

EL PLANETA

CINE

Nº221
OCTUBRE 2010



**ATRACCIÓN PELIGROSA
(THE TOWN), DE BEN AFFLECK**

CÓDIGO BARRIAL

**Fellini
Kubrick
Chabrol**

**Lengua materna + Octubre Pilagá + Te creés la más linda (pero erís la más puta)
+ El último exorcismo + Gigante + El pasante + Jordá + San Sebastián +
Un profeta + La ciudad de las tormentas + Guerin + Chocolate**

ARG \$ 16
URU \$ 95

AÑO 19
ISSN 150636

0.0.2.1.

9 770329 260003

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

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

CURSO DE PRIMAVERA II



ABIERTA LA INSCRIPCIÓN

VACANTES LIMITADAS

Bajo la lupa. Crítica de estrenos recientes

NOVIEMBRE Y DICIEMBRE

Miércoles 3/11, 10/11, 24/11 y 1/12, de 19 a 22 hs.

por **Marcos Vieytes**

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

Arancel: \$200

Arancel especial para suscriptores de la revista impresa: \$170



Consultas a amanteescuela@fibertel.com.ar
o al **4951-6352**.

Sobre el cierre de esta edición, con sólo el editorial por entregar, nos llegaron las noticias de las muertes de Arthur Penn y Tony Curtis. Los obituarios quedarán para el número que viene, así como las coberturas de los festivales de Tandil y Montreal, críticas de varios lanzamientos en DVD y notas sobre los ochenta.

Pero no hablemos del número que viene. Hablemos de este número, de sólidas cuatro patas. Con nueve notas sobre tres grandes directores, a razón de tres notas por cada uno de ellos: Kubrick, Fellini, Chabrol. Y también dos notas sobre Joaquín Jordá, como adelanto del ciclo que se dará en el docBsAs. Pero no nos dedicamos solamente a directores del pasado (todos los mencionados murieron). De lo que pudimos ver de los estrenos del mes, **The Town**, la segunda película de Ben Affleck, fue de lo más atractivo (la nueva de Fincher, **Red social**, viene con mucho consenso crítico a favor, pero la copia no estaba en la Argentina al momento del cierre), y se lleva una de las tapas. Y en la cobertura de los estrenos hay también dos entrevistas a directores de dos películas que gustaron en la redacción. No publicamos nada sobre **Flores de septiembre**; les recordamos que en el número 137, de septiembre de 2003, hay una crítica sobre la película y una entrevista con los directores (el film se exhibió en octubre de ese año en La Nave de los Sueños, aunque ahora parece que el estreno fue "más oficial"). Y a último momento, durante el día del cierre, aparecieron dos defensores entusiastas de **Sin retorno**, la película con Sbaraglia, cuya cobertura también quedará para el mes que viene. Hay también muchas páginas (y mucha discusión posible) en las coberturas de las películas que circulan por festivales, como la nueva película de Guerin (comentada, no precisamente a favor, por Jaime Pena en su columna "Desde España"), más un texto de Alberto Fuguet que propone, entre las películas vistas en un festival, polémicas distinciones.

Vamos tres patas: grandes directores, estrenos, festivales. Falta la cuarta: dvds. Hay buenos lanzamientos, atractivos. La última de Paul Greengrass + **Un profeta** + **Chocolate**, de Prachya Pinkaew. ¿No saben lo que es **Chocolate** de Pinkaew? Bueno, **El Amante** está, entre otras cosas, para que se enteren.

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
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Alberto Fuguet
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés

Lilian Laura Ivachow
Fernando E. Juan Lima
Mariano Kairuz
Marina Locatelli
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Jaime Pena
Marcos Rodríguez
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
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, 9º piso.
Bs. As.

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

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

- Estrenos**
2 **Atracción peligrosa**
8 **Lengua materna**
9 **Octubre Pilagá**
10 Entrevista con Valeria Mapelman
12 **El último exorcismo**
13 **Gigante**
14 Entrevista con Che Sandoval
15 **Te creís la más linda (pero erís la más puta)**
16 **El pasante**
17 **Wall Street: El dinero nunca duerme**
18 **Orquesta roja**
19 **Polémica: Amor a distancia**
20 **Une affaire d'amour: Ga'Hoole, la leyenda de los guardianes**
21 **Comer, rezar, amar; El encanto del erizo; Mis días con Gloria**
22 **El descenso 2. Mi familia. No se lo digas a nadie**
23 **Asesinos con estilo. El baile de la victoria**
24 **¿Y tú quién eres?; Gaturro, la película; Pax americana; Ni dios, ni patrón, ni marido; Awka Liwen - Rebelde amanecer; Tinker Bell: Hadas al rescate**

25 De uno a diez

26 Sobre Stanley Kubrick
35 Correo
36 Sobre Claude Chabrol
40 Sobre Federico Fellini
44 Joaquín Jordá: la memoria trabada
46 Carta desde el SANFIC 6
49 Obituarios

- Festivales**
50 San Sebastián
52 Lima
53 Bariloche

- 54 Desde España
56 Libros

- DVD**
58 **Chocolate**
61 **La ciudad de las tormentas**
63 **Un profeta**


L'essentiel
Estética, Spa & Salón

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

Atracción
peligrosa

The Town

Estados Unidos,
2010. 123'

DIRECCIÓN

Ben Affleck

GUIÓN

Peter Craig, Ben
Affleck, Aaron
Stockard

PRODUCCIÓN

Basil Iwanyk, Graham
King

MÚSICA

David Buckley, Harry
Gregson-Williams

FOTOGRAFÍA

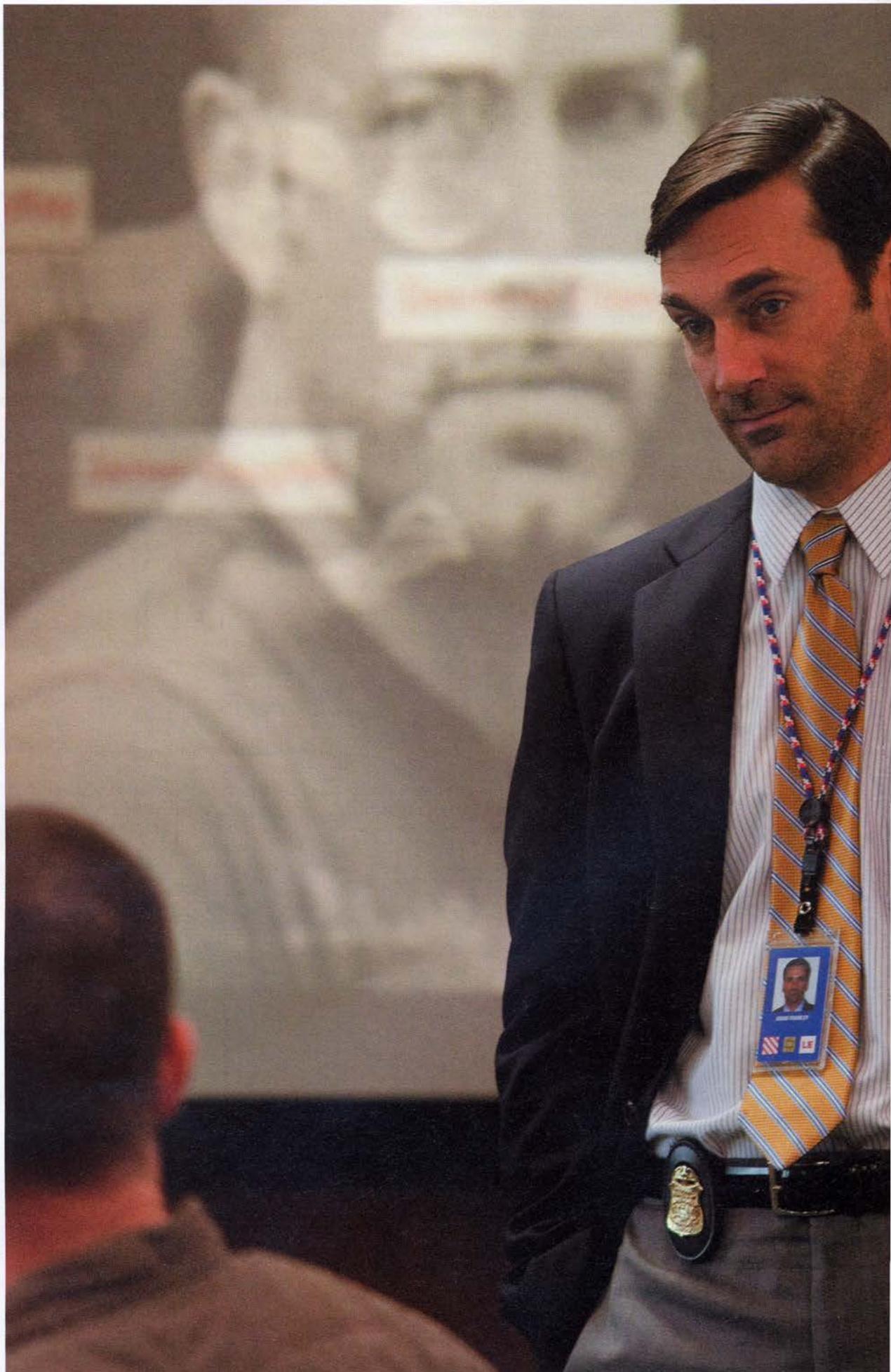
Robert Elswit

EDICIÓN

Dylan Tichenor

INTÉRPRETES

Ben Affleck, Rebecca
Hall, Jon Hamm,
Jeremy Renner, Blake
Lively, Chris Cooper.



EL BARRIO

por
**Marcos
Rodríguez**

Atención: se revelan detalles de la resolución del argumento.

Es una obviedad: el título original de la película (más allá de las atracciones del estreno local) es *The Town*, el barrio. No cualquier barrio, no "the hood", sino Charlestown. "The town", un barrio de Boston; no una zona marginal, pero sí, según nos dice la película, el barrio que ha producido la mayor cantidad de ladrones de bancos de la historia. Esta película es, a la vez, una película coral (la del barrio), una historia individual (la del personaje de Ben Affleck) y una película de género dentro de la tradición más sobria del cine americano clásico.

Imágenes dialectales

The Town se abre con una imagen que quienes no conocemos Estados Unidos podríamos confundir con el monumento a Washington, en la capital del país. Las nubes vuelan aceleradas y cambian de color contra el contorno de un obelisco blanco. Una toma aérea (de las tantas que hay en esta película) enseguida nos corrige: estamos en un barrio cercano al centro de Boston. Ese obelisco probablemente tenga un valor icónico fuerte para quienes lo conocen. Así empieza *The Town*: con una imagen que funciona como un código barrial (como unas cuantas palabras "del barrio" que se mencionan dentro de la película, expresiones puramente locales, claves de pertenencia), con una identificación geográfica precisa que sólo pueden entender plenamente aquéllos que ya saben de lo que se está hablando. "The town" es, de nuevo, la expresión coloquial que se refiere al barrio, que tiene derivaciones como, por ejemplo, *townies*. Una película de *townies*.

Si ésta es una película sobre Charlestown, y Charlestown lo que produce es ladrones de bancos, vamos a tener entonces una película sobre una banda de ladrones de bancos. Las referencias a las películas de Bigelow y Mann son fundamentales: vemos tres robos

19 años
en la docencia
del guion

"El cine es antes que nada lápiz y papel"

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

ABIERTA LA INSCRIPCIÓN
CARRERA DE GUIÓN 2011

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

—todos muy complejos—, máscaras de látex. El primero, el que abre la película, es un robo a un banco y es el que inicia la persecución policial e introduce al personaje interpretado por Rebecca Hall. El segundo es un asalto a un camión blindado y marca el avance de la Policía sobre esta banda. El tercero y último, el más exótico, es el robo al estadio de Fenway Park, “la catedral de Boston”, desenlace trágico de proporciones mucho mayores. Tenemos robos elaborados, muy planeados, pero ésta no es una película de planes de robos: vamos directo a los golpes, sólo los vemos actuar, no pensarlos antes.

La banda, por supuesto, funciona como una familia, en particular en el caso de la relación entre el personaje de Ben Affleck y el de Jeremy Renner (que sigue a la perfección la línea del personaje sacado que había trazado en *Vivir al límite*): cuando el padre de Ben Affleck (otro ladrón de bancos) fue a prisión, la familia de Renner lo cuidó y él mantuvo una relación (pieza clave en la resolución) con la hermana de Renner. La banda, entonces, funciona también como extensión del barrio todo: protege, cuida de los suyos, sigue reglas muy estrictas y, a la hora de la verdad, impide la salida. La familia/barrio es el refugio y, a la vez, la cárcel de la herencia.

La voz del barrio

La idea de la herencia aparece ya en las frases citadas al principio de la película: un anónimo dice que le debe todo a Charlestown y a la vez lo odia. Pero el momento clave en este sentido se da cuando, casi literalmente, habla el barrio. Empieza como una voz en off coral. Estamos en otra escena, vemos planos del barrio en general (otros de los tantos) y empezamos a escuchar frases sueltas, casi superpuestas, de gente que habla de su pasado en Charlestown, del barrio que los tenía atrapados, de cómo lograron escapar. Finalmente, la cámara aterriza en una sala con sillas plegables que apuntan hacia adelante; hay gente escuchando y, en el frente, un hombre cuenta una pequeña historia con moraleja sobre la no existencia de Dios y la importancia de los otros seres humanos como sostén en el camino hacia la redención (“ella es mi esquimal”). Estamos en una reunión de Alcohólicos Anónimos; el personaje de Ben Affleck está escuchando; sabíamos que él había salido de la adicción al alcohol y las drogas.

Desde el principio está claro que Ben Affleck tiene un pie afuera del mundo del barrio. No se trata de su preocupación por los excesos de Jeremy Renner, de su mirada “más humana”, sino, justamente, de esta característica: no toma alcohol, ya no consume drogas, es muy consciente en su autocontrol, mira desde afuera y toma jugo. El personaje de Ben Affleck es el *townie* que no pertenece, el que tuvo su oportunidad de salir (aunque el barrio no se lo permitió), el que quiere otra cosa y la encuentra en la chica que vive en el barrio pero no pertenece al barrio, Rebecca Hall. Ella es la complicación argumental: la testigo vive a cuatro cuadras; es la posibilidad de redención; es la prueba de la toxicidad del barrio. Rebecca vive en el mismo lugar, trabaja en el parque, colabora con el centro para jóvenes, pero no creció ahí, y eso significa su inocencia.

Ladrillos rojos

Una idea interesante que maneja *The Town* es que el barrio como destino (idea que no es nueva) nunca parece visualmente amenazante. Vemos Charlestown como



Ese personaje solitario podría ser el punto de partida de un western futuro, un nuevo Eastwood en su choza al principio de *Los imperdonables*, en el medio de la nada.

un lugar lindo, lleno de sol, con mucho verde, mucho ladrillo rojo, casas bajas, callecitas pintorescas; no hay nada sórdido o amenazante. El que maneja la banda es dueño de una florería y profiere amenazas mientras prepara un ramo de rosas. La condición social de estos personajes (visible sobre todo a través del personaje de la hermana de Jeremy Renner) nunca parece clausurante; se habla más bien de una herencia, de un *fatum* que sí cae como condena, por ejemplo, cuando el padre de Ben Affleck le dice “nos volveremos a ver, de este lado o del otro”. A pesar de lo concreto que es todo, *The Town* roza entonces el mito, y eso la acerca al cine clásico.

Si el barrio no aparece caracterizado con la estética sucia de videoclip hip hop al uso, también se aleja de la imagen del noir: esa ciudad vertical, contrastada, medio vacía, trasnochada. Los robos en *The Town* son de día, tempranito a la mañana. El conflicto que en el cine clásico se proyectaba como sombras en los callejones en la película de Affleck transcurre por dentro. Pero es el mismo. *The Town* recuerda, por ejemplo, a *Mientras la ciudad duerme*, de John Huston; Ben Affleck, a Sterling Hayden (en más de un sentido). Está la banda, el robo (aunque hay mucho más plan), ese personaje que no termina de pertenecer, que quiere salir, que con sus últimas fuerzas, cuando ya todo salió mal, huye de la ciudad y va a morir al campo, entre los caballos, al territorio del western (como diría Marcos Viejtes).

Hay una diferencia y está al final: Ben Affleck sí escapa. En el último plano, lo vemos a él con barba en una choza en algún pantano. ¿Dónde queda ese lugar? Más allá de cualquier mapa, de cualquier determinación, en la tierra del mito y el cine, en el limbo de la expiación. Ese personaje solitario podría ser el punto de partida de un western futuro, un nuevo Eastwood en su choza al principio de *Los imperdonables*, en el medio de la nada.

The Town revive esa tradición porque logra conjugar un escenario realista, el conflicto general, un conflicto individual y la posibilidad mítica de redención que cubre todo con un golpe de sentido. Sin salirse del género. [A]

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.



ESPN HD

HBO HD

moviecity
HD

NATIONAL GEOGRAPHIC CHANNEL HD

FOX sports HD

SUN HD

FOX HD

NAT GEO WILD HD

MGM HD

CINECANAL

MTVN HD

..
PROXIMAMENTE,
8 NUEVOS CANALES HD

0810.122.7789

WWW.CABLEVISION.COM.AR

Cablevisión



Confirmación de un director

por Javier Porta Fouz

Fuego contra fuego (1995), es decir, *Heat*, de Michael Mann, sigue probando que ha sido una película muy influyente. *El aura* (2005) remite a la película de Mann con la secuencia del blindado, con las salidas enmascaradas de la música mediante disparos o golpes de sonido, e incluso con algún diálogo ("esto se puede hacer", afirmación clave del personaje de Montero -Walter Reyno-, es similar a una afirmación clave de Neil McCauley -De Niro- en *Heat*). Bielinsky vio *Heat* muchas veces, y esto está confirmado por una fuente confiable. *Batman, el caballero de la noche* (Christopher Nolan, 2008) comienza con una secuencia trepidante, seca, de alto impacto: un asalto a un banco hecho de forma profesional, eficiente, muy al estilo del gran robo al banco de la secuencia central de *Heat*. Nolan ha mencionado a *Heat* como una influencia crucial para la que ha sido -hasta el momento- su mejor película. Y hasta puso, en un evidente guiño a *Heat*, a William Fichtner (el pérfido lavador de dinero de la película de Mann) como banquero. A juzgar por *El aura* y

Batman, el caballero de la noche, la influencia de *Heat* es, entonces, altamente positiva. Ahora habrá que agregar a Ben Affleck a los buenos epígonos de Michael Mann, porque *The Town* es otra película con influencias de *Heat* (en los robos a los bancos, en el tiroteo del final, y en otras cosas). Affleck, como Bielinsky y a diferencia de Nolan, comprende el clasicismo, entiende bien lo que significa la mejor tradición del cine americano, así que esa influencia ha dado frutos probablemente perdurables. Mann siempre se ha preocupado por hacer un cine de raigambre clásica pero fuertemente contemporáneo; sus películas remiten con fuerza a su año de rodaje, incluso en sus técnicas de filmación. Affleck, por su parte, parece estar cómodo con un cine menos anclado en la actualidad y en los gadgets tecnológicos. El de Affleck, al menos hasta el momento, es un cine que considera más el tiempo en la vida de sus personajes que el tiempo o las circunstancias de la sociedad que los circunda o la actualidad de las tendencias del cine.

Affleck, como Bielinsky y como Mann, no hizo su ópera prima en su primera juventud: Mann estrenó *Thief* a los 38; Bielinsky hizo *Nueve reinas* a los 41, y Affleck, *Gone Baby Gone* a los 35. Y, si bien la madurez no es un valor en sí misma ni para ser aplicada a cualquier película, en el caso de Affleck parece reforzar otros valores de corte clásico como la serenidad narrativa, cuando hace falta, y la seguridad constante en el tono, características habituales en Clint Eastwood, otro debutante tardío, otro actor devenido director. *Play Misty for Me* (*Obsesión mortal*, 1971), un thriller muy bueno y muy tenso, fue el debut de Eastwood a los 41 años. Es curioso: el título de estreno de la ópera prima de Eastwood tiene dos de las palabras idiotas habitualmente usadas para crear títulos idiotas en Argentina. En el caso de Ben Affleck, las dos palabras idiotas para el título idiota en Argentina de *The Town* son estas dos: *Atracción peligrosa* (y hay que decir que, en el caso de Eastwood, el título idiota estaba un poco más justificado). En *Atracción peligrosa* —es decir, *The Town*—, la música de David Buckley y Harry Gregson-Williams, en los momentos reposados, busca, evidentemente, ecos de varias películas del Eastwood de las últimas dos décadas mediante un piano tenue, melancólico, ejecutado casi con timidez. Los ecos de Eastwood estaban también en la ópera prima de Affleck, *Gone Baby Gone* (*Desapareció una noche*, 2007), basada, al igual que *Río místico* (2003), en una novela de Dennis Lehane. Si *Río místico*, con su tono actoral crispado y sus subrayados, se convertía para algunos de nosotros en una

película indigna de Eastwood, en *Gone Baby Gone* Affleck parecía reescribirla con tranquilidad y clasicismo. Sin alardes, con humildad, Affleck “corregía” al maestro al realizar una película de temática similar pero con mucho mayor clasicismo, seguridad y aplomo. Tanta humildad demostró Affleck en *Gone Baby Gone* que ni siquiera se puso como actor, y le dio el protagónico a su hermano Casey, casi como diciendo “podría haber estado yo, pero no”. En 2007, Affleck cargaba con algunas pésimas elecciones actorales en los años anteriores y probablemente no haya querido contaminar su película con su rostro, todavía asociado en ese entonces a cosas como *Pearl Harbor* o *Gigli*. Hoy en día, con varios aciertos como actor como *State of Play* (*La sombra del poder*) y, sobre todo, *Extract*, la gran película de Mike Judge de 2009 (no estrenada aún en Argentina en ningún formato), Affleck se animó al protagónico en su segundo trabajo como director (a diferencia de Eastwood, que lo hizo en su ópera prima). Con *Gone Baby Gone* Affleck quiso demostrar lo que los prejuicios tomaban como imposible: que podía dirigir bien (mi crítica de *Gone Baby Gone*, en EA 187, llevaba como título “Bienvenido, Mr. Affleck”, como si Affleck hubiera estado anteriormente fuera del cine). Un paso a la vez. *The Town* es otro gran paso, que va más allá de la demostración por parte de Affleck de que puede dirigir bien y también actuar bien. Y ese “bien” es amarrete y demasiado cómodo. Affleck dirige y actúa con nobleza, con integridad.

Volvemos a Eastwood, una vez más. Eastwood es alguien que —a diferencia de Stallone y tantos otros— siempre aceptó sus arrugas. Claro, me dirán, cuando Eastwood comenzó a arrugarse no había tantas cirujetas ni inyecciones de placenta de mono o de lo que sea para las mejillas. No me jodan, no es por eso que Eastwood no está “retocado”: Eastwood es Eastwood, y conoce el valor de un rostro cinematográfico real, un valor que se acrecienta ante cada nuevo rostro de cera igual a los otros (monstruosos, anticinematográficos, ridículos, dignos de usurpadores de cuerpos), rostros de cera de gente que no entiende que el paso del tiempo es inexorable y que el cine es un arte que documenta como ningún otro ese paso. Si Tarkovski describió al cine como el arte de “esculpir en el tiempo”, los rostros estirados como si fueran de látex escupen en el tiempo, escupen para arriba. Y ya se sabe lo que pasa con las escupidas hacia arriba: una de las tantas demostraciones ha sido el fin de la carrera de comediantes de Steve Martin, a quien en *Enamorándome de mi ex* (*It's Complicated*, 2009) directamente se le asignaba el rol de señor sin gracia (y el rol abyecto de esa

mala película en estos tiempos es muy importante; hay que ser muy cínico para poner un chiste contra el hipotético estiramiento facial del personaje de Meryl Streep para luego unirla a Steve Martin sin decir nada sobre su apariencia de muñeco). Ben Affleck, ya cerca de los 40 años, luce sus arrugas con hidalguía, con la firme convicción de que no se puede hacer cine con el rostro intervenido para negar inútilmente el paso del tiempo. Rebecca Hall, por su parte, mucho más joven (no cumplió los 30), tiene unas hermosas arrugas de expresión. Sépanlo, actores mutantes de látex: las arrugas son fundamentales para el cine, y si *Australia* de Baz Luhrmann fue un parcial fracaso, lo fue en gran parte por el rostro estirado de Nicole Kidman en una película cuya acción transcurre antes de la Segunda Guerra Mundial, entre planicies polvorientas y canguros. Hay algo genuino y tremendamente pregnante en los rostros de los personajes de *The Town*, en la presencia actoral de un elenco con objetivos claros. Affleck y Hall son el corazón de la película con sólo mirarse, y logran mostrarse desnudos y desasosegados emocionalmente con gran economía gestual y con diálogos escritos según la mejor tradición clásica. Jon Hamm es un agente del FBI con enorme carga de obsesión (en la línea del Pacino de *Heat*, un perro de presa) y con algo de desagradable en el brillo de su pelo, en su prolijidad excesiva y un tanto amañada, que lo ubican como justo oponente del afile, genuino y barrial personaje de Affleck. Chris Cooper (como lo es siempre Jeff Bridges) es uno de esos recursos naturales, siempre confiables, que tiene Hollywood. Pete Postlethwaite, con unos pocos minutos, se convierte en el personaje más tenebroso de la película, un alma podrida cuya fealdad se refleja en su rostro. Y Jeremy Renner (el protagonista de *The Hurt Locker*) juega a hacer del James Cagney más incendiario, y está a la altura de las circunstancias. Si los actores brillan y aportan con solidez y solidaridad al plan general del relato, es porque hay un buen director detrás, un director confiado, alguien que está seguro de cómo narrar, que sabe generar tensión con armas nobles y que —como los buenos directores americanos de los setenta— sabe pasar de la acción más energética a las escenas más reposadas o intimistas sin quebrar la unidad mayor, la cohesión del relato. Con su segunda película, Affleck confirma que sabe pintar su aldea (tanto *The Town* como *Gone Baby Gone* transcurren en Boston, ciudad en la que se crió), renueva y amplía sus credenciales como director, y hasta abre la posibilidad de que el viejo Eastwood tenga —finalmente— un heredero cinematográfico. [A]



Mujeres

por
Javier Porta Fouz

Son las mujeres. Son las mujeres. Son las mujeres. Habrá que repetirlo, habrá que hacerlo. Son las mujeres del cine argentino las que se animan al costumbrismo para retocerlo, modificarlo, anularlo, luego de haberlo mirado de frente, de animársele en su terreno para gambetearlo, driblearlo, esquivarlo. Con *Rompecabezas*, Natalia Smirnoff fue la primera que en 2010 demostró que podía hacerse una película sobre un ama de casa suburbana insatisfecha sin retrotraernos al apollado cine argentino; en lugar de las peores influencias televisivas, *Rompecabezas* tomaba algunos rasgos del cine de Lucrecia Martel y los procesaba de forma particular con personajes queribles y de especial nobleza. Con *Lengua materna*, de Liliana Paolinelli, nos asomamos otra vez al temido costumbrismo: Estela, viuda de clase media nada modernizada, se desayuna de que una de sus ya adultas hijas es lesbiana, y que la otra se ha hecho varios abortos. Y se desmaya. Así, sin más introducción (como si no hiciera falta más, y en realidad no hace falta) empieza esta película breve, de especial concisión. Estela además tiene una vecina petisa y que come facturas con fruición. No, *Lengua materna* no es pariente de *El verso* con Luis Brandoni, ni de *Igualita a mí* con Adrián Suar o de *Papá se volvió loco* con Francella. No es el viejo costumbrismo ni la nueva y siempre vieja tilingüería imitativa mainstream. La singular *Lengua materna* es otra cosa.

Ahora bien, ¿qué hacíamos viendo una película argentina llamada *Lengua materna* –y con un afiche con tanto color, con tanta amenaza de gesticulación y con la frase “sorpresas te da la vida”– un lunes a la mañana en una productora de Colegiales, antes de las fechas de las privadas y demasiado cerca de la fecha del cierre de este número? La directora de *Lengua materna* tiene una película anterior, *Por sus propios ojos*, que nos había gustado a unos cuantos en *El Amante*. Pero había algo más que meras opiniones a favor; *Por sus propios ojos* era también una película

singular, que proponía saludables interrogantes sobre cómo seguiría la carrera de su directora. En la crítica de *Por sus propios ojos* (publicada en el número 196), Marcela Ojea decía, entre otras cosas, que la película era descentrada y estaba ubicada en los márgenes del NCA, que tematizaba el desplazamiento de fronteras entre la ficción y el documental, y que trataba la distancia de clase social con silencios e incómoda curiosidad como evidencias. El muy acertado texto terminaba mentando, para la película, el “regusto extraño de algunos cuentos de Raymond Carver en los que lo cotidiano, en apariencia trivial, parece precipitarse inexplicablemente por cauces intensos”.

Es notable cómo una película como *Lengua materna*, tan distinta en apariencia a *Por sus propios ojos*, se ajusta tanto a esas características que mencionaba Ojea. Descentrada y ubicada en los márgenes del NCA; o más bien fuera de él por tema, afiche, premisa; adentro por tono, precisión, distancia. El juego con el desplazamiento de fronteras tiene que ver aquí con el género, que pasa con facilidad y frecuencia de la comedia al melodrama tenue. La clase social y los modos, las maneras de comportarse tienen menos relación con cuestiones económicas que con cuestiones socioculturales, diferencias entre los mundos de ambas integrantes de la pareja (los personajes de fuego de Virginia Innocenti y de hielo de Claudia Cantero). Y se generan incomodidades por la curiosidad de “la madre”. En lo cotidiano, en apariencia trivial y repetido, se esconde la posibilidad de sorpresas de imprevistas derivaciones, y en esa línea empieza y termina la película, con la precipitación de situaciones comunes en intensidades diversas.

Lengua materna es una pequeña película que sabe que no por poner casas de señora jubilada con plátos en la pared y facturas hay que caer en los gestos exagerados, en los gritos, las pantuflas y los rulos. Bah, en realidad, sabe que puede resignificar las pantuflas y los rulos, sacándolos del uso en piloto automático. *Lengua materna* es una película sobre (re)conocer a la familia más cercana, sobre la pareja, sobre los prejuicios y sobre su superación. Con secuencias que no tienen el sentido prefijado apenas comienzan, con algunos chistes con el timing justo (“me debes 20 pesos”), con personajes bien creados con apenas apuntes (el personaje –secundario– de Marina se define cabalmente con mínimas características), *Lengua materna* es una película “con actrices”, un ensamble de piezas: el gran protagónico para el cine argentino de Claudia Lapacó (una actriz inexplicablemente poco aprovechada), Virginia Innocenti a cara lavada, Claudia Cantero (de *La mujer sin cabeza*), Mara Santucho (que también estaba en *Por sus propios ojos*) y Ana Katz (que como directora en *El juego de la silla* hacía estallar el costumbrismo por la vía del exceso). El corazón de la película es Lapacó, y en su personaje (Estela) y en su actuación se cifra *Lengua materna*: por experiencia previa como espectadores de tanto costumbrismo argentino, tenemos el prejuicio de que tanto Estela como la película derrapen hacia el irremediable patetismo. Pero no, cuando Estela cante (y Lapacó sabe cantar) ya estaremos entregados desde hace rato al disfrute de una buena película con buenas actrices, con un punto de partida convencional y un recorrido imprevisible. Las mujeres siguen demostrando que todavía hay muchos caminos alternativos para el Nuevo Cine Argentino. **[A]**



Lengua materna

Argentina, 2010, 78'

DIRECCIÓN

Liliana Paolinelli

GUIÓN

Liliana Paolinelli

PRODUCCIÓN

Paula Grandío, Cristina Fasulino

FOTOGRAFÍA

Guido Filippi

SONIDO

Leandro de Loredó

MÚSICA

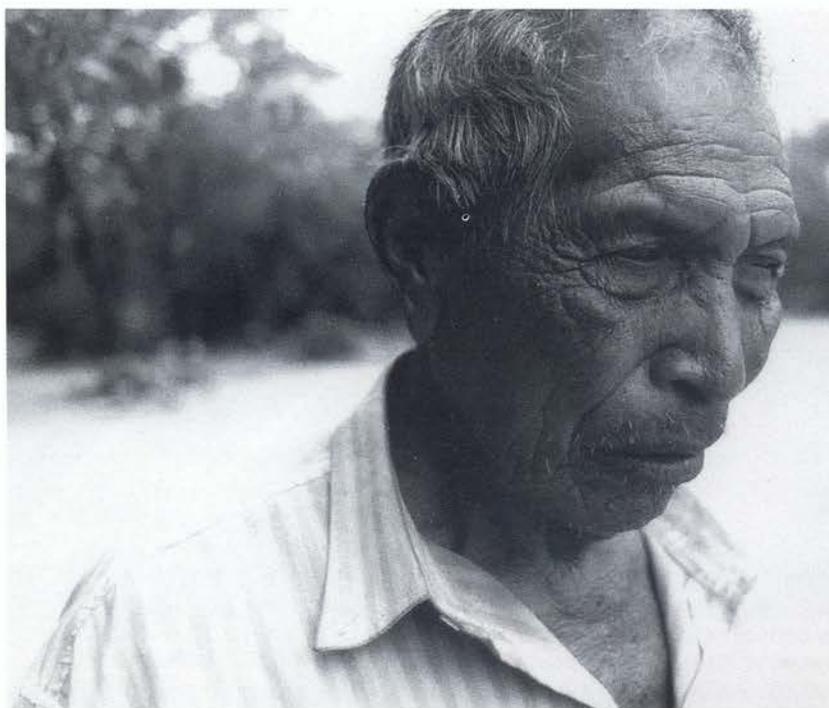
Juan Bouscayrol

MONTAJE

Lorena Moriconi

INTÉRPRETES

Claudia Lapacó, Virginia Innocenti, Claudia Cantero, Mara Santucho, Ana Katz, María Simone, Nancy Anka.



Cine debate

por Lilian Laura Ivachow

Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio

Argentina, 2010, 80'

DIRECCIÓN

Valeria Mapelman

GUIÓN

Valeria Mapelman

INVESTIGACIÓN

Valeria Mapelman,
Ulises González, Lionel
Bravo

PRODUCCIÓN

Valeria Mapelman,
Georgina Barreiro

MONTAJE

Marco Grossi, Andrea
Chignoli

SONIDO

Alejandro Seba, Martín
Cugnoni, Jerónimo
Kohn.

I. Muchos años pasaron desde la masacre de los pilagá; más de 60, en rigor. En 1947, Europa se sobreponía de la guerra, los Beatles iban a la primaria, y en el cine Ocean de la ciudad de Buenos Aires se estrenaba *Con el diablo en el cuerpo*, de Carlos Hugo Christensen. Muchos años pasaron y, sin embargo –y a la vista de cualquier línea de tiempo–, 60 años es realmente poco.

Como piedra angular de la película, la certeza se corresponde con hechos contundentes:

* En 1947, en el paraje de La Bomba de la provincia de Formosa, fueron asesinadas cientos de personas pertenecientes al pueblo de los pilagá.

* En el año 2006, el juez Mario Bruno Quinteros dio lugar a una demanda contra el Estado nacional por la masacre.

* La burocracia judicial se puso en marcha: los sobrevivientes revelaron detalles de lo ocurrido y un equipo de forenses inició la búsqueda de restos.

A diferencia de muchos documentales que abren un abanico de miradas a veces pretendidamente divergentes sobre un hecho, *Octubre Pilagá* no se rige por la vacilación. Lo que presenta es terminante, real e histórico, y su culminación no es una imagen tranquilizadora sino una interpelación: “La causa de la masacre de La Bomba continúa atrapada en los tribunales de la Nación”.

Con una filiación que se remonta al “cine liberación”, *Octubre Pilagá* asume lo que Gustavo Noriega

observaba sobre la reciente *El Rati Horror Show*, de Enrique Piñeyro. “Una película con un objetivo ético irreprochable (...) que no está pensada únicamente en función artística y no estará terminada hasta que no cumpla con su cometido”. Su cometido –dar a conocer la masacre, enfatizar que el proceso sigue abierto y denunciar una sistemática política de represión contra los pueblos originarios– se expresa en la misma película. Ya desde sus créditos, los rubros “investigación”, “asesoría del proyecto” y “traducción” consignan que no se trata de una mera puesta de cámara con testimonios sino de un trabajo planificado que rescata –tal vez como novedad cinematográfica– la lengua original de los actores de su propia tragedia.

Hablamos entonces de un documental de investigación que se adentra en un acontecimiento histórico, sin dejar de lado procedimientos transitados y afianzados por la ficción. Como en tantas películas de género, *Octubre Pilagá* arranca con la llegada de un automóvil a un pueblo. Un discreto suspense se acentúa con la música mientras la cámara muestra el que será (o más bien el que fue) uno de los escenarios de la masacre. Un testigo que era chico en 1947 comienza a hablar. El hombre recuerda que yendo con su hermano a un potrero habían encontrado cráneos y dentaduras. Su relato, que sirve como síntesis y anticipación del film, nos podría remitir también a un cine más codificado: a aquellas películas en las que un niño, jugando, encuentra un cuerpo muerto a partir del cual se abre un racconto que explicará lo ocurrido.

Pero antes del racconto, es decir, antes de retrotraerse a 1947 para circunscribir el terreno de los hechos y recabar sus pormenores, la directora coloca una secuencia de montaje. Aquí la película retoma su carácter netamente documental, frontal y expositivo: se consignan fotografías y documentaciones con las que los organismos de poder “clasificaban” a los habitantes del Gran Chaco; se enuncia cómo se les expropiaron sus territorios ancestrales; se muestran imágenes de los obrajes, ingenios y algodones a los que fueron confinados; se denuncia la continuación de un exterminio iniciado por Roca en 1880. Se acusan responsabilidades y complicidades: de la Gendarmería Nacional, de empresas explotadoras, del Ministerio del Interior, del Estado argentino y sus gobiernos de turno. Como en aquellas películas en las que los malos son abiertamente inconfundibles, o como los habitantes de La Bomba que repiten con exactitud “fueron los gendarmes”, la película pondrá nombre y rostro a sus villanos.

II. Tuve oportunidad de ver *Octubre Pilagá* en el 9º Tandil Cine (la cobertura, en el número que viene), y puedo decir que fue, entre las películas vistas, la que suscitó más debate. El interés generado se debió, sin dudas, a la eficacia de su exposición. Su búsqueda de verdad, que podría haber habérse diluido en la denuncia fácil, se ajustó a un soporte didáctico y preciso que, lejos de acumular imágenes indistintamente, eligió las esenciales para vestir sus ideas.

Como en aquellos films clásicos en los que el espectador se centraba netamente en la historia contada, los participantes del debate se concentraron en las incidencias de la masacre, sus actores y sus villanos, sus consecuencias políticas y sociales. La denuncia se hizo escuchar. La película logró una parte de su cometido. Las certezas se impusieron a través de sus relatos, y en esto reside su mayor triunfo. [A]

“Pilagá” es el nombre de un pueblo originario

por Lilian Laura Ivachow

Por el fervor con que se involucró con la causa de los sobrevivientes del pueblo pilagá, uno podría pensar que es etnóloga o historiadora. Pero Valeria Mapelman estudió cine y comunicación en Chile, trabajó en publicidad, fue asistente en películas de ficción y codirigió, junto con Philip Cox, el documental *Mbya, tierra en rojo*. En *Octubre Pilagá* –y también en esta entrevista– les pone nombre a las personas, a los hechos y hasta a los números.

¿Cómo te interesaste por la masacre de los pilagá?

Desde hace mucho tiempo me interesa el tema del genocidio de los pueblos originarios. Yo había escuchado hablar de este caso en las comunidades de Cuña Pirú (Misiones). Había unos abogados que trabajaban allí por un tema de tierras. Uno de ellos, el Dr. Altabe, estaba en contacto con los sobrevivientes de La Bomba en el año 2001; ahí es cuando escuché por primera vez hablar sobre el tema. Me conecté con unas ONG de la zona, conocí a Bartolo Fernández (que es el presidente de la Asociación Pilagá) y le dije que estaba interesada en ir a filmar. Fui a una primera reunión, conocí a los sobrevivientes y empecé a trabajar con ellos.

Cuando iniciaste la película, ¿ya te habías contactado con los forenses?

A los forenses los conocí después. Primero me puse a relevar testimonios y a trabajar en el guión. Empecé grabando todo lo que me decían en pilagá sin tener un traductor al lado y sin conocer la totalidad de la historia. Sabía que había habido una masacre, pero no conocía a fondo su magnitud. Después vino un traductor a Buenos Aires y ahí empecé a entender la historia. Mi idea era trabajar con los testimonios de los viejitos sobrevivientes. Sabía que en ellos estaba la clave de la historia, que estaba guardada en la memoria oral del pueblo, porque lo que había ocurrido no figuraba en los libros y las noticias de la época eran totalmente contradictorias. Lo que pasó después es que el trabajo de los forenses me ayudó a ir hacia adelante con la narración. Me hizo

mirar lo que sucedía en el presente mientras que los relatos de los viejitos remitían al pasado.

