

EL AMBULANTE

CINE

Nº220

SEPTIEMBRE 2010

EL RATI HORROR SHOW, DE ENRIQUE PIÑEYRO

CINE LIBERACIÓN



Los indestructibles
Stallone y su pandilla

Una pareja desaparece + Santiago
+ El hombre de al lado + Luz silenciosa +
El ambulante + Contra La mirada invisible
+ Bielinsky + DVD: Cacería implacable +
El cine Bigger than life

ARG \$ 16
URU \$ 95

ARGO 19
ISSN 150636



00220

91770329260003

2007 FESTIVAL DE CINE ALEMAN

DEL 23 AL 29 DE SEPTIEMBRE | CINE HOYTS ABASTO | BUENOS AIRES

10 Festival de Cine Alemán

www.cinealeman.com.ar

german films

CINE Hoyts
VIA AL CINE, VIA A HOYTS

GOETHE-INSTITUT
BUENOS AIRES



Deutsche Botschaft
Buenos Aires
Embajada de Alemania
Buenos Aires



ABASTO
de Buenos Aires

Volkswagen



Kodak

tu film es un éxito, sólo le falta

LLEGAR A DESTINO

WAIVER

LOGISTICS

tv & movie production

Alicia M. de Justo 2050- piso 3 - of. 307 - CP: C1107AFP
Ciudad de Buenos Aires - Argentina
TEL: +54 (11) 4307 0715 - FAX: +54 (11) 4307 0731
www.waiverlogistics.com - info.argentina@waiverlogistics.com

Estrenos

- 2 **El Rati Horror Show**
- 7 Entrevista con Enrique Piñeyro
- 10 **Una pareja desapareja**
- 14 **Santiago**
- 16 Polémica: **Los indestructibles**
- 20 **El hombre de al lado**
- 22 Polémica: **Luz silenciosa**
- 25 **Apuntes para una biografía imaginaria**
- 26 Entrevista con los directores de **El ambulante**
- 27 **El ambulante**
- 28 **Huellas y memoria de Jorge Prelorán**
- 29 **Mi villano favorito**
- 30 **Gorri**
- 31 **Los jóvenes muertos**
- 32 **Rembrandt's J'Accuse, Depredadores**
- 33 **Soy Huao, Chloe**
- 34 **El rebelde mundo de Mia, Hansel & Gretel**
- 35 **Otro entre otros, London River, Fútbol Violencia S.A.**
- 36 **Un cuento de verano, El último maestro del aire, Te extraño**
- 37 **Igualita a mí: De vuelta a la vida: Lula, el hijo de Brasil**
- 38 **Fragmentos de una búsqueda: Cuento chino, clasista y combativo: Sofía cumple 100 años**
- 39 **Como perros y gatos 2 3D, Agente Salt, El hombre solitario, Al diablo con el amor**
- 40 **De uno a diez**

Llego tarde

- 41 **Vincere**
- 42 **La mirada invisible**
- 44 **Toy Story 3**
- 45 **Las hierbas salvajes, Camino, Un loco viaje al pasado**

- 46 **Especial Bielinsky**
- 48 **Correo**
- 50 **Obituarios**

DVD

- 52 **Cacería implacable**

Festivales

- 54 **SANFIC**
- 55 **Distrital**

Televisión

- 56 **Huellas de un siglo**
- 58 **Bigger than life**
- 64 **Animación Anecy**

En el año 1999, como separata del número 89 (tapa contra **Todo sobre mi madre**), publicamos el proyecto que proponía la creación de la Cinemateca Nacional. Esto escribíamos, antes de presentar el proyecto bajo el título "La ley que vetó Mahárbiz": "Presentado en 1996 por el entonces diputado Fernando Solanas, el proyecto que propone la creación de la Cinemateca Nacional como instrumento de preservación del patrimonio fílmico fue sancionado con el voto unánime de ambas cámaras del Congreso. Sin embargo, la ley fue vetada por el Poder Ejecutivo a raíz de un informe adverso de Julio Mahárbiz, director del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. **El Amante** publica aquí el texto que hubiera permitido al país tener una institución que impidiera la destrucción de su memoria audiovisual." Poco después, la ley se volvió a votar en el Congreso por unanimidad. Con la ley otra vez en pie, pasaron once años, un presidente radical y varios presidentes peronistas y 131 números de **El Amante**. Sobre el cierre de esta edición, la presidente Cristina Fernández firmó el decreto que reglamentará la Ley 25.119, para la Creación de la Cinemateca Argentina y Archivo de la Imagen (Cinain), un ente autárquico y autónomo dentro de la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación, cuya misión primordial será "garantizar el patrimonio fílmico nacional y universal".

Ésta es una buena noticia, o el inicio de una buena noticia, o, más precisamente, una reactivación que, de llegar a buen puerto, puede convertirse en una buena noticia. Veremos cómo se desarrollan las cosas de aquí en más, les deseamos suerte a los involucrados y felicitamos a quienes trabajaron, presionaron e insistieron durante muchos años -Fernando Martín Peña nunca se dio por vencido- para que la Argentina pueda tener, al fin, su Cinemateca.

Director

Gustavo Noriega

Jefe de redacción / Editor

Javier Porta Fouz

Productora general

Mariela Sexer

Diseño

Mariana Marx

Corrección

Micaela Berguer

Anabella Poggio

Colaboraron en este número

Rodrigo Aráoz

Nazareno Brega

Gustavo J. Castagna

Leonardo M. D'Espósito

Juan Manuel Domínguez

Marcela Gamberini

Jorge García

Hernán Gómez

Lilian Ivachow

Fernando E. Juan Lima

Marina Locatelli

Marcela Ojea

Marcos Rodríguez

Eduardo Rojas

Eduardo A. Russo

Hernán Schell

Ezequiel Schmolter

Guido Segal

Diego Trerotola

Ignacio Verguilla

Marcos Vieytes

Correspondencia a

Lavalle 1928, C1051ABD

Buenos Aires, Argentina

Telefax

(5411) 4952-1554

E-mail

amantecine

@interlink.com.ar

En internet

<http://www.elamante.com>

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

Preimpresión, impresión digital e imprenta

Latingráfica, Rocamora

4161, Buenos Aires.

Tel. 4867-4777

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez

y Cía. S.A.

Moreno 794, 9° piso.

Bs. As.

Distribución en el interior

DISA S.A.

Tel. 4304-9377 /

4306-6347

Producción comercial

Verónica Santamaría

15-6548-3984

verosantamaria

@gmail.com

Las Niñas Paulina Portela

15-6904-4121

lasninasproductora

@gmail.com



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

El Rati Horror Show

Argentina, 2010, 86'

DIRECCIÓN

Enrique Piñeyro

CODIRECCIÓN

Pablo Tesoriere

GUIÓN

Enrique Piñeyro

FOTOGRAFÍA

Sol Lopatín

MONTAJE

Germán Cantore

PRODUCCIÓN

Enrique Piñeyro, Pablo Tesoriere, Pablo Galfre, Aquafilms

INTÉRPRETES

Enrique Piñeyro, Germán Cantore.



EL CINE COMO HERRAMIENTA

por **Gustavo Noriega**

La cuarta película de Enrique Piñeyro lleva a un extremo la idea del cine como herramienta, algo que choca a la sensibilidad de los cinéfilos de corte más purista. Para la cultura cinéfila, las obras son sagradas. Deben ser cerradas en sí mismas, terminadas y expuestas a la consideración pública, listas para ser evaluadas y puestas dentro de un marco de relaciones. Para ese tipo de sensibilidad, cualquier validación externa al cine mismo, cualquier finalidad que el director elija que no sea puramente relacionada con el cine es señal de impureza. Como si más de un siglo de vida no le diera al cine la madurez suficiente y siguiera con la misma inseguridad de sus inicios, todo lo que se salga de la puesta en escena y refiera a algo exterior es visto con suspicacia. Ya sea la

legitimación dada por el prestigio del teatro, las novelas, la pintura holandesa del siglo XVII o una causa justa, cualquier valor adquirido fuera de su ámbito específico es mirado con sospecha, como si atentara contra la dignidad del cine.

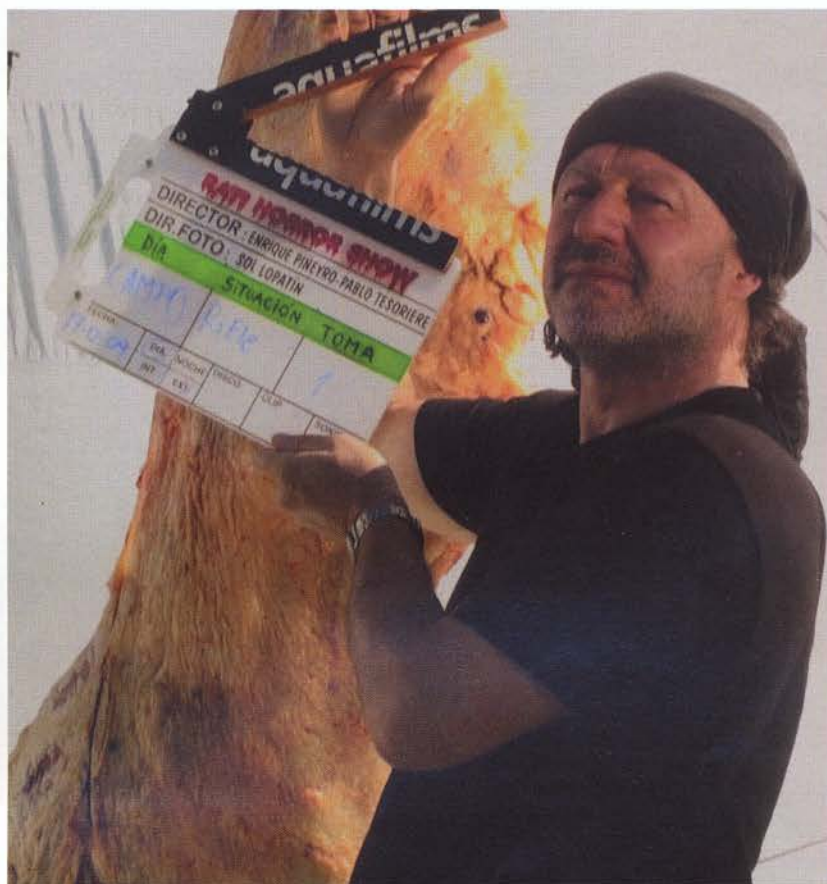
Piñeyro hizo una película para poner en libertad a Fernando Carrera, injustamente encarcelado y condenado a treinta años de prisión. Antes que una buena película, es una película buena, con un objetivo ético irreprochable. Existen grandes pinturas pensadas para denunciar atrocidades; el fotoperiodismo se basa tanto en sus reglas estéticas internas como en los temas que retrata; las novelas sociales son un género perfectamente validado; pero para la cinefilia, una película que se piensa no como un fin en sí mismo, sino como un

camino para lograr otra cosa, carece de título nobiliario. Bob Dylan escribió una canción sobre el boxeador Hurricane Carter en una situación similar a la de Carrera y nadie pensó que no estaba a la altura de su obra porque su finalidad estaba más allá del arte.

Como *El rati horror show* no está pensada únicamente en función artística no estará terminada hasta que cumpla con su cometido. Su presentación ante el Bafici tenía una forma distinta a la que finalmente se exhibió en el festival que, a su vez, era diferente a la que se mostró en la privada de prensa que finalmente quizás no sea la "definitiva" con que llegará a las salas comerciales. No se trata solamente de cambios estéticos (como una apertura a cargo de Cecilia Rosetto vista en el Bafici que no funcionaba y fue eliminada) sino, esencialmente, de elementos nuevos que fueron apareciendo en el transcurso del tiempo y que podían ayudar a la reconsideración del caso y a una eventual liberación de Carrera. A pesar de la relativa brevedad del tiempo transcurrido entre las distintas versiones, y gracias a la pasión tecnológica de Enrique Piñeyro, la película tiene señales de sus distintas etapas. La premiere mundial de la película se produjo durante el Bafici, en abril de 2010. En la versión que llega a las salas comerciales, aparece en una de las escenas un iPad, un dispositivo informático de Apple que no se había distribuido en la época del festival de Buenos Aires: a pequeña escala, un anacronismo respecto de la fecha oficial de estreno. Cada novedad que aparecía en el juicio, cada nuevo testigo, cada dato relevante, tenía que ser -y era- incorporado a una película que se convertía, así, en un work in progress permanente. Da la impresión de que si apareciera algo importante relativo a la suerte de Fernando Carrera luego de que Piñeyro entregue las copias para el estreno, el director asistiría personalmente a cada función para contarles personalmente a los espectadores sobre las novedades.

Ahora bien, que Piñeyro tenga todo el derecho del mundo a utilizar el cine como un medio para alertar a la sociedad sobre un inocente encarcelado no significa que haya hecho una buena película. Es decir, que sea una película buena no implica necesariamente que sea una buena película. En realidad, lo que hace es convertir esa idea de que la crítica debe distinguir películas buenas de malas (y buenas de obras maestras) en una tontería sin remedio o, por lo menos, revela a ese ejercicio de la crítica como una actividad menor, similar a la del taxónomo, que distingue cada variedad de insectos de acuerdo con un patrón de caracteres codificados. Las películas deberían disparar una serie de conversaciones. La calidad de esas conversaciones es lo que le da valor a la obra. En ese sentido, *El Rati Horror Show* abre un mundo ante nuestros ojos y nuestro entendimiento. Nos enteramos de la suerte de Fernando Carrera pero, también, de cómo han participado de ella el mero azar junto con el funcionamiento deficitario de varias instancias del Estado y el maltrecho ejercicio del periodismo. Pocas películas dan tanta tela para cortar como ésta.

Para decirle al mundo lo que éste tiene que escuchar, Piñeyro recurre a una gama notable de recursos, a menudo tecnológicos de ultimísima punta, pero también a otros legendarios y clásicos, como el carisma personal. Piñeyro le pone el cuerpo a la película con su canchera displicencia y su pasión por la precisión. Lejos de ser un recurso elegido puramente por



19 años en la docencia del guión

"El cine es antes que nada lápiz y papel"

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

ÚLTIMOS BIMESTRALES DE
GUION Y CREATIVIDAD DEL AÑO

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



una pulsión narcisista se trata, también, de un elemento más de la película, un elemento que lo enmarca dentro de una tradición, la del cine clásico norteamericano. Es el héroe solitario de los westerns pero, siguiendo esa veta liberal y republicana, también es Henry Fonda, con su prédica garantista, convenciendo uno a uno a los otros once jurados de que se está cometiendo una injusticia inaceptable.

Lo que Piñeyro desecha es la ambigüedad, algo que a menudo ha sido identificado con la esencia realista del cine. Como en *Fuerza Aérea Sociedad Anónima*, el director no tiene ningún tipo de dudas acerca de lo que le quiere comunicar al espectador.

Que este nivel de certezas esté tradicionalmente asociado con la propaganda y no con el cine no preocupa más que a la gente imbuída de un ánimo clasificatorio. Piñeyro sabe positivamente, más allá de cualquier sombra de duda, que Carrera es inocente. Es por eso que hace la película. No recurre al cine porque sea un arte que captura la ambigua esencia de la realidad, sino por la posibilidad de la llegada masiva y por la extraordinaria fuerza retórica que ofrece. Así como hay cosas que sólo se pueden mencionar temblando, hay otras que sólo se pueden decir de frente, con claridad, a los gritos. Ésta es una de ellas: ¡Libertad a Fernando Carrera! **[A]**

SOBRE ENRIQUE PIÑEYRO

Héroe sin capucha

Enrique Piñeyro, como director, tiene tres películas "de denuncia". En la ficción basada en hechos reales de *Whisky Romeo Zulu* era un héroe taciturno; es decir, callado, melancólico, alguien a quien proferir cada palabra parecía costarle una suma considerable de energía. En el documental *Fuerza Aérea Sociedad Anónima* asumía un rol pedagógico, el de alguien que debía explicar un tema desconocido para la mayoría de la gente, hacerlo inteligible y, además, interesante. La efectividad de Piñeyro en esos roles, sumada a la de sus trabajos en películas de otros directores, como *Garage Olimpo* de Marco Bechis, *Secuestro y muerte* de Rafael Filippelli y *Esperando al Mesías* de Daniel Burman (asumiendo personajes muy disími-

les), indican una notable versatilidad. *El Rati Horror Show* es otra película de denuncia, un verdadero mazazo cívico. Mediante una narración enérgica, el Piñeyro director le asigna al Piñeyro actor (es una sola persona, obviamente, pero Piñeyro parece multiplicarse incesantemente en estos y otros roles) un papel de mucha exposición. Y el Piñeyro actor acepta el desafío y construye esta persona-personaje que vemos en la película: el Piñeyro investigador, ciudadano cabal, alguien que se planta frente a algunos de los males centrales de la sociedad argentina como la corrupción, la estupidez, la ineficacia, y la defensa corporativa de lo indefendible. También se molesta ante una jueza porque utiliza términos

que ofenden a la lengua castellana, y así se indigna con el histrionismo de un Nanni Moretti, en la misma línea de la irritación civilizada del italiano. Piñeyro, por último, combina audacia e inteligencia, dos características que le permiten ser, también, un humorista casi a su pesar: tamborileando los dedos como lo hacía João César Monteiro mientras se relamía por algún triunfo inesperado, o burlándose olímpicamente de la ineficacia de quienes dispararon sobre el auto de Carrera, Piñeyro se planta frente a la injusticia con la media sonrisa torcida de alguien que se diferencia de los superhéroes de los cómics porque no tiene capucha, pero que se les parece por determinación y tozudez. **JAVIER PORTA FOUZ**

09.2010 malba.cine

→ CICLO

Tiempo de Cine: 50 años

Programadora invitada: Daniela Kozak

Del jueves 9 al domingo 3 de octubre.

Entrada gratuita para los miembros del Cineclub Núcleo.

malba.cine recuerda los 50 años de la aparición de la revista *Tiempo de Cine* -editada por el cineclub Núcleo entre 1960 y 1968-, que marcó la historia de la crítica local. El ciclo abarca 45 títulos en 35 mm. y propone un recorrido por la década del 60.

→ FILM DEL MES LVII

Los jóvenes muertos

(Argentina, 2010),
de Leandro Listorti
Viernes y domingos
a las 22:00

→ FILM DEL MES LVIII

El pasante

(Argentina, 2010),
de Clara Picasso
Viernes a las 20:00 y
domingos a las 20:15

→ ESTRENO

El ambulante

(Argentina, 2009), de E. de la Serna,
L. Marcheggiano y A. Yurcovich
Sábado a las 22:00 y
domingos a las 17:00

→ ESTRENO

Fragmentos de una búsqueda

(Argentina, 2009), de Pablo Milstein y
Norberto Ludin.
Sábados a las 18:00

Válido x 2 entradas gratis a malba.cine

Presentá la revista en la recepción del museo.

Beneficio exclusivo para los lectores de El Amante.
Vigente desde el jueves 2 al domingo 3 de octubre de 2010.

www.malba.org.ar

malba Fundación Costantini

REVISTA EL AMANTE CINE

NUEVA PROMOCIÓN ESPECIAL*

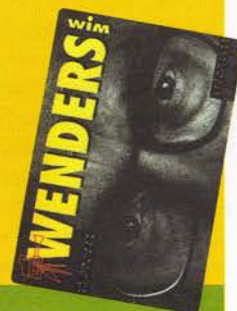
DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

Si todavía no te suscribiste a la revista, podés recibir en tu casa los **dos libros de regalo** y los **próximos doce números de EL AMANTE** por un único pago de \$190.

1 Con el primer número de la suscripción te enviamos **un libro** de la **Colección Nuevo Cine Argentino** de Editorial Picnic o **un título a elección** de la Editorial Random House Mondadori.



2 Con el segundo número te mandamos **un libro sobre Wenders**.



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

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO

*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA

El amigo del tribunal

por Fernando E. Juan Lima



Me siento obligado por esta película a terminar de salir del armario. Debo confesarlo: cuando no estoy en el cine o escribiendo para *El Amante*, soy juez. Sí, soy juez contencioso administrativo en esta Ciudad de Buenos Aires desde hace 10 años. Es cierto que no tener competencia penal pareciera ser un atenuante; pero, así y todo, no comento usualmente cuál es mi trabajo. Y no por falsa modestia, sino porque, efectivamente, a diferencia de lo que pudo haber pasado en otras épocas (o de lo que sucede en otras sociedades), lejos de ser visto como una circunstancia o situación prestigiosa, dar a conocer este hecho inmediatamente provoca en el interlocutor cierta desconfianza (para llegar a ese puesto, “algo habrás hecho”). Y lo peor es que eventos como los narrados en *El Rati Horror Show* (entre tantos y desgraciados otros) dan la razón a esa prevención. No es que vaya a hablar de mí, pero así como *El Rati...* versa, de alguna manera, sobre lo que le pasa al ciudadano y cineasta Enrique Piñeyro con el caso de Fernando Ariel Carrera, la crítica de una película tiene que ver con lo que le sucede al crítico con ella (más allá de que escriba en primera persona o no, o de cuánto evidencie esa circunstancia). Es por eso que no realizar la precedente aclaración sería deshonesto (según el repetido lugar común, característica propia de los magistrados que creo no poseer). Es que, dada esta condición, no puedo (ni debo) hablar sobre los hechos narrados en el film, ni sobre las particularidades de una causa en trámite. También debo aclarar que, para mí, la de Piñeyro es una versión de los hechos a la que no puedo tener sin más como “la” verdad (defecto profesional, quizás, pero, en todo caso, al menos debe-

ría tomarse en cuenta el ejercicio del derecho de defensa de los acusados). Pero eso no me impide reconocer que *El Rati...* es una gran película que, estructurada de una manera clásica, y cuya lógica narrativa coincide con la del trámite de una causa judicial (iniciación: presentar los hechos; nudo: destruir las bases en que se apoya la situación que se critica; desenlace: desenmascarar a los pretendidos culpables), mantiene al espectador al borde de la butaca de una manera inusual en un documental. Estamos ante un muy sólido e inteligente film de investigación y de juicio, en el que su director y protagonista ocupa alternativamente el rol de defensor (de Carrera) y de fiscal (denunciando los contubernios entre el Poder Judicial y la Policía).

Si hay algo de lo que no tengo dudas, es el hecho de que no hay que creer en las certezas absolutas. Pero si de algo estoy seguro, es de que la transparencia, el conocimiento y la información a la que accede el pueblo y la participación ciudadana son los cimientos fundamentales de la democracia y del sistema republicano. Cuando escribí en revistas de derecho (*La Ley*, “Las ‘leyes secretas’” del 8/06/2005, y “‘Leyes secretas’: continua el sigilo” del 22/08/2006) sobre esa contradicción en los términos que fueron las llamadas “leyes secretas” (sí, debíamos respetar normas que, al no estar siquiera publicadas, no podíamos conocer), que por mucho tiempo y hasta hace muy poco toleramos, exaltaba la figura del Dr. Monner Sans (a quien sólo conocí personalmente hace unos pocos días) por tomarse en serio el rol de ciudadano activo en el control de la cosa pública. Y eso mismo debo decir de Enrique Piñeyro, que responde a la concepción clásica del *amicus curiae* (que colabora con el tribunal en el caso, ayudando a

mejorar el funcionamiento de la Justicia), como a la más moderna, que permite apoyar directamente a una de las partes en juicio. Más allá de que me permita dudar de la pertinencia de algunas afirmaciones o razonamientos (la elección del Dr. Righi –a quien no conozco en persona pero respeto por su trayectoria– como villano del film, o al menos del trailer, no me parece sólidamente fundada, por ejemplo), lo que aparece como incontestable es la valentía y el ejemplo cívico de la labor que viene llevando adelante este realizador (algo ya presente en sus anteriores *Whisky Romeo Zulu*, de 2004, y *Fuerza Aérea Sociedad Anónima*, de 2006, y que aquí se profundiza).

Aun desde estas páginas, siempre he bregado por hacer conocer y defender nuestros derechos (en lo que tiene que ver con la cultura nacional, con poder ver un cine que respete el principio de diversidad cultural, o con no ser molestados telefónicamente por vendedores inescrupulosos). Por ser esto así, el hecho de que como ciudadanos nos preocupemos por cómo funcionan las instituciones excede el interés del caso concreto. La Justicia es el último escudo que nos defiende (o debería defendernos) de los embates y ataques de los poderosos. Que ella se alíe con éstos en contra de los ciudadanos significa firmar el acta de defunción del estado de derecho.

Más allá de que las cosas sean efectivamente como se narran, no deja de dolerme la circunstancia de que para hacer justicia deba acudir a estos métodos. Es que, a diferencia de lo que pasa (o debería pasar) con la función judicial, no todos tenemos la posibilidad de que se haga una película para defender nuestros derechos vulnerados. Como crítico aplaudo esta película; como juez, espero el día en que este documental no sea sino una ficción. **[A]**



Tan oscuro
como lo que
quieren ocultar, tan
transparente
como lo que
quiero
decir

por Fernando E. Juan Lima y Javier Porta Fouz

Javier Porta Fouz vio la película (en su versión actual) unos días antes; Fernando Juan Lima la vio inmediatamente antes de la entrevista, en el mismo sitio donde transcurre gran parte del film. Finalizada esta "proyección individual", Javier llega al primer piso en que funciona la productora y al poco tiempo hace su arribo Enrique Piñeyro. Tras recomendar el uso de un I-phone para grabar, usando como micrófono los *headphones* (que no tenemos; ninguna de las dos cosas), comienza la charla.

El cine variable

JPF: La versión que se estrena difiere de la vista en el Bafici. Explicame eso del cine así de variable.

Es que *eso* es el digital. Es la ventaja del digital. Yo combatí el celuloide desde el primer instante, primero porque me parecía una pavada monumental todo eso de que para filmar tal escena tengo que mandar a las siete de la tarde del día anterior un chabón a despejar la cuadra para que mañana estacionen cinco camiones para poder filmarla. Ya el foco de atención está en buscar estacionamiento, y no en qué vas a poner delante de la cámara. De hecho, vos filmás

y no podés ver lo que estás filmando; lo ves a la semana, cuando ya levantaste la locación, cuando ya hiciste todo...

JPF le pasa el grabador a FJL, a lo que EP comenta: De juez a pie de micrófono... historia de una decadencia (risas).

Con el digital tenés esa inmediatez. Yo creo que es una mezcla del digital y del concepto de producción que intentamos llevar adelante. En general, las productoras son lugares vacíos, con un par de computadoras, muchos escritorios, unas cuantas sillas y cuatro o cinco personas, administrativas. Si vos te ponés a pensar, una carpintería hace sillas, y ¿qué tiene para hacer sillas? No tiene un lugar vacío; tiene un lugar que es un quilombo, lleno de aserrín, sierras, lijas, formones, carpinteros. Cuando hicimos *Bye bye life*, que me la pidieron para el Bafici, dije: "Bueno, hay que hacerla *on line*". A ver, ¿cuánto sale hacerla *on line*? 60.000 pesos. Y hay que tomar las fotos, hacer imprimir las fotos, gigantografías, 20.000 más; y después un HD, una grúa, y el DE, y un *gaffer*, y el eléctrico, y el foquista, etc., etc., y un estudio grande, pintarlo de negro, 18 metros de techo para poder

hacer el alejamiento, bla, bla, bla, 112.000 pesos. Mi primera reacción fue: "Decile al Bafici que chau, o que paguen ellos. No voy a pagar esa fortuna". Y después dije: "No, sabés qué, voy a hacer todo en la oficina, el *on line*, el color, vamos a hacerla con el After Effects, vamos a escanear las fotos con el scanner 300 dpi que usamos para escanear los faxes y ya". "Eh, pero no llegamos...". "No importa, si no llegamos les damos un DVD, que se arregle el Bafici, pero compramos una computadora que sirva para mandar un misil de acá y que le pegue al Empire State" (no lo vamos a hacer, pero podríamos si quisiéramos). Compramos el soft para color, el soft para After Effects, el soft para no sé qué más. Entonces, hicimos todo lo que teníamos que hacer acá, y terminamos, de esa experiencia, gastando 30 ó 40.000 pesos (la cuarta parte de lo que nos estaban pidiendo para quedarnos con un cassette en la mano y nada más), y nos quedamos con un montón de fierros, un montón de software, y empezamos a pensar en la idea de tener técnicos fijos. Y de ahí en más nos dijimos: "No vamos a gastar en alquilar nada de nada nunca jamás. Lo que necesitamos, lo compramos". Si vos tenés todo y tenés la gente, el modelo es Holanda



del '74 (uds. deben ser muy chicos para esto). Holanda del '74 era un equipo al que llamaban "el huracán naranja" o "el vendaval naranja", te salían los monos de todos lados, te llovían jugadores vestidos de naranja, todos pateaban desde 30 ó 40 metros, todos corrían, todos defendían, todos... Era el caos organizado; pero todos hacían todo. Entonces, cuando empezás a tener una productora con gente no ya administrativa sino técnica, tenés un editor, tenés un posproductor, todos saben armar la cámara, todos saben hacer una toma simple, todos saben fotometrear, todos saben hacer una toma de sonido... Entonces, cuando tenés esa ductilidad, esa flexibilidad, arreglás *reshootando* a costo nulo y, además, podés reproducir, rodar y posproducir en tiempos invertidos o al mismo tiempo; o sea, todo tu tiempo está en función de lo que ponés delante de la cámara, de la imagen, de rehacer la película entera si querés, de remontarla entera si querés. Los costos fijos son altos, pero tus costos por película son bajísimos.

JPF: Tus costos fijos son altos pero después usás a los técnicos como actores.
Los usás como actores, los amortizás. Cuando te empezás a arreglar con lo que tenés en casa, te das cuenta de que tenés una flexibilidad como si fueras el famoso junco en vez del tronco...

JPF: Acostumbrado a ver las películas en crudo para el Bafici, en tu caso parecía que no ibas a llegar...
Escuchame, la película empezó en los pri-

meros días de diciembre, cuando vino Sergio Wolf acá a decirme si quería hacer el corto (uno de los institucionales del último Bafici). Y le digo: "Estoy haciendo esta otra, no sé si te interesa". Bueno, listo. 2 ó 3 de diciembre fue eso. Ahí empezamos la preproducción y el 15 ó 17 de abril estaba en la pantalla.

JPF: ¿Cómo hiciste para "achicar" a la gente? (Se refiere a la maqueta en movimiento que se ve en la película.)

Es una técnica que se llama *massive* y ahí es fundamental esa especie de hombre renacentista que es Santiago Svirsky. Son muñequitos a los que vos les vas dando comandos sucesivos y después se va complejizando todo, llegando a una especie de final aleatorio.

JPF: El tema del sonido, de cómo impacta la bala, parece la reflexión de un cineasta curtido.

Es que a medida que vas haciendo películas te vas dando cuenta del empuje narrativo que tiene el sonido, y te vas dando cuenta de que es el entramado que sostiene todo, y de que si editás y después hacés sonido, no es lo mismo. Si editás haciendo sonido, el corte cambia. Por más que sea un paracaidista y un analfabeto del cine (cosa que es verdad, no tengo formación), la experiencia a la larga te va formando.

JPF: En el momento de la bala, en la claqueta aparece el nombre de Pablo Tesoriere junto al tuyo.
Él fue el que me trajo el proyecto inicial-

mente, con Pablo Galfré, un periodista. Y lo que trajeron era un documental muy tradicional, de entrevistas y gente hablando a cámara. Y en eso tengo casi una regla: evitar las entrevistas casi como si fueran la peste. Aunque después siempre la violó (de hecho, entrevisto a Carrera). La entrevista es como la foto fija en las películas, frena el movimiento; por eso tenés que ser juicioso en su uso.

JPF: Siempre subís la apuesta. La película es como una feria de atracciones en la que nunca querés perder al espectador.

No. Sí siento que tenés una obligación, que es responder la pregunta que generaste en la escena anterior, y generar una nueva; si vos no hacés eso, la narración no avanza. Tal vez sea fácil confundir eso con subir la apuesta. Es siempre la historia, y las historias avanzan con ese mecanismo.

La corrupción y la estupidez

FJL: Llama la atención la estrategia escogida para contar la historia. Esto es, decidir poner en escena la construcción de la película, ¿no podría dar a pensar que así como se "arma" un expediente se "monta" una película? Al recortar la realidad mostrarías una verdad posible...

No. Denegado. Ésa es la única verdad. Son pruebas. Yo no recorté nada, está todo ahí.

FJL: Ejemplo con relación a los medios: al principio se deja asentado lo erróneo de la información dada en un primer momento; pero luego se utilizaría como dato, para afirmar la presencia de un funcionario judicial en el lugar del hecho, lo dicho por TN.

A Su Señoría se le está escapando una cosita muy importante y me extraña (risas).

JPF: Mirá que la vio por primera vez hace un minuto.

FJL: Acabo de verla, es una pregunta...

No, no era una pregunta (risas). No me vengas con el cuento de que era una pregunta. "Yo usé el potencial". Yo esos trucos los conozco todos. No era una pregunta; era una afirmación disfrazada de pregunta. Pero le voy a explicar a Su Señoría que, a una hora treinta y cinco minutos de ocurrido el hecho, el Comisario Villar dice: "No vamos a mover los autos porque llamaron de la Secretaría del Juzgado, diciendo que la secretaria quiere venir para tomar las medidas de los impactos". Lo de TN es irrelevante. Ésa es la prueba de que la mina no estaba. Lo de TN es un remache que puedo darlo o no por cierto; no me importa. Si lo uso a mi favor, claro. Tampoco ataco a los fiscales o a Casación, que también hizo unas huevadas increíbles con las que no me meto porque te concentrás en viejos, débiles y enfermos, como las manadas de leones

cuando atacan a los búfalos, pero nada de lo que se dice ahí carece de una prueba contundente.

FJL: Me imagino que tendrás pruebas de todo lo que afirmás porque, efectivamente, te jugás mucho. A lo que iba es a la elección de la estrategia: no entro en si es verdad todo lo que se dice, pero el mismo hecho de que la película vaya mutando y de que el expediente esté en trámite hablaría de una verdad relativa.

Eso no cambia la verdad del hecho. Las pruebas son inobjetables. Yo me siento con cualquiera, con Righi (el Procurador General ante la Corte Suprema de Justicia de la Nación)... me dijeron que Righi está encabronadísimo, ¿viste el trailer vos?

FJL: Sí. Y el trailer es mucho más duro, parece el malo de la...

JPF: Claro, es que pesa mucho más porque el trailer le dedica casi el mismo tiempo a Righi que el que tiene en la película.

Lo de Righi salió con la película cerrada, por eso sale en los carteles del final.

FJL: ¿Pero el dictamen lo firma Righi? ¿No lo firma el Subprocurador González Warcalde?

Sí, González Warcalde. Pero yo soy comandante del avión, si el copiloto me lo despista, yo no salgo a decir... Y además, si el copiloto me lo despista y se sostiene y afirma que la culpa es mía, sabés el palo por la cabeza... Yo soy Procurador y no dejo salir ese párrafo de ahí. No puede salir ese párrafo que atenta contra la garantía fundamental de la presunción de inocencia. Es el mismo tipo que a la plana mayor de la Federal decía en 1973 que "deberán cumplir inexorablemente con nuevas obligaciones, deberán tratar bien... y todo ciudadano deberá presumirse inocente hasta tanto se demuestre lo contrario". Y ahora, esta persona se descuelga con un párrafo así. Ese párrafo es una barrabasa jurídica inmensa. No podés dejar salir eso. Además, ¿a dónde estamos yendo? Con ese párrafo, que nos devuelve la presunción de culpabilidad, con que autos de civil te interceptan, te dan la voz de alto, no parás, te tiran, con que Luciano Arruga desapareció en la comisaría, yo ya la vi esta película. ¿Esto qué es, una conspiración de Estado para volver a técnicas procesistas?

JPF: ¿El Estado qué interés puede tener en el caso?

Y yo qué sé. Son corporativos. A Righi lo fuimos a ver con Pérez Esquivel. Le explicamos toda la causa. Fue el Presidente de la Asociación de Abogados de la Provincia de Buenos Aires. Estaba avisado el tipo, no es que le cayó por mesa de entradas.

JPF: El momento de mayor indignación

tuya en la película parece aquél en que escuchás a una jueza decir que a Carrera "lo dispararon". ¿Eso es actuado?

No, hay una mezcla; hay cosas que son premeditadas, "ir a exponerte a" y grabar lo que pase. Sabés a qué te vas a exponer, pero no qué vas a decir. A mí una vez Alice Penn, una chica que escribe obras de teatro musicales en inglés, me dijo, después de ver *Fuerza Aérea*: "Es peor hacerlos quedar como tontos que como malos".

JPF: La corrupción es una forma de la estupidez, porque ¿cuál es el interés de tener a Carrera preso?

No hacerse cargo. Un patrullero atropelló un chiquito de cinco años y lo enterraron en un baldío en vez de decir, con todo el desastre que implica, "en un accidente de tránsito murió un chico de cinco años". No, no. Lo que pasa es que ningún gobierno democrático se metió con ellos. Nunca hubo políticas públicas de seguridad, lo poquísimo que se hizo se deshizo a los tres minutos, el 911 es lo único que sobrevivió, nada más... Pero sí, la estupidez me sorprende. A mí me alucina eso: cómo dejan por escrito cosas que después los van a incriminar. ¡Cómo pueden ser tan idiotas! Me sorprende por lo corrupto, pero también por lo idiota. Es verdad, mi indignación está repartida, y a veces la de la estupidez excede a la de la corrupción. Es como que estoy más acostumbrado a la corrupción. Todavía no estoy acostumbrado a ese nivel de estupidez. Yo no estoy acostumbrado a que un Juez de la Nación pueda escribir una cosa así, pueda tergiversar el testimonio de tres testigos y pensar que no le va a pasar nada, que se la va a llevar de arriba.

FJL: Hay como dos niveles de prueba: uno, el de la desgrabación de las declaraciones de los testigos; otro, lo que surge de las afirmaciones de la prensa.

Es que yo no le creo a la prensa. Yo lo pongo ahí, yo no estoy fundando nada de lo que digo en lo que dice la prensa.

FJL: El tema de la causa en trámite: ¿no sentís que el lenguaje cinematográfico y el jurídico te abren caminos divergentes y hasta contradictorios?

