

EL AMANTE

CINE

Nº222
NOVIEMBRE 2010



TODO UN PARTO DE TODD PHILLIPS

¿QUERÉS SER MI AMIGO?

+
Red social
de David
Fincher

RED + La hora de la religión + Vikingo + Entrevista con Campusano + Ocio
+ Che, un hombre nuevo + Polémicas: Sin retorno y Enterrado +
Lynch, Fellini y Kubrick + Sitges + La bella y la bestia + Especial 222

ARG \$ 16
URU \$ 95

AÑO 19
ISSN 150636



00222
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



UN FESTIVAL DE CINE DIFERENTE
Cinco países, cinco públicos unidos en un solo festival que recupera cine de calidad de los grandes festivales internacionales

FC4+BsAs

Proyecciones en Malba

2010
11-14 Noviembre

Bogotá
Buenos Aires
Ciudad de México
Madrid
São Paulo

www.festival4mas1.com
twitter.com/4mas1
facebook.com/festival.de.cine.4mas1



Socios



FUNDACIÓN MAPFRE



Instituciones colaboradoras



El número pasado les ofrecimos una producción sobre grandes directores, con muchas páginas, que en parte compensaban el hecho de que no había muchas páginas dedicadas a los estrenos. En esta ocasión, han vuelto –con brillo– los estrenos: grandes entusiasmos para **Todo un parto**, para **Red social**, para **RED**, para **La hora de la religión** (felizmente estrenada, lamentablemente proyectada en DVD), más varias polémicas, más entrevistas (**El Amante** hace convivir, en la misma revista, las palabras de José Campusano y las de Alan Menken, porque el cine es toda esa amplitud y mucho más). Y, en cuanto a los estrenos, saludamos la reapertura del Cosmos, ahora propiedad de la Universidad de Buenos Aires, que en noviembre estrena **Ocio**, de Alejandro Lingenti y Juan Villegas.

Ahora bien, ¿realmente creían que porque en este número los estrenos se lleven 36 páginas contra las 24 del número anterior íbamos a dejar de ofrecerles variedad, miradas hacia el pasado y más notas sobre grandes directores? Tenemos Bresson, los animales, Pialat y Dios; tenemos Lynch y sus influencias: Kubrick y Fellini. Tenemos un festival argentino, tenemos uno canadiense, y tenemos Sitges, la cita más importante del cine de terror, fantástico, de acción, etc. Tenemos varios lanzamientos en DVD. Y tenemos un especial de celebración del número 222 que comienza en la página 58. Ese especial incluye, entre múltiples caprichos, un gran chiste de Ezequiel Schmoller. Y en otra página de este número pueden leer la expresión “hincar el diente” en sentido sexual. **El Amante** es, definitivamente, una revista peculiar.

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

Ezequiel Acuña
Rodrigo Aráoz
Tomás Binder
Nazareno Brega
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Alberto Fuguet

Marcela Gamberini

Jorge García

Josefina García Pullés

Federico Karstulovich

Lilian Ivachow

Fernando E. Juan Lima

Marina Locatelli

Marcela Ojea

Jaime Pena

Marcos Rodríguez

Eduardo Rojas

Hernán Schell

Ezequiel Schmoller

Guido Segal

Diego Trerotola

Ignacio Verguilla

Marcos Vieytes

Marina Yuszczuk

Correspondencia a

Lavalle 1928, C1051ABD
Buenos Aires, Argentina

Telefax

(5411) 4952-1554

E-mail

amantecine

@interlink.com.ar

En internet

<http://www.elamante.com>

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka S.A.

Derechos reservados, prohibida su reproducción total o

parcial sin autorización.

Registro de la propiedad

intelectual Nro. 83399.

Preimpresión, impresión digital e imprenta

Latingráfica, Rocamora

4161, Buenos Aires.

Tel. 4867-4777

Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez

y Cía. S.A.

Moreno 794, 9º piso,

Bs. As.

Distribución en el interior

DISA S.A.

Tel. 4304-9377 /

4306-6347

Producción comercial

Verónica Santamaría

15-6548-3984

verosantamaría

@gmail.com

Las Niñas Paulina Portela

15-6904-4121

lasninasproductora

@gmail.com

Estrenos

- 2** Todo un parto
- 10** Red social
- 14** Ocio
- 15** RED
- 19** Vikingo
- 20** Entrevista con José Campusano
- 22** La hora de la religión
- 26** Sin retorno
- 28** Che, un hombre nuevo
- 30** Enterrado
- 32** Elegía de abril
- 33** Bajo el mismo techo. El agua del fin del mundo. El ocaso de un asesino
- 34** Mi vecino es un espía. Padres de la plaza - 10 recorridos posibles. El juego del horror
- 35** Secretos de matrimonio. Franzie. Momentos que duran para siempre
- 36** Amor de familia; Como bola sin manija; La cantante de tango; Teatro Colón: música, palabras, silencio; Más allá del cielo; Resident Evil 4: La resurrección

Llego tarde

- 38** Una pareja desapareja
- 39** Artículo de fe 2
- 42** Lynch, Kubrick, Fellini
- 44** Obituarios

Festivales

- 46** Sitges
- 48** Montreal
- 49** Tandil
- 50** Desde España

DVD

- 52** La bella y la bestia
- 54** One Plus One / Sympathy for the Devil
- 56** Mala noche
- 58** Especial 222



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

GESTOS

por Javier Porta Fouz

Ya lo saben, pero se los repito: no hay consensos absolutos en *El Amante*. Ninguna de las películas que a fin de año estarán entre las más votadas en la redacción será votada de manera unánime. No hay manera. Ni siquiera es deseable tal cosa. Somos más de treinta: ¿qué acuerdo puede haber sobre películas entre más de treinta personas? Establecido esto, digamos que nos gusta mucho *Todo un parto* (*Due Date*) a todos los que la vimos hasta ahora (calculamos que por "la regla Jorge García" a alguien no le gustará o directamente no la verá con gesto de "no me gustará", probablemente Jorge García en uno u otro caso). Pero por ahora *Todo un parto* es una de las películas más valoradas del año (la película de la otra de nuestras tapas no obtiene unanimidad, aunque el no convencido no quiso escribir).

Hecha la aclaración general para pasar al ejemplo particular, y hechas las salvedades sobre el ejemplo en particular, hagámonos la pregunta: ¿por qué nos gusta *Todo un parto*? Epa, epa. ¿Qué estamos haciendo? Es decir, ¿qué estoy haciendo? ¿Qué es esta tendencia a intentar establecer "qué nos pasa"? ¿Qué es esta tendencia al plural? La pregunta es, reformulémosla, ¿qué me pasa? Y no es "reformulémosla", sino "la reformulo". De vuelta, entonces: ¿por qué me gusta *Todo un parto*? Me gusta por muchos motivos, uno de los cuales es que, como escribí en ocasión de *¿Qué pasó ayer?* (*The Hangover*), su humor está agazapado, tocado de formas imprevistas, tal como tocaba Thelonious Monk el piano: la sorpresa del sonido cómico desfasado permite escribir nuevas melodías para la risa. Uno no sabe cuándo va a reírse en *¿Qué pasó ayer?* y en *Todo un parto*. De repente, un chiste de timing exacto irrumpe en el lugar en donde no había nada, o en donde había mucho pero que se había construido de forma no convencional: el golpe al niño irritante (y por más que sepan que hay un golpe a un niño irritante, la ejecución los tomará por sorpresa); los saltos por el lomo de burro; la sublime y ridícula agresión al perro, y mucho más. Es como si Todd Phillips tomara una situación ya conocida como la del dúo con nada en común en un obligado viaje en común (la comparación con *Mejor solo que mal acompañado* es evidente, y les ofrecemos dos textos sobre esa película en la página 9) y se dedicara a reescribirla según su fecundo estilo cómico. Un estilo cómico que se inscribe en una tradición: la del cine americano, es decir, estadounidense. En sus mejores expresiones, este cine suele contar algo que aparece en primer plano y algo (mucho) que se va



tramando, desarrollando, en planos menos evidentes. Y no, no se trata de las banalidades habituales que aparecen apenas se levanta la hojarasca en el cine "importante" o "complejo" como *El origen*, *La cinta blanca*, *Match Point* o *La cuestión humana*. Se trata de otra cosa: la memorable secuencia de enfrentamiento entre policías y ladrones a la salida del banco de *Heat*, de Michael Mann, fue un hito para el policial de acción urbana, y no porque demostrara alguna tesis como "la Policía de Estados Unidos es mala, racista y tira antes de