¿Cuál es el estado de la causa en este momento?

Más o menos un mes después de que la película saliera en el Bafici, los llamaron a declarar, y lo hicieron por la parte penal (el juicio también tiene una parte civil). Para ellos significó recordar todo otra vez, y en un ámbito muy pesado; nunca habían estado en un lugar así. Era una situación complicada. Estaban muy nerviosos pero también muy contentos por “salir a la cancha” y porque la causa empezaba a funcionar.

Veo que estás en permanente contacto con ellos.

Sí, todo el tiempo nos hablamos y nos mandamos mensajes, sobre todo porque sus hijos suelen tener algún celular.

¿Cuántos habitantes tiene hoy la comunidad pilagá?

Hay más de 4.000 personas, pero supongo que con el nuevo censo vamos a saberlo mejor. Están agrupados en unas veinte comunidades en el centro-este de Formosa; hay comunidades más cercanas a la ciudad y otras bien metidas en el monte.

Mencionás “cientos de muertes”, pero todavía no se puede precisar el número exacto...

Yo, por lo menos, no me atrevo a hacerlo. Lo que sé es que en el primer fusilamiento del 10 de octubre murió mucha gente. Un viejito (lo cuenta en la película) vio cómo caía la gente después de cada ráfaga de ametralladora. Pero lo que sucedió a lo largo de los siguientes quince días fue que los testigos fueron perseguidos, y yo tengo la sensación de que mataron grupos enteros en ese momento. Por lo tanto, hay grupos de los cuales no sobrevivió nadie. A lo largo de todos esos días hubo más fusilamientos. Sé de grupos a los que capturaban y de los que separaban primero a una chica y después a un chico, y los mataban como para amedrentar a los demás. Fueron matando uno a uno a adolescentes, a viejitos. Además morí-

an los heridos que iban en los grupos, que no tenían atención médica. Los niños se morían porque no tenían ni comida ni agua y no resistían. Imaginate octubre en Formosa, hace más de 30 grados. Uno de los viejitos me dijo que encontraron una criatura muerta en el camino. Creo que el alcance de lo que pasó todavía es difícil de imaginar. Es un trabajo para algún antropólogo o para alguien que le dedique tiempo a investigar cuántos hermanos perdió tal persona o cuántos tíos perdió tal otra. El trabajo forense, por otra parte, todavía está pendiente. Hay dos fosas ubicadas más que están esperando no sólo la orden del juez, sino también el dinero para hacerlo. Todo eso se hace muy cuidadosamente, es un proceso largo y costoso. Ellos están pidiendo que el Estado financie también la investigación. No sabemos cuántas personas puede haber en esas fosas. En la que se encontró (la que se ve en la película) hay unas veinte personas a ras del suelo, pero todavía no se ha abierto debajo. Esa fosa puede ser de un grupo fusilado ahí, o traído de La Bomba, o encontrado en alguna parte del monte y llevado a ese lugar. Cuando uno está allí, ve un montón de cadáveres tirados de diferentes formas, como caídos desordenadamente, y es muy impresionante. Por eso, determinar el número de personas muertas es complicado.

¿Cómo fue la relación con la Gendarmería mientras hacían la película?

Nosotros por suerte no tuvimos complicaciones. Ellos sabían que estábamos ahí. Creo que en algún punto pensaron que trabajábamos con las ONG, pero casi no se dieron cuenta de que estábamos. Una sola vez aparecieron en la fosa para pedirnos que nos fuéramos, porque estábamos trabajando en un lugar que era parte de un terreno militar. Pero el forense logró trabajar todo el día y después fuimos al regimiento, les comentamos qué estábamos buscando y no pasó nada más. Pienso que ahora sí llega un momento en que los abogados podrían pedir la apertura de los archivos de Gendarmería, si es que no los pidieron todavía. Yo trabajé con archivos del Ministerio del Interior porque me atendieron muy bien, no me pusieron ninguna



traba. Encontré documentación muy valiosa: las firmas del Ministro de Guerra y del Ministro del Interior, que, por supuesto, sabían lo que estaba pasando. Pero en Gendarmería lo intenté y fue muy complicado. Quizás ellos quisieron mantenerse al margen de cualquier denuncia y se cuidaron de complicar las cosas como para que uno no pueda mirar los archivos. Cuando se habla de grandes represiones, suele mencionarse al Ejército, a la Fuerza Aérea, pero de la Gendarmería todavía no se habla demasiado.

¿Cómo es ahora la relación de los pilagá con la Gendarmería?

Las Lomitas es un pueblo chico; La Bomba queda a un kilómetro y medio del regimiento. Hay sobrevivientes de La Bomba que todavía conocen a las familias de los gendarmes que les dispararon en aquella época. Los pilagá son muy religiosos, pero no tienen una actitud de "dejar atrás el pasado". Tratan de hablar con los gendarmes. Les dicen "acá pasó esto"; los gendarmes les dicen "ustedes atacaron el regimiento", y ellos les responden "no, no atacamos". Es un pueblo chico y se conocen todos. Creo que hoy en día la convivencia es posible. El problema está cuando de golpe viene una orden de reprimir por alguna situación. Por ejemplo, hoy en día se están recuperando tierras para los pueblos originarios de Formosa. Si alguien diera

una orden para reprimir esa recuperación, los gendarmes reprimirían. Por eso, creo que es importante que los hechos que relata la película se conozcan, que por lo menos haya un castigo social, moral. Represiones como éstas pueden suceder por cualquier hecho (por un corte de ruta, por ejemplo) mientras alguien dé una orden de este tipo.

En ningún momento de la película utilizás los términos "aborígenes", "indígenas", ni siquiera "pueblos originarios". Te referís a "los pilagá".

Me ha pasado muchas veces que la gente desconoce que los pilagá existen en este país. Siendo un pueblo tan centenario, y viviendo en el territorio nacional, hay muchísimos argentinos que no saben que existen. Entonces, mi idea es nombrarlos para que la gente los conozca. De la misma manera, los nombro en el título y obligo a las personas a preguntarse quiénes son. Cada pueblo tiene su cultura, su forma de ser, su historia y un nombre. Es una forma de aprender un poco más.

Hablemos de aspectos cinematográficos... Qué bueno. Nunca nadie me pregunta eso.

Me parece que, si la causa de Octubre Pilagá absorbió a la película, esto habla muy bien de ella, de su solidez audiovisual. ¿Cómo trabajaste las imágenes de archivo?

Las escanéé y resalté al máximo algunas palabras para que fueran potentes. Llegué a eso después de muchas vueltas, porque mostrar la documentación era bastante complicado. Resolví que, si el punto de partida era un hecho no real (acusaban a los pilagá de haber cometido un crimen contra la población un día después de haberlos fusilado), había que resaltar ciertos términos que para la cultura argentina son claves, como "rebelión" o "malón".

¿Cómo fue dirigir a quienes fueron actores y testigos de su propia tragedia?

Me sorprendieron las ganas que tenían de contar lo que les había pasado. Hacía sesenta años que no podían contarlos por fuera de las comunidades, entonces les hacía bien. Era doloroso, pero a la vez muy bueno. El acercamiento fue relativamente fácil; de alguna manera, ellos se acercaron a mí. Les dolía mucho contarlos. Corté y saqué un montón de "queiebres" –la gente se quebraba en algún momento de la narración–, porque si no habría sido demasiado. A mí todo esto me creó un enorme compromiso. No podía dejar de terminar la película y mostrarla. Ellos me pedían que les mostrara diferentes cortes, y sabían que cuando la película se pase acá iba a repercutir allá de alguna manera. Ahora van a estar presentes acá el día estreno, y luego voy a ir a Formosa para el 10 de octubre, que se cumplen 63 años de la masacre. [A]

El último
exorcismo
The Last Exorcism

Estados Unidos,
2010, 87'

DIRECCIÓN
Daniel Stamm

GUIÓN
Huck Botko, Andrew
Gurland

FOTOGRAFÍA
Zoltan Honti

DISEÑO DE PRODUCCIÓN
Andrew W. Bofinger

INTÉRPRETES
Patrick Fabian, Ashley
Bell, Iris Bahr, Louis
Herthum, Caleb
Landry Jones, Tony
Bentley, John
Wright Jr.

Fotografiar el miedo

por Gustavo Noriega



Era inevitable pensar que no habría mucho más en *El último exorcismo* que una mezcla de [REC] con *El exorcista*; es decir, una nueva edición del truco del registro en directo cámara en mano de un evento supernatural. El efecto de “verdad” que provoca la cámara temblequeante, el testimonio jadeante y la falta de encuadre han sido para el género fantástico la posibilidad de renovar un verosímil algo gastado, aunque es cierto que el truco se ha agotado bastante rápido por la falta de variantes y la rigidez estética.

Todo refiere, por supuesto, a André Bazin. En su artículo llamado “El cine y la exploración”, de 1957, cuenta la filmación realizada por la expedición Kon-Tiki que pretendía demostrar cómo los indios podrían haber llegado en unas precarias balsas desde las costas de Perú a la Polinesia. Enumera todas las limitaciones técnicas y operativas de una cámara en semejante viaje para terminar con la mayor de las dificultades para rodar: “Finalmente, y sobre todo, si algo importante sucedía (una tempestad, por ejemplo), el equipo tenía otras cosas que hacer antes que preocuparse por filmar. [...] Cuando por casualidad una ballena se precipitaba contra la balsa, la imagen es tan breve que hace falta multiplicarla por diez en la truca para que tengamos tiempo de darnos cuenta”. Bazin termina diciendo que, sin embargo, esas imágenes efímeras y confusas eran sobrecogedoras “porque no se trata de fotografiar un tiburón sino el peligro”.

Allí, en esas líneas, están tanto la gracia como la falla de esta serie de películas de terror que utilizan el efecto de una “grabación en el momento de los hechos”. El efecto de verdad del registro desprolijo, pero también el momento en que falla el verosímil. En el momento cúlmine del tercer acto, cuando suceden cosas espantosas, el espectador mínimamente entrenado se hace, desde *The Blair Witch Project* en adelante, la misma pregunta: “¿Cómo puede ser que en semejante situación el camarógrafo siga filmando?”.

El último exorcismo no renuncia a ese momento incómodo y ninguna película narrativa con pretensiones comerciales podrá hacerlo, ya que la elipsis en los momentos cumbre no está dentro de sus posibilidades. Sin embargo, esta película pequeña y curiosa no se queda en eso, sino que tiene otros elementos para ser disfrutable.

En especial, la primera hora de la película, la que justifica argumentalmente la idea de que hay una persona cámara en mano registrando lo que pasa, es la que hace una gran diferencia con sus hermanas de género. Se supone que se está filmando un documental sobre un predicador que ha perdido la fe y que accede a revelar sus trucos ante la cámara y a permitir que lo acompañen en uno de sus exorcismos. Este tipo de películas se reclinan tanto sobre la idea del registro que la construcción de un personaje les resulta extraña. Y aquí lo que brilla es el reverendo Cotton Marcus —extraordinariamente representado por Patrick Fabian—, un chanta fuera de serie, que revela sus ardidés cínicamente a los documentalistas y que, como gesto de escándalo, incluye en uno de sus sermones la receta del pastel de banana que hacía su madre. De la mano de Cotton Marcus, y a través de su interacción con la familia y allegados a la niña supuestamente poseída por el Maligno (Ashley Bell, otra gran actuación que ofrece la película), *El último exorcismo* se va convirtiendo en un estudio de las creencias y costumbres del sur profundo norteamericano, que provoca interés por derecho propio. A caballo de la comedia y dirigiéndose al horror, *El último exorcismo* toca de refilón observaciones sociológicas sobre los lugares más oscuros de los Estados Unidos.

Es cierto que la resolución de la película y su invocación a *El bebé de Rosemary* como fuente de inspiración final, apartándose de *El exorcista*, no funcionan con la misma eficacia que el desarrollo inicial. Sin embargo, para el remate, el espectador ya siente que tiene las cuentas pagas y que ha recibido más de lo que el evento prometía. **[A]**



Metal y corazón

por Ignacio Verguilla

Si se tolera el juego de palabras, sería justo decir que *Gigante* es una película deliberadamente chica; como si la humanidad de su enorme protagonista se lo impusiera, la historia hace centro en Jara y desde él va creciendo con paciencia, hasta alcanzar la intensidad de una chispa. Hay una imagen que explica con serenidad implacable el movimiento de la película: Jara sigue a Julia por las calles de Montevideo, ingenuo y convencido de que, a pesar de sus casi dos metros y su tamaño de ropero, la cosa puede funcionar sin que nadie lo note. Un taxista le grita algo grosero, pero la chica sigue caminando; el plano se cierra sobre el chofer y Jara entra a cuadro para partirla la cara. En el encuadre siguiente –éste es el que importa– lo vemos frente a una vidriera, mientras su imagen se multiplica en los televisores. Que el protagonista sea un empleado de seguridad de un hipermercado, que pase sus noches sentado frente a un monitor y que desde ese lugar se enamore de Julia mientras ella trabaja en limpieza son hechos que no hacen otra cosa que evidenciar la redondez de la puesta en escena y el aprovechamiento puntilloso de su universo ficcional, que podrá ser mínimo –la vida de Jara parece consumirse entre vigi-

Gigante

Uruguay/Argentina/
Alemania/Holanda,
2009, 84'

DIRECCIÓN

Adrián Biniez

GUIÓN

Adrián Biniez

FOTOGRAFÍA

Arauco Hernández

MONTAJE

Fernando Epstein

PRODUCCIÓN

Fernando Epstein,

Agustina Chiarino

MÚSICA

Héctor Pauluk

SONIDO

Daniel Yafalián

INTÉRPRETES

Horacio Camandulle,

Leonor Svarcas.

lar y castigar– pero que se expande lo suficiente como para no estrecharse (ni estrellarse nunca contra la monotonía). La primera vez que Jara sigue a Julia, Biniez resuelve con un travelling uno de los tantos destellos de comicidad que su película nos regala: la cámara se desplaza lateralmente para que veamos que este grandote, que viste remeras heavy metal e invita a la rusticidad, trae en sus manos una revista de tejido que compró un segundo antes (esto no lo vimos, sólo ahora lo comprobamos), detenido frente a un puesto de diarios para no ser descubierto. Es el primer movimiento evidente de la cámara. Economía de recursos que potencian la historia, se podría rotular; y sería bastante exacto. Pero más allá de estas vueltas formales, el mayor acierto de *Gigante* se llama Horacio Camandulle, al punto tal de convencernos de que no podría existir otro Jara que el suyo. La eficacia de cada una de las escenas descansa en sus enormes espaldas, en su cara de pibe sensible, de ojos cristalinos en cuerpo de patovica, y en sus silencios, a través de los cuales se revela toda su humanidad. Existe una suerte de revolución interna en su mirada, una tensión latente entre su bondad y su masa corporal, que se intuyen como la materia prima –ajustada al milímetro– desde la cual el guión se nos aparece, sin molestar ni pasar por encima de sus personajes. Con la cantidad justa de planos, Biniez nos aclara que las vidas de Jara y de Julia se rigen por horarios, trayectos, ingresos y egresos reglados con puntualidad neoliberal. Exprime cada imagen hasta la última gota de luz, como ese instante en el que Julia cruza la vereda; su sombra fina, estilizada, narra el sufrimiento que el grueso de Jara encuentra en el contraste con la suya. Y Camandulle construye, casi de la nada –en realidad, haciendo mucho con poco, como Svarcas con su Julia–, a su personaje, un tierno que se relaciona con el mundo a través del cuadrado de una pantalla (cada vez que vuelve a su casa, partido en dos de cansancio, prende la TV, y recién entonces se entrega al sueño; y sólo después de mirarse como en un espejo frente al televisor, decide hablarle a Julia). Si sus días parecen condenados a una serie interminable de imágenes mediadas por una cámara, Julia viene a romper esa distancia. Y la película escapa entonces de lo previsible, que aquí serían los estallidos de violencia y el estado alienado de sus personajes, para instalarse en un terreno tan improbable como fértil como es el de la historia de amor que Jara intenta despuntar, a pesar de sus limitaciones, incluso las que –cree– emanan de su cuerpo. Cuando la furia aparece, no lo hace para colar el comentario ni el remate efectista; es, al fin y al cabo, el lastre inevitable del contexto, y la película lo aprovecha para colar el suspenso y la sorpresa. *Gigante* no le enseña nada a su protagonista, ni lo utiliza para denunciar un estado de las cosas; da la sensación de que, consciente de ese riesgo, y para no clausurar el sentido alrededor del guión, Biniez hace pasar a Jara un poco de costado por el comentario sobre la realidad. Y en una película que juega a mover sus hilos en pocas direcciones, haciendo de ello su mejor virtud, ese humor solapado y preciso que aparece como una corriente subterránea le viene muy bien. Veán si no al gigante tarareando a Biohazard detrás de la cortina del baño, asomando su puño en gesto trash después de haberle dejado una notita y una planta a la chica a la que no se anima a encarar. [A]

Cine en el que pasan muchas cosas

por Rodrigo Aráoz

El encuentro con Sandoval es en un café de la avenida Corrientes. Lo acompaña Antonella Costa, quien lo está guiando y apoyando con su película en Buenos Aires. El contraste entre ambos es notable: él, grandote, de pelo largo y con pinta de rockero de los setenta; ella, bellísima y con cierto aire de diva. Como suele pasar entre latinoamericanos, la charla con Che comienza por el fútbol: el flojo nivel del torneo argentino, la pobre campaña de Boca, las andanzas de Gary Medel y las patéticas nuevas figuras de la Universidad Católica. Minutos después, empezamos con la película.

Una cosa de la película que me llamó la atención es lo real de los personajes, sobre todo del protagonista. ¿Te basaste en algo o en alguien?

Cuando empecé a escribir el guión, el protagonista reaccionaba a los hechos como yo, tenía mi humor y mis salidas, pero los hechos concretos no estaban inspirados en mi experiencia personal. Y después encontré a este huevón que actúa (no es actor, es un amigo mío), que hizo que el personaje se convierta en él. Lo fue puliendo muy inconscientemente; yo le decía que si se olvidaba de algo no se calle, que improvise algo. La gracia es que habla todo el tiempo, porque tiene muy buena labia. Por eso también lo elegí, porque me interesaba mucho el lenguaje, quería que hable como mis amigos.

Claro, cuando ves la película al principio te cuesta entenderle, pero después de un tiempo ya te acostumbrás.

Sí, en Argentina me han dicho eso. Yo pensaba que no iban a entender nada y por eso el paso siempre con subtítulos en inglés,

para que se apoyen un poco. Pero todo el mundo me ha dicho que durante los primeros 5 ó 6 minutos cuesta y que después uno ya no quiere soltar la película, más que nada por el diálogo. Es un buen proceso del espectador, empezar no entendiendo nada y después poder seguirla completamente a partir del diálogo.

¿Y esa forma de hablar tiene que ver con algún barrio o zona en particular de Santiago?

El personaje de Nicolás era compañero mío de escuela y él me presentó a Martín, que es el que hace el protagónico. Ellos venían del colegio La Girouette, donde todos hablaban un poco así, y a mí se me fue pegando; con el paso de los años ya empecé a hablar así. También hay muchas cosas improvisadas que les nacían a ellos, y que no sé si yo habría puesto. Tiene mucho que ver con la vida de ellos, y el punto en común que tienen es su colegio.

El protagonista, a lo largo de esa noche, va haciendo un recorrido que dura casi toda la película. ¿Sacaste de alguna historia real las cosas que le van pasando?

Nunca manéjé; entre los 16 y los 20 vivía en una comuna lejos de la ciudad, y salía por el centro. Mis vueltas a casa siempre fueron a dedo, y siempre me pasaron cosas increíbles; no sé si tan increíbles como las que aparecen en la película, pero el estado de ánimo que se muestra sí es muy parecido a lo que yo había vivido. También iba mirando a cualquier chica, como tratando de reescalar; me acuerdo de que, a medida que avanzaban las horas, el nivel de la mujer en la que me fijaba iba descendiendo cada vez más. Además, aunque nunca tuvimos una súper relación, recuerdo que cuando era más chico me gustaba mucho

una niña, y siempre andaba pensando en ella, creyendo que el resto se la estaba follando. Más allá de la historia exacta de la película, el estado de ánimo que se muestra y la actitud del personaje nacieron de mi entorno y de mí, lo cual creo que hace que la película sea bien honesta y bien particular.

Lo que me gusta de la película es que el personaje es abúlico, pero diferente de los habituales en el cine independiente, donde los personajes apáticos, que no le encuentran mucho sentido a lo que hacen, terminan no haciendo nada. En cambio, éste me parece más real en el sentido de que, muchas veces, ese no saber qué hacer lleva a actuar como sea, de forma impulsiva e, incluso, desesperada.

Claro, el protagonista está actuando en forma desesperada todo el tiempo. A mí tampoco me gusta cuando los personajes no hacen nada y se convierten en un objeto dentro del cuadro. Me acuerdo de que, cuando en la escuela me criticaban el guión, me decían que pasaban muchas cosas. Y yo les preguntaba por qué en las películas no tiene que pasar nada. Cuando la escribí, pensé la escena final de la escalera como mi traducción del final de *Faces*, de Cassavetes. Para mí, la gracia de los personajes de Cassavetes es esa histeria que tienen; están todo el tiempo buscando cosas, yendo para algún lado y bebiendo. En ese sentido, me identifico mucho más con el cine independiente norteamericano que con el europeo, en donde los personajes realmente no hacen nada. No sé si los personajes de Jarmusch hacen tanto, pero igual siento que, por lo menos, se mueven o saben que no hacen nada. Es como que, cuando saben que no hacen nada, tratan de hacer algo para salir de ese aburrimiento eterno.

¿Qué te parece el cine chileno actual? ¿Te gusta? Hay como una nueva camada, ¿no?

Me parece bien que se haya dejado de lado a la dictadura como único tema recurrente, más allá de que no creo que hablar de la dictadura esté mal hoy en día. Pero los puntos en común en cuanto a lo temático son pocos. Lo que está pasando en Chile es que están saliendo jóvenes de mi edad de distintas universidades. Yo soy amigo de casi todos, pero creo que la gracia al final es cuando uno empieza, de buena forma, a competir. En Chile no quieren competir creyendo que el público es el mismo. Yo creo que ya es hora de que empiecen a competir películas chilenas con películas chilenas, que es algo que supongo que sí pasa acá.

Es que acá son muchas las películas argentinas que se estrenan; el año pasado se estrenaron cerca de 80.

Eso está bueno. Está bien que compitan, porque no tienen por qué ser los mismos productos. En Chile se siente que hay un universo de 5 mil personas que ven películas chilenas y sólo chilenas, y eso es mentira: podés atraer muchos otros públicos si tu película marca la diferencia en algún sentido.

¿En qué estado está tu película nueva?

Grabo en enero; estoy atrasadísimo pero tengo un buen guión, tengo poca plata, voy con los amigos de nuevo. Es un *spin-off* (N. del E.: algo derivado, originado) de *Te creís la más linda*; es la misma noche del personaje de la barra, el que le pega la piña a Javier. No es tan barata como ésta, pero es barata también, tiene la misma estética. Espero que esté todo bien y que la tengamos en Buenos Aires para el Bafici 2012.

¿La producís vos?

La produzco yo. Con esta película un poco aprendí el negocio de la producción; obviamente voy a tener un productor, pero el productor ejecutivo voy a ser yo, porque no quiero sufrir recortes porcentuales gigantes al momento de las ventas. Que al final uno de esto vive, o pretende vivir, y no quiere tener que valerle de otros lados. Por eso quiero producir: porque me encanta la guita.

Quizás te equivocaste de camino, si te gusta tanto. ¿Tenés algo más para decir?

Que ojalá guste el estreno... que no es estreno. Hay que hablar de proyecciones, porque como no pasamos por el INCAA no se puede decir ni estreno ni entrada. No sé si es ley, pero es lo que me han recomendado por las dudas. Igual hemos tenido buena prensa; ojalá le llegue a la gente, recomiéndenla. [A]



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

Chile, 2009, 89'

DIRECCIÓN

Che Sandoval

GUIÓN

Che Sandoval

FOTOGRAFÍA

Felipe Bello

MONTAJE

Manuela Piña, Ché Sandoval

INTÉRPRETES

Martín Castillo, Camila Le-Bert,

Francisco Braithwaite, Andrea

Riquelme, Grimanesa Jiménez.

Una película inteligente enmascara su verdadera naturaleza, nos muestra otra que sirve de escudo y nos exige el visionado para descubrir su esencia. *Te creís la más linda...* se recubre y nos seduce por su barroco argot chileno, poblado de los múltiples derivados del término *ueón*, y aparenta tratar sobre un conflicto de juventud a la deriva, amores efímeros y la dificultad para lograr encuentros verdaderos. Dos cosas la salvan de la conocida medianía: donde solemos ver abulia, aquí hay humor, juego y extrañamiento de la realidad; y estamos, en el fondo, ante el relato iniciático del héroe, que se descubre a sí mismo en el viaje y por eso consigue el objeto de su deseo. La articulación en capítulos, si bien contemporánea en su jerga, remite a la épica griega reversionada. Y donde antes había sirenas cautivadoras, cíclopes y temibles guerreros, ahora hay chicas malhabladas, putas viejas, hiphopers trasnochados y borrachos perdedores con ganas de dar una paliza. Javier, el héroe derrotado, es un flacucho verborágico y entrador, y eso lo salva de todo mal real, porque no es tanto lo que concretamente le ocurre en su viaje nocturno, sino que es su imaginación la que le juega malas pasadas. Y aquí otro mérito del joven director, Che Sandoval: la imaginación negativista de Javier se encadena y exterioriza junto con sus andanzas, y todo lo vemos, todo está teñido de su subjetividad de borrachín que busca sexo. Santiago aparece como un contexto enrarecido y fantasmal, filtrado en el relato a pequeña escala, como si no existiera por fuera de los bares, las calles vacías, las casas de barrio con plaza. Y todo es tan casero, está tan al alcance de la mano, que respira, porque aún el aparato cinematográfico denso no se ha instalado. Es un debut auspicioso el de Sandoval, pequeña y modesta película pero llena de aires de juventud, de ingenua rebeldía, que filtra en su código lúdico una gran dosis de verdad sobre la temprana adultez, con nobleza, escudándose en un disfraz florido. GUIDO SEGAL

A propósito (de) la indecisión

por **Josefina García Pullés**



Los protagonistas de esta historia no tienen nombre. Ella (Scannapieco) es la recepcionista de un hotel cinco estrellas; él (Rogers), un pasante que entra a trabajar de “botones” en dicho establecimiento. Esta película quiere tener algo de comedia romántica, algo de policial, algo de aventuras, algo de denuncia, algo de disparate. Es todas esas variantes y es ninguna, por eso nunca nombra a quienes ejercen el oficio de ambular por los intersticios de esos laberintos que, como un hotel, encierran cientos de potenciales historias. Es que nombrarlos sería anclarlos a uno de los tantos mundos que enfrenta esta película: el de la vida cotidiana, el del trabajo, el del amor, el de la ficción, el de la evidenciada construcción de historias, el de distintos géneros cinematográficos... Mientras los protagonistas permanezcan innombrables, serán –en algún punto– también indefinibles y podrán encarnar todas esas historias a la vez: serán, entonces, empleados de un hotel y huéspedes enamorados; investigadores de un crimen y cobardes que viajan por un miedo subterráneo; protagonistas de algún relato y fabuladores de tantos otros. Pero mientras nadie les ponga nombre, ellos no pertenecerán (nombrar algo es apoderarse de ello) ni a un rol, ni a un género, ni a una historia determinada.

Esa indecisión es la mayor decisión que toma esta película: decide no decidirse porque nos deja decidir a nosotros. Opta por confiar en quienes miran y piensan mientras lo hacen, porque cree que quienes miran piensan mientras lo hacen. Y eso es todo menos un acto de cobardía por parte de Clara Picasso en su primer largometraje.

Y es que (hasta en eso) *El pasante* es un relato de iniciación. De hecho, en una de las primeras escenas de la película, la muchacha le enseña al joven las normas de ese universo laboral: cómo moverse, cómo hablar y con qué entonación, cómo vestir, cómo dirigirse a los huéspedes. Son pautas para quien se inicia en ese trabajo, pero también son pautas para quien se inicia en esta narración, dispuesto a descubrirla. Es el momento del pacto entre las partes, aquél en donde cada uno intenta descubrir a qué se somete. Pero también llega el momento en que los protagonistas salen del trabajo, y entonces la película deja el pacto a un lado y nos sumerge (de hecho, apenas ellos abandonan el hotel, la cámara nos conduce al sótano del edificio) finalmente

El Pasante

Argentina, 2010, 65'

DIRECCIÓN

Clara Picasso

GUIÓN

Clara Picasso

PRODUCCIÓN

Campeón Cine,
Universidad del Cine

FOTOGRAFÍA

Fernando Lockett

MONTAJE

Andrea Santamaría

INTÉRPRETES

Ana Scannapieco,
Ignacio Rogers.

en la historia. Ahí es cuando nos lleva por los espacios ocultos de ese hotel cinco estrellas y nos pasea por las bambalinas de un espectáculo de lujo.

Entonces se pone en evidencia una máquina de crear historias (un hotel, el cine). Y entonces vemos a quienes limpian, a quienes cocinan, a quienes vigilan, a quienes hacen funcionar el hotel; vemos gente que ve películas, que lee libros en voz alta y que se pasea por los albores de una exposición de arte. Y vemos cómo esos personajes se vinculan con el universo de la narración de historias, porque son ellos –los trabajadores– quienes crean este relato, porque son ellos –los trabajadores– quienes necesitan de las historias para sobrevivir.

Eso se ve claramente en aquella primera “clase” que le da la muchacha al pasante. Ahí ella lo hace fingir que está mostrándole una habitación a ella, que es una huésped. La primera lección, por lo tanto, consiste en que es la ficción lo que mantiene con vida a quienes trabajan dentro de ese edificio estelar. Y, de hecho, el histérico amoroso por parte de la dama no cesa hasta que el muchacho acepta esa norma, suscribe a algún universo de ficción (se cree la historia del empresario y su amante) y se vuelve parte de él. Recién entonces –y en medio de otra sesión de juego de roles– ella le da el beso que antes le había negado.

Pero como toda narración finaliza (y toda estadía en un hotel lujoso, generalmente, también), la ficción protectora de estos dos jóvenes también termina y se cae cuando finalmente ven a la mujer rubia en el lobby, justo cuando amanece y finalizan su horario laboral. Entonces la película se acobarda. Entonces ese relato que decidía no decidirse y vagaba por las veredas de distintos cuentos, géneros e historias decide explicarnos todo eso que vino mostrando. Entonces acontece una prescindible charla final entre ambos protagonistas, conversación-anclaje al “mundo real” y contradicción con el resto de la película, que venía inclinándose por la más pura ficción. Pero aunque ese diálogo-moraleja molesta, también se convierte en palabras que pueden estar ahí no para que las escuchemos sino para marcarnos un cambio: el trabajo ha terminado y su ficción ha terminado, ya no la necesitan. Ahora ambos pasan a vivir el tiempo de sus vidas, esas ficciones que tenemos y construimos como podemos, nosotros y esos protagonistas que, afortunadamente, permanecen sin nombre. **[A]**



La fiesta del monstruo

por Mariano Kairuz

Esta secuela tardía de *Wall Street* y las “aventuras” de Gordon Gekko transcurre en un mundo que no existe: uno en el que se libra un conflicto entre una especulación financiera “productiva” y otra especulación financiera improductiva, parásita, que vive puramente del cambio simbólico, donde la suerte de unos es siempre la desgracia de otros. En este mundo hay especuladores buenos y especuladores malos.

A los pocos minutos de empezar, ya está planteado el Mal original de todo este mamarracho oportunista que quiso vendernos que la megacrisis global de 2008 marcaba la hora de volver a aquellos temas y aquellos personajes tan pertinentes en los tiempos de los reaganomics. Pero ahora resulta que los nuevos villanos de la bolsa son tan pero tan inescrupulosos que los de antes eran en comparación buenos tipos, gente con un resto de honor. Y en eso de salvar el dinero y el honor está el veterano interpretado por el gran Frank Langella, al que ahora le tocaron las peores cartas y los demás lo dejaron fuera del juego. Él es, nos hace saber su joven discípulo Jake Moore (LaBeouf), de los buenos. Sí, habrá sido un hijo de puta que se hizo millonario como tantos otros en lo suyo, pero en todo caso fue, postula la película, un hijo de puta de la vieja escuela, con códigos: es el único que tuvo la decencia de suicidarse en medio de este quilombo, como señala el engañosamente renacido Gekko (Douglas, que da un poco de miedo con esas analogías entre la crisis expansiva de la codicia y el cáncer que pronuncia en la película).

“Uno que tuvo la decencia de suicidarse”, como hicieron tantos otros en 1929, fantasma que evoca más de una vez Eli Wallach, que interpreta a otro carcamán de las finanzas en el que es uno de los dos mejores chistes de la película. Wallach, que tiene 94 (y por lo tanto tenía unos 13 en el 29), recuerda el caos y la catástrofe, y los recuer-

**Wall Street:
El dinero nunca duerme**

**Wall Street: Money
Never Sleeps**

Estados Unidos,
2010, 133'

DIRECCIÓN

Oliver Stone

GUIÓN

Allan Loeb, Stephen Schiff

PRODUCCIÓN

Eric Kopeloff, Edward R. Pressman, Oliver Stone

FOTOGRAFÍA

Rodrigo Prieto

MÚSICA

Craig Armstrong

MONTAJE

David Brenner, Julie Monroe

INTÉRPRETES

Michael Douglas, Shia LaBeouf, Josh Brolin, Carey Mulligan, Eli Wallach, Susan Sarandon, Frank Langella.

da como un sobreviviente que ya está más allá de todo (hasta una lamentable escena que le toca cerca del final). Wallach expresa todo esto casi sin palabras, haciendo un firulete en el aire con las manos mientras entona un gorjeo incomprensible. Por un momento, la película se ilumina: en su chifladura, Wallach pinta un mundo, describe el absurdo de lo que hay, anuncia el Apocalipsis al que nos encaminamos.

Tras insistir sobre este asunto de especuladores buenos y malos (el tal Moore sabe cómo multiplicar millones con apenas un rumor, pero prefiere invertir a largo plazo en nuevas fuentes de energía eco-responsables), *Wall Street 2* se guarda un modesto truco para su último tercio (el regreso del Gekko más monstruoso) y después le da un giro, en una de las vueltas argumentales más baratas, previsible, sentimentaloides, estúpidas y fraudulentas de los últimos tiempos: afincado ahora en Londres, el tiburón del distrito financiero se conmueve con la ecografía de su nieto y permite que ese sentimiento nuevo le cueste 100 millones de dólares. ¿Es un chiste? Parece un chiste, al menos, hecho para conmovir o para divertir a los habitantes más modernos de este mundo que “retrata” —como el que interpreta (el supervillano) Josh Brolin— nuevos ricos incultos cuyos consumos (desde un Goya famoso hasta una colección de motos carísimas) y costumbres son pura ostentación. La puesta en escena de la contraparte de este mundo es también berreta y vergonzosa: a Stone y su guionista no se les ocurre mejor idea que inventar un personaje como el de la hija de Gekko —ese equívoco llamado Carey Mulligan— y ponerlo al mando de un inverosímil blog periodístico, exitoso y superinfluyente, para depositar en él la responsabilidad de “sanear” el sistema, ayudando a cambiar un par de cosas para que todo siga igual.

El mayor problema con este cúmulo de ridiculeces y superficialidades es que ya no dan como resultado un objeto siquiera simpático. No por amoral, sino por inconducente, improductivo e ineficiente. Ni siquiera tiene sentido indignarse con Stone por ese paso de ballet que da cada vez que pasa de entrevistar de manera “cómplice” a Castro y Chávez a filmar la salvación por la gracia del capitalismo (en lo personal, prefiero mil *Wall Street* a un *Al sur de la frontera*), porque no es el rastro clínico de alguna esquizofrenia; ni siquiera es un acto de perversión y cinismo, sino apenas la obra de un mercenario, y de esos —Stone no es un genio, aunque sí tiene algunas películas muy entretenidas— hay muchos.

Más arriba se decía que el de Wallach era uno de los dos mejores chistes (no involuntarios) de la película. El otro es el cameo de Charlie Sheen, con los años operando con intensidad sobre esa jeta cuadrada y bronceadísima, de vuelta en el papel del Bud Fox de la película original. Que allá era, si no el bueno, el arrepentido, el que todavía tenía códigos y algún escrúpulo. Y ahora aparece en un evento de caridad con una “minita” de cada brazo, y cuenta cómo, a pesar de todo, “la hizo” y ahora lleva la gran vida sin trabajar. Momentos así, con sus relámpagos de humor y autenticidad, gratifican y hacen lamentar un poco la oportunidad desperdiciada: podría haber sido una película que hablara del mundo real, actual, con todo ese material *stranger than fiction* que provee la mera realidad (como lo prueba el tremebundo documental *Capitalismo: una historia de amor*, el último de Michael Moore, casi la antítesis de este papelón). Podría haber sido una película más demente, más intensa, más divertida, y dejar, como lo hizo la primera (y sin ser una obra maestra, ni mucho menos), una pequeña marca en su época. [A]

Orquesta roja

Argentina, 2010, 77'

DIRECCIÓN

Nicolás Herzog

GUIÓN

Nicolás Herzog

FOTOGRAFÍA

Leonel Pazos Scioli,
Gastón Delecluze

MONTAJE

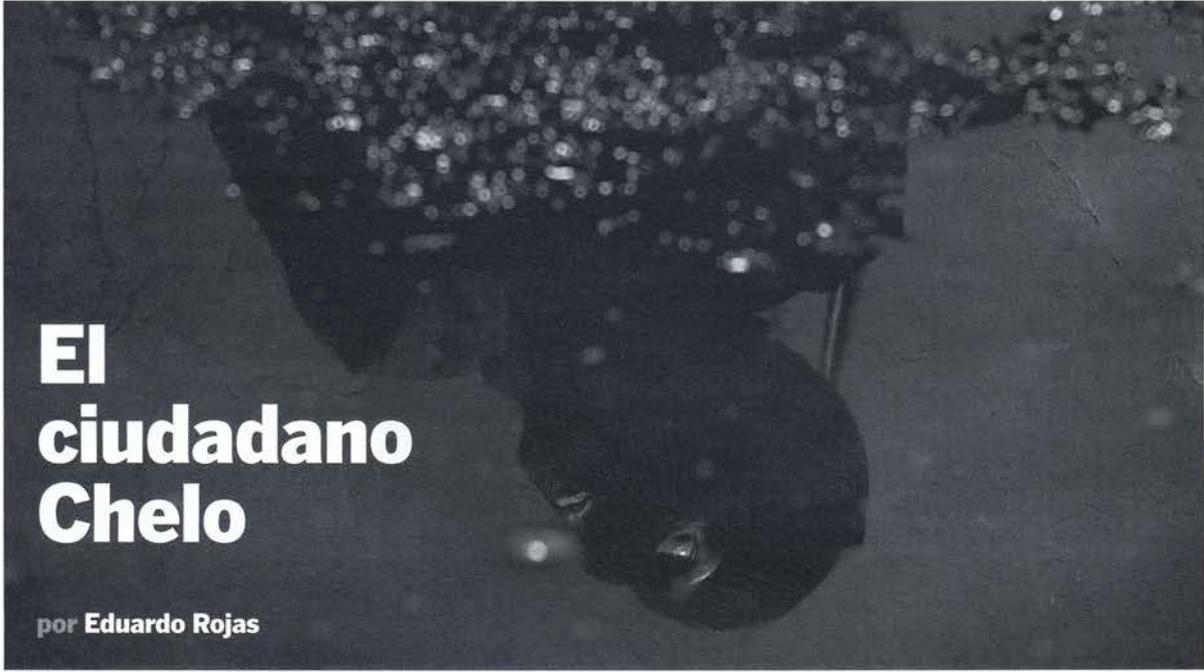
Miguel Colombo,
Nicolás Herzog,
Alberto Ponce

PRODUCCIÓN

Nicolás Herzog,
Mariana Arriola

MÚSICA

Alejandro Serrano



El ciudadano Chelo

por Eduardo Rojas

Orson Welles en la costa del río Uruguay. El Principito como lugarteniente del Che. Ni yanquis ni marxistas, ilusionistas. Ideas y consignas disparadas por la visión de *Orquesta roja*, película ambiciosa y desarticulada que elige ubicarse frente a una encrucijada de múltiples caminos y transitarlos todos a la vez, lo que termina siendo una forma de no recorrer ninguno. La medida de sus ambiciones es asimismo la de su frustración, y paradójicamente, también, la de una fascinación a mitad de camino que habilita una mirada atenta. ¿Contradicciones de la película o de este espectador que quiere verla salir adelante allí donde se disgrega?

