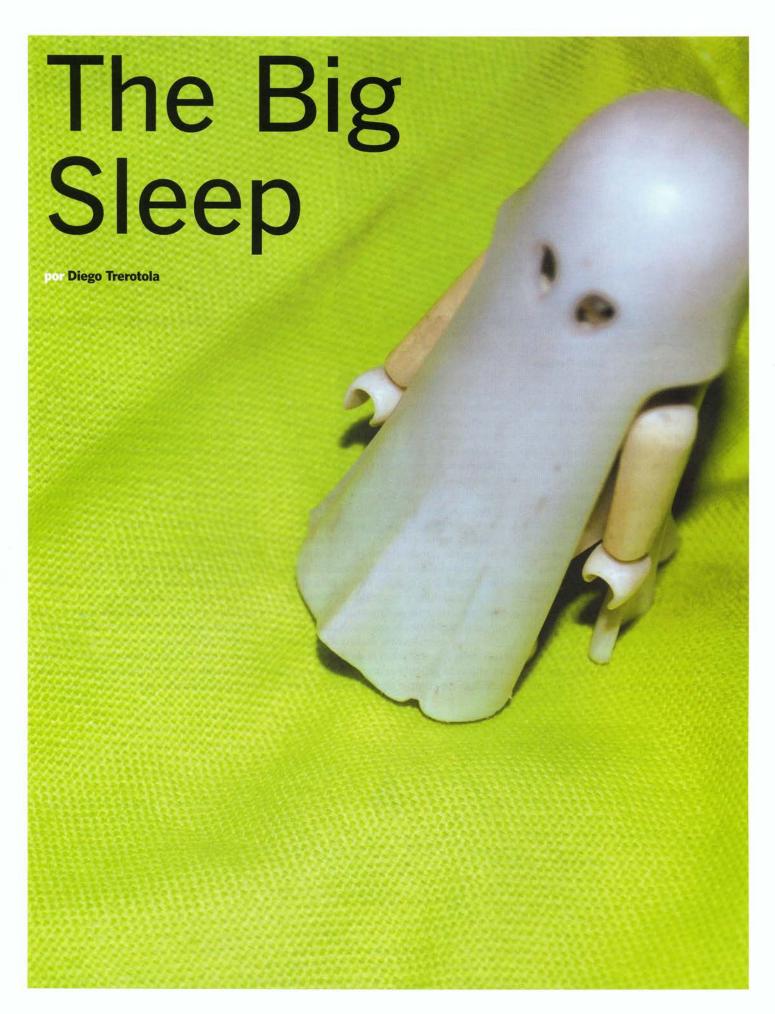
El monólogo interior rebasa al sueño, demasiado individual, y constituye los segmentos o eslabones de un pensamiento realmente colectivo. Desarrolla una potencia de imaginación patética que va hasta los límites del universo, un "desenfreno de representaciones sensoriales", una música visual que hace masa, chorros de nata, manantiales luminosos, fuegos que brotan, zigzags formando cifras (...). Gilles Deleuze

uedarse dormido en el cine es un accidente. Feliz o desagradable, según el caso, pero en esencia imprevisto. Por eso, para mí, festejarlo es tan inadmisible como celebrar el caos o la inconciencia. Es cierto que hay toda una dimensión del cine que juega con la interrupción, el intervalo y otras maneras de materializar la ausencia (desde las noches de las películas de Kiarostami -El sabor de las cerezas, ABC Africa, Five- en las que casi no se ve nada, a los setenta minutos a oscuras de João César Monteiro -Branca de neve- cuya acción/dicción parece que fue filmada con un sobretodo sobre la cámara en protesta por la política de fomento estatal portuguesa a la producción cinematográfica). Sin embargo, detrás de cada uno de esos casos hay un acto de la voluntad, una propuesta, un gesto, una