preguntar". En su muy atractiva y perfectamente realizada superficie, ese segmento de *Heat* era un enfrentamiento entre policías y ladrones; en la forma, en su arquitectura —que siempre está visible pero generalmente se disfruta en revisiones—, se trataba de una secuencia de una película bélica, con trincheras y posiciones por conquistar. *Todo un parto* es una comedia, una gran comedia, una gran road movie que es una comedia o viceversa. Pero lo de road movie es evidente. Hay, sin embargo, algo menos evidente, más sofisticada-



a una comedia. Le mandé un mail a la diseñadora: “me gusta la foto pero habría que cambiarla: no parece de una comedia, parece la foto de una película bélica”. Y Mariana amablemente cambió la foto. Vuelvo a mirar la foto de la primera propuesta, que es la que está aquí al lado, y sigo viendo una película bélica, en la que Downey Jr. le reclama a Galifianakis que se olvidó de avisar que los camiones que transportaban soldados iban a ser emboscados. O veo una película en la que se juega el futuro del mundo y el bulldog francés acaba de mear unos importantes circuitos informáticos que iban a predecir con exactitud el impacto de un meteorito. A golpe de vista no veo, creo que no se ve con obviedad la comedia que disfruté en *Todo un parto*. Y ahí está uno de los secretos de la sofisticación de la película: contar una comedia sobre la amistad con los gestos de una película bélica, o los gestos de una película sobre algún apocalipsis inminente. Contar una cosa mientras parece sutilmente que se cuenta otra, así se hace, y hasta el perro parece entender las claves gestuales. Comparen esta foto de una película estadounidense (americana) con alguna de las fotos que suelen usarse para promocionar las más básicas “comedias populares” argentinas (comedias que, más que sudamericanas, terminan siendo, con suerte, subitalianas), y verán el gesto que refuerza, remarca, subraya, remacha que estamos ante una comedia en la que el protagonista es un canchero bárbaro, un tipo de barrio que la sabe lunga, o un playboy, o un amo de casa atribulado, o alguien que no sabe cuidar de un niño que tiene ahora un niño –y un conejo– a su cuidado. Al ver una de esas mantecosas fotos, ¿para qué vamos a ver la película? Las lecciones del cine americano (estadounidense), sus lecciones sobre los gestos, sobre cómo contar con la forma de una cosa otra cosa –o, mejor, varias cosas– las aprendió Fabián Bielinsky, por eso su *Nueve reinas* era una comedia moral y una tragedia social con la apariencia de una película de estafadores. *Todo un parto* es una road movie y una buddy movie con los gestos de otra clase de películas, gestos que construyen de manera oblicua, de forma no directa, de forma sofisticada, la comedia monkiana de Phillips. *Todo un parto* está en la tradición de las películas que nos gustan. Perdón: que me gustan. [A]

do en la película, que será uno de los placeres en futuras revisiones. Y para referirse a eso habrá que hablar del proceso de producción de *El Amante*: todos los meses, durante los días del cierre, en algún momento la diseñadora nos envía propuestas de fotos de tapa una vez que le confirmamos qué película o películas van a la tapa. Cuando recibí la primera propuesta de *Todo un parto*, por un breve momento no reconocí la película: sí, eran Robert Downey Jr., Zach Galifianakis y el bulldog francés, pero la foto no parecía pertenecer

19 años en la docencia del guión

“El cine es antes que nada lápiz y papel”

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

**ABIERTA LA INSCRIPCIÓN
CARRERA DE GUIÓN 2011**

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



Películas antídoto

por Guido Segal

Una buena película marca un antes y un después de la experiencia. Una buena película es un estado de ánimo contenido que generosamente contagia y hace que el mundo cambie al salir de la sala. No el mundo en general, el inabarcable, sino el personal, que a fin de cuentas es el mundo que uno conoce. Por eso no hay que cometer el error de hacer distinciones del estilo “películas para entretenerse”; justamente, si entretienen es que nos tienen entre, entre el antes de verla y el después de verla, y el mundo queda suspendido en ese lapso, para teñirse del color que la película proponga.

Hay películas antídoto y hay películas proustianas, que se refractan en la propia experiencia y nos llevan hacia atrás en el tiempo, dibujando en nuestra cara una sonrisa melancólica (pasado) que rápidamente puede convertirse en risa desencajada y eufórica (puro presente). Y hay películas –y, sobre todo, hay directores– que saben perfectamente el poder de lo que filman, y que nos llevan de la mano. No importa qué tan banal o artificial o acartonada o falsa parezca de antemano la película que vamos a ver, en el “durante” de la experiencia uno descubre que es exactamente lo opuesto. Y ahí está el diamante en bruto: ahí

está el jugo secreto, el verdadero tema de la película.

Todd Phillips hace comedias escatológicas de apariencia trillada y gags facilistas e infantiles. No me extrañaría que haya quien las lea así, y menos me extrañaría que quien afirme esto no haya visto las películas. No digo que son infalibles, pero uno se pierde una porción muy suculenta si elige no entrar en ellas. Denostar lo tonto, lo obvio y lo infantil es, al menos en el caso de Phillips, problema de los prejuicios innatos del espectador y no de las películas en sí. Porque detrás del telón de lo aparente hay un trasfondo enorme, una invitación y la maestría que muy pocos dominan: hacer convivir lo más sublime con lo más mundano.

La comedia escatológica es una especialidad de Hollywood desde hace rato, y la mayoría de las veces suele estar asociada a adolescentes. Desde *La venganza de los nerds* a la más reciente seguidilla de *American Pie*, uno sabe de antemano que va a ver una de jóvenes hormonales que, como dirían los geniales comediantes españoles de *Muchachada Nui*, quieren mojar el churro. Con certeza, habrá peripecias que involucren pedos o mierda en alguno de sus posibles estados (sólido, líquido o gaseoso), gags basados en gol-

pes o agresiones absurdas y dosis de alcohol y drogas. En fin, la liberación del cuerpo, la destrucción anárquica y festiva de todo tabú que el viejo Hollywood y los códigos de buenas conductas consideraban indignos de mostrar. Con el tiempo aparecieron una serie de benditos grandulones (léase Sandler, Stiller o Ferrel, entre tantos) que llevaron los códigos del género a una franja de edad más cercana a los treinta, pero siempre de la mano de personajes cuya actitud remite a la adolescencia, ya sea porque el personaje se rehúsa a crecer o porque las circunstancias lo llevan a repetir la conducta inmadura del pasado.

Desde su aparición como director, Phillips acompañó el desarrollo del género y se involucró hasta convertirse en su figura central. Sus películas reflejan ese trance desde lo netamente juvenil hasta el regreso a lo adolescente en plena adultez "seria". Primero fueron las andanzas de un grupo de universitarios en *Viaje censurado*, después pasó a los hombres grandes que regresan a la universidad a pesar de que rondan los cuarenta y tienen trabajos, mujeres y vidas "asentadas" (*Old School*) y, finalmente, y a partir de *¿Qué pasó ayer?* y *Todo un parto*, se centra en hombres maduros que por el lapso que dura la película dejan sus vidas aburridas y acartonadas para salirse del cauce y divertirse como no lo hacían desde hacía un buen tiempo, siempre de la mano de encuentros sexuales, golpes, drogas, alcohol y una buena cuota de irresponsabilidad. A medida que el propio Phillips va creciendo, también lo hacen sus personajes, pero el espíritu de sus películas permanece siempre igual, incluso enriquecido: el sano placer por la tontería y por el chiste fácil, que invita al espectador adulto a entrar en sintonía con los personajes, a desestructurarse, a recordar y a volver con la mente hacia la juventud perdida. Seré presuntuoso, pero me gusta pensar en la idea de películas proustianas.

Las comedias escatológicas suelen ser denostadas por no ser demasiado inteligentes, y esto es algo que habría que pensar. Parecería ser que la inteligencia está asociada a la mente y a los goces del intelecto, dejando para el cuerpo los placeres sensuales. Ahí estaría el nacimiento del tabú: sería de mal gusto hacer películas sobre los flujos que hacen al cuerpo, genitales y acciones puramente físicas, como golpes o heridas. ¿Necesitamos estetizar lo escatológico para que sea digno de valoración? ¿Alguien niega el valor de *El asno de oro*, de Apuleyo (siglo II d.C.), o de las películas de Fellini porque hablan de culos, tetas, pijas y excreciones?

Phillips hace comedias escatológicas. Pero su cine se destaca por varios puntos de sutil inteligencia: antes que nada, la elección del elenco y la libertad creativa que habilita. *Todo un parto* toma a un actor serio y versátil como Downey Jr. y lo choca contra el escándalo en dos patas que es Zach Galifianakis.