Al Chelo Lima le sobran dos letras para ser el Che; le falta, en cambio, la postura mítica que retrató Alberto Korda, carencia que queda clara cuando se traviste en comandanteseudoguerrillero con boina de estrella roja, camisa de combate y pañuelo al tono. El Chelo Lima vive en Concordia, Entre Ríos, fue líder de movimientos sociales en los noventa y dice haber militado en Intransigencia y Movilización Peronista, fracción en donde se agruparon, después de la dictadura, algunos sectores cercanos a Montoneros en los setenta. El Chelo tuvo un breve momento de notoriedad en 2000, mientras el gobierno de la Alianza se desbarrancaba en el precipicio que culminaría en diciembre de 2001; entonces, fraguó la existencia de una célula guerrillera, el "Comando Sabino Navarro", supuestamente conectada con el zapatismo y las FARC, hipotéticamente activa en el litoral entrerriano. Su invento fue difundido a tambor batiente por Crónica TV y el Chelo pasó fugazmente por la cárcel junto a sus lugartenientes, los "Comandantes" Carlos Sánchez y Patricia Rivero. Una fabulación de corto vuelo que pronto se olvidó.

Ésta es la historia que aborda *Orquesta roja*, tan atractiva en su desmesurada pequeñez como para ofrecer múltiples caras, una distinta a cada paso, un desafío pero también un riesgo; relato de la pobreza, historia de locura fuera de lo común, suma de desmesuras, la saga del Chelo Lima necesita de una mirada que la vertebre para armonizar sus diversos centros de interés. Nicolás Herzog

se deja llevar por la tentación y mira desde todos lados, con ojos caleidoscópicos. Al comienzo, las ruinas del Castillo de San Carlos –mansión construida por un mag-nate francés en la orilla del Uruguay en donde pasó una temporada Antoine de Saint Exupéry–, filmadas con ángulos expresionistas que resaltan su abandono, remiten al Xanadú de Welles, prometiendo una historia de decadencia grandiosa (¿la de la propia Concordia, pujante puerto entrerriano que en los noventa degradó a capital de la pobreza?); de allí, a la presentación de su protagonista a través de un reportaje de la televisión local. El relato se fragmenta en testimonios del Chelo; de sus compañeros; de vecinos y periodistas; de Federico Storani, entonces Ministro del Interior; a veces recurre a breves ficcionalizaciones que resultan artificiosas y anticlimáticas (el "entrenamiento" del grupo en San Carlos, la intermediación del periodista local entre el grupo y los movileros de Crónica). Entre tantas voces se desdibuja la de Lima, su imagen vacila entre la de un delirante, un oportunista político, un resultado de la pobreza. Otro tanto ocurre con sus compañeros, Carlos y Patricia; todos quedan como figuras perdidas en un espacio poblado de imágenes cuya belleza aplasta el nervio de la historia.

La belleza natural es otra de las sirenas que atrapan a Herzog. Contraluces, atardeceres, bancos de niebla elevándose del río, estáticos planos generales del campo oscureciendo mientras los protagonistas, perdidos en la sombra, quedan reducidos a voces que parecen venir del off. No importa que en ese diálogo reflexionen sobre su fracaso político, porque la puesta en escena contradice el sentido del discurso. Parece como si Herzog, que pese a todo evita el riesgo de estetizar la pobreza y logra algunas imágenes secamente descriptivas de la desolación de los barrios pobres concordenses, hubiera ido en busca de una historia policial y se hubiera encandilado con el escenario natural.

Que la historia se repite dos veces, una como tragedia y otra como farsa, es ya un lugar común que trascendió a Marx. Éste podría ser el corolario de la película, pero *Orquesta roja* no se decide ni por la una ni por la otra. Una canción de gesta perdida entre crónicas amarillas. **[A]**

Amor a distancia

Going the Distance

Estados Unidos, 2010, 102'

DIRECCIÓN

Nanette Burstein

GUIÓN

Geoff LaTulippe

PRODUCCIÓN

Jennifer Gibgot, Garrett Grant, Adam Shankman

MÚSICA

Mychael Danna

FOTOGRAFÍA

Eric Steelberg

MONTAJE

Peter Teschner

INTÉRPRETES

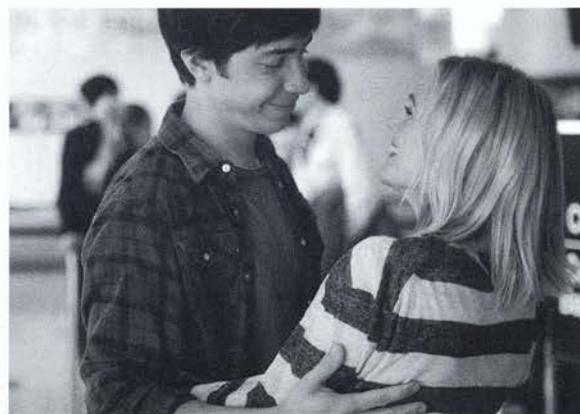
Drew Barrymore, Justin Long, Christina Applegate, Jason Sudeikis.



¿Dónde está el amor?

A favor por **Marcos Rodríguez**

Que la apariencia Apatow no nos confunda. A pesar del lenguaje "juvenil"; a pesar de la abundancia de chistes, en su mayoría sexuales; a pesar de los personajes absurdos llevados hasta sus últimas consecuencias (Jason Sudeikis y su bigote); a pesar de la exploración de los contextos de amistades; a pesar de esa extraña clase de realismo que sobrevuela (y que lleva también a la dilatación y contracción de los tiempos en la película); a pesar de la escatología, ésta no es una comedia con agregado romántico, sino una comedia romántica. La historia de amor no está puesta en función de los chistes, es al revés. Como comedia romántica, ésta es una de las películas menos históricas que se han hecho en mucho tiempo: de entrada los dos protagonistas se enamoran, no hay cinismos, no hay idas y vueltas, no hay engaños; en su tramo inicial (el más feliz), prácticamente no hay conflicto. Que el conflicto sea geográfico (como indica el título) es por lo menos extraño. Primero, porque desde *Sintonía de amor* el espacio casi nunca había jugado un papel importante en este tipo de películas; segundo, y más importante, porque darle peso a los kilómetros implica poner de relieve un factor ajeno al individuo. El conflicto sentimental en Hollywood siempre se plantea en términos interiores (el personaje que tiene que superar sus miedos); *Amor a distancia*, en cambio, reconoce un contexto (adverso) que obstaculiza el amor. Éste es el realismo de la película, que tiene ecos en infinidad de detalles (las paredes finitas de un departamento horrible, los precios de un boleto de avión en las fiestas, el pelo de Drew Barrymore a la mañana siguiente, la industria discográfica que se va por el caño, etc.). La comedia funciona en este sentido: es el toque ácido que disuelve las convenciones (del género cinematográfico y de las relaciones entre las personas) para llegar a una historia que es, por supuesto, la misma de siempre, pero la vivimos de nuevo. Todo esto para permitir que fluya aquello que, en definitiva, es lo que hace que *Amor a distancia* funcione: la química entre Drew Barrymore y Justin Long. **[A]**



Cinta

En contra por **Javier Porta Fouz**

En Nueva York se ha formado una pareja –heterosexual, para más datos–, interpretada en la parte femenina por Drew Barrymore, y en la parte masculina por Justin Long. Eso pasa en la primera parte de esta cinta. Después, la fémina se va para San Francisco, o sea al otro lado de ese ancho país llamado América. Se establece una relación sentimental a distancia, y ninguna media naranja puede mudarse adonde está la otra mitad de la fruta. ¿No puede? El planteo de la cinta no logra sostener que no se puedan mudar, lo que constituye un grave error lógico. Sin mayores ataduras ni el uno ni el otro, sobre todo él, ¿por qué no se mudan? Ni él es la Estatua de la Libertad ni ella es el Golden Gate. Más allá de la inconsistencia del planteo, tenemos pifias como la siguiente: la Barrymore dice, al comenzar la cinta, "y en esta situación a los 31 años", lo que lleva a pensar: 1. Esta muchacha tiene más de 31. 2. Los años que carga no los tiene precisamente bien llevados. Así, uno está toda la cinta pensando: ¿para qué dice "31"? La línea de diálogo bien podría haber sido "y en esta situación a esta edad". Pero claro, no se le puede pedir una solución lúcida a una cinta que abusa tanto de un chiste ínfimo como el del "sexo en la mesa". Incluso se permite una escena de una gratuidad evidente –como ésa en la que Barrymore va a ver un apartamento para alquilar y no lo alquila– para así poder cerrar con la obviedad de la repetición del "sexo en la mesa". La lógica, los chistes, las situaciones, el supuesto amor entre los personajes, todo está puesto ahí sin demasiado cuidado, sin precisión. Vemos incluso una secuencia iluminada a la bartola (la de "la cena de los tortellini"), indigna de la industria. Y también advertimos por lo menos dos planos en los que se le nota mal depilado "el bigote" a Barrymore. ¿Nadie se dio cuenta del detalle antes de decir "está terminada la cinta" y hacerle un moño? ¿Nadie se dio cuenta de que la secuencia del sexo telefónico hace quedar a los protagonistas como subnormales? *Amor a distancia* es el equivalente cinematográfico de esos "jugos" dietéticos en polvo: su colorido es falso, no alimenta ni el cuerpo ni el alma, y deja un regusto artificial, como el uso de la palabra "cinta". **[A]**

Une affaire d'amour

Mademoiselle Chambon

Francia, 2009, 101'

DIRECCIÓN

Stéphane Brizé

GUIÓN Stéphane Brizé, Florence Vignon (sobre novela de Eric Holder)

FOTOGRAFÍA

Antoine Héberlé

MONTAJE Anne Klotz

MÚSICA

Ange Ghinozzi

INTÉRPRETES

Vincent Lindon, Sandrine Kiberlain, Aure Atika, Jean-Marc Thibault, Arthur Le Houérou.



Jean es albañil, construye casas. Al comienzo de la película, lo vemos en un salón de clases explicándole a un grupo de niños en qué consiste su trabajo. Las preguntas se suceden sin pausa mientras la curiosidad y el asombro dominan la escena. El trabajo de Jean, a quien minutos antes vimos agitarse y sudar entre escombros, comienza a adquirir entonces otro significado, sobre todo para Jean, a quien la situación muestra tímidamente alegre y conmovido. Jean está allí porque fue invitado por la maestra de su hijo a una serie de encuentros en los cuales los padres de los alumnos hablan de sus ocupaciones u oficios. Una palabra (*oficio*) no casual, de allí que definir a *Une affaire d'amour* como la historia de amor entre el albañil y la maestra presente, en este caso, algo más que un burdo intento de simplificación. Véronique es parisina, aficionada al vio-

lín y maestra interina en la región de Bretaña. Una sofisticada mujer de ciudad y un hombre rústico de la campaña que, vistos de este modo, podrían ser los ingredientes perfectos para una tosca fórmula melodramática.

Sin embargo, sin llegar a cristalizarse, esa fórmula se resquebraja. Es la escena referida, la de la clase, la que fija una mirada, inaugura una lectura y le permite al film de Stéphane Brizé despegarse de las previsiones de género más esquemáticas. La puesta en escena de las emociones está presente pero de manera soterrada y silenciosa. Porque, como deja en claro ese momento inicial, la película focaliza especialmente su atención en lo que los personajes hacen. Véronique sabe tocar el violín y lo hace provocando la emoción de Jean; Jean sabe construir y hace, para alegría de Véronique, una ventana que la resguarda del ruido exterior. Un *saber hacer* que es casi todo lo que los protagonistas de esta historia tienen para mostrarse y ofrecerse, lo que define su esencia y el eje de su mutua atracción. Como contrapartida, dicen poco, y si las palabras faltan o escasean es porque aquello que la película quiere decir del amor también prefiere (en un sentido actoral del término) mostrarlo. Y lo que muestra, además, es la nobleza y la belleza que definen ciertas tareas, cuando una mirada despojada (inocente como la de los niños, enamorada como la de Véronique o la de Jean) puede arrancarlas de la repetida ceremonia de lo habitual. Algo similar hace el director de la mano de las actuaciones sutiles, precisas y contundentes de Vincent Lindon y Sandrine Kiberlain: dejar al descubierto, como si fuera la primera vez, una historia mil veces contada.

MARCELA OJEA

Ga'Hoole, la leyenda de los guardianes

Legend of the Guardians: The Owls of Ga'Hoole

Estados Unidos/Australia, 2010, 90'

DIRECCIÓN

Zack Snyder

GUIÓN

John Orloff, Emil Stern

PRODUCCIÓN

Zareh Nalbandian

MÚSICA

David Hirschfelder

CON LAS VOCES DE

Jim Sturgess, Ryan Kwanten, Helen Mirren, Geoffrey Rush.



El éxito de la saga *Harry Potter*, sumado al efecto *El señor de los anillos*, nos ha llevado a ya prácticamente una década de películas repetidas: un cine infantil/mágico que muestra un elegido de origen humilde que debe emprender un viaje, aprender la sabiduría milenaria olvidada y enfrentar el mal que se levanta como amenaza. La fórmula tampoco es nueva, pero lo curioso es la cantidad de series de novelas que de pronto resulta que ya existían y pasan a la pantalla grande. *Ga'Hoole, la leyenda de los guardianes* es un nuevo caso, esta vez con búhos. Pero ahora (previo antecedente de otras supuestas futuras trilogías que fracasaron en el pasado y no llegaron ni a su segunda parte, como, por ejemplo, *Eragon* y *La brújula dorada*), en vez de proyectar una larga saga, se comprimó el contenido de tres novelas (de una saga literaria de ¡quince tomos!) en una sola película con autonomía narrativa.

El problema con esta idea es la violencia que se ejerce

sobre el contenido, no porque haya que respetar el argumento original, sino porque, comprimida en apenas 90 minutos, la historia no alcanza a desarrollarse en ninguno de sus puntos: los búhos escapan en unos diez minutos y llegan al territorio mítico en cinco, y no llegamos a sentir el peligro o el cansancio. Éste es el mayor problema de la película: no sabe narrar y, por lo tanto, tampoco logra crear verdaderos personajes.

Esta ramplonería narrativa no debería sorprender si conocemos los trabajos previos de Zack Snyder: quien dirigió *300* y *Watchmen* no podría producir más que una película ligeramente estancada, carente de un verdadero humor, con mucho preciosismo visual. Las plumas de los búhos y las gotitas de lluvia son impresionantes, pero hay que saber administrar un ralenti.

Es imposible evitar la idea de que, en manos de un artesano más hábil, ésta podría haber sido una película mucho más digna. Que la historia sea la misma de siempre nunca fue un problema. Que los *comic relief* sean un poco esquemáticos importaría menos si tuvieran algún chiste mejor. Los personajes son fundamentalmente simpáticos. El personaje de Ezylyrb (el mentor/héroe de guerra, con la voz original del gran Geoffrey Rush) es muy interesante, para compensar al protagonista Soren, que se pasa de blando.

Ponerle plumas a una metáfora sobre la Segunda Guerra Mundial (una nación obsesionada con la pureza que invade naciones vecinas; otra nación que, en una isla cercana, le declara la guerra para defender lo que es justo) y mencionar tanto a la "realidad de las batallas" podrían haber generado una película mucho más oscura que este producto que no se anima a explorar a fondo su propio potencial. MARCOS RODRÍGUEZ



Comer, rezar, amar

Eat Pray Love

Estados Unidos, 2010, 133', **DIRIGIDA POR** Ryan Murphy, **CON** Julia Roberts, Javier Bardem, James Franco, Richard Jenkins, Viola Davis, Billy Crudup.

Una mujer en sus treintas se despierta un día tan ordinario como cualquier otro, en su neoyorquina casa de clase media acomodada, para enfrentar una verdad: está insatisfecha. No es feliz en su matrimonio, no ha viajado lo suficiente, no hay pasión que la anime y no posee ninguna creencia que la contenga. Ante tanta insatisfacción, a punto ésta de convertirse en depresión crónica, a Elizabeth Gilbert la solución se le aparece como si fuese el manual de uso de algún electrodoméstico barato. En medio de tal crisis espiritual y emocional decide: divorciarse rápidamente; tener una aventura con un joven artista; tomarse un año sabático; pasar cuatro meses en Italia comiendo, cuatro meses en India buscando la felicidad interior, y cuatro meses en Indonesia, donde seguramente aparecerá "el amor"; y, por último, con todo esto, escribir sus memorias, publicarlas y vender los derechos para la película.

Ni *chick lit*, ni *chick flick*, sino bodrio de ése que va con mayúsculas, de ése que nos quiere dejar enseñanzas de vida, de ése con ínfulas de profundo y conmovedor, de ése con pretensión de filosofía de vida pero que termina siendo autoayuda *for dummies*. El carisma de Julia Roberts, interpretando a la Elizabeth Gilbert personaje, no es suficiente para sostener más de dos horas de una película erigida sobre bases tan trilladas. Tampoco sirven de nada ni el sólido elenco, ni las locaciones idílicas, puesto que ambos funcionan como adornos reemplazantes de un relato, cuyas falencias se evidencian desde el comienzo. Con una sorprendente escasez de ritmo, cada estadía de la Roberts en uno de esos países retratados desde el más absoluto pintoresquismo la sentimos en nuestras posaderas. Y nos movemos en nuestras butacas, esperando algún movimiento similar de la película y nada. Sigue igual. Recta, monocorde, predecible, aburrida. **MARINA LOCATELLI**



El encanto del erizo

Le Hérisson

Francia/Italia, 2009, 100', **DIRIGIDA POR** Mona Achache, **CON** Josiane Balasko, Garance Le Guillermic, Togo Igawa, Anne Brochet, Waldimir Yordanoff, Ariane Ascaride.

Este año en Cannes pude asistir a la presentación de una increíble copia restaurada de *Boudou salvado de las aguas*, referencia arquetípica cuando, como en *El encanto del erizo*, se alude al tema del extraño que aparece en un determinado universo y con su presencia no sólo deja en evidencia las reglas que lo rigen, sino que además lo pone en crisis y lo modifica. Son muchas las narraciones que se ajustan a esta fórmula (de *La strada* a *La fiesta de Babette*, por nombrar algunas); el problema es cuán lineal y tosca puede llegar a ser esta alegoría. Aquí encontramos a una niña (la debutante Garance le Guillermic) que decide que se suicidará al cumplir doce años y que, con el correr de la cuenta regresiva, traba una entrañable relación con la encargada del muy burgués edificio donde vive (Josiane Balasko) y el nuevo locatario que arriba a este lugar (japonés que se va a vivir a París, para más datos). Que este último responda al nombre de Ozu (se ven también imágenes de *Las hermanas Munakata*), que todos amen la literatura, el cine y a los gatos, que cerrajen aforismos profundos que operan casi como *one liners* y que desconfíen, renuncien o ataquen la etiqueta burguesa resulta tan maniqueo como superficial. El espíritu *design* filtra la lucha de clases, que aquí se plantea en torno no a la economía sino a la relación con lo espiritual. Más que por los citados Renoir, Ozu y Tolstoi (los dos últimos son mentados expresamente en el film), *El encanto...* discurre por un sendero que mixtura progresismo y new age, y que lo acerca más al típico producto *qualité* francés, a Lasse Hallström y a Paulo Coelho. Así y todo, en este pretendido trío de supuestos *outsiders*, el vínculo entre la portera y la niña es lo único que produce algún momento conmovedor con fuerza propia (y no basado en la música que actúa como GPS emotivo). **FERNANDO E. JUAN LIMA**



Mis días con Gloria

Argentina, 2010, 88', **DIRIGIDA POR** Juan José Jusid, **CON** Isabel Sarli, Luis Luque, Nicolás Repetto, Isabelita Sarli, Carlos Portaluppi, Norma Argentina.

Director, entre muchas otras, de *Made in Argentina, Un argentino en Nueva York* y *Mi papá es un ídolo*, Jusid arremete con este pretendido film noir en el que Isabel Sarli vendría a poner en escena algo así como "el ocaso una vida". Si bien la estética, la iluminación y el fundido de las imágenes darían cuenta de esa intención, el resultado se acerca menos al cine negro que a los policiales que se realizaron por estas tierras en la década del 80, con el advenimiento de la democracia. En ellos se explotaba el pasado entonces reciente; aquí ocurre lo propio con nuestra diva y el halo que la envuelve. Así, por más que la nocturnidad y las sombras alargadas ocupen la pantalla, por más que la acción se inicie con el arrepentido y culposo *killer* (que quiere dejar de serlo) bebiendo whisky y teniendo sexo con su chica (nada menos que Isabelita, ¿decíamos *exploitation?*), lo que se destaca es la violencia mostrada ramplonamente, la puteada que puntúa el guión, la torpe persecución automovilística que agiganta en la memoria el final de *Carancho* (esta inverosimilitud remite también al aludido cine de los ochenta, en el que, por ejemplo, se llegaba a ensalzar a *La búsqueda*, de Juan Carlos Desanzo, por la "escena en que nosotros también podemos hacer volar una camioneta"). En el ínterin, los reiterados viajes que Roberto Sánchez (Luque) realiza con Gloria (la Coca, en la piel de una gloria del pasado que vuelve a su tierra para saldar alguna cuenta antes de morir) sirven, cabe decirlo, para algo más que mostrar los paisajes puntanos (el film es producido por San Luis Cine). Es que en este forzado producto (en el que Repetto luce especialmente incómodo) lo único que parece funcionar es el vínculo que se traba entre estos dos perdedores interpretados por Luque y Sarli. La figura mítica de la Coca resiste, supera y se sobrepone a todo, incluso a esta película. **FJL**



El descenso 2

The Descent: Part 2

Reino Unido, 2009, 94', **DIRIGIDA POR** Jon Harris, **CON** Shauna Macdonald, Krysten Cummings, Doug Ballard, Douglas Hodge.

El descenso 2 es la secuela de *El descenso*, una película de terror muy efectiva de 2005. No reviste demasiado interés salvo por el hecho de que nos permite reflexionar sobre el estado actual de la "industria de las secuelas". Como tantas otras, en realidad no se trata de continuar un relato que se había inaugurado con la película anterior, sino más bien de replicarlo. En algún sentido, *El descenso 2* es una remake de *El descenso* realizada apenas cuatro años después y sin grandes variantes. Es, entonces, claramente innecesaria, aunque logre entretenernos un rato y pueda engañar con sus valores originales a quienes no hayan visto la película inicial.

En *El descenso* (2005) un grupo de chicas baja a unas cuevas. El argumento las va separando en ese lugar oscuro para ir generando distintas situaciones angustiosas. A efectos de lograr más impacto, aparecen en la cueva unos seres mutantes, ciegos y horribles que atacan con ferocidad. Las escenas gore se suceden y el espectador disfruta del espectáculo. *El descenso 2* (2009) está ambientada contemporáneamente a su antecesora. Su acción transcurre el día en que la aparentemente única sobreviviente de la expedición sale de las cuevas. En esta película, la convencen de que inmediatamente baje con un equipo de policías a buscar a las chicas (ella está amnésica y no recuerda el destino de sus amigas). El argumento va separando a todos en ese lugar oscuro para ir generando distintas situaciones angustiosas. Es decir, es la misma película que la anterior.

Lo gracioso es pensar en la situación cronológica de los hechos, como si fuera una sola película. El personaje baja a unas cuevas, unos mutantes matan a sus compañeras, ella sale y vuelve a ingresar a las mismas cuevas para buscar a sus amigas con nuevos compañeros que son, a su vez, despedazados por los mutantes. ¡Qué fin de semana! **GUSTAVO NORIEGA**



Mi familia

The Kids Are All Right

Estados Unidos, 2010, 106', **DIRIGIDA POR** Lisa Cholodenko, **CON** Annette Bening, Julianne Moore, Mark Ruffalo, Mia Wasikowska, Josh Hutcherson.

The Kids Are All Right (título que remite a la canción de The Who y resulta especialmente atinente entre la excelente música que caracteriza a las películas de Cholodenko, como pudimos ver en *Laurel Canyon*) viene precedida de una casi unánime buena acogida por parte de la crítica. Parece que ha causado entusiasmo esta historia cuyo conflicto se da en el marco de una familia conformada por una pareja de dos mujeres y sus dos hijos, cuando éstos deciden conocer a su padre (aunque sería más exacto hablar de un "donante de esperma"). De hecho, los reparos hacia el film han tenido que ver con la relación que se dispara entre una de las integrantes de la pareja (Moore) y aquél (Ruffalo): ¿por qué se muestra tan gris y desapasionada la pareja lésbica y tan caliente y sexy el affaire heterosexual? La formulación de esa pregunta habla no sólo de quien la realiza, sino también de la propia película: hacerse cargo de un tópico que podría ser tabú como lo es mostrar a una familia de este tipo, y hacerlo de manera tan clásica y burguesa (al menos en el modo en que se traban las relaciones), resulta interesante; sin embargo, la conciencia de la "importancia" del tema abordado ha resentido el funcionamiento de la comedia. El guión está tan milimétricamente construido, el personaje de la otra integrante de la pareja (Bening) está tan pensado para cumplir con el rol atávicamente masculino, la idea de que los problemas que estamos viendo son los de cualquier familia es tan resaltada, que a la película le falta algo de aire, y son pocos los momentos en que se llega al humor. Aun cuando Ruffalo y Moore se sacan chispas, el evento de estar ante la supuesta "primera película sobre el cambio de paradigma en lo que hace a la familia del siglo XXI" hace que el resultado final sea inferior al que se podría imaginar, tomando en cuenta la suma de todos los elementos con los que se contaba. **FJL**



No se lo digas a nadie

Ne le dis à personne

Francia, 2006, 131', **DIRIGIDA POR** Guillaume Canet, **CON** François Cluzet, Marie-Josée Croze, André Dussollier, Kristin Scott Thomas, François Berléand, Nathalie Baye, Jean Rochefort.

No se lo digas a nadie es un policial, uno más de tantos, que pone en escena todos los lugares comunes del género: el asesinato dudoso, las persecuciones, las huidas, las opiniones negativas sobre el funcionamiento de la ley y la justicia, y también un enigma a resolver; en este caso, el viejo tema del falso culpable. Nada que sorprenda pero, a la vez, nada que fascine, puro entretenimiento visual plagado de flashbacks con buen ritmo narrativo, algunas secuencias bastante bien filmadas. La gran debilidad de la película es que sobre el final descrea del poder de las imágenes (y de la capacidad interpretativa del espectador) y el registro verbal se hace cada vez más vertiginoso. Sobreabundan las explicaciones, las palabras se hacen carne imponiéndose sobre las imágenes y se produce un fuerte desequilibrio: es justamente allí donde el relato trastabilla. Los detalles se vuelven explícitos, la historia rellena sus huecos y se produce una narración laberíntica que se dice y se desdice, dejando al espectador agotado con tantos vaivenes. La información no está bien dosificada, todo está dicho sobre el final, en unos escasos diez minutos.

Las diferentes series policiales y la buena literatura que homenajea al género, desde un tiempo a esta parte (sin olvidarnos de la tradición del film noir), nos han educado la mirada y los sentidos mostrándonos distintas posibilidades narrativas, logrando relatos equilibrados entre la palabra y la imagen, donde se valora la presencia del espectador como figura activa. En este contexto, este tipo de películas se vuelven inocentes, predecibles y ligeras. *No se lo digas a nadie* termina siendo una película con cáscara de moderna que descrea del valor de la sutileza, de los sobreentendidos, de la sugestión, de la ambigüedad bien entendida, de la interpretación. Un cine que puede descartarse y olvidarse rápidamente. **MARCELA GAMBERINI**



Tinker Bell:
Hadas al rescate

Asesinos con estilo

Killers

Estados Unidos, 2010, 93'. **DIRIGIDA POR** Robert Luketic, **CON** Ashton Kutcher, Katherine Heigl, Tom Selleck, Catherine O'Hara.

Pesadilla romántica, comedia de Electra. Lo que más nos aleja de *Asesinos con estilo* no es la fórmula *chick flick* de poner a la supuestamente simpática Katherine Heigl (la mujer que en pantalla sólo puede hacer de madre) con el supuestamente lindo Ashton Kutcher (muñeco inflado) y hacerlos pasear, ni tampoco los chistes que uno ve pasar por allá a lo lejos, sino los conceptos horribles que acumula. Partimos de la idea de que el amor o el matrimonio implican el deseo del hombre de dejar su vida de aventuras por una rutina monótona y pastel; por si esta idea castradora fuera poco, se suma la necesidad de vivir en un "lindo barrio" suburbano

de vecinos todos preocupados por vigilar el aspecto de la casa del otro. Por si esta idea carcelaria fuera poco, se suma la paranoia de que todo amigo puede ser un asesino a sueldo (por lejos, lo más interesante de *Asesinos con estilo*). Y, para darle un lindo cierre, tenemos la afirmación de que toda mujer termina por casarse con su padre, bigotito de Ashton Kutcher mediante. ¿Esto es lo que se supone que quiere escuchar el público femenino? **MARCOS RODRÍGUEZ**

El baile de la victoria

España, 2009, 127'. **DIRIGIDA POR** Fernando Trueba, **CON** Ricardo Darín, Abel Ayala, Miranda Bodenhofer, Ariadna Gil, Jullo Jung, Mario Guerra.

Con sus resoluciones visuales publicitarias; sus diálogos impostados y ridículos (son muchísimos, pero se destaca especial-

mente el de un personaje que le habla a las montañas para decirles cuánto admira su longevidad); sus personajes groseramente estereotipados; sus actuaciones horribles (exceptuando a Darín, que simplemente parece actuar a desgano); su tema de la dictadura metido con calzador para mostrar compromiso político y para poder dar algún que otro golpe bajo espantoso, esta historia de un robo –cometido para financiar la carrera de una bailarina humilde– es el producto cinematográfico de este año que provoca mayor vergüenza ajena, y que la haya dirigido Trueba resulta directamente shockeante. Este director español, hasta ahora, tenía sólo buenas o muy buenas películas. *El baile de la victoria* dirá si éste es simplemente un pozo enorme en una carrera interesante, o el principio de una decadencia artística tan inexplicable como abrupta. **HERNÁN SCHELL**

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

¿Y tú quién eres?

España, 2007, 90', **DIRIGIDA POR** Antonio Mercero. **CON** Manuel Alexandre, Cristina Brondo, Monti Castiñeiras, Álvaro de Luna.

Por lejos, el personaje más interesante de esta película de superficie brillante y mensaje torpe es un almohadón para las hemorroides. No se trata de una frase ingeniosa: realmente lo más interesante para ver en *¿Y tú quién eres?* es el ir y venir de ese almohadón. Esto habla también del humor de una película que muestra "pedos luminosos" de octogenarios seniles. No hay irreverencia, sino una especie de humor escatológico para toda la familia. La película trata un "tema serio" como el Alzheimer; hay personajes buenos y empalagosos (la nieta hiperestudiosa y sensible, el doctor/candidato, la cuidadora), personajes fríos hasta lo grotesco (la familia que deja al abuelo en una residencia mientras se va de vacaciones), un poco de turismo, bastante miserabilismo. El público debe aprender, junto con la nieta, la importancia de que los pacientes con Alzheimer vivan una vida digna. La mejor elección de toda la película es terminar con la frase del título, señal oscura (en contra del tono de toda la obra) del avance irremediable de esta enfermedad. **MR**

Gaturro, la película

Argentina/México/India, 2010, 85', **DIRIGIDA POR** Gustavo Cova.

Pocas pruebas tan crueles de los límites del 3D y de su uso que prima lo óptico (lo estúpidamente óptico) sobre la acción como *Gaturro, la película 3D*. Como el flautista de Hamelín, Nik, creador del gato con cachetes de culo que el autor usa como sello (ya sea como franquicia o por su capacidad de reproducción en cadena visual: todos los Gaturros y derivados se ven siempre igual de estáticos e inertes), ha sabido capturar al público infantil. ¿Motín de guerra? Buscando trasladar a la pantalla la gracia del gato que llena arcos y arcadas —es decir, llevando la nada al cuadrado—, *Gaturro, la película* es coherente con su tira génesis: subvalora a los niños, al medio, a las capas visuales, al éter y a los átomos que dan vida. "¡Pero a los chicos les gusta!". Perfecto. Igualmente, aun si la película curara el hambre, o si uno ganara superpoderes tras pasar por la infinita experiencia de ver chistes que no se hacen desde que se escribió la Biblia y una animación que falla en la creación de movimientos —todo parece torpe, sin fluidez, y las bocas cerradas y los dientes siempre trabados dan la involuntaria pauta de que Gaturro mordió el polvo—, *Gaturro, la película* seguiría siendo un crimen que hasta los Teletubbies creerían que subestima un poco a su público. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Pax Americana

Pax Americana and the Weaponization of Space

Canadá/Francia/Kenia/Estados Unidos, 2009, 85', **DIRIGIDA POR** Denis Delestrac, **CON** George W. Bush, Helen Caldicott, General Kevin Chilton, Noam Chomsky, Joseph Cirincione, Barack Obama, Martin Sheen, Steven Staples.

La nueva edición del ciclo de estrenos "El documental del mes" es un claro retroceso respecto de su sesión inaugural, la excéntrica película de Peter Greenaway, *Rembrandt's J'acuse*. Este documental didáctico sobre la carrera armamentista espacial, que abarca desde la captación por parte de los Estados Unidos del ex miembro de las S.S., Werner Von Braun, hasta el supuesto peligro chino actual pasando por la virtual "Guerra de las Galaxias" de Ronald Reagan, falla en todos sus aspectos. Estructurada a través de una serie de entrevistas, en las que no se aclara el nombre de los expertos (entre los rostros familiares están Noam Chomsky y Martin Sheen), una voz en off y material de archivo, *Pax Americana* no es clara en lo que quiere transmitir, no es entretenida y sus valores cinematográficos son pobres. **GUSTAVO NORIEGA**

Ni dios, ni patrón, ni marido

Argentina/España, 2009, 113', **DIRIGIDA POR** Laura Mañá, **CON** Esther Goris, Jorge Marrale, Laura Novoa, Eugenia Tobal, Ulises Dumont, Daniel Fanego, Ágatha Fresco, Joaquín Furriel.

Mucho del cine que proviene de San Luis presenta algunas características en común. Cierta idea del cine "con mensaje", más declamado que pensado; una realización anticuada, que piensa que es mejor rodar en estudios que en locaciones reales, y la presencia de actores de prestigio. El circuito de dinero que permite estas costosas producciones, con elencos con grandes nombres y ninguna respuesta de público, es misterioso. El objetivo de generar este falso cine industrial, que no genera ni películas buenas ni películas exitosas, otro enigma. En esta realización de la española Laura Mañá, basada en idea y guión compartido de Esther Goris, se cuenta escolarmente la historia del primer periódico feminista de la Argentina. Entre los innúmeros momentos incómodos de la película se encuentran la propia Goris haciendo playback para representar a una cantante lírica y a Marrale chapuceando un cocoliche italianizado. La puesta en escena es terriblemente elemental, por debajo de la calidad de una producción televisiva mala. Otro plato volador puntano. **GN**

Awka Liwen- Rebelde amanecer

Argentina, 2010, 77', **DIRIGIDA POR** Mariano Aiello y Kristina Hille, **CON** Osvaldo Bayer, Diana Lenton, Norberto Galasso, Maximiliano Montenegro.

Pocos dudan acerca de lo justo que es cuestionar la política de exterminio llevada a cabo en nuestro país (y en toda Latinoamérica) por distintos gobiernos de signos aparentemente diversos contra los pueblos originarios; pocos dudan de la necesidad imperiosa de que se le reconozcan a esos sectores derechos ancestrales. Éste es el planteo que desarrolla esta película a partir de un texto del escritor Osvaldo Bayer, también encargado de la narración del film. Desde este punto de vista es una obra que ingresaría, sin dificultades, en la peligrosa categoría de "necesaria". El tema es que, para exponer esos rotundos hechos, la película presenta dos problemas: el primero es el (seguramente) inconsciente paternalismo que exhibe la narración, un fenómeno frecuente en todos los films que intentan reivindicar derechos de minorías; el segundo es su absoluta falta de ritmo cinematográfico, lo que convierte rápidamente al film en un audiovisual plagado de buenas intenciones pero irremediamente tedioso. **JORGE GARCÍA**

Tinker Bell: Hadas al rescate

Tinker Bell and the Great Fairy Rescue.

Estados Unidos, 2010, 76', **DIRIGIDA POR** Bradley Raymond, **CON LAS VOCES DE** Kristin Chenoweth, Michael Sheen, Mae Whitman, Lucy Liu, Pamela Adlon, Raven-Symoné, Jesse McCartney.

Es posible que esta nueva entrega de las aventuras del hada antes conocida como Campanita sea la mejor de una saga que ya va por la tercera y amenaza con dos películas más. Es posible, también, que esa afirmación no tenga demasiada importancia, ya que le alcanza con que pasen algunas cosas (Tinker Bell queda atrapada en la casa de unos humanos, se hace amiga de una chica y la ayuda a que su padre científico le preste más atención; todo mientras sus compañeros del mundo feérico emprenden el rescate del título) para remontar la nada misma de sus predecesoras. Es (poco) posible que su rutinaria y efectista estética sea "bellamente empalagosa", como decía la crítica de *Clarín*, sospechosamente parecida a una gacetilla publicitaria y con el récord mundial de cantidad de diminutivos por oración. Lo único seguro es que sigue siendo tan inexplicable como siempre por qué estos productos pensados, diseñados y perpetrados por Disney para el mercado hogareño y el minúsculo target de pequeñas de, digamos, entre 5 y 11 años siguen ocupando tantas pantallas de cine. **AGUSTÍN MASAEDO**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ROBERT KOEHLER, Variety	JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique	SCOTT FOUNDAS Film Comment	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPOSITO, El Amante	DIEGO LERER, Clarín	JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ, El Amante	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com	PROMEDIO
Atracción peligrosa (The Town)			7	9		7	9		8.00
Octubre Pilagá					8		7		7.50
El pasante	8		8		8	7	6		7.40
Gigante	6	7	6	7	7	7	7	8	6.88
Te creís la más linda (pero erís la más puta)	8	5							6.50
El último exorcismo	8			8	7		4	4	6.20
Un affaire d'amour	3	8		5				7	5.75
Amor a distancia				6	5		6		5.67
Ga'Hoole, la leyenda de los guardianes				6	5		6		5.67
No se lo digas a nadie			4			7			5.50
Mi familia	1	8		6		7	5	6	5.50
El encanto del erizo		6		6	4				5.33
El descenso 2	5			5	6	5	6	5	5.33
Wall Street: El dinero nunca duerme			2	6	5	6	3	5	4.50
Asesinos con estilo				5	5		4	4	4.50
Awka Liwen		5					4		4.50
El baile de la victoria		2		5	3		2	4	3.20
Ni Dios, ni patrón, ni marido		4			2	4	2		3.00
Comer, rezar, amar	1			4	4		3	2	2.80
Mis días con Gloria		3			2		2	4	2.75
Gaturro, la película					1		1		1.00

F

6

FESTIVAL
INTERNACIONAL DE
CINE
INDEPENDIENTE DE
LA PLATA

FESTIFREAK

DEL 15 AL 24 DE OCTUBRE 2010

MUESTRA DE CINE INDEPENDIENTE · COMPETENCIA DE CORTOMETRAJES

EVENTOS ESPECIALES · BANDAS EN VIVO

ESTRENO DEL PRIMER LARGOMETRAJE PRODUCIDO POR FESTIFREAK

www.festifreak.com.ar

Una de las tapas de este número es sobre tres grandes directores (bueno, no para todos los grandes son igualmente grandes). Sí, claro, Chabrol murió y las notas son como extensos obituarios. Sí, claro, Fellini tuvo una retrospectiva integral y en 35mm en la Lugones, y fue un gran éxito. Sí, claro, Kubrick... ¿Kubrick? Bueno, son las cosas que pasan en **El Amante**: alguien manda un mail en el que se menciona a Kubrick, otro le contesta, otro se enoja, varios quieren escribir, y así, en 2010, se arman nueve páginas (un mini libro) sobre el polémico director de **2001**.