intervención, una performance, un discurso destinado a producir algún tipo de reacción o respuesta en el espectador. Toda película es un texto destinado a la lectura, y dormirse es dejar de leer, cesar el desciframiento de la realidad, sea cual sea su naturaleza, perdernos el espectáculo de un mundo que se despliega ante, para y gracias a nosotros. Quedarse dormido atenta contra el sentido mismo del cine, en tanto que impide por completo ese vínculo, traicionando el pacto de comunicación establecido entre lo(s) otro(s) de la película y yo, negándolo(s) y negándome. No estoy en contra de irme de la sala, de cambiar de canal o de detener la reproducción, así como de cualquier otra manifestación de la índole que sea, salvo la de dormirme mientras la película ocurre, y la de suponer que hacerlo cumple alguna función relacionada con la crítica de cine. Justificar el sueño en medio del Apocalipsis -que significa revelación- me parece menos blasfemo que ridículo. Cuando digo "sueño" me refiero a la suspensión de la actividad psíquica consciente con la potencial agresión del ronquido incluida, no a la actividad psíquica inconsciente que más de una vez ha sido comparada con la experiencia cinematográfica. Dormirse impide disfrutar de ese sueño diurno que propone la película, de ese universo paralelo, inédito que surge siempre que película y espectador coinciden enfrentándose. Mientras que el sueño y la vigilia se excluyen mutuamente para que su despliegue sea posible, ambos estados se encuentran en el cine, dando lugar a una tercera dimensión de la que el texto crítico es su crónica y hasta su eventual prolongación. [A]



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



ecuerdo imperfectamente estar sentado en el asiento de atrás de un Fiat 128, cabeceando para tratar de ver la pantalla gigante de un autocine, inabarcable como un horizonte de western. ¿Fue a fines de los setenta o recién aparecían los ochenta? No lo sé; es, como dije, difícil evocar la situación con exactitud. incluso no sé si fue en Buenos Aires, cerca de la Ciudad Deportiva de La Boca, según lo recuerdo ahora. Y no quiero preguntarle al resto de mi familia sobre esas noches frente a la pantalla al aire libre porque prefiero mi memoria imprecisa a la de los demás, mi mentira imaginaria siempre me va a parecer más real que un testimonio ajeno desdibujado. Porque aunque todo lo recuerdo con imágenes nebulosas, esfumadas, como una película proyectada fuera de foco, algunos detalles se aparecen como diáfanas estampas de un momento de mi infancia que quiero guardar así atrofiado. De los fragmentos de películas que llegaba a ver a través del parabrisas tengo pocas remembranzas; lo más nítido y especial del ritual del autocine eran esos parlantes metálicos, enganchados a las puertas del auto, que me parecían dispositivos galácticos salidos de un serial de Flash Gordon. Tal vez arrullado por ese sonido metálico que entraba al auto por esa suerte de antena espacial, como una radio interestelar, en algún momento caía en un estado de narcolepsia hasta perderme en un dédalo onírico. Eso también lo reveo mentalmente con nitidez, por eso puedo vislumbrar cómo aterrizaba en ese descampado donde los autos se agrupaban ordenados, pero nunca recuerdo cómo salíamos, cómo todo retrocedía a la normalidad terrestre. Es que en mi viaje de vuelta estaba siempre dormido, fusilado por el ejercitado juego de las plazas de un día de vacaciones o de fin de semana. El cine se me presentaba como el cuento que me contaban para que se abra la puerta para ir a soñar. Por eso la experiencia del autocine, vista desde hoy, para mí es totalmente onírica, es el primer recuerdo de la fusión de sueño y cine en mi vida, potenciado por un viaje mental que, con cielo negro estrellado como telón de fondo, tenía un aire de space opera. Lo cinematográfico, ahí en los preludios de mi conciencia cultural, era una nueva dimensión que disparaba un juego que me permitía fugarme hacia las estrellas gracias a un repentino estado hipnótico. No recuerdo ninguno de los sueños de aquellas excursiones al autocine, pero sí una profunda sensación de placer: como mi Buster Keaton preferido, el de Sherlock Jr., quedarse dormido durante una película era una aventura más excitante que la real.