La premisa de la película hace acordar a *Mejor solo que mal acompañado*, pero la verdadera premisa es el choque entre estos dos mundos incompatibles. Phillips es famoso por incentivar la improvisación, y la película lo deja ver de forma transparente. Todo se ve bestialmente fresco, sin red, tan cercano que incomoda tanto como hace reír. Y si uno se incomoda es porque reflexiona, porque algo le hace ruido. Phillips filma dentro del sistema de estudios pero se toma todas las libertades, empuja los límites siempre un paso más allá, y no me cabe duda de que algún día



Todo un parto Due Date

Estados Unidos, 2010, 100'

DIRECCIÓN

Todd Phillips

GUIÓN

Todd Phillips, Alan Cohen, Alan Freedland y Adam Szytkiel

PRODUCCIÓN

Todd Phillips y Daniel Goldberg

MÚSICA

Christophe Beck

FOTOGRAFÍA

Lawrence Sher

EDICIÓN

Debra Neil-Fisher

INTÉRPRETES

Robert Downey Jr., Zach Galifianakis, Michelle Monaghan, Jamie Foxx, Juliette Lewis, Danny McBride.

hará una gran película sin premisa. Un director de comedias que entiende que cierta cuota de descontrol hace a un cine libre no puede hacer películas idiotas.

Otro gran mérito de Phillips es que hace películas brutalmente crudas sobre los procesos internos masculinos. Todos sus protagonistas son hombres y todos, a pesar de que aparentan ser serios en un comienzo, tienen un germen infantil que no desean perder, o del cual no pueden desprenderse. Ethan Tremblay (Galifianakis) dice tener veintitrés años, aunque todos nos damos cuenta de que tiene al menos diez años más –del mismo modo en que omite decir que es gay (dato que la película, inteligentemente, jamás explicita)–, y no lo hace por mentiroso, sino porque hay algo añorado en él, la credulidad y el ingenuo encubrimiento de los niños. Todo el mal que produce es porque se aferra a la infancia. Y cuando Downey y él finalmente se amigan, es porque el personaje de Downey se conecta con esa energía infantil salvaje. La película actúa sobre sus personajes, pero impacta en el espectador como reflejo, como si dijera: sí, dale, hacé cualquiera al menos un rato, rompé la regla como si no la conocieras, quebrá el esquema. Y uno se ríe porque el chiste es gracioso, pero también porque la invitación es muy noble, muy cómplice.

Todo un parto tiene toda la apariencia de ser una gran excusa para poner en funcionamiento mecanismos humorísticos. Cada personaje secundario, que a su vez es un cameo extraordinario (Juliette Lewis, Jamie Foxx y Danny McBride pelean palmo a palmo en el duelo cómico), funciona como un bloque aislado con tono propio. La excusa del parto de la mujer de Downey y el ritual funerario de Galifianakis con las cenizas de su padre unifican, pero no dan cierre. La película es puro exabrupto tras otro, y está definida por la total imposibilidad de predecir qué va a pasar después. Phillips mismo parece haber montado esta gran excusa para probar los límites de los mecanismos cómicos, buscar siempre nuevas fuentes, redefinir el origen de lo cómico. Cuando uno cree que lo ha visto todo (Downey golpeando niños, un perro masturbándose o gente tomando café hecho con cenizas de un muerto), la película sube la apuesta. Y sigue, sigue, sigue, en un frenesí extraordinario, liberador. Y encima mete en lugares centrales comentarios muy críticos hacia Estados Unidos y la guerra de Irak, yendo al centro de lo pesado pero siempre desde lo gracioso. Es virtuoso: una película de gags que podría sostenerse únicamente en un crescendo de chistes interminable. Pero, además, Phillips cuela algunos momentos emotivos que no entran forzados ni bajan el ritmo y funcionan en sí mismos, y que nos hacen querer a los personajes aún más, porque les regala más y más aristas, más carnadura; los aleja de la caricatura y los humaniza.

Hay películas antídoto contra la abulia y contra la apatía, y no hay una sola de las películas de Phillips que no funcione de esa manera. Películas inteligentes con la voluntad y la capacidad de llegar a un público amplio, películas con dinero que no lo invierten en pompa y ostentación, películas que invitan a aceptar todo, a abrirse a la diversidad humana, películas que hacen que lo más idiota tenga su momento de gloria. Películas, a fin de cuentas, que cambian el mundo, aunque más no sea el mundo de uno. [A]

Un sabor robusto



por Marcos Rodríguez

Algo parece inexplicable con Ethan Tremblay (interpretado por Zach Galifianakis). Probablemente sea la barba. ¿Cuándo fue la última vez que vimos un actor de Hollywood con barba fuera de una isla desierta, una etapa de depresión o un viaje al Cercano Oriente? Una barba y una permanente. Y un eterno cepillo de pelo en el bolsillo de atrás del pantalón. Hay algo escurridizo, casi viscoso en el gordito; podría parecer Papá Noel, roza el estereotipo de la homosexualidad y termina siendo la quintaesencia de la amistad masculina. Su figura puede ser llenada (simultáneamente) por cualquier actitud, y es ese paso (eternamente inestable) el que asegura el humor. Los elementos no son en sí algo fuera de lo normal; es el orden, el timing lo que los convierte en fuente de sorpresa. Uno no sabe qué esperar. Ni siquiera podemos esperar siempre un chiste. Tomemos uno de los gags más obvios (pero no por eso menos efectivo) de *Todo un parto*: la escena en el baño público junto a la ruta, en la que Peter Highman (Robert Downey Jr.) le pide a Tremblay que actúe para él. La repetición de frases es hermosa, y es notorio lo bien que Galifianakis hace de alguien que no sabe actuar. Básicamente, nos reímos del personaje. Hasta que de pronto, en un plano sin corte, Ethan contiene lágrimas de

verdad, desborda la angustia, se murió su padre. Inmediatamente afuera, resguardados de la lluvia, Peter se siente culpable por haberse burlado de alguien que está sufriendo y comparte con él el recuerdo de cómo su padre abandonó a su familia cuando él era chico. Hay un silencio (emotivo) y de pronto se empieza a escuchar un ruido que crece: Ethan se le está riendo en la cara. “Mi papá nunca habría hecho eso, él me quería”.

La figura de Ethan Tremblay es, fundamentalmente, una figura incómoda. A diferencia de la mayoría de los cómicos, en los que el humor funciona a través de la identificación o del grotesco más allá de toda identificación, Galifianakis trabaja una figura humana que nos incomoda; muchas veces, es directamente antipático o desagradable. Ése era, por ejemplo, el personaje que interpretaba en *¿Qué pasó ayer?*: un colado que se inmiscuía en una reunión de amigos. En *Todo un parto* es parecido: es aquél a quien Peter Highman debe soportar con tal de llegar junto a su mujer para el nacimiento de su hijo; el que hace que lo echen del avión. Si *Todo un parto* supera la obra anterior de Todd Phillips, es porque esta película adopta la forma Galifianakis, se ajusta mucho más a su contorno. Un contorno, por supuesto, moldeado, a su

vez, por Todd Phillips y adoptado por él.

El tono Galifianakis va más allá del humor seco y no subrayado. Como con el chiste del anillo del Holocausto en *¿Qué pasó ayer?*: tiene la capacidad de decir las más grandes barbaridades sin que siquiera se note. Su voz está tan ausente de marca que puede atravesar cualquier escena. Como pasa, de nuevo, con el tema del padre muerto en *Todo un parto*: es el costado más claramente sentimental, el punto de unión emotiva, la angustia desestabilizadora dentro de la comedia, pero es el propio Ethan quien hace el mejor chiste al respecto. Era claro, cuando veíamos que el personaje guardaba las cenizas de su padre en una lata de café (“sellada al vacío”), que tarde o temprano iban a terminar dentro de una cafetera, pero el paseo de *Todo un parto* es tan alto que, para cuando llega el momento, nos sorprende. Después de la escena y una conversación en la que se discuten las bondades del sabor del padre muerto hecho café, Ethan dice: “Él disfrutaba del café y fue disfrutado como café. El ciclo de la vida”. Lo dice serio. Nosotros nos reímos.