APOLOGÍA DE KUBRICK

por **Hernán Schell**

En su crítica sobre *El origen de EA 119*, Leonardo D'Espósito escribía lo siguiente sobre Nolan: "Su cine es similar, en muchos sentidos (...), al del peor Stanley Kubrick, ingeniero de escenas rimbombantes incapaz de generar una auténtica empatía con lo que muestra". Éstas no son las únicas palabras desfavorables que se hayan publicado en la revista sobre Kubrick. En el número 90, publicado pocos meses después del fallecimiento del cineasta, Quintín decía, en su crítica sobre *Ojos bien cerrados*, que a este director le faltaban las virtudes "de un talento clásico para el oficio", y aseguraba que sus películas carecían de sentido del ritmo, síntesis visual, puesta en escena y tiempos internos de un plano. Además creía (pese a que le gustaba bastante) que *Ojos bien cerrados* quedaría en la historia como una obra menor. Lo mismo creía Silvia Schwarzböck en ese mismo número de *EA*, en el cual describía a Kubrick como un pretencioso que hacía un cine intelectualmente débil. Jorge García, en su necrológica en contra, calificó a *2001, odisea del espacio* como un "film pedante y grandilocuente", y a *Barry Lyndon* como "una sucesión de cuadros de época sin vida ni emoción alguna".

Por fuera de lo publicado en *El Amante*, las cosas no parecen ser mucho más auspiciosas para el cine de Kubrick en lo que se refiere a la crítica argentina. Ángel Faretta, el crítico más influyente de los ochenta, lo describió –en su resumen cinematográfico

del año 85– como un "audiovisualista siempre exitoso". Y sin ir más lejos, hace pocas semanas, en el site de Otros Cines, Sergio Wolf, en su demoledora nota sobre *El origen*, decía lo siguiente: "Kubrick, dicho sea de paso, es un cineasta que convendría revisar. Tengo la impresión de que es de esa clase de 'cineastas grandes' cuyo cine se ha beneficiado de un stamping de autoría y de lucha contra la homogeneidad, pero que pocos vuelven a ver, y que es más defendido por cineastas que por críticos, justamente porque representa 'el caso' de quien logró imponerle condicionamientos a los grandes estudios y hacer películas enormes". Particularmente, y por razones que trataré de explicar más adelante, no coincido con ninguna de las expresiones de los críticos anteriormente mencionados. Creo que hay películas de Kubrick que pueden provocar emoción (entre ellas, y muy especialmente, *Barry Lyndon*). Que tenía un talento clásico para el oficio (demostrado en *Casta de malditos* y *La patrulla salvaje*) que simplemente dejó de lado para embarcarse en otros proyectos en los que buscó otro tipo de formas cinematográficas no convencionales pero sumamente atendibles. Que, lejos de ser un pretencioso, era un cineasta de ambiciones enormes y muy loables que desarrolló durante su vida una carrera muy sofisticada. Y que no era un mero "audiovisualista", sino un director con un interés muy profundo por sus personajes y por expresar una mirada sobre el mundo.

La mencionada afirmación de Wolf me

parece desacertada por varias razones. Una de ellas es que Kubrick ha sido y sigue siendo un cineasta muy revisado. Muchas de sus películas son populares, y todas salvo una (*Miedo y deseo*, su primer film) son perfectamente accesibles (todas están editadas en DVD prácticamente desde que este formato existe, y la gran mayoría se pasan en televisión con la misma frecuencia que las obras más canónicas de Hitchcock). Por otro lado, hoy buena parte de la obra de este director está mejor considerada que antes. Si bien siempre hubo cineastas y críticos que lo consideraban un genio, todas las películas de Kubrick que hoy son más prestigiosas fueron muy discutidas, cuestionadas y hasta destrozadas en su tiempo. *El resplandor*, por ejemplo, llegó a estar nominada a la peor película del año y al peor director en los famosos premios Frambuesa. A todo esto hay que sumarle que, mientras filmaba, le tocó tener en contra a dos críticos sumamente influyentes como Andrew Sarris y Pauline Kael. Si hoy este director es un cineasta canónico que ha aparecido en cuanta lista ha habido en los últimos años, hecha tanto por cineastas como por críticos, no es decididamente por una valoración temprana y apresurada de una obra que nunca se revisó, sino, por el contrario, por la valoración de una obra que fue una y otra vez revisada con el tiempo y en especial en los últimos años.

Como murió hace relativamente poco (en 1999), en este joven siglo XXI, en Estados Unidos, se reestrenaron y se vol-



ARRIFLEX

CINE 60

ICINE
MOY

DIRECTORES STANLEY KUBRICK

vieron a criticar muchas de sus películas, y también se ha editado una cantidad enorme de libros sobre él. Si queremos limitarnos sólo a los libros publicados por nombres prestigiosos en los últimos diez años, Michel Chion ha escrito tres libros sobre Kubrick: un extraordinario análisis de *Ojos bien cerrados* (en 2008), uno sobre *2001* (en 2006) y uno dedicado íntegramente al director (*Stanley Kubrick: L'humain, ni plus ni moins*, en 2005). James Naremore publicó *On Kubrick* hace dos años; Rosenbaum, en un libro que escribió en 2003 sobre el establecimiento de un canon cinematográfico, tiene todo un capítulo dedicado al análisis de *Ojos bien cerrados*; y el editor de *Positif*, Michel Ciment, publicó en 2003 una reedición de un libro suyo de los ochenta sobre Kubrick, agregando capítulos dedicados a sus últimos dos films.

Tampoco creo que la mayor reivindicación de Kubrick por parte de muchos cineastas venga por el lado de su independencia. Más bien creo que su gusto por él tiene más que ver con cuestiones que atañen a su virtuosismo o a su mirada sobre sus personajes y el mundo. Si las cosas fueran como dice Wolf, los directores que vieron el cine de Kubrick y dicen admirarlo nunca habrían tomado nada de sus películas, y simplemente se habrían dedicado a mencionar con admiración los contratos que este director tenía con la Warner. Y la verdad es que la influencia que ha ejercido el cine de Kubrick es notoria. No hablo solamente de influencias a esta altura indiscutibles (lo que *2001* cambió a nivel temático y formal respecto de la ciencia ficción y el imaginario del espacio exterior, o lo que *La naranja mecánica* influyó en cuanto a la representación de la violencia y el mundo de las drogas), sino también de directores o películas prestigiosas y/o excelentes que tienen varios elementos kubrickianos. *Perros de la calle* debe mucho de su trama y su organización narrativa a *Casta de malditos*, y Ridley Scott trató de emular, en *Los duelistas*, el particular estilo de fotografía de *Barry Lyndon*. Kathryn Bigelow dijo que los últimos veinte minutos de *Nacido para matar* están entre las cinco escenas de acción más extraordinarias de todos los tiempos, y señala a esta película de Kubrick como una de las influencias más importantes de *Vivir al límite*. Esto se puede ver tanto en las resoluciones visuales que Bigelow adopta cuando tiene que filmar un tiroteo (ausencia de música, cámara en constante movimiento y utilización repentina de la cámara lenta) como en la forma en la que muestra a los soldados de su película: no tanto como héroes patrióticos, sino más bien como personas que, acostumbradas a la muerte y posiblemente adictas al peligro, se han

hecho funcionales a un sistema político-militar. De hecho, tanto *Vivir al límite* como *Nacido para matar* terminan con su personaje principal caminando en medio de una misión militar y en un final abierto. Paul Thomas Anderson se ha llamado a sí mismo "un hijo de Kubrick", y su utilización de sonidos estridentes y movimientos de cámara extravagantes al servicio de filmar personajes obsesivos, capaces muchas veces de actuar con una violencia inexplicable y abrupta, tiene mucho de películas como *El resplandor*, *La naranja mecánica* u *Ojos bien cerrados*. Trey Parker tiene a Kubrick como su director preferido y lo ha homenajeado una gran cantidad de veces en su serie *South Park* (por mencionar una muy simpática: el número de la casa en la que vive el personaje de Stanley Marsh es 2001), y es probable que *Dr. Insólito* haya influido en su gusto por retratar figuras políticas y militares de la manera más estúpida posible, en sus burlas al chauvinismo norteamericano y en una comicidad extremadamente negra que es capaz de hacer un chiste a partir de una masacre mayor provocada por el fanatismo de algún imbécil. Si hasta la forma ridícula en la que Parker utiliza nombres de personajes o instituciones en *South Park* (piénsese en el nombre "Pasaje al Infierno" para bautizar un hospital) parece encontrar ecos en la decisión de Kubrick de llamar a un demente Jack D. Ripper (juego de palabras bastante obvio que alude a la figura de Jack, el Destripador) o a una base militar "Eructazo".

Uno de los casos más notorios de influencia kubrickiana ha sido el cine de Lynch; sobre todo por lo que *2001* (película que el director de *Terciopelo azul* casi siempre pone como una de sus preferidas) significó en sus películas. Como bien señala Michel Chion en su excelente libro sobre Lynch, el director de *Cabeza borradora* toma de *2001* su obsesión por buscar el elemento arcaico en sociedades muy civilizadas y el lugar del hombre en el vacío. Pero hay otros elementos que unen a varias películas de Lynch con *2001*. El amor por las ascensiones místicas de películas como *Cabeza borradora*, *El hombre elefante* y *Twin Peaks: Fuego camina conmigo*, por ejemplo, parece tener similitudes con el ascenso astral de aquella película de ciencia ficción. También la presencia de seres enigmáticos y de poderes inexplicables, como el famoso monolito de *2001*, se encuentra en el cine de Lynch: piénsese en el Hombre Misterioso de *Carretera perdida*, en el vagabundo de *El camino de los sueños* o en el hombre de las máquinas de *Cabeza borradora*. Todos estos personajes lynchianos, además, obedecen a características asociadas con el monolito: sus vestidos

remiten a su color negro, y sus movimientos mínimos (el hombre de las máquinas está siempre sentado, el Hombre Misterioso y el vagabundo apenas se mueven), al estatismo de la figura kubrickiana.

A esto hay que sumarle la estructura dramática. *2001* se divide en dos historias (la del hombre primitivo y la del hombre del futuro) aparentemente antitéticas pero con conexiones entre sí. Lo mismo hace Lynch en *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* con el relato de Deer Meadow y el de *Twin Peaks*; o en *Mullholand Dr.* con la historia de Betty y la de Diane; o en *Carretera perdida* con la historia del joven Pete Dayton y el saxofonista Fred Madison. Y a todo esto hay que agregarle, además, que tanto *2001* como *Carretera perdida*, *El camino de los sueños*, *Cabeza borradora* o *Imperio* son películas en las que lo que prima es la intención del artista de mostrarnos mundos nuevos y extravagantes (de un futuro posible en un caso, de sueños y pesadillas en el otro). Son mundos, además, filmados con una puesta que alarga esas escenas de manera desmedida, como si se quisiera mostrar esos universos por siempre (satélites y naves que "danzan" al ritmo de Strauss en *2001*, o mundos de llantos, gritos y espectáculos demenciales frente a telones rojos en el caso del cine de Lynch). Y es más, tanta fe tienen Kubrick y Lynch en esos universos y en las formas cinematográficas que crearon para filmarlos que no creen que sus películas deben ser entendidas para ser disfrutadas, sino que pueden tener finales abiertos y desconcertantes que no terminen cerrando ningún discurso y que sean libres de ser interpretados como mejor le parezca a la persona que los ve. Puede agregarse, además, que la actitud que ha tenido Lynch con respecto a muchas de sus películas es muy similar a la que Kubrick tuvo con *2001*: ambos dijeron que ni ellos mismos tenían la respuesta a la significación última de sus películas y que cada espectador era libre de interpretar lo que quisiera. Incluso en el caso de *Cabeza borradora*, Lynch llegó a expresar que su película funcionaba mejor si no se la analizaba, ya que él había tratado de crear más una "textura" que una historia, algo similar a lo que dijo Kubrick cuando declaró que *2001* se disfrutaba más si no se la interpretaba, en tanto su intención era crear una película "musical".

Más allá de las ideas que pueden extraerse de *2001* (sobre todo acerca de la relación entre el hombre y la tecnología, del mismo modo en que pueden extraerse ideas sobre Hollywood en *El camino de los sueños* o sobre la represión sexual en *Cabeza borradora*), más allá de las interpretaciones filosóficas que pueden hacerse de esta película (se ha utilizado mucho a

Nietzsche para hablar de ella, del mismo modo en que se ha utilizado mucho a Lacan para analizar a Lynch), la idea más osada de *2001*, lo que más importa en esa película es la confianza puesta por su director en los climas de misterio que propone y en las formas cinematográficas que está creando y filmando, formas que para él pueden tener la suficiente belleza y el valor como para no necesitar tener un sentido último y lógico. Ese feto astral de tamaño planetario puede tener una cantidad enorme de significaciones¹, pero solamente una toma de posición: que, en una historia, un clima enigmático puede ser más importante que cualquier concepto, y, sobre todo, que el asombro y la belleza de una imagen rabiosamente original pueden ser significativos por su sola presencia. Por eso, *2001*, además de ser la película más influyente en Lynch, también es la película de Kubrick que mejor representa una de sus mayores obsesiones: su amor por la forma cinematográfica.

Después de todo, Kubrick fue un realizador que hizo de los recursos formales de una película no sólo algo importante, sino prácticamente un personaje más de la historia que estamos viendo. La utilización de la steadycam en *El resplandor*, el color en *La naranja mecánica*, la iluminación en *Barry Lyndon*, la división en dos partes claramente definidas en *Nacido para matar* o la estructura narrativa de *Casta de malditos* son algunos posibles ejemplos de mecanismos formales que se imponen muchas veces como una particularidad de la película tan importante como la trama o las características de los personajes. Estas decisiones de puesta en escena o características narrativas no fueron –como la cámara estática de Ozu, las escenas improvisadas de Godard o la forma de dirigir actores y filmar partes de cuerpos de Bresson– formas cinematográficas que Kubrick tuvo como un sello en todas sus películas. Muy por el contrario, Kubrick siempre trató de hacer películas diferentes, de géneros diferentes y con tecnologías diferentes, con novedades. Él fue quien mejor siguió la máxima de Antonioni acerca de que no quería hacer una película que ya vio (aun cuando el propio Antonioni siguió haciendo muchas películas que ya había visto: las suyas), y fue su capacidad de inventar en cada película algo nuevo, formalmente hablando, lo que se volvió una de sus más originales marcas autorales. Estos recursos formales siempre diferentes y abiertamente transparentes al espectador están hechos para evidenciar el control matemático que el director tiene sobre su obra. En el cine de Kubrick, en general, se siente la presencia del director manejando la cámara, los mecanismos narrativos y la luz. Esto tam-

bién se extiende a la dirección de actores: como bien señala John Baxter en la biografía del cineasta, una de las razones por las cuales Kubrick repetía tanto las tomas no era sólo por su rabioso perfeccionismo, sino para que la repetición termine dándole a la interpretación del actor una característica mecánica, abiertamente artificial y distante en su actuación, como sucede con George C. Scott en *Dr. Insólito* y, sobre todo, con Nicholson en *El resplandor*. El hecho de hacer sentir el control sobre lo que se está filmando es muy significativo en Kubrick, porque un tema que atraviesa prácticamente todas sus películas es la necesidad de controlar. Y con esta necesidad de controlar existe siempre una constante: este control fracasa. El robo perfecto que planea Hayden en *Casta de malditos* termina arruinándose por un perrito que provoca la apertura de una valija llena de dinero. Los militares de *La patrulla infernal* quieren controlar un juicio para que los altos mandos militares terminen bien parados, pero al final todo termina sabiéndose. Jack Torrance, de *El resplandor*, mientras más quiere controlarse y controlar a su familia, más loco se vuelve. Los intentos por imponer un tipo de mecanismo de control en *La naranja mecánica* terminan fracasando por algo tan inesperado como la música de Beethoven. Los cuidados que se mantienen para que no se desate una guerra nuclear en *Dr. Insólito* se arruinan por un demente y por la pericia de un piloto. La misión perfectamente calculada de la sociedad perfectamente fría de *2001* se arruina por una máquina que, contra todo pronóstico, desarrolla sentimientos propios. Los buenos modos y las reglas de conducta de la época victoriana en *Barry Lyndon*, expresados de manera exquisita en el preciosismo formal y en su delicada organización narrativa, se van al diablo por los sentimientos de amor demencial que los personajes sienten por sus hijos, madres o amantes. El teniente de *Nacido para matar*, que trata de controlar a su pelotón, logra convertir –mediante una disciplina cruel– a un soldado gordo y amable en la máquina de matar que él quiere, sólo para que este soldado, una vez convertido, mate a su propio teniente mentor y luego se mate a él mismo. Y el mundo perfecto que cree tener el protagonista de *Ojos bien cerrados* se descontrola cuando se entera de una fantasía que le cuenta su mujer luego de que fuman un porro.

En alguna medida, esto es lo que le pasaba también a Kubrick. Él siempre insistió en tener el control sobre lo que filmaba, pero, al mismo tiempo, el mundo que planteaba era un mundo misterioso para sí mismo: un mundo del que sólo podía fil-

mar su incertidumbre y sobre el que le era muy difícil elaborar un discurso último.

Su cine está lleno de amores alocados, de poderes fantasmagóricos extraños, de una suerte espantosa que surge con la misma arbitrariedad con la que a algunos les sonríe, y de personajes cuya violencia nunca se explica mediante causas, sino que simplemente existe. Nunca se sabe cuál es la raíz de la violencia de Alex, ni por qué Jack D. Ripper se volvió loco, ni si los fantasmas están o no influyendo en la locura de un Jack Torrance que, ya antes de empezar a trabajar en el hotel de *El resplandor*, parece odiar profundamente a su familia. A esta suma de azares y amor por la arbitrariedad y la no explicación se le suman elementos que aparecen en sus películas sin lógica alguna. Algunos de ellos son discretos, como las alusiones a la cultura aborigen de *El resplandor*, la utilización de la figura de Mickey Mouse en *Nacido para matar* o que a algunos personajes de *Barry Lyndon* sólo se los conozca por su apellido. Otras de sus decisiones irrumpen violentamente en la trama y hacen de sus películas objetos totalmente impredecibles: puede haber un último plano desconcertante, como en *El resplandor*, o pueden encontrarse dos partes de tonos completamente diferentes, como en *Nacido para matar*.

Lo impredecible se expresa también en la forma en que el director utiliza muchas veces los estereotipos. Uno cree conocer a determinados personajes por sus rasgos caricaturescos (demasiado estúpidos, demasiado malvados, demasiado autoritarios); sin embargo, estos mismos personajes pueden tener comportamientos que descolocan, o pueden ser más ambiguos de lo que uno podría creer en primer lugar. En *Casta de malditos*, la mujer estereotipada como una *femme fatale* sin corazón nos confunde cuando vemos que siente un amor incondicional por su amante. En *Nacido para matar*, el teniente estereotipado que parece salido de un sketch de los Monty Python empieza causando gracia y luego se vuelve un ser monstruoso: posible metáfora de una película que constantemente tensa (tanto en su primera como en su segunda parte) la línea entre lo humorístico y lo terrible. Este mismo teniente también tiene una actitud que descoloca: se muestra como un católico de derecha recalcitrante y, sin embargo, se alegra de tener un soldado que se atreve a decirle en la cara que es ateo. En *La naranja mecánica*, los personajes ridículamente caricaturescos parecen obedecer a una película con una visión misantrópica del mundo, en donde hasta un sacerdote con buenas intenciones puede parecer un idiota, pero esta idea se pone en duda si tenemos en cuenta que

esta película está narrada desde la perspectiva de un demente que lo único que respeta es a sí mismo y a Beethoven. Quizás el ejemplo más exquisito y sutil de este tipo de utilización desconcertante del estereotipo se encuentre en *La patrulla infernal*. Allí los superiores que mandan a los soldados a la muerte están groseramente estereotipados como malvados, pero el mayor responsable de la ejecución aberrante (un general interpretado por Adolphe Menjou) es un anciano amable, sumamente frío, y en sus razonamientos acerca de la necesidad de fusilar a estos soldados injustamente parece esconderse una rara sabiduría maquiavélica. Después de todo, el mismo general dice en un momento (aun cuando pueda ponerse en duda la sinceridad de sus palabras) que ese fusilamiento injusto es necesario para que los generales de la Resistencia Francesa dejen de ser cuestionados por sus habitantes. De esta manera, existiría la posibilidad de que esos superiores que se muestran como figuras prácticamente diabólicas sean, lamentablemente, beneficiosos para ganar la guerra.

En medio de todo este mundo confuso, el cine de Kubrick muestra dos tipos de personajes. Por un lado, los absolutamente egoístas: los que –en un momento avanzado de la película o desde el principio– construyen sus propias reglas y siguen mayormente sus deseos sin que les importen sus deberes para con su entorno. Este tipo de criaturas kubrickianas están hechas a veces para contribuir al caos y a veces hasta para provocarlo a su alrededor. En ese grupo están Barry Lyndon, que se guía por sus sentimientos sin ningún tipo de respeto por las autoridades militares, eclesiásticas o nobiliarias; Jack Torrance, que abandona sus deberes de padre y obedece a su impulso de querer asesinar a su familia; HAL 9000, que mata a la tripulación de la nave por una cuestión de supervivencia; los criminales de *Casta de malditos*; Alex, de *La naranja mecánica*, que se entrega a su amada ultraviolencia; Humbert Humbert, obsesionado por su deseo con Lolita; Jack D. Ripper, que pone en riesgo el mundo por sus teorías dementes; y el Dr. Harford de *Ojos bien cerrados*, que se adentra en mundos oscuros y prohibidos para tener una aventura sexual extravagante. En el otro grupo se encuentran los que, por el contrario, tratan de buscar una lógica o un sentido de la justicia en un mundo hostil que nunca terminan de entender. Ahí están el teniente Dax, de *La patrulla infernal*, luchando por que no se fusile a los soldados; Espartaco, revelándose contra los romanos; e incluso Joker, de *Nacido para matar*, personaje que, si bien es el más sumiso de las criaturas kubrickianas, en un momento se atreve a decirle a su temible

oficial de entrenamiento que no cree en la Virgen María, y pide enterrar el cuerpo de la vietnamita pese a la reticencia de todos sus compañeros de pelotón.

De todos estos personajes, Alex es el único que termina triunfando. Jack Torrance termina de una manera ambigua: muere en la nieve y luego aparece en una foto que refleja una posible nueva vida con los fantasmas del hotel. Jack D. Ripper encuentra su fin de una manera igualmente extraña: con su muerte, fuera de campo, luego de un (otro) ataque de locura. Joker también termina de una manera misteriosa: caminando con su pelotón y sintiéndose, según sus propias palabras, “feliz de seguir vivo en un mundo de mierda”, luego de haberle asestado un tiro de gracia (que no se sabe si fue dado por piedad, por respeto, por odio o por todo eso junto) a una enemiga vietnamita moribunda. El resto de los personajes kubrickianos siempre terminan claramente mal. O bien porque no cumplen con sus objetivos, o bien porque, sencillamente, terminan anímica o físicamente destrozados. Sin embargo, hay algo que Kubrick siempre muestra de ellos: un gesto de dignidad y a veces hasta de grandeza personal antes de la caída definitiva. Y en ese gesto muchas veces se ha concentrado mucha de la emotividad de sus películas. Sterling Hayden en *Casta de malditos* termina entregándose estoicamente a la Policía cuando sabe que perdió en el juego criminal que planteó. El teniente Dax en *La patrulla infernal* fracasa en salvar a sus soldados, pero al menos –dentro de su escaso poder– permite que sus subordinados puedan disfrutar un poco más cantando antes de que tengan que volver a la batalla. Espartaco lucha por su liberación y la de sus compañeros esclavos hasta el final. Humbert Humbert pierde todo: su prestigio, su libertad y, sobre todo, a su amada Lolita, pero antes de cometer el crimen que lo llevará a la cárcel se asegura de entregarle todo su dinero a su amada chica y salvarla de su situación económica. HAL 9000 pronuncia, como últimas acciones antes de morir, la descripción de sus orígenes como inteligencia artificial. En *Barry Lyndon*, el protagonista, ya sin su fortuna, sin prestigio y, sobre todo, sin su hijo que tanto amaba, en un gesto de estoicismo inesperado le perdona la vida a su enemigo en un duelo; y Joker, de *Nacido para matar*, antes de terminar “vivo en un mundo de mierda” le da el tiro de gracia a su enemiga vietnamita². El último gesto de grandeza en la filmografía de Kubrick lo da el Dr. Harford, cuando, una vez que pasó por su peligrosa y surrealista odisea sexual, decide contarle, entre lágrimas, toda la verdad a su esposa, cuando se da cuenta de que no hay mane-

ra de que pueda “compensar” el deseo de infidelidad que alguna vez ella tuvo. Minutos después de que él le cuente a su mujer lo que le sucedió, tiene lugar el que puede ser uno de los momentos más luminosos de todo el cine de Kubrick: cuando ambos tienen una conversación en una juguetería, en medio de un clima navideño. Ambos saben que su matrimonio no es perfecto. No porque no se amen, sino porque ya saben que las pasiones y los celos llevan a cometer locuras ridículas. Ella le hace ver a su marido que es poco probable que puedan permanecer juntos para siempre (como antes le había hecho ver que él no tenía un control sobre su vida y su familia), y en un último gesto se aferra a lo único seguro que puede haber para disfrutar de la pareja de la manera más concreta posible: coger cuanto antes. Ese “fuck” que pronuncia con fuerza el personaje de Kidman no es, desde ningún punto de vista, una humorada cínica; es un gesto de sabiduría extraordinaria, el recurso de aferrarse a algo físico y real en una pareja en la que toda idealización quedó destruida después de que todos los problemas y contradicciones de ese matrimonio salieran a la luz. No es una esperanza, sino algo mucho mejor: un hecho, una posibilidad, algo realizable a corto plazo, un último espacio de goce posible en un planeta sencillamente demasiado confuso, azaroso, absurdo y cruel; un gesto de elegiaca, extraña pero finalmente generosa emotividad de un cineasta excepcional. [A]

¹ En el libro *El cine de Stanley Kubrick*, de Norman Kagan, se señalan teorías bastante insólitas pero coherentes sobre la película. Como la de F.A. Macklin, que la ve como una obra esencialmente cómica, o como otra lectura de *2001*, en la que se la ve como una metáfora homosexual en la que el monolito es un gran símbolo fálico. Todo esto recuerda, nuevamente, a cómo ciertas películas de Lynch fueron y son interpretadas de manera extraña y original. Por ejemplo, las teorías fálicas o numéricas que existieron alrededor de *Cabeza borradora*.

² Quizás para cuestionar aún más la idea de que a Kubrick no le importaba lo humano en sus películas o que era un cínico misantrópico –juicio frecuente–, conviene informar que este acto estoico no está en la novela original de Thackeray. Ésa no fue la única vez que este director hizo algo para humanizar o darle más esperanza a un material original. El mencionado y ambiguo tiro final que le da Joker a la vietnamita no está en el relato original de *Nacido para matar* (que termina con los soldados cortándole la cabeza a la chica y jugando a la pelota con ella). El canto final de los soldados en *La patrulla infernal* fue agregado por el propio Kubrick, porque le parecía que la muerte de esos soldados necesitaba alguna escena final esperanzadora. Además, él mismo se encargó de humanizar más a los personajes de la novela *Lolita*, de Nabokov.

CONTRA KUBRICK

UN ESPECIALISTA

por Leonardo M. D'Espósito

Da gusto jugar el juego de la impugnación con un texto tan bueno y apasionado (apasionante) como el del amigo Schell. Da gusto porque no es que uno la pasó mal leyendo un bodeque intragable, sino que tuvo que aceitarse las neuronas para responder algo coherente. Voy a citar un par de párrafos de su excelente artículo; pero antes, el origen. La frase que me amigó conceptualmente con Faretta en mi adolescencia fue que Kubrick era "un audiovisualista siempre exitoso". A los 17 años, me sentía totalmente descolocado por la anestesia –por no decir abulia– que me había causado *La naranja mecánica*. Vamos, si hasta me había impactado *The Wall* (después se me pasó). La frase definía perfectamente lo que yo sentía respecto de ese film. ¿Saben cuándo uno comienza a ser un crítico de cine? Cuando, lo sepa o no, se pregunta qué es el cine y ensaya su primera respuesta ("su primera", porque uno se lo responde con cada película; no hay una respuesta única sino muchas, infinitas, de allí que la pregunta no tenga nada de entomológico, sino que registra esa curiosidad constante y omnívora que nos lleva al cine). Bueno, para mí *La naranja mecánica* no era el cine. Después vi *2001*, y tampoco. Después, *Nacido para matar*, *Lolita...* a esa altura, la no pertenencia de Kubrick al cine me parecía evidente. Casi en última instancia vi *La patrulla infernal*, *Casta de malditos* y *Ojos bien cerrados*, y ahí había un poco (sólo un poco) de cine. Pero los dos últimos films K que vi fueron *Dr. Insólito* y *El resplandor*. Faretta había puesto en palabras lo que yo no había sabido cómo definir.

Elijo aquí no desarrollar algunos asuntos. Por ejemplo, por qué si Lynch o Cronenberg están evidentemente influidos por K en cuanto a ciertos tropos, en realidad, hacen algo muy diferente (ambos parecen corregir a Kubrick en cuanto a la



emoción; pero es cierto que la emoción es algo demasiado resbaladizo e individual como para utilizarlo como criterio taxonómico, no así crítico). La cuestión es mucho más sencilla y central: Kubrick no filma, fotografía. En Kubrick no hay movimiento, no hay suspenso. Hay "clima", pero en el mismo sentido que tienen "clima" un cuadro o una fotografía. Hay saturación de sentido, pero en el mismo sentido –unívoco– que existe en la publicidad. Lo que no hay, incluso si las cosas se mueven en el plano, es justamente movimiento. Cada plano está terminado desde que aparece ante nuestros ojos y, claro, no nos importa demasiado su movimiento interno: no nos importa demasiado hacia dónde van los personajes, qué hacen, qué van a hacer. El suspenso no es la herramienta del thriller ni el campo de acción de Hitchcock solamente: el suspenso es, justamente, ese "no cerrar" un plano o una situación (dejarla suspendida en el espacio y el tiempo) que nos causa el interés de seguir mirando. Voy a arriesgar algo más: el cine quizás no sea ontológicamente realista, pero sí es

ontológicamente narrativo. Me explico: una cosa es que el cineasta decida no contar una historia o varias, que su film no sea un símil del cuento o la novela. Pero, en la medida en que las cosas se mueven y hay acciones, hay un registro del tiempo. Y nuestra cabeza, instintivamente, busca la sucesión y la relación de causa y efecto que, en criollo, terminamos llamando "narración". El desconcierto que nos presentan los films no narrativos proviene, justamente, de que buscamos ese principio de organización que, de modo artificial, el cineasta nos escatima. Pero es, ni más ni menos, una afirmación por el absurdo de una característica propia del cine y que tiene que ver justamente con que registra –repite– el tiempo a través del movimiento. El suspenso es, justamente, el estado en el que nos encontramos cuando vamos creando esas relaciones narrativas, cuando las buscamos. Lo de Lynch, por ejemplo, es un juego de elusión que se hace cargo de todo esto y por eso lo disfrutamos y es cine.

Pero en Kubrick, no. No hay suspenso.

DIRECTORES STANLEY KUBRICK

Cada plano es cada plano desde que lo vemos, y el movimiento de los objetos en su interior es algo decorativo, intrascendente. Eso explica el uso de la steadycam en *El resplandor*: el nene viene en el triciclo (plano con steadycam que lo ve siempre en el mismo punto de la pantalla); hay algún contraplano. Se detiene. En el fondo de la imagen hay dos nenitas. Le hablan. Corte y vemos rápidamente a las nenas destrozadas por un hacha. Cara de horror del nene. Sí, hay un susto, pero no hay miedo: el susto proviene de la imagen tremenda en ráfaga, en la duración del fotograma, en el golpe de efecto técnico. Más adelante está la escena donde vemos el río de sangre salir de los ascensores. En el segundo caso aparece la cara crispada hasta la caricatura de nuestro pequeño protagonista. El plano del rostro crispado (figurita de estilo de don Stanley, recordar al escritor de *La naranja mecánica*) es un recurso simple y fácil que ilustra una emoción del personaje en lugar de crear algún tipo de empatía –siquiera interés– del espectador por lo que le pasa en el film. Porque –recordemos– no vemos nada que “pase” en el film porque sólo tenemos cuadros completamente terminados, sin ambigüedad y sin historia.

El estilo fotográfico de Kubrick, además, es distante al extremo de que sus criaturas son modelos en pose. Es decir, una especie de falsificación o marionetas a las que en realidad no les sucede nada sino que son, siempre, la ilustración de un estado. En ese sentido, Kubrick se acerca más que peligrosamente a la *qualité* y, de hecho, ha traspuesto esos límites más de una vez. Tal cosa es muy evidente en las películas “históricas”, como *Espartaco* o *Barry Lyndon*. En la primera, la obsesión por el “control” de todo hizo que la película fuera un infierno de producción. Por lo demás: ¿no es con-

trario al cine, a la aparición de lo imprevisto que el cine encarna en cierta medida, indicarle a cada extra en qué marca tiene que caer en medio de una batalla? ¿Qué clase de batalla es ésta? En la segunda, ¿qué sentido tiene forzar la película para poder iluminar con velas? A propósito y como contraejemplo: *Flores de Shanghai*, de Hou Hsiao-hsien, también está filmada a la luz de las velas, y cualquiera que haya visto la película sabe que tiene que olvidarse de comprender la historia complicadísima de pactos entre nobles chinos y casas de prostitución de lujo. Pero uno está interesado, justamente, en el movimiento –a veces mínimo– de los personajes en la pantalla, en esos espacios pequeños y claustrofóbicos: las velas hacen que todo tenga un aspecto onírico e incluso que los detalles, como en un sueño, se pierdan. Estamos a la espera, en suspenso, hasta que las emociones –en un film cuyo secreto es que no se pueden mostrar las emociones, justamente– estallan. ¿Qué sentido, pues, tiene la vela si vamos a ver todo con absoluta nitidez? Simple: la demostración del control absoluto sobre el material técnico de un film. Uno puede felicitar a Kubrick por eso, pero la paradoja de su cine consiste en que, cada vez que lograba control total, se transformaba en algo diferente de un cineasta, alguien incapaz de descubrir algo. Al respecto, Hernán escribe lo siguiente:

“Él siempre insistió en tener el control sobre lo que filmaba, pero, al mismo tiempo, el mundo que planteaba era un mundo misterioso para sí mismo: un mundo del que sólo podía filmar su incertidumbre y sobre el que le era muy difícil elaborar un discurso último.”

No dudo del control, sí de la incertidumbre. No me parece: en *2001*, el hueso se transforma en la nave espacial; en *El resplandor*, no sea cosa que nos quede alguna

duda respecto de que el Mal anda dando vueltas, vemos al final esa foto con Mr. Torrance acompañado de los fantasmas del hotel. ¿Alguno de ustedes cree que, de no existir esa fotografía, realmente habríamos tenido un film por lo menos ambiguo o inestable? Bueno, lo mismo pasa con el plano final tramposo de *La naranja mecánica* (“Alex será violento siempre”). En todo caso, lo que es difícil es establecer un único discurso que atravesara todas las películas de Kubrick, una visión del mundo que no sea que el arte debe ser control absoluto y decir de modo evidente lo que el artista cree. Ese control en la puesta en imagen (no en escena: Kubrick no ejerce la puesta en escena porque, justamente, cada plano es autosuficiente) es lo contrario del misterio. En este número escribimos también sobre Fellini: comparemos las escenas eróticas de *Casanova* –un film quizás menor del gordo– con la orgía “veneciana” de *Ojos bien cerrados*, puro control.

Pero aquí, en *Ojos...*, pasa algo increíble: Sydney Pollack. En la escena clave, aquélla donde (Kubrick jamás es ambiguo, o rico, o sorprendente) Pollack le cuenta a Cruise que, después de todo, será siempre un esclavacho, don Sidney simplemente le dice que se deje de joder con tratar de controlarlo todo, que él no es el dueño de nada, que la gente vive y muere un poco al azar y que todo ese viaje de una larga noche a un abúlico día no es nada. Ah, y que no rompa las pelotas porque los que llevaban máscaras eran gente que se lo podía fumar en pipa. Es el único personaje real, la única persona concreta, distendida, espontánea, imprevisible que aparece en toda la filmografía de Kubrick. Es decir, lo único parecido a una persona. Porque, en el fondo, a Kubrick le importaron siempre más los discursos que las ideas y, peor, más las lentes que los ojos. [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

Y MÁS A FAVOR DE KUBRICK

LA ÉPICA POR SOBRE TODO ADJETIVO

por **Guido Segal**

¿Qué tienen en común Coppola, Tarkovski, Herzog y Stanley Kubrick? Para nombrar apenas un rasgo de fácil comprobación: que piensan al cine como una épica, como una batalla ciega contra todo obstáculo donde ni la muerte misma puede detenerlos. Y que se toman muy en serio lo que hacen, y eso les permite ir hasta el fin del mundo, movilizar a cientos de personas y contagiar a colegas, críticos y espectadores con su desmedido romanticismo, el cual los lleva a construir películas inmensas, caras y, sobre todo, difíciles de olvidar. No es un mero dato biográfico, es comprobable en la pantalla: uno puede hablar de Coppola hipotecando su casa para hacer *Apocalypse Now*, o de Tarkovski luchando contra la muerte para terminar *El sacrificio*, o de los indios que murieron para pasar el barco sobre la montaña en *Fitzcarraldo*, o de Kubrick humillando hasta las lágrimas a Shelley Duvall para lograr el estado ideal en *El resplandor*; pero después ve las películas y se olvida, porque ahí pasa algo inusual. En esas películas no hay un plano pegado a un plano pegado a cientos más, hay un mundo extraño y profundo y luminoso y siniestro que encapsula, aunque sea por un instante, todos los matices de la vida. Hay que amar mucho al cine (y al poder catártico del arte en general) para llevar las cosas a ese extremo.

No he conocido demasiados detractores de Kubrick. La mayoría, como bien dice Schell en su nota, son críticos. A todos los respeto mucho, pero siempre siento que se trata del mismo discurso: que es grandilocuente, que es pretencioso, que es inhu-



mano, que es inmoral. Me parece que son cuestiones que no conciernen a Kubrick mismo, sino a los mecanismos de los cuales se sirve la crítica para facilitar su tarea. Hay cientos de estas muletillas, en las que se apela a lugares estancos, como axiomas que no deben ser demostrados, como los tics a los que recurren los críticos y que Porta Fouz menciona en su crítica de *Avatar*. Hay otra serie de casilleros que llenan los críticos, tics más complejos, menos evidentes: ¿ama el cineasta a sus personajes? ¿Remite a la nobleza del clasicismo? ¿Evidencia la película rasgos autorales destacables? ¿Es abyecta? En esta misma revista se ha revisado con gran fervor el concepto de Daney de abyección, concepto cuya utilidad no sólo no entiendo, sino que no comparto. Hay que estar a la altura de los cineastas y de sus esfuerzos titánicos, y uno no puede andar revoleando su cartera de preconceptos facilistas ante una obra épica, que busca salirse de los márgenes, que se corre de todo para proponer un discurso propio. Y Kubrick no hizo eso una vez, sino todas las veces, por eso *2001*, *La naranja mecánica* o *El resplandor* producen un tipo de fascinación diferente, siempre al borde de la experiencia religiosa, pero de índole diversa, ligada a un goce de tintes propios.

El alegato de pretenciosidad suele no dar lugar a réplica, porque corre más por el lado de la opinión que del argumento. Decir que Kubrick es pretencioso es juzgar que no está a la altura de lo que pretende. Pero salvo en casos aislados, como el proyecto de filmar una biografía de Napoleón, Kubrick llevó a cabo todo lo que se propuso. Probó con todos los géneros habidos y por haber (terror, ciencia ficción, policial, bélico, comedia disparatada, melodrama, de época) y trabajó estéticas diferentes, ritmos diferentes, herramientas diferentes. Encuentra el equilibrio entre el cineasta clásico, que encara la variedad genérica en un sistema de estudios y despliega su versatilidad narrativa a modo de un artesano, y el cineasta moderno, que encarna una voz autónoma que trabaja explícitamente desde su subjetividad. El American Film Institute, protector actual del gusto clásico, incluye cuatro películas de Kubrick en su listado de las cien mejores; la lista de IMDb, representante del gusto del público, incluye seis. Sí, Kubrick apuntó siempre alto, siempre a lo grande, pero ¿dónde está su fracaso? ¿Por qué vilipendiarlo por su ánimo de expandir las fronteras? ¿Por qué llamarlo pretencioso y no osado? No se entiende que se lo acuse de mero "audiovisualista", de productor de puras imágenes bellas. Kubrick articula relatos que dialogan con esas imágenes frecuentemente tildadas de grandilocuen-

tes, y forma con eso un todo que fascina, porque rebota en algún lugar del inconsciente colectivo, punto que lo hermana con Lynch, otro gran lector del núcleo de las pulsiones humanas ocultas. Si tanto estudio teórico se empeña aun en descifrar los motivos por los cuales el cine de Kubrick produce tal nivel de fascinación, algo de vital importancia tiene que estar en juego, porque lo elusivo siempre esconde revelaciones.