Pero, un día, dormir en el cine dejó de ser sólo esa fuga placentera: se sabe que, supuestamente, el hedonismo ludópata de la infancia tiene fecha de vencimiento; la compulsión de gozarlo todo como un juego desaparece con la adultez. Y ser un espectador serio, en parte, es convertirse en cinéfilo, y peor, en crítico de cine. Porque llegó un día en que comencé a frecuentar cineclubes y cinematecas, cuando tenía dieciséis años. Era 1991, y no recuerdo exactamente cuál fue la primera película que vi, pero sí la primera en que me dormí: El ciudadano de Orson Welles. Y sí, hoy me da un poco de vergüenza confesarlo (creo no haberlo revelado hasta esta nota), pero en ese momento no tenía ninguna culpa, veía cine con todos los sentidos y no me obligaba a tener una respuesta precisa frente a las películas; si el sueño venía, que se quedase, mi cuerpo reaccionaba como quería. Y así fue que en mi historieta autobiográfica se me dibujaron una serie de zetas en mi globo mientras se proyectaba la mítica obra maestra de Welles. Por esos días, en una discusión con sabios de la cinefilia de bar. después de encontrarnos a la salida de una cinemateca (creo que de la Hebraica), algunos me pusieron al tanto de que mi gesto significaba una herejía mayor. Así me pusieron una mancha roja en mi boletín de calificaciones cinéfilas y comencé a sentir culpa cada vez que me quedaba dormido en una película: el placer de la fuga mental se había terminado, ahora sólo quedaba la condena de la vigilia frente a la pantalla. La cosa se ponía seria, final de juego. Pero hasta ese momento, en que decidí vivir la década del 90 con los ojos sin párpados, para exculparme del fatídico incidente de El ciudadano, ya tenía varias siestas cinematográficas en mi haber. Creo que mi récord personal fue con Céline y Julie van en barco (1974), de Jacques Rivette. La película, que dura aproximadamente tres horas y cuarto, se proyectaba en la sala Lugones; había sólo dos funciones en el día. Justo es decir que mi criterio no le hacía asco a nada, no me asustaba el metraje. Rivette era casi un desconocido para mí, sabía que era un cahierista nuevaolero y había visto en esa misma sala París nos pertenece; eso era suficiente para apostar un pleno a este director. El resultado fue catastrófico, creo que a los pocos minutos de empezada la película va estaba completamente dormido. Cuando me despertaba, Rivette y sus actrices continuaban por caminos ininteligibles para mí, así que, aunque hacía el esfuerzo contrario, el sueño me jaqueaba la partida. Creo que hice una carrera de postas de siestas. Lo que vi en total de Céline y Julie van en barco, fragmentado en los distintos segundos de vigilia, coincidía con la duración de un corto de un rollo o menos: había transformado a un director de películas maratónicas en un cortometrajista. En realidad, siempre digo que lo que vi fue mi propia versión del trailer de la película, editado por mí en la sala. Por suerte, Céline y Julie van en barco es una de las películas de Rivette más proyectadas en Buenos Aires y pude volver a verla; me parece una película de una libertad suprema

que me agarró desprevenido en mi temprana adolescencia cinéfila. Otro pecado capital de cinefilia, más culpa para mi conciencia, así que después me obligué a ver cada película de Rivette que se pasara en una sala. Mi más sacrificada misión fue ir a ver la versión completa de La Belle Noiseuse (un Rivette de 236 minutos) ¡un domingo a la mañana! en el Cineclub Núcleo, cuando funcionaba en el cine Maxi: si eso no es militancia cinéfila... Ésa era la época en que mi obsesión por el cine llegó a su máxima expresión, cuando iba un promedio de cuatro veces por día al cine, agotaba los estrenos de cada jueves y me empachaba de funciones retrospectivas. Mucha gente incluso se preocupó por mí, se asustaban, casi creían que era un alienado que vivía en las salas de cine. Una acomodadora del Maxi, percibiendo que era la cuarta vez en el día que me metía a ver una película, me dijo: "De tanto ir al cine vos no debés soñar". Fue una frase demasiado genial para esperarla de una persona que tiene que cortarte el talón de una entrada; mi única reacción fue media sonrisa nerviosa. Era verdad, la cinefilia compulsiva de esos días casi me había cortado el sueño. Hoy igual sé que no toda es vigilia la de los ojos abiertos.