Es claro que el mérito de esta maravilla que es *Todo un parto* no es exclusivo de Zach Galifianakis, pero esas escenas sólo él las podía hacer funcionar. **[A]**



TODOS VÓS SODES CAPITÁNS

کملین کابتانیس

25 FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE DE MAR DEL PLATA
13 AL 21 DE NOVIEMBRE DE 2010

UN FILM ESCRITO PRODUCIDO Y DIRIGIDO POR OLIVER LAXE

QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
CANNES

PREMIO
FIPRESCI
CANNES
2010



Festival Internacional
de Cine de Gijón

REPARTO: SHAKIB BEN OMAR NABIL DOURGAL MOHAMED BABLOUH SAID TARGHZAQUI ASHARAF DOURGAL MOHAMED SELUSHI REDOUAN
NEGADI YOUSEFF BOUGHARI BILAL BELCHEIKH ZHOR ARFAOUI OLIVER LAXE HICHAM AMIDALLAH ADAM MOUAOUJA FRANCE ALINE HABIBA
BOUZERDA FOUAD LHADARI AHMED KACEM RACHIDA MARRAKECHI HASSAN WAHABÉ ABDELGHANI OBAYEB NOURREDINE AL FATOUH
ZEITUN FILMS: FELIPE LAGE MONTAGE: FAYÇAL ALGANDOUZI SONIDO: ALBERT CASTRO AMARELLE DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: INES THOMSEN

zeitun films



AGADIC
Agencia Aragonesa
de Promoción Cultural

DARNA
DARH-AMARCC.ORG





De aquí a la fraternidad

por Juan Pablo Martínez

Antes de convertirse en uno de los directores más sólidos y notables de la Nueva Comedia Americana, Todd Phillips inició su carrera dentro del terreno del documental. Su ópera prima (y también su tesis para la NYU) fue *Hated*, de 1994. Lo que iba a ser un simple documental sobre el excéntrico y autodestructivo músico punk GG Allin, líder de los Murder Junkies y alguien capaz de tirarle mierda (literalmente, claro está) a su público, se convirtió en un retrato de los últimos días del músico, ya que éste murió poco antes del estreno.

Cuatro años después, y junto con su compañero de la NYU Andrew Gurland, Phillips realizó otro documental, esta vez para HBO, llamado *Frat House*. La película muestra con lujo de detalles los crueles ritos de iniciación en una fraternidad de Pensilvania. Para poder filmar en ella, los mismos realizadores tuvieron que pasar por varios de estos ritos, lo cual también se ve en la película. Luego de su exitoso paso por

Sundance, varias organizaciones de estudiantes denunciaron que buena parte de los sucesos de la película estaban armados, y algunos miembros de la fraternidad hasta confesaron que los directores les habían pagado para reproducir los ritos. Esta controversia hizo que la gente de HBO se rehusara a pasarla, y es así como, hasta el día de hoy, la película permanece inédita, aunque puede verse (sin subtítulos, claro) en Google Video.

Por último, en 2000, Phillips realizó un documental un poco más tradicional: *Bittersweet Motel*, sobre el grupo Phish. Ese mismo año, Todd estrenó la primera de sus grandes comedias. *Viaje censurado* (o *Road Trip*, su título original) parte de una premisa sospechosamente similar a la de *Overnight Delivery*, comedia romántica de 1998 con Paul Rudd y Reese Witherspoon sobre un estudiante que debe emprender un viaje hacia la universidad a la que asiste su novia para impedir que ella se encuentre con un documento que bien podría sepa-

rarlos. Pero las similitudes se acaban ahí, y si ésta era una comedia romántica tontolona y algo simpática, la de Phillips es un asunto más bien extremo que toma ciertos detalles de su propia *Frat House* e incorpora a un narrador brillante interpretado por Tom Green. Aquí se empieza a notar la principal de las constantes en la filmografía de Todd Phillips: su tendencia a exprimir al personaje del macho medio americano, otorgándole una humanidad que raras veces se ve en este tipo de películas. Las películas de Phillips, contrariamente a posibles primeras lecturas, no son machistas, sino simplemente películas sobre el mundo masculino.

Aquellos viejos tiempos (*Old School*, 2003) es otra película sobre fraternidades y amistades masculinas, aunque en este caso los protagonistas son treintañeros. Luke Wilson, Vince Vaughn y Will Ferrell interpretan a unos grandulones que, por razones legales, pero más que nada para huir de su monótona vida adulta, deciden iniciar una

fraternidad en un campus universitario y revivir tiempos pasados. Con un timing casi perfecto, momentos memorables (la corrida de Will Ferrell en pelotas) y otros *wesandersonianamente* bellos (la escena de Vince Vaughn en la piletta, musicalizada con "The Sound of Silence", de Simon and Garfunkel), más un tono que remite bastante al *Colegio de animales* de Landis (tal vez su referencia más directa) aunque con más corazón, *Old School* es tal vez el punto más alto de la carrera de Phillips.

Un año después llegó el turno de *Starsky & Hutch*, un brillante *run for cover* donde Phillips deja un poco de lado sus constantes narrativas para hacer una relectura de la serie de los setenta con autoconciencia, buen timing, chicas lindas, escenas de acción que se entienden y un acercamiento bien festivo al uso de drogas duras, algo más bien extraño en una película mainstream. Ben Stiller y Owen Wilson están sin duda excelentes, pero lo mejor de todo es el cameo de Will Ferrell como un preso desopilantemente *kinky*.

Escuela de tontos (*School for Scoundrels*, 2006), remake de la película inglesa homónima de 1960, es claramente su obra más fallida. Si bien tiene sus momentos, la película es bastante derivativa de *Locos de ira*. Los dos protagonistas, Jon Heder y Billy Bob Thornton, no tienen buena química (algo que sí tenían Adam Sandler y Jack Nicholson en la película de Peter Segal), y todo se estira demasiado hasta que uno pierde el interés. Básicamente, el problema de *Escuela de tontos* es que es demasiado convencional, y Phillips no parece moverse demasiado bien en lo convencional.

Por suerte, el buen Todd recuperó su puntería con el doblete que tal vez lo consagre para siempre: *¿Qué pasó ayer?* (*The Hangover*) y *Todo un parto*. En estas dos películas, Phillips retoma sus temas predilectos (los viajes, los treintañeros, el *male bonding*), pero ahora está todo mucho más aceitado, y se agrega un elemento que las vuelve mucho más sofisticadas: el misterio. Mientras que *¿Qué pasó ayer?* está narrada casi como si fuera un policial, con los protagonistas tratando de reconstruir una noche de juerga, el misterio en *Todo un parto* está dado en la misma construcción de los gags. La escena que más demuestra esto último es aquella en la que los protagonistas van a buscar un giro de dinero y los atiende un empleado interpretado por el gigantesco Danny McBride. Aquí, Phillips nos va revelando detalles de a poco, los gags van en un crescendo a medida que se presentan elementos que desconocíamos, hasta que todo explota en una ola de violencia e incorrección política de un nivel de sofisticación tal que nos asegura que estamos, ni más ni menos, frente a uno de los directores más importantes de hoy. [A]



Mejor solo que mal acompañado
Planes, Trains & Automobiles

Estados Unidos, 1987, 93'.
DIRIGIDA POR John Hughes

Lucha de clases

por Rodrigo Aráoz

Alguien decía que el viajar es un placer que nos suele suceder, aunque tachar la "s" del "nos" se ajustaría más a la realidad, porque, a decir verdad, que un viaje sea realmente placentero es más bien poco frecuente. Es más, de vez en cuando se nos presentan esos viajes malditos, plagados de inconvenientes, en los que nos da la sensación de que la distancia hasta el destino nunca va a ser colmada. *Mejor solo que mal acompañado* es el relato de una de esas travesías, con el adicional de que es un viaje con una inusual compañía para el viajero en cuestión. El exitoso publicista Neal Page (Steve Martin) está condenado a la ruta y a viajar con Dell Griffith (John Candy), alguien con un trabajo tan gris como lo es vender argollas para cortinas de baño. El contraste entre ellos es el motor humorístico de la película, como en buena parte de las películas de amigos (buddy films), subgénero que, aunque nunca desapareció del todo, tuvo su pico en los ochenta. Esa década, que parece ser el manantial nostálgico en donde abreva cierto cine norteamericano contemporáneo, parece que vuelve a pegar fuerte con películas como *I Love You, Man*; *Pineapple Express*, y, la última, *Due Date*. Por otro lado, el motor emocional de este tipo de películas –la amistad o, al menos, el compañerismo (que es lo que suele justificar las circunstancias)– no surge definitivamente en *Mejor solo...* sino hasta el final. Es que, más allá de las diferencias físicas o de cualquier otra cosa, lo que verdaderamente separa a Dell de Neal es la diferencia de clases. Si bien Dell es bastante insoportable, lo que más irrita a Page es verse envuelto en un mundo que le es ajeno; verse obligado a relacionarse con personas con las que difícilmente tendría que haberlo hecho en su vida habitual; tener que usar teléfonos públicos o transportes populares. Todo eso, sumado a la personalidad del gordo (que, en parte, también es producto de su clase),