Estoy haciendo una película para actuar como defensor en una causa en trámite. Es más, presentamos un video de 40 minutos como *Amicus curiae* a la Corte, con Pérez Esquivel, y, según tengo entendido, fue después de eso que con 3 votos deciden darle vista al Procurador. No siento que esté dando prevalencia a ninguna de las dos cosas, siento que son una y la misma cosa. Voy a usar el cine para hacer la defensa jurídica y me constituyo de prepo en defensor de Carrera, sintetizando la labor de muchísima gente. No tengo inhibición ni contradicción porque siento que uno

como ciudadano puede intervenir en las causas abiertas con las herramientas que tiene: las legales, las cinematográficas, las deportivas (sacarse la camiseta cuando uno hace un gol y pedir por la libertad de Carrera), o la que sea. Éstas son las cosas que se me ocurren hacer. Todas las demás que se me ocurren no son legales (risas). Pero yo siento que mi intervención es personal, no es que me meto en el tema de otro; es un problema de todos. Si Carrera se queda adentro por un delito que no cometió y los de LAPA se quedan afuera por un delito que sí cometieron, eso habla pestes de nosotros como sociedad. No me quiero mover en una sociedad así y no me quiero ir de acá, como decía Peralta Ramos. Quiero que ellos se vayan de acá; o al menos que los encierren. No quiero jueces así, no quiero policías así. Quiero jueces probos y policías honestos. El momento de actuar es con la causa en trámite, y lo estoy haciendo con mucho desparpajo e impulso, cosa a la que tal vez no estén acostumbrados los tribunales. Y tengo los elementos que llevan a escala humana a las causas judiciales. No tengo que hacerles ver 27 cuerpos de expediente. Ése es el viejo truco para que nadie entienda nada. Y cuando aparece el juicio oral, te meten 1.100 testigos, como en el caso de LAPA (los testigos se van muriendo, los escaneados desaparecen...). Lo mismo que la aviación: es tan oscura como lo que querés ocultar; es tan transparente como lo que querés decir. No es que trate de influir en una causa abierta; soy el defensor de Carrera. Junto con sus defensores jurídicos, soy su defensor desde mi lugar de ciudadano, como amigo del tribunal, y soy su defensor cinematográfico como Enrique Piñeyro.

JPF: Tu nivel de exposición ya es un tema de esta película.

Eso es una estrategia muy cuidada. Si vos les demostrás que no tenés miedo, les estás quitando poder. Cuentan con tu autocensura, en el momento en que no la ejercés, se dicen: "¿Y ahora qué hago?". Parece una canchereada pero no lo es. Ésta no es una película sobre el caso Carrera. Es una película sobre lo que a mí me pasa con el caso Carrera. ¿Y por qué elijo ponerme como personaje? Porque me doy cuenta de que si no desplegas cierto histrionismo y no lográs una estructura narrativa, por más interesante, injusta, noble, violenta o lo que sea la causa, hace sapo, o se van, o no van al cine. Son recursos para captar la atención. Básicamente, tenés que entretener, primero, y después nos sentamos a hablar. Primero tenés que sacar un conejo de la galera, agarrar tres pelotitas y fundirlas en una.

JPF: ¿Qué expectativas tenés con la película?

Que Carrera salga. [A]



Doctor Jekyll, Mister Hyde y gran elenco

por **Ezequiel Schmoller**

1. No sé si lo leí en algún lado, o si me lo contó alguien, o si lo soñé, pero de algún lado lo saqué: parece que Jim Carrey es tan pero tan hiperactivo que en los desgastantes tiempos muertos de los rodajes, para que no se ponga nervioso, el equipo técnico lo mantiene entretenido pidiéndole que haga dobles o triples imitaciones de personas y personajes. ¿Qué sería una doble imitación? Digamos, una imitación de Christopher Walken imitando a Nixon. O una de Hitler imitando a Mickey Mouse. Independientemente de si es verdadera o no, lo cierto es que la anécdota pinta de cuerpo y alma a Jim Carrey. El cómico parece un chico con hiperactividad metido adentro del cuerpo de un adulto. Como los persona-

jes de los hermanos Fleischer (Betty Boop, Bimbo y compañía), nunca deja de moverse ni de sufrir esperpénticas mutaciones. Y si no vean: un tímido que se transforma en una especie de demonio de Tasmania verde cada vez que se pone una máscara (*La máscara*, 1994); un mentiroso que, gracias a una ridícula vuelta de guión, se ve obligado a decir la verdad de un día para el otro (*Mentiroso mentiroso*, 1997); un esquizofrénico con dos personalidades opuestas conviviendo en su interior (*Irene, yo y mi otro yo*, 2000); otro tímido que, gracias a otra ridícula vuelta de guión, se ve obligado a decirle que sí a todo (*Sí, señor*, 2008). Hace 15 años que Jim Carrey está haciendo diferentes versiones de Doctor Jekyll y Mister Hyde. Siempre pugnando por salir de su propio cuerpo y transfigurarse en otro, y en otro, y en otro: ser más personas, ocupar más espacio, dar súbitos volantazos de 180 grados y enfilar en la dirección contraria. Lo mismo puede decirse de su trayectoria como actor: cuando lo queremos encasillar como "actor cómico", Jim Carrey hace un quiebre de cintura digno del enorme e inoxidable Burrito Ortega y protagoniza *The Truman Show* (1998), *El mundo de Andy* (1999) y *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (2004), sus papeles "serios".

¿Cuál es el Jim Carrey de *I Love You Phillip Morris*? Esperen, no tan rápido. Mejor empecemos por el Jim Carrey que no es. Es decir, el que aparece en el trailer mentiroso mentiroso de la película, ése que nos hace creer que lo que vamos a ver es "una de Jim Carrey con vuelta de guión ridícula". Según el trailer, el asunto sería más o menos así: el personaje de Jim Carrey lleva una vida común y corriente, está casado, tiene una hija, canta en el coro de la iglesia, es un padre y esposo modelo, etcétera, hasta que un día sufre un accidente automovilístico y se "da cuenta de que es gay". A partir de ahí, uno puede imaginarse el resto: Jim Carrey probándose camisas coloridas frente a un espejo, haciendo gestos imposiblemente amanezados, buscando pareja, saliendo con todo el abanico de estereotipos de homosexuales, etcétera. Nada que ver. El Jim Carrey que muestra el trailer no es el Jim Carrey de *I Love You Phillip Morris*. En primer lugar, el personaje no se da cuenta de que es gay después de sufrir el accidente. Lo sabe desde chico y lo dice explícitamente en una de las primeras escenas de la película. De lo que se da cuenta, al igual que en *The Truman Show*, es de que no quiere que su vida sea una mentira. Y en segundo lugar, su homosexualidad no es el eje del relato, es simplemente un dato más. Prácticamente no hay chistes al respecto.

Definitivamente no es una película de "Jim Carrey siendo divertidamente gay". Ni siquiera es 100% una comedia. Se ve que los productores no sabían bien cómo venderla e inventaron que era algo que no era. A veces pasa: el póster de la igualmente sorprendente e inclasificable *La secretaria* no tenía absolutamente nada que ver con la película.

Si el Jim Carrey del trailer es alguien que se da cuenta de que es gay y sale a divertirse, el de la película real, dirigida por los guionistas de la excelente *Bad Santa*, es alguien mucho más enrevesado, en constante y frenética búsqueda. Alguien que no sabe lo que quiere, pero lo quiere ya. Es increíble lo bien que le calza este personaje ansioso, exaltado y mutante a Jim Carrey. Un ejemplo: el personaje es adoptado. En una de las primeras escenas de la película, va a conocer a su verdadera madre y ésta no quiere saber

Una pareja desaparece

I Love You Phillip Morris

Estados Unidos/
Francia, 2009, 102'

DIRECCIÓN

Glenn Ficarra, John Requa

GUIÓN John Requa, Glenn Ficarra, basado en el libro de Steve McVicker

PRODUCCIÓN

Andrew Lazar, Far Shariat

MÚSICA Nick Urata

FOTOGRAFÍA

Xavier Pérez Grobet

MONTAJE

Thomas J. Nordberg

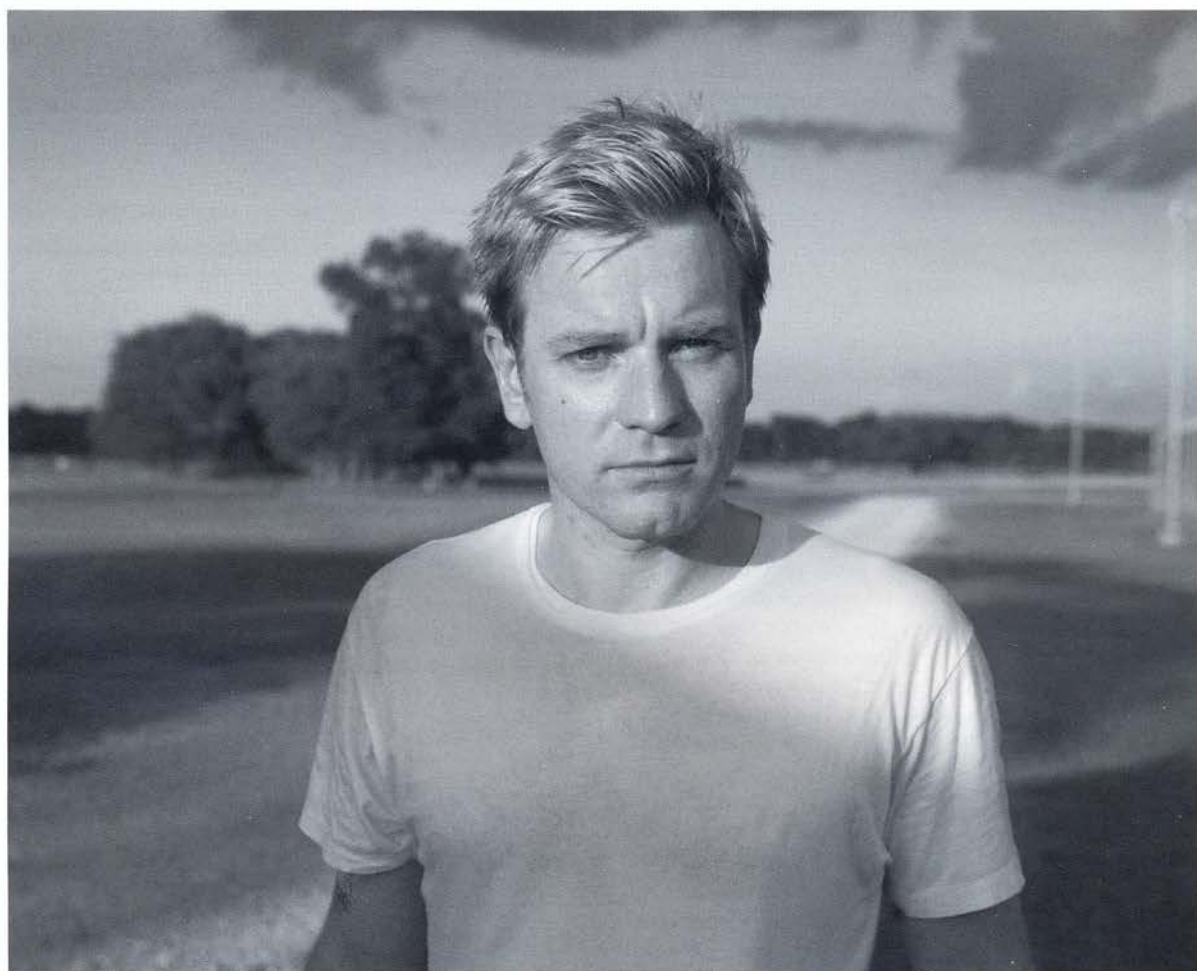
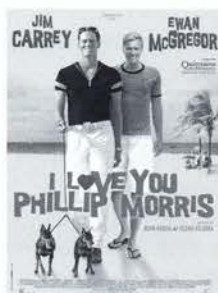
INTÉRPRETES

Jim Carrey, Ewan McGregor, Leslie Mann, Rodrigo Santoro.

nada con él. Comprensivo y delicado, Jim Carrey le dice: "Está bien, lo entiendo, en otro momento habíamos...". E inmediatamente después, enojadísimo: "...en otro momento hablamos de por qué me abandonaste cuando era sólo un bebé!". Enceguecido de furia, rompe el mosquitero de la puerta a los golpes, para inmediatamente después arrepentirse, volver a su "modo comprensivo" y deshacerse en disculpas... para dos segundos más tarde volver a su "modo enojado", robarse el felpudo de la casa y salir corriendo. De nuevo, Doctor Jekyll y Mister Hyde en *fast forward*, una vertiginosa lucha de personalidades en su interior. Eso es, en definitiva, lo que hace el personaje a lo largo de la película: se prueba diferentes identidades. Intenta encontrar un estilo de vida más acorde a lo que cree y siente. De padre de familia tradicional de clase media a homosexual hedonista de clase alta; de Texas a Miami; de policía a vendedor a abogado a empresario. Y justamente la vida que mejor termina calzándole es la de estafador. Un artista de la mentira y del engaño que, al no ser nadie en particular, puede ser o hacerse pasar por quien sea. En un momento, el personaje abre su bolso y vemos que tiene una infinidad de documentos falsos. Es una imagen que lo define perfectamente, al igual que la frase que le dice Ewan McGregor casi al final de la película: "No sé quién sos. Y ni creo que vos lo sepas".

2. A esta altura, cualquier espectador sabe, aunque no conozca el nombre técnico, lo que es una secuencia de montaje. Aparecen hasta en la sopa: en las películas de acción, en las infantiles, en las comedias románticas, en *Los Simpson* (cuando Homero se hace boxeador), en *South Park* (cuando viajan a Aspen), etcétera. Son esas secuencias en las que se comprime un proceso largo en unos pocos minutos por medio de una sucesión de planos cortos y sintéticos, en general con música o voz en off de fondo. Muchas veces se superimprime alguna imagen que da cuenta del paso del tiempo: por ejemplo, las hojas de un calendario que pasan. Las más conocidas y las que más rápido nos vienen a la cabeza son las deportivas: el protagonista de la película, digamos Rocky, entrenándose para el encuentro final, al ritmo de una canción de clase de aeróbicos. También suelen usarse secuencias de montaje (o pseudo secuencias de montaje) al principio de las películas, para retratar en pocos minutos cómo se llegó al estado de cosas en el que transcurre la acción. Dos ejemplos excelentes de los últimos años: la de *Up, una aventura de altura*, en la que se resume en algunas viñetas absolutamente potentes y conmovedoras la vida de una pareja, desde el casamiento hasta la vejez, y la de *Zombieland*, en la que el protagonista cuenta, con una buena dosis de humor negro, cómo hay que hacer para sobrevivir en un mundo infestado de zombis.

I Love You Phillip Morris también empieza con una muy buena secuencia de montaje, en la que se relata cómo y por qué Steven Russell abandona su vida de padre de familia y sale a buscar una que le calce mejor. En principio, algo perfectamente normal, parecido a muchas otras películas. Sin embargo, pasa algo curioso. Cuando parece que la secuencia de montaje está terminando y que la película va a bajar un cambio para desarrollar en más detalle situaciones, relaciones, etcétera (como hacen *Up* y *Zombieland* a partir



del minuto 10), nada de eso pasa. *I Love You Phillip Morris* mantiene el ritmo ágil y burbujeante todo el tiempo, como si fuera una gigantesca secuencia de montaje. La película está hecha de una infinidad de escenas muy cortas que nos pasean a toda velocidad por la zigzagueante vida del protagonista. Al igual que él, *I Love You Phillip Morris* salta de un lugar a otro, sin quedarse demasiado tiempo en ninguno. En ese sentido, es una película orgullosamente superficial. Son pocas las escenas que se desarrollan a fondo. Conviven gags increíblemente infantiles, como el de Jim Carrey jugando al golf, tratando de sacar la pelota de la arena e insultando al aire porque no puede, con líneas de diálogo muy punzantes (mi preferida: –Debes seguir el plan de Jesús. / –Quizá éste es el plan de Jesús. Quizá Jesús es como un niño malo con una lupa y yo, la pobre hormiga que corre desesperada. / –No digas esas cosas. / –Te tengo que cortar, está Jesús en la otra línea.”). De una música de ópera grave y triste pasamos a una musiquita hawaiana, ligera y burlona. La película constantemente nos hace creer que va a ir para un lado y termina yendo para otro. Cuando Jim Carrey va a buscar a su verdadera madre, pensamos que vamos a asistir a la historia de un personaje que intenta reconciliarse con su pasado. Al rato, intuimos que la película está encaminándose hacia eso que prometía el trailer: “una de Jim Carrey siendo gay”. A los veinte minutos, se convierte en una historia de amor pura y dura en la cárcel. Después, en una comedia de gags sobre un falsificador. Después, en una comedia tristona sobre un falsi-

ficador (al estilo de *Atrápame si puedes*). Después, en un drama sobre una separación... Y así, como una serpiente que se muerde su propia cola, la película sigue y sigue y sigue.

En una de las escenas más lindas, Jim Carrey baila con Ewan McGregor en la celda de su prisión, mientras de fondo el mundo carcelario sigue su curso. Los vemos a contraluz, la iluminación es azulada. Es un momento parecido, por el encuadre y por el sentimiento que genera, al primer beso entre Adam Sandler y Emily Watson en *Embriagado de amor*. Una escena romántica y apacible. Pero de pronto los murmullos del fondo crecen: los presos comienzan a pelearse a los gritos, a intercambiar insultos cada vez más fuertes. Podría ser un chiste tonto, como los de *La pistola desnuda*: algo serio en primer plano, algo alocado de fondo. Sin embargo, el bullicio y la agresividad de los presos, además de generar risa, resaltan la ternura del momento, el hecho de que Jim Carrey y Ewan McGregor sigan en la suya, bailando, ajenos a lo que pasa a su alrededor. Es una escena curiosa: no es un gag ni un momento romántico, sino ambas cosas a la vez. De todas las escenas de *I Love You Phillip Morris*, ésta es la que más me gusta. La que mejor refleja el espíritu de una película que no aspira a ser coherente, ni a tener una personalidad definida, ni un tono fácilmente encasillable. Hay muchas películas (o muchos pedazos de películas) conviviendo, luchando por imponerse, contradiciéndose en el centro de *I Love You Phillip Morris*. En esa imprevisibilidad y en esa libertad radica su encanto. **[A]**

CARREY, EL HUMOR Y EL LENGUAJE

Un chiste

por Javier Porta Fouz

1. Como nos enseñó *The Aristocrats* (la mejor película que se conozca hecha sobre un solo chiste), hay muchas maneras de contar un chiste; esto es, hay muchas maneras de narrar y de hacer humor. Esa película probaba que a partir de un mismo chiste (escatológico, hiperbólico, extendible al infinito) cada humorista, o sea cada artista del humor, podía hacerlo propio, ponerle su sello, demostrar que cada individuo es único porque cuenta las cosas de manera única, y hace reír y ríe de manera única (o no hace reír y no ríe de manera única). El humor nos define mucho más que otras cuestiones en apariencia más importantes. Cómo nos relacionamos con un chiste, cómo lo contamos, cómo sobrevivimos en el mundo apelando al humor—esto es, apelando al lenguaje, el motor principal del humor—dice mucho de nosotros. En una secuencia clave, *I Love You Phillip Morris* (usaremos el título original porque lo que le pusieron acá es un mal chiste) define un micromundo, y la actitud del protagonista ante ese micromundo, a partir de un chiste. Steven Russell (Jim Carrey), para distraer, le cuenta un chiste malo y viejo a una secretaria de la megaempresa en la que trabaja (trabajo que consiguió a puro engaño, a pura arquitectura falsa y lujosa de palabras). El chiste es malo y gastado, pero él lo cuenta bien; por eso el chiste de *The Aristocrats* hacía reír en su enésima repetición: no importa el remate, importa el relato con el que se llega al remate. El chiste que cuenta Steven Russell en *I Love You Phillip Morris* se reproduce en forma viral, y de esa manera se llega a que Steven, el relator original, reciba el relato

chistoso en variantes cada vez peores, sobre todo cada vez peor contadas (con sobreactuación de la risa y del remate, por ejemplo). Así, en una secuencia que exhibe al chiste vaciado de gracia y se burla de quienes lo relatan de forma burocrática, la película pinta ese mundo empresario y corporativo como un mundo sin humor, sin originalidad y sin creatividad: un mundo que se relaciona con el lenguaje, sus fugas y sus recovecos sólo de vez en cuando y de manera triste, casi como por obligación (estos contadores de chistes corporativos deben haber leído en alguna mala revista que reír hace bien y hace ganar más plata, entonces se avienen a contar—mal—un chiste).

“No hay un solo modo de actuar ni forma de emoción que no compartamos con los animales inferiores. Sólo por medio del lenguaje nos elevamos por encima de ellos, o por encima de cada uno de nosotros; por el lenguaje, que es el padre y no el hijo del pensamiento. La acción, de hecho, es siempre fácil, y cuando se nos presenta en su forma más agravada, por ser continua, y que para mí es la actividad industrial, deviene simplemente en refugio de gente sin nada que hacer”. Eso decía en *El crítico como artista* Oscar Wilde, un nombre que es justo mencionar al hablar de esta película sobre un gay enamorado del lenguaje y de la impostura que quiere ser un dandy ocioso. Steven Russell sabe que esa gente—esos hombres de las finanzas, que juegan al golf y se palmean la espalda—hace lo que hace porque no sabe soñar, no sabe hablar, no sabe contar un chiste. Y de ahí el

desprecio les propina: los engaña y los estafa para poder vivir con más lujo y con más ocio, pero además los engaña y los estafa porque los desprecia por aburridos, por mediocres, por incapaces de hacer humor, por apenas poder degradar el humor de los otros. Carrey es un actor que parece haber nacido para interpretar a Steven Russell (la película está basada en un caso real, increíble pero real), para apropiarse del personaje y no largarlo, para mostrar los dientes con una ferocidad perturbadora (la mejor risa y el mejor humor provienen de la festiva furia feroz ante el descalabro del mundo). Por otra parte, en un personaje de abismal negrura, demuestra que el más exagerado Guasón de cualquier Batman es menos oscuro y menos taimado que él. Carrey provoca temor y temblor (dos componentes de la risa más profunda) en una película cambiante, perturbadora; en una comedia cabal, libre, de esas que de tan comedia que son se permiten poner en duda a la propia comedia y a su misma posibilidad, de esas que sacuden las expectativas.

2. Como se intentó sugerir en el punto anterior, el personaje de Steven Russell desprecia a mucha gente porque no sabe relacionarse con el humor, que es una de las formas más ricas de relacionarse con el lenguaje. En *El Rati Horror Show*, Enrique Piñeyro enfurece ante alguien que no sabe hablar y que debería tener la obligación de saber hacerlo. Al fin y al cabo, parece haber alguna relación entre las películas de nuestras tapas. [A]



verosantamaría

PRODUCCIÓN CULTURAL

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

Gente en su casa
ANDY GOLDSTEIN
FOTOGRAFÍA CREATIVA
www.andygoldstein.org

PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -
Consultoría - Traducciones

Informes al 4952-9813

www.puntomedioguión.com.ar



Fundación mítica de Santiago

por Ignacio Verguilla

Del Diccionario de la Real Academia Española:

Mito: 1. m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico.

Situada en un presente imperfecto que se hace eco del paso del tiempo entre el inicio del proyecto, su abandono inmediato y su muy posterior prosecución, la película avanza a la par de una sensación que se vuelve certeza: Santiago es un personaje irremediablemente sólido. Un tipo que vivió fuera de época ("vivo en el pasado"), que dice a cámara con serena firmeza que se siente un hombre de la Edad Media, y que pasó su vida entre aristócratas y la alta cultura, sin permitir que su condición de mayordomo (de la familia del director) lesionara su faraónica voluntad de conocimiento. De Giotto a Hollywood, el mundo de Santiago (película y personaje, que al fin son uno) se nutre de anécdotas personales, viajes alrededor del mundo y de sí mismo(a) y sus particularidades. Una de ellas, la de intentar capturar en papel la historia de la nobleza: una nobleza democrática en la que caben reyes, artistas, boxeadores y estrellas de Hollywood. Otra de ellas (de la película), su honestidad a la hora

de exhibir sus estrategias, acto que la aleja del regodeo onanista y del peligro del vacío más allá de lo formal.

2. m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal.

Se podría afirmar que un director sin demasiadas luces se las arreglaría para hacer una película interesante, que escondiera limitaciones debajo de las mil y una anécdotas que su protagonista –parece– podría ofrecer por horas. Salles, que es un gran director –menos ilustre y más lustroso que su hermano Walter–, hace mucho más que eso. Erige desde su voz en off el itinerario de la película, que se atreve a bailar con los muertos en una ceremonia que tiene tanto de celebración como de rito. No hay inocencia en ese acto, como tampoco lo hay en la distancia (nada menos que trece años) que separa el registro de su manipulación, y al que la muerte de Santiago carga de una densidad que Salles vuelve pura materia. El comentario en primera persona (narrado en verdad por Fernando Salles, interponiendo una mediación mayor), que expone la idea de la interferencia sobre el material en bruto, expande el relato hacia una zona de compleji-

Santiago

Brasil, 2007, 80'

DIRECCIÓN

João Moreira Salles

FOTOGRAFÍA

Walter Carvalho

MONTAJE

Eduardo Escorel, Livia Serpa

PRODUCCIÓN

Beto Bruno, Raquel Zangrandi

INTÉRPRETES

Santiago Badariotti
Merlo, Fernando
Moreira Salles (narrador).

dad que va mucho más allá del cruce entre ficción y documental, y que la gracia y sutileza de Santiago balancean a la perfección. Si algo nos deja en claro la puesta en escena, sin gratuidad, es que estamos frente a una película con absoluta conciencia del lenguaje cinematográfico, y frente a un director que erige su yo narrador como un tipo imperfecto, que pone en duda –poderosa estrategia narrativa– sus decisiones pasadas y, por qué no, las presentes. Y que nos advierte que, tal como él ha hecho con el material rodado años atrás, miremos todo con cierta desconfianza. Si antes buscaba el encuadre perfecto, o la recreación en estudio de algunos placeres que hacían de la vida de Santiago un lugar menos solitario, Salles pone ahora en evidencia la relación conflictiva –y productiva– del director y sus artilugios. Vemos a Santiago buscando la pose ideal frente a una pared, o agachando la cabeza a pedido del director, que ha encontrado en ese gesto algo que excede a la realidad de la escena, y que en ese momento (el del primer rodaje) pretende disfrazar de natural. Lo mismo sucede con los espacios de la mansión Salles: João/Fernando se pregunta(n), frente a la evidencia de esos planos vacíos, si la disposición de los elementos era realmente la que estamos viendo, o si todo fue preparado. Va incluso más allá, mostrando dos o tres encuadres iguales desde la puesta de cámara, pero con diferente disposición de los objetos. Si seguimos el relato (¿importa ya si es ficción o realidad frente a esa puesta en abismo?), instalados ya en el presente continuo de la voz en off, caemos en la cuenta de que tuvieron que pasar muchos años para entender que ahí, en la exhibición del material sin editar, en la autoasunción del artificio, en la creación mítica de espacio y personajes, cabía una verdad mucho mayor.

3. m. Persona o cosa rodeada de extraordinaria estima.

Santiago se hace una pregunta fundamental: ¿por qué soy así? Salles toma la primera de tantas decisiones que hacen de la suya una gran película: si hubo respuesta, no lo sabremos. Esa ausencia habilita una incertidumbre compartida entre película y espectador, un vacío que vertebraba el relato de principio a fin. Los fundidos a negro, que caen como rayos en medio del relato a cámara de Santiago, no hacen otra cosa que evidenciar su desaparición, irremediable y posiblemente necesaria para que el Salles narrador encuentre la manera de cerrar el círculo. Encuentro en esas repeticiones, en esos planos que multiplican desde distintos ángulos las mismas preguntas y las mismas respuestas, un acto de amor (algo culposos) más grande que la vida. La puesta de cámara, distante y mediada por objetos, marcos de puertas y un espacio que transmite cierta frialdad, evidencia algo que flota en el aire; dirá Salles, cerca del final, que ahora cae en la cuenta de la insalvable distancia que existió entre ellos hasta el último minuto: jamás Santiago dejó de ser el mayordomo de su padre, y él, inevitablemente, sería siempre el hijo de su patrón. En el complejo entramado de planos temporales, confesiones en primera persona y deslizamientos hacia el interior de un ser extraordinario, Santiago es rescatado para siempre del olvido (“me van a embalsamar”, cuenta al final), y construye junto a Salles una película/personaje imposible de olvidar. [A]

El mayordomo aristócrata

En 1992, João Moreira Salles decidió realizar un documental sobre quien había sido durante tres décadas el mayordomo de la opulenta mansión donde pasó su infancia, adolescencia y primera juventud, y para ello lo filmó durante cinco días. El protagonista, el Santiago del título, murió en 1994, antes de que la película sea terminada, y el proyecto pareció quedar definitivamente postergado. Sin embargo, en el año 2005, el director decidió volver sobre aquel antiguo material de manera reflexiva y autocrítica, y el resultado es un film notable. Lo primero que hay que señalar es que estamos ante un personaje absolutamente excéntrico, de una asombrosa cultura, que ha dedicado su vida –fuera de su trabajo en la mansión– al estudio de la aristocracia (algunas tan insólitas como la etíope) en todas sus vertientes y lugares del mundo, algo que lo ha llevado a escribir 30.000 folios en distintos idiomas, plagados de observaciones personales, en los que expone los resultados de esos estudios. Dueño de una verba torrencial y políglota, a lo largo del film Santiago puede tanto recitar oraciones en latín como desgarrar versos en dialecto piemontés o contar las más insólitas anécdotas en “portuñol”. Representante de la clase alta de la servidumbre (una diferenciación que en su momento ya había apuntado con agudeza Buñuel en *El ángel exterminador*), su discurso alterna, sin intervalos, referencias a su trabajo en la vida cotidiana en la mansión e historias de distintos personajes de su amada aristocracia, además de aforismos que muestran su admiración por la cultura europea.

Pero el film no es sólo el retrato de un personaje fascinante, sino que el director –a través de un excelente uso de la voz en off– pone en cuestión, de manera permanente, su propio trabajo y sus elecciones de puesta en escena. Para ello no vacila en mostrar material en bruto, sin editar, con tomas repetidas, referencias críticas al rodaje de algunas escenas y reflexiones sobre la pertinencia (o no) de algunos planos, o deslizándose también sutiles apuntes sobre el *modus vivendi* de la clase alta brasileña. Los últimos tramos del film, con una atinada referencia a la manera de planificar de Yasujiro Ozu, revelan también –como lo señala el director con perspicacia– que las diferencias de clase entre patrones y sirvientes se manifiestan también a través de las elecciones de puesta en escena. Un film que, revisto hoy luego de su exhibición en el Bafici de hace un par de años, permite ser calificado sin ambages como uno de los mejores títulos del cine latinoamericano de la última década. JORGE

GARCÍA



Duros de prescindir

A favor por
Fernando E. Juan
Lima



En muy pertinente sintonía con la todavía en cartel *Depredadores* (Nimród Antal), y tras el ciclo del Malba "Generación VHS 2" (durante el mes de agosto), llega esta película soñada para quienes en los ochenta disfrutamos de ese cine de acción en el que Stallone y Schwarzenegger brillaban como figuras y, a su sombra, veían crecer (directo a VHS, en muchos casos) todo tipo de subproductos en los que intentaban sobresalir desde Chuck Norris hasta Steven Seagal (ambos se habrían negado, al igual que Van Damme, a participar de esta película). Recuerdo, por ejemplo, haber adivinado en una copia en video, borrosa y sin el formato respetado, algo llamado (en la edición local) *Dakota Harris*—claro, había que aprovechar el impulso de *Indiana Jones*—, y que supongo (IMDb mediante) que debería ser *Sky Pirates*, de un tal Colin Eggleston. Ésos eran los tiempos...

Con ello juega *Los indestructibles*. Pero creo que sería injusto quedarse con la nostalgia ochentosa (siempre es cómodo y vendedor volver al confortable momento en

Los indestructibles

The Expendables

Estados Unidos, 2010, 103'

DIRECCIÓN

Sylvester Stallone
GUIÓN Dave Callaham,
 Sylvester Stallone

FOTOGRAFÍA

Jeffrey L. Kimball

MONTAJE

Ken Blackwell, Paul Harb

MÚSICA

INTÉRPRETES

Sylvester Stallone,
 Jason Statham, Jet Li,
 Eric Roberts, Mickey Rourke, Randy Couture, Steve Austin, David Zayas, Bruce Willis, Arnold Schwarzenegger.

que éramos jóvenes y, supuestamente, sabíamos divertarnos). También lo sería relegar el film a la categoría de “placer culpable”, que con tanto tino el compañero Federico Karstulovich pone en cuestión en su crítica en *Otros Cines*. Stallone arma un seleccionado que satisface a quienes éramos adolescentes o crecimos en esos tiempos (él mismo, Schwarzenegger, Bruce Willis, Dolph Lundgren, Eric Roberts), le agrega estrellas que vienen de la lucha (Randy Couture y Steve Austin) y se proyecta hacia el presente en los casos del mutante Mickey Rourke (en los ochenta hacía otras cosas; ver nota de D’Espósito), Jet Li y el enorme Jason Statham. En realidad, sólo estos dos últimos y el propio Sly interpretan personajes que poseen verdadera continuidad en la trama; el resto queda en una zona híbrida cercana a un cameo, más o menos extendido según el caso. No obstante, el resultado de ningún modo es un pastiche fruto de la suma de citas y referencias. Stallone se muestra generoso dejándole el centro del escenario y el impulso físico de la trama a ese imán irresistible que es Statham (la escena en que “disciplina” al nuevo novio de su exchica es un buen ejemplo de eso), y en torno a él construye a estos mercenarios que, como bien sabemos, en el fondo tienen buen corazón.

No es que sean indestructibles, como propone el feo título local; es que, aun sabiéndose prescindibles y descartables, en el fondo de sus corazones encuentran una causa justa por la que luchar. Poco importa que ésta

tenga lugar en una perdida isla de Latinoamérica en la que sus habitantes hablan mal su propio idioma (porque las escenas fueron filmadas en Brasil), o que para salvar a una mujer a la que se conoció unos pocos instantes atrás sea necesario, literalmente, destruir la isla entera. No hay lugar para correcciones políticas: como en *Cobra*, veremos a nuestros “héroes” quemar vivos a sus enemigos; como en *Comando*, veremos decenas o cientos de soldados volar por los aires (y ahora, adelantos técnicos mediante, son despedazados en escena). La película se hace cargo de los tópicos y lugares comunes del género y los recorre sin culpa, disfrutándolos, dejando sólo una pequeña hendidura para que se cuele, cada tanto, la ironía (que nunca llega a la autoparodia).

Si bien podría pensarse que hay algo de despedida, algo de lo que encontramos por ejemplo en el western crepuscular (eso del héroe que ha quedado fuera de época), Stallone parece afirmarse justamente en lo contrario, elevando la voz y diciendo: “Estamos vivos, no somos prescindibles”. Los encuentros entre él y Mickey Rourke funcionan en el extrañamiento que produce el acercarse a sus rostros (y físicos) mutantes, producto de las esquilas que en ellos dejaron el paso del tiempo y sus respectivas “misiones”. Eso es parte de la vida; eso es fruto de la vida. Vida viva. Y si alguna duda cabe en torno a esta vitalidad, quien se ha autoerigido como jefe de esta casta parece haber elegido a su sucesor. Y la elección es perfecta: Jason Statham. **[A]**

Un poco de saña

Un poco en
 contra por
 Rodrigo Aráoz

El espíritu de las películas de acción de décadas pasadas vive en *Los indestructibles*: en su acción física, con más dobles de riesgo y menos gráficos por computadoras, y en sus héroes (y villanos) un poco lentos, con sus rostros ajados por el tiempo. Sin embargo, hay otros puntos menos dignos de celebración dentro de este film de puro entretenimiento. El primero es la idea del personaje de Stallone (Barney) de querer sentirse vivo nuevamente, de redimirse de sus viejos pecados ayudando a una muchacha a costa de aniquilar a todos los soldados del ficticio pueblo de Vilena, aparte de dejar su patrimonio histórico y arquitectónico reducido a una pila de escombros. Pero bueno, tampoco se le puede exigir demasiada coherencia o profundidad ideológica a una película llamada *Los indestructibles*, cuyo logo de identificación es un cuervo posado sobre una calavera y que muestra en una de sus publicidades una tabla con la cantidad de personas muertas por sus protagonistas en películas anteriores (lidera Lundgren con 632, pero Schwarzenegger no aparece).

El otro asunto, mucho más oscuro, es el desprecio por el cuerpo y la crueldad ante el sufrimiento humano que podemos encontrar en la película. Por ejemplo, antes de rescatar a Sandra de su cautiverio, Barney secciona, en primer lugar, el brazo de un soldado que la custodia; después, decapita de un cuchillazo al segundo (en ambos casos se ven claramente las rojas heridas recién abiertas); y, finalmente, apuñala insistentemente al tercero en el cuello, mientras la sangre salta a borbotones. Este tipo de escenas de mutilacio-

nes emparentan al film con algunas películas de clase B, con Herschell Gordon Lewis a la cabeza, aunque en un contexto diferente, ya que en *Los indestructibles* hay cierta cuota de realismo, sobre todo en las escenas de acción. Mientras, en las otras, el destazamiento suele ser una unidad autónoma dentro de la narración, un espectáculo en sí mismo y muchas veces un poco inverosímil (también ayudado por la estética y la calidad de los efectos especiales), lo que veda profundidad al dolor y termina siendo un espectáculo un poco abstracto. Quizás sea más apropiado relacionarla con las películas de mutilaciones de los últimos años (*El juego del miedo*, *Hostel*, etc.), en las que hay un deleite sádico en la descuartización, un regodeo en mostrar detalladamente la destrucción del cuerpo y el sufrimiento de las personas, sobre todo de personajes hechos y derechos, con rasgos humanos que provocan cierto grado de identificación con el espectador. Un ejemplo aproximado de esto último se puede ver en el film cuando uno de los “malos” está en llamas y, mientras agoniza gritando de dolor, uno de los “buenos” salta y lo remata con una piña mostrada en cámara lenta.

Resulta bastante inesperado encontrar tanta crueldad en *Los indestructibles*, en la presencia de cuerpos sufrientes, en un género en el que las víctimas suelen ser apenas pequeños esbozos que no llegan a personajes, casi caricaturas con inflamadas e inverosímiles gesticulaciones que no provocan ni reclaman ningún tipo de compasión. **[A]**

LOS INDESTRUCTIBLES, LOS OCHENTA, STALLONE, ROURKE Y TODO LO DEMÁS

Aquella vieja antinomia



por **Leonardo M. D'Espósito**

Soy de los ochenta. Sí, ya lo saben: me hice persona en esa década. Me permearon tanto Charly García y Los Abuelos de la Nada como Madonna y Michael Jackson. Canté canciones de Baglietto (que no eran de Baglietto) y también me conocía entero *Combat Rock* (ahora gracias si recuerdo más o menos "Carta de un león a otro" y "Rock the Casbah"). Iba al cine, pero como eso es tema de otro texto que será leído muy pronto en estas páginas (si para ustedes es "muy pronto" un mes), no hablemos. O sí, hablemos. Una cosa me pasó viendo *Los indestructibles*: el film parece haber hecho las paces con una antinomia que nadie hizo explícita en aquellos años.