Sí, Kubrick es grandilocuente. O no, es ambicioso, sobre todo a partir de *2001*. Quiere que el cine sea otra cosa que la media, que se mire de igual a igual con el Gran Arte. Es incluso explícito en esto: *Barry Lyndon* se nutre de grandes maestros de la luz como Rembrandt y Caravaggio, y *2001* y *La naranja mecánica* se articulan sobre piezas musicales canónicas tomadas del ballet, la ópera y grandes compositores como Beethoven, Rossini y Tchaikovsky. Siempre aparece algún cinéfilo que se ofende cuando se compara al cine con artes más antiguas, diciendo que es una forma de infravalorar al arte más joven, de negar su especificidad. Pero Kubrick toma estas decisiones construyendo encuadres extraordinariamente bellos que además narran y se enriquecen del poder estético de sus referentes. La síntesis armónica es mérito de Kubrick. La música, además, no está puesta para solemnizar y revitalizar planos muertos. Otorga un código de lectura de las imágenes, un diálogo: la violación inicial en *La naranja mecánica* transcurre en un teatro donde suena la obertura de *La urraca ladrona*, lo cual invita a leer la escena operísticamente, como una representación distanciada de toda violencia real. Lo mismo ocurre con la inclusión de *El lago de los cisnes* en *2001*, la música invita a una lectura posible y transparente: los planetas bailan, como en un ballet cósmico, y el tiempo se suspende para entregarse apenas un instante al goce estético.

Las acusaciones de dudosa moral en Kubrick también resultan desconcertantes. ¿Desde cuándo el cine debe ser un ejemplo de moral y buenas costumbres? O, más importante, ¿qué le pedimos al arte? ¿Somos tan lineales que le pedimos lo mismo que a las instituciones que nos rigen? No es extraño que en sus películas más supuestamente inmorales Kubrick trabaje desde la sátira. Invitar al espectador a divertirse con la violencia, la aberración y el desamparo humano es una forma muy inteligente de invitar a pensar. Y de reconocer un rasgo humano innato. ¿Qué hace que los relatos nos resulten atrapantes? El conflicto. ¿Y qué es, de alguna manera, el conflicto? Bien lo dice Eric Bentley en su libro *La vida del drama*:

violencia. La vida cotidiana está tan regulada para que evitemos el conflicto que nos encanta ir al cine a ver alguna forma de violencia, aunque más no sea verbal. Y Kubrick, sin ser hipócrita, nos la da cruda. Y con humor. Y con inteligencia. Por eso el tono socarrón de *Dr. Strangelove*, o *La naranja mecánica*, o *Nacido para matar*: nos da aquello que en el fondo pedimos en forma directa, invitándonos a reírnos de nosotros mismos, a sublimar felizmente dentro de una sala de cine. Acusarlo de fomentar la violencia es un acto de pacería y de darle la espalda a una libertad inofensiva que nos merecemos.

Ahora bien, retomando el listado de adjetivos opositores: ¿Kubrick, inhumano? ¿Y cuáles son, específicamente, los límites de la humanidad? Puedo aceptar el término en un diálogo coloquial, donde se alude a que lo que se hace o muestra atenta contra el bien común. Pero no como una acusación seria en un debate sobre un objeto estético, como es una película. Toda acción humana está dentro del terreno de lo humano, por más atroz que resulte. Lo humano es complejo por naturaleza, de ahí que nunca se agote como tema de exploración. Convertir las miserias humanas, como la locura (*El resplandor*), la enfermedad (la pedofilia en *Lolita*), la ambición desmedida (*Dr. Strangelove*) o los celos (*Ojos bien cerrados*), en enormes estudios donde los personajes acaban fracasando es una generosa invitación a pensar la propia naturaleza. El problema es que Kubrick es decimonónico en su abordaje, a la manera de Émile Zola o de Dostoievski, y a veces molesta esa filiación tan ajena a nuestra existencia fragmentaria, posmoderna, tan afín al pequeño relato cotidiano. Kubrick hace películas largas e inmensas que se nutren del aire de las novelas totales de Mann o Musil, y de ahí su generosidad. Porque Hollywood hoy hace películas grandes por lo caras, pero muy pocas veces grandes por su generosidad.

La trivia biográfica siempre nos recuerda que Kubrick era un perfeccionista, que hacía cientos de tomas. Elijo entender esto, más que como una obsesión por el control, como la búsqueda obsesiva del momento efímero justo. La intención de que no haya planos de relleno, sino fragmentos divinos de un todopoderoso. Y eso me pasa al rever –cosa que hago seguido– las películas de Kubrick: tengo la sensación de que hay una subjetividad desmedida jugando al fondo de sus posibilidades, amando lo que se hace a pesar de sufrirlo. Y siento que me enfrento a una gran perfección, no por pulcra o meticulosa, sino porque no veo modo alguno de mejorar lo que la pantalla ofrece. [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

¡Hola!

Disculpas por la tardanza con respecto a la nota, pero recién ayer vi la película en cuestión. Escribía para hacerles una pequeña corrección cultural acerca de la película *Treeless Mountain*. Los pancitos que comen las nenas son unos bollitos de masa hecha de un arroz llamado "mochi", y están rellenos con dulce de porotos negros (llamado "aduki") –esos son los nombres en japonés, en coreano no me pregunten-. Y a pesar de que la mayoría de los occidentales ponemos cara de asquito cuando nos hablan de dulce de porotos, debo decirles que el "aduki" es MUUY rico (aunque en particular, esos bollitos a mí me resultaron súper empalagosos). Se usa en un montón de golosinas distintas, la mayoría de ellas –incluyendo los bollitos– se consiguen en los supermercados del barrio chino de Belgrano. Pruébenlos, es una experiencia cuasi cinematográfica (?). ¡¡Saludos!!

ALE

Ahí van unas líneas que ojalá puedan tener en cuenta para el correo del próximo número de la revista.

Sobre un plano de Toy Story 3

Me llamó la atención que en ninguna de las elogiosas notas sobre *Toy Story 3* publicadas en el número 218 de la revista se haya hecho mención a un curioso plano. Un plano y un breve travelling, en realidad. Me explico (guarda que revelo algunos detalles del argumento). Sobre el final de la película, cuando los juguetes vuelven a casa luego de escapar de la muerte en el basural, entran a la habitación de Andy y se dividen en dos grupos: los que irán al ático se meten en una

caja y Woody, que irá a la universidad, en otra. Al ver una vieja foto de Andy, el cowboy advierte –como señala Javier Porta Fouz en su crítica– que los juguetes no están hechos para una vitrina sino para que se juegue con ellos. Entonces le deja una nota a Andy en la que simula ser su madre y le recomienda donar los juguetes. Se produce ahí un breve suspenso: parado sobre la caja, Woody escribe rápido para no ser visto, y cuando Andy –que se estaba despidiendo del perro Buster– se da vuelta, la cámara acompaña su movimiento y revela que ya no hay nadie. Es decir, Woody logró salir a tiempo y esconderse sin que lo vieran, aunque no sabemos dónde. Andy abre la caja y encuentra a Buzz y al resto, pero no se lo ve al vaquero. Le pregunta a su madre si realmente cree que debería donar los juguetes. "Lo que vos quieras", le responde ella.

Corte y nos vamos al auto de Andy, que lleva la caja de los juguetes que iban a ir al ático a la casa de Bonnie. El ahora adolescente baja del auto con la caja y cierra la puerta con la cadera. Cuando sale de cuadro, la cámara hace un pequeño movimiento y se acerca a otra caja, la de la Universidad, que está en el asiento de atrás.

Corte y aparece un plano (el plano en cuestión) desde adentro de la caja que, a través de uno de los agujeros que funcionan como manijas, muestra a Andy cuando cruza la calle. Una subjetiva de Woody, se puede pensar, recurso que ya se había utilizado en la película. Pero unos minutos después, cuando Andy le entrega todos los juguetes a Bonnie, vemos que el cowboy estaba en el fondo de la caja del ático, la que Andy bajó del auto, y no en la de la Universidad, que

quedó en el asiento trasero. Si Woody no estaba dentro de la caja, ¿qué fue aquel plano? ¿Un intento tramposo de generar tensión dramática? Recuerdo cuando Gustavo Noriega se quejó en *El Amante* 146 por la ya famosa manipulación, con un contraplano falso, de la entrevista de Michael Moore a Charlton Heston en el final de *Bowling for Columbine*. ¿Estamos ante algo parecido? Un abrazo,

ANDRÉS FEVRIER

Sres. de El Amante:

Que alguien me explique cómo las autoridades del Buenos Aires le negaron a Diego Lerman filmar su película en el colegio, pero dejaron filmar un comercial de Bubaloo, si mal no recuerdo, en el claustro central, con un montón de infantes jugando a la pelota... Sí, lo sé, filmar una película es algo mucho más complicado, pero... ¿¿UN COMERCIAL DE BUBALOO?? Cambiando de tema: *El Amante* N° 219, página 4, sexta línea desde el final de la nota... "HUBIERA" o "HUBIESE", amigos... ¡¡duele leer eso!! Saludos.

ALE

Estimados,

¡Espero estén bien! Gracias por su crítica del film. Siempre es una apreciación personal. Me hubiera gustado que los fotogramas que están en la revista correspondieran al film.

Atte.,

JULY MASSACCESI

DIRECTORA DE CABEZA DE PESCADO



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

EL CRONISTA DEL DIABLO

por Leonardo M. D'Espósito

Si uno se pone a pensar en la cantidad de películas que realizó Claude Chabrol, termina pensando que lo único que hizo fue filmar. No: también tuvo amores, comió, gozó, viajó y escribió. De toda la Nouvelle Vague, Chabrol es lo más parecido a Balzac en cuanto a actividad –aunque no necesariamente en cuanto a calidad– que dio el cine francés. IMDb declara 71 películas como director, lo que incluye su actividad en el cine más la televisión (series y miniseries, documentales y programas especiales) y episodios de films colectivos. De algún modo, el símil con Balzac se dibuja más claro si uno piensa en su obsesión por los vicios de la burguesía, por su interés en lo novelesco, por su deriva hacia la crítica de cierta máscara de la democracia. Es cierto que tiene obras invisibles (hoy, pero también cuando se estrenaron) y también obras maestras (*Los primos*; *A doble vuelta*; *El carnicero*; *El ojo de Vichy*; *Niña de día, mujer de noche*; *El infierno*; *La ceremonia*) y otras grandes películas que no llegan a esos niveles (*Máscaras*, *La bestia debe morir*, *Un asunto de mujeres*, *Las amigas*, *La mujer infiel*, *Pollo al vinagre*, *No va más*, *El color de las mentiras*, *Gracias por el chocolate*). Caramba: uno se pone a hacer el balance y el tipo era uno grande de verdad, pero de esos que como siempre están ahí, como eluden los “grandes temas” todo lo posible, parecen más bien una marca de artesano que otra cosa.

Pero, en realidad, no quiero hacer el balance. Más bien quiero explicar qué me interesa de Chabrol. Como se verá en las listas precedentes, muchas de sus últimas películas no me interesan demasiado (digo, *La flor del mal*, *La dama de honor*, *La comedia del poder*, *Una mujer partida en dos* y *Bellamy* me parecen redundantes). Pero sí me interesa el verdadero tema de Chabrol: el triunfo del mal en el mundo. Para don Claude, ya desde sus primeras películas, vivimos en un universo donde Dios le dijo al Diablo:

“buéh, tanto jodiste, ahí tenés, hacete cargo”. Y lo que el Diablo hizo fue, simplemente, dormir y dejar que los demás se hicieran cargo. Así, los que tienen plata han hecho el mundo a su imagen y semejanza: es superficial, aburrido, tendiente a la perversión (la perversión es fruto de la superficialidad y el aburrimiento), quieto en el peor sentido de la palabra. Algunos no acceden ni accederán jamás a los signos del poder (repetamos todos: signos, nada más) y otros se regodearán en ellos. La vida y la muerte no tienen demasiado sentido. Los pocos personajes que tratan de salir de eso –el gigantesco François Cluzet en *El infierno*, sin ir más lejos– terminan locos, fuera de sí, del mundo y del cine (¿recuerdan el final abierto de esa película?). De hecho, son justamente *El infierno* y *La ceremonia* los últimos grandes momentos de la obra de Chabrol, su verdadero testamento. Por un lado, el obsesivo que ve que todo se le escapa, que no puede ir más allá de las apariencias; su propio mundo –su propia concepción del mundo viciada por las constantes sociales que lo rodean– colisiona con esas representaciones superficiales, repetidas ad nauseam, del hotelito y la playa y la lancha y el sexo. Por otro lado, los lúmpenes que quedaron al margen de todo sistema y los ricos “buenos” que muestran su poder en el ejercicio interesado de la caridad. De algún modo torcido y perverso, la masacre de *La ceremonia* es el ejercicio liberador y catártico que el celoso extremo de *El infierno* no puede ejercer nunca y lo condena a la repetición eterna, a ser un Sísifo del portaligas.

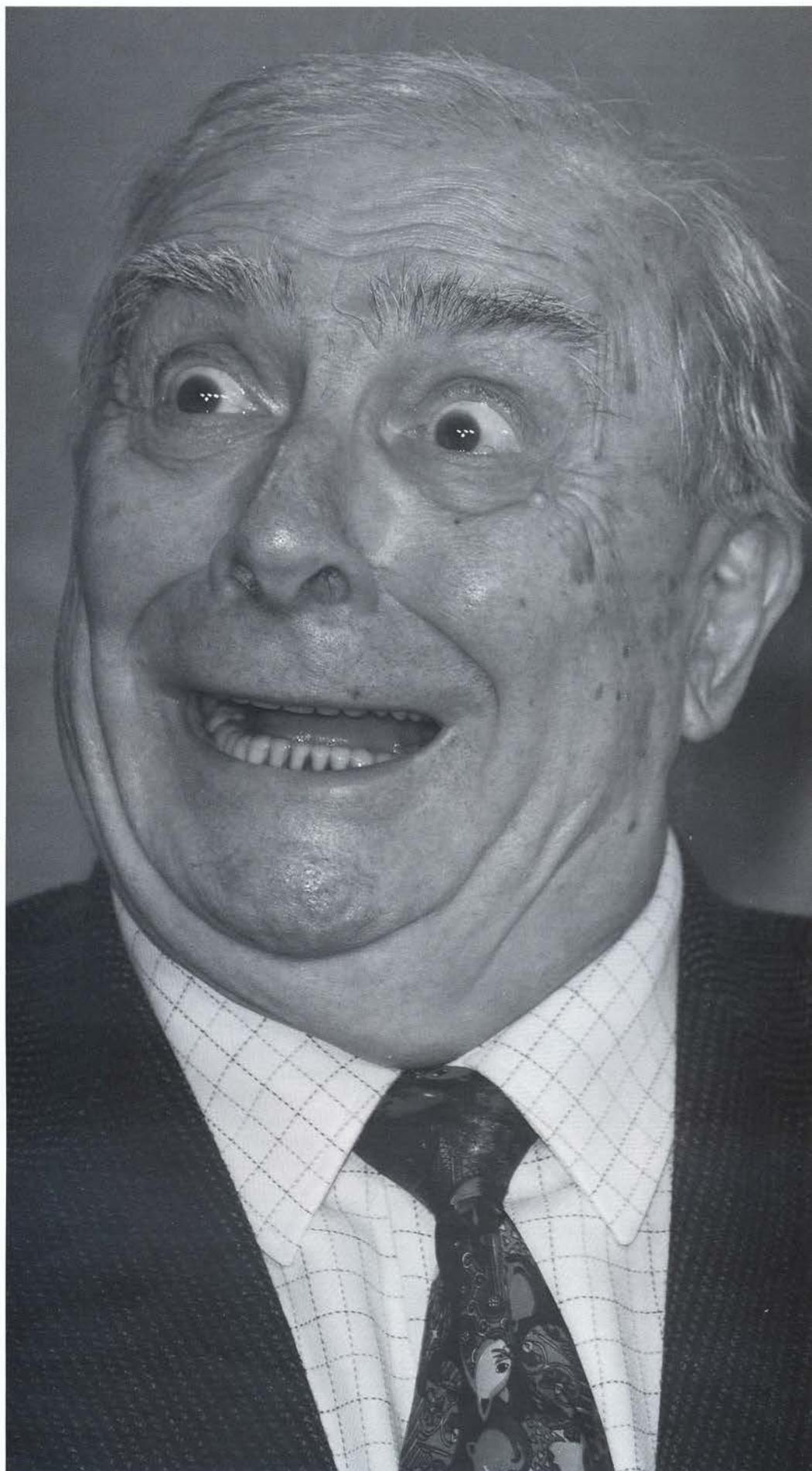
Me sorprende, además, la manera en que se ve el sexo en las películas de Chabrol. Nunca terminaré de saber (eso es bueno) si se trata de un puritano horrorizado como Hitchcock –a quien veneró– o si es un libertino cansado de ejercer. No sé si es el Landrú de su *Landrú* (film que no le debe nada a *Monsieur Verdoux*, lo que ya es una hazaña) o si prefiere vivir en su versión de *Días tranquilos en Clichy*. Porque por ahí

anda *El carnicero*, con su maestra fascinada por un asesino serial, o porque en el fondo lo suyo es *Niña de día, mujer de noche*. De allí que su mejor actriz haya sido siempre y para siempre Isabelle Huppert, una mujer que parece totalmente indiferente a cualquier atracción o juego de seducción, pero que ejerce sus deseos hasta secar o destruir al otro o a sí misma.

En el fondo, muy en el fondo, Chabrol no es Balzac sino Flaubert, y ésa ha sido, evidentemente, su maldición. Alguna vez esbocé una teoría linda pero que andá a saber si puede demostrarse: que muchos cineastas tienen una “historia base” (un cuento, una leyenda, una novela, un mito) sobre la que giran todas sus ficciones pero que, cuando tienen la oportunidad directa de filmarla, no hacen su mejor película. Mis ejemplos entonces eran Martin Scorsese con *La última tentación de Cristo* (que, al lado de lo que hace ahora, es el Non Plus Ultra de la perfección filmica), Joe Dante con *Looney Tunes, de nuevo en acción* y –llegamos– Claude Chabrol con *Madame Bovary*. Bovary tuvo varias adaptaciones (una argentina vergonzosa, una extraordinaria en su relectura de la obra y cambio de sentido a cargo de Vincente Minelli, y algunas otras). La de Chabrol es, por lejos, la peor. En primer lugar –léase más arriba– porque quién se puede creer que la Huppert es una mujer que cree en los novelescos y se deja seducir por dos tarados como Rodolphe y Léon. En segundo, porque es tan evidente que “la burguesía es el mal” en la novela, que la representación que hace Jean Yanne del farmacéutico Homais es paupérrima al lado del personaje del texto. En realidad, porque, frente a su tótem, Chabrol simplemente no supo qué hacer. Es un bello fracaso *Madame Bovary*, un ejemplo de que lo mejor de Chabrol es justamente no ser un genio ni un gran maestro del cine, sino un cineasta que laburaba película a película; de los que iban, encontraban su tema y ensayaban a partir de esos elementos una posibilidad de película. Y a veces le funcionaba y a veces no.

Si uno ve todas sus películas, encuentra que había humor, sexo, política, ironía, a veces cariño (*No va más* debe ser uno de sus films más tiernos, su verdadero testamento si vemos su obra en modo cronológico, casi una contracara de *La ceremonia*), a veces aventura (pero no siempre era lo mejor, ver *El tigre se perfuma con dinamita*, sin ir más lejos), a veces fantasía (su versión de Mabuse, *Dr. M*) y a veces rupturas que nos dejaban totalmente fuera de registro (*Los fantasmas del sombrerero*, *Máscaras*). Pero hasta *La ceremonia* siempre hubo gusto por filmar, una especie de bulimia y ganas gigantescas de seguir jugando con –como decía Orson Welles– “el mejor tren eléctrico que alguien puede tener”. Después, bueno,

no se sabe: el tren le seguía gustando pero jugaba más por vicio y para matar el aburrimiento que por verdadero deseo de imaginarse en un viaje constante. Mientras sus films mostraron alguna resistencia al Diablo (recuérdese: en su mundo el mal triunfó, pero los nazis también habían triunfado, y la Historia, nunca abolida, hizo nacer la Resistencia), fueron mejores. Cuando se resignaron a personajes que lo que hacían era habituarse a lo que había o ser testigos de que nada iba a cambiar, cuando Chabrol pasó de pesimista a misántropo (es decir, de irónico a un poco cínico, de crítico a definitivamente desesperado), dejó de ser interesante. Simplemente. Su puesta en escena siguió siendo precisa (pero cada vez más "calculadamente precisa", demasiado límpida –recuerden el burdel de perversiones de *Una mujer partida en dos*, por ejemplo, que parecía un after office del Bajo; recuerden la evidente casa gay de *Bellamy*–), pero ya parecía un ejercicio de estilo que se acercaba cada día más a aquel gran enemigo de Chabrol y de otros en los tiempos de los *Cahiers*, la *qualité*. En una entrevista, justamente en *Cahiers*, cuando llegó a su film número cincuenta, Chabrol decía: "Nos gustaba William Wyler, pero Wyler es una mierda (literal)"; y uno veía viva la virulencia vertiginosa de *A doble vuelta*. Pero es el mundo de los recuerdos; la última vez que vi a Chabrol (no, en persona sólo me lo crucé una vez de lejos, creo, en una calle parisina) fue en el documental sobre Gilles Jacob que se mostró en Cannes, algo así como la celebración institucional del glamour de Hollywood, donde además Chabrol se encargó de repetir sus anécdotas más conocidas. Celebrar cada film de Chabrol como una joya revelada, sin un poco de perspectiva, no fue malo pero sí un poco exagerado. En última instancia, la muerte de Claude Chabrol, paralela a la de su amigo y colega Eric Rohmer (recuerden: ambos, juntos, hicieron el primer libro sobre Hitchcock), fue la desaparición de uno de los nuestros. Ambos lo fueron: el ironista desaforado y voraz, el ironista calmo y romántico. Ambos rompieron el mito de la Revolución Francesa, ambos condenaron los ritos de la corrección burguesa, ambos buscaron la verdad detrás de los gestos. Para Rohmer, de todos modos, todavía había esperanzas, o quizás un pasado (*Los amores de Astrea y Celadón*, *La dama y el duque*) donde remitirse para empezar de nuevo. Para Chabrol, no, no había nada, ni siquiera la familia; apenas la espera hasta que llegara la muerte y, mientras, comer rico, ver lindas mujeres, tomar buen vino, seguir jugando a que se filma una película. Me da la impresión de que don Claude no se murió, sino que se fue a dormir una siesta que postergó demasiado tiempo. [A]



EL HOMBRE QUE COMÍA DEMASIADO

por Jorge García

Claude Chabrol, uno de los últimos exponentes de una narrativa cinematográfica auténticamente clásica, pertenecía a esa categoría de hombres de los que uno piensa que es difícil que algún día vayan a morir. Cuando tuve la oportunidad de entrevistarlos, hace unos años en el festival de San Sebastián, me llamó la atención su sorprendente vitalidad, con sus 75 años a cuestas. En más de una oportunidad, escribí en *El Amante* sobre él, seguramente motivado por haber visto una gran cantidad de sus casi sesenta largometrajes. Lo cierto es que, si se hace un repaso de su prolongada carrera —como muchos de sus compañeros de ruta, comenzó como crítico en las páginas de *Cahiers du Cinéma*, y dirigió películas por más de medio siglo, ya que debutó en 1958 y su último film es de 2009—, hay que señalar que, entre los fundadores de la Nouvelle Vague, siempre corrió por detrás. Sin el afán experimentador de Godard o Resnais, la sensibilidad a flor de piel de Truffaut o el constante alejamiento de los parámetros del cine industrial de Rivette, sus primeras obras no causaron el impacto de las de esos directores (a pesar del premio que ganó en Berlín con *El bello Sergio*), y rápidamente fue considerado un director menor, cuando no un artesano sin demasiado talento. Sin embargo, la revisión de su obra permite apreciar que varias de sus películas de esa primera época (*Doble vida*, *Estas buenas mujeres*) han crecido considerablemente con el paso del tiempo, y en ellas ya estaban presentes todas las características valoradas en sus obras de madurez. Hay una suerte de

consenso crítico que afirma que el período más brillante de su carrera es el comprendido entre 1968 y 1972, lapso en el que realizó una ininterrumpida sucesión de grandes films (*Las dulces amigas*, *El carnicero*, *La mujer infiel*, *La ruptura*, *Al anochecer*, *Bodas sangrientas*), todos protagonizados por su entonces esposa, Stéphane Audran (quien logró, con su muy particular belleza, realizar brillantes interpretaciones de complejos personajes femeninos). No seré yo quien discuta esa afirmación, ya que esas películas me parecen maravillosas, pero su justificado reconocimiento hace que queden de lado otros excelentes films del director.

También quiero mencionar otros aspectos que se convierten en lugares comunes cuando se habla de la obra de Chabrol. El primero de ellos es el de mencionar a Hitchcock (un director sobre el que escribió un excelente libro junto con Eric Rohmer, recientemente editado en castellano) como su mayor influencia. Por cierto que el maestro inglés es una referencia innegable, pero si hay que mencionar un director con quien Chabrol está emparentado de manera directa, creo que ése es Fritz Lang, con quien comparte la mirada objetiva y distante (casi de entomólogo) sobre los personajes. Y otra referencia ineludible es la del gran escritor Georges Simenon, cuya sombra planea sobre gran parte de la obra de Chabrol, a pesar de que éste adaptó sólo dos de sus novelas (*Betty* y *Los fantasmas del sombrerero*). Otra cuestión es que siempre se lo ha presentado como una suerte de fiscal de la burguesía francesa, tanto la parisina como la de provincias. Chabrol nunca renegó de su origen burgués (en algún momento llegó a decir que sólo

existían dos clases sociales: los burgueses y los que no lo eran y querían serlo), y con él desarrolló una relación de amor/odio, ya que, por una parte, lo criticaba ácidamente en casi todas sus películas y, por otra, disfrutaba de los placeres que otorgaba la pertenencia a ese sector social. A propósito, hace poco tuve la oportunidad de ver en cable una película en la que, rodeado de varios actores y directores amigos, Chabrol presidía una mesa en la que se degustaban diversos manjares con él como inesperado chef. Por otro lado, no es casual que en casi todas sus películas haya escenas en las que, mientras se saborean apetitosos manjares, se dilucidan los conflictos que tienen lugar en cada una de ellas.

No quiero dejar de resaltar algo que mencioné antes: el terso y depurado clasicismo que, de manera progresiva, fueron adquiriendo sus films, esas historias en las que abundan los crímenes pasionales (que generalmente quedan impunes) y los personajes aparentemente inofensivos que son peligrosos asesinos. Quiero cerrar esta nota mencionando un film que debe ser uno de los mejores retratos de la ocupación nazi (y eso que no muestra un solo uniforme): *Un asunto de mujeres*, en el que Isabelle Huppert (su otra actriz preferida) ofrece una genial caracterización de Marie Latour, la abortista francesa que fue la última mujer guillotina en Francia. Y también quisiera recordar las sonoras carcajadas de Chabrol en aquella entrevista de la que hablaba al principio, cuando le mostré una foto suya que había aparecido en la revista, en la que el director contaba con varios lustros menos de los que tenía en ese momento. [A]



LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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

LA MUERTE Y OTRAS SORPRESAS



por **Eduardo Rojas**

Murió Chabrol. Como las bestias, que deberían hacerlo, como cada humano a su tiempo, rindió al fin su octogenaria vitalidad y, cuando muchos esperábamos aún otra película, imprevistamente, se murió.

Una manera de sorprendernos que también registra Jorge García en su crónica, quizá la última posible por parte de un hombre que, artísticamente, parecía haber agotado todas las sorpresas. ¿Alguien podría esperar que cualquiera de sus películas se apartara de su equilibrado menú de amores conflictivos, buenas maneras, violencia soterrada y muerte? Hace mucho que había dejado de ser el joven hermano menor de los iconoclastas directores de la Nouvelle Vague; ahora era un anciano sólido que trabajaba con la energía de un hombre joven persistiendo en el disfrute obstinado de sus placeres; el cine era uno de ellos, quién sabe si el principal. Un placer sin culpa, un territorio que había recorrido muchas veces de ida y vuelta, tanto que ya no tenía nada nuevo que contar; sin embargo, volvía a hacerlo con una fascinación que invariablemente transmitía a los espectadores. Como un biólogo o un científico social, hacía mucho que había delimitado su campo de interés y se había instalado en él, no en sus cercanías ni mediado por la seguridad del microscopio. Chabrol, el cineasta pero también el hombre de familia que vivía buena parte del año en su casa del interior francés, filmaba sobre aquello de lo que era parte: la burguesía francesa de provincias, sus taras, su aposentado ejercicio del poder, no sólo el político o el de las corporaciones, sino el familiar, el íntimo, el doméstico, aquél que casi siempre escapa de los grandes registros de la historia y para cuyo ejercicio son necesarias las mismas dosis de amoralidad, astucia y lujuria que para el otro, al que Chabrol desdénaba o abordaba de soslayo. Para estudiar el trayecto de la vena —decía Chesterton— el científico la inyecta e inflama hasta hacer evi-

dente el mapa que la comunica con el corazón. Chabrol era un artista, su método difería del científico, por eso examinaba la vena en su tramo más delgado, la inflamaba hasta hacerla monstruosa, hasta hacer evidente su tejido de crímenes y falsías. En ese estrecho tramo venoso se estacionaba, desinteresado del resto del recorrido; ése era su privilegio de artista, quedarse allí donde su gusto vital se complacía y desentenderse del resto, dejándole al espectador la alternativa de imaginar al corazón delator del poder, padre e hijo simultáneo de esa sangre manchada de apetitos humanos. Chabrol no era Shakespeare, no lo ambicionaba ni necesitaba serlo.

Éste era el Claude Chabrol de la madurez, supuestamente lejano de sus orígenes en la Nouvelle Vague, una distancia sólo aparente, un clasicismo que había asimilado aquella revolución y la contenía en su forma y sus historias: los triángulos amorosos, la traición, la muerte como castigo, designio humano o azar.

¿Cuándo comenzó su madurez? ¿Fue con *El carnicero* (1970)? ¿Fue con la en apariencia atípica *Nada* (1974)? ¿O con la velada apología del parricidio de *Violette Nozière* (1978)? En todo caso, algo más tarde, en 1991, al rodar su poco agradecida versión de *Madame Bovary*, se habrá dicho “Isabelle Huppert c’est moi”, y juntos se subieron al carrousel de la última etapa de su obra, la más clásica, sí, pero también la más libre, la más consciente y al mismo tiempo la más desinteresada de su forma: esos planos generales que abrazan el interior de las casonas familiares, esos travelings que en los exteriores parecen abarcar todo el paisaje y a todos los personajes, en un mundo tan compacto como el de sus planos cercanos que van en busca del detalle en el movimiento, en la conducta, detalle que definirá para siempre a sus personajes, esos seres intensos, definidos, destacados dentro del cuidado dibujo del tableaux burgués. El trazo seguro de una mano delicada y firme que evoca en sus aposentadas descripciones de la crueldad humana a otro anciano amante de

las comidas y las bebidas, el mismo que en los años cincuenta del siglo pasado era reverenciado por Chabrol en los *Cahiers*; el perverso bisturí de Alfred Hitchcock se hundía en las entrañas del mundo chabroliano apenas atenuado con la amodorrante anestesia de la ironía y las buenas maneras. Aquel joven de hace medio siglo, rebelde ante el cine establecido, devoto del maestro inglés, repitió —mejorado— el fin de la vida de Hitchcock, goloso sin bulimia, activo y lúcido hasta el final, muriendo igual que el maestro a los ochenta años.

En todo caso, su veterana sapiencia había incorporado a esta altura otros parentescos; el de Georges Simenon que señala García, es el más inmediato. Con métodos y ambientes parecidos, Simenon y Chabrol se sumergen impasibles en el mismo zumo oscuro en el que hierve lo más secreto de la conducta humana. Es cierto, el anciano misógino, antisemita, criptonazi incestuoso que se llamó Georges Simenon despierta muy pocas simpatías personales, muchas menos que las provocadas por Chabrol, a quien todos describían como un hombre afable. ¿Pero no es acaso aquella descripción de Simenon la de un personaje chabroliano? Tal vez *Bellamy*, su última película, sea la más adecuada despedida de dos parientes que nunca se conocieron.

Otro cineasta contemporáneo circula por caminos parecidos: es Michael Haneke. El rigor salvaje del austríaco nacido alemán en Baviera, el sur católico alemán, describe en su dureza un paisaje y a unos personajes similares a los chabrolianos pero llevándolos a un paroxismo de crueldad, vacío y desesperación que en su explicitud disimula un sentimiento de culpa y expiación en apariencia ausentes en el francés.

Toda comparación es por ahora innecesaria. Primero habrá que acostumbrarse. Claude Chabrol, el afable entomólogo, el hombre vital fascinado por la muerte, se ha entregado a ella. De ahora en adelante, su discreto encanto sólo nos acompañará desde sus películas. **[A]**

EL ETERNO PROVISORIO

por Leonardo M. D'Espósito

Ganamos. Después de arduas batallas, desterramos de las charlas de cine a los viejos exotismos europeos, a los declamadores orientales, a los esclarecidos. Lo logramos: ahora hablamos de cine desde la forma, aunque algún trasnochado quede aún utilizando términos como “mensaje” o “revolución”. A nadie le importa ya si Mijalkov filma: hasta en Cannes lo relegan hoy a la última función de la mañana del último día, cuando está todo cocinado. Wajda, Zanussi o incluso Antonioni y Bergman han quedado reclusos al arcón de los recuerdos. Acaso alguien mencione a los dos últimos, pero es probable –muy– que ese recuerdo no esté del todo avalado por la revisión sino que se restrinja a saber que allí estuvieron y que, una vez alcanzado el panteón de los maestros, ya no hacen falta: se sabe, el panteón es para muertos y dioses indiferentes. Conozco poquísima gente que se prenda a ver en cable *Gritos y susurros*; conozco poquísima gente que no se detenga a ver en el cable *El Padrino*.

(Godard, de todas maneras, siempre estuvo de nuestro lado, infiltrado en campo enemigo aunque hoy, como cualquier espía o doble agente, se encuentre solitario: ni amigos ni enemigos.)

Como sucede en toda guerra, la victoria es provisoria y su costo ha sido altísimo. Provisoria porque hay nuevos contendidos, nuevas vanguardias y un nuevo catálogo de nombres insoslayables a quienes no se discute ni se impugna: apenas sí se los observa un poco con el respeto debido a los candidatos al Olimpo (no sea cosa de quedar en orsái, no sea cosa de no descubrir al Gran Autor Perdido en el momento justo: mejor quedemos bien). Es más triste lo que perdimos. Especialmente la crítica, claro, porque en algún sentido el público –aunque nadie fue a ver *La voz de la Luna*, la última película de Fellini– siente que Fellini les hablaba y les habla (el arte trasciende su época). El ciclo de la Lugones, completo y en fílmico, a sala llena, es una prueba de que forma parte de nuestro imaginario. Pero ya no se

escribe sobre Fellini. Quizás haya quien lo descubra: en todo caso, queda claro que Fellini no era parte del batallón trascendental de otrora, sino otra cosa. No era la *commedia all'italiana*, no era la Nouvelle Vague, no era el nuevo cine alemán-sueco-polaco-serbio-ruso. No era un grito contra la opresión del sistema. No era la denuncia política en estado puro: era todo eso más o menos desperdigado. Fellini es el único cineasta del mundo que casi no hizo películas: a su obra hay que entenderla como un continuo bloc de notas lleno de dibujos y garabatos. Las claves son simples: *8 y 1/2*, *Amarcord*, *Intervista*, su ruta. Fellini pensaba el mundo como algo provisorio, y sus películas son, siempre, provisorias, con la puesta en escena evidente y en primer plano. Fellini es el diletante por naturaleza, el personaje de Alberto Sordi en *Los inútiles*, ése que prefiere contar anécdotas –porque sabe que el chiste del chiste es cómo se cuenta el chiste– antes que construir trabajosamente una novela fílmica (Fellini no es De Sica) que disuelva la chispa del instante y la ocurrencia. Fellini era un repentista.

Era, también, un dibujante. Sobre todo, era un dibujante. Si sus personajes son los padres y abuelos de las criaturas de Tim Burton, es porque ambos empezaron dibujando historietas y porque ambos (pero el segundo gracias al primero) creen que en el diseño de los personajes, en las exageraciones y abstracciones de la línea, se encuentra una verdad que transmite, también, lo que uno piensa del mundo y lo humano. Es por su construcción evidente, por ese diseño, que nos animamos a seguirlos. Cuando los seguimos, nos resultan familiares. Y, de pronto, notamos que en el mundo de Fellini –y, por consiguiente, en el de Burton– no hay seres malos por definición o de modo invariable, sino que todos merecen nuestra empatía.

Pero el problema de Fellini reside, justamente, en ese amor desmedido por los personajes, en la forma en que el cineasta les da vida y construye el mundo alrededor de y para ellos, y no a la inversa. A diferencia de Hitchcock, estas criaturas no están dis-

putando contra una trama macabra que los lleva a la psicosis, al vértigo o al frenesí. No: el mundo tiene que acomodarse a esa desmesura, y, cuando no lo hace, ésta los vuelve melancólicos, pero siempre dispuestos a la risa. A veces, incluso caen en lo trágico, pero es casi la excepción. De todas formas, la mayor tragedia del mundo de Fellini es la estupidez industrial, los tipos que quieren subsumir el carnaval esbozado al control de las buenas costumbres, el dinero, el rating. Eso es el torpe signore Antonio, los empleados televisivos de *Ginger y Fred*, los burócratas fascistas que asoman por *Amarcord*. Eso es el peor film de Fellini, *Ensayo de orquesta*, una alegoría donde lo gris de la denuncia terminaba invadiendo a los personajes, nunca tan faltos de color como entonces.

Es decir: Fellini hacía cine puro. No un cine de gran cohesión narrativa, pero sí uno que se basaba en el movimiento y la puesta en escena, en el libre devenir –siempre humorístico– de la imaginación y la memoria. Sólo lograba ser el gran narrador que esquivaba en el relato corto: de allí que su mejor película “narrativa” sea la genial *Toby Dammit*, su perfecta adaptación de Poe de *Tre passi nel delirio* (una película de Tim Burton antes de Tim Burton). El personaje de Terence Stamp, una estrella cinematográfica en decadencia, que desciende desde su Gran Bretaña a esa Italia provinciana y fea para hacer un film alimenticio, es la excusa perfecta para mostrar ese estado de desesperación que ya representaba Sordi después del carnaval de *Los inútiles*: el de no poder crear o vivir como a uno se le ocurre. De allí a perder la cabeza con el Diablo, hay un paso.