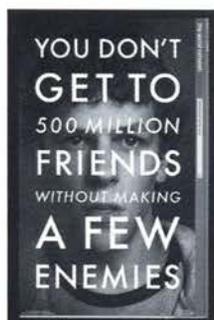
es lo que vuelve loco a Page: descubrir la existencia del otro. Aunque tienen cosas en común, como la creencia en la familia y, sobre todo, en la importancia del matrimonio, buena parte de sus malentendidos son producto de las formas distintas que ambos tienen de relacionarse con las personas. Y si finalmente logran alcanzar esa amistad y compañerismo indispensables para el film, será porque el camino y el infortunio los llevan a perder todo. Vivir con lo puesto, despojado del entorno, los objetos y los hábitos de su clase es lo que llevará a Page a aceptar la alteridad, a reconocerse a sí mismo en el rostro del otro. Por eso *Mejor solo que mal acompañado* quizás sea el film de amigos definitivo, no sólo por la complejidad de sus personajes, sino también porque sus disparatadas aventuras convierten a la película en una de las más divertidas de la década más divertida de la historia del cine. [A]

Alguien con quien hablar

por Gustavo Noriega

De la multitud de comedias norteamericanas que poblaron la cartelera en la década del ochenta, *Mejor solo que mal acompañado* persiste en la memoria con una obstinación que nadie hubiera sospechado en su momento. En mi caso personal, no se trata sólo de recordar una serie de gags desopilantes (ya recordamos cuando hablamos de John Hughes el feliz momento de "You're going the wrong way!") sino de una identificación total con el personaje interpretado por Steve Martin. Como le pasaba a él, el contacto con un extraño (representado aquí por John Candy en una actuación consagrada) me resulta absolutamente intolerable. Seguramente, comparto con aquel empresario pulcro y snob que deseaba llegar a su casa para el festejo de Thanksgiving una idea puntillosa y estricta respecto de lo que considero mi privacidad. La intensidad con que el vendedor de aros de cortina de baño (¡qué gran idea esa profesión!) desmoronaba esa fortaleza era al mismo tiempo feliz y ominosa.

Sin embargo, una y otra vez me vuelvo a emocionar con el final de la película, con esa coda en la que, para muchos, se apelaba al golpe bajo y a la extorsión emocional. La revelación de que el personaje de John Candy estaba solo y no tenía ninguna familia que lo esperaba se me antoja hoy mucho más que eso. La emoción que sentí la primera vez que vi la película y que vuelvo a sentir cada vez que la revisito, me resulta totalmente legítima. Al fin y al cabo, todos estamos solos y todos necesitamos alguien con quien charlar. [A]



Clicks modernos

por **Juan Manuel Domínguez**

Prólogo: Hombres del mañana

En su *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*, Gerard Jones decide narrar la vida de tres figuras esenciales para el desarrollo del cómic norteamericano. Pero no simplemente para pulir de bronce el asunto: Jones crea, desde lo minucioso, un retrato superpoderoso que, a partir de tres sujetos fundamentales en la historia del medio, da cuenta no sólo de lo poco místico de crear, vender y hacer leyenda al mito del héroe devenido Cajita Feliz en el siglo XX, sino también de lo extremadamente humana e hija de puta que puede ser una industria multimillonaria que pisoteó sin asco y con todo su peso a unos tipos que sólo querían laburar. Una de esas vidas es la de Jerry Siegel, uno de los dos papás de Superman. Siegel era un nerd. Uno, incluso, fundacional: al parecer, su fanatismo fuera de serie y dentro de seriales lo llevó a ser el creador del formato fanzine —una forma de comunicación popular, sin costos

industriales—. Con papá muerto más rápidamente que una bala (de hecho, murió de un infarto mientras le robaban en su negocio), el alfeñique Siegel comprimió el arte de época y la odisea espacial cotizada en centavos, el Hombre y Superhombre de Nietzsche, su pasión por los cuerpos masculinos de Hal Foster en *Tarzán* y un cuento sobre un marciano con superpoderes, y cocreaba a Superman. Superman es, quizás, el producto más paradójico de la industria: nacido de (podría decirse) varios robos, es una franquicia imposible de desconocer que encierra y posee tanto un corazón como una historia. Por un lado, pasión de los débiles, relato geiser en el cual criticar ese status quo que también confirma; pero, por otro lado, motor ya no tan poderoso pero fundamental de una podadora financiera, que, por ejemplo, durante toda su vida le negó a Siegel un morlaco más que aquella miseria que le pagaban cuando entregó el personaje en 1938. Lo extremadamente terrestre del recorrido inverso de

Red social The Social Network

Estados Unidos,
2010, 121'

DIRECCIÓN

David Fincher

GUIÓN

Aaron Sorkin, basado en el libro de Ben Mezrich

PRODUCCIÓN

Dana Brunetti, Ceán Chaffin, Michael De Luca, Scott Rudin

FOTOGRAFÍA

Jeff Cronenweth

EDICIÓN

Kirk Baxter y Angus Wall

MÚSICA

Trent Reznor y Atticus Ross

INTÉRPRETES

Jesse Eisenberg, Justin Timberlake, Joseph Mazzello, Armie Hammer, Andrew Garfield, Brenda Song, Rashida Jones.

Jones (partir de la leyenda hasta convertirla en un relato de vida) deja ver las paradojas que construían un imperio en Estados Unidos y, al mismo tiempo, reconocer en el nacimiento de un mito, un saber y un uso cultural popular no un hecho romántico, sino una red –de contención– donde la presencia de gánsters y geeks es pura. Nada de supervillanos y supertipos: sin hijos de puta, no hay industria cultural; sin alfeñiques cuya vida se asemeja a la de un personaje de cómic, tampoco habrá leyenda. Sin que explote ese Krypton geek y gansteril, no hay Superman.

Hombres de hoy

Fincher ya había jugado un rato con la idea de destruir el mundo, el corporativo. De cancherear mostrando lo que le gusta y subiéndole el volumen al “Where Is My Mind?” pixiano, lanzando un fotograma de una pijota y viendo caer a esos edificios rectos, luminosos, de 80 pisos, todos iguales, poderosos. Lo hizo en *El club de la pelea*, su híbrido de obra maestra y perfecta idiotez (si quiere tache “híbrido”, y después, si sigue queriendo, “obra maestra” y/o “idiotez”). Ahora Fincher se calmó: *Zodiaco*, la mejor película que dieron los setenta (lástima que fue filmada fuera de esa década), fue hasta hoy el más cinematográfico síntoma de ello. Después vino *El curioso caso de Benjamin Button*, donde el freno se traducía en lectura plomiza, en lección de vida contenida en Brad Pitt (la primera parte de Brangelina, con su belleza extraña y marciana, convertía el juego sobre la apariencia propuesto por el cuento original de Scott Fitzgerald en algo más que una versión ocre y grasosa de *Forrest Gump*). Y ahora, *Red social*. Ya saben: “La película de Facebook”. Bueno, eso de ser “la película de Facebook” medio que sí y medio que no.

Medio que sí: *Red social* realiza un tramo inverso a del libro de Jones citado al comienzo. Formatea al hombre, al joven, al creador, al *nannimorettiano*, al geek Mark Zuckerberg, nombre detrás del imperio multimillonario que es Facebook (explicar qué es Facebook es como explicar a Superman, y es algo que no haré salvo frente a extraterrestres). Zuckerberg en *Red social* no tiene pasado. No sabemos de dónde viene. Ni adónde va, ya que la película no tiene la historia cerrada como sí la tenía el libro de Jones. Sólo vemos a Zuckerberg recorriendo Harvard. Sólo sabemos que viene de pelearse con su novia porque es un idiota, y su nivel de idiotez sólo es posible por sus 20 años y su inteligencia usada como arma. “Asshole”, dirá ella. De hecho, el Zuckerberg del actor Jesse Eisenberg, tenso como un alambre, es una reconstrucción del Zuckerberg real, y los juicios post creación de Facebook –por un lado, entre Zuckerberg y el cofundador de Facebook; por el otro, entre Zuckerberg y los hermanos Winklevoss (quienes acusan de robo de propiedad intelectual)– le darán una estructura narrativa al relato de cómo Facebook se convirtió en la megalópolis virtual que es. Como Siegel, la proeza de Zuckerberg se construye como un gran guñol de la era que lo contiene y de sus odios, amores, influencias y usurpaciones.