A ver: si vos ibas a ver *Rambo* o *Rocky IV*, buéh, eras medio grasa. Stallone no era un tipo –para usar una terminología aceptada por la Real Academia de hoy– cool. Era un personaje de la *D'Artagnan* o la *Nippur de Lagash* en pantalla grande, si hasta los colores de sus películas parecían las pastosas cuatro tintas de las revistas de Columba. Dejando de lado al imberbe Tom Cruise o al más que adolescente Michael J. Fox, Mr. Cool, *the trendy man*, el tipo con el que toda chica quería cruzarse era el señor Mickey Rourke. Gonzalito, la cinta: el tipo, antes de su destrucción botóxica, cuando los ochenta eran lo que eran y nadie se daba cuenta, aparecía en *Cuerpos ardientes*, *La ley de la calle*, *Diner*, *Manhattan Sur*, *Mariposas de la noche*, *Corazón satánico* (sí, bueno, hay por lo menos una bosta en la lista, pero cuidado que era prestigiosa). Y el film que creó la versión femenina del vali-

jero (y dignificó a la masculina): *Nueve semanas y media*. Lo saludaban como al maldito nuevo James Dean, el chico malo pero tierno, el perdedor profesional que había salido del fango a puro talento y carisma para comprarse lo que se le ocurriese, Hollywood mediante. Tenía prestigio, qué tanto. Sly no, el tipo hacía en la misma época tres *Rambo*, dos *Rocky*, *Cobra*, *Halcón*, *Condena brutal* y *Tango y Cash*. Mickey Rourke y Sylvester Stallone eran el agua y el aceite; una mezcla de ambos habría sonado tan mal como un semi-freddo de pizza de cancha.

Hete aquí que ambos eran, también, complementarios. Y que *Manhattan Sur* era la contrapartida tonal, pero no temática, de *Rambo*. Y que Rourke era mucho más disciplinado y tosco que Stallone, después de todo un señor burgués que sabe producir espectáculos e incluso a veces dirigirlos. Por eso es que verlos a ambos en *Los indestructibles* es la clave para entender qué es esta película. Empieza *in media res*, nada malo les pasa a estos héroes, las bromas sobre el pasado glorioso o los años que pasan son más bien pocas y todo se resuelve como siempre, a los tiros. Pero está construida como un episodio más en una serie de episodios, casi como si viéramos un episodio gore de *Brigada A*. En los ochenta, las peleas eran a patadas y piñas, y algunos de la banda de la película –Jet Li, claro, pero también ese genio pelado llamado Jason Statham– tienen un estilo mucho más acrobático y espectacular que los monos Lundgren o Stallone. Por eso es que Stallone, cuando se enfrenta con el wrestler

profesional Steve Austin (un verdadero experto en el camelo violento), pierde como un caballero y dice "me cagaron a palos", porque lo suyo es otra cosa pero todavía está ahí. Y Rourke forma parte de la banda porque, después de todo, siempre lo fue. Es más: cuando uno leía un reportaje "chicomalo" de Rourke en los ochenta, el tipo hablaba pestes de Hollywood y se hacía el marginal. A mí que no me jodan: a Mickey le gustaban las películas de Stallone, o de algún modo sabía que el propósito político de *Cobra* tenía mucho más sentido que el diabolismo decorativo de *Corazón satánico*; que minas como aquella Kim Basinger eran fáciles de conseguir si uno tenía el sobretodo adecuado, mientras que la diversión real se la llevaban los forzudos. Y voy a ser sincerísimo: de la lista "arty" de Rourke, me quedo con dos películas; si en el cable está el Stallone ochentoso a los tiros, ponéle que me quedo a mirar. Con todos los reparos bienpensantes, uno era un cine más verdadero que el otro. Ambos, claro, eran los ochenta. Por suerte, *Los indestructibles* no vuelve del todo a aquellas épocas, y dice que de algún modo ese cine hipertrófico y catártico sigue vivo en alguna parte cuando no lo anestesia la corrección política (la corrección política es enemiga del arte popular y de la democracia) y que estos dos siliconados todavía forman parte del asunto. Y que, si quieren, pueden seguir mañana también, qué tanto. Los ochenta, los noventa y los años cero ya se fueron. Los duros –apliquen ustedes el sentido que quieran a tal término– todavía están ahí. **[A]**

SOBRE **DOLPH LUNDGREN**

La mole rubia que aprendió a actuar

¿A quién quiero engañar? A los ocho o nueve años lo último que quería en el cine era pensar. Eso de la cinefilia empezó en la adolescencia, pero antes de eso el cine era sinónimo de patadas, sangre y explosiones. Las filmografías completas que consumía no eran de directores, eran de actores. Y actor no era sinónimo del Actor's Studio, sino de alguna mole hiper-musculosa con acento eslavo o noreuropeo que demoliera a base de trompadas o de metralleta a cualquier ejército que tuviera adelante. Nada de ideologías o cuestionamientos, puro entretenimiento troglodita en VHS o sala de cine de barrio. Por supuesto que no podían faltar Stallone y Schwarzenegger, pero no eran mis preferidos. En la cima del ranking estaban Van

Damme y un rubio enorme de aires nórdicos y tono seco llamado Dolph Lundgren. "El que hace de Ivan Drago", como muchos lo recordarán, cuenta en su haber con papeles memorables. Empezando por el villano de *Rocky IV*, uno de esos malos que uno ama odiar, al que Lundgren le da músculo, potencia y obstinación, pero también nobleza y cierto patetismo que lo humaniza. Lundgren no será versátil, pero su tosquedad primitiva, digna de los héroes épicos, le da un carisma mitológico, como si hubiera nacido para moler a golpes. Y eso que, curiosamente, este ingeniero sueco estuvo a pasos de estudiar en el prestigioso MIT antes de decidirse por la actuación. El mundo se habría perdido de tener al Punisher más violento y sanguinario jamás

filmado, al sargento Chris Kenner de *Ataque frontal*, al veterano de Vietnam psicótico y robotizado que atormenta a Van Damme en *Soldado universal* y a un He-Man nórdico, puro bíceps, bronceado, en tanga y botas. Ahora, maduro y cuarteado, Lundgren dirige sus propias películas y es, junto con Jason Statham, el soplo de vida que mantiene en pie a *Los indestructibles*. Porque la última película de Stallone se propone un homenaje hiperbólico a esas películas de tiros y frases berretas, pero Lundgren se sale con una actuación matizada, plena, rompiendo el molde del estereotipo y recordándonos por qué lo suyo es carne de cine, el mito rubio que se puede cargar la peor basura al hombro y hacer de ella magia imperecedera. **GUIDO SEGAL**

SOBRE **JASON STATHAM**

La llama eterna

Es difícil no emocionarse, más allá de sus virtudes y defectos, con *Los indestructibles*, una película llena de imperfecciones propias del cine que homenajea. Casi todos esos tipos duros, que desde hace tres décadas se rompen el lomo a las piñas y patadas, se juntan para una batalla de despedida. Sly Stallone, Schwarzenegger, Bruce Willis, Mickey Rourke, Jet Li, Dolph Lundgren, Steve Austin y Eric Roberts tienen décadas de luchas sobre sus anchísimas espaldas. Parece mentira, pero no es fácil encontrar grandes héroes de acción, "como los de antes", menores de 40. Vin Diesel ya pasó esa barrera y Dwayne "The Rock" Johnson, uno de los pocos sub 40, está confinado al cine infantil de Disney. El cine de acción es un género en vías de extinción para un

Hollywood que busca ser apto para todo tipo de público e invierte fuerte sólo en lo correcto y soso. Hoy llama la atención ver la bandera de un ficticio país latino, "el de los malos", representada por la de Irak *españolizada*. Eso "era antes". Esos tiempos se terminaron. Por eso el título original, *The Expendables*, se traduce como "los prescindibles". Y en pos de reivindicar aquel cine de antaño, donde no existía ese CGI que le da coraje en cámara a cualquier gil, lo único imprescindible es la acción "hecha y derecha". Bien reaccionaria, al viejo estilo. Ahí aparece Jason Statham como gran protagonista y, a los 37, se carga la película al hombro. Todos los personajes tienen su secuencia de acción como homenaje, pero Statham pelea en serio. Él condensa los estilos de todos esos

grandes héroes del pasado. Tiene la actitud de macho del Stallone más bravucón, la facilidad para las artes marciales del más atlético Jet Li, el estilo y el carisma de un Bruce Willis estilizado, la intensidad del Dolph Lundgren más trabado, la frialdad de Schwarzenegger para transformarse en una máquina de matar y la predisposición para las coreografías y la gracia del más elegante Jackie Chan. Statham llegó al cine gracias a su trabajo anterior como modelo. Tal vez por eso él siempre "da bien en cámara". Le debe su destreza atlética al hecho de haber sido clavadista olímpico, representante de Gran Bretaña en Seúl 88. Tal vez por eso él está encargado de mantener prendida esa llama del cine de acción de los ochenta y conseguir que ese fuego infernal sea eterno. **NAZARENO BREGA**



LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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

El hombre de al lado

Argentina, 2009, 101'

DIRECCIÓN

Gastón Duprat,
Mariano Cohn

GUIÓN

Andrés Duprat

FOTOGRAFÍA

Gastón Duprat,
Mariano Cohn

EDICIÓN

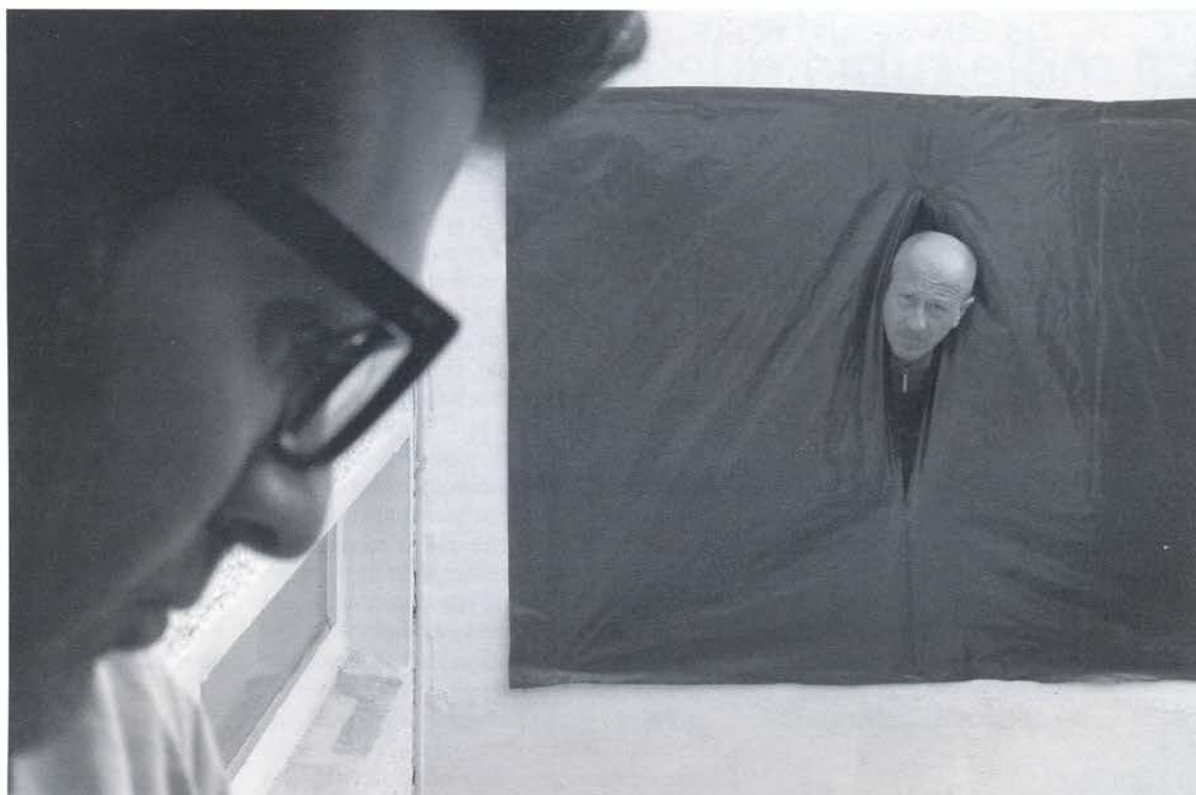
Jerónimo Carranza

MÚSICA

Sergio Pángaro

INTÉRPRETES

Rafael Spregelburd,
Daniel Aráoz, Eugenia
Alonso, Inés Budassi.



Ese oscuro objeto del desprecio

por **Ignacio Verguilla**

En uno de esos instantes de implosiva comicidad que *El hombre de al lado* maneja con timing perfecto, Leonardo (Spregelburd, actor camaleónico) les dice a sus amigos, en esa jerga propia que comparten, que la Trafic negra de Silvio (Aráoz, o la verdad de un comediante enorme) es una "van polarizada", y, hablando de la actitud de este "inoportuno" al que se le ocurre abrir una ventana sobre la medianera de su casa —nada menos que la Curutchet de La Plata, ideada por Le Corbusier—, alguien dice que eso es "re trash". A ese manejo sutil de la ironía verbal Cohn y Duprat le cargan elegancia visual y composición milimétrica de cada uno de sus encuadres, un estilo que ya asomaba en *El artista* y que aquí los directores explotan y potencian. Los gags, que reclaman la complicidad de un espectador que jamás será llevado de narices, son también visuales y sonoros; pienso en el largo monólogo de Leonardo

con su hija, tomado desde el punto de escucha de la nena, con auriculares a todo volumen. También en ese plano en el que Leonardo cocina un pollo, ubicado detrás del mueble y con su cuerpo en igual proporción que el animal (son dos criaturas sin cabeza); o en la postura ridícula con la que escucha música; y, por supuesto, en el micromundo de la "van" de Víctor. Todo en *El hombre de al lado* tiene una razón de ser y puede transformarse en comentario, como las remeras de los sirvientes y albañiles (que son los despojos de sus amos), o el color de una pared con el Che Guevara en rosa, en clave fashion, que lo serializa tanto como las sillas que Leonardo diseña cuando no duerme en su oficina. Así se podría seguir enumerando, plano a plano, todo aquello que los directores ofrecen al espectador casi al pasar, como signos inequívocos de una sátira en sordina que cada uno podrá convertir, de acuerdo a la manera en que se relacione con la

película, en música para sus oídos o en sonido estridente. **Digresión:** Pienso entonces en *Camino*, y en cómo la película de Fesser propone un desafío similar, que puede provocar el mayor de los placeres (aquí me anoto), la identificación sin filtro (la señora sentada a mi lado, que no paró de llorar por la suerte atroz de Camino, como si la película fuera uno más de esos “hallmarks” de sábado a la tarde) o la expulsión con roja directa si uno no puede (o no quiere, lo mismo da) trascender la superficie de los hechos, lo que convierte a la(s) película(s) en una experiencia insoportable. **Fin de la digresión.** La pregunta, a modo de enigma, recorre cada minuto de la película: ¿es que todo girará en torno a la maldita ventana y a las evidentes diferencias de clase? Si así fuera, estaríamos frente a una comedia amable, bien escrita, maravillosamente ejecutada por sus actores, y que logra mantener el interés mirándose el ombligo (o la ventana) con persistente elegancia. Pero sin que uno se dé cuenta, Cohn y Duprat dan un bienvenido salto hacia la oscuridad, como si asumieran la necesidad de fijar una mirada sobre el mundo. Leonardo no es (solamente) un espécimen de una raza observada con precisión clínica, arrojado al mar de la ironía; es un tipo odioso, que puede ser mucho más nocivo que sus falsedades recurrentes (le miente a su mujer sobre el litigio de la ventana, recibe invitados a los que trata de imbéciles en la intimidad, le dice a Víctor que está trabajando pero no lo hace, basurea a sus alumnos), las que llevan al personaje a una zona sin retorno, sólo evidenciada al final con la contundencia de un cross a la mandíbula. Ese desenlace, que algunos podrán juzgar forzado y descolgado, opera en retrospectiva sobre todo lo anterior, otorgándole una dimensión mucho más honda, sin un ápice de inocencia. En esa escena final, la espiral de paranoia de Leonardo frente a lo que Víctor significa (la ventana es una excusa, un ojo que él y su mujer no quieren abrir, refugiados en su casa de diseño) tendrá su capítulo definitivo. Los planos cercanos de Víctor no responden a la clásica ubicuidad de la planificación clásica, sino a la más interna subjetividad de Leonardo; si esos primeros planos nos parecen amenazantes (del primero al último, en sentido creciente), se debe a que nos pegamos a su mirada y a la falsa ambigüedad de la puesta en escena (al final no quedarán dudas de quién es quién en esta historia). Si Leonardo habla con un desprecio apenas disimulado acerca del estudio antropológico que significó compartir un café con el “cobayo” Víctor, tenemos dos opciones: considerarlo un elemento más de una planificación detallista y atenta a cada palabra del “universo Leonardo”, o asumir que esa distancia –física, de lenguaje y de moral– que se establece entre estos tipos va a terminar mal. Queda en cada uno postular si se trata del último (y más extremo) ejemplo del dispositivo puesto en marcha por Cohn y Duprat desde su desembarco en el cine, o de un gesto político y un salto de madurez que completan el gesto y lo despegan de todo manierismo. Hay un detalle que no me deja dudas: en una escena aparentemente intrascendente, suena el teléfono. El aparato, un artefacto de diseño que parece cualquier cosa menos lo que es, llama a la risa cómplice. En el final, cuando Leonardo lo aferre en su mano y ese objeto se impregne de una densidad moral impensada en la primera parte, tendrá la apariencia de una bomba atómica. **[A]**

Documentos de mentiras

por **Leonardo M. D'Espósito**

Hay algo en *El hombre de al lado* que resulta especialmente interesante. Más allá de sus virtudes cinematográficas, lo que Cohn y Duprat hacen es trabajar respecto del espacio. En efecto, *El hombre...* parte específicamente de un edificio y lo comenta, lo construye a través de sus habitantes y de su periferia (así como del habitante de esa periferia). Lo que el film hace es relacionar el espacio a habitar con las personas que podrían habitarlo. Es cierto: se trata –como cualquier cosa en el arte– de una especulación, de una posibilidad. Nadie dice que quienes habitan ese lugar no podrían ser otros, pero al pensar la casa como un elemento de la puesta en escena el espacio empieza a exigir cierto tipo de habitantes.

En ese sentido, es ejemplar la construcción de la historia. Cohn y Duprat se hacen las preguntas que podría hacerse cualquier (buen) documentalista: qué es esto que estoy viendo o registrando, qué paisaje humano se relaciona con esto, qué relaciones se establecen entre las personas y este paisaje. Más allá de su indudable contenido satírico, la película no deja de ser un ensayo vertebrado por estas preguntas. “Ensayo” en cuanto a intento, a posibilidad, a respuesta provisoria. Por eso se trata de una parte del cine, aun si no lo parece.

Hay algo más: uno conocía a este par de cuando comenzaron en televisión, justamente, como documentalistas. En principio resulta difícil vertebrar un tema a través de *Yo presidente*, *El artista* y *El hombre de al lado*. Sin embargo, hay una idea muy fuerte que las atraviesa: preguntarse qué hay entre las personas y sus creaciones –pensemos en la política, en el rol de presidente específicamente, como una creación, un papel en el sentido teatral del término–. ¿Qué necesidades y qué vicios sostienen estas cosas que hacemos y que parecen no ser imprescindibles? En *El hombre de al lado* el diálogo entre un espacio y su entorno a través de sus habitantes pone en claro aquello que aparecía como vislumbrado en *El artista*, en parte opacado por sus toques satíricos: que esas cosas aparentemente prescindibles como el arte o incluso el discurso rígido del político responden a una necesidad profunda y muchas veces inconsciente. Que Cohn y Duprat lo muestren de un modo translúcido, aceptando la narración como herramienta, no deja de ser un acierto. Hay algo más allá que el simple juego de dos tipos que se divierten mirando.



Caminos convencionales hacia la luz

Todo empieza con la noche del mundo, la duración de un crepúsculo y un concierto ensordecedor ejecutado por las bestias de Dios. El plano que abre *Luz silenciosa* se extiende indefinidamente, roza la mentira, despliega la perfección casi digital de un cielo negro que se vuelve naranja y luego celeste, con árboles de escaso follaje recortados como siluetas negras contra la mañana, los pájaros que gritan presagiando una catástrofe, las vacas que mugen aterradas, todos los insectos del campo que se acoplan al unísono. Es un preámbulo de cuatro minutos y medio donde la película devela todo su contenido, su estrategia y el motor de su propio goce.

La duración, tanto de los planos como de la acción, es un eje central de *Luz silenciosa*. Es, junto con la tendencia a construir planos netamente horizontales, una de las dos coordenadas que definen la película. Quienes la cuestionan suelen criticar ambas decisiones, juzgando que son las que hacen que la película sea un tanto lenta y aburrida, y que desaproveche el uso de lentes panorámicas en interiores chatos donde

A favor por
Guido Segal

reina el espacio vacío. Se reconoce el preciosismo visual del director pero se desconfía de su finalidad. ¿No merece Reygadas, al menos, el beneficio de la duda? Claro que sí, y para eso hay que ligar estas cuestiones formales al segundo aspecto que revela la introducción de la película.

Reygadas quiere hacer una película sobre la fe. No sobre la religión, a la que la película toca tangencialmente; no sobre el amor, al que la película parece postular como una variante terrenal de la fe, sino sobre la voluntad metafísica que lleva al hombre a creer en lo ultraterreno más allá de todo motivo. ¿Y cómo se filma la fe? En este caso, apelando a una estética que remita en el inconsciente colectivo a los tiempos de la fe, reconstruyendo un pasado mítico al que el hombre se transporta cada vez que reza, un pasado idílico donde la vida era sencilla, donde los hombres vivían en comunidades rurales y encontraban el consuelo divino en cada animal, en cada trozo de vegetación, en el disfrute inalterado de ríos, praderas y elementos. Un mundo como el que describe la Biblia. Si esto trae ecos

de Terrence Malick, que no sorprenda a nadie. Reygadas va a ese mismo manantial emersoniano: para hacer un cine de hombres que buscan vivir bajo la luz de Dios y de la fe eterna, hay que reconstruir un mundo alejado del frenesí actual, donde los hombres vivan en contacto directo con otras criaturas, bajo la influencia de lo calmo, lo plácido, lo natural.

Pero *Luz silenciosa* no sólo apela a planos de larga duración y a la construcción de un mundo pasado mítico para representar la fe. Retomemos el plano inicial, el prólogo que condensa todo el sentido de la película. En tercer lugar, y tomando explícitamente lo que vemos y oímos, se desarrolla un amanecer imposiblemente pictórico, demasiado perfecto para ser real, a la vez que suenan con intensidad creciente los ruidos emitidos por los animales salvajes que llegan desde el fuera de campo.

Con conocimiento de lo que vendrá, uno puede decir que el estruendo de animales al salir el alba anuncia de algún modo la tragedia, a la vez que la transformación hiperveloz de los cielos del negro al celeste dibuja el contrapeso de la catástrofe: el milagro, que no es más que el producto de la fe más sincera. Allí entra el otro gran referente de Reygadas, su gran mentor ausente, a quien fagocita: Carl Theodor Dreyer.

A diferencia de sus películas anteriores, Reygadas no muestra una intención polémica en *Luz silenciosa*, sus elecciones no parecen responder a ese propósito. Había algo infantil en *Japón* y *Batalla en el cielo* en regodearse en los encuentros sexuales explícitos entre ancianos y entre integrantes de clases sociales antagónicas; siempre hay algo pueril en el sexo explícito en el cine, siempre es más potente cuando es sugerido o cuando ocurre fuera de campo. Y es penoso, porque hay algo ominoso en las películas del realizador, una fuerza oculta que desestabiliza todo y que se debilita ante la actitud un poco molesta de buscar la provocación fácil. *Luz silenciosa* es un cambio de rumbo, se respiran buenas intenciones hacia los personajes, a los que tal vez se estudia con excesiva distancia o fascinación, pero siempre con cierto cariño. Esta vez da la impresión de que Reygadas los quiere proteger del destino que les espera, y así se permite, por primera vez, regalar momentos de inusual felicidad, de maestría acompañada de bonhomía, como cuando Johan baña a sus hijos en el estanque, y el mundo entero se refleja en esas aguas, el sol explota en los cabellos rubios, y las flores sensuales entran y salen de foco como evitando develar toda su carnal belleza.

La elección de los menonitas parece responder a este deseo de construir un pasado idílico donde pueda fluir la fe ingenua y sin ambages. Por supuesto que el hecho de que hablen entre ellos en plautdietsch, un dialecto antiguo derivado del alemán, responde más a esta búsqueda de recrear la prehistoria del mundo actual que a una necesidad narrativa ligada a los menonitas. Reygadas intencionalmente nos hace creer que estamos en otra época y en otro país, y es grande el shock cuando aparece un automóvil, o cuando escuchamos a Johan pronunciar sus primeras palabras en un español marcadamente mexicano. Tomando siempre a *Ordet* como referente, nos mete en un mundo pastoral que remite al siglo XIX, donde el tiempo se detiene, porque se convierte en el tiempo del rezo, de la cosecha y de la calma bajo la mirada de Dios, que todo lo ve.

¿Y la historia de Johan, dividido entre la madre de

Luz silenciosa

Stellet licht

México/Países Bajos/Francia/Alemania, 2007. 145'

DIRECTOR

Carlos Reygadas

GUIÓN

Carlos Reygadas

PRODUCCIÓN

Carlos Reygadas,

Jaime Romandia

FOTOGRAFÍA

Alexis Zabe

MONTAJE

Natalia López

INTÉRPRETES

Cornelio Wall, María

Pankratz, Miriam

Toews, Peter Wall,

Jacobo Klassen,

Elizabeth Fehr.

(Estreno en salas en formato DVD)

sus hijos y su amante, la que, según él, Dios le destinó? Una excusa, un motor de acción que en modo alguno busca polemizar sobre las costumbres de las comunidades cristianas anabaptistas, ni siquiera busca reproducir el modo en que piensan. ¿Se puede acusar a Reygadas de ser poco riguroso en este aspecto? Tal vez.

¿Importa? No, en absoluto. Entre Reygadas y Dreyer hay una diferencia fundamental de interés y de enfoque, partiendo de la base de que el danés era un firme creyente y Reygadas no. Hay tal vez en el mexicano un interés más fetichista, lo cual no lo priva de haber conseguido una gran empatía con sus no actores y sus personajes. Donde Dreyer construía ficción pura cimentada en su fe teológica, Reygadas, cincuenta años después, juega al juego preferido del cine contemporáneo y se monta sobre una realidad para construir su ficción, contando con entusiasmo y ánimo esteticista para reemplazar a la fe. Y el resultado no es para nada desdeñable porque, además de lograr insertarse en una comunidad cerrada como sólo Herzog sabe, logra una película muy hermosa y con momentos de valor epifánico, que alternan con otros donde prevalece el artificio y cierta distancia.

Se pueden cuestionar muchas cosas de *Luz silenciosa*, menos la elección del título. Se puede cuestionar el modo en que los no actores están manipulados, o la distancia que separa a las pretensiones emotivas de la película y su misteriosa frialdad, incluso la poca profundidad del relato, pero no se puede cuestionar la increíble presencia de la luz, mucho más allá de la obviedad de que el cine es en sí mismo luz. Hay una serie de decisiones acertadas que dan corporalidad a la luz, que la ubican en el centro de toda acción: planos donde la lente queda de frente al sol nos ofrecen refracciones que muestran todo el espectro lumínico, pintando con color un beso furtivo entre Johan y Marianne, su amante; un diálogo intimista entre Johan y su padre, filmado al alba, donde los rayos rebotan y se refractan en el espejo blanco de la nieve; partículas de polvo que invaden el aire y evidencian la densidad de la luz... A diferencia del contrastado blanco y negro de Dreyer, Reygadas opta por una paleta furiosa de color, la luz divina que habla en colores y que se hace presente en cabellos plateados, rostros rosados, vegetación verde reluciente de vida y campos de trigo dorados. Una vez más, no se trata de una gratuidad esteticista del director, sino de un aporte más hacia la intención casi utópica de plasmar la fe religiosa en el cine. Puede que sea una herramienta un poco obvia, un poco explícita —¡la luz... la luz brota del cuerpo que cree... Dios es luz!—, pero a fin de cuentas es convencional, y la convención siempre es un modo útil de poner en práctica ideas, que no se queden en meras abstracciones. Del mismo modo en que sitúa a la acción en un espacio-tiempo lejano al actual, buscando transmitirle al espectador ateo esa fe que antes formaba parte de la vida cotidiana, Reygadas inyecta a los paisajes rurales de una luz intensa y poderosa, la luz blanca y pura del Creador, que se filtra discretamente entre las acciones de sus criaturas. La luz silenciosa, parecería postular la película, es el ojo de Dios que todo lo observa y nada dice, porque se expresa crípticamente, en forma de súbitos milagros o como pequeños destellos de belleza que el hombre, en el conflicto cotidiano de existir, debe descubrir, tanto en la Naturaleza y en los otros como en sí mismo. [A]



Un vacío esteticismo

En contra por **Jorge García**



Cada tanto dentro del cine latinoamericano aparece algún director al que, sin demasiadas razones que lo avalen, se lo presenta como un gran renovador dentro de esa cinematografía. El último caso es el del mexicano Carlos Reygadas, a quien buena parte de la crítica lo ha erigido en una especie de figura consular del cine del continente, a partir de un puñado de films pretenciosos y solemnes. Así, cuando apareció *Japón*, su ópera prima, una obra que oscilaba entre la grandilocuencia, el kitsch y el mal gusto, hubo quienes hablaron de una suerte de Tarkovski latinoamericano (?). Su segundo film, *Batalla en el cielo*, resultó aún peor, lo que no impidió que fuera comparado nada menos que con Bresson. De hecho, contemporáneamente a este film apareció *Sangre*, la ópera prima de su asistente Amat Escalante, una obra con algunos puntos de contacto con *Batalla...* pero bastante más atractiva. Su tercer intento fue *Luz silenciosa*, y aquí Reygadas, que no se anda con chiquitas, intenta nada menos que hacer una relectura de Carl T. Dreyer, el gran director danés y una de las mayores figuras del cine de todos los tiempos. La historia transcurre en una comunidad de menonitas, un grupo de austeros protestantes que reniegan de los placeres de la vida y para los que el sexo es sólo un mecanismo destinado a la procreación. Pues hete aquí que uno de los integrantes de la comunidad de marras, casado y con siete hijos, se ve súbitamente atraído por otra mujer, lo que le provoca

un conflicto inmediato entre sus deseos, el cumplimiento de las reglas del grupo y la culpa. Por cierto que este marco podría haber dado lugar a un relato atractivo, en el que el enfrentamiento entre la pasión y las reglas impuestas por una sociedad determinada pudiera canalizarse a través de alguna de las variantes del melodrama o, al menos, en un film con una fuerte carga pasional. Será en otra ocasión, ya que Reygadas identifica austeridad con tedio en un film interminable —dura casi dos horas y media—, en el que se pretende reemplazar la total ausencia de emoción con encuadres tan rebuscados como vacíos de contenido y de un innecesario e irritante esteticismo (según leí en alguna entrevista al director, esto se debería a que le gusta la pintura). Pero el clímax llega en el final, cuando Reygadas pretende recrear la memorable secuencia de la resurrección de *Ordet*, la obra maestra del mencionado Dreyer. Lo que en la película del gran director danés era una de las secuencias más emocionantes de la historia del cine (incluso para los no creyentes) aquí se convierte en una caricatura de ese gran momento con resultados que bordean peligrosamente el ridículo. No deja de llamarme la atención que críticos de gran lucidez se sientan atraídos por esta película (y la obra de Reygadas en general) y le dediquen abundante espacio y tiempo a su análisis. Por mi parte, creo que es uno de los grandes (falsos) mitos de los últimos años. Esperemos a ver a quién el tiempo le da la razón. [A]

Videoteca
El Gatopardo

ALQUILER

Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo



Piedras 1086, San Telmo
Tel. 4300-5139
y
Santiago del Estero 1188
4305-7887



Aquello que amamos

por Eduardo Rojas

-¿Quisiera usted decirme qué camino debo tomar para irme de aquí?

-Eso depende, en mucho, del lugar a donde quiera ir.
Lewis Carroll

Retazos de la historia o juegos de la luz sobre algún rostro. Saigón recién alumbrada a su amanecer rojo, Hitler bañándose en euforia wagneriana en Bayreuth, los pies de una pareja dibujando los ritmos de Pugliese, la misteriosa fotogenia de Luna Paiva –una luz que brota desde los imaginados huesos para bendecir a las sombras que la rodean–. Partes del trayecto de una historia que se designa como biografía renunciando, con una traza de orgullo, a la complacencia autobiográfica. Estos apuntes no son más –ni menos– que un recorrido por las estaciones de un linaje propio, adquirido en el camino, blasones de una guerra solitaria librada frente a un espejo que se fragmenta perpetuamente en imágenes múltiples. Apuntes sin tiempo, presente eterno que obliga a hablar de la muerte; los primeros instantes después de su ingreso a ella recorren, dirá el narrador, un territorio difuso plagado de imágenes arbitrarias, así lo suponen algunas mitologías. Mentar a la muerte desde la melancólica ventanilla de un auto que recorre un atardecer porteño puede ser una forma de conjurarla haciéndole un lugar en la rueda en la que giran los fragmentos, *morirse es una costum-*

Apuntes para una biografía imaginaria

Argentina, 2010, 60'

DIRECCIÓN

Edgardo Cozarinsky

GUIÓN

Edgardo Cozarinsky

PRODUCCIÓN

Constanza Sanz
Palacios

FOTOGRAFÍA

Facundo Pires

MONTAJE

Edgardo López López

MÚSICA

Ulises Conti

bre que suele tener la gente, uno se muere en cada recoveco de la historia, en cada quiebre del cuerpo ordenado por la enigmática simetría del tango; uno –el que narra– se suma al caos primario del aleph y muere y nace en alguna esquina rosada y, pese a que el número borgeano encierra el universo, sabe que esa esquina está, fatalmente, en Buenos Aires y que desde allí deberá ordenar las imágenes de su vida. Y entonces estará el mar, el mar *todos los días recomenzando*, espejismo que separa del origen, como si hubiera un origen, imagen que se repite entre todas las imágenes apuntadas, obstáculo a salvar pero también nexo, nostalgia de judío errante que asienta su talón en este arrabal para desde aquí mirar al mundo, al vasto mundo que contiene a Borges y a la París doblegada por los nazis de 1942 (los peluqueros que pelan cabezas parisinas, recogiendo el pelo en bolsas y trasportándolo a un destino desconocido, evocan en su cotidianidad otras higienes concentracionarias, despiertan un miedo oscuro, sin otro fundamento que la colectiva memoria del horror); a Paul Bowles y los misterios de Tánger frente al mar, otro mar, el Mediterráneo, en donde quizá comenzó todo viaje, todo este viaje de un hombre que sabe que ha dado la vuelta al mundo de las imágenes y las ideas para encontrar que, como decía T.S. Eliot citado por Tarruella: “El fin de nuestra exploración será llegar donde empezamos y por primera vez conocer el lugar”.

Hay mucho de familiar, de ya visto en la mirada de este Cozarinsky, que vuelve para reconocer sus diversos lugares de origen; al fin y al cabo, la biografía que anuncian estos apuntes volverá sobre caminos ya trazados, sobre viejos amores a los que la nueva mirada hace renacer; una mirada que ahora se sabe mestiza, de este lugar, que desde aquí nos invita a, simplemente, mirar, ya sea el devenir de la historia o la luz que brota de un cuerpo, muda expresión de la belleza en su transcurso de la lozanía a la madurez. El espectador puede abandonarse sin más a la fascinación de estos apuntes; pero al mismo tiempo es difícil renunciar a la tentación del sentido, de evadir la búsqueda de una columna vertebral que articule nuestro común vicio cartesiano. Y es entonces que, sobre las imágenes de Saigón –Jerusalén liberada del siglo XX–, escuchamos la voz de una mujer que le cuenta a su interlocutor las penurias para conseguir un pasaporte, última esperanza de salvación, voz que puede corresponderse con la guerra del sudeste asiático o con cualquiera de los genocidios del siglo pasado. O la de un soldado del norte que se suma a las mismas imágenes y, mientras narra su deslumbramiento ante las luces de Saigón-Ciudad Ho Chi Minh, se tiente con entregarse a las deslumbrantes decadencias del pasado, como un provinciano recién llegado a la Viena del esplendor austrohúngaro. Y la voz y la imagen del propio Cozarinsky en aquel devenir porteño durante el que menta a las fronteras de la muerte, resumiendo sobre las imágenes de una Plaza Constitución –que, redescubierta por su visión fascinada, aparece como el populoso suburbio de un territorio extraño– el sentido de estos apuntes propios (la cita no es textual): “quizá esas imágenes que persisten luego de la muerte no sean las más importantes, quizá sólo sean fragmentos de una memoria”. O apuntes para una biografía imaginada desde un confín del mundo, desde un borde abismado de la vida. [A]

Filme junto al pueblo

por Hernán Gómez

La pregunta obligada es cómo dieron con Burmeister. Y cómo respondió él a la propuesta del documental.

Eduardo De la Serna: La gente de Cine con Vecinos de Saladillo nos comentó acerca de un tipo que iba de pueblo en pueblo filmando y que les había mandado una película. Pero todo quedó en una charla informal. A todos nos interesó la idea y decidimos encarar la película.

Adriana Yurcovich: Nos contactamos por mail y él enseguida se enganchó con el proyecto. En ese momento él dormía en un taller prestado, y cuando fuimos nos mostró que había construido instrumentos en madera para una ópera que había realizado con unos chicos.

Lucas Marcheggiano: Cuando le hicimos la entrevista con una cámara fija, el tipo no paró de hablar. Esa hora y pico ya era una película en sí misma.

¿Cómo reaccionaron al ver fragmentos de sus trabajos? ¿Era un poco lo que esperaban o los sorprendió?

ED: Al principio te causa un poco de gracia, más que nada, porque en la cuestión técnica hay saltos de continuidad.

Después empezás a ver cómo moviliza a la gente del pueblo y notás un montón de cuestiones que trascienden el hecho de si la película está bien contada o si la historia es buena o mala.

LM: En una escena que vimos, notamos que un plano estaba demasiado rojo, y al siguiente se iba al azul. Pero a su público digamos que no le importa, y a él tampoco. La película tiene algunas cosas que son pura intuición y otras que directamente no resisten un análisis técnico.

El documental fluye perfectamente, ¿cómo lo estructuraron?

LM: La película avanza sobre un relato clásico. Que avance en forma lineal le hacía muy bien al relato, en eso estuvimos de acuerdo los tres. En realidad nosotros íbamos a filmar el proceso de otra película, llamada *Soledad*, un melodrama.

Escribimos el guión en base a ella y, una vez terminado, le sugerimos que filme una comedia.

AY: Pretendíamos filmar cada etapa de su película: la llegada al pueblo, la preproducción, el casting, el rodaje, la edición, la proyección y la salida del pueblo. La idea era no ir nunca delante de él, aparte él se movía muy rápido, tenía todo muy claro. A veces no nos daba tiempo ni de instalarnos. Él nos decía: "Bueno, chicos, ustedes tardan más en plantar ese trípode que yo en rodar una escena completa". A veces le marcábamos dónde pararse y él se paraba donde quería. No lo pudimos manejar. Cuando él rodaba nosotros no queríamos interrumpirlo, era correr detrás de él. Igualmente prevenimos eso y fuimos con dos cámaras.

ED: Nosotros intentamos remarcar con la estructura esa melancolía que él tiene, porque esa forma de ser esconde un poco su soledad. Igualmente se lleva muy bien con todos y de manera totalmente natural. La gente del pueblo al principio lo mira como extrañada, no terminan de entender qué hace ahí.