PD: En la actualidad, para mi desgracia, quedarme dormido en el cine se ha convertido en un escándalo. Hace un tiempo, en el sitio de Otros cines, alguien que firmaba un comentario como Pedro botoneó que fui a ver la película de Albert Serra Honor de cava-Ileria en el cine Cosmos y que no sólo me quedé dormido, sino que además mis ronquidos le arruinaron la proyección. Para colmo, leyó que la película me gustaba. Primero, aclaro que ya había visto esa película v había escrito un comentario más de un año antes del estreno local en mi cobertura de un ciclo de películas en Barcelona, donde fui invitado por la Asociación Catalana de Críticos. Ese día acompañé al Cosmos a un amigovio que quería ver la película, era un día de semana a la tarde, cuando va muy poca gente al cine. Como había dormido poco la noche anterior, estaba casi seguro de que mi cansancio no me iba a permitir verla toda nuevamente, pero no estaba mal volver a mirar los fragmentos entre sueños. Lamento haberle arruinado la función a Pedro, alguien que, además, tenía la generosidad de decir en su comentario que yo era uno de los críticos que más le gustaba leer y que por ese incidente no iba a dejar de hacerlo. Si todavía lo hace, valga la aclaración para él: nunca escribí ni escribiré críticas sobre películas en las que me quedo dormido (a no ser que lo aclare). Pero la próxima vez, Pedro, no estaría mal que te acerques a la salida del cine y me plantees lo que quieras, me cuestiones lo que quieras, para que podamos discutir. Pero eso sí, por favor, dejame (déjenme) dormir tranquilo: un sueño no se le niega a nadie. [A]

Maratón

por Federico Karstulovich



engo una habilidad innata que es contradictoria: en un lugar privado nunca o casi nunca me duermo viendo un DVD; ya sea que esté sentado o acostado, nunca cabeceo. Por el contrario, tengo una cualidad especial para dormirme en lugares públicos, lo que hace que mi conducta sea, cuando menos, rara. Son los cines -en tanto espacios- los responsables de mi tentación: algunos si hasta tienen el tupé de que sus butacas se inclinen, recordándome la cama. Pero ojo, el aspecto que me duerme no es la forma del asiento (me dormí en las poco amigables butacas de la sala Lugones), sino el contexto, la situación de intimidad pública, de ahí la paradoja. Con el tiempo, sin embargo, fui acostumbrándome a convivir con eso del cabeceo en el cine.

Roncar en el cine es algo más bien común (de hecho hay una expresión que refiere a un conocido crítico que siempre roncaba en el cine); babearse en el cine también es parte del combo, si hasta tengo los sueños más hermosos que, combinados con lo que se filtra de la película, forman una realidad paralela (en el último Bafici soñé que era Panthro, de los Thundercats... en la proyección de un documental chileno), pero dormirse en el cine y quedarte solo, abandonado, es impresentable.