Medio que no: *Red social* es “una película sobre Facebook”, que toma a la cronología de la creación de la herramienta social y a sus protagonistas para poner en tensión mucho más que el mundo contemporáneo y sus formas de comunicación. Fincher sabe –por eso deja fuera de plano a la herramienta en sí (a Juan

Manuel Domínguez le gusta esto)– que cualquier método de comunicación define una inteligencia (a Juan Manuel Domínguez esto no le gusta tanto, pero no le queda otra): si decido contar con quién estoy cogiendo o si me comí una mandarina, si decido hacer pública la fórmula para dejar de utilizar combustibles fósiles, o si tengo tres o un millón de amigos, en los parámetros de Zuckerberg y compañía, me definen. Ni *Todos los hombres del Presidente*, ni el Foster Kane welliesiano, ni una película sobre la hipocresía que lleva la amistad a su fin, sobre “el mundo de hoy”, sobre las nuevas luchas entre aristocracias con apellido y aquéllas surgidas desde la puesta en escena del sueño americano, sobre la incomunicación que implica la ultracomunicación (uff), sobre la moral. *Red social* es, valga la redundancia, una megared que muestra que no hay paradojas en el nacimiento de Facebook. Que aquella vieja aristocracia y esta nueva, que es billonaria antes de los 26 años, coexisten, se retroalimentan. Que si aquellos remeros fornidos de apellido y músculos pierden el juicio sólo dejan de ganar billones para ganar millones. Fincher entiende que eso es, precisamente, lo que no tiene sentido: billonarios de 23 años; genios con carisma de estrella pop y con acceso a vips; fraternidades universitarias donde la estructura de poder deviene en formativa; la necesidad de hacer público si prefiero cogerme a tal o cual; la posibilidad de que haya litigios por millones de dólares; que el genio de un tipo sirva para crear una herramienta que no representa para nada aquello que cree del mundo (ser una “utilidad” en el sentido menos épico del término); la idea de medir el mundo a partir del éxito. *Red social* también entiende que, como sucedía con geeks y gánsters en el comienzo del cómic como industria, ni una partícula de ese universo Facebook, de ese proceso, ni un dólar de Zuckerberg –ni los ganados, ni los perdidos– pueden existir sin el otro. No hay nuevos reyes, sólo nuevas riquezas. Sin Winklevoss no habría Zuckerberg; sin el sistema de información exhaustivo creado por las universidades y que Zuckerberg hackea no habría Facebook; y sin el creador de Napster no habría Facebook en nuestras casas y fuera del circuito universitario. Por sobre todas las cosas, *Red social* entiende qué esconden Facebook, Zuckerberg, Siegel y Superman: la necesidad visceral de convertirnos en relato. ¿Por qué queremos que el mundo sepa que existimos y subimos links, opiniones, fotos y demás informaciones? Porque nos aterra saber que todos morimos solos, ya sea iluminados por una pantalla de computadora esperando la confirmación de una amistad o dibujando al superhéroe que nos sobrevivirá. Y ser relato, aunque sea mínimo, es poner en pausa esa certeza. Contar el nacimiento de Facebook no es definir al mundo moderno (cosa que *Red social* puede hacer, pero no es su objetivo), sino mostrar cómo ese mundo inmediato, a distancia de F5, linkeable, multimillonario y litigante es, antes que una paradoja, la manera en que todos esos posibles –que sabemos posibles porque están tan lejos como un www.facebook.com– adquieren su mejor forma: la del relato.

Fincher cree (quizás por primera vez de forma fundamentalista) en el cine, en contar sin caer en piruetas, en centrar el relato en planos y contraplanos, en las escenas de plano general, en las cejas levantadas, en los gestos adustos, en unos rulos bien judíos y cancheros como los de Justin Timberlake, en saber

mirar los rostros (es notable cómo cada personaje se define casi caricaturescamente por la forma de su rostro). Sin esos rostros y sin ese antecedente real de Facebook, la constante canchereada verbal sería gratuita, agotadora, otra prueba de que Hollywood entendió pésimamente –al menos a la hora de no reírse– las lecciones del clasicismo. *Red social* sabe que hay un mundo, unas noticias, un tipo, una herramienta, que hacen de su narración algo posible, algo que pasó y hoy es realidad. Pero nadie puede creer que cuando Zuckerberg lee el algoritmo que será fundamental para la programación de Facebook se está recreando un momento real: Fincher construye esa escena de la misma forma en que Indiana Jones agarraba al ídolo en *Indiana Jones y los cazadores del Arca Perdida*. Fincher sabe que, aunque sepamos cómo termina el relato, él puede contarlos de forma cinematográfica, utilizando un cine seco, sincero, rápido, filoso en frases y cortes de plano, que evoca cinefilia pero al mismo tiempo reniega de cualquier marca de autor, que pasa de escena a escena, que no se pierde en acrobacias argumentales o visuales, que entra a un momento, ayuda a construirlo y se va. Ver en la historia de Facebook una historia, un thriller, un film deportivo, una comedia, un documental, un documento, una fantochada, una energía única y sólo posible de ser capturada por el cine (es muy poco factible que el libro de base tenga la velocidad del film de Fincher) es la proeza de Fincher.

Hay un momento que parece una pausa y muestra cómo Fincher entiende que el sinsentido que hace a ese mundo, a nuestro mundo, puede quedar en evidencia, como en pocos lugares, en el cine. Y no, no es el final, cuando el creador muestra los límites de su creación, cuando Zuckerberg presiona constantemente F5 en espera de una “amiga” y parece declarar dónde se para Fincher. (Quizás lo haga, pero no por criticar a la herramienta: en esa inactividad, en ese esperar que se hace ridículo y realista, no hay mito, desaparece el relato, no se imprime la leyenda; queda el tipo esperando, en lugar de salir corriendo a hablar con esa persona que recién se fue de la habitación. Quizás *Red social* sea descubrir cómo Fincher aprendió a hacer acrobacias, es decir, jugar con las leyes de la física sin negarla, con su visión y comprensión del mundo pero sin que eso implique ser un show de circo nihilista). Ah, la escena. Él, Eduardo Saverin, que tiene un título de esos tipo CEO, está en crisis con Zuckerberg, peleando en el celular. Instantes antes le había confesado a su novia, iracunda en cualquier medio (30 mensajes en el celular; se es lo que se es), que no sabía cómo cambiar el status de Soltero/En una relación con/Casado. La ironía no radica tanto en esa paradoja simplista, sino en que, mientras Eduardo discute en el teléfono, ella prende fuego la cama. Ese fuego, naranja, estridente, potente, real, se diferencia del tono oscuro-habitación-de-nerd o del blanco-oficina-de-multinacional que proliferan en el relato. Ese naranja sorprende por real, por antagónico, por ser una amenaza física concreta, frente a esa información virtual. Ahí Fincher diferencia y define ese mundo. Al mismo tiempo que sabe que cada invento involucrado (Facebook, extinguidor, celular, cama) encierra una historia, entiende que cada Krypton que se detona para hacer moderno al mundo, sea el momento que sea, encierra una cinematográfica realidad. Un relato. Una de geeks y gánsters. [A]

Solamente

por Josefina García Pullés

Hoy en día la gente no puede estar sola, la soledad da miedo. Y claro, eso no es novedad. Ya Juan Manuel Domínguez dice –en su nota sobre esta misma película– que lo que nos aterra es que “todos moriremos solos”, y es cierto. Pero, más allá de eso, la soledad que hoy (y de la mano de la pretendida instantaneidad de todo lo que existe) más asusta no es la “absoluta”, sino la “efímera”, la soledad momentánea o pasajera y –por sobre todo– la soledad exhibida: el mostrarse solo es casi como convertirse en uno de esos “señalados de Dios”, ésos de los que tanto hablaba Roberto Arlt, los mismos de los que Silvio Astier debía cuidarse. Y es que no son pocas las personas que no toleran la idea de sentarse solos en un café o en un bar, mirando a la nada. Solos con ellos mismos, leyendo, pensando, qué más da: estando solos... Y no son pocas las personas que, al hacerlo, sacan celulares y hacen llamadas que se convierten en eternas conversaciones en donde demuestran (¿se demuestran?) que “tienen con quién”, que están solos por elección. Es que hoy en día la gente tiene miedo de estar consigo misma (¿de pensar, de imaginar, de descubrir o descubrirse?). La compañía da seguridad, quizás porque el recordatorio de que otros existen da seguridad. Eso tampoco es nuevo, pero sí lo es en términos de los generadores de compañía que se han inventado a partir de esa necesidad humana.