Más allá de todo, su cine cumple un rol social, que termina contribuyendo mucho en este tipo de comunidades...

LM: Nosotros pretendíamos filmar en un pueblo lo más rústico posible. En

Benjamín Gould viven 800 personas. Hay otros pueblos en la zona pero ya con 5.000 habitantes, aproximadamente. Nos interesaba mostrar lo que significa para un pueblo así de pequeño la labor de Burmeister. Él se llevaba bien con un chico que estudiaba Letras, podían hablar de otras cosas, y es él mismo que en la película finalmente habla del rol social que cumple con su cine.

ED: Por ejemplo, en dos pueblos separados por una calle, que históricamente estaban peleados, los intendentes decidieron pedirle una película donde mezcle a la gente, para poder llegar a una reconciliación. Cuando nos pasaba a buscar por la mañana encendíamos enseguida las cámaras, porque algo iba a suceder. Por momentos, Lucas, que hacía esa segunda cámara, no lo podía seguir; a medida que pasaban las horas quedaba exhausto. Él nos facilitó mucho la película, ni siquiera se dio cuenta, porque jamás actuó, se mostró tal cual es. Por ejemplo, el personaje del tío lo iba a hacer el director de cultura de la Intendencia. Ahora, cuando vio al remisero, lo simpático que era, cambió todo sobre la marcha, por el bien de su película. Habló con el director de cultura (que tenía un problema en la pierna) y le dijo: "A vos te duele la pierna, no te conviene hacer ese papel..."

AY: Y el remisero terminó con el protagonista. Pensamos que el director de cultura se iba a enojar y entonces le dio un papel importante a la esposa, el de la bruja, y todos quedaron contentos.

Burmeister hace todo en forma artesanal, realiza absolutamente todos los pasos de un largometraje: el guión, la fil-

mación, la edición y la proyección. Es un proceso bien aceitado.

LM: A nuestra película tardamos once días en filmarla.

ED: Fue todo muy rápido, él casi edita en cámara. Graba un rato, se va a dormir la siesta, después sigue. Según él, hay algunas películas que las hace en una semana. Es su medio de vida. En la primera escena que nos dispusimos a filmar, al tipo se le rompió la cámara. Imaginate que pensábamos: "Acá se terminó el documental, nos tenemos que quedar una semana más, no tenemos cómo pagar la estadía". El tipo llamó a un fulano, que le pasó el teléfono del canal del pueblo vecino, y al rato tenía otra cámara y todo siguió como si nada. Siempre mantiene el buen humor y los chistes.

AY: Él dice que "en una filmación, los problemas no existen". Cuando estaba rodando la escena de la iglesia, que es cuando mueve más gente, explica cómo es la escena. Pensá que había sesenta y pico de personas; sólo con un gesto la gente respondía exactamente a lo que les había explicado, todo con una simpleza y una efectividad que llamaban realmente la atención.

LM: También lo piensa como una movida comercial: cuanta más gente aparezca en la iglesia, más gente concurre a ver el estreno. Una táctica comercial totalmente válida.

A la película le fue muy bien en el circuito de festivales. Por ejemplo, en el Bafici la gente aplaudía de pie. Del recorrido hasta ahora, ¿qué fue lo que más les llamó la atención?

AY: La primera proyección en un festival fue en Ámsterdam: la gente se rió con la escena en la que él habla con el intendente, al principio del documental, y ya no pararon más. Ahora ya lleva veintipico de festivales, y en todos funciona muy bien. El documental es sobre él y su cine. En una proyección en Unquillo (Córdoba) no se rieron. Pero nos agradecieron emocionados que hagamos una película donde los mostramos como son en la cotidianidad de sus días.

ED: Por ejemplo, en todos lados aplaudieron el travelling que hace en la escuela. Es como la síntesis de lo que es él. En Los Ángeles, una mujer escribió en una nota: "Este hombre hace que los que trabajamos en la industria de Hollywood nos avergoncemos". Un tipo en Grecia se me acercó y me dijo: "Éste es el futuro del cine".

LM: En una entrevista en San Francisco, me preguntaron si él y nosotros éramos comunistas, porque filmamos la película entre tres directores. Y la revista *Variety* dijo: "Parece que en estos lugares nadie tiene una cámara propia". **[A]**



Cine nómade

por Marina Locatelli

El ambulante

Argentina, 2009, 84'

DIRECCIÓN

Eduardo de la Serna,
Lucas Marcheggiano y
Adriana Yurcovich

GUIÓN

Eduardo de la Serna,
Lucas Marcheggiano y
Adriana Yurcovich

EDICIÓN

Eduardo de la Serna,
Lucas Marcheggiano y
Adriana Yurcovich

FOTOGRAFÍA

Pablo Parra

PRODUCCIÓN

Adriana Yurcovich

Escultor, profesor de francés, titiritero, elaborador de perfumes y licores, pizzero, ceramista y carpintero. Daniel Burmeister posee los mil y un oficios, pero *El ambulante* se centra en su prolifera tarea de director de cine. Con un poco de Papá Noel y otro poco de Leonardo Da Vinci, este sexagenario se gana la vida desde hace más de una década proponiendo en las municipalidades de pueblos tan chicos como ignotos un loco desafío: durante aproximadamente un mes, el pueblo en cuestión deberá proveerlo de casa y comida; él, a cambio, filmará una película con los lugareños y, una vez proyectada para la audiencia local, dará un porcentaje de la recaudación de la boletería a alguna de las instituciones del municipio. Su deambular por el interior de nuestro país lo ha hecho acreedor de alrededor de sesenta largometrajes de ficción, realizados bajo el más riguroso sistema artesanal. Tanto este personaje, que merecería ser de ficción, como los habitantes del pueblo chico son retratados con humor y sin una pizca de condescendencia citadina. El documental abre con un plano general de su desvencijado auto rojo llegando al alba, por una ruta de tierra arenosa, a Benjamín Gould, un pueblo de 700 habitantes en el sur de la provincia de Córdoba. Como el héroe de un viejo western, Burmeister llega para revolucionar con furia adrenalínica la tranquilidad del austero poblado agrícola-ganadero.

El relato registra el proceso de preproducción, filmación y exhibición de *Matar al tío*, uno de los cuatro o cinco guiones que el realizador posee en su repertorio. Porque para cada problema encuentra una solución, Burmeister es arrastrado sobre una lona por tres niños para hacer un travelling, o filma a un actor que corre desde una bicicleta con su vieja cámara de VHS al hombro, o va al pueblo vecino a pedir la colaboración de los bomberos para una toma. La mostración de estas cuestiones es utilizada por el documental para evidenciar que es posible hallar un valor en lo artesanal y hacer cine con recursos escasos, y que aún hoy el cine sigue siendo un rito comunitario e integrador. **[A]**

Huellas y memoria de Jorge Prelorán

Argentina, 2009, 79'

DIRECCIÓN

Fermín Rivera

PRODUCCIÓN

Fermín Rivera

SONIDO

Gino Gelsi, Jorge

Gentile

MONTAJE

Pablo Valente,

Emiliano Serra, Fermín

Rivera

MÚSICA

Leo Chialvo



Un Prelorán, varios Preloranes

por Marcos Vieytes

La película de Fermín Rivera empieza con una conversación entre el director, a quien no vemos, y Jorge Prelorán, que aparece sobre la derecha del cuadro. Él, que filmó aproximadamente sesenta películas y bautizó a un género con el nombre de "etnobiografías", se siente incómodo. Su interlocutor le pregunta si puede hacer algo para facilitar la experiencia y Prelorán, entonces, le contesta: "Sería mejor que no usaras en cámara la cara mía hablando". Vale decir, que no coincidan el rostro y las palabras, que voz y labios discurren por caminos diferentes. Ese comentario nos sitúa en el centro de la metodología y el sentido del cine de Jorge Prelorán: registro audiovisual asincrónico. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Con qué objetivo? "Trascender" la descripción física de un hombre y de su entorno. Incorporar el "alma" del biografiado a la película. ¿De qué manera? Filmando lo que piensa. ¿Cómo? Mediante el registro oral en primera persona que acompaña a las imágenes ilustrándolas sólo circunstancialmente, fluyendo como si fuera una suerte de monólogo interior, no coincidiendo casi nunca con ellas. Prelorán dice haber encontrado su identidad como cineasta cuando conoce a Hermógenes Cayo (santero jujeño); en lugar de filmarlo inmediatamente, convive largo tiempo con él y su familia, graba su voz durante un año y medio para, recién entonces, dejarse llevar por el discurso del otro en la búsqueda de unas imágenes que serán tomadas por la mano y el ojo de Prelorán, pero hasta cierto punto dictadas por quien, de esa manera, deja de ser objeto pasivo del cineasta y realiza en

parte la película.

Sin embargo, la que nos ocupa no es una película de Jorge Prelorán, sino una película *acerca de* Jorge Prelorán filmada por Fermín Rivera, "discípulo y colaborador" de aquél. Lo que esa primera escena pone en juego es la autoría misma de la película que empieza, los intercambios que se llevaron a cabo para que ocurriese, la índole del vínculo establecido entre el sujeto que filma y el filmado, cuestión particularmente sensible para el cine etnográfico debido a las relaciones de poder marcadamente asimétricas entre uno y otro. Si el método de Prelorán pone algo en evidencia, es su deseo de respetar la identidad del otro durante el proceso de filmación para que la película no naturalice el punto de vista dominante disfrutándolo de objetividad. Ésa puede que haya sido la razón fundamental detrás del abandono de la locución descriptiva y enciclopédica de sus primeros trabajos. El prólogo de la película de Rivera —en el que éste no aparece en campo visual, pero sí en el sonoro— sigue los pasos de la lógica de Prelorán y exhibe la negociación que lleva a cabo con el otro. Negociación que implica el reconocimiento de su singularidad y de la existencia de una distancia que habrá de ser recorrida por la película. Un ejemplo de esa distancia irreductible, porque de lo contrario estaríamos hablando de asimilación, está dado por el desarrollo de la película, en la que el deseo de Prelorán de ser filmado sin que el audio y el movimiento de los labios estén sincronizados se cumple en líneas generales pero no siempre, lo que refleja la cohabitación posible y fructífera de dos voluntades distintas.

También Jorge Prelorán se transforma en varios y múltiples hombres a través de esta película. Están el Prelorán hijo de madre norteamericana, que desde 1976 dicta clases en la Universidad de California, y el Prelorán criado en San Isidro, que luego recorre todo el país: Prelorán bilingüe, en el que se dan cita dos culturas y lenguajes diversos. Está el Prelorán que descubre el racismo de sus padres, que es también un racismo de clase, y con el que se confronta filmando. Está el Prelorán que dice haber sido un mal padre, ausente durante casi toda la infancia de su hija. Están el Prelorán que filma una película de pistoleros a los 19 años, cuyas imágenes sorprenden por el ritmo y la destreza de los movimientos de cámara, y el Prelorán que, luego de otro ejercicio de ficción cercana a los géneros realizado mientras estudia en los Estados Unidos, no vuelve a incursionar en esa clase de relatos. Están el Prelorán cineasta, el Prelorán docente y el Prelorán editor, quien dedica sus últimos años a la realización de unas versiones en formato libro de sus etnobiografías, que conjugan palabra escrita, pedagogía y artes plásticas. Están el Prelorán al que le diagnostican cáncer, el Prelorán que se corta el pelo, el Prelorán que se bajonea, el Prelorán en bermudas. Están el Prelorán con barba y el Prelorán sin barba. Y está Mabel, su compañera y viuda. Y están los hombres y mujeres de sus películas, mostrados a través del tiempo y fuera de aquéllas, como contracampo del propio Prelorán y de su cine. Y está la muerte de Prelorán, resuelta con sobriedad y emoción. Pero el que no está es Raymundo Gleyzer, y esa ausencia es notoria no sólo porque juntos realizaron *Ocurrido en Hualfín* y *Quilino*, sino además porque los vaivenes de ese vínculo habrían sido adecuados para profundizar en la relación entre ideología y cine. **[A]**

Mi villano favorito

Despicable Me

Estados Unidos, 2010, 95'

DIRECCIÓN

Chris Renaud y Pierre Coffin

GUIÓN

Ken Daurios, Sergio Pablos, Cinco Paul

MÚSICA

Heitor Pereira, Pharrell Williams

EDICIÓN

Gregory Perler, Pam Ziegenhagen

PRODUCCIÓN

John Cohen, Chris Meledandri, Janet Healy

CON LAS VOCES DE

Steve Carell, Jason Segel, Russell Brand, Julie Andrews, Miranda Cosgrove, Dana Gaier, Elsie Fisher, Kristen Wiig, Will Arnett.



Ser padres hoy (o ayer, o mañana)

por Leonardo M. D'Espósito

No es fácil ser padre. No, no lo es. Ser madre tampoco, pero por alguna razón –sí, bueno, seamos feministas y neguemos, con Elizabeth Badinter, la existencia del “instinto maternal”– las mujeres están equipadas para la maternidad. Y ningún hombre está biológicamente equipado para ser padre: ahí va uno y deja una célula con la mitad de sus cromosomas y el trabajo –biológico– se hace solo y la que lo sufre es otra. En fin, me contradigo: ser padre –biológicamente hablando– es lo más sencillo del mundo. Pero ser el papá de alguien ya es otra cosa mucho más compleja. No hay escuelas, ni hay glándulas que a uno le exploten si no tiene un bebé que las succione, ni nada. Lo que hay es un miedo tremendo de saber si a uno esa cosa le va a caer bien y si le caeremos bien a esa cosa. A uno la paternidad lo toma siempre por sorpresa, no importa cuán planificada esté.

Bueno, *Mi villano favorito* es un film de animación divertido sobre un tipo que trabaja de villano, justamente. Un ser alto, flaco, desgarbado y bastante misántropo llamado Gru, que no tiene papá, cuya mamá se le ríe en la cara todo el tiempo (lo quiere, eso queda claro, pero se le ríe en la cara todo el tiempo y realmente no le presta demasiada atención) y que se dedica a cometer esa clase de crímenes divertidos e hipertróficos que le dan sabor a los dibujos animados. En gran medida, sus fracasos siguen la escuela del Coyote, aunque él se parece más –mucho más– al Dr. Evil de *Austin Powers*. Por razones que no vienen al caso, su plan diabólico de robar la Luna (ayudado por unos cositos verdeamarillos con enteritos azules, que a veces tienen un ojo y a veces dos) requiere de tres nenitas explotadas que venden galletitas para la dueña del orfanato. A las tres nenas nadie las adopta, salvo Gru, un marginal como ellas. En fin, que Gru, a medida que pasa la película y sin un solo subrayado, se va transformando realmente en el papá de las nenas. Lo más gracioso es que, entre gags efectivos y un diseño luminoso que transforma la “villanía” de Gru en un chiste desde el primer fotograma, de todo esto no nos damos cuenta. No es una película que enseñe una lección de vida, o al menos no es una película que lo

muestre en primer plano. Simplemente deja que Gru viva y nos permite seguirlo; de lo demás nos damos cuenta solos porque es necesario que lo comprendamos para que la película nos emocione y nos divierta.

La diversión, justamente, es la base de todo. Lo que le sucede a Gru con las nenas es que se divierte, deja que su atención y su tiempo circulen libremente por otros caminos que no son los de su constante rutina de planear cosas imposibles y pedir créditos al banco de los villanos (ex Lehman Brothers, gran chiste), pelearse con Vector, el otro supervillano más bien idiota, manejar su hipercamión armado y cometer toda clase de travesuras (la primera, ejemplar, hacer llorar a un nene). A los papás les pasa eso: de pronto, aunque advertidos, empiezan a divertirse –literalmente– con sus tareas habituales para empezar por las mamaderas y terminar llevando a la hija o al hijo a ver *Mi villano favorito*. Gru, por lo demás, pasa de jugar solo (aunque esos cositos lo acompañan, al principio del film son sus fans y sus herramientas; recién al final son parte de la familia) a jugar con alguien. Todo el diseño de la película tiende constantemente al disparate, a lo gigante, a la herencia deforme de los dorados *Looney Tunes*; por eso estamos tan divertidos que la historia de cómo un hombre se transforma en papá nos pasa inadvertida hasta que salimos del cine con esa idea bien fija en un rincón del cerebro. Bueno, el cine –el buen cine– es eso.

Vi *Mi villano favorito* dos veces. La segunda en 3D, con mi ahijada Daiana. Yo no soy papá, desgraciadamente, pero Dai hace que me sienta uno. Nos reímos juntos, ella pregunta cosas sobre el mundo que yo ya doy por sentadas (y las redescubro cuando respondo), me dejo llevar por donde ella quiere y ella se divierte conmigo yendo por donde la llevo: divertirse es aprender (que el mundo es grande, que el otro existe). Seguramente la vida de un papá también tiene momentos duros y es mucho más que esas burbujas que yo tengo con ella, pero imagino que son esas burbujas las que le dan sentido. Burbujas grandes como la Luna, que de tan grande Gru no puede robar pero sí puede mirar con sus tres nenas. [A]

Gorri

Argentina, 2010, 73'

DIRECCIÓN

Carmen Guarini

GUIÓN

Carmen Guarini

PRODUCCIÓN

El Desencanto S.R.L.

FOTOGRAFÍACarmen Guarini,
Martín Céspedes**MONTAJE**

Martín Céspedes

SONIDO

Ignacio Viano

INTÉRPRETESGermán Gargano,
Mariano Sapia, Jorge
González Perrin,
Susana Saravia, Daniel
Santoro.

Retrato del artista ausente

por Eduardo A. Russo



Gorri no obedece a las expectativas de un documental sobre un pintor. Menos aún encaja en la categoría de cine de arte. En su propuesta está ausente toda pedagogía, reemplazada por algunas cuestiones que hacen a una ética de la mirada. ¿Cómo acceder a las huellas que deja una presencia enorme cuando deviene repentinamente en ausencia? O acaso más sencillamente, atiendo a ciertas cuestiones materiales, como lo que implica para los deudos ordenar las pertenencias del ausente, incluso cuando entre ellas hay varios centenares de pinturas, a medio descubrir.

Así como en *Meykinof* Carmen Guarini escapaba de las convenciones (y limitaciones) de los making of complementarios a cualquier film industrial, cotejando horizontalmente su labor con la de Edgardo Cozarinsky cuando filmó *Ronda nocturna*, aquí la directora se desplaza del formato esperable de un documental de observación, o incluso de las formas de bordear ausencias ensayadas en ciertos exponentes del documental de creación contemporáneo; pensamos, por ejemplo, en los films de Richard Dindo. Sin apelar al comentario en off como lo había hecho en *Meykinof*, donde exponía dudas, meditaba vacilaciones o comentaba decisiones, aquí queda a cargo del encuadre y del montaje (notable participación de Martín Céspedes) no solamente estructurar un retrato del artista ausente, sino también examinar sus marcas en aquéllos que lo rodearon, y la configuración de una obra que se afirma más allá de la desaparición física de su creador.

Gorri es también una máquina del tiempo que liga presencias pasadas y ausencias presentes. El montaje elabora continuidades con escenas de cuando el artista vivía y el registro de lo que ha dejado luego de su partida. Desde el pasado, Gorriarena afirma que las obras no se terminan, sino que se las abandona, como a una amante, ya que abandonarlas es la única forma de seguir queriéndolas. Y esas obras, repentinamente abandonadas, pueden ser amadas por otros. En el taller, los lienzos se desperezan de su sueño contra la pared y parten a una muestra montada por algunos de sus seres

más cercanos. El film fluye así mediante dos corrientes: la de algunas apariciones de Gorriarena en vida y las del armado de la muestra póstuma (una buena excusa argumental) puntuada por los amigos que perpetúan sus encuentros a pesar del lugar vacante. Interesante relación que instala los planos de existencia de *Gorri* más allá de una lógica binaria, de presencia versus ausencia. Aquí estamos en el territorio inquietante de las ausencias demasiado presentes, o de las presencias que juegan a ausentarse. Terreno propicio, hay que agregar, para que la imagen cinematográfica extienda sus poderes.

Por cierto, además de lo aportado por el significativo grupo de sus allegados, se esparcen por la película unas cuantas verdades emitidas por el propio artista contra el arte como instrumento de cambio social, o su defensa de lo figurativo contra las seducciones de la abstracción. Justamente él, que en tanto catálogo o comentario aparecía bajo el rubro "pintor social". Remedando lo que dijo alguna vez cierto cineasta (también de pocas pulgas) sobre la relación entre política y cine, pero trasladándolo al vínculo entre política y pintura: lo de Gorriarena no era pintura política, lo que ocurría era que pintaba políticamente. Y aquí se demuestra el potencial de ese gesto, más allá de los temas, incluso más allá de la imagen.

Junto al poder de las pinturas que con cierta parqueidad asoman en pantalla, como renegando de un protagonismo que le corresponde a su sujeto (no es un documental sobre pintura, sino sobre un artista), *Gorri* deja adivinar un mundo que puede ser querible o feroz, pero que siempre decide volcarse del lado de la vida. A pesar del dolor por la desaparición reciente que tiñe todo su transcurso, el sufrimiento deja paso al fluir de lo que sigue existiendo. Situación que otorga a este documental de Guarini la forma de un duelo que no corre riesgo alguno de derivar a la melancolía, sino que deviene, pintura, pasión y razones mediante, en afirmación de la vida. En síntesis, reafirma aquello no por tantas veces citado menos cierto: el arte es, entre otras cosas, un buen modo de burlar a la muerte. **[A]**

Los jóvenes muertos

Argentina, 2009, 74'

DIRECCIÓN

Leandro Listorti

PRODUCCIÓN

Benjamín Ávila,
Maximiliano Dubois,
Leandro Listorti,
Lorena Muñoz

GUIÓN

Leandro Listorti

FOTOGRAFÍA

Martín Mohadeb

MONTAJE

Felipe Guerrero



Filmar la ausencia

por Jorge García

No es fácil encarar un documental que habla sobre personas –aunque, como en este caso, estén muertas– sin registrar la presencia física de ninguna figura humana. Bueno, esto es lo que ha hecho Leandro Listorti en su ópera prima. Utilizando una ascética estructura en forma de capítulos –en la que el nombre de cada uno de los jóvenes (presumiblemente suicidas), su edad y la fecha de su fallecimiento, impresos sobre un fondo negro, son seguidos de rigurosos planos fijos–, el director evita dilucidar la causa de cada una de las muertes. No hay entrevistas a familiares ni amigos, salvo un caso, en el que la madre de dos muchachos habla sobre la muerte de sus hijos, sólo identificados por sus nombres de pila, con los suficientes matices de ambigüedad para instalar la duda de si se trató de accidentes o de suicidios. Los testimonios orales, siempre fuera de campo, poco aclaran el tema (hay un comentario, como al pasar, acerca de que una de las muchachas vestía siempre de negro y una semana antes de su muerte se la había escuchado decir que iba a reunirse con su rey). Listorti elige, en cambio, mostrar los espacios que utilizaban en vida cada uno de los muchachos y algunos de los objetos que usaban en su cotidianidad, algo que produce una casi angustiante sensación de vacío. Sin embargo, algunos testimonios referidos al medio ambiente –la contaminación de las aguas; la radioactividad que provoca la extracción de petróleo en el lugar, que genera una alta proporción de enfermos de cáncer; el silicio existente en el aire, derivado de las cenizas de las erupciones de un volcán de la zona que motiva que muchos habitantes sufran problemas bronquiales y pulmonares– hablan de un entorno escasamente atractivo para desarrollar una vida placentera. Hay algunos elementos enigmáticos en la película, como el hecho de que el nombre de una joven aparezca tres veces, pero el mayor mérito del film es que logra transmitir –a través de una estructura por momentos casi abstracta y un tono marcadamente fúnebre– la ausencia de esas jóvenes vidas tronchadas en plena juventud. [A]

La nada a nadie

por Marcos Vieytes

Lego la nada a nadie. El suicida. Jorge Luis Borges.

Las Heras es un pueblo de Santa Cruz en el que se suicidaron unos treinta chicos y chicas durante los últimos quince años. *Los jóvenes muertos* se compone de planos fijos de lugares vacíos, mucho viento, menos de una decena de testimonios en off sin excesos emocionales (incluso en el caso de la madre de un par de chicos fallecidos) y una serie de placas negras que aparecen regularmente desde el principio hasta el final de la película en las que se lee un nombre, una fecha y una edad. Si esas placas son como epitafios, *Los jóvenes muertos* es una película cementerio. Reina el vacío y el silencio. Casi total ausencia de imágenes de los jóvenes muertos, de nexos directos entre los espacios deshabitados y los ausentes, así como de explicaciones o expresiones de afecto. Un ministro de la Asociación de los Testigos de Jehová es prácticamente el único que menciona la palabra “suicidio” en la película, tras lo cual aclara que nadie puede saber lo que Dios piensa de cada suicida. Quizás el estatismo de *Los jóvenes muertos* responda a la naturaleza extrema de un acto ya singular en sí mismo, pero cuya repetición instaure un patrón de perplejidad abrumadora. Intuyo que esa especie de neutralidad afectiva puede ser una forma de pudor. No debe ser fácil llegar a una comunidad que convive desde hace años con tantos fantasmas y hurgar en ella. Pero intuyo que, más allá de la disposición con la que se haya encontrado Listorti en el lugar, la decisión de filmar el vacío pudo haber sido previa a toda contingencia. No me parece mejor ni peor que la decisión de mezclarse con los afectados y darles visibilidad, pero sí me parece menos riesgosa. En *Los jóvenes muertos* hay un puñado de voces pero ningún cuerpo. De ese modo, son los ausentes quienes ganan protagonismo, pero ¿cuánto más habríamos podido saber de ellos confrontándonos con los sobrevivientes? ¿Qué signos del funcionamiento social podríamos haber descubierto en los discursos encarnados de quienes convivieron con los ausentes y de quienes corren el riesgo de ser los jóvenes muertos de mañana? [A]

Rembrandt's J'Accuse

Holanda/Alemania/
Finlandia, 2009, 86'.

DIRECCIÓN

Peter Greenaway

INTÉRPRETES

Peter Greenaway,
Martin Freeman, Emiliy
Holmes.



A fines de los ochenta y en los tempranos noventa, momento de aparición de *El Amante*, Peter Greenaway reinaba en la cartelera argentina, no sólo por su prestigio entre la crítica dominante sino también por la asistencia masiva de público a películas como *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* o *El vientre del arquitecto*. Lo que hoy sería una nota menor en su momento fue revulsivo: un artículo de Quintín que proponía el odio a Greenaway y utilizaba su clásico sistema de enumeración, publicado en el número uno de nuestra revista, recibió una catarata de correos indignados. Sin embargo, de un día para el otro, el público se hartó de la pedantería del director inglés y su estrella se apagó. Greenaway dejó de aparecer en las carteleras, se retiró a vivir a su querida Holanda y no supimos más de él. Ahora reaparece con un documental en el cual analiza la famosa

Ronda nocturna de Rembrandt, y, haciendo gala de conocimientos históricos y una gran imaginación, determina que el pintor holandés utilizó el cuadro para señalar a los culpables de un asesinato, cuyas víctimas eran los anteriores miembros principales de la guardia retratada. Muchas de las características de sus películas previas aparecen aquí. La pantalla partida en recuadros (que, si en los noventa era llamativo, ahora remite a la computadora), la pasión por la pintura holandesa, la enumeración arbitraria y la disposición de planos generales, con los actores de frente a la cámara. También la pedantería, pero no, oh sorpresa, la sordidez. Al comienzo de la película, Greenaway (cuya cara aparece en un recuadro en el centro y abajo del plano durante toda la extensión de la obra) dice que el mundo está basado en la escritura y que el analfabetismo visual es lo que explica la pobreza del cine actual. El resto de *Rembrandt's J'Accuse* pretende ser una clase magistral en donde el director demuestra cómo se lee una imagen. Lo notable es que Greenaway habla sin parar durante la hora y media de proyección, y nos encontramos con que en una película dedicada a exaltar el poder de las imágenes leemos en el subtítulo el equivalente a un libro de mediano porte. Más allá del éxito de Greenaway en convencernos de que lo que lee en la pintura tiene fundamentos o de que su predicamento sobre la decadencia del cine es real, esta incursión en el terreno documental funciona como un entretenimiento notable, con algunas observaciones que sorprenden por lo agudas y otras por lo disparatadas. Seguramente ésta es la película más disfrutable de Greenaway en mucho tiempo. Ésa es la nobleza del documental. **GUSTAVO NORIEGA**

Depredadores

Predators

Estados Unidos, 2010,
107'

DIRECCIÓN

Nimród Antal

GUIÓN

Alex Litvak, Michael
Finch

PRODUCCIÓN

Elizabeth Avellan, John
Davis, Robert
Rodríguez

FOTOGRAFÍA

Gyula Pados

INTÉRPRETES

Adrien Brody, Alice
Braga, Topher Grace,
Danny Trejo, Laurence
Fishburne,
Mahershala Ali.



La original, la *Depredador* de los ochenta (dirigida por John McTiernan, el de *Duro de matar*), se trataba de un heterogéneo hatajo de militares perdidos en el medio de la selva centroamericana, tratando de cazar a alguien o a algo que resultaba ser un alienígena perdido y bastante agresivo. En *Depredadores*, la actual, la cosa es parecida, pero a la inversa y en plural: los perdidos en otro planeta son un grupo de humanos que, a su vez, comienzan a ser cazados por un conjunto de alienígenas. Por supuesto que hay acción y suspense, pero la novedad es cierta visión existencialista que Antal le da al film, una aparente desconfianza por el género humano que, obviamente, no será del todo verdadera, ya que aun dentro de un grupo formado por lo que se supone lo peor de nuestra raza (llama la atención la ausencia de un abogado) hay lugar para sacrificios y gestos de grandeza o generosidad. Este punto de vista nihilista encarna en Royce (el protagonista), un

mercenario individualista que sólo quiere salvarse a él mismo sin tener en cuenta a sus compañeros o, incluso, a costa de ellos. Esta mirada también asoma en el personaje de Noland, un esquizofrénico interpretado por Laurence Fishburne, quien entrega una actuación tan grande como su panza.

Por desgracia, *Depredadores* carece de esa alegre despreocupación que dominaba a buena parte de las películas de los ochenta (década que, por muchas razones, está hoy muy presente en la producción cinematográfica) y que muchas veces tocaba la irresponsabilidad. La película sufre de ese mal que afecta a casi todas las grandes producciones actuales –aun a aquellas películas abiertamente pochocleras–, que es empeñarse en legitimar la acción empapando de certezas absolutamente todo lo que sucede. En cambio, la *Depredador* original no necesitaba justificar desde el guión (mucho menos ponerlo en palabras) las acciones o explicitar cierto planteo filosófico que exceda lo visual.

A pesar de eso, Antal logra, por momentos, transmitir la angustia de sentirse envuelto en una cacería humana, de tener la muerte en los talones, de sentir la inminencia del fin. Sentimientos quizás más solemnes pero no por eso menores, y, sin dudas, más acordes a estos tiempos cinematográficos. Tal diferencia es tan evidente como el carácter de los protagonistas de la película original y ésta de 2010. Porque si bien Brody, con su Oscar encima, puede ser más adecuado para declamar sentencias sobre la existencia (aunque caiga pesado), por más que se ponga en cuero, muestre los músculos y se meta en el barro, está muy lejos de ser un verdadero titán de la acción como Arnold. **RODRIGO ARÁOZ**

Soy Huao

Argentina, 2009, 92'

DIRECCIÓN

Juan Baldana

GUIÓN

Juan Baldana

PRODUCCIÓN

Mariana Cecchini,

Paula Lugea

MONTAJE

Emiliano Florentino,

Juan Baldana



La primera persona del título no responde a la identidad del director argentino Juan Baldana, sino a la de la película, que afirma su deseo de ser otro y juega el juego de las identificaciones, incluso con recursos propios de la ficción. Todo comienza con la introducción en subjetiva de la mirada del espectador en la selva, que es el hábitat de los huao (un pueblo originario de Ecuador), y el posterior registro de las rutinas cotidianas de una familia de la comunidad. Sin el auxilio de traductores, voz en off o subtítulos que permitan entender lo que se habla, debemos acostumbrarnos a escuchar una lengua ajena y aguzar la capacidad de observación. No somos nunca un huao, pero con el paso del tiempo seremos uno más entre los huao, espectador de cuerpo ausente al que nunca se lo hace sentir intruso. La sensación de familiaridad respetuosa

que genera la película es muy fuerte, y varias razones contribuyen a esto. Una es lo cercana que está la cámara a los cuerpos y las manos de esta gente. Cámara en mano que trabaja para filmar el trabajo de otras manos. También ayuda la posición de la cámara, siempre a la altura de las personas filmadas, incluso de los niños, y en más de una ocasión cerca del piso en el que se sientan y comen. Otra causa es la duración más bien corta de los planos, que no prioriza efectos estéticos ni se piensa como instrumento de ilustración ideológica. Gracias a su sobriedad, sentimos que estamos ahí, conociendo un mundo que no es el nuestro pero tampoco es radicalmente distinto. Inferimos que sus tiempos son otros, pero la edición evita la morosidad extenuante y el vértigo turístico, armando un ritmo de matizada regularidad que transmite tanto la experiencia de la sucesión de unas jornadas parecidas a sí mismas como la del instante que quiebra o parece quebrar ese patrón inalterable. Aunque, a decir verdad, no estamos ante dos tipos de tiempos distintos, sino ante dos clases de miradas diversas que conviven en la misma película. Una mirada interior, que podría ser la del huao, y otra exterior, que sería la nuestra. Una mirada integrada a los hechos y otra que los mira desde afuera. En realidad, estamos ante un sujeto –Baldana– que desdobra su mirada para no caer en el error de todos los que sometieron la mirada del huao a la propia sin consideración alguna. De allí que sea la irrupción del evangelismo la que violenta la neutralidad discursiva del montaje, y que las imágenes de archivo del final se destaquen por su elocuencia. **MARCOS VIEYTES**

Chloe

Francia/Canadá/
Estados Unidos,
2009, 99'

DIRECCIÓN

Atom Egoyan

GUIÓN

Erin Cressida Wilson

MONTAJE

Susan Shipton

FOTOGRAFÍA

Paul Sarossy

INTÉRPRETES

Julianne Moore,

Amanda Seyfried,

Liam Neeson.



Atención: Se revela el final de la película.

Si *Chloe* se deja ver con cierto interés, es fundamentalmente por la gran actriz que es Julianne Moore, y también por el buen contrapunto que le propone la bella Amanda Seyfried. La mujer madura, segura, confortable, pero a la vez vulnerable, que se mueve con seguridad en el mundo de la alta burguesía está muy bien representada por Moore. Es imposible no recordarla en *Safe* (1995), dirigida por Todd Haynes, donde Moore era una mujer que se desmoronaba –literalmente– presionada por sus propios deberes, enfermaba su cuerpo y su alma, y terminaba encerrada en ella misma sin ninguna posibilidad de salida. El tema del encierro aparece también en *Chloe* (extrañamente, pareciera que es un recurso visual bastante común cuando los hombres quieren hablar de las mujeres): Moore abre la película mirando por los ventanales de su consultorio (es ginecóloga,

como si el hecho de serlo *per se* le hiciera conocer más el alma femenina) hacia la calle; también toda su casa está construida con paneles de vidrio, al igual que algunos bares que aparecen como locaciones. No es necesario hacer tanto hincapié en esta figura: la mujer que ve la vida a través de un vidrio o de un espejo, la que no entiende mucho de nada porque todo lo resuelve el hombre, que es quien ve desde afuera. El interior como el mundo de lo femenino, con sus domesticidades, sus vulnerabilidades, sus rumores, sus inseguridades; y el universo de lo masculino, como el afuera, el mundo del viaje, del trabajo, del exterior. Éste es un contrapunto, tal vez, un poco demodé, o al menos demasiado recorrido por el cine y por la literatura. Una de las grandes debilidades de la película es que en principio intenta ser un melodrama que se apoya en demasía en la iconografía propia del género: espejos, vestidos rojos, peinetas con pinches, escaleras, amores cruzados; pero *Chloe*, lamentablemente, deviene en un drama psicológico un poco absurdo, indefinido, donde las protagonistas tienen los peores finales, revestidas de culpabilidad y de dudas, castigadas por hacer lo que sienten, por hacerse conscientes de sus inseguridades, por cumplir sus fantasías, por hacer funcionar la compleja maquinaria del deseo. Evidentemente Egoyan no sabe nada de mujeres y las representa como en 1857, como dos Madames Bovarys de pacotilla, incómodas, perturbadas, inadaptadas. Sólo que Emma Bovary fue única en su devenir, representación de la conducta y la conciencia femenina en un contexto determinado. Egoyan se quedó pegado a esa imagen sin darse cuenta de que han pasado muchos años, muchas películas, mucha experiencia; en definitiva, mucha agua bajo el puente. **MARCELA GAMBERINI**

El rebelde mundo de Mia

Fish Tank

Inglaterra/Holanda,
2009, 123'

DIRECCIÓN

Andrea Arnold

GUIÓN

Andrea Arnold

PRODUCCIÓN

Kees Kasander, Nick Laws

FOTOGRAFÍA

Robbie Ryan

EDICIÓN

Nicolas Chaudeurge

INTÉRPRETES

Katie Jarvis, Michael Fassbender, Kierston Wareing, Harry Treadaway,



Desde Ken Loach en adelante, pasando por el realismo de periferia de Mike Leigh —es decir, aquél que se ubica en los suburbios de las grandes ciudades—, ésta ya parece una fórmula del cine británico: una adolescente y su familia (la madre y una hermana menor), los monoblocks como paisaje acorde y el retrato de un mundo gris que parece no tener salida. A estos códigos de inmediata identificación se les agrega una vía de escape (la posibilidad de que la protagonista gane un concurso de baile) y, por supuesto, la llegada de un hombre, pareja de la madre de Mia, que hará de pasaje entre una adolescencia llena de conflictos y una adultez con interrogantes aún sin resolver. Ah, también está el lenguaje sin ocultamientos de quienes viven en las torres-inquilinato de Essex: realismo realista a puro fervor verbal, primitivo y sin bellas palabras. Pero la puesta en escena, con una cámara que acompaña los movimientos de Mia,

también es protagonista, como si los hermanos Dardenne se hubieran dado una vuelta por Essex. A Mia se la ve enojada y camina durante largos pasajes de la película, insulta a otra adolescente, le pega un cabezazo, se pelea con su madre, hace callar a la inquieta y verbosísima hermana, practica hip hop para el concurso, discute con su novio, observa con sorpresa la llegada de ese hombre a un hogar femenino de supervivencia cotidiana. Por lo menos, claro, cuando tenga sexo con él dejará de caminar, aunque sea por un rato. Todo lo anterior podrá parecer irónico, pero *El rebelde mundo de Mia* (horrible título) no es una mala película; al contrario, tiene un par de escenas en las que la directora manifiesta una bienvenida sutileza para no subrayar los conflictos. Por ejemplo, cuando cuenta la relación entre Mia y el novio de su mamá o, cerca del final, cuando las tres mujeres bailan el hip hop de despedida. Allí es donde se percibe que Andrea Arnold puede manejarse con la mayor libertad posible, lejos del realismo sucio de Loach y Leigh, tomando distancia de la cámara de los Dardenne, obteniendo una buena dosis de emoción para sus tres mujeres. Hay una escena clave que declara los defectos y virtudes de la película: ante las decepciones que padece en su vida, la protagonista invade un espacio privado, el del amante de su mamá, en pareja y con una hija. Allí Mia vivirá su primer dilema moral. En esa escena, filmada con cámara en mano por la directora, la película subraya sus intenciones: contar una convencional historia sobre una adolescente, como tantas y tantas que ya se vieron en el cine, que empieza con un tono oscuro, sigue algo gris y culmina con la visión de un futuro aún difuso pero más transparente que al inicio. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

Hansel & Gretel

Corea del Sur,
2007, 117'

DIRECCIÓN

Yim Pil-Sung

INTÉRPRETES

Cheon Jeong-myeong, Shim Eun-kyung, Jang Young-nam, Jin Ji-hee, Kim Kyeong-ik, Park Hee-soon, Eun Won-jae.