Sin embargo, volvamos al principio: en la guerra contra la impostura de la crítica, contra la sobrevaluación artificial del cine que no era Hollywood, nuestra victoria fue demasiado grande y, como tal, pírrica. Ganamos la guerra y perdimos la paz, como quien dice. Como quien dice, perdimos a Fellini porque dejó de importarnos a amigos y a enemigos, sin duda. A los primeros, porque bueno, era de allá, de la Europa, un cine “raro” (y pocos cines son más accesibles a cualquier persona como el de Fellini); a los

segundos –lo intuyo–, porque Fellini era demasiado personal como para circunscribirlo a las constantes del Partido (algo similar pasa con Herzog, pero don Werner todavía filma) y porque el arma contenidista, paradójicamente, no lo podía contener. Así que se quedó afuera. Revisadas sus películas como corresponde, es evidente que esta pérdida demuestra la imbecilidad de esta guerra (toda guerra es imbécil, por otro lado). ¿Dónde vamos a ver, en qué obra, el refinamiento de lo provisorio como provisorio hasta transformarse en belleza, humor y vida? ¿Quién más nos va a mostrar todo lo que imagina, aunque sea cursi, pero que deja de serlo en cuanto el cursi se hace cargo con valentía de tal cosa? ¿Dónde está ese perfume de pasta asciutta, vino, tetas gigantes, tabacos, tierra mojada, que surge con tanta claridad de cualquiera de sus películas? ¿Dónde vamos a ver esas hembras más grandes que la vida? Salvo el mencionado Burton, Fellini no tiene discípulos. Italiano como pocos, ningún italiano lo toma como ejemplo o faro o inspiración. Será porque, como dijo una vez Isidoro Blaisten a propósito de la muerte de Borges, su estilo invitaba a la copia pero era inimitable, porque cualquier copia es fellinesca en sentido ridículo. O porque, sencillamente, a nadie le importó la invención caótica, colorida y vital de un cine que sólo podía entenderse no como autobiografía –eso lo hace cualquiera– sino como ensayo. Ésa es la idea: Fellini era un ensayista que andaba tratando de montar un ensayo general del (de su) mundo, y que creía que el espectador participaba activamente de la construcción de la obra posterior. Que el film se terminaba después de que uno dejaba la sala, contento o enojado por el desfile de fenómenos del que fue testigo. Nunca estuvo de moda ese cine, nunca tuvo defensores. En estos films importa adónde van los personajes (siempre en viaje) aunque casi nunca lleguen (decía Welles que Fellini era un provinciano que nunca había entrado a Roma, y lo que en Orson se pretende insulto leve aquí lo tomamos como elogio mayor). A lo mejor (a lo peor), es por eso que Fellini, hoy, parece el personaje simpático y poco revisado del panteón de aquellos maestros que fueron banderas y hoy son sólo mármol. A lo mejor, es momento de tomarnos para la chacota el paisaje posterior a la batalla y reverlo sin revisar, dejarse llevar sin juzgar, felliniar un poco y sorprenderse por el mar de celofán y el barco gigante de cartón, la vendedora de cigarrillos enorme y la moda papal romana. Después de todo, Fellini sólo era maestro de sí mismo, un amigo que esbozaba una imagen, la mostraba, nos dejaba el recuerdo y, después, la dejaba por ahí para que la gozara otro. Un cine tan provisorio como el presente y la memoria. **[A]**



LA CIUDAD Y SUS MUJERES

por Eduardo Rojas

Cualquier oportunidad es buena para hablar de Federico Fellini. La retrospectiva de la Sala Lugones resultó inmejorable para revisarlo. Fellini es de los cineastas que ocupan un podio de soledades en la historia del cine. El artículo vecino de Leo D'Espósito lo dice: su corpulenta figura sigue eludiendo con habilidad la etiqueta contenidista; el propio Fellini seguramente habría rechazado la categoría de autor (ver digresión más abajo). Fellini fue en sí mismo un género en la historia del cine, con sus puntos altos y bajos, desde luego. Me detengo en dos de sus películas que fueron parte del ciclo de la Lugones: *Fellini Satyricon* (1969) y *Fellini Roma* (1972), ambas del período en que su apellido era ya un adjetivo. (Recuerdo una conversación de hace algunos años con Marcela Gamberini. Yo decía, con seriedad jocosa, que las cinematografías de las que surgían directores cuyos apellidos derivaban en adjetivos eran inevitablemente las más importantes; “buñuelesco”, “felliniano” fueron mis ejemplos. Y que nuestro cine no lo sería mientras no generara uno de esos cineastas-adjetivo. “Subieliano”, dijo Marcela. Y me quedé sin palabras ni argumentos.)

El Fellini de esa etapa madura —que termina, para mi gusto, con *Amarcord*— parecía vivir en un continuo de tiempo, un presente perpetuo al que dominaba sometiendo al ritmo caótico del *fluir* de su conciencia. El mejor ejemplo es *Satyricon*, su versión del clásico de Petronio, a la vez absolutamente fiel al original y versión libérrima y personalísima; una forma implícita de contestar en los hechos la opinión belicista del Truffaut de “Una cierta tendencia del cine francés” acerca de la fidelidad al texto o a su supuesto espíritu en las adaptaciones. (Otra digresión. El artista plástico Daniel Santoro cuenta que durante un viaje a Roma a mediados de los setenta se detuvo frente a la casa de Fellini, a unas cuadras de la Piazza di Spagna. En el cesto de basura sobresalían, apilados con prolijidad y cerrados tal como los había entregado el correo,

una pila de sobres gruesos de papel madera. Intrigado, abrió uno de ellos. Encontró un ejemplar de *Cahiers du Cinéma*; hizo lo mismo con los demás: eran los números del último año que los muchachos de *Cahiers* le enviaban regularmente. Aquel enriquecido cesto de desperdicios debió condensar su opinión sobre la teoría del autor, la rigurosidad de las adaptaciones y otros de los temas instalados por el cahierismo.)

El libro de Petronio es, en realidad, un conjunto de fragmentos dispersos, los únicos que se han conservado del original; en consecuencia, carecen de continuidad o coherencia. Fellini respeta escrupulosamente esa fragmentación saltando de una historia a otra, haciendo desaparecer personajes, abandonando la trama que aparece como principal: el amor del joven Encolpio por el adolescente Gitón, al que se disputa con su rival Ascilto. Los huecos de continuidad narrativa que suponen los fragmentos ausentes son asumidos por Fellini con naturalidad; en cambio, su mirada se detiene en la vida cotidiana del mundo pagano, su arbitraria crueldad, tan similar a la del presente que sus contemporáneos no somos capaces de advertirla. Resaltar esa crueldad, esa extrañeza, mostrarla como parte de lo cotidiano es para Fellini una forma de hablar de su época. Si el espectador no supiera que se trata de una de sus películas, podría creer que está viendo una documentada reconstrucción antropológica. Pero en realidad, y al mismo tiempo, es la reconstrucción fantasmiosa del recorrido de Encolpio en busca del esquivo Gitón, por los baños turcos, por el piranesiano prostíbulo-circo poblado por toda clase de criaturas de inconfundible cuño fellinesco, por la fiesta de Trimalcio —el Creso que se pretende vate— acompañando al poeta Eumolpo. En forma simultánea, todos ellos no son más que viajes por la Roma de siempre, la de antes y la de su presente, la de *La dolce vita* o la de *8 y 1/2*; la antigua ciudad pagana o la vecina urbe contemporánea de *Fellini Roma*. La ciudad fascista de sus recuerdos juveniles y la del presente caótico son una y la misma, un continuo de tiempo

y figuras funambulescas que su imaginación le presta a la realidad; una autovía perimetral por la que circula el caos uniendo pasado y presente. Un par de escenas dialogan de una película a otra: *Satyricon* comienza con un plano general en el que Encolpio, parado frente a un muro, se lamenta por la ida de Gitón; el muro es un fresco cubierto de signos y figuras que se repiten en otras escenas de interiores a la manera de graffiti, en donde historietistas y artistas callejeros comentaran su presente. En *Fellini Roma* un grupo de trabajadores que construye el túnel del metro romano rompe una pared, y se encuentra con una habitación de la época del imperio cerrada durante más de mil años. Los hombres se detienen fascinados contemplando las pinturas de las paredes, pero inmediatamente ven con desesperación que el aire que ha entrado con ellos la borra lentamente; Encolpio, Ascilto, Gitón, el poeta Eumolpo, todo aquel mundo salvaje y vital del paganismo muere para siempre con aquellas pinturas evanescentes. El vulgar presente, en la costumbrista Roma de los cuarenta, en la decadente de los sesenta y setenta —que, cargada de dos mil años de culpa judeo-cristiana, es incapaz de vivir con naturalidad su vocación pagana—, es, no obstante, el mismo de siempre, la ciudad eterna del caos, los excesos y las mujeres ubérrimas.

Los fundadores míticos de Roma se nutrieron de las mamas de una loba. Ciudad feroz, ciudad salvaje, ciudad fémina desde su parición: ¡Bebete piú latte, Rómulo! ¡Chupa esas ubres por siempre, Remo!

El cine de Fellini es de ciudades, por más que Encolpio la abandone para recorrer al padre Mediterráneo, por más que Zampanó transite desoladas rutas de neorealismo terminal en *La Strada*. Y la ciudad es Roma, o la Rímini impúber de *Los inútiles* o de *Amarcord*. Ninguna otra. Y la ciudad es una mujer, mamá, mamable, bárbaramente amable. Una ubre enorme pendiendo como una luna sobre la cabeza de Federico, nutriéndolo durante más de setenta años, dejándonos su láctea herencia para siempre. [A]

SOBRE ROMA

DEL CINE Y LA CIUDAD

por Ignacio Verguilla

Yo viajo como dentro de una escafandra. Tengo un ojo curioso, que solamente ve lo que quiero que vea, a lo mejor lo que me asusta y aterra.

Yo, Fellini (conversaciones con Costanzo Costantini)

En mi casa no se veía cine, pero se usaban con bastante frecuencia dos términos que lo nombraban, al menos de manera lateral: fellinesco y chaplinesco. Crecí sin encontrar diferencias entre ambos, asumiendo que tenían algo de circo y algo de caos, casi como si fueran sinónimos, y sin tener la menor idea de que esa adjetivación podría llevarme derecho a dos señores que, más tarde que temprano, se me revelarían como dos tipos enormes. Volviendo hacia atrás, podría decir que esa intuición, esa unión entre palabras que sonaban siempre graciosas y se decían con alegría en los contextos más insólitos sigue manteniéndolas amistosamente juntas. Supongo que mis viejos hacían una diferencia, y reservaban para Chaplin el sesgo humorístico y payasesco, mientras que a Fellini le cabía, lisa y llanamente, el quilombo (cualquier otra palabra sería injusta para con el uso que se le daba). Ese carácter excesivo, de permanente movimiento fue lo primero que me atrajo de Fellini, y aunque ahora pueda ver que no se trata de sus únicas huellas de autor, me parece una buena puerta de entrada a su película total, la más excesiva y personal (entre tantas), algo así como la piedra fundamental de su cine, pasado y por venir: en *Roma* —de ella se trata— conviven desborde y eru-



dición, la personalidad de su hacedor y el deseo loco de abarcarlo todo. Esa ambición la vuelve una película despereja y terriblemente sincera (como la mayor de las mentiras, la Roma de Fellini respira un aire de verdad inapelable). Roma no es otra cosa que su autor; por eso su retrato la deforma, la complejiza y se devora a la ciudad real, turísticamente objetiva. Dice Fellini: “No sirve para nada transformarse en un turista. Yo, siempre lo he dicho, soy un pésimo turista-testigo; no veo nada”. Esa vocación desaforada y sin filtro es lo que sigue haciendo de *Roma* una película irresistible, aun por encima de sus películas perfectas como *Los payasos* —el niño en silueta que se asoma a la ventana, un espacio negro ofrendado por Fellini para que todos seamos él, o nosotros mismos— o *Entrevista*, con su infernal *summa* emotiva.

Si tuviera que fijar el momento en que *Roma* se reveló como una película absoluta, podría ubicarlo fácilmente en la inter-

minable secuencia de la comida. Allí se trasciende cualquier sentido (el grotesco, la mirada burlona, compasiva y fascinada a la vez) para entrar en una dimensión propia, que no es otra que la de los sueños. Si durase menos, si ese movimiento que amenaza llegar al infinito se detuviera aunque sea un segundo, la sesión de hipnosis se iría al cuerno y nos quedaríamos un poco sorprendidos, como abriendo los ojos en un lugar extraño. Caigo en la cuenta, mientras apuro el pulso y derramo los primeros apuntes de este texto, de que algo parecido ocurre con Guerin y su escena del café de *En la ciudad de Sylvia*. Ambas reclaman para sí la libertad y el juego, una suerte de dimensión infantil, preadulta, en la que no existen límites y en donde todo puede ser posible. Leo esta frase de Fellini y pienso que, sin duda, le cabe a todo su cine: “Roma es también una dimensión interior, un lugar de imaginación universal, como dice Borges”. [A]

El ciclo "Joaquim Jordá: la memoria trabada", organizado por la Oficina Cultural de la Embajada de España, forma parte del docBs.As. 2010. Aquí les ofrecemos dos enfoques sobre el cineasta catalán.

Retomemos el hilo y dinamitemos el laberinto

por Eduardo A. Russo

La frase del título es de Joaquín Jordá, del prólogo a su traducción de *Memorias de un cineasta bolchevique*, de Dziga Vertov. Recuerdo que las primeras noticias de su trabajo las tuve por escrito: su nombre aparecía insistentemente en muchos de los libros que más me interesaban cuando era estudiante. A veces como traductor, otras como editor de cierta legendaria serie de cine editada por Anagrama—de problemática adquisición en estos puertos durante los tardíos años 70—, Jordá insistía desde esas páginas. Bastante tiempo después, de a poco, pese a la distancia geográfica y las dificultades de circulación de sus películas, fue perfilándose esa figura entrañable que, no obstante, hasta el día de hoy me resulta difícil abarcar.

Jordá había iniciado su carrera con un corto polémico codirigido con Julián Marcos, *Día de los muertos* (1960), en el marco del nuevo cine español al que luego se enfrentaría como exponente de la protética Escuela de Barcelona. También como codirector, con Jacinto Esteva, filmó *Dante no es únicamente severo*. La censura franquista, su opción por una vanguardia que no fuera meramente renovación formal y la vocación por la autocrítica lo desplazaron a una Italia movilizada. En 1970, Jordá realizó *Lenin vivo*, junto a Gianni Toti. Fue su único trabajo formalmente vinculado con el PCI, afectado por la censura de la jerarquía del partido. En los años siguientes, el director se ligaría a proyectos de agitación y propaganda durante una década en la que, en lo que al cine toca, las iniciativas inacabadas serían la regla, mientras su trabajo se extendía en la traducción de libros y la escritura de guiones.

La derivación hacia la lucha armada en la izquierda radicalizada lo fue separando del *agitprop*, pero su orientación crítica lo llevó nuevamente al documental político, aunque ya no militante. El paso del tiempo y las luchas obreras, desde una perspectiva reflexiva, reaparecen en *Numax presenta* (1979) y *20 años no es nada* (2005). La pri-

mera sigue a obreros que autogestionan una empresa. La segunda los reencuentra luego de más de dos décadas; elección que le permite ensayar sobre los poderes del cine en relación a la historia y sus contradicciones.

En 1990 Jordá dirigió la notable *El encargo del cazador*, ensayo sobre el complejo cineasta que fue su amigo, Esteva, con su destino trágico; es también un relato crítico de (o ajuste de cuentas con) la Escuela de Barcelona. Como indicación testamentaria, Esteva le había encomendado un biopic: el film se postula como la más acertada estrategia para asomarse al misterio del amigo muerto y su mundo, algo así como una exploración de posibilidades y confesión de límites en cuanto a la escritura de una vida.

Un cuerpo en el bosque (1996) fue un paso en falso —a pesar de que propone un interesante reingreso en la ficción por medio del thriller— para ofrecer una mirada aguda sobre el costado oscuro de lo social y lo íntimo, en una Cataluña áspera y misteriosa. Cuando Jordá indagaba sobre la locura y la historia de las lobotomías y su promotor, el portugués Egas Moniz, para un nuevo documental que luego se transformaría en *Monos como Becky* (1999), un infarto cerebral lo dejó insensible a los colores y redujo su campo visual. Fiel a su percepción, filmó la película en blanco y negro, y la convirtió en un ensayo sobre lo frágil de la mente y su posible percepción del mundo. La película de Jordá sería, junto con *En construcción* de José Luis Guerín y *Buenaventura Durruti* de Jean-Louis Comolli, una carta de presentación del Máster de la Universitat Pompeu Fabra y su sistema de producción documental, que promovió decididamente en los años siguientes.

Conocí a Jordá cuando visitó Buenos Aires con Jordi Balló para presentar el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, a fines de 2005. En realidad, era ya algo bastante conocido por aquí; varios argentinos habían egresado entonces de la UPF y su experiencia comen-



zaba a ser difundida en nuestro medio. Se sabía que había estado muy enfermo y que no andaba bien, pero la aguda inteligencia y el entusiasmo se mantenían intactos. El cineasta murió el 24 de junio de 2006. Tenía 70 años; tres semanas antes, había asistido a la presentación de su biografía. Su último decenio acaso fue el más consistente e intenso en términos cinematográficos. Con el inclasificable precedente de *El encargo del cazador*, *Monos como Becky* (1999), *Demens* (2002) y la citada *20 años no es nada* avanzan, desde el campo del documental, hacia un ejercicio de libertad que desafía toda frontera (especialmente la que divide ficción y realidad) y la integración productiva entre la figura de un cineasta-escritor y su obra. Las películas de Jordá, muy especialmente estas últimas, no se extienden sobre un tema, sino que lo exploran, lo revelan y le confieren entidad. En ese mismo proceso, redescubren el cine, del mismo modo en que se lo hacen redescubrir a sus espectadores, retomando el hilo, dinamitando el laberinto. [A]

Asado meado. Cocinando películas para hincarles el ojo

Conozco poco acerca de Joaquín Jordá, tengo varias de sus películas en casa, muchas ganas de verlas, cada vez menos tiempo para hacerlo, y deseos de saber si cumple algún rol en el vínculo entre el cine español contemporáneo autoconsciente y el *fake*, o falso documental (o gran forma fílmica que se cierne como eje ontológico del cine –¿reacción o epígono al realismo baziniano?– especialmente desde que Welles filmara su película *casi* homónima durante la primera mitad de los setenta –“casi” es un término apropiado para un cine que juega a no ser nunca del todo documental o ficción, que es casi eso o casi aquello, o casi eso y casi aquello, simultáneamente, postulando la ambivalencia de la imagen, cuando no su ambigüedad moral, como en el caso de Kiarostami, lugar de reunión cinematográfico donde se dan cita las “potencias de lo falso”, el “principio de indiscernibilidad”, uno de los más jorobados discursos sobre el poder de toda la historia del cine, y ese árido teatro de sombras metafísico que coquetea con la fascinación fúnebre de la pantalla a oscuras tan afín a buena parte de la cultura española–). Este vínculo se vuelve todavía más estrecho debido a la importancia de España en la vida de Welles, desde su paso por Sevilla –donde están depositadas sus cenizas– recién salido de la adolescencia, hasta su obsesión con el Quijote, pasando por los rodajes que llevé a cabo allí, su relación con productores españoles, la amistad con Jesús Franco, etc.

Lo más probable es que las películas de Jordá no tengan mucho que ver con aquello (y seguro que nada con la parte de masturbación y/o chapucería intelectual que le cabe a un sector de esa tendencia), habida cuenta de la militancia concreta que los títulos de muchas de sus películas sugieren, pero al menos su voluminosa figura recuerda la del gran Orson, gourmets exquisitos ambos según cuentan las buenas lenguas de ciertos paladares entrenados en los placeres cinéfilo-culinarios. Sin ir más lejos, en *Un cos al bosc* (*Un cuerpo en el bosque*, 1996), única ficción hecha y derecha que se le conoce, Jordá hace un cameo vestido de chef. Primero aparece dominando el patio abierto a la noche catalana de su restaurante desde un balcón, con el uniforme y el gorro blanco de cocinero, para

por Marcos
Vieytes

luego sentarse a conversar con los protagonistas. El hecho no tiene consecuencias en la trama. Sólo está allí para decirnos que ésa es la figura con la que Jordá relaciona al director de cine. Esto me hace relacionar de inmediato lo visto con la viva impresión que tengo de *Monos como Becky*, de la que no recuerdo casi nada, pero sí al director apareciendo varias veces en cámara, como una especie de anfitrión amable de lo visto, compañero de andanzas del espectador, integrado al mundo de las víctimas de una lobotomía con las que se entereva. Y lo mismo sucede durante los primeros veinte minutos de *Más allá del espejo*, en la que se ocupa y se preocupa por gente con distintas clases de agnosia, entre las que él mismo se cuenta desde que padeció un infarto cerebral.

(¿Qué será ser viejo? ¿Ser otro sin haberme enterado del cambio? ¿Ser el mismo que soy ahora pero en otro cuerpo? ¿Qué será ser loco? ¿Ser el otro de quien soy pero en el mismo cuerpo? ¿Dejar de ser yo, desconocerme?)

Nada es convencional en *Un cos al bosc*, pese a que posiblemente sea la película de su autoría que más puede parecerlo. Es un policial, pero un policial en el que el protagonista esta vez sí es un policía. Un policial en el que el policía protagonista es mujer; y esa

mujer policía es interpretada por Rossy de Palma; y esa mujer policía, destinada a un pueblo de provincias interpretada por Rossy de Palma, es inteligente y sexy. Por si todo esto no fuera suficiente, es un policial en el que no hay crimen, o sí lo hay, pero no es el que parece sino otro, que para el poder establecido no es tal en tanto y en cuanto se lo pueda ocultar o endilgar al primer inmigrante africano que pase por ahí. Es un policial en el que un falso crimen sirve para hacer justicia, pero en el que esa justicia depende no sólo de una puesta en escena sino también del azar, ya que el eje de la ficción acaba siendo un accidente automovilístico de connotaciones sexuales. Es un policial en el que la “justicia” conseguida a través de una ficción le depara a la víctima una reparación cuyo costo es demasiado alto, pacto fáustico del que no se sale indemne, si es que alguna vez se sale. Es un policial en el que el más conspicuo representante del poder feudal, al que la pequeña burguesía provincial aspira patética pero peligrosamente, caza jabalíes cruzados con chanchos salvajes pero hociquea como un cerdo metido hasta las orejas en la entriepierna policial. Y en el que un grupo de machos cazadores se comen el asado que un “putón” les ha meado sin que se dieran cuenta. [A]



Ésta no es una cobertura del Sanfic (la cobertura del Santiago Festival Internacional de Cine la hizo Jorge García y salió en el número pasado). Es un viaje por el cine contemporáneo a partir de algunas películas que nuestro colaborador, escritor, cinéfilo y cineasta trasandino vio en el Sanfic. Y es un viaje muy divertido, que termina siendo un manifiesto contra ciertas tendencias de las películas de los festivales y a favor de encontrar la propia voz. Un manifiesto a favor de que haya más películas que nos gusten, nada menos.

El síndrome del making of

por Alberto Fuguet

La verdad por primera vez

Quizás uno nota la diferencia entre el gran cine y el cine que trata de ser grande –y que no lo es, aunque pueda ser novedoso, lento, raro o una suma de las tres cosas– cuando siente que está viendo algo por primera vez. O algo parecido: uno siente (aunque ya sabe todo lo que va a pasar, como cuando un amigo te llama para contarte que se va a separar) que todo es verdad. Que no hay mentira, que esto sí está sucediendo y, para complicar más las cosas, me están sucediendo cosas a mí al mismo tiempo. Como me comentó el crítico de cine Héctor Soto (con quien vi al menos unas siete películas) luego de ver la escamosa *Alamar*: “Al final una cinta puede ser del género que sea (incluso puede ser de esas películas de hombres con saquitos que caminan) pero tiene que ser buena y punto. En las malas películas contemplativas no suceden cosas y, cuando suceden, estas cosas ocurren fuera del plano”. Gran idea (más acerca del “fuera del plano” luego). Vi muchas cintas con una buena idea, pero para que una cinta realmente vuele, ¿no se necesitan acaso, al menos, dos? Lo importante, como insiste Soto de una manera casi guerrillera, es que una cinta debe tener verdad. Punto. Verdad

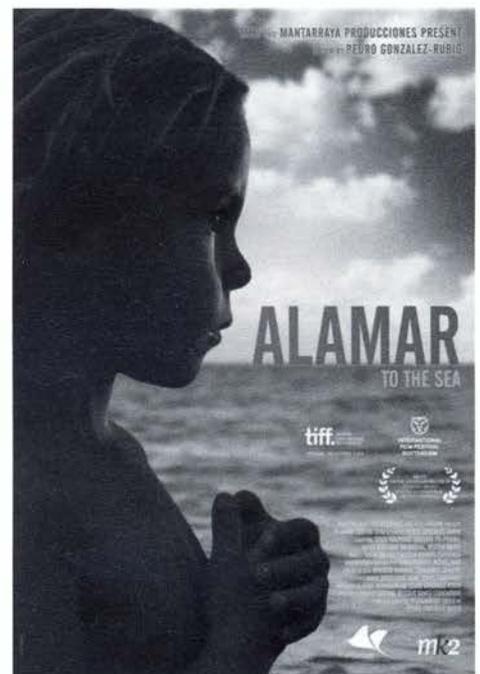
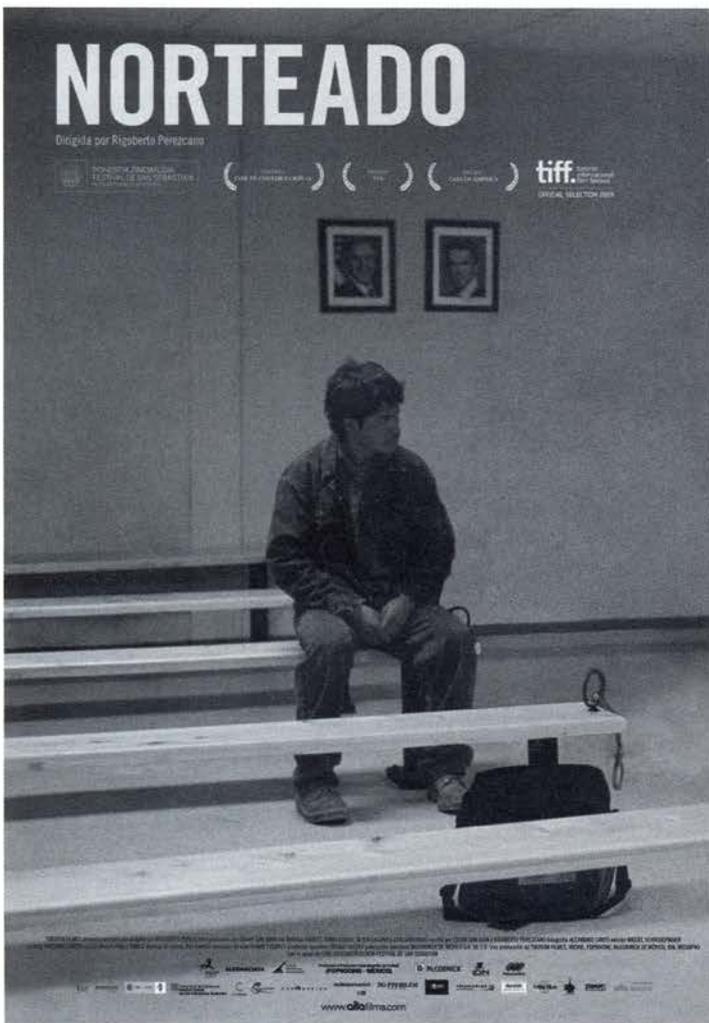
y su prima hermana: emoción. Soto *again*: “Tiene que surgir una verdad, y sólo en las grandes películas esta verdad surge como por primera vez”.

Docuficción o verdades falsas

Primero, mi descarga post *detox*: aproveché algo del trash hollywoodense; qué bien se ve hasta lo más chanta de la producción de Hollywood después de una semana de puro cine “festivalero”. ¿Por qué no hay protagonistas como Tina Fey en nuestro cine latinoamericano? Sigo: la emoción, por lo general, surge de la empatía (no siempre), y para eso nunca está de más que el cineasta quiera que el espectador se identifique (aunque sé que muchos insisten en que no vale la pena y no viene al caso). Si hay algo que me hace sentir muy solo, es no solamente no poder empatizar-identificarme-emocionarme, sino también captar que palabras como “capricho”, “desafío” y “experimento” son las columnas vertebrales con las cuales se enfrenta y se levanta una realización. En el último Sanfic vi muchas cintas que apestan a la moral paternalista impuesta desde Rotterdam y que, al parecer, cuentan con mucha subvención, algo que da un poco de escozor al percibir que con

ese dinero las familias pobres retratadas podrían vivir un buen tiempo. Pero lo cierto es que ya no me emputezco tanto (¿se puede decir emputezco en *El Amante*?), pues lo que sentí en el Sanfic 6 es que muchas de estas cintas, que hace cuatro años habrían lubricado a muchos, hoy parecían desdentadas, pasadas de moda y hasta ingenuas en su deseo de aplicar la fórmula de la fortuna (pienso en *Octubre*, por ejemplo, la festivaleada cinta peruana que básicamente es Dardenne en las afueras de Lima).

La otra fórmula, que tampoco funciona creativamente pero sí está siendo rentable en todos los sentidos de la palabra, es el llamado docudrama o la cinta donde “mientras más verdad real hay, mejor”. Esto, claro, conduce a puras mentiras. Bienvenidos a la era de la ficción documental, donde los actores no son bienvenidos, los “nativos” son las estrellas y Billy Wilder, Woody Allen y Eric Rohmer son considerados el enemigo. Vi varias de éstas, empezando por *Alamar*, una de las que más expectativas me generaba (OK, me gustan las cintas de padre e hijo). *Alamar* de Pedro González Rubio es quizás la más simbólica porque fusiona varias fusiones (sic). Además ganó. Si no hubiera ganado, quizás me habría



quedado callado, pero *Alamar* fue la gota que me rebasó el vaso, digo, el mar. *Alamar* lo quiere todo y para muchos lo logra. Como dice tan poco, muchos creen que dice mucho y la llenan con sus propios temores, fantasmas y proyecciones. Básicamente, es la cinta de arte para padres separados a quienes no les gusta el cine arte, pero sueñan con llevar a sus hijos a Cancún o a Punta Cana. Quiere “documentar una ficción” pero también apuesta a un género bastante antiguo y probado (forastero llega a sitio o, para usar un término de Hollywood, “pez fuera del agua”). Incluso coquetea con el melodrama más mexicano, en el buen sentido de la palabra. Pero nada de *Churubusco* o *Dolores del Río* aquí. *Alamar* no quiere contar una historia, pero quiere sacarnos lágrimas y empatía con la tragedia que implica ver a un padre que se quedará sin su hijo (personalmente, yo sólo quería que el chico regresara a la civilización italiana y pensé lo afortunado que fui al no tener un papá que se creyera modelo para una marca de tablas de surf alternativas). *El campeón* de Zeffirelli es más honesta y asumida y, aunque almibarada y manipuladora, al menos metía el gol y uno sabía qué vino estaba tomando. Acá, literalmen-

te, el pez fuera del agua termina siendo, en rigor, una garza; y el agua, bueno, el agua es muy celeste, y transparente, y al parecer es tibia, y quizás, por eso, por todas las dimensiones que tiene, es la protagonista. *Alamar* y otra cinta mexicana, la muy bien intencionada pero al final ingenua y escolar *El calambre*, son odas rousseauianas que te hacen querer reevaluar películas como *La laguna azul*. Ambas, además de ser *eco-friendly* y con una estética más *Lonely Planet* que *National Geographic*, son tan despojadas que uno duda si son una opción o una trampa, puesto que te obligan a llenar el vacío. Y claro: *Alamar* invita a llenar lo que sus realizadores no terminaron porque el tema central del film es, en efecto, potente

y acaso uno de los que generan más emociones encontradas: el lazo padre e hijo. Es cierto que hay momentos lindos de interacción entre el sobretatuado padre modelo (no confundir con *padre modelo*) y el niño; pero hay serios problemas cuando lo más complejo (y donde hay más verdad) está en las secuencias filmadas en Italia y con la madre. Ambas películas –y en esto no están solas sino unidas a decenas y decenas de films que se dieron aquí y se están dando en cualquier parte– caen en la trampa de lo que podría ser denominado el síndrome del making of, es decir, cuando lo más fascinante de la cinta es la historia de cómo se realizó o concibió, algo que siempre le gusta a la prensa: “El padre y el hijo son realmen-

te padre e hijo y la garza llamada Blanquita ayudó a escribir el guión"; o "fuimos a la playa sin guión y descubrimos a Pedro que realmente es de ahí y posee una naturalidad impresionante...".

Verdad americana

La mejor cinta que vi fue la que, además, terminó ganando, aunque es una pena que tuviera que compartir el premio con la que más me sulfuró; pero bueno, la cinta eco-mexicana desaparecerá y, poco a poco, Matt Porterfield irá consolidándose. *Putty Hill*, una cinta americana tan alejada de Hollywood que termina rescatando lo mejor que hizo ese Hollywood durante los años 70. Una cinta coral sobre un grupo de veinteañeros que parecen los zombis de un país devastado, donde la familia desapareció hace años y lo único que queda son las ruinas humeantes. Todos están ligados a Cory, un chico que quizás tuvo la buena idea de morir de una sobredosis y saltarse el mundo tal como lo conocemos. El llamado mundo del *white trash* acá es tratado con gloria, sensualidad y cariño. Matt Porterfield conoce a esa gente y, además, tiene la buena idea de entrevistarlos sin guión; pero no cae en el síndrome del making of porque, si bien él mismo confiesa que su guión fue "delgado", entiende que el único mundo que conoce y domina, que le duele y del cual nunca va a escapar, es el barrio de Putty Hill al norte de Baltimore (algo no menor, además, filmar Baltimore post *The Wire* y salir con una ciudad nueva, bella en su desolación y llena de rincones impensables). Sus no actores están siendo encuestados o filmados no por un ojo antropológico, sino por alguien que los quiere, los conoce y no los juzga. El mundo es atroz pero su mirada tiene estética y pura verdad: es verano, hace un calor pegote, y todo parece a punto de derrumbarse, pero no por eso la gente no puede tatuarse, bañarse en un río, pasar tardes en una piscina inflable, tomarse un parque paranoide para hacer piruetas en skate o en BMX, o cantar karaoke durante la fiesta post funeral en una secuencia tan inspirada y cargada que remite nada menos que al final epifánico de *El francotirador* de Cimino. Matt Porterfield es un total marginal y, quizás por no contar con las caricias europeas con que cuentan muchos cineastas latinoamericanos, no tiene que rendirle cuentas a nadie excepto a sus propios fantasmas.

Gen Mex

Hubo mucha cinta mexicana y en la delegación hubo de todo. *Abel*, el debut de Diego Luna, fue ninguneado por muchos como una cinta "convencional", pero a mí me pareció entrañable, emotiva, sorpresiva, fina y eventualmente desoladora. *Abel*, película sobre un niño muy dañado, semiautista, que se cree el padre de la casa, tiene lige-

reza de tono para contar una tragedia y confía y quiere tanto a su personaje principal que me acordé de Louis Malle. Algo que, al menos para mí, es un gran logro.

Nortead de Roberto Perezcano se mete en un terreno muy recorrido por el cine políticamente correcto: el del inmigrante que quiere cruzar. Este tipo de cintas tienden a oler a ONG y, por lo general, sufren las consecuencias de los propios mojados: no logran cruzar. Luego de ver días antes la pedestre y kitsch *El norte* de Gregory Nava, cinta canonizada por la Criterion Collection y considerada como el modelo inalcanzable del film migratorio, llega esta maravilla bressoniana llamada *Nortead*. Aquí hay verdad filmica y verdad documental, pero no porque no usaron actores o porque intentaron cruzar sin permiso, sino por el ojo de Perezcano para filmar el famoso muro (notable el plano de un picnic en la playa al lado del muro que se pierde en el mar) y por no tropezar con todo lo que podría tropezar un cineasta que parte a rodar a Tijuana. Andrés (un contenido Harold Torres, que nunca pierde la dignidad ni su seguridad), un campesino de Oaxaca, se queda atajado en la liminal frontera, y a partir de ahí Perezcano se concentra en entender y en estar del lado de alguien que no está ni aquí ni allá (algo que puede ser una tragedia pero, por otro lado, puede tener sus ventajas). *Nortead* me hizo entender algo que quizás había olvidado: no es el tema lo peligroso, es cómo se utiliza; o acaso, lo correcto sería: los temas sociales urgentes sólo se vuelven verdad cuando uno es capaz de pensar más en uno que en los demás, que no conoce.

Vaho trató de resumir todas las modas y síndromes y, de paso, rendirle tributo a la ex dupla Iñárritu/Arriaga. Por abarcar tanto y ser simbólica y llena de metáforas, se pierde una pequeña historia de un adolescente llamado Felipe que trabaja en un cybercafé y que asume identidades digitales para conquistar a una chica. Por diez o quince minutos, amé *Vaho*. Pero como es de esas cintas que van y vienen, termina por irse y Felipe se diluye, y la cinta termina sin identidad ni fuerza.

Los diez cortos que arman el experimento *Revolución* tienen la gracia de mostrar al final quién es quién. Un corto tiene esa gracia: cuesta esconderse. Lo más sorprendente fue el corto de Fernando Eimbcke, no tanto por ser, de lejos, el mejor, el más redondo, el más sutil, el más económico y el más triste, sino porque el corto viene a confirmar lo que yo intuía con *Temporada de patos* y luego con la incomprendida *Lake Tahoe*: que Eimbcke no necesita demostrar que es latinoamericano para serlo y que entiende que las verdades sutiles casi no develadas pueden golpearlo mucho más. Del corto de Carlos Reygadas diré esto: no es *Luz silencio-*

sa. Se parece más a *Batalla del cielo* y va aumentando sus excesos (aunque no sexuales) hasta terminar siendo una cacofonía que aturde más que consuela. ¿Quién es el verdadero Reygadas?

Chocolates, relojes y críticos de cine

Cuando miré el programa del Sanfic y vi que había un especial de cine suizo, primero reí, luego dudé, después pensé: "claro, Suiza debe haber financiado este pequeño mini ciclo". Por cierto, *El tercer hombre* no estaba en el programa; había un par de películas de un tal Lionel Baier; pero sí había otro hombre: François, un crítico de cine (sí, François). La fui a ver sin saber nada. Éramos pocos. Era una función tarde. La amé. Me encantó. *Un autre homme* me gustó por muchos aspectos, pero sobre todo porque me pareció notable cómo toma la idea del crítico de cine y, en vez de destruirlo y filmar una cinta vengativa ("dispáren contra el crítico", bla, bla, bla), transforma a su notable protagonista (un entregadísimo y empático Robin Harsch) en un personaje tan entrañable como lastimado, que vivirá una aventura intelectual, vital y erótica desde el momento en que ingresa a ver *Last Days*, no como espectador sino como crítico. *Un autre homme* (que pasó por el Bafici 2009) es suiza pero mira hacia París y todo está filmado como una cinta de la Nouvelle Vague, en blanco y negro. Todo es muy gracioso y liviano, pero por debajo está la pequeña tragedia de alguien que sabe escribir pero no sabe de qué, que se transforma en crítico y no sabe qué le gusta y qué no. Es la historia de un no cinéfilo que pasa a amar el cine y se transforma en otro; es, también, la aventura de un plagiador que, robándoles a otros, encuentra su voz, lo que le hace perder todo lo que tenía. *Un autre homme* es erótica y sexy, suelta y con mucha piel, comi-da y gente inteligente. Se gana varios puntos al dar vuelta los roles y colocar al chico en el rol de la chica, y al otorgarle a la crítica de cine características de una femme fatale. Aquí, la que sabe mucho y tiene mucha opinión es la mala y la manipuladora, que termina haciendo lo que quiere con el inocente. La cinta, de alguna manera, plantea que aquél que ve cine y sabe de cine es perverso o tiene ventajas, y el que no, carece de armas para enfrentar la vida. *Un autre homme* tiene guión, tiene actores, tiene alguien detrás que tiene una mirada de la vida y no anda por ahí tratando de captar la realidad al azar. *Un autre homme* se la juega por sus personajes principales y los defiende a muerte. Baier no sobrevalora los Alpes, todo lo contrario: la vida está en la ciudad, en los cafés, en las piezas de los moteles y, claro, en las salas de cine. [A]



KEVIN MCCARTHY
1914-2010

A pesar de la prolongadísima carrera que desarrolló en cine, teatro y televisión, es posible que Kevin McCarthy sólo pase a la historia por su protagonismo en el clásico de ciencia ficción de los cincuenta *La invasión de los cuerpos transplantados*, de Don Siegel (también hizo un cameo en la remake de Philip Kaufman, en 1978). Nacido en Seattle y hermano de la escritora Mary McCarthy, quedó huérfano de muy niño, ya que sus padres murieron en 1918 por una epidemia de gripe. Estudió en el Actors Studio y, ya en los años 40, participó en varias producciones de Broadway; la más famosa de ellas, *La muerte de un viajante*. Debutó en la pantalla en 1951, en la versión cinematográfica de esa obra que realizó László Benedek, en el mismo rol que había interpretado en el teatro, y desarrolló, a lo largo de seis décadas (prácticamente trabajó hasta nuestros días), una filmografía que supera los cien títulos, sin contar sus abundantes trabajos en televisión. Sin embargo, su recuerdo quedará para siempre fijado en su interpretación del atribulado protagonista de aquella memorable película de Siegel.

ALAIN CORNEAU
1943-2010

Exponente del cine de *qualité* francés, este director nacido en Meung-sur-Loire fue músico de jazz antes de dedicarse al cine; ha tocado en varias bandas en los Estados Unidos. Con un prestigio superior a

la calidad de sus películas –posiblemente, debido al éxito de público que alcanzaron algunas de ellas, como *Todas las mañanas del mundo* y *Fort Sagame*–, la primera parte de su carrera se encuadró dentro del polar (policíal francés), con títulos bastante ambiciosos pero en general fallidos, como *Policía Python 357* y *La elección de las armas*. Tampoco resultó afortunada su traslación de *Serie negra*, notable novela de Jim Thompson. Uno de sus últimos trabajos fue una remake de *El último suspiro*, la obra maestra de Jean-Pierre Melville que, sin ser del todo mala, palidece ostensiblemente frente a la original.