Hace casi una década (un poco más también), me gustaba mucho la idea de que haya un cineclub de trasnoche. Me parecía que detrás del cineclub promedio, tradicional, el cineclub de trasnoche demandaba algo que me encantaba. El encanto radica(ba) en una relación física con la sala, con el espacio de proyección. Esa toma del espacio planteaba una cinefilia contracanónica: contra la cinefilia de

los espacios tradicionales (Lugones a la cabeza, cada tanto el Goethe, el Núcleo y algún otro) y la cinefilia de videoclub (durante años trabajé en uno y me propuse la meta de ver tres películas diarias todos los días, al menos durante los tres primeros años; luego el número se redujo a un tercio de esa cantidad), una cinefilia guerrilla, es decir, una cinefilia más clandestina (por lo general asociada al cine de terror y ciencia ficción o a géneros marginales, como ciclos sobre películas de venganza, sin ir más lejos). El asunto era que, para llevar a cabo el último tipo de cinefilia, los espacios eran mucho más difíciles de encontrar (hablamos de fines de los noventa: Internet pobre. VHS v mucho material sin reedición). De ahí que haber dado con el mítico cineclub Nocturna fue una suerte de bendición para poder explotar ese amor cinéfilo sin culpas ni explicaciones, una suerte de salida del clóset. Pues bien, fue precisamente en el Nocturna donde me convertí en el dormilón impresentable que soy.

Vayamos al asunto.

La cronología se me hace borrosa, pero pudo haber sido en 1998, 1999, 2000 ó 2001. Poco importa. Lo que sí saltaba a la vista era la itinerancia constante del susodicho cineclub Nocturna, que supo encontrar, en alguna ocasión, una sala a la vieja usanza como la del Atlas Recoleta, cine reciclado una y mil veces para distintas actividades (el Bafici, entre otras). Pues bien, la cuestión es que una noche de viernes, sin que nadie lo supiera, me calcé las zapatillas, me abrigué, me cargué la mochila con empanadas y una gaseosa y me fui en colectivo hasta Recoleta. La promesa era reconfortante: maratón de terror (Argento + Carpenter + Fulci + Cronenberg, y otros) que comenzaba a las

00.00 hs. y terminaba casi ocho horas después. El ciclo, sin embargo, contaba con un inconveniente: capítulos de Mazinger Z entrelazados entre las películas, es decir, un verdadero sinsentido. Con mi mejor cara enfrenté la pantalla y disfruté mi única visión en fílmico de Halloween, de una punta a la otra.

Pero tuvo que llegar la primera intervención de Mazinger. Y ahí todo comenzó a cambiar: apoltronado en los últimos asientos, comencé a dormirme. "Hum, Mazinger, sobrevalorado", pensé, "me despierto en un ratito y sigo con Argento". Craso error: no sólo no me desperté bajo ningún concepto, sino que seguí de largo con todo el resto del programa. Pero eso sería un dato adicional si no agregamos lo penoso: acurrucado sobre un asiento, mediante vaya a saber qué clase de movimiento, terminé deslizándome hacia el piso siendo prácticamente el único en la fila. El resultado fue una mezcla desgraciada: eran casi las 8:30 y, despeinado, babeándome a morir, descansando mis glúteos sobre el piso, me encontré despertándome en el cine completamente solo, con las luces a medio camino iluminando la sala y con la pantalla en blanco. En mi blanca palidez, entre el terror y la vergüenza, me paré, agarré mis cosas y me fui del lugar. Afuera, en la antesala, un par de personas limpiando se asustaron con mi aparición. Afuera el sol estaba radiante. El ciclo había terminado y por lo visto nadie había registrado mi presencia, atrás, durmiendo entre las butacas. Salí entre avergonzado y temblando (por el frío y la perturbación del momento al mismo tiempo): una vez más, el terror, mi querido terror, cobijaba mis más dulces y vergonzosos sueños antisociales. [A]



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 de15,21% CMFN*

CORTOS TERMINADOS 2010

////// Res. 2739/2009

- Llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su cortometraje de 8' a terminar en Digital (Beta Calidad Broad Casting)
- Fecha de recepción: 22/7/10 al 15/9/10
- 10 Premios c/u de \$ 5.000

(*) CMFN: costo medio film nacional

Ver más información en www.incaa.gov.ar