La repetición es un proceso ambiguo, una manía de resultados paradójicos: puede derivar, casi al mismo tiempo, en prosperidad confortante por la posibilidad de la abundancia predecible o en pesadilla asfixiante por una serialidad obstinada, incontrolable. Desde las manos multiplicadas en las cuevas de Altamira, hasta las hipnóticas estructuras en loop del cine de David Rimmer, imagen y repetición se confabularon para llevarse muy bien en las representaciones visuales que quisieran buscar belleza o alguna forma de intervención en el sentido del espacio y el tiempo. El cine, ya se sabe, llevó la repetición a un gigantismo audiovisual en busca de una sofisticación inédita como lenguaje con ganas de universalidad. El cine es radicalmente serial y expansionista. *Hansel & Gretel* de Yim Pil-Sung es un juego de figuritas repetidas: a los particularismos, indefiniciones y degeneraciones de mucho cine surcoreano, ahora se le opone una película ajustada a

multiplicar ideas preexistentes para crear una dinámica compulsiva, convulsiva. Yim reproduce los códigos primarios del relato de terror (el accidente en el auto y la mansión enrarecida donde se busca ayuda) para retomar y revertir el cuento popular infantil de los hermanos Grimm. El resultado es un viaje espiralado, fuga circular por caminos que siempre conducen a la golosa casa del *fairy tale*, pero ahora llevando la fantasía con moraleja para un terreno más macabro. Porque en el centro de esta película se clava la idea oscura de que la búsqueda desesperada de la felicidad infantil deviene pesadilla, como si la repetición, incluso de lo bueno y bello, ya fuese suficiente para generar la monstruosidad: lo lindo, si repetido, dos veces horroroso. En *¿Quién puede matar a un niño?*, Ibañez Serrador inventó una isla paradisíaca, poblada de niños apolíneos que eran la encarnación de la masacre; tal vez *Hansel & Gretel* sea la mejor multiplicación de esa pequeña maldad insular. Yim Pil-sung fue actor en *The Host*, de Bong Joon-ho, y ambos cineastas escribieron la película anterior dirigida por Yim. Es posible que *Hansel & Gretel* tenga algo de la desviación de las convenciones del género que existía en *The Host*, traducidas al lenguaje de cuento pulp de terror con una libertad un poco perversa, donde acatar las reglas parece ser lo mismo que destruirlas, como esos niños protagonistas que exigen que todo sea como tiene que ser, tal cual se lo prometen los cuentos infantiles que terminan bien, ésos que les repiten todas las noches antes de dormir. Y ahí justo, al borde de la cama, a un paso del sueño, en esa frontera donde lo onírico y lo real son el mismo relato, está contenido y repetido todo el horror. Que no sueñen con los angelitos.

DIEGO TREROTOLA



Otro entre otros

Argentina, 2010, 72', **DIRIGIDA POR** Maximiliano Pelosi.

Meticulosamente, *Otro entre otros* establece con unos cálculos estimativos que en la Argentina hay unos 15.000 judíos gays, lo cual, multiplicado por una familia tipo, implica que este tema debería afectar a unas 60.000 personas en el país de forma directa. *Otro entre otros* parece querer justificarse a través de las matemáticas.

Es un tema poco difundido. Uno de los entrevistados dice: "A un gay lo tratan en la comunidad judía como a un judío en la Argentina". Esta discriminación al cuadrado conduce a *Otro entre otros* hacia un ámbito muy chiquito. No se trata de que quien no es gay o judío (o gay judío) no pueda entender su situación, pero el documental se cierra tanto que nos preguntamos qué es lo que estamos viendo. Los gays le interesan en tanto judíos y no hay relaciones con el mundo gentil. Uno de los protagonistas se lamenta porque no puede tener un casamiento religioso (como indica la Torah) con su pareja del mismo sexo. Esta película existe para hacer presentes (con recursos muy televisivos) a personas de las que no se habla, para contar cómo se fueron organizando. Es un mérito. Pero después de reconocer eso, el espectador no tiene qué esperar.

Es curioso, por ejemplo, que los gays judíos se lamenten porque no pueden tener un casamiento religioso pero no se haga una sola mención a que los gays en general no pueden (no podían al momento de realización de este documental) acceder siquiera al matrimonio civil, con lo que eso implica en cuanto a derechos e igualdad mínima.

Da la impresión de que esta película se preocupa por generar una imagen limpia de los judíos gays para convencer por el lado amable. Rezan, viajan a Israel, se preocupan por cumplir los preceptos, tienen parejas estables. Es cierto, una película gay no tiene por qué ser revolucionaria, pero una queja tan limitada concierne a un ámbito muy limitado. **MARCOS RODRÍGUEZ**



London River

Gran Bretaña/Francia/Argelia, 2009, 87', **DIRIGIDA POR** Rachid Bouchareb.

El tagline de *London River* es temible, algo así como: "Una película sobre el dolor, la esperanza y, especialmente, sobre el ser humano". Si a eso le sumamos el argumento y los temas que toca, la combinación parece explosiva. Tenemos: una madre que teme haber perdido a su hija en el atentado terrorista de Londres en 2005 y viaja a buscarla; un inmigrante africano musulmán que atraviesa la misma situación; un encuentro casual, signado por la desconianza inicial; una relación que crece de a poco; un recorrido parecido en el que cada uno se reconoce en el otro. Contado así suena horrible, a golpes bajos, a grandes enseñanzas, a frases altisonantes, en fin, a todo eso que chorrean las películas de Profundo Contenido Humano.

Sin embargo, afortunadamente el tagline de la película termina resultando mentiroso, falso. *London River* no busca desesperadamente tocar grandes temas ni hablar sobre "el ser humano", así, en abstracto. Al contrario, se centra y se preocupa por sus dos protagonistas en concreto, se toma su tiempo para caracterizarlos en detalle y para describir su encuentro y sus vaivenes emocionales. Cuando la película usa a sus protagonistas para "decir cosas" y "tocar temas", es cuando más chirria. Por ejemplo, cuando uno de los personajes le dice al otro: "Después de todo, nosotros dos no somos muy diferentes". Pero los momentos así, sentenciosos y discursivos, son pocos.

Rachid Bouchareb, el director de la película, parece ser consciente de que está metiéndose en un terreno minado y da cada paso con cautela. Finalmente, la suya es una película chiquita, cuidadosa y contenida (también un poco chata y lineal) sobre dos personas que viven una situación desesperada y dolorosa, deciden acompañarse mutuamente y logran que su soledad sea un poco menos amarga. **EZEQUIEL SCHMOLLER**



Fútbol Violencia S.A.

Argentina, 2009, 108', **DIRIGIDA POR** Pablo Tesoriere.

En relación con la repercusión que ha tenido y tiene el fútbol dentro de la sociedad argentina, no han sido tantas las películas, ya sean de ficción o documentales, que se han centrado en ese fenómeno, más allá de algunos clásicos como *Pelota de trapo*, de Leopoldo Torres Ríos, y *El hincha*, de Manuel Romero. Pablo Tesoriere ya había incursionado en este terreno con *Puerta 12*, un documental en el que se intentaba analizar, con pobres resultados, la masacre ocurrida en la cancha de River cuando más de 70 hinchas de Boca murieron aplastados a la salida de un clásico. En este film, el director amplía el terreno de investigación e incluye distintos aspectos de la violencia en el fútbol, como la muerte de hinchas a manos de la Policía, enfrentamientos entre barras bravas, peleas entre distintos sectores de una misma hinchada y (posiblemente porque conoce con más profundidad los temas relacionados con Rosario) un escandaloso fraude electoral en una elección en Rosario Central y la corrupción en Newell's y su vaciamiento durante el largo mandato de Eduardo López. El film intercala entrevistas a numerosas personas ligadas al fútbol (periodistas, responsables de seguridad, sociólogos, psicólogos y un largo etcétera) con material de archivo en el que se muestran batallas campales de todo tipo. Su mayor problema es que no excede el nivel de un audiovisual más o menos documentado en el que el interés depende de manera excluyente de la inteligencia y eventual profundidad de los entrevistados (hay una buena cantidad de testimonios prescindibles que poco aportan al tema), y que casi nunca van más allá de la descripción del problema sin proponer soluciones concretas. Como era previsible, el sempiterno responsable de la AFA se negó a ser entrevistado. Todo el mundo sabe que para él las declaraciones son innecesarias, ya que, al final, "todo pasa". **JORGE GARCÍA**



Un cuento de verano

Sztuczki

Polonia, 2007, 95'. **DIRIGIDA POR** Andrzej Jakimowski, **CON** Damian Ul, Ewelina Walendziak, Tomasz Sapryk, Rafal Guzniczak, Iwona Fornalczyk, Joanna Liszowska. (Estreno en salas en formato DVD)

Existe al menos un motivo por el cual esta película podría resultar bienvenida: las noticias sobre el cine polaco suelen ser escasas. Escasos son los estrenos, pero escasa es también su presencia en los festivales nacionales, y basta visitar viejas carteleras o catálogos, si no, para seguir corroborando ausencias. La independencia parece estar planteada entonces como una condición. *Un cuento de verano* asume todas las características materiales de los cines periféricos: poco fomento y poca inserción. Aunque no deja de exhibir también sus rasgos formales, de allí la quietud, la contemplación y el provincianismo de esta historia menor, que en un ámbito menor se despliega sin estridencias. Un niño deambula junto a su hermana en el cálido verano de una localidad pueblerina, y mientras ella va de compras, sale de paseo y acude repetidamente y sin éxito a una entrevista, él pasa sus horas buscando y esperando, entre idas y vueltas, a un padre ausente. Jakimowski se plantea el grado de intervención humana en el azar y los personajes no dejan de ejecutar pequeños ardidés para torcer destinos pequeños, haciendo así que los altos dilemas filosóficos desciendan a los tiempos muertos de lo cotidiano. Esto nos permite aventurar, quizás, la existencia de un aire de familia entre cierto nuevo cine argentino y este nuevo cine polaco, especialmente porque se pone de manifiesto, de modo notorio, el cumplimiento de un programa o un plan. Laconismo, adustez, morosidad parecen ser un sello compartido. Y ocurre, en este caso, que este programa no sólo atenta contra la naturalidad buscada (una búsqueda que queda en evidencia), sino que además no arroja resultados novedosos y mucho menos interesantes. Corrección y provincianismo, dos motivos suficientes para que la película se abra paso hacia algunas nominaciones y premios. **MARCELA OJEA**



El último maestro del aire

The Last Airbender

Estados Unidos, 2010, 103'. **DIRIGIDA POR** M. Night Shyamalan, **CON** Noah Ringer, Dev Patel, Nicola Peltz, Jackson Rathbone, Shaun Toub, Cliff Curtis.

Es cierto: *El último maestro del aire* podría haber sido mejor. Para algunos no está "a la altura" de la serie original; a otros los decepcionó porque tampoco logra ser el regreso del "gran autor" de Hollywood ("una película de M. Night Shyamalan"). Sin embargo, si tenemos la sensación de que podría haber estado mejor, es porque la película por momentos promete, aunque después no termine entregando. Gran parte del encanto de *El último maestro del aire* parece venir del material original: un mundo de fantasía coherente (simple pero atractivo), un diseño visual muy definido, el uso pop del budismo, el trazo estereotipado pero querible de los personajes. También encontramos algunos "rasgos Shyamalan": un vago ecologismo, un tono muy serio aunque no se sepa muy bien por qué. Si las actuaciones parecen un tanto muertas (con la excepción del dúo malo pero bueno de Dev Patel y Shaun Toub, el príncipe y su tío), probablemente se deba a un guión de lo más pesado. Lo que hunde a esta película son las escenas tan estáticas con plano/contraplano, en las que, con una charla apelmasada, los personajes se dedican a debatir y explicar, supuesta concesión a la trama "compleja" de toda una temporada de la serie de animación. Un par de veces Shyamalan logra justificar estos diálogos explicativos; la mayor parte de las veces, no. A estos momentos roca se contraponen unas buenas escenas de acción. Lo mejor de *El último maestro del aire* son las luchas y los escapes, en los que la cámara baila alrededor de las coreografías tipo Tai Chi intervinidas con efectos especiales. Entonces la película se vuelve ligera (en oposición, por ejemplo, al clímax final con Aang estático, brillando con toda su potencia interior). A las opciones chatas les siguen momentos buenos que alcanzan para llevar adelante la historia. **MR**



Te extraño

Argentina/México, 2010, 96'. **DIRIGIDA POR** Fabián Hofman, **CON** Fermín Volcoff, Susana Pampín, Luis Ziemkowski, Edda Díaz.

Son varias las películas que se han hecho en nuestro país acerca de la manera en que repercutió en la sociedad y sus miembros la nefasta dictadura militar inaugurada en 1976; en muchos casos, estos films son expuestos a través del punto de vista de militantes. Fabián Hofman, en su primer film de ficción de marcados tintes autobiográficos, elige la mirada de un adolescente, simpatizante pero no activista, cuyo hermano, al concurrir a una cita de marcado riesgo, se convierte en un desaparecido más. Si en sus primeros tramos la película amaga con convertirse en un retrato familiar costumbrista con algunos marcados estereotipos (el padre defensor del status quo, la madre con escaso peso dentro del grupo, la abuela enferma y simpática), a partir de la decisión de que el muchacho se exilie en México va encontrando su tono y alcanza varios momentos de autenticidad. Así, la relación de él con una chica (cargada de ribetes melancólicos) llega ser muy verosímil, y una intensa escena en que el chico se encuentra con ex compañeros de su hermano pone en cuestión la utilidad de las acciones "heroicas". Hay además una (no tan) velada crítica hacia la actuación de los grupos armados y las consecuencias de sus acciones, así como una interesante reflexión sobre los dolores del crecimiento en un contexto conflictivo. Es posible que para el director el film haya tenido un efecto catártico, pero lo que cabe rescatar es la sobriedad de muchos tramos del relato, que elude las concesiones al sentimentalismo y los golpes bajos —con esta sobriedad claramente desentona Edda Díaz en el papel de la abuela, necesitada de convertir sus intervenciones en un show unipersonal—. Por otra parte, se agradece la presencia, en un gran papel secundario, de la hoy casi olvidada Isela Vega. **JG**



Igualita a mí

Argentina, 2010, 110', **DIRIGIDA POR** Diego Kaplan, **CON** Adrián Suar, Florencia Bertotti, Claudia Fontán, Gabriel Chame Buendía, Ana María Castel, Juan Carlos Galván.

Si a *Un novio para mi mujer* la mantenía a flote la enorme Valeria Bertuccelli, quien debía cumplir ese rol en este producido asignado a Diego Kaplan (director de la interesante *¿Sabés nadar?*) era el propio Suar. Aquí podría terminar la crítica. Pero profundicemos (no demasiado, para respetar el contexto): historia de playboy ya algo maduro que se resiste a crecer, y que ante la aparición de una hija hasta entonces desconocida (no es ningún misterio: todo se dice en los trailers y publicidades), y tras los previsible devaneos y conflictos, cambia, crece, "comprende". Quizás con un actor con alguna expresión en el rostro (es decir, con un rostro no inmovilizado), si no se hubiera acudido a todos y cada uno de los estereotipos sobre los tópicos que la película aborda, si la puesta y los movimientos de cámara no imitasen las publicidades pasteurizadas familiarmente, si al menos un chiste funcionara... demasiadas hipótesis que no se dan en este caso. Aquí todo es lustroso; una Buenos Aires de cuento (de cuento de los noventa, a los que supuestamente "se critica"), en la que se desaprovecha lo que uno intuye como común entre su protagonista y quien lo representa y que, por ejemplo, hacía más interesante a *Dos hermanos*. Allí Graciela Borges componía a una insufrible aspirante a señora bien, sólo preocupada por aparentar, con aires de diva que le impedían conectarse con los demás. Pero la Borges y Burman, conscientes de esa imagen estereotipada que podría tenerse de la primera, jugaban con ello, dando profundidad y carnadura a la criatura creada para el film. Por el contrario, aquí todo es superficial, desgano y sin gracia, al punto de que, incluso como fábula moral, la película termina siendo insustancial y contradictoria. Florencia Bertotti, por su parte, repite mohines que por ahí en una pantalla más pequeña podrían molestar menos. Sólo Claudia Fontán parece cómoda en su papel y logra transmitirlo a la pantalla. **FERNANDO**

E. JUAN LIMA



De vuelta a la vida

The Boys Are Back

Australia/Reino Unido, 2009, 104', **DIRIGIDA POR** Scott Hicks, **CON** Clive Owen, Emma Booth, George MacKay, Nicholas McAuliffe, Laura Fraser.

El asunto de este film anglo-australiano, que se desarrolla en gran parte en el país oceánico, trata sobre Joe (Clive Owen), un viudo reciente que no sabe muy bien cómo hacerse cargo de su nueva vida y, mucho menos, de su hijo de alrededor de cinco años. Entonces toma la arriesgada decisión de vivir al ritmo de las pulsiones del pequeño con tal de hacerlo a él y a sí mismo felices. Una medida tan heterodoxa obviamente produce distintas peripecias y situaciones particulares que, sin embargo, no son del todo aprovechadas por el director, ya que el film mantiene desde el principio un mismo ritmo narrativo, reposado, en el que no hay mayores sobresaltos.

El ritmo constante en parte está sustentado por la música que la extraordinaria (en todo sentido) banda islandesa Sigur Rós provee a las transiciones entre secuencias, que resultan como una especie de leitmotiv difuso que provoca una sensación de placidez, pero que termina resultando repetitivo. Lo que sí llama la atención por su gratuidad son las extrañas apariciones que la difunta esposa tiene ante Joe, que le dan un cariz fantástico (o, al menos, de extrema subjetividad del protagonista) dentro de un marco que no parece el apropiado y rompe un poco con el registro que la película lleva. Dirigido por Scott Hicks, quien logró cierta notoriedad a mediados de los noventa con las siete nominaciones al Oscar de *Claroscuro* (*Shine*), este film sobrio rebate algunos lugares comunes sobre la educación sentimental, pero cae en otros cinematográficos y, si bien no se priva de algunos momentos de intensidad emotiva, termina siendo un tanto impasible en su tono.

RODRIGO ARÁOZ



Lula, el hijo de Brasil

Lula, o filho do Brasil

Brasil/Argentina, 2009, 128', **DIRIGIDA POR** Fábio Barreto, **CON** Rui Ricardo Díaz, Glória Pires, Cléo Pires, Antônio Pitanga.

Lula, el hijo de Brasil es una biografía fílmica apresurada que cubre el tránsito entre la pernambucana niñez desamparada del líder brasileño y su madurez venturosa, en la que asume la presidencia bendecido por el cariño de sus compatriotas. *Lula...* es también una película que atrasa: un hombre que lucha contra las dificultades, indoblegable a las tentaciones, con objetivos claros y voluntad como arma excluyente para lograrlos. John Ford (*Young Mr. Lincoln*) o alguno de sus contemporáneos filmaban historias de este tipo, pero ellos conseguían eludir la ejemplaridad e internarse en las complejidades de sus protagonistas. Fábio Barreto, en cambio, sólo filma la parábola de una vida sin contradicciones; Luis Inácio está destinado a ser Lula, él y su madre doña Lindu, santa laica, vencen a la adversidad porque nacieron con la estrella. Este Lula parece deber su sabiduría política al innato sentido moral de su madre; su vida de trabajador humilde, de obrero disciplinado que se incorpora al sindicalismo y la política ya formateado como ciudadano modelo, es minimizada por el simplismo jibarizador de Barreto. Unidimensional y con moraleja, *Lula...* propone lo contrario a lo que la vida de su biografiado supone: el esfuerzo individual, la inteligencia innata, la superioridad darwiniana del individuo frente a la especie. Lula parece tener un solo enemigo: la burocracia sindical. La pobreza, en cambio, está naturalizada, es sólo un elemento a vencer con coraje e iniciativa individual. Al momento del estreno de esta película, Luis Inácio Da Silva es todavía el presidente de Brasil; a meses del término de su vida política, parece como si hubiera apuro por canonizar a Lula, ubicándolo en el cómodo lugar del dotado virtuoso, reduciendo las complejidades de una personalidad que espeja las de un país.

EDUARDO ROJAS



Fragmentos de una búsqueda

Argentina, 2010, 75'. **DIRIGIDA POR** Pablo Milstein y Norberto Ludin.

Marita Verón es una joven tucumana que a los 23 años, en abril de 2002, desapareció de su hogar, presumiblemente por ser secuestrada para integrar una red de prostitución. Su madre, Susana Trimarco, la busca desde entonces. En su trayecto, liberó a más de doscientas jóvenes esclavizadas y logró un reconocimiento internacional. Nunca encontró a Marita.

Fragmentos de una búsqueda funciona más como un retrato de Susana y de las personas que la rodean que como una crónica de la desaparición de Marita Verón. Realizada por los directores de *Sol de noche* y producida por el reconocido locutor y periodista Eduardo Aliverti, la película comienza al mostrar a la decidida y enérgica Susana, a su encantadora nieta y a un comisario interesado en el hecho pero que se encontró sistemáticamente con la hostilidad de sus camaradas de armas.

Como en tantos otros y conocidos casos, el peso de la catástrofe es absorbido por la mujer, que recicla el masazo en una energía movilizadora. Si la película está estructurada alrededor de la valiente mamá de Marita, el contrapunto necesario es el rostro vencido de su padre, Daniel Verón, un hombre sencillo que parece ir apagándose de tristeza ante la cámara.

Con inteligencia, los realizadores renuncian a la voz en off —que de alguna manera lastraba el buen trabajo investigativo de *Sol de noche*— para concentrarse en un acercamiento desde la cámara, sensible y discreto. De esta manera, como el título lo indica, se toman episodios aislados de la búsqueda de Susana pero también de su vida cotidiana y de su relación con su nieta. La película, al renunciar al relato de los hechos y dejarlos entrar oblicuamente, permite hacer crecer a los protagonistas de esta tragedia terrible.

GUSTAVO NORIEGA



Cuento chino, clasista y combativo

Argentina, 2009, 76'. **DIRIGIDA POR** Pepe Salvia.

A fines de los noventa dirigió un medio-metraje para la televisión, pero Pepe Salvia es mucho más conocido por su labor como productor (*El último verano de la Boyita*, *La cámara oscura*) que por la de director. Sin embargo, en 2001 comenzó a rodar —prácticamente en solitario, ya que es responsable tanto de la producción como del guión, la cámara, la iluminación y la música—, en un barrio de los suburbios de La Matanza, un film centrado en un médico ("el Chino") que, casi sin ayuda estatal y apoyándose en la solidaridad de los vecinos, ha creado un sistema de salud alternativo que da cobertura a miles de personas. Lo primero que llama la atención es la coherencia estilística del film, rodado en varias etapas a lo largo de ocho años, ya que no aparecen desniveles notorios en su estructura. Por otra parte, si bien el personaje central es el del Chino, un gordo querible, comprometido hasta el tuétano con sus semejantes y con la necesidad de modificar la realidad, el film adquiere un carácter marcadamente coral a partir de las distintas situaciones que viven los habitantes del lugar. Hay pequeñas viñetas notables que definen con precisión personajes y contextos, y en ningún momento se cae en la denuncia explícita, aunque algunos aspectos expresan mejor que cualquier discurso panfletario una situación social: un breve plano de una mujer sola llorando en una esquina, alguna espera angustiada en un rincón de un consultorio, la respuesta como al pasar de una mujer que dice que tiene ocho hijos, aunque en realidad tuvo trece pero cinco murieron. Poniéndonos exigentes, podríamos decir que el film no tiene un gran vuelo, pero en su modesta propuesta ofrece un buen ejemplo de cómo documentar, sin recurrir a golpes bajos, aspectos de la cotidianidad de sectores marginados que, apelando a la solidaridad como valor esencial, intentan mejorar sus condiciones de vida. **JG**



Sofía cumple 100 años

Argentina, 2010, 82'. **DIRIGIDA POR** Hernán Belón.

A un quien disfruta mirando fotos familiares tendrá que reconocer que la actividad pierde encanto si las fotos son de la familia de otro. A pesar del buen manejo del material, *Sofía* tiene ese problema: no logra incluirnos en la familia, vemos cómo los parientes ríen ante cualquier chiste de Sofía (que está por cumplir 100 años) y nosotros sonreímos, pero estamos del otro lado. Su estrategia es la de la comodidad: el crochet, una abuelita, una familia unida, un pasado en sepia sin conflictos; como para que nos vayamos apoltronando. Para algunos quizás resultará efectivo.

La cámara sigue de cerca a Sofía; hay charlas con las nietas, discusiones sin sentido con su hermana, un viaje a la peluquería. Todo es un poco trivial y el documental se diluye en lo amable, no hay intensidad; por ejemplo, vemos cómo amasan unos ñoquis. Y después tenemos el tratamiento de la desaparición del hijo de Sofía durante la última dictadura militar. Este episodio trae muchos problemas, como su simple inclusión en una película que hasta ese momento prácticamente no había narrado ningún pasado, y que de pronto se desboca hacia este costado. El modo en que se introduce el tema es banal: la explicación confusa de Sofía se ve cortada por imágenes de archivo con musiquita que "narran" el golpe de Estado. A este momento le siguen otros de manifestaciones por la memoria; de pronto todo se parece a un panfleto. Frente a ese discurso introducido como un cuerpo extraño, brilla una secuencia excelente: el recuerdo de la fecha de cumpleaños del hijo desaparecido, Sofía que mira a sus bisnietos mientras juegan en el jardín, alguna lágrima y de pronto imágenes del exilio de la familia en Brasil. En toda esa secuencia casi no hay datos, no hay explicaciones, no hay mensajes, sólo el dolor real e individual, la perspectiva que Sofía podía agregar sobre el tema. **MR**



Como perros y gatos 2 3D

Como perros y gatos 2 3D

Cats & Dogs: The Revenge of Kitty Galore
Estados Unidos/Australia, 2010, 82', **DIRIGIDA POR** Brad Peyton, **CON LAS VOCES DE** James Marsden, Nick Nolte, Christina Applegate, Katt Williams, Bette Midler.

La secuela que ninguna raza pidió vuelve aprovechando la puerta giratoria y sin VIP del formato 3D. La excusa es la misma que antes (perros y gatos parlantes, que creemos mascotas comunes y corrientes, desarrollan bajo nuestros anteojos 3D una especie de Guerra Fría supertecnificada) y las ideas adquieren un poco más de vida y de comedia. Eso sí, más con estilo de publicidad de Gaty boludona y con presupuesto que con otra cosa. De paso, el formato "animales que hablan y hacen chistes" —a los cuales el perro de Will Ferrell mordería hasta el tuétano— ahora pretende ser cruzado, para mejor pedigrí, con otro hueso roído y que no sirve ni de osobuco: la idea de la pandilla desaparece que termina funcionando. Impresionante: la tecnología como excusa para hacer una película para niños conservadora, donde el chiste pretende ser ultramoderno y pasa por ponerle una corbata a un perro y pararlo en una oficinita pequeña. Guau. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Agente Salt

Salt

Estados Unidos, 2010, 100', **DIRIGIDA POR** Phillip Noyce, **CON** Angelina Jolie, Liev Schreiber, Chiwetel Ejiofor, Daniel Olbrychski, August Diehl.

Agente Salt no empieza nada mal: con dos escenas de acción muy bien filmadas y con la presentación de (aparentemente) quién es en realidad y para quién trabaja la Salt del título. Pero luego todo empieza a des-

madrarse. Las escenas de acción se vuelven confusas, y la película empieza a recurrir a estúpidas vueltas de tuerca para revelar que, en realidad, los que parecían villanos eran héroes y los que parecían héroes eran villanos. Salt empeora aún más cuando agrega un par de flashbacks hechos para contarnos una historia de amor entre la protagonista y su esposo, con una estética propia de la más berreta telenovela de la tarde. Llegando hacia el final, ante tantos errores acumulados, lo único que uno termina preguntándose es cómo hizo una mujer del carisma nulo de Jolie para convertirse en heroína de acción, y cómo es que el peor capítulo de la serie 24 puede tener más ingenio, ritmo y sentimiento que esto. **HERNÁN SCHELL**

El hombre solitario

Solitary Man

Estados Unidos, 2009, 90', **DIRIGIDA POR** Brian Koppelman y David Levien, **CON** Michael Douglas, Danny DeVito, Susan Sarandon, Mary-Louise Parker, Jenna Fischer, Imogen Poots, Jesse Eisenberg.

Michael Douglas es un actor raro: heredó del padre esa ironía en el rostro que a veces le da buen resultado, pero por alguna razón que nadie termina de comprender trata de diluir esa característica en películas donde primero es maquiavélico y divertido y después, bueno, es un pobre tipo que merece la redención. Ni más ni menos es este film, donde quedan desaprovechados varios amiguetes como Danny DeVito y Susan Sarandon. Douglas es un sesentón rico y canchero que pierde todo por irse detrás de una señorita que bien podría ser su nieta. Y después se vuelve un tipo más patético aún porque, bueno, es un mujeriego y —ya sabemos— un inmaduro y (disculpen)

tiene una enfermedad cardíaca seria. Uh, qué drama. En realidad el problema no es lo que cuenta, sino que el film es puro guión ilustrado a desgano, con actores librados a su suerte; una especie de serie de TV, de esas semideprimidas, comprimida en un largometraje. En fin, la nada misma. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Al diablo con el amor

I Hate Valentine's Day

Estados Unidos, 2009, 98', **DIRIGIDA POR** Nia Vardalos, **CON** Nia Vardalos, John Corbett, Stephen Guarino, Amir Arison, Zoe Kazan, Gary Wilmes.

El gran problema de la ópera prima de Nia Vardalos es Nia Vardalos. La ex rechoncha (cuya nueva silueta deja ver a las claras el hambre que padeció), a falta de una suculenta comida, se ha atragantado con la dirección, el guión y el papel principal de esta comedia romántica neoyorkina, en la que la dueña de una florería cree en el romance pero no en sostener una relación a largo plazo, puesto que acarrea con el trauma que le ha ocasionado la infidelidad de su padre. Esta creencia se ve cuestionada, como era de esperar, cuando entra en escena el dueño de un nuevo restaurante vecino.

Tratando de reflotar el éxito de *Mi gran casamiento griego*, Vardalos vuelve a unirse a John Corbett para encarnar a la pareja protagónica, que con sólo cinco citas puede completar el proceso de conocerse, enamorarse, separarse y reencontrarse. Confiada en un encanto que no posee, Vardalos (la directora) hace reposar, casi con exclusividad, el ingenio de medio pelo, la comicidad refrida y el timing ausente en Vardalos (la actriz). De esto resultan una seguidilla de momentos de gracia nula, acompañados por la misma de cara huesuda y de circunstancia. **MARINA LOCATELLI**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	SCOTT FOUNDAS Film Comment	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	JAVIER DIZ Los inrockuptibles	DIEGO LERER Clarín	JAVIER PORTA FOUZ El Amante	ISAAC LEÓN FRIAS Ventana indiscreta. Perú	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com	PROMEDIO
Santiago	8		8	9		9	9	8		8,50
Luz silenciosa	8	10	9	8	9	9	4	9	8	8,22
El Rati Horror Show	6	9		9		7	9	6	7	7,57
Mi villano favorito			7	8	7		8		7	7,40
Una pareja despareja	5		9	7	6		8			7,00
Soy Huao						7	7		7	7,00
Apuntes para una biografía...							7	7		7,00
Los indestructibles			6	8	6	6	6		7	6,50
El hombre de al lado	7			7	5	5	7	7	7	6,43
El ambulante				7	7	5	6	5	8	6,33
Rembrandt's J'Accuse	7		7	5						6,33
El rebelde mundo de Mia	7	4	6	7		7				6,20
Hansel & Gretel	5		6	7	6	6			7	6,17
El hombre solitario	6	8		4	5				7	6,00
Gorri				6			6	6		6,00
Otro entre otros				6		6	4		7	5,75
Chloe	6		7	4						5,67
London River	6	5	6	5		5		7		5,67
Agente Salt		7		4	5	6				5,50
De vuelta a la vida	5		5	6						5,33
Depredadores			5	6	6	6		2	6	5,17
Te extraño			2				6			4,00
Igualita a mí				2	5		2		6	3,75
El último maestro del aire			6	2	3				1	3,00

1º Festival Internacional de Arte Audiovisual Independiente

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

Muestra de audiovisuales concursantes + foro debate

Abierto a estudiantes, académicos, artistas, profesionales y público en general
Informes e inscripción en www.festivalx.com.ar. Cupos limitados

2010



Miércoles
29 de Septiembre. 18hs. La Ratonera Cultural. Avda. Corrientes 5552
Ficción + Arte Experimental + Video Minuto + Video Clip Musical

Jueves
30 de Septiembre. 18hs. Escuela Primaria para Adultos
"Tomas de la Quintana de Escalada". Avda. Corrientes 5332
Educación + Barrios (Vecindarios, Ciudades del Mundo)

Viernes
1 de Octubre. 18hs. Garrick Arte - Cultura. Avda. Avellaneda 1359
Derechos Humanos + Medio Ambiente

Sábado
2 de Octubre. 15hs. Bauen Teatro Auditorium Avda. Callao 360
Fábricas Recuperadas + Historia + Trabajo
Entrega de premios + Cierre de Festival

canalx.com
TV Independiente por Internet

Organiza:



Participación especial del concurso nacional

Construir futuro con trabajo decente





Violencia atonal

Es claro que *Vincere* es una película quebrada en dos: una parte con Mussolini/actor y otra con Mussolini/imagen de archivo. Estas dos mitades corresponden a dos enfoques diferentes: una película/cine y una película/ópera. Se entiende mejor cuando lo pensamos desde la música que suena en cada una de las mitades.

Después de que Mussolini desafía a Dios, tenemos la secuencia de títulos: una chimenea industrial que gira sin control y el título de la película. ¿Por qué justamente esa imagen en ese momento? El grano gastado y la experimentación formal de esa chimenea remiten directamente al cine de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX. No se trata de que ese cine "corresponda" históricamente con el momento de la narración. Toda la primera mitad de *Vincere* respira un aire de cine mudo muy claro. El texto se sobreimprime y baila en la pantalla, figuras de animación marchan hacia la guerra, se introduce la imagen de noticiero; el fotograma de esta primera mitad de la película es traslúcido, mixto, poco ajustado. Ese aire de violencia, de imagen que no ha llegado a cristalizar en un modo normalizado de cine, se extiende hacia el metraje "de ficción" (el que filmó Bellocchio, el de la gran belleza en el trabajo con el color y la luz) a través de la música, esa misma música que explota con la chimenea danzante. La música de gran orquesta en esta primera mitad se desliza inmediatamente a tonalidades difíciles, roza (o puede existir sólo gracias a) la vanguardia musical de principios de siglo. De nuevo, no se trata de un simple "aire de época". Esa música incómoda se corresponde con el fotograma incómodo que en cualquier momento puede deslizarse fuera de la narración clásica que parecemos seguir con el avance de Mussolini. Es más, esa tonalidad extrema incommoda al espectador, no porque la nota inusual predisponga hacia un efecto sensorial inmediato, sino porque al llevarlo al terreno atonal lo libera (o lo priva de) las estructuras musicales básicas. Es la vio-

Vincere

Italia/Francia, 2009,
128', DIRIGIDA POR
Marco Bellocchio.

lencia de principios de siglo, el caos que ya en la segunda mitad vamos a ver solidificado bajo el fascismo. Esa violencia es la que permite también la cita a *Octubre* y ese aire en la secuencia de títulos a *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* o *El hombre de la cámara*, por mencionar algunas. Esta primera mitad termina con una nueva violación a la imagen: un texto que se sobreimprime en la pantalla y explica qué se ha hecho con Ida Dalser y su hijo. Se trata de un quiebre pronunciado, pero ahora la violencia tiene otro tono: ya no vemos carteles de pocas palabras que bailan y se multiplican para generar un impacto (como en un panfleto), lo que tenemos es un informe casi policial, una narración institucionalizada, encauzada en un régimen estatal. El tono se ha vuelto frío y ya la película es otra.

La segunda mitad de *Vincere* corresponde casi exclusivamente a Ida Dalser. La protagonista femenina, los grandes momentos emotivos, el destino trágico podrían hacernos pensar en un melodrama (para seguir dentro del cine), pero lo que encontramos es otra cosa. Las grandes secciones de música orquestal no responden al patetismo de un momento melodramático, hay algo muy duro. El ejemplo paradigmático es la escena con las rejas del manicomio en contrapicado y la nieve que cae artificialmente blanca del otro lado. En ese momento, como en otros, estalla la música extradiegética, pero no tenemos lágrimas sino euforia. Todo se vuelve más grande, resuena en una cámara más amplia, pero la heroína no es una víctima cinematográfica, es una hechicera de proporciones míticas, una loca desatada. El gesto exageradamente exagerado (como el de Benito Albino Mussolini, otra vez el actor, pero ahora el hijo) sólo entra sobre una tarima y alcanza su cima empujado por los violines, ahora sí alineados en una tonalidad y en marcha uniforme.

Hay una tercera música, no estructural pero clave. La vemos sonar en la película: es la música de piano que tocan durante las funciones de cine mudo (hay también una variante con acordeón). No es música de la película, sino en la película. Pero en dos escenas esto se confunde: dos funciones de cine. Una con un noticiero de guerra, otra no. Vemos gente sentada durante una proyección, pero los espectadores de cine tampoco siguen un comportamiento normalizado: responden, gritan, discuten durante la función. Esa sala de cine es un lugar de cruce, un espacio de debate (o de diversión con la escena de los chicos, con máscaras de gas). De pronto (frente a las imágenes del noticiero) explota una pelea entre fascistas y socialistas, entre Mussolini y su antiguo partido. Los bandos están perfectamente delimitados: uno de cada lado. Se cruzan insultos, vuelan cosas y se desata la batalla. Sobre la pantalla estamos viendo escenas de la Primera Guerra Mundial, dos bandos chocan con el mismo movimiento. La cámara se hunde en el pasillo entre las butacas y de pronto las siluetas de los que pelean en la sala se confunden con las de los de la película proyectada. Mientras, impertérrita, suena la música del piano, una melodía acelerada, casi divertida. Entonces *Vincere* se confunde con un noticiero, la película realiza una transparencia definitiva, como si por un instante dejara de existir. Bellocchio se disuelve en la música. **MARCOS RODRÍGUEZ**



Monolítico muermo

Apertura de película con ruidos de pasos, de esos pasos duros, sonoros, demasiado marcados, como si provinieran de zapatos llamativamente ruidosos. Un sonido amplificado, típico del cine argentino de los ochenta. Así empieza *La mirada invisible*, con pasos resonantes y música altisonante. Acá vamos a ver algo grave, qué tanto: algo que ocurre en marzo de 1982, durante la última dictadura, en un colegio que dice ser el Nacional Buenos Aires. La producción de *La mirada invisible* no logró la autorización de las autoridades del colegio y se filmó en otro lado. Esta traba externa fue, así, solucionada con otras locaciones.