CECILE AUBRY
1928-2010

Es el típico caso de la actriz lanzada intempestivamente al estrellato que luego desaparece de las pantallas. Nacida en París como Anne-Marie-José Bénard, luego de un pequeño papel secundario en una ignota película, fue convocada por Henri-Georges Clouzot para el protagonismo de su film *Manon*, en el que se destacaba, más que por sus cualidades actorales, por la contraposición entre su bonito cuerpo de mujer y su rostro aniñado. Con escasas interpretaciones posteriores (una esporádica incursión en Hollywood, junto a Tyrone Power, en *La rosa negra*; su participación en *La ironía del dinero*, del español Edgar Neville), se casó con un potentado príncipe marroquí, de quien luego se separó. Se retiró de la pantalla en 1960, y su actividad posterior se redujo a la escritura de varios libros para niños y de algunos guiones para televisión.

MAURY CHAYKIN
1949-2010

Otro actor con una muy prolongada carrera del que, sin embargo, se recuerdan muy pocos papeles. Nacido en Brooklyn, luego de terminar sus estudios se radicó en Toronto y allí tomó contacto con su tío, el director George Bloomfield, quien lo introdujo en el mundo del cine. Su debut en la pantalla fue en el año 1975. A pesar de su abundante filmografía y de sus muy buenas condiciones actorales, en nuestra memoria cinéfila sólo quedarán registrados sus trabajos en *Danza con lobos* y en algunas películas de Atom Egoyan. Y también es posible que se lo recuerde debido a su notable parecido físico con Orson Welles.

CLIVE DONNER
1926-2010

En algún momento se intentó incluir a Clive Donner entre los representantes del llamado Free Cinema inglés, pero pronto su tendencia a aceptar cualquier tipo de encargos lo alejó de aquella caracterización. Nacido en Londres, desde adolescente se conectó con el mundo del cine, trabajando como asistente de montaje en los años 40. Ya en los cincuenta participó directamente como editor en algunas producciones importantes, y debutó como realizador en 1957. Su trabajo en ese terreno se extendió hasta mediados de los setenta, época en la que incursionó (para quedarse de manera definitiva) en las producciones televisivas.

GLORIA STUART
1910-2010

Seguramente, cuando fue nominada –ya casi nonagenaria– al Oscar por su actuación en *Titanic* de James Cameron, muy pocos identificaban a esta venerable anciana como la hermosa rubia de ojos claros que en los treinta y cuarenta protagonizó numerosas películas. Nacida en California como Gloria Frances Stewart, luego de algunas incursiones teatrales debutó en el cine en 1932, y desarrolló una carrera bastante prolífica hasta mediados de los 40, cuando decidió retirarse. Tras tres décadas de inactividad actoral, en las que se dedicó a la pintura y a presentar algunos unipersonales, a mediados de los setenta retornó a la pantalla, y también trabajó en televisión hasta bien entrados sus 90 años. Si bien hay algunos títulos recordables en su carrera (*El hombre invisible*, *Prisionero del odio*, *Los tres mosqueteros*), seguramente la imagen de Gloria Stuart que perdurará en las retinas cinéfilas será la de aquella anciana memoriosa que narraba emocionada los últimos momentos del Titanic. [A]

El festival en su laberinto

por Jaime Pena

No recuerdo haber visto nunca tanta saña contra el festival de San Sebastián, al menos desde principios de los noventa, cuando lo dirigió un belga –Rudi Bernet–, lo que atrajo todas las iras xenófobas de la prensa española. No hay más que ver el tono de algunas informaciones en ciertos medios periodísticos, los improprios un día sí y otro también del ínclito director del ICAA –Ignasi Guardans–, o las declaraciones de productores y distribuidores como Enrique González Macho, que, por si había alguna duda, dejan traslucir la razón de tanto descontento: “¿De verdad el cine español presente en esta Sección Oficial representa a nuestra industria?”. Todo esto viene de hace unos años, cuando el festival comenzó a imprimirle un tímido giro a su propuesta, intentando adaptarse de alguna manera a los nuevos tiempos y cambiando su política de programación, en especial en lo que respecta al cine español. Se ve que su apuesta por modelos más independientes no les ha gustado ni a la patronal, ni a la Academia, ni mucho menos al ICAA, que el año anterior vio cómo dos de los nombres que encabezaban la rebelión de Cineastas Contra La Orden (Javier Rebollo e Isaki Lacuesta) eran seleccionados por el festival. Las cosas han pintado peor este año, más cuando se ha oficializado el nombramiento de José Luis Rebordinos como nuevo director del festival a partir del año que viene. Nombramiento que no ha gustado a Guardans, que llegó a presentar un candidato alternativo (el ICAA es una de las cuatro patas en las que se sustenta la organización del festival; las otras tres son otras tantas instituciones vascas: el gobierno municipal, el provincial y el autonómico). Rebordinos también es, y creo que no nos equivocamos con esta afirmación, el responsable de los cambios que ha ido experimentando el festival en los últimos tiempos. Es cierto que la programación sigue mostrando inequívocos síntomas de confusión, pero al menos todos esos síntomas parecen orientados hacia una buena dirección. Habrá que estar atentos a lo que nos depara el futuro de un festival al que le cuesta encontrar su lugar.

Misterios de Lisboa



Hay que decir que Guardans nunca ocultó su malestar con la orientación del festival, y hasta llegó a cuestionar el protagonismo del cine español y latinoamericano, según él, patrimonio de otros festivales como el de Málaga o Huelva (!). Y la selección de este año parecía hecha ex profeso para incordiar al director del ICAA: San Sebastián parecía un festival de cine español (y latinoamericano), aunque quizá no del cine español que le hubiese gustado a Guardans y sus secuaces, tal como reconocía González Macho. Con apenas una concesión a la industria (la insulsa comedia protagonizada por Santiago Segura y dirigida por Óscar Aibar *El gran Vázquez*, una gran historia desaprovechada), la selección de cine español optaba por una serie de propuestas catalanas que cabría encuadrar claramente dentro del universo del cine independiente, como es el caso de *Aita*, de José María de Orbe: un cine independiente bastante radical, de nulas posibilidades comerciales e inhabitual en las secciones oficiales de San Sebastián u otros festivales del mismo rango. Aun así, ni la de Orbe, ni la de Agustí Villaronga (*Pa negre*), ni la de Jordi Cadena y Judith Colell (*Elisa K*) son películas que podamos considerar como logradas. En este caso alabamos las intenciones, la confirmación de un cambio de paradigma antes que los resultados efectivos.

Habrá tiempo el mes que viene para pararse con detenimiento en estas películas. Por ahora, basta con señalar esta primera impresión como un diagnóstico de esas dudas que parecen atenzar al equipo de dirección. Hay que recordar que algu-

nos de sus miembros, los que ahora se juegan el cuello por *Aita*, rechazaron no hace tantos años *El cielo gira*, de Mercedes Álvarez. O que este año su apuesta española en la sección de nuevos realizadores era *Blog*, de Elena Trapé, poco más (o menos, incluso) que un vulgar y convencional telefilm que se las da de moderno con las cámaras de video que portan sus actrices. Habría que preguntarse si, de haber tenido la oportunidad, el festival hubiese llegado a seleccionar la película de Daniel V. Villamediana que pudo verse en Locarno, *La vida sublime*. En realidad, la película española más satisfactoria vista en San Sebastián fue también la más improbable, dado su formato y sus inevitables peajes: *La noche que no acaba*, el documental sobre la relación de Ava Gardner con España que Isaki Lacuesta ha rodado por encargo del canal TCM, adaptando un libro de Marcos Ordóñez. Volveremos también sobre él.

Esa confusión de la que hablamos se manifiesta año tras año en la selección de una serie de nombres incuestionables (o que algún día fueron incuestionables) que traen a San Sebastián propuestas menores. En cualquier caso, me gustaría precisar que en esta valoración del resto de la Sección Oficial me encuentro condicionado por el hecho de que estuve en San Sebastián por tan sólo medio festival, razón por la cual me perdí (y no puedo decir que lo lamente) algunas películas como, por ejemplo, la que a la postre resultó ganadora de la Concha de Oro: *Neds*, de Peter Mullan. No es el caso de

Amigo, en la que nos volvemos a encontrar con un director en sus horas más bajas, un cineasta como John Sayles que lleva casi veinte años presentando sus películas en San Sebastián y que se ha convertido en un hombre de la casa, aun ahora, cuando ya tiene poco que decir. Más cuando intenta ilustrarnos con un cargante didactismo y nulo pulso dramático sobre la mala conciencia norteamericana a costa de su presencia en Filipinas en los años de la independencia del archipiélago. No sé qué pensaría el más inesperado de todos los miembros del jurado oficial, nuestro querido Raya Martín, del que, faltaría más, el festival nunca ha proyectado ni una sola de sus películas. Confíemos en que la rigurosa nueva política sobre el cine español se extienda al resto de la selección y que, de la misma forma en que ahora el festival prescinde de las nuevas películas de Icíar Bollaín o Fernando León de Aranoa, en el futuro nos ahorre las nuevas propuestas de Sayles, al menos si son como la que nos ha tocado este año. Es otra muestra de desorientación, como lo prueba también la inclusión a la competición de *Genpin*, uno de esos documentales que Naomi Kawase realiza en los largos períodos que pasan entre sus películas de ficción; no es precisamente uno de los mejores, aparte de que es uno de los más largos. Su reivindicación apologética del parto natural tal y como lo predica el doctor Yoshimura en su clínica de las montañas dejó un tanto perplejos a unos espectadores que, al menos en el marco del festival, nunca habían visto una película de la directora de *Shara*.

Por el contrario, los más veteranos quizás sí se hayan acordado de Raúl Ruiz, de quien se había visto alguna película en concurso a mediados de los noventa. Pero

el cineasta chileno dejó de interesarle al festival al tiempo que el público donostiarra declaraba su amor incondicional a Sayles. Su retorno no pudo ser más triunfal (en realidad sí lo habría sido si se hubiese llevado una Concha de Oro más que merecida). *Mistérios de Lisboa* es una de las grandes películas del año, la versión corta (cuatro horas y media) de una serie de TV (seis horas) que ha producido Paulo Branco para la televisión pública portuguesa. Basada en una de las primeras novelas del escritor romántico Camilo Castelo Branco, que se desarrolla a caballo entre fines del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, la propuesta de Ruiz no debería confundirse con la practicada por Manoel de Oliveira con *Amor de Perdição*, inspirada también por el mismo autor. Lo que en Oliveira es distanciamiento, una puesta en evidencia de las convenciones narrativas del romanticismo, en Ruiz es pura fidelidad al texto, una estrategia manierista que acentúa esos rasgos argumentales que hoy podrían emparentar la literatura de Castelo Branco con la más desmelenada y pasional de las telenovelas. Ruiz convierte su película en una sucesión de cajas chinas que, a base de flashbacks, nos va develando la biografía de cada uno de los protagonistas, con un pasado entrelazado que acaba cerrándose sobre sí mismo. Con todas sus dudas, el festival de San Sebastián ha podido presentar, en los últimos años, algunas películas que no desmerecerían en Cannes o Venecia (*Still Walking*, de Hirokazu Kore-eda, en 2008; *Hadewijch*, de Bruno Dumont, en 2009; *Mistérios de Lisboa* este año), éxitos que no ha podido capitalizar por culpa de la miopía tradicional de los jurados donostiarras.

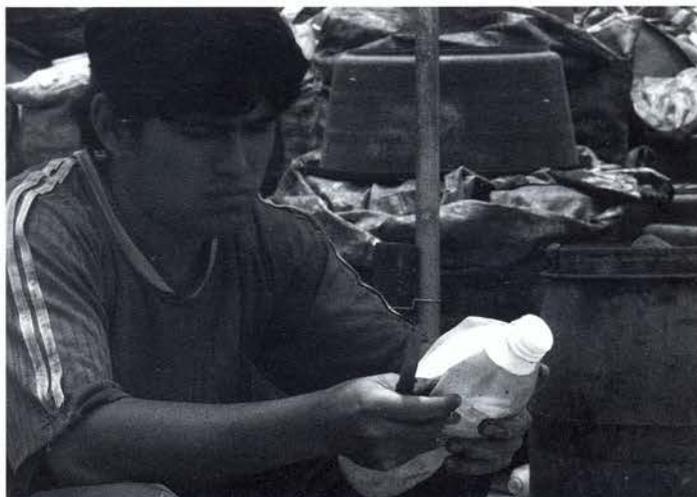
Al lado de Ruiz, la gran sorpresa, si bien en las antípodas narrativas, fue el

relato minimalista *La vida útil*, el segundo largometraje del uruguayo Federico Veiroj y un gran salto de calidad con respecto a *Acné*. Inspirándose en dos personajes bien conocidos de la Cinemateca Uruguaya, Jorge Jellinek y Manuel Martínez Carril, Veiroj compone una fábula que bebe a un tiempo de Aki Kaurismäki y Charles Chaplin (con cierto aroma del Lisandro Alonso de *Fantasma*), una historia sobre la muerte de toda una forma de espectáculo cinematográfico que rechaza de plano cualquier lamento sensiblero y concede a su protagonista (Jellinek es el nuevo Matti Pellonpää) la oportunidad de la redención, un futuro, una segunda oportunidad que lo libere de sus rasgos de perdedor. Vista en esos mismos días, *Norberto apenas tarde* (el debut en la dirección de Daniel Hendler que se presentó en Locarno), sin ser una película desdeñable, hace otro uso del modelo Kaurismäki, buscando la complicidad con su protagonista (alguien que se infravalora a sí mismo hasta el exceso) por la vía de la compasión. *La vida útil* tendría que haber estado en la Sección Oficial y no en el concurso de nuevos realizadores; ésta tendría que haber sido la apuesta coherente de un festival que, sin embargo, consideró merecedora de tal honor a la argentina *Cerro Bayo*, quizá porque su directora, Victoria Galardi, se había hecho con un premio en San Sebastián con su ópera prima, *Amorosa Soledad* (codirigida con Martín Carranza). O bien porque ésta no es una película en blanco y negro y trata temas presuntamente más "importantes"; una comedia coral que se ve con cierto agrado, pese a la irritación que puede producir Inés Efrón repitiendo su papel de *Amorosa Soledad*, y que bien podría ser el origen de un *Northern Exposure* ambientado en Bariloche. [A]

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

Piel de asno

por Eduardo Rojas



Paraíso

Nunca llueve en Lima; el cielo, no obstante, es siempre plumizo ("panza de burro", le dicen los limeños). Una amenaza pluvial jamás concretada; apenas alguna llovizna salpica a veces las limpias calles del centro histórico. El gris perpetuo del cielo se confunde con el del Pacífico; desde el malecón costero, en Miraflores o en Chorrillos, el horizonte se diluye en una concavidad plumiza que borra los límites entre el mar y el cielo. Uno puede quedarse horas mirando esa superficie ondulante, una cinta de Moebius que nos rodea por arriba y por abajo hasta descubrirnos toda la gama del gris.

El XIV Festival de Cine de Lima (del 6 al 14 de agosto) nos permitió conocer la discreta y señorial belleza de la ciudad; también reencontrarnos con el legendario grupo de cinéfilos y críticos limeños, nuestros amigos el Chacho León Frías, Federico De Cárdenas, Ricardo Bedoya. Con ellos, con otros críticos y con cineastas locales e invitados, compartimos el arduo trabajo del festival: asistir a las funciones públicas y privadas y a los múltiples agasajos diurnos y nocturnos, que en su abundancia y calidad nos permitieron sumarnos al autorizado juicio de Eduardo Russo, quien califica a la cocina peruana –deberíamos agregar también su hospitalidad– como la mejor de América.

La Competencia Oficial exhibió 21 películas latinoamericanas, con una fuerte presencia del cine argentino: *Carancho* –apoyada por la presencia de Pablo Trapero, Martina Gusmán y Ricardo Darín–; *Rompecabezas*, de Natalia Smirnoff; *Los labios*, de Iván Fund y Santiago Loza; y *Dos hermanos*, de Daniel Burman.

En la Competencia Documental se destacaba a priori *Nostalgia de la luz*, la última película de Patricio Guzmán, expectativa ampliamente satisfecha. Guzmán profundizó

za su visión sobre la historia reciente de Chile, tan próxima a la nuestra con su saga de dictadura y desaparecidos, desde un lugar cuanto menos inesperado: la astronomía, una pasión infantil del director. El desierto de Atacama alberga al observatorio astronómico más alto del mundo, pero allí también reposan los restos de las víctimas de la dictadura, asesinadas y enterradas en el desierto; las líneas del relato se entrecruzan enhebradas por la melancólica voz de Guzmán, logrando un resultado distinto: la trama de una vida y el drama de la historia. Sin distinción de géneros, *Nostalgias de la luz* fue el punto más alto de cuanto vimos en el festival.

También chileno pero de otra generación, Germán Berger-Hertz relata en *Mi vida con Carlos* la búsqueda, física y afectiva, de su padre, asesinado durante la dictadura pinochetista en el mismo desierto de Atacama que recorre Guzmán.

Uno, la historia de un gol, primera película salvadoreña (dirigida por Gerardo Muyschondt y el colombiano Carlos Moreno), se acerca también al común camino latinoamericano de dictaduras y guerras civiles, pero lo hace desde un lugar y mediante una historia inesperados: el fútbol. *Uno...* es la crónica de la participación salvadoreña en el Mundial de España en 1982, una cenicienta entre gigantes que pierde catastróficamente pero marca un gol (el único de su país en un mundial); es también la historia del calvario de los futbolistas relatada por ellos mismos. Un relato trágico de heroicidad a contramano, una vitalidad a prueba de guerras, una modesta y sorprendente gesta latinoamericana.

La Competencia Ficción mostró el estado actual del cine de la región; cuesta reunir una veintena de películas de calidad pareja a sus ambiciones. Con buena predisposición, rescatamos a la peruana *Octubre*,

de los hermanos Daniel y Diego Vega, o las ya conocidas en el Bafici *Paraíso*, de Héctor Gálvez; *Zona Sur*, del boliviano Juan Carlos Valdivia; *Norteados*, del mexicano Rigoberto Perezcano; y *Viajo porque preciso, vuelvo porque te amo*, de los brasileños Marcelo Gomes y Karim Ainouz. El Jurado Oficial premió a *Hotel Atlántico*, de la veterana cineasta brasileña Suzana Amaral, una road movie que, en un tono entre fantástico y onírico, narra el viaje de un actor en crisis. El jurado de la crítica, que integramos junto con los colegas Andrés Cotler, de Perú, y Antonio Martínez, de Chile, le otorgó el premio –con una unanimidad elaborada luego de varias rondas de pisco, langostinos empanados y vino tinto– a *Paraíso*, la desnuda crónica de vida de un grupo de jóvenes peruanos habitantes de una población –villa miseria– cercana a Lima; relatos de seres condenados a un perpetuo presente acotado por los ecos de la violencia política del pasado, y un futuro en donde la única alternativa parece ser el ingreso al ejército. También hubo una mención a *Rompecabezas* (la formidable María Onetto ganó el Premio a la Mejor Actriz en la Competencia Oficial). El jurado de la sección Documentales premió a *Cuchillo de palo* (también vista en el Bafici), de la paraguaya Renate Costa, y el público premió a *Contracorriente*, del peruano Javier Fuentes León, una desprolija historia del romance entre un pescador y un pintor en una aldea del Pacífico.

Una última mención para *Polvos Azules*, el gigantesco centro oficial del comercio clandestino, prolija versión limeña de La Salada, plena de pasillos y recovecos en donde se pueden conseguir absolutamente todas las películas de la historia del cine en dvds baratos y de buena edición. "Todas" quiere decir todas. Otro paraíso con que Lima premió nuestros bulímicos apetitos. [A]

Regresados

por Nazareno Brega

Quienes dejamos atrás la adolescencia hace más de una década tenemos un recuerdo borroso de Bariloche. El II Festival Río Negro Proyecta fue esa segunda oportunidad de volver a Bariló sin que las hormonas secundarias estén desaforadas en todo momento. Para algunos fue la primera visita: Miguel Pereira, jurado de la Competencia Nacional junto con Fernando Martín Peña y Anahí Berneri, contó en la lujosa cena de apertura en un cinco estrellas que ésa era su primera vez en Bariloche y que, además de ponerse al día con el cine nacional, tenía muchas ganas de pasear. Susana Nieri, productora general del festival, lo escuchó en silencio y gestionó que los cuatro invitados que estábamos sentados en esa mesa recibamos al día siguiente, de manos de nuestra hada madrina Lola Silberman, un pase gratis para subir al Cerro Catedral. Y así comprobamos con Miguel y los Diegos B (el fanático de Antares Brodersen y el hincha de Banfield Batlle) que esa imponente belleza de Bariloche vista bien desde arriba tiene su correspondencia en la bondad y predisposición de los organizadores del festival.

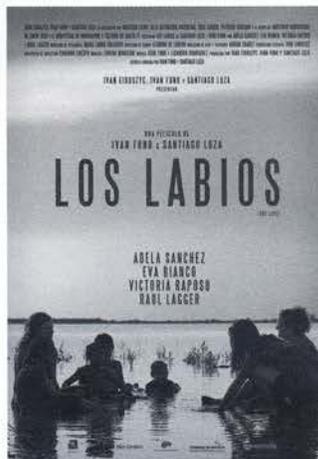
A todo el mundo le gusta pasear, y mucho más que lo paseen, pero lo sobresaliente de esta visita a Bariloche fue la programación del festival, que relegó al turismo a un comodísimo segundo plano. Los responsables fueron Pablo Mazzola y Roger Alan Koza, directores artísticos de un festival que nunca se resignó a trasladar a la provincia películas comerciales estrenadas durante la temporada en Buenos Aires, como acostumbra buena parte de las muestras del interior. Río Negro Proyecta pudo exhibir con orgullo una lujosa Competencia Nacional donde *Los labios*, de Santiago Loza e Iván Fund, y *Orquesta roja*, de Nicolás Herzog, se impusieron sobre *Vikingo*, *Hacerme feriante*, *La mirada invisible*, *Rompecabezas*, *Invernadero*, *Los jóvenes muertos* y *Elegía de abril*. Estas dos últimas películas

fueron estrenos del festival. El documental de Leandro Listorti se pasó por primera vez en el país y lo nuevo del compañero banfileño Gustavo Fontán tuvo su premiere mundial en Bariloche.

Ver *Los jóvenes muertos* en la Patagonia tiene un impacto imborrable. Ese viento desolador que marca la película pareciera soplar todavía más fuerte en el Sur. Imposible saber cómo Leandro consiguió imágenes tan hipnóticas en un lugar de una apariencia tan inhóspita y devastadora. Más difícil debe haber sido lograr que, en una película casi sin palabras y casi sin rostros, todas sus imágenes tengan algo para decir sobre el suicidio. La muerte también es un tema fundamental para Gustavo Fontán, aunque en su obra siempre corre un pasito detrás de la familia. *Elegía de abril* mezcla ambos temas con la aparición de unas cajas llenas de ejemplares del libro de poemas póstumo del título, escrito por Salvador Merlino (abuelo del cineasta), que pasaron cinco décadas olvidadas en un armario. Fontán es literal al desempolvar los recuerdos y literario a la hora de enfrentar las ausencias. Nunca nadie consiguió un retrato familiar al mismo tiempo tan lejano al costumbrismo y tan agradable a los ojos. Y *Elegía de abril* hasta le escapa a la solemnidad cuando cruza en pantalla a María Merlino, madre del cineasta, con Adriana Aizenberg, que la interpreta, en una escena con momentos desopilantes.

Un gran hallazgo de Río Negro Proyecta fue el PEC, sección que agrupaba los proyectos en construcción bajo un nombre mucho más atractivo que el sajón Work In Progress. Marcelo Alderete y Nicolás Batlle le dieron el

premio de 15 mil pesos a Marco Berger por *Ausente*, y las menciones fueron para las propuestas opuestas de Gastón Solnicki con *Mateo 00* y Nicolás Prividera con su *Tierra de los padres*. También se vieron adelantos de las cordobesas *Bosque* y *Yatasto* (premiada en el BAL del Bafici), las locales *Escondidos al oeste de Pichi Leufu* y *Viaje al olvido*, y el documental sobre Pequeña Orquesta Reincidentes *¿Qué sois ahora?*, de Mariano Goldgrob y Gustavo Galuppo. También hubo una retrospectiva de Israel Adrián Caetano, una muestra de cortos, un gran hallazgo en el día de las películas familiares a cargo de Paula Félix-Didier y Evangelina Loguercio y una Competencia Regional de Largometrajes, donde el amigo Brodersen, Laura Linares y Juliana Poussif eligieron como ganadora a *Vienen por el oro, vienen por*



todo, de Pablo D'Alo Abba y Cristián Harbaruk. Ahí también compitió *Lo que más quiero*, de Delfina Castagnino, quien se llevó el premio simbólico de los invitados del festival en agradecimiento por habernos sacado de Wilkenny, el bar de precios turísticos que estaba frente al hotel, y llevamos a la económica y trasnochadísima barra de un hostel, en la preciosa orilla del Nahuel Huapi, escondido a pasitos de "la fiesta del mariposón" de Grisú.

El Colo Damián Damore completó nuestro póker de hinchas de Banfield y sacó un as gastronómico de la manga: cuando el menú no escapaba del mexicano Días de Zapata o Antares, el Colo hizo magia y transformó una reserva para dos en una mesa para cinco (todavía le agradecemos con Gonzalo Castro, Gastón Solnicki y Juanma Domínguez) en el exclusivísimo Naan, hogar –devenido en restaurante con una vista inolvidable– del chef Gustavo Lanús, que a pesar de su apellido nos deleitó con entrada, plato principal y postre en esa inolvidable última noche, la previa al almuerzo de despedida con cordero. Y así nos volvimos empachados, con la panza llena de comida, bebidas, chocolates y, sobre todo, cine. Que no se corte. [A]

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

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

Presidente M.Rago 011- 15-3388-2981

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

CAMARA ARGENTINA DE VIDEOCLUBES

www.camaradevideoclubes.com.ar

info@camaradevideoclubes.com.ar

Luego de algunos meses de ausencia, vuelve nuestro columnista gallego (es gallego, de Galicia; aquí no usamos “gallego” por “español”) con dos páginas sobre la nueva película de José Luis Guerin.

La vida es triste (y aburrida)

por Jaime Pena

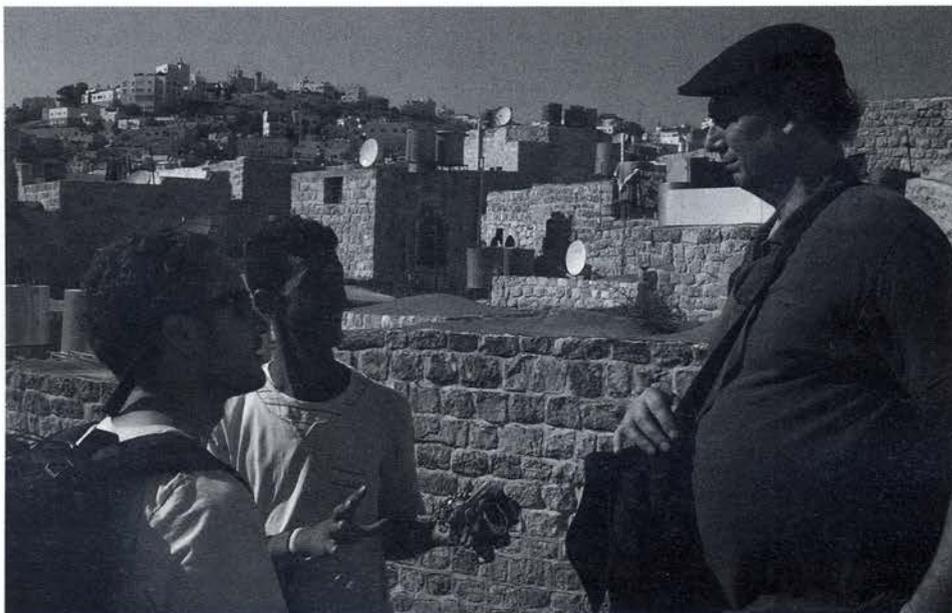
Cuando al documentalista holandés Johan van der Keuken le comunicaron que padecía un cáncer de próstata incurable, decidió embarcarse en un viaje alrededor del mundo en compañía de su mujer. Esas vacaciones inesperadas (y prolongadas cuando el tratamiento resultó algo más efectivo de lo esperado) dieron lugar a su última película, *De Grote Vakantie* (2000, estrenada poco antes de su muerte en 2001), el diario de sus últimos meses de vida, en el que sus visitas al hospital se alternan con sus viajes a Katmandú, Brasil, Bután o los distintos festivales de cine en los que presenta sus películas o donde le tributan homenajes. Creo recordar que hay un momento en el festival de San Francisco en el que Van der Keuken sube al escenario con una cámara en mano (subjetiva, claro): el cineasta que no puede dejar de filmar, incluso cuando otros le están mirando. Le comento este hecho a José Luis Guerin y me reconoce que para *Guest*, la película que ha filmado entre 2007 y 2008 registrando todos los festivales del mundo a los que había sido invitada *En la ciudad de Sylvia*, nunca tuvo presente *De Grote Vakantie*, pero sí *Amsterdam Global Village* (1996), en la que el cineasta holandés volvía su mirada hacia los lugares originarios de esos inmigrantes que habían convertido su ciudad en una urbe globalizada. En cualquier caso, me sigue pareciendo más pertinente la comparación con *De Grote Vakantie* por esa idea de las vacaciones, de que el documental, el film, no está en el origen del proyecto, vital en el caso de Van der Keuken, promocional en el de Guerin. En ambos casos, el cineasta no abandona la cámara en ningún momento, de ahí que esos viajes den como resultado sendas películas suscitadas por la curiosidad de sus respectivos autores, por las expectativas de un hombre que está mirando el mundo por

última vez y las de otro que lo observa, parece querer decirnos, por primera vez.

Si esto último fuese cierto, *Guest* sería la película más ingenua, justo cuando ya nadie cree que la ingenuidad sea posible. Guerin cita a los operadores de los Lumière que viajaban por el mundo recogiendo vistas, utilizando sus trípodes como caballetes. Se lo comenta a un retratista callejero de alguna ciudad latinoamericana y el comentario parece totalmente fuera de lugar, dirigido más al espectador que a su interlocutor. ¿Es necesario justificarse en base a la presunta inocencia del cine de los orígenes? Guerin filma con una pequeña cámara digital, y es muy probable que sus medios sean tan sencillos o más que los que tenían a su servicio aquellos pioneros, pero su actitud, su forma de enfrentarse a las imágenes, nunca podrá ser la misma. Y él, godardiano impenitente, lo sabe mejor que nadie: sus películas hablan siempre del cine y no tanto de la vida, del mundo real. Sus películas hablan de otras películas o de cómo éstas han reflejado el mundo, aunque en muchas ocasiones ese mundo haya sido, en primer lugar, un mundo de ficción. Por esa razón, la etiqueta de “documentalista” nunca le ha hecho justicia a Guerin y ha terminado por ser la fuente de múltiples equívocos. Ocurrió incluso con *Tren de sombras*: algunos llegaron a creerse que se servía de unas viejas películas encontradas realmente en un antiguo caserón de Normandía. Podría haber sido más comprensible en el caso de *Innisfree*, presunto documental que no hacía otra cosa que prolongar la ficción de *El hombre quieto*, ésa que afirmaba la existencia de un idílico pueblecito irlandés llamado Innisfree en el que John Ford había rodado su película cuatro décadas atrás. En ese caso, no estábamos tan lejos de *Los motivos de Berta*, filmada en los mismos escenarios que *El espíritu*

de la colmena. Quizá *En construcción* responda más a la tipología canónica del documental, siempre y cuando aceptemos en él conversaciones filmadas en plano/contraplano. Y, aun así, Guerin no dejaba de estructurar su película a partir de referencias cinéfilas; en este caso, las muy pertinentes de *Tierra de faraones*, de Howard Hawks. *En la ciudad de Sylvia* es la culminación de todos sus equívocos, como se demuestra, sin ir más lejos, en *Guest*, en donde vemos varias presentaciones de aquella película en las que se alude a las fronteras entre la ficción y el documental. ¿A qué viene lo de documental cuando *Sylvia* es una película de ficción en la que Guerin parece esforzarse por eliminar cualquier rasgo de azar, característica que deberíamos considerar irrenunciable a la hora de catalogar el documental?

Esas mismas referencias cinéfilas siguen muy presentes en *Guest*. No podía ser menos, pues, se nos dice, éste es un documental rodado entre el festival de Venecia de 2007, donde Guerin presentó *En la ciudad de Sylvia*, y el de 2008, donde fue invitado como jurado de la sección Orizzonti (y premió a *Melancholia*, de Lav Diaz). Entre medias, Guerin aceptó todas las invitaciones que le hicieron en festivales de todo el mundo para presentar su película. No sabría decir hasta qué punto la idea de hacer un documental sobre esa vuelta al mundo estaba presente en el inicio del viaje, o si fue surgiendo poco a poco. Casi quisiera inclinarme por esta última opción; entre otras razones, porque si hay algo que delata la propia película son las propias dudas del cineasta, la evolución de esa idea inicial, una película sobre los festivales de cine y el estatuto de “invitado” del cineasta, hasta una suerte de documental sobre los desamparados y los menos favorecidos de una serie de ciudades, en particular de América



Latina. Película a película, he ido acostumbrándome a que Guerin supere todos y cada uno de mis prejuicios sobre sus sucesivos proyectos, a veces demasiado inconcretos y merecedores de múltiples sospechas sobre los riesgos que comportaban. Con *Guest* mis prejuicios eran otros. Me imaginaba una película que abordaba los festivales de cine y sus mecanismos internos; una película que destacaba todos los lugares comunes del cine contemporáneo; una película que nos podía explicar, desde el lado del cineasta, qué es eso del cine contemporáneo y hasta qué punto esa condición, ese prejuicio, aprisiona a los directores. Mi decepción con *Guest* —parcial, pero decepción al fin— deriva de que en realidad *Guest* es otra cosa. No pasaría nada si no fuese porque eso que es (o que acaba siendo) apenas me interesa y me parece el primer paso en falso de la carrera de José Luis Guerin.

Aceptando que lo de los festivales de cine no era más que un McGuffin, creo que estamos en condiciones de cuestionar lo demás. Con la excepción del inicio y el final del viaje en Venecia y dos o tres anécdotas más, los festivales aparecen muy poco en *Guest*. No se puede decir lo mismo del cine, que lo impregna todo. En Nueva York por encima de cualquier otro lugar, primero con la banda sonora y la voz del narrador de *Portrait of Jennie* (de William Dieterle), cita que le permite a Guerin reconocer que su mirada sobre algunas ciudades va a estar predeterminada por la cinefilia. Esto se pone de manifiesto también en su encuentro con Jonas Mekas, quizás una reivindicación del diario fílmico como forma de aproximación más sincera al entorno del cineasta. Alejándose de los festivales, Guerin se adentra en las calles y plazas de Bogotá, Santiago de Chile o San Pablo para filmar el bullicio de esos espacios públicos con su fauna tan particular, dominada por

esos predicadores que nos alertan del fin del mundo, que llegará en forma de diluvio. Éste es uno de los temas que van estructurando el viaje, ese diluvio que se anuncia por las ciudades de todo el planeta y que Guerin hace culminar en tierras bíblicas, en las cercanías de Jerusalén, antes de volver a una Venecia inundada (si tal cosa no resulta redundante) por un torrencial aguacero. Este discurso demuestra la capacidad innata de Guerin para encontrar temas y rimas que hacen avanzar su relato, como ocurre también con el protagonismo casi exclusivamente masculino de los personajes de las ciudades citadas, antes de que este predominio gire primero hacia los hombres que han abandonado o perdido a sus mujeres y, ya en las últimas ciudades, hacia las mujeres. Cabe preguntarse hasta qué punto esta deriva narrativa es la consecuencia de un segundo viaje realizado entre 2008 y 2009, oficialmente para grabar sonidos con un equipo profesional y cerrar ciertos asuntos administrativos de la producción, pero puede que también para filmar imágenes suplementarias, ésas que marcan, a partir de la llegada a Macao, un cambio en la posición del cineasta, apenas un observador hasta ese momento y ahora alguien mucho más intrusivo.

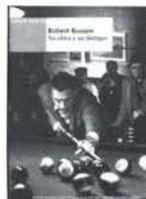
Guerin rompe entonces el protocolo que regularía su estatuto de invitado; en el fondo, alguien que debe lidiar con sus compromisos profesionales y su deseo de aprovechar el tiempo libre para hacer algo de turismo. Ahí Guerin no se limita a observar y decide intervenir, interrogando a sus personajes y reconvirtiendo a *Guest* en un documental social que pretende hablarnos de la inveterada dignidad de la pobreza. La transición es avanzada en el episodio de Macao, cuando en la casa de un anciano fotógrafo vemos imágenes del viejo; entre ellas, una que muestra un

muro que separaba dos espacios urbanos y cuya única finalidad era ocultarles la pobreza a aquéllos que no la querían ver. Guerin salta ese muro y el invitado se convierte en un intruso, un extraño en un mundo que no es el suyo. El cineasta lo sabe y busca en la memoria cinéfila un referente. Aparecen entonces, en un televisor, unas inequívocas imágenes de *Los viajes de Sullivan*, la película de Preston Sturges que narra cómo un director se convierte en vagabundo por unos días con el fin de buscar nuevos temas con los que renovar su cine. Pero Guerin quizá confunde a Sturges, el cineasta, con Sullivan, el personaje, y su acercamiento a los barrios de La Habana, Cali o Lima, sin verdaderos referentes fílmicos a los que asirse, transmite inseguridad e incomodidad. También condescendencia, en la medida en que se muestra incapaz de ir más allá de todos los tópicos del cine de denuncia, algo que es especialmente grave en el episodio cubano con su grupo humano que reconoce las carencias de su vida mientras celebra los logros de la Revolución: pobres sí, pero felices, pues en el fondo se las saben arreglar con muy poco. Es posible que estemos ante las imágenes más impostadas que Guerin ha filmado nunca, las más ajenas de su mundo, quizás una consecuencia de la propia dinámica de un proyecto que arrancó sin un patrón determinado y cuyas derivas lo llevaron por terrenos pantanosos de los que no se puede decir que haya salido indemne. En la película de Sturges, Sullivan abandona su idea de rodar una tragedia y apuesta por la comedia. Guerin, que puede que nunca haya filmado a un personaje que pudiésemos calificar de negativo, demuestra con *Guest* que es un excepcional cineasta de la *joie de vivre* que, hoy por hoy, no se encuentra predisuelto en la misma medida para el drama y el sufrimiento. [A]

Robert Rossen: su obra y su tiempo

VV. AA. (Compilación: Quim Casas)

Colección Nosferatu, San Sebastián, 2009.



Dentro del cine norteamericano hay algunas figuras a las que la nefasta etapa del auge macartista marcó de manera indeleble; entre las más conocidas, podemos nombrar a Elia Kazan, Edward Dmytryk y Robert Rossen. Hijo de inmigrantes judíos rusos, Rossen creció en el ambiente de violencia de los barrios bajos neoyorquinos, algo que se reflejará, luego, en su cine. De ideas izquierdistas (fue miembro del Partido Comunista entre 1937 y 1947), sus posiciones se reflejaron en los guiones que comenzó a escribir en 1938. En ese terreno, participó en varios títulos notables como *Héroes olvidados* de Raoul Walsh y *El extraño amor de Martha Ivers* de Lewis Milestone, entre otros. Debutó como realizador en 1947, y sus primeras películas –en particular, *Cuerpo y alma*, sobre el mundo del boxeo, y *Decepción*,

acerca de un político ambicioso y corrupto– reflejaron sus virulentas ideas sobre la sociedad americana, lo que le valió una citación de las comisiones macartistas en 1951, ante las cuales se negó a declarar. Sin embargo, en 1953, viró su posición, hizo un amplio mea culpa y denunció a más de 50 compañeros. Torturado por la culpa, se exilió a Europa, donde su filmografía perdió vigor y personalidad. Regresó a los Estados Unidos en 1959, cuando rodó *Héroes de barro*, un film casi confesional que reflexiona sobre el heroísmo y la cobardía. Sus dos últimos films, *El audaz* y *Lilith*, son dos obras esenciales del cine americano de los sesenta y en ellas se manifiestan acabadamente sus contradicciones, a la vez que desarrollan una demoledora crítica del *american way of life*. Este libro es un meduloso estudio sobre este polémico

realizador, en el que se analizan en detalle sus obras inmersas en el conflictivo entorno en el que fueron rodadas. Cabe destacar los aportes de Carlos Losilla, Violeta Kovacsics y Santiago Fillol. Hay, además, estudios pormenorizados sobre las diez películas que dirigió (algunas bien difíciles de ver) y un sustancioso reportaje aparecido en *Cahiers du Cinéma* poco antes de su muerte, así como también una entrevista a uno de sus hijos que revela aspectos íntimos y poco conocidos del realizador. Un libro muy atractivo sobre un director no demasiado conocido, salvo en los círculos cinéfilos, que, además, permite internarse en profundidad en una época que, como pocas, mostró con crudeza las virtudes y miserias de muchos de quienes la transitaban. **JORGE GARCÍA**

Fernando Fernán Gómez

José Luis Castro de Paz

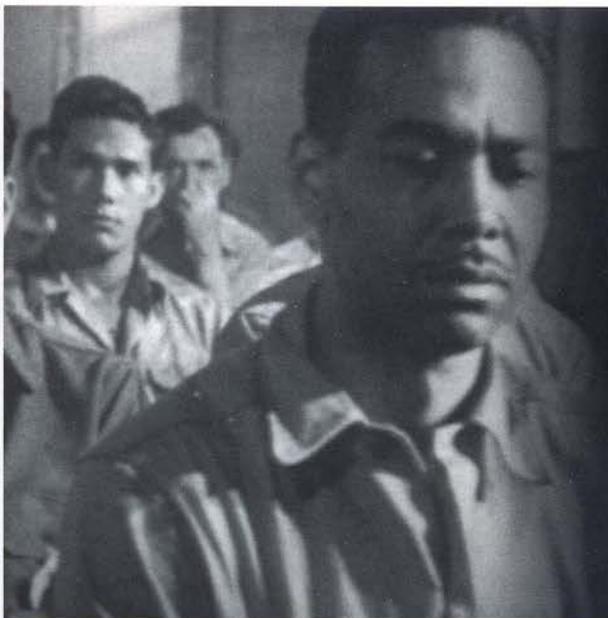
Ediciones Cátedra, Madrid, 2010.