Desde ahí surge *Red social*, porque desde ahí parte esta historia, la de Facebook y sus creadores. David Fincher lo deja en claro desde la primera escena, aquélla en donde vemos al protagonista (Jesse Eisenberg) con una chica que lo deja. Lo deja solo, en un bar, y lo deja sin la relación que mantenían. ¿Lo deja solo? Y... en el marco de una relación de a dos, si uno se marcha el otro queda solo. Frente a esa “soledad”, el chico reacciona abandonando el bar y volcando su enojo en la más atestada de las arenas: Internet. Desde esa bronca que emerge de su “soledad”, se propaga el germen que lleva a Mark Zuckerberg a crear Facebook, esa red social que llena nuestro perfil virtual de relaciones que pueden existir o no y las cataloga como “amistades”. Es que Facebook es un velo permanente sobre cualquier soledad exhibida, es el incandescente celular que demuestra que “tenemos con quién”.

Pero, justamente, lo que David Fincher logró en *Red social* –y no en su horrorosa *El extraño caso de Benjamin Button*– es montar y mostrar la vulnerable humanidad que hay detrás del fenómeno. En aquella película, Benjamin Button nunca era más que un caso extraño o un Brad Pitt con maquillaje; en esta película, Facebook (gracias también al genial trabajo de Eisenberg y del guionista Sorkin) es el millonario invento de un joven norteamericano, pero también es la traicionera y fascinante personalidad de un genio. Por eso, sobre todo –más allá de las posibles relaciones de esta película con *El ciudadano* y sus infinitos vínculos con la (in)comunicación–, ésta no es más que la desgarradora historia de una amistad que se pierde en medio de la historia de un hombre que no quiere estar solo (ni relativa ni absolutamente). [A]



Herramientas del sistema

por Nazareno Brega

La relación de Hollywood con los avances tecnológicos nunca fue la mejor. Y no sólo porque rara vez el cine ha podido comprender las innovaciones. Una y mil veces se machacó en todo tipo de medios de comunicación con la velocidad de los cambios en las nuevas tecnologías. ¿Cómo puede hacer el cine para llegar a tiempo a los descubrimientos cuando el proceso de hacer una película es tan largo y extenuante? *Red social* es un buen ejemplo: "la película de Facebook" llega a los cines cuando la relevancia de la creación de Mark Zuckerberg y Eduardo Saverin está en caída libre y es más usada para subir fotos de sobrinos o nietos recién nacidos, como medio masivo de spam o en busca de parejas efímeras que para otra cosa. Uno ni quiere pensar en qué estará la red cuando se estrene "la película de Twitter".

David Fincher prefiere despegarse un poco de las modas tecnológicas, aunque ése sea el tema de discusión central en *Red social*, para tratar de entender un fenómeno a partir de sus orígenes. Investigar a fondo cómo surgió algo o por qué se le ocurrió a su creador parece ser la mejor manera de enterarse para qué sirve. Fincher busca dar con el espíritu de Facebook, si es que tal cosa existe, como el gran signo de una época. Pocas veces se intentó este abordaje tan sencillo a lo largo de los quince años que lleva Hollywood intentando comprender Internet. La mirada de la industria sobre el universo online no suele exceder el amarillismo de thrillers chatos como *Sin rastros* o *FearDotCom*, que buscan ponerle pimienta a sus crímenes al rela-

cionar las muertes con Internet.

Allá por 1995, Hollywood tuvo su boom tecnológico. La hoy risueña paranoia de *La red* y el romanticismo cyberpunk de *Hackers* se ocuparon, a fuerza de diskettes y conexiones en teléfonos públicos con cospeles, del por entonces primitivo fenómeno de Internet. Las realidades virtuales a partir de discos rígidos humanos de *Días extraños* y *Johnny Mnemonic* completaron el póker más fuerte de la industria del cine en su acercamiento a la tecnología de aquel rarísimo '95. Más allá de sus desparejos valores cinematográficos y las dispares resistencias al paso del tiempo de cada película, hay un dato ineludible para Hollywood: todas fueron fracasos comerciales y, con la excepción de *La red*—que salió "hecha"—, perdieron más de la mitad de lo invertido.

Un par de años más tarde, Hollywood volvió a hacer una apuesta fuerte. Pero, eso sí, la industria jugó a lo seguro con *Tienes un e-mail*. AOL puso una montaña de plata para que Nora Ephron dirija a Tom Hanks y Meg Ryan, consagrados cinco años antes como pareja eterna por *Sintonía de amor*. *Tienes un e-mail* consiguió recaudar el triple de su presupuesto, y a Ephron parecía darle lo mismo que sus protagonistas se manden cartas, e-mails o palomas mensajeras. Más allá de la inversión, la cineasta aprovechó poco y nada las posibilidades del e-mail.

Como si fuera una cachetada en medio de la jeta de *Tienes un e-mail* y su concepción del cine e Internet, el Mark Zuckerberg de Jesse Eisenberg repite hasta el hartazgo "la gente entra a Facebook porque es cool, y la publicidad no es cool" para chicanear al

CFO Wardo Saverin de Andrew Garfield. En *Tienes un e-mail* no importaban las apariencias para el amor y Ephron buscaba demostrar que, hasta con desconocidos y desde un medio virtual, era posible conseguir una conexión real (tema en el que, unos cuantos años más tarde, Miranda July le dio una lección en *Tú, yo y todos los demás*). La concepción de Facebook en *Red social* es la opuesta a *Tienes un e-mail*. Un nerd borrachín despedido inventa una red de levante para ver cuáles son las minas que conoce y están buenas. *Red social* habla de los cambios en una sociedad donde la importancia agravada de las apariencias funciona en desmedro de la propia privacidad.

No importa si la noviecita de Mark Zuckerberg, que funciona como motor de la película, es un personaje inventado. A Fincher le sirve para ilustrar en sólo dos escenas, que son ni más ni menos que la primera y la última—como bien cuenta el colega Diego Brodersen en *Página/12*—, cómo fue que cambiaron las relaciones antes y después de Facebook. La mirada del cineasta sobre Internet no será optimista, pero Fincher se sirve de sus ventajas sin tener que andar bajando línea. Como si se tratara de nuevas aplicaciones de la red social, todo elemento tiene que ser funcional en la película de Fincher. El mejor ejemplo está en cómo uno de los eternos soliloquios de Aaron Sorkin toma la forma del posteo en un blog. Fincher maneja a la perfección todas las herramientas que la tecnología deja a su disposición para meterse de lleno en la vida privada de Zuckerberg y mostrarle su perfil al mundo. [A]



Banda de sonido

por Juan Manuel Domínguez

Ocio

Argentina, 2010, 70'

DIRECCIÓN

Alejandro Lingenti y Juan Villegas

GUIÓN

Alejandro Lingenti, basado en la novela *Ocio*, de Fabián Casas

FOTOGRAFÍA

Agustín Mendilaharsu

MONTAJE

Santiago Esteves

MÚSICA

Ariel Minimal

PRODUCCIÓN

Nadia Estebanez, Felicitas Soldi

INTÉRPRETES

Nahuel Viale, Germán Da Silva, Santiago Barrionuevo, Lucas Oliveira, Francisco Grassi, Javier Sisti Ripoll.

Traetormentas

Decía Spinetta sobre *Pescado Rabioso*: "Ése es el espíritu de *Pescado Rabioso*: había que inventar un mundo para salir a la intemperie. Un mundo que te desatormente de la intemperie, que, si no, te sometía y te dejaba tirado ahí abajo". Podría trocarse "*Pescado Rabioso*" por "*Ocio*", ópera prima de Alejandro Lingenti y tercer film de Juan Villegas, y la frase no perdería ni un gramo de su certeza, de su fuerza, de su verdad. *Ocio* se presenta con un grito del Spinetta rabioso, que suena en una habitación sentida, de paredes con pósters de San Lorenzo, con *Meteoro* tatuado en el concreto, con la infancia metida en el fondo de algunos de esos muchos vasos sucios que están sueltos en la habitación de Andrés. Aunque sus paredes barriales, sus canciones escuchadas a púa, sus fantasmas de quienes no están parezcan decir lo contrario (porque son materiales comunes y palpables, es el Boedo de Casas, de su libro *Ocio*, leído en medio de la tormenta que es respirar, leído y reescrito por Lingenti), *Ocio*, la película, inventa un mundo.