Pero la película se pone notorias trabas a sí misma. En una fiesta –en la triste fiesta que vemos, porque en ese marzo dictatorial que nos chanta la película no había alegría en ningún lado, nunca pero nunca, y todos eran jodidos o loquitos o reprimidos o infelices– suena “Lunes por la madrugada” de Los Abuelos de la Nada, canción que fue grabada en 1984. Y suena –de forma diegética– en una acción de 1982. Bueno, se dirá, no es tan grave. Sí, lo es. “Lunes por la madrugada” es una canción asociada con la primavera alfonsinista, y *La mirada invisible* se preocupa, con un nivel de obsesión casi ridículo (con información televisiva y todo), por dejar bien en claro que los días que nos cuenta son los días previos al inicio de la Guerra de las Malvinas. Y ahí tienen, por

La mirada invisible

Argentina. 2010. 95’.

DIRIGIDA POR Diego Lerman.

si no les quedaba claro, la inclusión choronga del discurso de Galtieri al final, y ahí tienen también la manifestación del 30 de marzo como marco de la última secuencia de la película. También tienen el diálogo choronga en el que el jefe de preceptores responde sobre el año en que empezó a trabajar en el colegio (¿adivinaron?: 1976), en el que también dice “la guerra contra la subversión”: en ése y otros diálogos los personajes parecen hablar con la posteridad bien aprendida. Así, los actores hablan como si estuvieran mirando hacia atrás desde este presente, poniendo en evidencia que están actuando según los dictados de concepciones actuales bien correctas –y vaciadas de complejidad– sobre la dictadura. Y hay más, como el diálogo choronga que termina con la conceptualización de qué cosa es “la mirada invisible” (¿entendieron, alumnos?, digo ¿entendieron, espectadores?).

Hay más detalles irritantes: uno inolvidable es la muy ostensible, grosera inclusión de la botella de Tab. La botella, en el punto fuerte del cuadro, por un momento pasa a ser protagonista (la protagonista humana de la película incluso “rasca” con un utensilio de cocina el vidrio con relieve para que la gente diga “ahhhh, el vidrio tenía relieve”). Más tarde habrá otra aparición rutilante de la Tab. También hay desprolijidades (muy chirriantes en una película de aspecto tan pulcro, tan de guión internacional y de tanta coproducción, y con tanta Tab): la preceptora va a una disquería, y los long

plays exhibidos son claramente viejos; es decir, sus sobres no se ven nuevos sino gastados (o sea, se nota que es una disquería de hoy y no una de 1982). Pero no son éstos y otros detalles los que convierten a *La mirada invisible* en un exponente de un cine rancio, pétreo y obvio: es el planteo global. El planteo es férreo en su determinación de contarnos la penetración de la represión en la sociedad. Era tanta esa represión, podemos percibir al ver la película, que jamás había momentos de felicidad o de una mínima respiración: nada de sexo, poco amor (ah, claro, está la parejita que se besa, a la que se reprime de inmediato), nada de diversión. Y se agrega una cosa muy rara: hay poca belleza en los protagonistas y en los extras (hay gente directamente afeada), como si el coeficiente de belleza física de la gente también se hubiera visto afectado por la dictadura. Cada quien tiene derecho a pintar como quiera una época, pero el mundo tenebroso, gris y de tanta represión de *La mirada invisible* es tan cerrado que no se entiende muy bien de qué sociedad proviene una música dicharachera y feliz como la de Virus (cuyo primer disco es de 1981) o la de Los abuelos de la nada. Ah, cierto que esta objeción no se aplica a "Lunes por la madrugada" porque es de 1984. Ahí, entonces, se aplica la objeción *ut supra*. Y si nos íbamos a permitir estas licencias, ¿por qué no dejar que la preceptora y su jefe tuvieran sexo feliz, si parecían gustarse? Ah, no, eso no, había que dejar bien claro lo que se quería decir: la represión crea monstruos, y el poder safrafraza, y no vaya a ser que se coja en *La mirada invisible*. No vaya a ser que la película respire. No vaya a ser que algo de perturbación se cuele en la pintura de la dictadura, no vaya a ser que alguien crea que por ese entonces había algo en este universo que no fuera apagado, sombrío, feo. Los personajes torturan y son torturados, hay tortura en el aire, y así llegamos a la muy torpemente filmada violación del final: la comprensible falta de naturalidad de los actores no se ve atenuada con algún recurso de montaje, o con un fuera de campo. En este punto, ante otro momento falto de verosimilitud, fluidez y gracia, ya definitivamente notamos que lo que importa en esta película prolijita, armadita –"sólida", dicen por ahí– es anteponer un sentido monolítico antes que cualquier otra cosa. Y ni hablemos de cuando la protagonista usa la lima: ahí las cosas, los objetos (tanto la lima como la Tab) intensifican en la memoria su lugar artificial, de decorado anunciado, muy anunciado. No se camina con naturalidad, no se tiene una Tab con naturalidad: nada se hace con naturalidad, no se hace pis con naturalidad (y la película lo muestra una buena cantidad de veces), estamos en dictadura. *La mirada invisible* es una película con costuras demasiado visibles, es una película obvia (el plano de la preceptora cuando intenta tocar la mano del chico que le gusta se ve venir a lo lejos; el Colbert se ve demasiado de cerca), inútil, ardua, nada gratificante y a la vez nada desafiante, nada perturbadora. El aire fresco de *Tan de repente* hoy ya no está en el cine de Lerman, y hacemos votos para que vuelva. Para terminar este texto (sí, un texto destemplado, pero es apenas uno entre los muchos algodones y críticas a favor que recibió esta película), y con ánimos de unir la última palabra con la primera, de cerrar bien la cosa, de que no se nos escape nada, digamos que, en cuanto a los sentidos, la respiración, el armado del sonido y la imagen, ésta es una verdadera película de clausura. **JAVIER PORTA FOUZ**



Subrayados

Atención: Se cuentan importantes detalles del argumento.

La tercera película de Diego Lerman –en este caso, adaptando una novela de Martín Kohan– lo confirma como un realizador interesante, minucioso en la elaboración de su puesta en escena y un muy buen director de actores. Es notable, por ejemplo, su utilización de los espacios en varios momentos y cómo consigue crear, a partir de pequeños detalles, los últimos coletazos del clima opresivo que se vivía durante los últimos estertores de la dictadura inaugurada en 1976; también es muy interesante la utilización del fuera de campo. Sin embargo, *La mirada invisible* se ve irremediablemente lastrada por una permanente tendencia al subrayado, expresada tanto en la caracterización del personaje central como en la resolución de algunas situaciones, así como en el carácter innecesariamente alegórico con que están expuestas algunas otras. Para ejemplificar: ¿se justifica que, para exponer la represión sexual del personaje central, éste sea mostrado chupando casi lascivamente un chupetín, lavándose las manos con fruición con un jabón redondo y recibiendo casi gozosamente una esfera de espuma de baño? ¿Era necesario mostrarla varias veces limándose las uñas para demostrar que ese implemento (la lima) iba a ser importante en el film? ¿Había que mostrarla cuando se asoma a la pileta de natación para fisgonear los torsos desnudos de los muchachos? ¿Y los reiterados acercamientos a un alumno que la atrae y que culminan en un desmayo? La muerte del jefe de preceptores que la viola (bien resuelta en fuera de campo), ¿no resulta demasiado alegórica? Y la aparición de Galtieri frente a la exultante plaza llena luego del gran plano secuencia final, ¿no aparece como excesivamente explícita? Ah, ¿y cuál es el sentido de la secuencia de la fiesta de cumpleaños con el personaje mostrando un inesperado cambio de look? En fin, son sólo algunas preguntas frente a una película que (me) deja la sensación de que podría haber sido bastante mejor de lo que finalmente resultó.

JORGE GARCÍA



Juguetes de antes

La película no lo necesitaba, pero hubo un elemento de *Toy Story 3*, tal vez fortuito, que me despertó la nostalgia de un modo inesperado: de pronto reconocí, ya entrada la aventura, uno de los juguetes de la guardería Sunnyside. ¡Yo tenía un telefonito Fisher-Price igual al que Woody encuentra escondido en una estantería! Esa especie de cucaracha que parece haber sobrevivido a un Apocalipsis; la rata que posibilita y, al final, delata el escape de los juguetes protagonistas; ese personaje típico de película carcelaria (el huidizo preso que tiene la experiencia y la cobardía acomodaticia de quien ha sobrevivido a camadas y camadas de otros juguetes); el telefonito blanco con la sonrisa pintada en el frente, que tiene que hablar por su tubo de plástico hueco. Yo ya conocía ese telefonito y su ruido de campana al hacer girar el disco. Me sorprendió encontrarlo gastado, un poco sucio, pero tan parecido a como lo recuerdo, casi fotografiado de mi memoria; encontrarlo como imaginó que podría estar ahora.

Lo primero que pensé fue: “estos chicos de Pixar son buenos”. No por lo buenos que ya sabemos que son, sino por la precisión milimétrica con la que pueden recrear ese juguete con el que yo jugaba cuando todavía no habían salido los muñecos ni el merchandising de la primera *Toy Story*. No es una simple cuestión de cómo ha mejorado la técnica de la animación por computadora en estos años, que van desde la primera hasta la tercera película de la saga, sino de que hay algo nuevo ahí. Y entonces lo descubrí: el telefonito es un juguete viejo, pero no porque aparezca gastado, sino porque sigue un diseño viejo. Habían aparecido en las otras *Toy Story* juguetes destruidos, más viejos (Woody es un juguete viejo estilizado en su paso a la pantalla), pero nunca (por lo menos, no con tanta presencia, no que yo recuerde) juguetes de otra generación. La técnica que llevó a Buzz Lightyear a la pantalla fue revolucionaria, pero el juguete en sí respondía ya a una lógica de diseño por computadora. El Señor Cara de Papa, Slinky o Rex siguen también un diseño moderno. Lo vemos en el muñeco de Buzz

Toy Story 3

Estados Unidos, 2010, 103', DIRIGIDA POR Lee Unkrich.

Lightyear, que todavía hoy se puede comprar en las jugueterías y que es exactamente igual al de la pantalla. No pasó lo mismo con Woody, versión estilizada de un muñeco viejo que no pudo salir de la pantalla. Pero el telefonito Fisher-Price es distinto, tiene otra línea, otro corte, un aire retro, si se quiere. La incorporación de ese teléfono a *Toy Story 3* dice algo.

Inmediatamente notamos que ese teléfono no es el único juguete realmente viejo que se agregó en esta tercera parte: Lotso (que, de todas formas, es bastante atemporal), Risa y el Bebote son figuras fundamentales. Sobre todo el Bebote, con esa articulación tan horrible entre extremidades de plástico y cuerpo de tela, con su cuerpo desnudo y su ojo caído, pone en evidencia el paso del tiempo que marca la presencia de estos juguetes en la pantalla.

La cuestión del paso del tiempo ya se había trabajado en *Toy Story 2*: cuando Woody se rompe, se plantea la idea de generaciones anteriores de juguetes (a la que este último y su séquito pertenecen, aunque, repito, estos juguetes viejos sufren una estilización que no los hace parecer verdaderamente viejos) y aparece el asunto del museo; en la primera *Toy Story*, con la llegada de Buzz, también se había trabajado el problema de reemplazar lo viejo por lo nuevo. En esta nueva película hay algo mucho más real, que podría pasarse como dato circunstancial, pero no lo es: hemos visto crecer a Andy casi en tiempo real. En los quince años que separan el estreno de *Toy Story* del de *Toy Story 3*, Andy creció unos diez años. No es exactamente lo mismo, pero llama la atención. Claro, los que no vieron la primera parte en el momento de su estreno y hoy van al cine a ver *Toy Story 3* no van a percibir esto. El dato será irreal para quienes en el futuro vean las tres (o dos o una) *Toy Story* directamente en DVD o vaya a saber uno en qué soporte nuevo. Pero sí es un dato real hoy para unos cuantos, entre los que me incluyo.

¿Por qué es importante el fin de la niñez de Andy en tiempo real o la inclusión de juguetes “de antes”? Porque en *Toy Story 3* el paso del tiempo (su tema central) deja de ser un tópico introducido y explicado con palabras en la trama y pasa a ser una experiencia directa del espectador. Se desborda la metáfora. Varios de los juguetes que conocimos ya no están. La aventura ya no es un paseo más o menos abstracto por los reinos del suburbio de una ciudad, los horizontes de esta película se expanden hasta abarcar la vida misma de quien está mirando. De este modo, cuando la cámara se hunde en el incinerador de basura, no son sólo unos cuantos juguetes de ojos grandes y gesto noble los que sufren la amenaza de la destrucción: somos nosotros, nuestra civilización entera, lo que se va por el caño que conduce al mundo de *WALL-E*. Es eso lo que tiene de infernal el basurero: todo termina triturado en una pendiente que la gravedad hace irresistible. Todo termina en el fuego.

El proverbial *deus ex machina* (como se mencionó en el número pasado) no tiene nada de falso. Si el paso del tiempo lleva todo al triturador, somos nosotros quienes elegimos (como Andy, como Pixar) salvar ciertas partes de nosotros, dejarlas atrás pero en manos de alguien, dar vida a nuestro recuerdo en manos más jóvenes, las que lo usarán para otra cosa. No es una solución eterna, como viene a demostrar el telefonito Fisher-Price, pero es una solución válida. **MR**

Autocelebraciones

Las hierbas salvajes

Les Herbes folles

Francia/Italia, 2009, 104', **DIRIGIDA POR** Alain Resnais.

Resnais y la celebración de la locura con su *Las hierbas salvajes*. O al menos así lo celebran –creo, perdónen si no– los que celebran el desbarajuste de cinefilias, literaturas y vida –sí, vida, más a continuación– que es *Las hierbas salvajes*. Primer ruido dentro de la supuesta y *flaubertiana* “looney tune” de Resnais: el amor fou construido desde una artificialidad que se cree sabelotodo pero que busca crear sentido, que no se entrega a su propio juego. ¿De qué otra forma explicar, por ejemplo, el gesto cinéfilo del final, del “the end” precoz que será ignorado por el film y que está sobreimpreso en un beso de ánimos y sonidos clásicos entre la pareja Tom y Jerry del film? Es en ese instante de regodeo en su propia cinefilia (que no la de los personajes) donde Resnais está sobreimprimiendo, ya de forma obscena, su presencia y la artificialidad de toda *Las hierbas salvajes* –no de artificio, sino la artificialidad de su sistema–.

Con ese gesto que se adivina más ñoño que orgánico, más firulete que un “conozco la canción”, Resnais deja en real y definitivo offside su idea de sinsentido, de locura, de –él cree– modernidad. Y *Las hierbas salvajes* puede o no tener modernidad (cada cual con su variata), pero lo que es seguro es que se celebra a sí misma, y ahí es donde el film de Resnais pierde –o me pierde, si es que a alguien le importa– por dos causas: a) si la música de telo que inunda el asunto –ver la primera secuencia, por ejemplo– es intencional, anula su propio chiste en su regodeo (mirá, mirá, pongo música de telo, uhhh); b) si no es así, estamos en problemas auditivos y melómanos. Cada instante de *Las hierbas salvajes* posee ese doble filo: el final del gatito, los besos robados, las frases tipo androide de la pareja casada, los atentados de pacotilla bien filmados (la escena del auto), el trueque de obsesiones y ese tufo autocelebratorio más de las ideas que de su ejecución, que se cree divertidísimo y duele al ver a alguien hacerse el loco y parecerse tanto a esa cosa que creo que le dicen onanismo. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Gratuito muestrario de calamidades

Camino

España, 2008, 143', **DIRIGIDA POR** Javier Fesser.

La primera aclaración que debo hacer es que detesto las películas anteriores de Javier Fesser. Tanto *El milagro de P. Tinto* como *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* me parecen muy pobres intentos de apropiarse de la estética del cómic, sirviéndose de un humor ramplón y de brocha gorda, ajeno a cualquier atisbo de sutileza. En *Camino* intenta un rotundo cambio de paso inspirándose (por decirlo de algún modo) en la figura de Alexia González Barros, una niña de 14 años que falleció en Pamplona en 1985 y que hoy está en proceso de beatificación. El film comienza con los últimos momentos de Camino, perteneciente a una familia del Opus Dei, que, de manera inesperada, enferma gravemente. A partir de allí se desarrolla un prolongado flashback sobre los últimos meses de su vida, que incluyen la aparición de su despertar amoroso (con un niño que, ¡oh paradojas de la vida!, se llama Jesús). Pasemos por alto –para evitar odiosas comparaciones– las referencias a Bernadette, la heroína de una magnífica película de Henry King, pero no lo hagamos con el brutal maniqueísmo con que están presentados los estereotipados personajes: la madre, fanática religiosa, satisfecha de que su hija, a medida que se agrava, esté más cerca del Señor; el padre, con un factible sentimiento de culpa por la anterior muerte de un hijo pequeño; la hermana de la protagonista, dedicada a la vocación religiosa por el abandono de un novio (luego nos enteraremos de que su madre había escondido las cartas que le enviaba); los sacerdotes que aparecen, tan odiosos como esquemáticos; y varios personajes más, alejados de la más elemental credibilidad. Por si esto fuera poco, se intercalan escenas oníricas de Camino que harían sonrojar a Eliseo Subiela, a lo que deben sumarse momentos presuntamente irónicos bastante penosos. La última media hora, la del deterioro y agonía de la niña, es de un sadismo con pocos precedentes, a lo que hay que agregar una interminable acumulación de golpes bajos (por no hablar del lamentable uso del montaje paralelo). Pero lo más sorprendente es que, a pesar de sus esfuerzos, la película no logre conmover en lo más mínimo, quedando apenas como un gratuito muestrario de calamidades, tan inútil como insatisfactorio. **JORGE GARCÍA**

Pasado pisado

Un loco viaje al pasado

Hot Tub Time Machine

Estados Unidos, 2010, 99', **DIRIGIDA POR** Steve Pink.

La premisa de viajar en el tiempo en un jacuzzi prometía una aventura alocada, pero lo que encontramos en esta película son personajes pesados y media idea explotada hasta el infinito. A la escena simpática del viaje (la cámara gira, entrevemos algo) le siguen momentos contenidos, falsos. Apenas los protagonistas desembarcan en el pasado, alguien dictamina: no pueden hacer nada. ¿Para qué el viaje, entonces? Los personajes dicen cosas que deberían constituir una escena cómica (como robar una patrulla) pero en pantalla los vemos coger llorando.

En este paseo, los que viajan no recuperan su juventud y libertad, arrastran sus conciencias sosas y viejas a un pasado en el que lo más parecido a un chiste es hablar de los mensajes de texto y que después alguien diga: “¿Qué es un mensaje de texto?”. El personaje diferente, el más joven, es un estereotipo de golpe fácil sobre un gordo que no sabe comunicarse por fuera del mundo virtual; no tiene más función que ser el blanco tranquilizador de chistes para viejos y un basurero final de felicidad familiar.

A pesar de la nostalgia de sus personajes, *Un loco viaje al pasado* no idealiza su pasado ochentoso, lo mira de lejos, lo considera ridículo. La saturación de referencias a los ochenta (incontables, interminables, incontinentes) podrían justificarse: si hay un lugar en el que todas y las más feas tendencias de la moda se concentran, es en un centro de esquí. El problema no son las referencias encharcadas por toda la pantalla, el problema es que esta película cree que mostrar un peinado con mucho fijador constituye un chiste por sí mismo.

La aparición de Chevy Chase es el último clavo en el ataúd de este intento de comedia, otra referencia pegajosa que además remite a lo peor de la década: comedias malas, familiares y repetitivas. ¿Realmente queremos revivir el espíritu de las comedias de Chevy Chase? ¿Viajar en el tiempo para eso? **MR**

El 31 de agosto se cumplieron 10 años del estreno de **Nueve reinas**. El 5 de septiembre se cumplieron 5 años del estreno de **El aura**. Este doble aniversario redondo nos dio la excusa para recordar las películas de Bielinsky, a quien seguimos extrañando.

Fin de partida

por **Eduardo Rojas**

Entre los extras de la edición en DVD de *El aura*, hay una escena que fue eliminada del montaje final. Es el cierre a la magistral secuencia del asalto a la fábrica Cerro Verde. El protagonista innominado sigue al delincuente herido que lleva la clave del botín. El seguimiento atraviesa varios escenarios; uno de ellos es la salida de una escuela: el herido se cruza con varios chicos, el guardapolvo de una niña se mancha con su sangre, el delincuente sigue la huida y el protagonista ve al pasar el rojo de la sangre que contrasta con el blanco del vestido. La escena, tal como quedó en el montaje final, resulta más austera e inquietante, es sólo el registro silencioso de un seguimiento. La exclusión de cualquier otro protagonista humano le da un tono entre irreal y onírico, que acentúa el clima extraño de la película, ese transcurrir incierto entre una apariencia de realidad y un territorio de ensoñación y premoniciones. Guardapolvos blancos manchados con sangre criminal, otras lecturas posibles, mediatas, atractivas, que la difusa maestría del film habría autorizado. Bielinsky las cortó de cuajo. Sangre criminal sobre blanco inocente. Habría sido un artificio, calle de única mano para el espectador. Fabián Bielinsky no se lo habrá permitido, su rigor le habrá indicado la solución más despojada. Con tal severidad edificó en su breve carrera un mundo cinematográfico en el cual, paradójicamente, el engaño, la trampa y las sustituciones son las marcas de distinción. Marcas que encubren soledades, flaquezas humanas, personalidades extraviadas en la búsqueda de un afecto sanador. Desde su cortometraje *La espera* (sobre el cual se extiende Castagna), en donde un hombre toma la identidad de otro para recibir la muerte prometida a aquél, a *Nueve reinas*, en la que Marcos vive por y para el engaño: cancherismo camaleónico que esconde el vacío y la frustración desnudados en un primer plano magistral, que en la agria mudez del rostro de Marcos Darín —perfil de timador timado sobre el fondo próspero de Puerto Madero, bastión de la riqueza reciénvenida que su astucia

tramposa no puede conquistar—, vencido por la pérdida de las nueve reinas, asqueado de sí mismo, chapoteando en la mierda de su propia derrota, rezuma no sólo su definitivo fracaso personal, sino el final de una época, la Argentina de los noventa, el derrumbe de un país que vivió engañándose a sí mismo. Tampoco hay subrayados, ni una sola línea del guión que se escape de este juego de tramposos ínfimos; no lo necesita: la desconfianza, el recelo hacia el próximo, ese universo atomizado en donde el vecino es únicamente un rival, alguien engañable o desconfiable, resumen nuestro nefasto fin de siglo. Ningún otro registro, hasta ahora, se le ha aproximado.

Otros cineastas participan de similares mundos lúdicos de trampa y simulación. David Mamet, contemporáneo, tuvo su momento de brillo, pronto opacado por su dominante vocación teatral. Joseph Mankiewicz, con su barroca inteligencia mosaica de neoyorquino respunteado a la europea, parecía el modelo más cercano en inteligencia y en brillantez a Bielinsky. Me hubiera gustado saber si éste —cineasta cinéfilo— lo tenía entre sus referentes. Sus dos largometrajes exhiben parecidos refinamiento e inteligencia, pero su registro de lo social parece más amplio que el refinado ingenio de aristócrata barrial que exhibía Mankiewicz. La delicada aprehensión de la fragilidad yacente en sus protagonistas les daba una dimensión propia, íntima, lejos de cualquier sospecha de sofisticada frivolidad. Bielinsky además había encontrado en Ricardo Darín —el encuentro habrá sido recíproco— un álgido ego capaz de hacer propia la intimidad más intensa de personajes que, en su individualidad patológica, abrazaban el signo de un malestar colectivo.

El mismo cruce entre inteligencia y sensibilidad llega a su lugar más alto con *El aura*, reverso y complemento de *Nueve reinas*, diario íntimo de un misántropo a su pesar, de un ser al que su sensibilidad enferma dota de la capacidad de premonición; don y castigo que lo condenan, otra vez, a la soledad en un mundo en donde la codicia y el ejercicio del poder asfixian toda posibilidad de afecto. El engaño, la estafa y la sustitución se subliman en *El aura*; la picardía callejera muta en una facultad vecina a lo paranormal, ya no ejercida en per-

juicio del otro, sino como una forma desesperada de buscar el paraíso de la compañía, alternativo territorio de veda o coto de caza, da igual; quienes exhiben la grieta del dolor son blancos móviles de la ferocidad de los poderosos.

Debemos hablar de Fabián Bielinsky en pasado. Aun para quienes no lo conocimos, el dolor de su muerte resultó íntimo. No soy capaz de homenajearlo; recordar sus películas es la pobre forma que tengo de enfrentar la dura realidad de su ausencia.

La espera

Argentina, 1983, 18'. **DIRIGIDA POR** Fabián Bielinsky. **SOBRE EL TEXTO DE** Jorge Luis Borges. **CON** Héctor Bidonde, Guillermo Battaglia, Marta Serrano, Armando Capó.

B según B

por **Gustavo J. Castagna**

Otro mundo, otras imágenes. Allá, en los inicios de la democracia, apareció este corto de Fabián Bielinsky sobre "La espera", de Jorge Luis Borges. El contexto permitía ver dos frentes estéticos bien diferenciados entre sí: por un lado, los cortos y medios testimoniales que mostraban los horrores de la dictadura por medio de los trabajos de Marcelo Céspedes, Tristán Bauer y Silvia Chanvillard, filmados en 16 mm. Y, por el otro, las primeras experimentaciones audiovisuales del video independiente, que tendrían a Rodolfo Hermida, Roberto Cenderelli y Andrés Di Tella, entre muchos otros, como paradigmáticos visionarios de la época.

En medio de esos años de afirmaciones ideológicas y novedades procedentes del cine y el video, surgió *La espera*, un trabajo de Bielinsky que es, como lo (lamentablemente) poco que haría más adelante, imposible de ubicar en un casillero determinado. Por un lado, un gran texto con buenos trabajos actorales de Héctor Bidonde y Guillermo Battaglia. Por el otro, el planteo del respeto y la fidelidad o no al libro original, es decir, las ya sabidas tensiones que se producen al momento de la transposición literaria. Más que airoso e indómito salió Fabián de la conflictiva y pacífica, al mismo



tiempo, relación entre el cine y la literatura. Bidonde es Villari, que se apoderó de ese nombre que le pertenecía a otro personaje, el que interpreta Armando Capó. El nuevo Villari se alojará en una pensión y tendrá sueños o algo parecido, certezas o incertidumbres, sobre su pasado con "el otro" Villari, el original, no él mismo. O sí. Durante los veinte minutos de *La espera*, el tono es fúnebre, previsible pero eficaz en cuanto al fatal destino que le espera al sustituto Villari.

El joven Bielinsky confía en la perfección del guión (como haría en *Nueve reinas*), pero también en los riesgos que toma con la puesta en escena y en la compleja estructura que elige para contar su historia: como más tarde ocurriría con el personaje de Darín en *El aura*, la mirada de Villari-Bidonde entrega más preguntas que respuestas.

Sólo cito una pequeña escena donde se afirma la capacidad de Bielinsky con la trasposición. Borges escribió: "Villari, al día siguiente, mandó a buscar un coche que lo dejó en un consultorio dental del barrio de Once. Ahí le arrancaron la muela". *La espera* resuelve este momento con dos planos nada más, uno de Bidonde y el dentista y otro de una de palangana adonde va a parar

la muela de Villari.

La espera, un cortometraje de los ochenta que jamás tendrá fecha de vencimiento.

Una carrera inconclusa

por Jorge García

Cuando a fines del siglo pasado apareció *Nueve reinas*, la ópera prima de Fabián Bielinsky, muchos críticos se manifestaron sorprendidos por el surgimiento de un director dispuesto a contar una historia a partir de un guión indudablemente ingenioso (aunque los cinéfilos más o menos expertos lo encontrarían claramente deudor de David Mamet y su film *The Spanish Prisoner*, aquí estrenado como *Prisionero del peligro*). Lo cierto es que la película atrapaba con sus permanentes vueltas de tuerca y sus giros narrativos, y era dueña de un final que prácticamente obligaba a replantearse toda la historia. Personalmente, creo que fue una obra algo sobrevalorada, que impresionaba en una primera visión pero que en otras sucesivas aparecía como una película cuya consistencia

dependía esencialmente de la astucia de su guión. De todos modos, no se puede negar que fue un título refrescante, de alguna manera a contrapelo de las variables habituales del entonces naciente y pomposamente llamado Nuevo Cine Argentino. Años después, Bielinsky presentó su segunda película, *El aura*, una obra que representó una brusca ruptura para quienes esperaban una continuidad con el estilo de su ópera prima. Con una estructura narrativa muy diferente, no sostenida tanto en el montaje sino en planos (a veces demasiado) prolongados y de un ritmo mucho más pausado que el de su film precedente, aparecía como una obra menos "entradora" que *Nueve reinas*, posiblemente menos redonda, pero con un discurso más personal. Tal vez podría ser un acabado ejemplo del axioma de Truffaut que indicaba que muchos directores solían realizar películas que parecían haber sido hechas "en contra" de su obra precedente. Esta dicotomía provocó que se aguardara con inocultable expectativa el próximo proyecto de Fabián Bielinsky, ya que podía llegar a ofrecer la continuidad dentro de alguno de los caminos elegidos, intentar una síntesis de ellos o emprender la búsqueda de un nuevo rumbo. Su prematura y lamentada muerte, desafortunadamente, nos impedirá saberlo. [A]

CORREO

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Abren los ojos

Está claro que Nolan vio *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar), terminó algo confundido con el término "sueño lúcido" y decidió recrearla, a su manera, en *El origen*. Demasiadas explicaciones, sueños dentro de sueños, dentro de sueños, dentro de sueños, a ritmo cansino y con escasas sorpresas. Un poco de acción, algo de culpa cristiana, una pizca de *Matrix* y un final ¿abierto?, ¿cobarde?

Recomendación, la obvia: vean *Abre los ojos*; pero, si no se animan, cambien a DiCaprio por Tom Cruise y vean *Vanilla Sky* (Crowe), que hoy, ante el bajo nivel demostrado por Nolan, se agiganta hasta llegar a ser, por lo menos, un clásico del cine americano de este nuevo siglo.

GABRIEL CAMARA

La película *La mirada invisible* es un insulto a la inteligencia de los espectadores. Muy mala película. La escena de la violación es digna de principiantes. No se la cree ni mi vieja, que le gusta *Malparida* y piensa que Juanita Viale es buena actriz. Artificiosa. Las escenas de baños, muy obvias y malas. El director de preceptores lleno de clichés, y Julieta hace lo que puede. Peor: una cosa es que te dirija Martel y otra, Lerman. Director pretencioso que ya había mostrado que no era gran cosa con los plomazos anteriores. Aguante el cine narrativo. Luego de una pequeña primavera, con películas como *Francia* y *Carancho*, volvimos a la normalidad. (Aclaro que me encantan las primeras de Caetano y Trapero.) Saludos y gracias por mandarme los informes. **MATÍAS**

Hay números atrasados que adelantan

Como reciente suscriptor de la revista, y anteriormente lector discontinuo, cuando retiro de la redacción el último ejemplar, compro un número atrasado que me atraiga por alguna nota o crítica; me mueve un intento de ponerme al día, tratando de recuperar el tiempo perdido. En el número 210 de noviembre de 2009, en la sección "Los lectores, las lectoras y las lecturas", se invitaba a los críticos de la

revista, por intermedio de Porta Fouz, a que mencionaran los libros que, no siendo específicamente de cine, los hayan inspirado para hacer crítica de cine. Propuesta por demás interesante. Despertó mi interés la sección correspondiente a Lilian Laura Ivachow en la cual hace mención al libro *Diario argentino*, de Witold Gombrowicz, entre otros. En la nota, la autora relaciona el espíritu del libro con la "inocencia y la experiencia" en la actuación (título de un obituario que la misma redactora publicó en mayo de 2008 en esta revista) y da como ejemplo la incipiente aparición de una joven Cecilia Roth de 18 años en *Creced de golpe* de Sergio Renán. Aquí mis reflexiones sobre esa nota:

En su libro *Esculpir en el tiempo*, Tarkovski dice que el cine es un arte indirecto y nostálgico por naturaleza, porque revive en la pantalla, en distintos tiempos y varias veces, un mismo acontecimiento.

En el teatro, en cambio, la comunicación es directa, el actor tiene que estructurar internamente su papel, con toda la información posible; ése es el canon.

En el cine, según el director ruso, el actor no debe conocer las partes de la película, ni siquiera las más cercanas. Sabe lo que pasó pero no debe saber lo que va a ocurrir. En una escena de *El espejo*, la actriz Margarita Terekhova espera, sentada en una valla con la visión del camino en el campo abierto, la llegada de su marido; ella no lo sabe, el director le escamotea esa información para que no la escenifique. De haber sabido el final de la historia –según Tarkovski–, su acción no habría sido sincera. De tal manera, ella vivió esos minutos de espera como si fueran de su propia vida. En este momento no recuerdo bien si es en esta misma escena que la actriz abandona por un momento un estado de abstracción de su pensamiento y elevando el rostro mira hacia la cámara, sonríe en silencio, casi con vergüenza, estableciendo con esta acción totalmente espontánea e improvisada cierta complicidad inocente con la cámara, con el director y con nosotros los espectadores. Esta revelación

sería escandalosa para el cine tradicional, se vería como un desperfecto, un error en la actuación, o sea que esta escena se cortaría y se efectuaría nuevamente; sin embargo se produjo allí, en esa acción involuntaria, un instante poético de alta intensidad, aunque en apariencia "dramáticamente" no haya pasado nada.

Con este método de Tarkovski –yo lo llamaría "el actor en estado de inocencia"–, el director de cine le transmite al actor la confianza, la convicción del niño. De esta forma Tarkovski difumina la frontera entre ficción y realidad, para revelarnos una verdad en la actuación. Parece una paradoja pero no lo es.

El ejemplo opuesto para Tarkovski es el actor de *Solaris*, Donatas Banianis. Formado en el teatro tradicional ruso, es incapaz de interpretar un papel sin comprender "el porqué" ni el "para qué" de la acción; en este caso, el actor necesita toda la información posible del guión, del desarrollo de la película.

Por eso, cuando la autora de la nota cita a Cecilia Roth, recordé las reflexiones de Tarkovski sobre el actor y la actuación. A veces el "oficio" y la "experiencia" con los tics adquiridos en la formación teatral le quitan a la interpretación la cuota de verdad necesaria. Digo: no es lo mismo realidad que verdad, ésta se logra trascendiendo aquélla. Entonces pienso: ¿sólo en la actuación? Cuando estaba escribiendo esto y pensando la relación con Tarkovski, recordé al toque el libro del violinista

Nachmanovitch, *Free Play* –que leí hace un tiempo y del que la redactora también da cuenta en la nota–, donde hace mención a los antiguos taoístas, que dicen: "En estado de meditación, el propio ser era un pedazo de tiempo sin esculpir"; de lo cual se desprende que tanto para Nachmanovitch con la música como para Tarkovski con el cine, se trata en definitiva de la misma tarea, la improvisación, un estado de "sabia" inocencia. En síntesis, esto era lo que deseaba expresarles en cuanto a la nota de *El Amante*. Por otra parte, un número absolutamente especial; allí encontré también la crítica de la película de Jarmusch *No Limit, No Control* que vi

recientemente y me gustó mucho. Anteriormente había visto algunas películas del mismo director que me interesaron, entre ellas *El camino del samurai*, pero –como sabemos– Jarmusch merece párrafo o carta aparte.

Para finalizar y no agotarlos con mis divagaciones, arriesgo una recomendación: me parece que ese tipo de notas, que involucren a la parte formativa o nutricia de los redactores de la revista y que podría ampliarse a otras disciplinas como música, pintura, danza, poesía y otras que el cine tiene como motivo de inspiración, merecería un espacio de hábito en *El Amante*. Los saludo afectuosamente. **ARMANDO**

PROPATI

Sr. Director de *El Amante Cine*,

La única incongruencia que le encuentro a la crítica que Leonardo M. D'Espósito le hace a *El origen* en el N° 219 de *El Amante* es el 5 con que luego la califica en la columna de la página 34, cuando con un 2 habría estado hartamente generoso. Como tengo 67 años y mi ecuanimidad para valorar los estrenos es bastante cuestionable, ya que sigo admirando autores y cinematografías pasadas, el comentario de una joven de veintitantos a su pareja, a la salida del cine, manifestando "Mirá, no entendí ni jota, además me dormí, y no te esfuerces en explicarme nada porque no me interesa en lo más mínimo...", me pareció una joya por la síntesis. En fin, al menos esa noche, fuimos por lo menos dos que habíamos visto lo mismo. Un abrazo, y sigan adelante. **LUIS ROMÁN**

Estimados Sres.,

Mando este mail debido a que hace 2 días me encontraba en la terminal de omnibus de Retiro y tenía que hacer un poco de tiempo antes de poder retirar una encomienda que había mandado una empresa a mi nombre. Se me ocurrió la idea de tomar un jugo de naranja, comer un tostado y leer una revista. Estudio Imagen y Sonido y he trabajado en varias producciones importantes por lo cual el único tipo de revista que buscaba era sobre cine. Voy

a ser completamente sincero, con los avances de la internet hace mucho tiempo que no compraba una revista y para ser sincero del todo la primera que pedí fue la Cinemania, que al parecer no se edita más. Le pedí al vendedor que me recomendará otra revista y me dijo "podes llevar esta que se llama El Amante" yo acepté y la pagué... ¿cuánto? ¿usted se pregunta cuánto pague por una revista? la respuesta es 16 pesos!! Mientras me fui a sentar y pedir mi tostado con jugo de naranja me puse a pensar, "bueno si sale 16 pesos, que es un poco más que el precio de una tarjeta de teléfono por la cual me regalan 8 pesos, esta revista tiene que estar buena".

Lamentablemente no lo estaba diciéndole a quien ya conocía como terminaba esta historia. 16 pesos para una revista de la cual un 80% está en BLANCO Y NEGRO!? eso fue lo primero que cruzó por mi cabeza de persona normal sin ninguna intención de creer de que después de leer esta revista en mi vida iba a haber un antes y un después. Bueno quizás las notas estén buenas, bueno quizás la gente que escribe las notas sean personas conocidas en el medio, bueno quizás estaba leyendo esta revista con demasiado optimismo.