El cine español alberga algunas figuras que, por su prolongada trayectoria, han alcanzado una dimensión casi mítica. Una de ellas es Fernando Fernán Gómez. Hijo y nieto de actores (su abuela fue la legendaria actriz María Guerrero), a pesar de haber nacido de manera fortuita en Lima y haber pasado los primeros años de su vida en Buenos Aires, fue una de las figuras más representativas del cine español, con una carrera de más de seis décadas en las que alcanzó una veintena de films como director y superó los 200 títulos como actor, sin contar sus libros, sus obras de teatro y sus trabajos para la televisión. Debo decir que nunca fui un fan de su ampuloso estilo interpretativo, caracterizado en los últimos tiempos por la constante enunciación de aforismos con el dedo levantado (vg. en *El abuelo* y *La lengua de las mari-*

posas), y que conozco de manera muy parcial su obra como director. El libro de Castro de Paz es un minucioso y detallado análisis de su tarea como director, que le lleva al autor unas 350 páginas, una cifra que da la sensación de ser muy elevada para la calidad de su obra. Pero el autor no se anda con chiquitas en la adopción de un tono exegético que transforma sus malas películas en obras fallidas; las regulares, en obras de gran interés, y las buenas, en obras maestras. En cualquier caso, el autor establece una diferenciación entre la primera etapa de su obra, la que va de 1955 a 1964 y, seguramente, la más interesante de su carrera, el período de trabajos alimenticios de encargo comprendido entre 1965 y 1979 y –a juicio del autor– el resurgimiento producido en 1986. El análisis de aquella primera etapa –más allá de que abundan los jui-

cios extremadamente laudatorios– es la más interesante del libro, ya que Castro de Paz muestra con precisión los elementos que se podrían considerar personales, tanto desde lo temático como desde lo estilístico, en la obra de Fernán Gómez. Es que en ese tramo de su filmografía se encuentran títulos tan valiosos como *La vida por delante*, *La vida alrededor* y las que, probablemente, sean sus dos obras mayores: *El mundo sigue* y *El extraño viaje*. El período alimenticio es tratado con un exceso de benevolencia, y el de “resurgimiento” también exagera los ditirambos, sobre todo para *Mambrú se fue a la guerra* y *El viaje a ninguna parte*. En suma, éste es un libro en el que, creo, la admiración del autor por el personaje le impide adoptar una actitud más objetiva y crítica frente a sus películas. **JG**



10.2010 malba.cine

→CICLO

Mes documental en Malba

Del jueves 7 al domingo 31

Este ciclo revisa el cine documental sobre dos líneas opuestas y a la vez complementarias: por un lado, el documental etnográfico y, por otro, el documental social o de abierta intención política. Se verán films de Frank Capra, Robert Drew, Robert Flaherty, Robert Gardner, Alcides Greca, Leni Riefenstahl y Gerardo Vallejo, entre muchos otros. También participará el legendario documentalista boliviano Jorge Ruiz, que presentará sus films *Vuelve Sebastiana* y *Mina Alaska*.

Este ciclo ha sido posible gracias a la colaboración de Edgardo Krebs.

→CONTINÚA FILM DEL MES LVI

Los jóvenes muertos

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

→FILM DEL MES LVIII

Huellas y memoria de Jorge Prelorán

(Argentina, 2009), de Fermín Rivera
Viernes y sábados a las 20:00

→ESTRENO

Pax Americana y la conquista militar del espacio

(Canadá - Francia, 2009), de Denis Delestrac
Sábados 23 y 30 a las 16:00

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 7 al domingo 31 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

La acción tiene cara de mujer

por Marina Locatelli

Chocolate

Tailandia, 2008, 90'. **DIRIGIDA POR** Prachya Pinkaew. **CON** Yanin Vismitananda, Hiroshi Abe, Pongpat Wachirabunjong, Taphon Phopwandee, Ammara Siripong, Dechawut Chuntakaro.

Nunca ha sido fácil ser mujer. Ni biológica, ni históricamente. Tal vez por eso somos más fuertes y ello nos convierte en el héroe de acción ideal. Prachya Pinkaew, al igual que una larga lista de cineastas, es consciente de la paradoja que envuelve la figura femenina: esa delicadeza exterior que nos hizo acreedoras del mote de "sexo débil" en oposición a una entereza y un vigor internos, que se evidencian en situaciones ordinarias pero se magnifican cuando las adversidades se apoderan del aquí y ahora.

El director tailandés recurre al melodrama, un género eminentemente femenino, para insertar a su dúctil heroína de acción. El prólogo de *Chocolate* muestra el surgimiento del amor entre la bella y enigmática Zin, antigua novia y compañera en el crimen de un mafioso conocido como Nro. 8, y Masashi, un guapo japonés que reside en Tailandia y pertenece a la yakuza. Como en todo buen melodrama, este pasional romance está condenado al fracaso. El rencor del jefe de Zin, ocasionado por la pérdida del amor de su protegida, obliga a la joven a ocultarse en los suburbios de Bangkok y a Masashi a volver a su Japón natal, bajo advertencia de que cualquier contacto traerá la muerte para ambos. Sin embargo, una vez finalizado el prólogo, nos enteramos de que de esta unión tan rica como efímera nace Zen, la pequeña hija



autista de la pareja. Aunque es incapaz de relacionarse con normalidad con sus pares, Zen posee los reflejos más increíbles, y también puede imitar a la perfección cualquier destreza corporal que haya visto en la escuela de artes marciales que está al lado de su casa, o en los videojuegos, o en el anime, o en la mismísima –y maravillosa– *Tom yum goong* (2005), la anterior película de Pinkaew, protagonizada por Tony Jaa.

La niña es criada, con dificultades económicas, por su madre soltera, y cuenta con el único apoyo y compañía de un hermano putativo. Las cosas se complican aún más cuando, unos años después, la madre, enferma de cáncer, debe realizarse un tratamiento de quimioterapia para el que no posee fondos. Ante tamaña vicisitud, los ya adolescentes empiezan a visitar antiguos conocidos de la madre para recolectar el dinero que todavía le adeudan quienes están relacionados con la mafia. Por supuesto, estos malvados de ley ni se conmueven, ni aflojan un morlaco. Es aquí, entonces, donde comienza el crescendo de acción, que redobla la apuesta en cada secuencia.

A la principiante Yanin Vismitananda (Zen) le llevó dos años estar a la altura de su personaje, luego de un arduo entrenamiento en las técnicas del Muay Thai y otras disciplinas marciales. Sin embargo, lo logró, y los resultados son adrenalínicos. Las secuencias de combate, coreografiadas al milímetro por Panna Rittikrai (colaborador habitual de Pinkaew) y rodadas con la menor cantidad posible de cortes, la muestran peleando cuerpo a cuerpo con hordas de agresores. Sin cables, efectos especiales o dobles, y apoyada en su pequeña figura, la joven se contorsiona, salta, rueda y baila mientras reparte patadas y puñetazos a lo loco. Imita a Bruce Lee y a Jackie Chan. Se dobla sin romperse jamás. Sus mejores acrobacias son remarcadas con cámara lenta. El ritmo vertiginoso es constante. No importa si la acción transcurre en espacios abiertos, convencionalizados por el cine de artes marciales (como un frigorífico o un restaurante), o en lugares cerrados y reducidos, como en la secuencia en la que Zen pelea agachada, debajo de unas tuberías; o en sitios nuevos, como la espectacular pelea final entre carteles colgantes, balcones

y luces de neón.

A pesar de que las críticas desfavorables de esta película apuntan a la obviedad y simpleza del guión, el melodrama le da el marco ideal a la acción, el principal interés del realizador: ¿qué no haría una hija por amor a su madre? ¿Y qué no haría una madre por amor a su hija? La mujer es la que se sacrifica, metafóricamente y literalmente, por aquél a quien ama. Los hombres que pelean necesitan del grupo; las mujeres se bastan a sí mismas. Hay hombres que están asociados con la cobardía y la traición: son aquéllos que arrojan cuchillos por la espalda, o Nro. 8, que se escuda detrás de un arma de fuego. Mientras tanto, las mujeres pelean poniendo el cuerpo, protegiendo lo que aman. También hay otros hombres que quieren ser mujeres: los secuaces más temibles del jefe mafioso son travestis. Y finalmente, Masashi, el padre de la joven, hacia el final deberá suplir el rol materno. Trátese de una niña autista o de una madre soltera, trátese de un melodrama o de un cine de la más pura acción, *Chocolate* es una película sobre mujeres fuertes y sobre la fortaleza de las mujeres. [A]

Poner el cuerpo

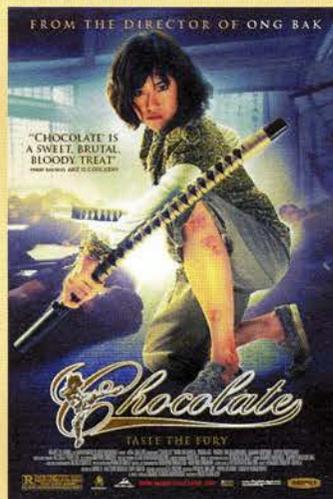
por **Fernando E. Juan Lima**

De muy pequeño empecé a tomar el colectivo solo para ir a la escuela. Recuerdo que fue recién en tercer grado que entendí que la leyenda "Mire atrás al bajar" no se refería a echar un vistazo dentro del transporte público antes de descender de él para ver si no me había olvidado algo. Esto es lo que recordé cuando vi *Chocolate* por primera vez (no quise privarme del placer de volver a verla en cine en el Bafici 2009, tras su exhibición en el Festival de Mar del Plata de 2008) y asistí al proceso de (auto)formación de la protagonista. Y creo que, lejos de las críticas que ha despertado esta película en razón de la supuesta simplicidad de su guión (a las que también refiere la compañera Marina Locatelli), en él también reside gran parte de su encanto. Veamos...

En concreto, la historia aquí tiene que ver con una niña autista que vive muy ajustadamente con su madre enferma, en razón de que su padre (yakuza, para más datos) ha debido retirarse del país por problemas con su ahora ex jefe. La niña pasa las horas mirando televisión y repitiendo lo que ve en las películas de Bruce Lee (incluso sus gritos) e imitando lo que espía en las clases de la escuela de artes marciales (Muay Thai) que queda al lado de su casa. Este aprendizaje es especialmente profundo, eficaz y eficiente dados los reflejos, la velocidad y la falta de conciencia del riesgo (y pareciera que hasta de la sensación de dolor) que posee Zen en relación con estos menesteres. El hecho de que su madre no cuente con los medios para hacerse cargo de las sesiones de quimioterapia que necesita dará origen a que la protagonista y su único amigo, "el gordo" (que opera como *comic relief*), primero intenten juntar algún dinero montando una especie de espectáculo circense callejero, aprove-

chando las mentadas habilidades, y luego se hagan cargo del cobro de las deudas que muchos personajes cercanos a la mafia tienen con la madre de Zen. En este recorrido irá aumentando el grado de dificultad de cada enfrentamiento que se traba cuando los morosos deciden no honrar sus deudas, y éste culminará con la reaparición del padre (el japonés Hiroshi Abe, en un papel sin dudas disímil del que cumple en *Un día en familia*, todavía en cartel) para tomar intervención en la última y apoteótica pelea final.

Los excesos y los toques melodramáticos (no ajenos al género; cabe decirlo porque pareciera que ello ha sido olvidado) en gran parte funcionan por el enorme magnetismo de la actriz principal, que, además, ha sumado un trabajo de aprendizaje y entrenamiento personal para llevar adelante un papel que la exige hasta lo indecible en lo estrictamente físico. Es que, como sucede en el proceso de formación de Zen, aquí la decisión parece ser transparente y sencilla. Y justamente en ello reside gran parte del logro de Prachya Pinkaew: el regreso al cine de artes marciales más puro, a la fisicidad de las luchas, a la construcción de un héroe con carnadura humana (para lo cual los toques dramáticos antes indicados son una herramienta adecuadamente utilizada). La cita a Bruce Lee es explícita, así como sobrevuela en todo momento la figura del primer Jackie Chan. Esto queda aún más claro con los créditos del final, donde se nos muestra el backstage del rodaje, en el que resulta impresionante advertir el grado de violencia y riesgo físico que implicó la filmación de las escenas de acción (este recurso de mostrar el making of también es utilizado en alguna de las películas filmadas por Jackie



Chan en Hong Kong, en sus comienzos). Esto, que podría parecer sencillo, puede (y suele) ser muy complicado. Si queremos hacer una película de artes marciales... ¡acudamos a las enseñanzas seminales de Bruce Lee y Jackie Chan! (para "homenajearlos" o imitarlos, claro está). Es casi una perogrullada; el asunto es hacerlo bien. Y esto es lo que sucede en el caso de *Chocolate*, en la que al regreso al acento en las luchas y combates coreografiados al milímetro y al plano secuencia (antes que al montaje frenético y a los efectos especiales) se les suma lo que constituye quizás el mejor ejemplo en que la lógica y la estética del videojuego producen un efecto cinematográfico realmente logrado. La extensa escena final, en la que la protagonista lucha contra decenas de enemigos en distintas locaciones (especialmente logrado el enfrentamiento con ese *freak breakdancer* que combate acudiendo a lo que parecen tics espasmódicos, a quien ella termina imitando y superando en su particular manera de ejecutar las artes marciales) y, ya en el mismo cierre, sube y baja los distintos balcones, cornisas y carteles publicitarios de un edificio, llega literalmente a dejar sin aliento.

Chocolate es una película cuya visión en una sala de cine se recomienda especialmente. Así y todo, su edición en DVD es una gran noticia que nos permite acercarnos a una de las mejores películas de acción de los últimos tiempos. Es tan sencillo y tan complicado como volver a las fuentes. Mirar atrás, en definitiva. Y, aun habiendo mirado atrás, lo que nos lleva puestos es este perfecto bolido que conjuga melodrama clásico y artes marciales como hace mucho tiempo no veíamos. **[A]**

Choco- torta

por **Diego Trerotola**

A primera vista, si uno trepa por el árbol genealógico de la protagonista de *Chocolate*, la joven Zen, se podría sostener fácilmente que es de la rama del Po de *Kung Fu Panda* (2008) y de Kar, papel que interpreta Seann William Scott en *Bulletproof Monk* (2003), ya que los tres combinan el aprendizaje marcial con el placer por la comida y por el cine. Sin embargo, aunque ella sólo mire héroes masculinos (y nuestra limitada cultura nos haga pensar en ellos), tal vez se pueda mirar más de cerca a otras heroínas del wuxia como la guerrera protagonista de esa máquina excelsa de las artes marciales llamada *Dragon Inn* (1967), del maestro King Hu. Pionera en cristalizar un universo que le dé una entidad superior al guerrero marcial asiático, esa película taiwanesa perfila la idea de un juego entre movimiento y violencia que después haría escuela, llegando a perfilar, incluso, la estética cinematográfica de Takeshi Beat Kitano.

Tsai Ming-liang en *Good Bye, Dragon Inn* (2003) hizo una remake enrevesada de esa película de King Hu, donde la



Pinkaew es un cineasta que desde Tailandia parece querer reinventar el arte marcial cinematográfico, a fuerza de un saber estudiado en la escuela de video y de analizar los movimientos de los maestros de la patada voladora y el golpe perfecto con ojo de control remoto.

protagonista es una anónima boleterera de un cine donde proyectan *Dragon Inn*. En la secuencia más violenta del cine de Tsai, que rompe con la contemplativa distancia del resto de la película, la boleterera se identifica con la heroína de Hu que ve en la pantalla, mientras se mezclan imágenes de ambas con un montaje alternante a ritmo de vértigo. Quietud y estridencia reunidas a golpe de montaje en la película de Tsai, que también incluye referencias a la hongkonesa –parcialmente rodada en Tailandia– *The Eye* (2002), de los hermanos Pang, una película sobre el poder de la mirada, con una protagonista que sostiene: “Ahora entiendo qué significa ser una persona extraordinaria: se pueden ver cosas que otros no ven, y se siente un dolor que otros no pueden sentir”. Aunque parezca paradójico, la base de Zen está enredada en la película de Tsai Ming-liang: es su visión del cine, visto por televisión, lo que le da una forma nueva de moverse en el mundo, tanto para pelear como para obtener sus preciadas grajeas de chocolate. El cine visto por TV es golosina barata, por supuesto,

sin la magnificencia de la pantalla cinematográfica, pero de eso se alimentan Zen y Pinkaew, cineasta que desde Tailandia parece querer reinventar el arte marcial cinematográfico, a fuerza de un saber estudiado en la escuela de video y de analizar los movimientos de los maestros de la patada voladora y el golpe perfecto con ojo de control remoto. Y si *Chocolate* empieza como tele-novela *qualité*, como un melodramón remanido y estilizado desde los convencionalismos más directos, no es sólo porque Pinkaew no niega de las raíces de las que surge su sensibilidad, sino también porque asume el desafío de demostrar que de la raíz menos fuerte pueden germinar delirios que se mueven del videogame barroco de impacto hipnótico a la violencia desgarradora y trágica sin demagogia genérica. Entre tanto golpe, también Pinkaew le guarda un tortazo a la idea de que la cultura masiva desemboca linealmente en la uniformidad, la ignorancia o la estupidez, para sostener que cualquier árbol genealógico tiene brotes impensados. *Chocolate* por la noticia. **[A]**



Verás que todo es mentira

por Mariano Kairuz

La ciudad de las tormentas

Green Zone

Estados Unidos/Reino Unido/
España/Francia, 2010, 115'. **DIRIGIDA**
POR Paul Greengrass, **CON** Matt
Damon, Greg Kinnear, Brendan
Gleeson, Khalid Abdalla, Amy Ryan.
(AVH)

La única razón por la que un estudio de Hollywood puede haber aceptado gastar más de cien millones de dólares (y mucho más en promoción y distribución) en otro producto de esa máquina de perder plata que son las películas sobre la guerra en Medio Oriente parece ser el reencuentro entre Paul Greengrass y Matt Damon, que evocaba uno de esos conceptos tan caros al marketing de la industria: "Ésta va a ser la de Jason Bourne en Irak". Y, quién lo va a negar, algo de eso hay.

Green Zone, que tras su tal vez predecible fracaso comercial llega por acá directo a DVD con el título *La ciudad de las tormentas*, tiene, aunque no siempre funcionan, las más nobles intenciones cinematográficas: convertir una "denuncia" política en material de acción y aven-

turas. La denuncia es sobre un asunto conocido y ya bastante asimilado: la inexistencia del arsenal de destrucción masiva que supuestamente acumulaba y acrecentaba a escondidas Saddam, y que fue el pretexto del gobierno norteamericano ante el mundo para iniciar la invasión a Irak cuando ya estaba en curso la guerra en Afganistán. El procedimiento cinematográfico consistió en encarnar esa denuncia en el personaje del oficial del Ejército Roy Miller (Damon), que -para decirlo de un modo que nos permita identificarnos con él sencilla y directamente- se hinchó los huevos al encontrarse en tres ocasiones consecutivas con que los informes de inteligencia del Pentágono son erróneos. Es decir que, en tres misiones consecutivas, no sólo

no encontró las armas en los lugares a los que estos informes los enviaron a él y a su equipo, sino que además estos lugares eran depósitos vacíos, herrumbrados, fábricas de alguna cosa cualquiera con sus piezas y maquinarias cubiertas de mierda de paloma. (Un detalle sugestivo: en la guerra de halcones y palomas, cagaron las palomas). Entonces, y ante una cuarta misión aparentemente guiada por la misma fuente, Miller decide cuestionar sus órdenes, y ahí empiezan su aventura y sus problemas.

Lo que sigue es la investigación casi solitaria de Miller, una investigación no oficial destinada a confirmar sus peores temores: que el país fue llevado a la guerra por una mentira. En esto la premisa se ajus-

ta al modelo Bourne, y por ahí alguien (algún crítico norteamericano) la describió, con cierta exactitud, como el tipo de thriller conspirativo de "un hombre contra el sistema", donde el resto —la guerra o lo que sea que hay de fondo y contexto— es puro McGuffin. Casi solitaria es su aventura, porque en realidad sí cuenta con la colaboración de un agente de la CIA que tiene la misma intuición y se opone a la manera en que el Pentágono está manejando las cosas en Irak. Este agente de la CIA se llama Martin Brown, está interpretado por Brendan Gleeson y es un poco uno de los puntales de la película, el cerebro detrás de todo un asunto que por momentos puede sonarnos un poco obvio; es el tipo que derriba las absurdas pretensiones justificadas y el discurso patriotero sobre el que se mueve Miller y le dice, como querríamos decirle los espectadores en varios momentos de la película: "Vamos, Miller, no seas ingenuo". En otras palabras, Brown ayuda a sostener la película en todas esas instancias en que su argumento, que prueba ser material apto para una gran película política de aventuras y espionaje, se pone un poco pavo.

Otros tres personajes completan el núcleo más fuerte de la película. Uno es Clark Poundstone (Greg Kinnear), el mayor villano del asunto, hombre de inteligencia del Pentágono y arquitecto de toda la farsa de las Armas de Destrucción Masiva. Otro es la periodista del *Washington Post* Lawrie Dayne, personaje obviamente inspirado en Judith Miller, la mujer del *New York Times* acusada de reproducir sin más toda la información que le suministró el Pentágono (es decir, esos informes que luego resultaron falsos). Y en última instancia juega un papel central Freddy (Abdalla), el ciudadano iraquí que arriesga el pescuezo para acercarse, con su pierna prostética, a Miller y su equipo, y advertirles que están siguiendo

un camino equivocado. El personaje de Freddy parece haber sido escrito con el objetivo de insertar el punto de vista "del otro" en el relato, lo cual falta casi por completo en una película como *The Hurt Locker*, de Kathryn Bigelow (sin que eso le impida ser mucho mejor que ésta). Todo un ejemplo de esa tara que es la "buena conciencia" a la hora de darle forma a un guión complicado como el de *Green Zone*; un personaje que habilita al menos una escena dramática y terriblemente discursiva en la que Freddy verbaliza todo lo que él siente por su país y lo que espera del ejército norteamericano allí. Un insert de insalubre corrección política.

Lo que termina de vincular a *Green Zone* con la saga Bourne —confirmando, hasta cierto punto, las expectativas de los productores— es que Greengrass mantiene el pulso narrativo que se ha convertido en su marca desde *Domingo sangriento* —su relato sobre la represión en las calles del norte de Irlanda en 1972— hasta la tercera parte de la serie del espía amnésico, pasando por *Vuelo 93*: la cámara nerviosa y el corte abrupto que aspiran a transmitir urgencia, cierta sensación de vivo, nerviosismo e inmediatez documental. Muchos críticos norteamericanos consideran este estilo como una suerte de nuevo verité. Para el siempre atendible J. Hoberman, el dispositivo tiene una eficiencia implacable; en su reseña en el *Village Voice*, escribe: "Maestro del montaje vertiginoso y del caos coreografiado, Greengrass es el mejor director de acción en actividad, muy hábil a la hora de producir la sensación de que todos convergen y todo ocurre simultáneamente". Pero por ahí va siendo hora de cuestionar un poco este recurso a veces mareante: una cosa es la inestable cámara en mano del falso documental que de *El proyecto Blair Witch* a *El último exorcismo* ya devino en todo un subgénero. Otra es el movimiento epiléptico que pretende ese efecto de inmersión, que propone sumergirnos en el vértigo y la adrenalina "como si

estuviéramos ahí", y donde la confusión forma parte de una experiencia hiperrealista. A veces (como en *The Hurt Locker*, que comparte con *Green Zone* a su fotógrafo, Barry Ackroyd), este mecanismo consigue un efecto poderoso. Otras, simplemente parece preferible poder, sin más, entender todo lo que pasa en pantalla, y no gastar nuestro aliento ni nuestra capacidad de concentración en escenas intermedias en las que no se juegan los grandes momentos de la película. La idea de realismo inmersivo también es cuestionable: el sistema nervioso humano viene munido de mecanismos de estabilización, y lo cierto es que cuando corremos, lo que vemos delante nuestro no es siempre esa imagen agitada y un poco ininteligible que nos muestra el encuadre-terremoto de Greengrass.

Hechas todas estas objeciones, *Green Zone* no deja de ser una película valiosa, por meterse en terreno cenagoso como se hace poco en el mainstream, y conseguir que varios medios se le echaran encima acusándola de escandalosamente mentirosa y "antinorteamericana". Buena parte de estas reacciones provinieron de uno de los medios más ultraconservadores de Estados Unidos: Fox News. En el sitio de la cadena de noticias, puede leerse la virulenta reseña del crítico (y veterano del Ejército) Kyle Smith, titulada "La nueva película de Matt Damon calumnia a Norteamérica". Escribe Smith: "Tras todas las películas de Hollywood sobre Irak que han fracasado, un estudio cree tener el secreto para el éxito: los films previos no insultaban lo suficiente a los Estados Unidos. *Green Zone* (evoca) una versión de la guerra izquierdista, fantásticamente distorsionada, y la empaqueta como una película de acción frenética pero absurda". Y más adelante dice: "Una cosa es hacer una película de fantasía adornada con algún tiro mordaz lanzado contra los Estados Unidos y su ejército. (Pero es algo totalmente de otro orden que una película de un gran estudio) perpetre, durante

una guerra que sigue en curso, tan viciosas mentiras antinorteamericanas disfrazadas de entretenimiento barato. *Green Zone* les dice a las tropas que todos sus esfuerzos han estado basados en un engaño deliberado. (...) Películas como *La conspiración* (*In the Valley of Elah*), *El sospechoso* (*Rendition*) y *Samarra* (*Redacted*) han mostrado a las Fuerzas de Estados Unidos haciendo cosas desagradables, pero ninguna llegó como ésta al punto de sugerir que el pecado original corrompió la totalidad de la guerra en Irak y que los oficiales norteamericanos son más culpables que los insurgentes por los años más violentos (del conflicto). *Green Zone* no es cine. Es una calumnia. Quedará en la historia como una de las películas más flagrantemente antinorteamericanas jamás estrenadas por un gran estudio".

Las líneas de Smith tienen tal contundencia que se vuelven la mejor publicidad posible, y ojalá pudiera decirse que la película les hace honor. Su premisa es potencialmente enorme, Damon y Gleeson son convincentes, su voluntad de sacudir al público con una de las historias políticas más terribles de la era contemporánea está ahí, pero *Green Zone* se queda en el enunciado. Le falta sangre, pierde en el contraste con lo que ella misma promete en sus escenas iniciales. Pudo ser una película incendiaria digna de los setenta, pero recorta y condensa demasiado sin focalizar lo suficiente, verbaliza mucho y pierde sutileza y credibilidad, pretende expresar la decepción del hombre medio pero no propicia una verdadera identificación con su "héroe". El guión y sus personajes y su cámara temblorosa se indignan demasiado pero no alcanzan a transmutar esa indignación en fuerza cinematográfica. Se indignan como pobres votantes inocentes que descubrieron que, uh, la política es sucia. A tal punto que por momentos dan ganas de decirles a Helgeland y a Greengrass, como le dice a Gleeson a Damon: "Vamos, no sean tan ingenuos". [A]

Un hombre bueno

por **Leonardo M. D'Espósito**

Un profeta

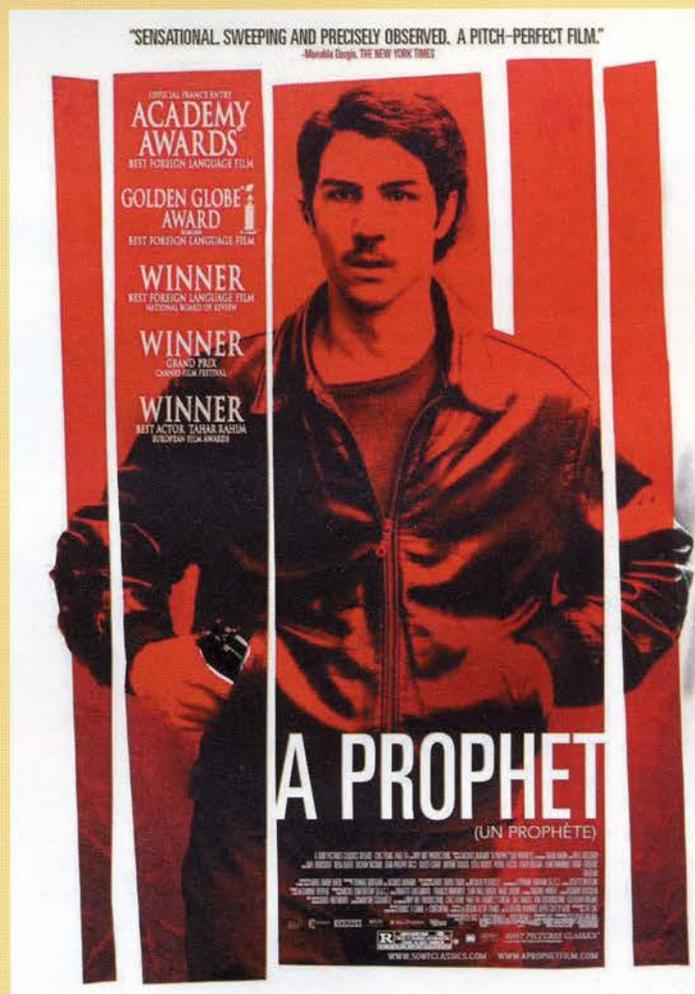
Un prophète

Francia/Italia, 2009, 155', **DIRIGIDA POR** Jacques Audiard, **CON** Tahar Rahim, Niels Arestrup, Adel Bencherif, Hichem Yacoubi. (Blu Shine)

El género carcelario tiene algunos pros y algunos contras. Entre los pros, aparece la idea de un lugar de donde se debe escapar, lo que provoca la aventura o el deseo de aventura. Entre los contras, la tentación de contarnos qué mal viven los presos y cómo esos lugares son escuelas de maldad o purgatorios hacia la redención individual. Cuando la segunda predomina sobre la primera, nos quedamos con films de denuncia que se acaban inmediatamente después de la visión; por lo demás, el encierro y la vileza que rezuman tales lugares terminan saturando al espectador. Pocas veces el relato carcelario llega a otro lugar: por ejemplo, *Fuga de Alcatraz*, de Don Siegel (que es una variación de *Un condenado a muerte se escapa*), *Leonera* o *Sueños de libertad*. Cuando el personaje central contagia sus propios deseos o su mirada imaginadora y activa, el film es una aventura, un perpetuo suspenso donde esperamos la liberación final y su sentido. A esta lista ahora hay que agregarle *Un profeta*, film extraño que merece por lo menos dos visiones. La primera nos muestra una película francesa que podría ser estadounidense (el no tan joven Jacques Audiard es un admirador del cine estadounidense; su film anterior, *El latido de mi corazón*, era una remake de *Fingers*, de James Toback), casi una de Scorsese. Si hasta la música, predominantemente en

inglés, está colocada como en *Buenos muchachos* o similares. Pero en una segunda visión se la nota invariablemente francesa. Hay un tema –el racismo contra los árabes o hijos de árabes– que funciona de una manera diferente de como podría funcionar, digamos, el racismo contra los negros en una cárcel estadounidense. Hay cosas que no se mencionan o no se dicen literalmente; queda claro que el héroe del film, Malik, podría haber tenido una pena menor de no haber sido de origen árabe. Lo primero que sucede en la película es lo que podemos llamar la iniciación de Malik: se ve forzado a asesinar a otro prisionero que será testigo en un juicio. Aquí aparece tangible la complicidad del Estado, pero tampoco se subraya. Este crimen hace de Malik el empleado de César Luciani, capo de la mafia corsa (aclaremos: de Córcega es de donde llegan los policías y los mafiosos a la Francia continental) con quien desarrolla entonces una relación extraña. Audiard tiene el tino de que el desprecio por el origen árabe de Malik mitigue cualquier atisbo de cariño por parte de Luciani: no hay una relación de iniciador-iniciado, no hay una relación padre-hijo. Sólo (y éste es el primer gran acierto de la película) la de un hombre con poder y su herramienta, un tipo que dosifica cualquier emoción de acuerdo con las necesidades que le impone el manejo de su poder. Esa cuerda emotiva nunca concretada es importante y es, también, un mordaz comentario sobre cómo se manejan las relaciones y los sentimientos interpersonales en el cine francés, donde nada se dice y de pronto la pasión estalla. Aquí lo que estalla, cuando lo hace, es el desprecio.

Pero *Un profeta* es también



Hay un secreto en la película que es, también, una forma del fantástico en clave asordina típicamente francesa.

un film fantástico. El nombre de la película permanece en el misterio durante bastante tiempo, hasta que su propio ritmo (no hay secuencias demasiado largas) el relato es clásico y cada plano mantiene su interés y nos pide ver el siguiente) nos hace olvidar un poco el asunto. Pero la aparición fantasmal de la víctima propiciatoria de Malik y cierto sueño nos tienen siempre alertas. Hay un secreto en la película que es, también, una forma del fantástico en clave asordina típicamente francesa. Ese punto es sutil y contrasta con el evidente final, bello e irónico, que bien

podría coronar algo así como un cuento de hadas del submundo.

El film se mueve en dos espacios: la cárcel y las frecuentes salidas de Malik para concretar los negocios de Luciani. Esto último permite mostrar, además, la relación de Malik con su mejor amigo, enfermo de cáncer, y el crecimiento de una historia de amor tenue pero evidente. Una cosa es lo que dicen los personajes; otra, lo que se ve. Esa complementación –que no contrapunto– permite al espectador asistir no sólo a una historia, sino a una historia en un mundo. Y ese mundo de síncope americana en la forma filmica vuelve a ser tremendamente francés en el modo de crear a los personajes y en los conflictos que retrata.

Ahora bien; lo primero que puede pasarnos cuando terminamos de ver *Un profeta* es pensar que a esta película la vimos muchas veces, pero que ésta nos gustó un poco más que las otras. Permítanme hablar ahora de mi “teoría del film no repetido”, un invento totalmente alocado. Son esas películas que uno cree que ya vio mil veces pero que, después, resulta que no las había visto nunca. Mi ejemplo canónico es *Duro de matar*: cuando la vi por primera vez, cuando leía la sinopsis, pensaba “uh, otra vez”, pero, como confío en el Bruce, entré a verla, nomás. La vi, quedé maravillado y contento, pero pensando “ésta ya la vi”. Al otro día, comencé a revisar mi banco de memoria y me di cuenta de que a ese film, de esa manera, con esos elementos, jamás lo había visto. Que no sólo parece que es una película elemental (en el mal sentido), sino que es una película elemental (en el gran sentido, químico si quieren, de pura pureza). Cuando vi *Un profeta* en el Festival de Mar del Plata, pensé “bueno, es una mezcla de *Gangster Americano* con *Sueños de libertad*, su ruta”. Pero no, no es ninguna de las dos, y de allí



que haya inventariado el elemento “francés” de la película, que es el signo de su novedad y lo que marca su calidad de “elemental”. Porque todas las cosas que dijimos que no es “no son” porque, justamente, el film es una novedad completa. Pero eso que “no es” (digamos, por ejemplo, la relación padre-hijo posible entre los dos personajes centrales) “no lo es” porque la puesta en escena exige que no lo sea, porque las reglas de juego realistas –en cuanto a época y modo del film– marcan la imposibilidad de que esa relación exista. Entonces la “película parecida a otras”, la de iniciación en la mafia, la de iniciación, desaparece en otra nueva. Esa película “nueva” es la reivindicación del genio, ni más ni menos.

Porque *Un profeta* es la historia de Malik, y de cómo Malik ejerce la más luminosa de las inteligencias en un mundo que no hizo pero que le tocó. La cárcel es, de algún modo, su destino, y la muerte es su punto de partida. Su mirada comienza a descubrir cuáles son los códigos de la supervivencia: es él mismo el que, tras ser forzado o violado para ejercer una violencia que no le es propia, decide que va a sobrevivir y,

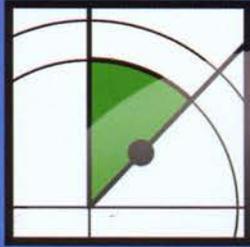
luego, a vivir. Que esa cárcel es su vida y que su vida tiene que valer la pena. Malik engaña por pedido según un código donde los engañados se fingen engañados para no convertirse en cómplices. Pero, al mismo tiempo, descubre la ampliación del campo de aplicación de esas reglas y las fuerza poco a poco hacia sus propios deseos y necesidades. Si al principio parece alguien señalado y afortunado (el “profeta” del título; después de todo, también alguien marcado por el destino como cualquier héroe clásico), luego es su propia invención, su propia construcción. Malik, el jovencito que va a la cárcel con sólo 19 años, se va transformando, a medida que pasa el relato, en alguien complejo, sólo en apariencia translúcido. También –y esta originalidad es revulsiva– en alguien bueno. Malik asesina, roba, trafica drogas y asciende en la mafia, pero su bondad nunca es puesta en tela de juicio por el espectador, ni siquiera cuando vemos que sus decisiones criminales dejan de ser las que marca su superior y dueño, cuando es su propia voluntad la que cambia el curso de los acontecimientos. Delinque, pero no es malo: ¿cuántas películas, en el mar de

la superficialidad moral en la que ha caído el cine popular –eso es *Un profeta*, una gran película popular “como las de antes”–, permiten que pensemos esta consecuencia un poco molesta? Muchas veces nos gusta ver que los ladrones y estafadores se salen con la suya, porque suelen ser juegos donde proyectamos nuestra falta de libertad completa en un universo donde la ley permite convivir con otros humanos (y hay siempre algo anárquico en nuestra alma). Pero aceptamos la maldad o, al menos, la poca bondad del criminal como un hecho. No es el caso de Malik ni aun en sus peores actos. Malik es bueno y Malik hace justicia; Malik ama y Malik es solidario; Malik protege a los suyos de las excrecencias del racismo; Malik es inteligente (y quizás el racismo y la discriminación lo han llevado a la cárcel). Malik, como de algún modo torcido había sido Tony Montana en la sublime *Scarface*, de Brian De Palma, es un héroe completo que nace de la sangre ajena. Lo que es malo, en realidad, es el mundo. En la inversión revulsiva de la ecuación, *Un profeta* es única. [A]

VARIETY

MEDIA 
A program of the European Union

2



INCAA
200 AÑOS DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO
BICENTENARIO ARGENTINO



MARCHÉ DU FILM
FESTIVAL DE CANNES

VENTANA SUR
BUENOS AIRES. 03 / 06 DEC. 2010

CONNECTING WITH THE LATIN AMERICAN FILM INDUSTRY



From 3rd to 6th December / Ventana Sur, Buenos Aires 2010.

JOIN US!

WWW.VENTANASUR.COM.AR

EL MANANTE

CINE

Nº221
OCTUBRE 2010

**Atracción
peligrosa**
de Ben
Affleck



ESPECIAL GRANDES DIRECTORES

FELLINI KUBRICK CHABROL

**Octubre Pilagá + Lengua materna + Te creís la más linda
(pero erís la más puta) + El último exorcismo + Gigante +
El pasante + Jordá + San Sebastián + Chocolate
+ Un profeta + La ciudad de las tormentas + Guerin**

ARG \$ 16
URU \$ 95

AÑO 19
ISSN 150636



0.0221

9 770329 260003