Para ser un poco más rápido en mi relato voy a decir lo que tengo que decir, estoy seguro que cuando esta revista empezó la idea era "HACER UNA REVISTA DIFERENTE". Pero de lo poco que yo sé sobre la edición de revistas (aunque haya trabajado en el diseño general de una) puedo decir que hay ciertas LIMITACIONES, no REGLAS sino LIMITACIONES. Toda la gente quiere cambiar el mundo y más si hablamos de gente relacionada con el arte pero hay límites, los excesos no son buenos en ningún aspecto de la vida. Seguramente usted está pensando "dale pibe deja de hacerte el intelectual, que estás tratando de decir?" si, usted es así de predecible. Lo que estoy tratando de decir es que si en la tapa pones una foto de una película que parece un terrible embole PORQUE LA NOTA MÁS LARGA ES LA DE "EL ORIGEN"? Otra cosa en este mundo donde

ustedes viven existen los COPE-TES? porque las notas de las películas son LARGÍSIMAS! y no hay ningún copete como para que yo sepa más o menos adónde va a ir la opinión del escritor y decidir si lo quiero leer o no. AH no pero Lucas la revista tiene muchas notas, Oh es verdad! notas como por ejemplo DORMIRSE EN EL CINE?! pregunta tonta que me viene a la cabeza ALGUIEN REGULA EL TIPO DE CONTENIDO QUE VA EN LA REVISTA? o es una onda de LOS PRIMEROS 10 QUE MANDEN UNA NOTA A ESTE MAIL VAN DE UNA EN LA REVISTA! ya nose que pensar. Me gustaría leer una descripción del tipo de personas que ustedes creen que compra esta revista, imagino por lo que lei (claramente no lei TODA la revista) que son personas inaptadas que lo único que hacen es ver películas hablar de películas comer películas y cepillarse los dientes con filmico de 35 mm, nose, en serio, nose... yo me considero una persona que le gusta el cine y me gusta analizarlo de vez en cuando y tratar de entender porque usaron tal plano porque tal música porque tal cosa... en fin, no me gusta leer una nota sobre una película MALA como lo es "Son como niños" esperar leer algo inteligente de porque la película es mala y terminar leyendo "... actuaciones mediocres, en particular la de Salma Hayek, quien todavía no aprendió a actuar y hablar en inglés al mismo tiempo" cuando Salma Hayek aparece un 11% de la película, quizás hubiese sido más inteligente hablar de la mala actuación de Chris Rock o del gordo de King of Queens ESAS FUERON ACTUACIONES MALAS, LA HISTORIA ERA MALA, HABIA UN CONFLICTO EN LA PELÍCULA? cosas más obvias que la gente pueda llegar a pensar... pero claro yo unos segundos después pienso porque ese comentario hueco? aaaahh... claro lo escribió una mujer para ser más específicos Marina Locatelli, bueno esta Navidad mandenle un regalo de parte mía... una caja llena de opiniones interesantes, buen gusto y quizás unos souvenirs de la isla del no resentimiento. Veamos, que me falta? ah si LA TAPA!!!!!! DIOS MIO!!!! yo soy

fanático absoluto de los buenos diseños, de las buenas ideas, de la creatividad y de la originalidad que tanto carece este país... pero... ESA TAPA PARA UNA REVISTA DE CINE?! EN SERIO CHICOS?! si yo abriera la revista y leyera producción general: UNA PERSONA, este mail sería para felicitarlo por manejar todo el proceso difícil que es crear una revista... pero no, leo MUCHOS NOMBRES, MUCHOS CULPABLES de el mal gusto... parece la tapa de una revista de arquitectura NINGUNA PERO NINGUNA DE LAS FOTOS QUE HAY EN LA TAPA ALGUIEN ESTÁ MIRANDO A LA GENTE, es más si lo ves con un ojo un poco más crítico ESTÁN TODOS MIRANDO PARA CUALQUIER LADO como diciéndole a la gente "Leeme o no, a mí ni me interesa yo estoy ocupado acá siendo la tapa" bueno Lucas no te enojes en la tapa también hay un circulito amarillo que nos dice de una manera pícara el BONUS que tiene la revista... que?... que dice?... DORMIR EN EL CINE!?!?!? OTRA VEZ!?!? pero que buueeeeenoo!!! (espero que su detector de sarcasmos esté prendido) Bueno no soy de mandar mails a revistas pero ustedes lograron irritarme tanto que decidí hacerlo, claramente estoy a la espera de una respuesta quizás con explicaciones quizás con información lo que si se que no voy a estar esperando es que me manden un adelanto de la próxima revista. Por cierto quizás notaron las innumerables faltas de ortografía y puntuación que esta carta tiene, bueno no decidí preocuparme por ellas ya que traté de mandar esta carta como lo que soy solamente una persona que compro su revista y les da su opinión, así que ni se gasten en hablar de eso... si son así de predecibles.

Desde ya muchas gracias

LUCAS RODRIGUEZ

N. del E.: Para no ir en contra de lo que manifiesta el autor de esta carta, decidimos no corregirla.

OBITUARIOS



SATOSHI KON

1963-2010

Es cierto: el mundo de la animación japonesa, visto desde tan lejos como desde estas húmedas pampas, parece todo igual. Pero no: tiene sus autores, sus tendencias, sus formas bien definidas. Miyazaki u Otomo no son los únicos autores bien personales. Hay otros: uno de los más interesantes y personales acaba de fallecer por culpa de un cáncer a los 46 años, cuando todavía cabía esperar mucho más de su estilo y su genio. Satoshi Kon tenía como tema la identidad y las relaciones entre la vida imaginaria y la real. Tres de sus cuatro largometrajes giran alrededor de eso: *Perfect Blue*, *Millennium Actress* y *Paprika*, la última quizás la más conocida. Los dos primeros tienen a una actriz como eje, y la pregunta central de cada uno es quiénes somos y cómo nos ven los demás; en especial *Millennium Actress* trabaja además con el contrapunto entre nuestra propia vida, la vida ficticia de una actriz y la

historia política y social como contexto. *Paprika* tiene como eje a una joven que puede meterse en los sueños: mucho de lo que *El origen* trivializa hasta la náusea está allí trabajado de modo poético. El otro largo, *Tokyo Godfathers* (aquí directo a video, al igual que *Paprika*), es una remake de *Tres padrinos* (de John Ford) en la Tokio actual, y también trabaja –aunque más lateralmente– el tema de la identidad y del contexto social como condicionante de nuestras acciones.

En todos los casos, el estilo de Kon es mucho más realista que el de sus colegas nipones, con personajes mucho más proporcionados y movimientos y gestos de una gran sutileza. Esto vuelve aún más perturbadores los sueños descontrolados de *Paprika* y las tremendas peripecias de los tres vagabundos con un bebé a cuestas en *Tokyo Godfathers*, así como la terrible escena de violación de *Perfect Blue*. Siempre hay un dejo de paranoia –una de sus obras maestras, justamente, es la serie de trece episodios *Paranoia Agent*, una especie de sátira

social negra donde un joven en patines ataca gente con un bate de béisbol– en estos seres perturbados por la imaginación y los deseos perversos de los demás. Sin embargo, la obra de Kon era, sobre todo, la de un humanista, alguien que creía que la convivencia urbana dependía de una voluntad siempre presente en alguna de sus criaturas.

En Annecy 2004, cuando terminé de entrevistar a Ray Harryhausen, el hombre me dijo que había visto el film de apertura de ese festival (*Tokyo Godfathers*) y que le había gustado, pero no entendía por qué se había hecho un film animado en lugar de uno de acción en vivo. Le respondí una pavana. Hoy, tras revisar la obra, me parece que era lógico: para Kon la animación era la herramienta perfecta para mostrar cosas inasibles e historias que sería cruel trasladar a la acción en vivo con el mismo humor –a veces intangible– que Kon tenía para ver a la sociedad. Era un gran artista al que, como es lógico en estos tiempos, conocimos demasiado poco. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Consultoría de Guiones y Proyectos
Cinematográficos

Juan Villegas
guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com

SIEMPRE LIBRE

El relato descarnado de vuestras vidas...

Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda

Martes 21 HS 94.7 FM **RPLM**
RADIO PALERMO



PATRICIA NEAL

1926-2010

Fueron tantas las veces en que se habló de los problemas de salud de Patricia Neal que a estas alturas uno se preguntaba si estaba viva. Nacida en Kentucky, estudió desde muy joven actuación, y debutó en teatro en 1946. Su primera vez en la pantalla fue en 1949, y en su segundo papel, en *Uno contra todos* de King Vidor, protagonizó, junto con Gary Cooper, uno de los besos más apasionados de la historia del cine. Éste fue el anticipo de la tormentosa relación que tendría con el actor después de esa película, que terminó con un colapso nervioso de la actriz y la alejó por un tiempo de la pantalla. Reapareció en 1957 con una gran actuación en *Un rostro en la muchedumbre*, de Elia Kazan, y en 1963 ganó un Oscar por su performance en *El indomable*, de Martin Ritt. En 1965, después de participar en *Primera victoria* (de Otto Preminger), sufrió una serie de accidentes cerebrovasculares que la dejaron semiparalizada por un tiempo. Sin embargo, se recuperó, y en 1968 reapareció en *Historia de tres extraños* (de Ulu Grosbard), lo que le valió otra nominación al Oscar. Sufrió una serie de tragedias personales, historias que dieron lugar a un telefilm, *The Patrice Neal Story*, interpretado por Glenda Jackson; por otro lado, sus problemas de salud le impidieron, en 1966, ser la protagonista de *Siete mujeres*, papel que finalmente recayó en Anne Bancroft. Sus actuaciones se fueron espaciando y, como muchos actores, su principal refugio fue la televisión, aunque reapareció fugazmente en 2009 en la ignota *Flying By*. **JORGE GARCÍA**

SUSO CECCHI D'AMICO

1914-2010

Éste parece ser un año aciago para los grandes guionistas del cine italiano, ya que a la reciente muerte de Furio Scarpelli hay que sumarle ahora la de Suso Cecchi D'Amico. Nacida en Roma como Giovanna Cecchi, debutó como guionista en 1946 y su segundo trabajo fue nada menos que

para *Roma, ciudad abierta*, de Roberto Rossellini. A partir de allí, desarrolló una prolífica carrera que consta de 120 títulos, algunos importantes como *Milagro en Milán* (de De Sica), *La señora sin camelias* (de Antonioni), *Verano violento* (de Valerio Zurlini) y *Salvatore Giuliano* (de Francesco Rosi). Pero los trabajos más prestigiosos de su filmografía fueron los que desarrolló con Luchino Visconti, de quien fue su guionista preferida, por lo que participó en casi todos sus films. Hasta hace poco tiempo permaneció activa, y la muerte la sorprendió casi centenaria. **JG**

BRUNO CREMER

1929-2010

Ayudado por su madre a desarrollar su Avocación, este actor francés estudió en el Conservatorio de París y desarrolló sus primeros trabajos en el teatro, donde interpretó a Oscar Wilde y a Shakespeare en varias ocasiones. Debutó en la pantalla en 1957. Los títulos más importantes de su prolongada carrera fueron *La sección 317* (de Pierre Schoendoerffer), *¿Arde París?* (de René Clément), la extraña *El tiempo de morir* (de André Farwagi, insólitamente estrenada en Buenos Aires), *Una historia simple* (de Claude Sautet), y el que fue uno de sus mejores papeles, el del sádico policía de *Fanny Pelopaja* (del español Vicente Aranda). En los últimos años personificó al Inspector Maigret, héroe de Georges Simenon, en más de 50 telefilms (varios de ellos se están viendo en el canal de cable Eurochannel). **JG**

ARMANDO ROBLES GODOY

1923-2010

A pesar de que a lo largo de 35 años realizó sólo siete películas, el peruano Armando Robles Godoy es una figura importante dentro del cine de su país y el primero que dio a conocer internacionalmente esa filmografía. No puedo hablar mucho de su obra, ya que no vi ninguna de sus películas, pero quienes

estén interesados en conocer aspectos de su vida y obra pueden consultar el blog peruano www.paginasdelidiariodesatan.blogspot.com, donde se le ha dedicado una extensa nota necrológica. **JG**

BRUNO SCHLEINSTEIN

1932-2010

Se murió Bruno S. ¿Quién? El de *El enigma de Kaspar Hauser*, ése de las películas de Herzog, el de *Stroszek*, a la que se conoce como *La balada de Bruno S.* ¿Pero *Stroszek* no es el título de la primera película de Herzog? No, el título del primer largometraje de Herzog es *Señales de vida*, y allí hay un personaje cuyo nombre de ficción es *Stroszek*. Más de una década después, Herzog le puso *Stroszek* de título a una película, pero se podría decir que ésa no tenía nada que ver con la primera. ¿Y ahí está Bruno S.? Claro, por eso en algunos países se la conoció como *La balada de Bruno S.*, favoreciendo la confusión entre películas y entre el hombre y el personaje. ¿Y la S. del Bruno ése del título es por *Stroszek*? Exacto, pero ese personaje no tiene relación con el de la ópera prima de Herzog, aunque comparten apellido. ¿Y el actor que hizo de Bruno S. se llamaba Bruno S.? Sí, pero no era un actor, sino un tipo al que Herzog había visto en un documental y que le llamó la atención. Parece que de chico le habían pegado tanto que casi lo dejaron sordo, pese a lo cual aprendió a tocar varios instrumentos, y también dicen que estuvo 23 años encerrado en manicomios. ¡Pobre *Stroszek*! No, pobre Bruno S. ¿Bruno S. no es *Stroszek*? En la película, sí, pero en la vida real, no. ¿Y cómo se llamaba entonces? Bruno Schleinstein. Ah, pobre Bruno Schleinstein. ¿Por qué pobre? ¿Qué sé yo!

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 internet no llegan.

Presidente M.Rago 011- 15-3388-2981

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

CAMARA ARGENTINA DE VIDEOCLUBES

www.camaradevideoclubes.com.ar

info@camaradevideoclubes.com.ar

La última película de acción

Cacería implacable

Nowhere to Hide

Corea del Sur, 1999, 112'

DIRIGIDA POR Lee Myung-se, **CON** Park Joong-Hoon, Ahn Sung-kee, Jang Dong-gun, Choi Ji-Woo. (SBP)



por **Hernán Schell**

En una escena de *Rocky Balboa*, el conocido boxeador protagonista empieza a decirle a su hijo que lo importante en la vida no es cuántas veces uno cae, sino cuántas veces uno está dispuesto a levantarse. Es una idea no sólo banal sino además tremendamente gastada, de esas reflexiones que, si se escuchan en una película o en una canción, no pueden sino provocar fastidio. Sin embargo, en esa escena y en ese contexto específico de *Rocky Balboa*, ese cliché alcanza un nivel de emotividad desconcertante, y esa emotividad está lograda no tanto por el contenido específico de esa frase, sino más bien por la fe de su propio director en incluirla, sin ningún tipo de miedo al ridículo o a lo inverosímil (después de todo, después de esa escena veremos a un boxeador de 60 años peleando de igual a igual con un peso pesado de veinte años en el apogeo de sus habilidades pugilísticas). Es posible que ese momento de *Rocky Balboa* sea el más sofisticado

de la película, justamente porque se atreve a reescribir el cliché ubicándolo en otro contexto completamente diferente para darle una autenticidad y un valor emotivo nuevos. Esa frase de señalador, la que dice que hay que levantarse siempre, deja de tener en esa escena de *Rocky Balboa* la connotación de una sentencia obvia, para transformarse en un acto de fe conmovedor de un director que siente tanto cariño por su personaje que cree que esa frase, en sus palabras, puede ser verdaderamente útil desde el lugar de sinceridad con que está dicha.

Esta posibilidad de reescribir el cliché, de darle otra función, puede ser un ejercicio apasionante de ver, que el cine no entrega con mucha frecuencia. En los noventa, dos películas plantearon ese tipo de reescritura con una maestría y una originalidad mayor. Una fue *Tiempos violentos*, que descubre que acumular muchos lugares comunes en una misma película puede dar como resultado algo completamente nuevo.

La otra fue *Nowhere to Hide*

(así la conocimos en el Bafici 2000), película de Lee Myung-se que, por fin, después de más de una década, se editó en Argentina en DVD (con el título de *Cacería implacable*). Esta película es rica en estereotipos y lugares comunes del cine de acción. El protagonista (apellidado Woo, en clara referencia al director chino) es un policía duro que no teme ignorar algunas reglas, de apariencia desinteresada, pero con un corazón altruista en el fondo; el compañero de trabajo de Woo es un oficial joven, prometedor, entusiasta pero inexperto. Al mismo tiempo, estos dos policías tienen que perseguir a un asesino a sueldo solitario, excesivamente frío pero enamorado de su novia. Y entre estos estereotipos se desarrollan situaciones que ya hemos visto mil veces en otras películas: no faltará en *Nowhere...* una charla en la que Woo cuenta por qué decidió adoptar un oficio tan arriesgado, un momento en que la pareja del villano miente en un interrogatorio para que la Policía no descubra el paradero

del hombre que ama, o un momento en el cual una acción especialmente cruel del asesino para con un conocido de Woo hará del enfrentamiento entre el oficial protagonista y el criminal algo más personal que profesional.

El trabajo de Lee Myung-se será tomar estos estereotipos y lugares comunes y darles otra significación, sin evaluar moralmente las consecuencias trágicas de la destrucción de un cuerpo (como lo hace Cronenberg en *Una historia violenta*), ni haciendo una reflexión sobre su relación mítica —ni en clave lírica (como lo hace Woo en *Misión: Imposible 2*), como tampoco pesimista (como lo haría Shyamalan en *El protegido*)—, sino tomando aquello que ya vimos mil veces para filmarlo de una manera que nunca vimos. En *Nowhere to Hide*, la base de la tensión o el interés es de carácter puramente formal. Al contarnos lo que vimos miles de veces, con personajes que obedecen a estereotipos ya mil veces revisitados, la única posibilidad que la película

Frente a tanta estilización, sin embargo, *Nowhere to Hide* conserva uno de los elementos más extraordinarios del cine de acción: su fisicidad. Algo que se extraña mucho en esta década, en la que el cine de acción y aventuras se entregó a los bichos por computadora, a la ostensible digitalización de cualquier tipo de escenarios, peleas o acrobacias que puedan plasmarse en la pantalla y al más confuso montaje videoclipero. Cuando esta película tiene que filmar escenas de acción, su ideología es pura y exclusivamente baziniana. En este sentido, hay dos escenas que son particularmente destacables. La primera de ellas es fugaz pero de una belleza extraordinaria. Se trata del momento en que el detective protagonista se lanza sobre una camioneta en marcha para frenarla. En el momento en que este vehículo frena abruptamente para hacer caer por inercia al detective, dicha caída está puesta en un plano general fugaz pero extraordinaria-

mente sabio, en el que uno ve y sobre todo "siente" el cuerpo del personaje cayendo al asfalto. El otro plano es una persecución en la que un policía corre a un sospechoso; una escena que hemos visto una cantidad tremenda de veces, con la diferencia de que aquí se exagera hasta el máximo la idea del "montaje prohibido baziniano" cuando Lee Myung-se pone, en un mismo y generoso plano general, al perseguidor y al perseguido corriendo uno detrás del otro en una misma toma imposible. Toda esta acumulación abrumadora de ideas visuales es lo que le da a *Nowhere to Hide* una característica sumamente lúdica, y es posible que el mejor reflejo de este espíritu juguetón esté cuando aparecen chicos en la película y, especialmente, en el detective Woo que interpreta Park Joong-Hoon, con sus movimientos exagerados al caminar y, sobre todo, con sus expresiones aniñadas y algunas actitudes propias de un infante (el momento en que le señala a su enemigo que va a ir preso simulando estar entre rejas, o el momento en que empieza a jugar con la nieve junto a su compañero para levantarle el ánimo). Pero si Woo es el costado lúdico de *Nowhere to Hide*, su némesis, el asesino a sueldo con rostro pétreo y movimientos firmes pero lentos, que responde al nombre de Chang Sung Min, es la expresión del costado más melancólico y ele-

giaco que se desprende de *Nowhere to Hide*. Un costado que le debe mucho, en su espíritu, a Sergio Leone y, sobre todo, a la película *Érase una vez en el Oeste*, obra maestra a la que *Nowhere to Hide*, no por nada, alude discretamente hacia el final, en una escena en un hospital, cuando se escucha la melodía del inolvidable *Harmonica* que interpretaba Charles Bronson. En esa película, Leone tomaba el western clásico, sus figuras más emblemáticas y les daba una visión nueva. Había en Leone esta idea monumentalmente ambiciosa de jugar con el western para reinventarlo con una estética novedosa. Pero también en los westerns de Leone en general, y en *Érase...* en particular, existe esa autoconciencia por parte del realizador de que esa reinención es una de las últimas que pueden hacerse con un género que estaba muriendo. En *Nowhere to Hide* pasa lo mismo, porque hay algo en esas renovaciones formales que hace permanentemente Lee Myung-se, que tienen el triste encanto de lo crepuscular, que dan cuenta de la mirada de un director que es consciente de que esos lugares comunes no pueden renovarse mucho más allá de lo que él está haciendo, y de que esa reinención del género de acción (o por lo menos de ese género de acción que él está homenajeando y reinventando al mismo tiempo) es un último

intento desesperado por recrear lo que ya no tiene muchas más formas de ser recreado. Por eso, el título original de esta película (cuya traducción literal es "sin lugar donde esconderse") puede aludir no tanto al asesino de la película que no tiene escapatoria, sino más bien a un género que ya no tiene muchas más opciones para seguir existiendo. Por eso también esta necesidad del director de alargar las escenas como si quisiera hacerlas eternas, de sumergirlas en la melancolía bajo la canción "Holiday" de los Bee Gees, de empezar su película en un blanco y negro ya gastado y de darle un rostro golpeado al detective Woo. Por eso también es bastante significativa la forma en que la película congela, por momentos, muchas imágenes, en especial aquéllas que concierne a figuras propias del cine de acción. Son imágenes que parecen pertenecer a un álbum final, hecho de una serie de fotografías de una época en que los asesinos solitarios, los policías recios pero con buen corazón, los compañeros que caían en desgracia y las persecuciones entre policías y ladrones todavía tenían gran vitalidad y emoción. Eran los últimos latidos de un corazón moribundo a los que un director, hace más de una década, intentó hacer revivir a pura puesta en escena. **[A]**

A cartoon character with a large head, wearing sunglasses and a suit, is shouting into a megaphone. The character is positioned inside a circular frame, and the megaphone is on the right side of the frame.

ESTO ES CENERAMMA®

ASOCIATE HOY

www.estoescineramma.com.ar

Lammaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro.10 a 22 hs. Domingos cerrado.



Detrás de la cordillera

por Jorge García



La extraña (When We Leave)

Después de seis años de presencia ininterrumpida en la capital chilena, puede decirse que el SANFIC se ha consolidado como uno de los principales festivales de cine de ese país. Fundado según el modelo del Bafici en el año 2004 por Carlos Núñez y Gabriela Sandoval, quienes se mantienen todavía en sus cargos, es un encuentro obligado para todos los cinéfilos de Santiago de Chile, en el que se proyectan alrededor de 120 largometrajes. Tiene secciones fijas como la Competencia Internacional y la Chilena; Talento Nacional, dedicada a cortometrajes producidos en el país trasandino; Visiones del Mundo, donde hubo ciclos dedicados a películas recientes del cine norteamericano, francés, suizo y alemán; y otra compuesta por films relacionados con la música. Hubo también en el SANFIC espacio para algunas retrospectivas como las dedicadas a Claire Denis, Jim Finn e Isabel Coixet (esta última no demasiado justificable, más allá de que la directora haya integrado uno de los jurados) y una más pequeña con tres films de Andy Warhol. También se desarrollaron actividades especiales, como un encuentro con el director Abel Ferrara (se lo ve cada vez más desequilibrado al hombre), una mesa (otra más) sobre la crítica a cargo de Robert Koehler y otra sobre el cine chileno actual. Hay que señalar, y no es una novedad, que el circuito festivalero tiende a la repetición de películas, por lo que no extraño que aquí se exhibieran muchas películas vistas en el Bafici.

Un par de observaciones antes de empezar a reseñar algunas de las películas exhibidas en el SANFIC. La primera, la sorprendente ausencia de críticos en las funciones

de prensa (vi algunas de las películas en la más absoluta soledad), y la otra, la necesidad de mejorar la calidad de algunas proyecciones en el Hoyts La Reina, centro neurálgico del festival. Como contrapartida, no cabe sino elogiar los excelentes televisores de 52 pulgadas disponibles en la videoteca.

Hablemos un poco, entonces, de algunas de las películas proyectadas en el SANFIC. En la Competencia Oficial, cuyo primer puesto fue otorgado en decisión compartida del jurado a *Alamar* (de la cual sigo sin entender los entusiasmos que provoca) y *Putty Hill*, ambas vistas en el Bafici, tuve ocasión de ver *El padre de mis hijos*, un sólido melodrama doméstico —que no había podido mirar en Buenos Aires en ocasión de su estreno— inspirado en el caso del productor cinematográfico Humbert Balsan. La italiana *Into the Blue*, segunda película de Emiliano Dante, fusiona el documental y la ficción en la historia de seis jóvenes que sobrevivieron al gran terremoto que destruyó la ciudad de L'Aquila. Un film con algunos buenos momentos, pero sin mayor vuelo. *La extraña*, debut de la austríaca Feo Aladag, es un *soaper* con todas las letras, centrado en una muchacha de origen turco que escapa con su pequeño hijo de un sufrido matrimonio en Estambul, pero que tampoco encuentra refugio en su familia, que vive en Alemania aferrada a las tradiciones y al machismo. Es un típico film con heroína sufriente (apoyado en el muy buen trabajo de Sibel Kekilli), al que hay que reconocerle la convicción con que está hecho y que está llevado hasta las últimas consecuencias. *Los signos vitales*, de la canadiense Sophie Deraspe, tiene como protagonista a

una muchacha que, luego de la muerte de su abuela, decide dedicarse a ayudar gratuitamente a ancianos en el último tramo de su vida. Un film correcto, al que le falta intensidad. La peruana *Octubre* está centrada en un hombre que vive de los intereses que le da otorgar pequeños préstamos a sus vecinos y un día encuentra a un bebé abandonado en un basural. Un film cuyo mayor mérito es la caracterización de algunos de sus personajes secundarios.

Bastante mejor es otra película peruana, *Paraíso*, de Héctor Gálvez, exhibida en el Bafici. De las chilenas no conocidas, la de mayor interés fue *Cargar la sangre*, ópera prima de Christian Zamora Veas, en la que un hombre vuelve a la ciudad para llevar a cabo algunos asuntos pendientes que nunca se explican demasiado. Interesante utilización de locaciones de Santiago de Chile. *Yo maté a mi madre*, del jovencísimo director canadiense Xavier Dolan, narra el enfrentamiento ininterrumpido entre un adolescente y su madre (dos personajes, por distintos motivos, absolutamente insoportables). La película tiene algunas escenas logradas, pero se ve perjudicada por un inconvincente final de tono edificante.

Corazón animal, de la suiza Séverine Cornamusaz, muestra facetas poco conocidas de la pulcra y prolija sociedad suiza, en un drama rural de gran violencia, con personajes toscos y rústicos. Una película con dos tercios muy interesantes, pero que en el último tramo ablanda su discurso. El SANFIC es, a estas alturas, un festival definitivamente insertado en la vida cultural chilena, en constante crecimiento, al que sólo cabe augurarle una larga y provechosa vida. [A]

Conexiones

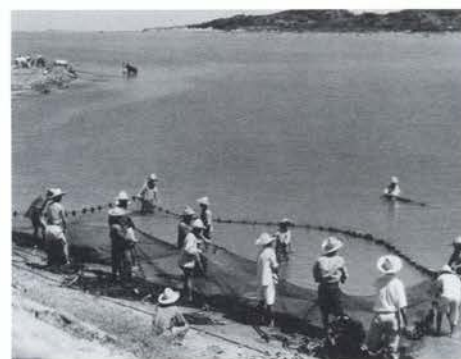
por Javier Porta Fouz

De la nada, porque la encargada de prensa (en realidad, estaba encargada de muchas otras tareas) leyó notas mías en Internet y le gustaron, fui uno de los tres periodistas extranjeros invitados en 2004 para un nuevo festival de cine en México. El festival resultó ser el FICCO, que llegó a tener seis ediciones (la séptima iba a ser este año, pero se canceló intempestivamente muy pocas semanas antes de la fecha pautada para la inauguración). Eva Sangiorgi, esa “encargada de prensa” en ese primer FICCO, y que sería programadora del festival en posteriores ediciones, dirige hoy el FICUNAM, es decir, el Festival Internacional de Cine de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuya primera edición será el año que viene. Y la creadora y directora del FICCO en sus primeras cinco ediciones, Paula Astorga, hoy es nada menos que la nueva directora de la Cineteca Nacional de México. Pero Paula Astorga, unos días antes de ser nombrada nueva directora de la Cineteca, era la directora de un nuevo festival de cine en México DF: el Distrital, que tuvo lugar del 27 de mayo al 6 de junio de este año. Hoy en día, el Distrital 2011 se prepara bajo la dirección del argentino radicado en México David Di Bona, que también trabajó en la producción del FICCO (y que fue productor ejecutivo de este primer Distrital). Como se ve, el FICCO y sus integrantes originales fueron fundamentales para la renovación y reproducción de los festivales en México (y se puede agregar, entre otras cosas y otros festivales, que los principales programadores del FICCO, Michel Lipkes y Maximiliano Cruz, han programado para

las últimas ediciones del Festival de Guadalajara y también algunas secciones de este Distrital).

Pero vayamos a Distrital 2010, que fue un festival más pequeño que los FICCOs, con programación al estilo Bafici, con una buena cantidad de títulos mexicanos (el festival se llamó “Distrital, semana de cine mexicano y otros mundos”), varias premies mundiales (la zona de cine y música era muy atractiva y exitosa, con alguna película verdaderamente sorprendente de la que ya hablaremos en otra ocasión), una muy amplia retrospectiva de George Kuchar, proyecciones al aire libre y varios etcéteras, entre los cuales figuraba la exhibición de la copia restaurada con música en vivo de *Redes* (1936), producción mexicana dirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, con pescadores reales entre los actores (y que podría hacer un doble programa perfecto con *Barravento*, la ópera prima de Glauber Rocha). Más allá de la potencia del drama social, de las imágenes y del montaje, la experiencia de ver una película sonora, con diálogos y con música original de Silvestre Revueltas pero reinterpretada en vivo, es muy llamativa, y desdobra espacialmente el sonido (la fuente del sonido de los músicos en el foso es distinta a la de los diálogos de la película), generando una verdadera y singular función de comentario de la música.

En realidad, más que de la programación de Distrital, debería hablar del Foro Iberoamericano de Cine Clubes Comunitarios, que es a lo que fui invitado (a exponer sobre legislación sobre promoción cinematográfica en Argentina). En el foro hubo treinta y ocho expositores (siete



Redes

internacionales) y en los cuatro días que duraron sus actividades asistieron 764 personas y lo vieron en vivo por Internet cerca de 5.000 más. El cineclubismo en México está muy desarrollado, y son espacios cruciales para luchar por la diversidad y el acceso a películas no masivas. Hay muchos cineclubes desperdigados en el enorme DF y sus alrededores (en ese sentido, el Distrital sufría, como todo festival con varias sedes en el DF, de algunos desplazamientos interminables entre los cines). La proliferación de cineclubes no puede desligarse del hecho de que la distribución y la exhibición en México están aún más concentradas que en Argentina, con menos espacios comerciales de exhibición independiente y –al menos por ahora– sin nada equivalente a los espacios de exhibición del INCAA.

Ahora bien, si tenemos en cuenta el impacto, debería hablar de un evento musical de la fiesta de clausura: la presentación del grupo punk español Triángulo de Amor Bizarro, que escuché por primera vez, en vivo, en Distrital. Triángulo de Amor Bizarro es una referencia clara a la canción homónima de New Order, y “los triángulo” suenan como una versión punk y minimalista de New Order y Joy Division, y tienen una energía inusual. Y un detalle más: los integrantes del grupo son gallegos, de Galicia, algunos de Lugo y algunos de La Coruña, es decir, la ciudad en la que trabaja nuestro colaborador y amigo Jaime Pena, así que apenas regresé de México tenía un mail de Jaime en el que me decía que ya se había enterado de que yo había conocido a los Triángulo de Amor Bizarro. El mundo es pequeño, y conectado. **[A]**



Ejercitar la memoria

por Jorge García

Entre los eventos realizados con motivo del Bicentenario, es importante destacar la producción de *Huellas de un siglo*, emprendida por el Área de Cine de Canal 7, conducida por Alejandro Fernández Mouján y Pablo Reyero. Esta producción encomendó a varios directores de cine la realización de una serie de 26 documentales de alrededor de 25 minutos cada uno, que reflejaran distintos momentos de la historia argentina del siglo XX a partir de diversos hechos de contenido político y social que se convirtieron –en la mayoría de los casos– en sucesos perdurables y significativos de la memoria colectiva. La tarea ofrecía, a priori, algunas dificultades, tales como la necesidad de que los directores –más allá de sus diferentes características estéticas– homogeneizaran, de alguna manera, el estilo de los films; y, por otra parte, el desafío de transmitir los elementos fundamentales del hecho elegido en un lapso tan breve de tiempo (hay un antecedente memorable en este terreno: los capítulos de la legendaria serie de ciencia ficción *Dimensión desconocida*). Es necesario mencionar que, al menos en los capítulos vistos, ambos objetivos fueron logrados. Los relatos están estructurados de manera tal que alternan escenas actuales con abundante material de archivo; por otra parte, hay siempre dos voces en off, la de Verónica Condomí, como narradora, y la de Pascual Menutti, a

cargo de las citas y la lectura de textos. Donde se pueden advertir mayores diferencias es en la postura ideológica de los realizadores frente a los hechos relatados, diferencia que se observa, a veces, en los textos elegidos pero, en la mayoría de los casos, proviene de las imágenes seleccionadas para ilustrar los acontecimientos.

En *Malvinas: la guerra que nos contaron*, Alejandro Fernández Mouján plantea cómo, a través de los medios, se deformó la información sobre la contienda, pero no deja de lado el exaltado patriotismo suscitado alrededor del hecho –más allá de la eventual justicia del reclamo–. Conmueven hoy las imágenes de la multitud aplaudiendo a Galtieri en la Plaza de Mayo, hecho sólo comparable al de la ovación a Videla con motivo de la obtención del título en el Mundial 78. Hay otro gran momento: el de la donación de una estola de visón “de gran valor afectivo” que hace Mirta Legrand al grito de ¡Viva la patria!, para ayudar a los combatientes. Mouján también dirigió *Eva Perón, último año con su pueblo*, film que, junto a emotivas imágenes, varias de ellas bastante conocidas, sigue impresionando por la rotunda potencia (y vigencia) de los discursos de Evita.

Pablo Reyero dirigió un solo episodio, *El malón de la paz*, en el que se habla de un hecho olvidado ocurrido en el año 1946, cuando una gran cantidad de indígenas norteros emprendió una kilométrica mar-

cha a pie para reclamar por sus derechos ante el recién llegado Coronel Perón, sin obtener ningún resultado. Dos momentos memorables: Perón abrazando a tres coyas en la Casa de Gobierno y la cínica respuesta del mismo Perón cuando dice: “Los tuve que mandar de vuelta, no iba a hacer la reforma agraria”.

Carlos Echeverría en *Bombardeo a la Plaza de Mayo* desarrolla la profunda criminalidad de ese hecho con excelente material de archivo y resalta la enorme cantidad de tiempo que estuvo sin conocerse la nómina de las víctimas. En *La huelga de la construcción de 1936*, por otra parte, investiga una de las luchas obreras más prolongadas de la historia, y en *19 y 20 de diciembre* analiza, con su habitual rigor, los sucesos previos a esta fecha que desencadenaron la violenta represión en esos luctuosos días de 2001, hechos que culminaron con la fuga de Fernando de la Rúa.

Gustavo Fontán en *Juicio a las juntas*, desarrolla ese memorable evento que –bueno es recordarlo– terminó con la vergonzosa absolución de algunos de los principales responsables de la represión ilegal. (También conviene tener presente el lamentable discurso introductorio de Antonio Tróccoli, Ministro del Interior alfonsinista, a la emisión televisiva del programa *Nunca más*.) En *Puebladas de Cutral-Có*, Fontán habla de dos eventos poco recordados fuera de los lugares donde se produjeron, y en *La semana trágica* hace uso de un formidable material de archivo para mostrar, en poderosas imágenes, la brutal represión ejercida sobre los trabajadores de los talleres Vasena en Parque Patricios ante la pasividad y tolerancia del gobierno yrigoyenista, y el surgimiento de la Liga Patriótica, nefasta antecesora de la Triple A.

Por su parte, Hernán Khourian en *El Centenario* destaca que el hecho más importante en esa fecha fue la recepción a la Infanta Isabel de España; mientras que en *Tucumán 1966-75* investiga el surgimiento de los primeros grupos guerrilleros que desencadenaron el Operativo Independencia, directo antecesor de la represión ilegal después del golpe de 1976. Finalmente, en *La primavera de los pueblos*, el mismo Khourian recuerda el olvidado “interinato” de Héctor Cámpora y sus días de desbordante libertad, hasta que el regreso definitivo de Perón, rodeado de Isabel y López Rega, terminó con aquellos inolvidables momentos y produjo el caldo de cultivo para los negros años que vendrían.

De los capítulos de la serie que he visto, puedo decir que son –por encima de sus eventuales diferentes calidades–, tanto para los que vivieron muchos de los hechos referidos como para las jóvenes generaciones, un implacable y necesario ejercicio de memoria. [A]

EL RATO HORROR SHOW



una película de
Enrique Piñeyro

BIGGER THAN LIFE

En nuestro Facebook propusimos un foro de momentos cinematográficos "Bigger than life", o sea, "más grandes que la vida". Y hubo muchas respuestas. Y lo propusimos al interior de la redacción. Y dimos total libertad. Y esto salió. Y empiecen por la primera nota, la de D'Espósito, para ir aclarando el concepto. Y la expresión tiene mucha más gracia en inglés que en castellano.

Cómo explicar la maravilla humana

por **Leonardo M. D'Espósito**

No hay nada más grande que la vida porque todo está incluido en la vida. Esto es de Perogrullo. Sin embargo, en el momento en que el cine se convirtió en la combinación titánica entre una lupa y un espejo, en el preciso instante en que alguien descubrió que había que sacar lo que no era pertinente mostrar, la función "lupa" se hizo central. Por eso el cine –el cine que vale la pena, el cine bueno, el cine que queda en la memoria– es más grande que la vida, porque la amplía para encontrarle su sentido.

Ahí está la clave: la vida humana es extraordinaria. De todos los seres vivos que existen en el universo conocido, el ser humano es el único que tiene la capacidad de comunicar lo que imagina, de viajar en el tiempo con su cerebro, de crear cosas. Eso lo vuelve completamente fuera de lo común, casi un mentís a la entropía. Sin embargo, envueltos como estamos en nuestra propia existencia, es un poco difícil que nos demos cuenta de lo maravilloso y complejo que es, por ejemplo, el simple hecho de parar un colectivo. Veamos: vemos un vehículo, identificamos su color y su número, asociamos ese color y ese número con



un registro de su recorrido y con el hecho de que va a llevarnos adonde queremos ir (porque otra operación en nuestro cerebro está ocupada en que debemos ir a algún lugar por algún motivo), esperamos a que esté a una distancia de visibilidad mutua y les damos una orden a una cantidad enorme de nervios y músculos para que levanten la mano de modo de señalarle al conductor que debe detenerse. Esto lleva millo-nésimas de segundo y combina el acto reflejo con una serie de conocimientos cultura-

les (que el 132 tomado en Puán y Rivadavia nos deja en Paraguay y Azcuénaga, por caso, lo que implica saber qué son "132", "Puán", "Rivadavia", "Paraguay" y "Azcuénaga", y diferenciar que son calles y no que refieren a personas o países). Todo eso es algo que casi podemos considerar mágico, pero que en nuestro diario vivir tomamos como absolutamente trivial.

El cine, esa ventana gigante, transforma hasta el más pequeño acto trivial en algo gigante que nos permite darnos cuenta de cuán extraordinario es ser humanos. Para eso es necesario que sea más grande que la vida, y de hecho, necesariamente, lo es, incluso cuando es (elipsis, elecciones, recorres y montaje mediante) más "chico" que la vida. El cine, el único arte que tiene espacio y tiene tiempo, concentra la vida en sus momentos extraordinarios, o vuelve extraordinaria la vida al concentrarla, al otorgarle a cada acto cotidiano un sentido mayor que su mera existencia. Muchos hemos subido a la noria como Antoine Doinel, pero seguro que recordamos más esa escena de *Los 400 golpes* que nuestras propias andanzas en Interama. Anoche mismo, en una vereda de Congreso, dos pibes trataban de levantarse a dos pibas de otra mesa. Ante la tercera llamada, una de las chicas los miró y les dijo "Are you talkin' to me?" dos veces. Más grande que la vida significa que entró además en la vida, que nos reconfigura la memoria. No es otra la misión del arte.

Tres perfectos minutos

por Marina Locatelli

Ante la consigna que nos incitaba a elegir un momento “Bigger than life” en el cine, no dudé un segundo. Mi momento favorito es el etéreo final de *Antes del atardecer* de Richard Linklater.

Llámenme sensiblera, romántica, sentimental o fémina obvia. No me importa, mantengo mi elección contra viento y marea. Podrá haber muchos más momentos (¿y tal vez mejores?), pero para mí éste posee la tesitura de lo genial. Es imposible describir con palabras la sensación no intelectual sino física que me causa esa escena cada vez que la veo. Me emociona profundamente. Estómago y corazón se unen en un mismo estrujamiento al contemplar a dos personajes que amé durante casi un decenio en silenciosa reverencia, ahora envueltos en un momento de irreproducible belleza.

Han llegado al departamento de ella –¡tan de ella!– después del reencuentro. Ha sido un volver a elegirse, primero a tientas, luego a paso firme, a través de un sutil escenario parisino. Los pocos minutos compartidos se encuentran en permanente amenaza por la inminente partida de él. Ella terminó de preparar té para ambos. Él está feliz, recostado en el sillón. Céline se menea al compás de “Just in Time”, cantado por Nina Simone, y Jesse la mira subyugado. Ella, parodiando a la gran Nina, le dice: “Baby, you are gonna miss that plane”. Y él le contesta: “I know”. Son mil táticas promesas en dos palabras y una mirada. Son nueve años de historia de amor en apenas unos segundos.

Entre los muchos sentimientos que me provocan esos tres minutos que dura la canción, es inevitable que asome la envidia, porque por más que la vida intente, una y mil veces, imitar al arte, nunca va a poder alcanzar la perfección de ese momento. Ese instante de tiempo, a la vez estático y exuberante, es más grande que la vida. Nunca se reproducirá con tal exquisita perfección en nuestra ordinaria realidad. El mundo es un lugar muy tosco para que algo así suceda. Este gran final es todo lo que una película debería ser; es todo lo que en una vida debería pasar. Una felicidad y una tristeza infinitas me embargan al mismo tiempo. Felicidad por haber, de alguna manera, participado de un momento íntimo, exquisito, mágico; y tristeza porque ese rato de delicada belleza finalizó. Al igual que cuando termino de leer una de mis novelas favoritas, en el preciso momento en que los personajes desaparecen de pantalla, en el instante mismo del fundido a negro, ya los estoy extrañando.



Templos profanados

por Fernando E. Juan Lima

Una habilidad bastante estúpida e inútil que parezco no perder con la edad es la de recordar en qué cine (en qué sala) he visto cada película. Es cierto que, con el arribo de las multipantallas y con el aumento de la cantidad de películas que veo por año, algún detalle se me puede escapar (por ejemplo, suelo no distinguir entre las salas 6 y 7 ó 9 y 10 del Hoyts Abasto, y los Village y Showcase se me presentan como un bloque al que sólo distingo por los barrios), pero ese recuerdo parece persistir inmune frente a la incorporación de nuevos elementos en la base de datos de la memoria. Consultado a boca de jarro sobre quién era el director o el actor principal de tal o cual film, seguramente dude un buen rato, me confunda y con suerte pueda aportar algo, pero siempre me acordaré del cine (o de la multisala) en donde vi la película. Como Marcos Vieytes, no concibo la idea de que dormirse en el cine pueda constituir un imprevisto digno de ser festejado; sin embargo, comparto en gran parte lo señalado por Guido Segal en el dossier “Dormir en el cine” (EA 219) en cuanto a lo que tiene que ver con el cine como contracara (u oposición) de la cotidianidad. La referencia a la comunión o al desprecio (mas nunca a la inanidad o al vacío), así como la comparación con templos y cate-drales, tiene que ver con uno de esos aspectos en que el cine solía ser también, efectivamente, *bigger than life*. Recuerdo a mi viejo, un domingo a la tarde, teniendo que coimear al boleterero para poder adquirir las entradas para *Encuentros cercanos del tercer tipo*, ¡para el pullman!, del enorme Gaumont (con enorme pantalla, ideal para ver *Lawrence de Arabia* o ¡*Esto es cinerama!*!, atesorar el recuerdo distorsionado por la distancia y no volver a verlas más); recuerdo ver *El golpe* a sala llena en el Ambassador, y, más cerca en el tiempo, escabullirme en la cómplice oscuridad del superpullman del Ópera durante *Henry y June*, a falta de mejores opciones. Es cierto que esos años pasaron. También es cierto que detesto esa actitud de estar continuamente añorando los tiempos idos. Así y todo, no deja de sor-

prenderme el maltrato que se les da en nuestro país a esos palacios que en otros tiempos funcionaron como cines. Si hablamos de las salas de barrio o del interior, las que continuaban en pie lo hacen como iglesias de múltiples y a veces dudosos ritos. En el centro, las sobrevivientes suman farmacias, shoppings de cuarta o casas de comida rápida, si es que un estacionamiento no ocupa lo que alguna vez fueron esos templos. Muchos todavía podrían ser salvados: el Ideal, loteado y dedicado a la pornografía (y que, cual pertinente manifiesto surrealista, albergó simultáneamente durante algún tiempo salas X y la iglesia de la Pastora Irma, tras su separación del Pastor Giménez), continúa deslumbrando si uno se atreve a traspasar las puertas pensadas para ocultar a los “espectadores” e ingresa en su recargado *foyer*; el Iguazú pertenece a alguna iglesia; el reformado Gran Cine Suipacha (devenido Complejo Tita Merello, durante algún tiempo gerenciado por el INCAA) acaba de ser cerrado. A diferencia de lo que ha sucedido, por ejemplo, en Santiago de Chile (como en el caso de las salas Hoyts-Huérfanos cerca del Palacio de la Moneda) o en Río de Janeiro (en la céntrica zona de Cinelandia), aquí se ha optado por enterrar el pasado, por abandonar a su suerte a estas bellezas arquitectónicas parte de nuestra historia, subdividiéndolas y jibarizándolas sin ningún cuidado o, derechamente, comenzando de cero en anodinos galpones carentes de toda personalidad (con la excepción del Abasto, cuyo imponente edificio, quizás Bafici mediante, logra transmitir algo de vida a las salas en él ubicadas). Perderse por los pasillos y escaleras que llevan a las ahora múltiples salas del Atlas Lavalle (sobre todo en lo que antes era el Normandie) o deambular por los decadentes meandros que comunican las ahora cuatro salas del Premier (¿alguien dijo *Good Bye, Dragon Inn*?) nos demuestran la concepción de esos edificios pensados casi como ciudadelas independientes, ideadas para defenderse u ocultarse ante los embates que efectivamente llegaron (y que parecen haber terminado triunfando). El hermoso y perdido (¿o sólo oculto?) barroco del Concorde, el citado *foyer* del Ideal, las líneas puras y definidas pero no menos imponentes del Gran Rex y el Ópera, el racionalismo imperante en las salas de barrio (del Roca de Almagro al Ocean Rex de Mar del Plata, actualmente un Bingo) nos demuestran que no estamos ante recuerdos modificados o difuminados por el paso del tiempo, como aquellas alturas que nos parecían precipicios cuando niños y que vistas hoy en día se explican pedestremente por nuestra por entonces pequeña contextura. Tampoco se trata de la distorsión generada por la ensoñación (más allá de que, como sabemos, cine y sueño son territorios lindantes). Quizás, simplemente, será que antes soñábamos de otra manera.

, juntos

por Marcos Vieytes

Es voraz es imperfecto hay apetito de absoluto pero carnal enternecedor hambre es lo que hay allí desahogada no se va por las ramas de la discusión filosófica no se encierra en el hermetismo cultural me refiero al plano de *Nazareno Cruz y el lobo* en el que Camero besa a esa rubia que bien pudo haber sido la pulpera de Santa Lucía sobre las rocas junto al mar y toda la inmensa pantalla del cine más inmenso que uno pueda imaginarse pasa a ser una boca abierta besada mordida mastificada succionada por otra una boca absorbiendo los bordes los labios los dientes las encías de otra mientras el ruido del mar amenaza con llevárselos sin solución de continuidad de la marea del amor a una que más vale no mencionar porque gravita con el peso de la mirada de Murúa que es la castradora del padre sí pero la de un padre con cara de tristeza pena como la de quien carga con la fatalidad de ya no ser sino sólo aquél que caza que controla que prohíbe pobrecito el padre ese viejo y esas dos bocas filmadas en plano detalle odontológico garganta profunda todavía más abstractas debido a la falta de sincronía entre los ruidos que los cuerpos generan y el de los cuerpos reales ésos que ya no están en otro lado que allí en otro plano que en el de la ficción que nos invitan a devorar y ser devorados a perdernos de una vez por todas y para siempre a irnos a la mierda, juntos.

Soria y los fantasmas

por Ignacio Verguilla

Provincia de Buenos Aires. General Villegas. Los noventa se caían del calendario y me encontraba, como tantas otras veces durante ese tiempo, desarrollando un trabajo absurdo al que pretendía otorgarle ingenuos ecos borgeanos: era inspector de postes de una empresa ligada a cierta actividad agropecuaria. Claro que no existía en la tarea el menor asomo de exilio forzado, sino más bien una mundana necesidad de llegar a fin de mes, y el plus que significaban los viajes al interior de la provincia. Me pregunto ahora si parte de mi entusiasmo desbordante de la primera vez que vi *Historias extraordinarias* estará ligado a estos recuerdos. Quizás. Si uno encuentra que el cine dice algo acerca del mundo, o de nosotros mismos, mucho mejor; igual la de Llinás crea y completa cualquier vida, real o inventada, pero dejé-



moslo tranquilo y sigamos con otras aventuras bonaerenses. Esas horas consumidas en rutas desoladas de matices fomentaron, de manera algo indirecta, algunas ideas acerca del cine (y el deseo de hacerlo, comentarlo o agarrarlo por algún lado), la escucha de montones de audiolibros y, fundamentalmente, la posibilidad de conocer las más recónditas y hasta las más majestuosas salas de cine, verdaderos –a veces únicos– centros de atracción de algunos pueblos y ciudades. De todas ellas, el cine español de Villegas guarda entre sus butacas una historia que tal vez (sólo tal vez) sea oportuno revelar en el contexto de estas páginas.

En esos meses tuve la desagradable necesidad de compartir mi trabajo con Soria, un tipo ni bueno ni malo, que hablaba mucho y mal, pero que sobre todo alteraba esos silencios solitarios que tan bien me habían acompañado. Para Soria el cine no existía. Se vanagloriaba incluso de haber tenido que “padecer” muy pocas películas en su vida; lo suyo era la acción (“Nunca apoyé el culo en una oficina, pibe, y menos en una butaca; lo mío siempre fue la ruta y la verdad. El cine es para flojos. Sin ofender.”). Su verdad eran las mujeres de los “garitos”, españolismo algo extraño para este putanero de cabotaje y, si se permite el término fluvial, bastante bagayero. Su aversión hacia el cine acabó por salvarme de su compañía, al menos fuera de la contabilidad maderera (que ocupaba mañanas y tardes), y del reporte nocturno –siempre a las ocho, nunca más de cinco minutos– a un oscuro supervisor que, del otro lado de la línea, significaba el contacto más cercanamente real con la empresa, esa entelequia más incorpórea que los fantasmas de Kiyoshi Kurosawa. Una tarde de agosto, los benditos postes aflojaron más temprano su horizontal condena, y mientras Soria roncaba en el hotel Villegas bajo sus frazadas y las mías, me acerqué hasta el cine español con la esperanza de encontrar alguna función para esa noche. (Las mayores sorpresas hasta

entonces habían sido *Mon Oncle* de Tati en Chacabuco, *Crónica de un niño solo* de Favio en Bolívar y al aire libre, y un ciclo de Wilder en un cineclub de Junín). Esta vez, un cartelito anunciaba “A estas buenas mujeres” (sic) de Chabrol, en copia 16mm y en dos funciones. En la primera proyección estuve solo; a pesar de que era viernes, la ciudad parecía quieta, casi apagada por el frío. En la segunda, ya entrada la noche, seríamos unos veinte, número nada despreciable. Esa experiencia en continuado agigantó una idea que me acompaña cada vez que vuelvo a ver la película: Clotilde Joano y Bernadette Lafont hacen en *Les Bonnes Femmes* una esfinge de dos caras de lo parisino en los sesenta. Una suerte de exégesis de lo francés, con su perfil carnoso, exuberante (Lafont, ¡madre mía!), y su contrapunto tierno e inocente, con el toque suficiente de malicia que altera cualquier estado: eso era Clotilde Joano. Un rostro geométrico y un peinado imposible en la vida real, una mujer fantasma de muerte temprana y con poca presencia en cine (apariciones en *Z* de Costa-Gavras, *El relojero de Saint Paul* de Tavernier, y poco más). Imposible escapar del embrujo de esos primeros planos en los que Chabrol la ilumina con destellos de star, sosteniendo ese rostro impávido el tiempo suficiente como para que algo más se adivine en esos ojos, que saben sin decirlo. Serían las once cuando salimos, y en la vereda descubrí dos cosas: que una chica que se alejaba de espaldas me hizo pensar de inmediato en la Joano, y que Soria esperaba al otro lado de la calle. Intenté escabullirme para seguir a la chica (“lleva el mismo tapado fuera de época”, pensé), pero ya era tarde: Soria me llevaba del brazo a un piringundín (además de las putas, el tipo olfateaba los mejores platos de cada pueblo) donde –prometió no sin razón– iba a comer como nunca en mi vida.

Pasaron los meses, y cada vez que volvimos a Villegas ocupé mi tiempo en las calles, buscando a esa mujer y tratando en vano de discernir si alguna vez había existi-

LAS GRANDES PELICULAS SE HACEN DE PEQUEÑOS DETALLES

**CON CABLEVISION DISFRUTA DE LA MAYOR
CANTIDAD DE CANALES EN ALTA DEFINICION.
COLORES MAS VIVOS, SONIDO DOLBY
DIGITAL Y FORMATO CINE,
PARA NO PERDERTE NINGUN DETALLE.**



ESPNHD

HBOHD

moviecity
HD

**NATIONAL
GEOGRAPHIC
CHANNEL** HD

**FOX
sports**

SUN HD

FOXHD

**NAT GEO
WILD** HD

MGM HD

CINECANAL

**MTVN
HD**

..
PROXIMAMENTE,
8 NUEVOS CANALES HD

..
0810.122.7789

..
WWW.CABLEVISION.COM.AR

Cablevisión

do. El tiempo pasado con Soria (compartíamos algunas semanas al mes, lo que me dejaba tiempo para descansar de su verborragia) fue generando una suerte de confianza recíproca, y casi un año después decidí contarle la historia de mis obsesivos paseos. Se cagó de risa y, poniéndose serio (no sé si debérselo al vino o a que por primera vez se corría de su personaje), me dijo varias cosas: que si la mina existía, no sería ni parecida; que la del cine (así le decía) siempre sería más alta y más ancha que cualquiera, y que –lo dijo con una seguridad espantosa– la de la pantalla seguiría siendo siempre joven y perfecta (usaba mis palabras, tantas veces repetidas esa noche) y la otra, la de afuera, iría envejeciendo como todos. No dijimos nada más. Ésa fue la última noche que compartimos. Al día siguiente renuncié a la contabilidad de postes.

Mucho después, en una YPF de la ruta 26 donde me crucé con un Soria un poco avejentado, el tipo me confesó, con algo de nostalgia, que él también tenía sus motivos –nunca confesados a nadie– para volver a Villegas: en uno de sus “garitos”, a fuerza de repeticiones y silencios cómplices (justo él, vomitante de palabras), se había enamorado de una puta muy joven y grandota, de piernas desproporcionadamente largas, cara redonda y buena, y cuello de jugador de rugby. Sólo cuando nos íbamos, cada uno a su vida para no volver a vernos, el tipo se acercó (ya nos habíamos despedido, por primera vez con un abrazo) y me dijo que nunca supo el nombre de aquella chica, aunque –yo lo iba a entender mejor que nadie– prefería llamarla “la más grande que la vida”.

Mundos paralelos

por Lilian Laura Ivachow

No creo que el cine sea más grande que la vida. Las veces que sostuve algo similar a esta idea fue en momentos de oscuridad y confusión. Sí creo –porque entre “vida” y “cine” no deberían establecerse jerarquías– que las películas crean mundos paralelos, que éstos interfieren en el real y que todos esos mundos son enormes, legítimos y verdaderos.

Hace unos años comentábamos con un amigo cuánto nos había gustado el primer episodio de *Caro diario*. No sabíamos que existía un director llamado Nanni Moretti, ni nos imaginábamos el reconocimiento que podría tener. Nos referíamos a la película como “la del director italiano”, y recordábamos al actor que –a cielo abierto y desde su “vespa”– desparramaba pensamientos llenos de agudeza, reflexión y regocijo. Pienso también en *Primer plano*, de Kiarostami. Uno de los momentos en los que más lloré

fue cuando Makhmalbaf y su impostor van juntos en moto hacia la casa de la familia engañada. Para mi memoria de intensidades cinematográficas, las motos parecen ser importantes. Tengo la plena y certera sensación de haberme subido a estas dos, y la verdad es que nunca lo hice (tampoco en la vida real). La sensación de haberlo hecho es terriblemente verdadera, como lo son los escenarios vistos y avizorados de los alrededores de Roma o de los suburbios de Irán. Si viajara a esos lugares, estaría regresando. El cine hace posible la paradoja del verso de Borges “Vuelvo a Junín en donde nunca he estado”. Crea universos de una naturaleza tan espectacular que, irrevocablemente, logra que, cuando una buena película termina, cueste conectarse con lo que ocurre alrededor.

Hice un listado de momentos reveladores. Los miré por encima y tenían, como las películas con motocicletas, puntos de conexión. Claro que faltan muchos, pero algunos son éstos:

El final de *El ocaso de una vida* y el plano cada vez más cerrado sobre la cara de Gloria Swanson. El final de *Detrás de los olivos* y el plano cada vez más abierto del chico que volverá corriendo.

El final de *Jinetes en el espacio* con el tema “Fly Me to the Moon”. El final de *El halcón maltés* y la frase “Está hecho con el material con que se fabrican los sueños”.

La frase “Matar es como cortarse las uñas de los pies”, en off, en *Matador*, de Almodóvar. La frase “Con vos es con quien más soy yo mismo”, que le dice Melvil Poupaud a una de las chicas de *Cuento de verano*.

El baile bajo la lluvia en *Shara*. El baile final en *Zatoichi*.

El episodio dedicado a Van Gogh en *Los sueños*, de Kurosawa. El cuento de Auggie en *Cigarros*.

La escena del planetario en *Rebelde sin causa*. Las chicas mirando al cielo en *Las mujeres también se ponen tristes*, de Gus Van Sant.

Nick Nolte pintando en *Historias de Nueva York*. La *idishe mame* hablándole a Woody Allen desde el cielo en *Historias de Nueva York*.

Cuando en *Historia de Tokio* el padre y la madre hablan sobre los hijos. Cuando en *Mundo grúa* “el Rulo” va con su madre a un desfile.

Las Cataratas del Iguazú tomadas de cerca por Wong Kar-Wai en *Felices juntos*. Las Cataratas del Iguazú tomadas desde un avión por Piñeyro en *Whisky Romeo Zulu*.

La mirada perseverante de la asistente social en *La manzana* (¡qué gran personaje, qué dignidad!), frente a la casa en la que el padre ha encerrado a sus hijas. La mirada desencajada de Max von Sydow al enterarse de la muerte de su hija en *La fuente de la doncella*.

Cualquier primer plano de María Vaner hecho por Favio, Kohon o Torre Nilsson.

El recorrido en triciclo del chico por el hotel de *El resplandor* (y la música que acentúa la tensión de la escena). El recorrido del chico que toma fotografías en el parque otoñal en *Elephant*, con fondo de viento y hojas.

El beso entre Curt y Brian en *Velvet Goldmine* y la hermosura de la imagen congelada. El beso entre Agnes y Ellin en *Descubriendo el amor* y la hermosura de la música potenciada.

Cuando Agnes toca súbitamente el pelo de Ellin en el baño en *Descubriendo el amor*. Cuando Céline intenta súbitamente tocar a Jesse en el auto en *Antes del atardecer*.

La luces en la escena de la piscina en *La mujer pantera*, con fondo de rugidos. La sofisticada puesta de luz (más bien de oscuridad) que envuelve a Bette Davis en *¿Qué pasó con Baby Jane?* cuando canta “I Sing a Letter to Daddy”. La ingenua canción (leitmotiv de la película) se canta desoladamente, en otro registro.

La escena de *Soñar, soñar* en la que la cámara envuelve al “showman” Mario: comienza una vivaz canción de Charles Aznavour y Mario la murmura desoladamente, en otro registro. La escena del recreo en *Crónica de un niño solo*: Polín corre castigado alrededor del salón, dos chicos soplan bolitas, otro pateo una pelota contra la pared y otro besa una foto de Mónica Vitti.

Cuando los pájaros en *Los pájaros* se posan en el andamio detrás de Tippi Hedren, que fuma contra el cerco frente a la escuela. Un coro infantil repite un estribillo durante toda la escena y, al final, el andamio estará lleno de terroríficos pájaros.

Epifanías

por Marcela Gamberini

Las epifanías son momentos mágicos, manifestaciones, hechos religiosos donde la verdad aparece sutilmente en todo su esplendor. El cine es epifánico, es un medio para acceder a la verdad y al conocimiento, es pura materia y pura sensación, y a veces es difícil de explicar. Momentos hechos de miradas, de gestos, de movimientos de las manos, de recorridos. ¿Quién puede explicar la mirada desolada y a la vez convincente de Antoine Doinel sobre el final de *Los 400 golpes*? ¿Quién puede dar cuenta de la pitada profunda y certera que le da Lauren Bacall al cigarrillo, apoyada sobre la pared, en *Tener y no tener* de Hawks? ¿Cómo podemos entender las cartas que aparecen tiradas en la calle y que descifran un destino supuestamente incomprensible de la protagonista de *El rayo verde*, de Eric Rohmer? ¿Cómo



podemos hacernos carne de lo que siente Ewan McGregor cuando le canta con el corazón en la mano a Nicole Kidman en la adorable *Moulin Rouge*? ¿Cómo entender desde lo racional la mágica resurrección sobre el final de *Ordet*, la sublime película de Dreyer? ¿Cómo ponerse en la cabeza y en el corazón de Joaquin Phoenix cuando contempla el mar en *Los amantes*, de James Gray? ¿Cómo acompañar el recorrido de esos hermanos por esas callejuelas en el comienzo de *Shara*, de Kawase? Muchos más momentos me llegan a la memoria y al corazón, y son inolvidables porque son incomprensibles, sublimes, certeros. El buen cine se hace de buenos momentos, de ésos que te perturban y te dejan en suspenso, suspenden la razón y le dan paso a la emoción. Digan lo que digan, siempre el arte, la ficción, es, por suerte, más grande que la vida. Momentos epifánicos que se nos graban a fuego en la memoria y en el corazón. Fragmentos de una religión inconclusa e incomprensible que nos develan la verdad de un modo particular, sospechosamente pasional, perturbadoramente irracional, adorablemente inaccesible. Nada más que eso es el cine, puros momentos que sobrepasan a la vida misma. Alcanza y sobra.

Más grande que la verdad

por Marcos Rodríguez

Uno. En enero de 2010, la Sala Lugones organizó una retrospectiva con los "documentales" de Werner Herzog: toda una pléthora de momentos más grandes que la vida (los pozos de petróleo incendiados de Kuwait, flotando bajo el hielo de la Antártida, las confesiones del loco de los osos, etcétera). Entonces pude ver *Bells from the Deep* ("campanas que suenan desde lo profundo"), una película que explora la fe y la superstición en Rusia, con un ex policía que un día se dio cuenta de que era Jesús, plegarias, peregrinaciones y hermosos momentos musicales. Entre datos y anécdotas,

la voz en off de Herzog traduce la historia de la ciudad perdida de Kitezh: cuando esta ciudad legendaria estaba a punto de ser devastada por los mongoles, los ciudadanos rogaron a Dios que los protegiera y redimiera, y Él mandó un arcángel que arrojó la ciudad al fondo de un lago, donde todos viven ahora en beatitud, cantando y haciendo sonar las campanas. Hasta el día de hoy hay peregrinos en Rusia que se acercan a este lago para rezar e intentar oír las campanas que se escuchan desde el fondo. Viajando por la región en invierno, Herzog filma a un par de peregrinos que están arrojados sobre el hielo, rezando. Vemos a estos dos hombres echarse boca abajo sobre el agua congelada y bloquear la luz alrededor de sus ojos con las manos para intentar ver del otro lado del hielo la ciudad perdida de la felicidad eterna. Es un momento increíble.

Meses más tarde, leyendo un libro de entrevistas, encuentro que Herzog dice que ese momento fue fabricado para la cámara. La leyenda de Kitezh sí existe, la gente peregrina hasta ese lago, pero normalmente lo hace en verano y reza desde la orilla. Cuando Herzog fue a filmar en invierno, no encontró ningún peregrino que estuviera ahí en ese momento, entonces tomó a las dos personas que tenía más cerca (un par de borrachos) y les pidió que actuaran sobre el lago helado. Ese momento mágico en que el peregrino bloquea la luz con sus manos para intentar ver del otro lado en realidad ocurrió cuando el borracho contratado se quedó dormido sobre el hielo.

Dos. Antes de saber quién era Douglas Sirk, una tarde estaba haciendo zapping en mi casa y en un canal de clásicos encontré una imagen que me dejó pasmado. Aparecían Lauren Bacall (Lauren Bacall, vale repetir el nombre), una escalera enorme de mansión melodramática, hojas secas que irrumpían en una casa vacía. No sé qué era, pero había algo hipnotizante en lo que estaba viendo. Temeroso de arruinar la película por no verla entera, cambié de canal y fui a buscar el título para poder verla como correspondiente. Era *Escrito en el viento*.

Prácticamente todo Douglas Sirk es una colección de momentos más grandes que cualquier cosa, pero de *Escrito en el viento* me acuerdo una escena que es impresionantemente: la hija de la familia tejana que baila mambo mientras muere su padre. Acaban de discutir terriblemente, la hija sube a encerrarse a su cuarto y pone la música a todo volumen. Ese disco salvaje se va comiendo la banda sonora. El viejo, apesadumbrado por las angustias que le producen sus hijos, decide subir para acostarse. Mientras, Dorothy Malone se desviste y sigue bailando, se pone un camisón etéreo y sigue bailando. El viejo intenta subir por la escalera con alfombra roja, en los últimos

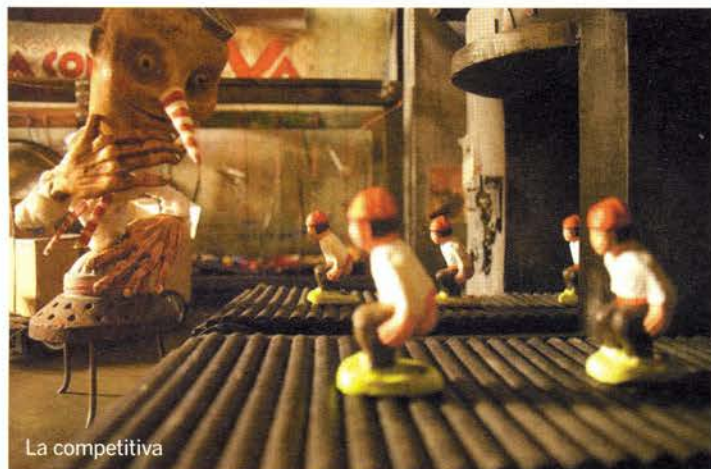
escalones se agarra fuerte de la baranda y de pronto cae hacia atrás. Mientras Rock Hudson y Lauren Bacall se horrorizan con lo que ha pasado, Dorothy sigue bailando. Hay algo desahogado y artificial en todo esto: la hija que baila como una diosa hindú de la destrucción, el rojo nacarado de las "flores" del cuarto, la música completamente fuera de lugar, el viejo que es todos los viejos. No puede describirse.

Tres. Para esta época, el propio Orson Welles parecía haberse comido la vida y desbordaba toda medida. Se calza su capa de mago (como había hecho durante la Segunda Guerra Mundial) y se embarca en una reflexión sobre el arte, el cine, la vida, las mujeres, las mentiras. Después de contar la historia de Elmyr de Hory y Clifford Irving, Welles estalla en un monólogo casi shakespeariano sobre la catedral de Chartres, "tal vez la mayor obra de la humanidad en el mundo occidental". Con su voz inigualable, habla sobre la pervivencia de las obras más allá de la muerte y de la poca importancia que al final tiene un nombre. No hay nada más grande que Orson Welles.

¿La película? *F de falso*.

Cuatro. Al final, al final de todo, al final de ese diario/película/obra maestra que es *Aprile*, vemos a Nanni Moretti andar con su moto por las calles de Roma. Recorre los lugares de su infancia, tira al viento todos los recortes viejos de revistas y diarios que lo irritan y que había coleccionado durante veinte años. De pronto aparece con su capa, como volando sobre dos ruedas. Megáfono en mano, le grita a alguien. Vemos a un actor (se están haciendo los preparativos para filmar) y empieza una escena musical. Sabemos de qué se trata, se lo mencionó durante la película: es el musical que Moretti siempre quiso filmar sobre un pastero trotskista. Sabemos que estamos en un set de filmación: nos lo dijeron, vemos los decorados chatos, la utilería de plástico, las coreografías (de todos los géneros, el musical es el más ostensiblemente falso); cambia el ángulo y podemos ver a todo el personal que trabaja detrás de cámara. Ellos bailan (como nosotros) siguiendo el ritmo. **[A]**





Animados patrios

por Leonardo M. D'Espósito

El Festival de Annecy –que es algo así como el Cannes de la animación– dedica todos los años un homenaje a la producción de algún país. En 2010, el turno le llegó a la Argentina, gracias a gestiones del INCAA, de Caloi y María Verónica Ramírez. Para eso se realizó una selección de trabajos que muestra lo que se está haciendo hoy aquí en el campo. Como soy un desconfiado profesional, pensaba que la selección iba a ser mediana o mediocre. Pero no: con sus altas y sus bajas, la selección es más que buena no sólo en imagen y recursos, sino también en calidad poética.

En general, en un cine tan artesanal como la animación –y más en un país que no tiene una verdadera tradición en el género– resulta difícil lograr que un conjunto de cortos represente algo así como una poética nacional. Por una extraña conjunción de factores, de paso, este conjunto de cortos sí representan un sentir o una emoción argentinos. Más allá de la diversidad de técnicas, que van desde el dibujo animado tradicional a la animación digital con Flash, pasando por el stop-motion, hay una especie de aire común. Desde el multi-premiado *El empleo*, de Santiago Bou Grasso (dibujo animado tradicional), hasta el delirio de objetos de *La competitiva*, de Hernán “Mono” Cieza y Adriana “Peca”

Delfino, todos incluyen ironía social y cierto aire gris y melancólico, incluso cuando el ritmo y el color estallan. También –y esto es un mal demasiado frecuente en la animación, sea del país que fuere– cierto exceso alegórico, que muchas veces debilita el universo de ficción que es tan difícil de crear con procedimientos tan artificiales. De todos modos, existe en la mayoría de estos cortos un alto grado de creatividad en el diseño, que en casi todos los casos tiene algo de barroco, de alambicado, pero al mismo tiempo de irónico (algo notable en el corto *La confesión de Saduj*, de Juan José Surace, un ejemplo de humor negro).

Tampoco faltan las ideas originales. *Pimienta*, un corto en Flash de Juan Ortelli, logra buenos gags a partir de una idea muy sencilla: una mosca sale a rociar pimienta por el mundo y los estornudos evitan que sucedan cosas malas (de toda la selección, es el film más luminoso, tanto en diseño como en ritmo); *Copia A*, de Gervasio Rodríguez y Pablo Díaz, sobre un projectorista vencido por la película de la que es parte, hace un gran uso de la animación digital. Aunque no todo es completamente original: *Romance del malevo*, de Juan Martín Luengo, basado en un recitado de Jorge Cafrune y diseños de Molina Campos, tiene de bueno el ritmo y los encuadres emotivos, más allá de que está

realizado en animación digital, algo que cuaja menos para el estilo del diseño elegido que el dibujo tradicional. También hay películas en las que se nota que un buen presupuesto otorga otra libertad formal, como sucede en la melancólica coproducción francesa-canadiense *El hombre que duerme*, de Inés Sedan, artista argentina que utiliza el dibujo animado tradicional y cierta influencia de Caroline Leaf para narrar la historia de una mujer atrapada por un recuerdo. Es también el que mejor sostiene el clima fantástico. De *El empleo* –donde los seres humanos trabajan de objetos– hay que decir que su carga simbólica se contrapesa con un humor sutil que, al mismo tiempo, transmite, sin estridencias, la idea de un mundo completamente alienado. Mientras, *La competitiva* hace un uso impecable de varias técnicas de animación para darle vida, con movimientos precisos, a extrañas criaturas. Un par de minutos menos lo harían más preciso.

Films con ideas, como se dijo, y realizados –aunque a mucho costo– con un nivel profesional enorme. Hay algo allí que vale la pena seguir, aunque la marginalidad en la que se mueve la animación verdaderamente creativa lo hace difícil. En fin, por suerte, por cada Gaturro que anda dando vueltas hay corajudos que hacen lo que les da la gana. Incluso aquí, al sur del sur. **[A]**



PLAN OPERATIVO DE FOMENTO Y PROMOCIÓN DE CONTENIDOS AUDIOVISUALES DIGITALES

CORTOS Y DOCUMENTALES TERMINADOS

- Concurso para seleccionar al menos CINCUENTA cortometrajes, de hasta 15 minutos con rodantes (títulos) incluidos, y CINCUENTA documentales, de más de 26 minutos y hasta 52 minutos con rodantes (títulos) incluidos, en ambos casos finalizados después del 31/01/2007, de producción nacional.
- Fecha de recepción: del 23/07/2010 al 01/10/2010.
- Premio: \$ 2.000 para Cortos y \$ 3.000 para Documentales.

SERIE DE FICCIÓN FEDERALES

- Concurso para producir SEIS series de ficción de OCHO capítulos de VEINTISEIS minutos cada uno, una por región del país, de producción nacional.
- Fecha de recepción: del 23/07/2010 al 12/10/2010.
- Premio: \$ 80.000 por capítulo, \$ 640.000 el total de la serie.

SERIE DE DOCUMENTALES FEDERALES

- Concurso para producir SEIS series de documentales de CUATRO capítulos de VEINTISEIS minutos cada uno, una por cada región del país, de producción nacional.
- Fecha de recepción: del 23/07/2010 al 12/10/2010.
- Premio: \$ 50.000 por capítulo, \$ 200.000 el total de la serie.

CONCURSO NOSOTROS

- Concurso para producir UN (1) unitario de VEINTISEIS minutos por cada provincia del país y UNO (1) por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y 48 cortos de TRES minutos cada uno, a ser concursados por región, de producción nacional.
- Fecha de recepción: del 23/07/2010 al 12/10/2010.
- Premio: \$ 60.000 por unitario y los dos cortos de tres minutos cada uno con temática orientada por el Consejo Asesor.

SERIE DOCUMENTALES

PARA PRODUCTORAS CON ANTECEDENTES

- Concurso para producir CUATRO Series Documentales de OCHO capítulos de VEINTISEIS minutos cada una, de producción nacional.
- Fecha de recepción: del 02/08/2010 al 07/10/2010.
- Premio: \$ 50.000 por capítulo, \$ 400.000 el total de la serie.

SERIES DE DOCUMENTAL

PARA TV PÚBLICAS Y/O COMUNITARIAS, QUE PUEDEN PRESENTARSE ASOCIADAS CON PRODUCTORAS CON ANTECEDENTES

- Concurso para producir SEIS Series de Documentales de OCHO capítulos de VEINTISEIS minutos cada uno de producción nacional.
- Fecha de recepción: del 02/08/2010 al 14/10/2010.
- Premio: \$ 50.000 por capítulo, \$ 400.000 el total de la serie.

SERIES DE FICCIÓN

PARA PRODUCTORAS CON ANTECEDENTES

- Concurso para producir CINCO series de Ficción de TRECE capítulos de VEINTISEIS minutos cada uno de producción nacional.
- Fecha de recepción: del 02/08/2010 al 05/10/2010.
- Premio: \$ 90.000 por capítulo, \$ 1.170.000 el total de la serie.

SERIES DE FICCIÓN

PARA TV PÚBLICAS Y/O COMUNITARIAS, QUE PUEDEN PRESENTARSE ASOCIADAS CON PRODUCTORAS CON ANTECEDENTES

- Concurso para producir NUEVE Series de Ficción de TRECE capítulos de VEINTISEIS minutos cada uno de producción nacional, articuladas estrechamente con TV Públicas y/o Comunitarias.
- Fecha de recepción: del 02/08/2010 al 12/10/2010.
- Premio: \$ 90.000 por capítulo, \$ 1.170.000 el total de la serie

Ver más información en www.incaa.gov.ar

Los inde-
structibles
Stallone y
su pandilla



Nº220
SEPTIEMBRE 2010

UNA PAREJA DESPAREJA DE GLENN FICARRA Y JOHN REQUA

AMOR Y ANARQUÍA

El Rati Horror Show + Entrevista con Enrique Piñeyro
+ Santiago + El hombre de al lado + Luz silenciosa
+ El ambulante + Contra La mirada invisible + DVD: Cacería implacable
+ El cine Bigger than life + Bielinsky