¿Qué mundo inventa *Ocio*? Un mundo concreto, de paredes ásperas, de calles de piedra, de pastos descuidados y plazas espectrales (un mundo poco caminado por el cine nacional, poco escuchado, poco sentido). Es mundo futbolero, azulgrana, donde el metegol deviene justa medieval, donde la camiseta es armadura. Es un mundo masculino, abandonado, de tipos que se quie-

ren pero no pueden dejar de abandonarse. Como si Jean-Pierre Melville y Arlt fueran socios de San Lorenzo; así crea un mundo *Ocio*: redescubriendo pantallas de un mundo viejo pero presente en la constitución de una generación y de ciertos usos culturales, un mundo en extinción pero todavía poderoso, que hace del barrio la perfecta caja de resonancia donde sentir, entre riff y riff, esos momentos en los que quedamos tirados ahí abajo (que podrían ser todos los momentos, algo que *Ocio* muestra al no dejar de lado al personaje secundario del padre de esa familia de dos hijos, pero que prefiere mostrar y sentir en el joven Andrés). La tormenta que trae *Ocio* es -perdón, Casas- huracanada: es su calma fantástica (una calma falsa por la intensidad en juego) que se tensa entre el poco uso del diálogo y una presencia bestial, desgarradora de la guitarra de Ariel Minimal. Cuando *Ocio* suena, suenan muchas cosas.

Quiero estar entre tus cosas

El riff, el rock, la pedalera como cuestión moral, como brújula: *Ocio* es rockera, sí, pero no sólo porque su sistema venoso, el que le da oxígeno a todo su cuerpo, está compuesto por la música de Minimal y el rock nacional. La melomanía de Lingenti y Villegas puede ser emocional, pero en *Ocio* se activa no tanto por pasado compartido, sino por su capacidad de texturar el plano; no por musicalizarlo, sino por cargarlo de una energía, de un cuerpo. Se dice que no hay palabras en *Ocio*, pero ¿cuánto dice de nosotros el tema que ponemos cuando miramos el techo en nuestra pieza? ¿O el tema que elegimos para abrir una película? Los elementos sueltos en *Ocio* no son gestuales. Discos, libros, camisetas, fotos, graffitis, lugares: *Ocio*, como ninguna película argentina hasta ahora, entiende la fuerza de nuestros objetos, su huella, su capacidad de volver a ser mundo una vez que son recuerdo. Su recreación de época es de las menos caricaturescas posibles (contraejemplo: la construcción del pasado en *La mirada invisible*, poniendo en el punto fuerte del plano botellas o íconos de otra época). Todo en *Ocio* sucede en una especie de década de los 80, que puede leerse como un limbo (en el que se encuentra Andrés cuando tiene que contestar cada llamado que pregunta por su madre con un "Ella no está"). Pero *Ocio* hace de la época algo desde el recorrer, ya sea del paneo o de los personajes. No hay época sin objetos. No hay cine sin pasado. *Ocio* se talla en ese principio.

Los fragmentos de *Ocio* son reconocibles, pero no universales. Está, obviamente, Casas con su capacidad de mutar la idiosincrasia en una poesía muy potente, casi nuclear. Está *La ley de la calle*, en esas motos, en esos pandilleros. Está Villegas, con su comedia que corta a Chabrol con Buster Keaton ("Ustedes de financiación no saben mucho, ¿no?"). Está Lingenti, con su relación con el rock. Está la historieta de aventuras, ya que *Ocio* no es otra cosa que una serie de secuencias que narran una aventura urbana, de pandilla, de duelos deportivos a manija de metegol (ese duelo, filmado en off hasta el plano del golazo final, muestra que, a contramano de las críticas, *Ocio* sabe cómo cuenta, sabe qué paso está dando). Está la revolución de producir como Llinás nos enseñó. *Ocio* es una película comunal, en su producción y en su búsqueda de hablarle a un tipo de experiencia, que entiende que tanto el rock como el cine son otras formas de no sentirnos solos, aunque lo estemos, y de inventar un mundo desde ese otro que llena nuestros muebles y a nuestros ausentes.

[A]

RED

Estados Unidos,
2010, 111'

DIRECCIÓN

Robert Schwentke

GUIÓN

Jon Hoeber y Eric
Hoeber

PRODUCCIÓN

Lorenzo di
Bonaventura, Mark
Vahradian

MONTAJE

Thom Noble

MÚSICA

Christophe Beck

FOTOGRAFÍA

Florian Ballhaus

INTÉRPRETES

Bruce Willis, Mary
Louise Parker, Morgan
Freeman, John
Malkovich, Helen
Mirren, Brian Cox, Karl
Urban, Ernest
Borgnine.



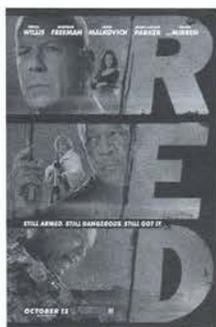
Madame Bovary en la tierra de los héroes dignos

por **Hernán Schell**

En *El último gran héroe*, la gran película de John McTiernan, un adolescente llamado Danny consigue una entrada de cine mágica que le permite entrar a la ficción de una película de acción protagonizada por su héroe cinematográfico preferido. Esa película es, como la mayoría de las películas de ese género, absurda, violenta y no exenta de un espíritu naif. Una película en la que los héroes triunfan por sobre los villanos estereotipados, y que transcurre en medio de un mundo sin problemas económicos y en el que la corrupción policial y política sólo se da excepcionalmente. Es un mundo divertido y sobre todo tranquilizador, si tenemos en cuenta que contrasta fuertemente (y angustiantemente) con el mundo real que muestra la película, un lugar lleno de pobreza, violencia e injusticia.

Aun cuando no exista de manera tan explícita este contraste entre el mundo real y el mundo de acción

en *RED*, sí hay mucho del espíritu de *El último gran héroe* en esta película del atendible artesano (director de un bodrio importante como *Plan de vuelo*, pero también de la interesante *Te amaré por siempre*) llamado Robert Schwentke. En este caso, no nos encontramos con un adolescente sino con una mujer, Sarah Ross (interpretada por la comedianta tardía pero talentosa Mary Louise Parker). Sarah está llegando a los cuarenta. Sus citas amorosas, según puede verse en una escena de la película, son desastrosas. Sarah, además, trabaja en el sector de atención telefónica (recibe llamados de personas a las que no les llega el cheque de cobro de pensión), tipo de labor identificado, la mayoría de las veces, como una tarea detestable (véase sino la excelente *Julie y Julia*, de Nora Ephron). Uno de los pocos placeres que le trae su trabajo es poder atender telefónicamente, de vez en cuando, a Frank Moses (Willis), un hombre jubilado con el que



Sarah, por razones laborales, sostiene agradables conversaciones ocasionales. Además de estas charlas, esta mujer tiene un hobby: la lectura de libros de espionaje románticos en los que se narran historias de mujeres que acompañan a espías valerosos por el mundo, en misiones extravagantes. Como una especie de *Madame Bovary*, con más sentido del realismo y en clave de literatura de espionaje trash, Sarah sueña con un agente secreto que la salve de su monotonía y le dé sentido a su vida. Ese sueño se le va a cumplir cuando descubra que este tal Frank Moses no es otro que un legendario agente secreto retirado de la CIA que, por razones que se irán viendo en la película, deberá enfrentarse a unos agentes del gobierno que lo quieren asesinar. En ese enfrentamiento Moses no estará solo, ya que diversas circunstancias llevarán a que deba estar acompañado en su lucha por un grupo de colegas retirados –también buscados para ser asesinados por la misma gente que busca a Moses– y por la propia Sarah. De esta forma, este personaje femenino podrá, como el Danny de *El último gran héroe*, vivir las aventuras que seguía en sus amadas ficciones, entrar en ese mundo de acción y entablar amistades con sus héroes. Sin embargo, ahí donde las aventuras que vive Danny son extravagantes y ridículas, llenas de explosiones enormes y gratuitas y de persecuciones eternas e imposibles, Sarah vive aventuras igualmente irreales e imposibles, pero filmadas con sobriedad y sin la menor intención de generar espectacularidad. Esta sobriedad se ve, en principio, en el propio rostro de sus personajes. A excepción del que interpreta Malkovich, todos los héroes de acción de esta película tienen una gestualidad que roza lo keatoniano. Los agentes de *RED* pueden tener accionares de un romanticismo exacerbado, frenar un proyectil valiéndose de una bala, enfrentarse a decenas de agentes de la CIA y conservar en su expresividad y en sus tonos de voz una sobriedad pasmosa, mostrando que ninguna de esas habilidades ni gestos extravagantes les parecen algo especialmente excepcional, sino un hecho más en sus vidas marcadas por el peligro y la aceleración. Para remarcar aún más esto, la película suele juntar permanentemente las acciones excepcionales con lo cotidiano. Así es que podemos ver cómo un agente secreto asesina por encargo a un hombre poderoso mientras habla con su mujer por teléfono sobre el tipo de leche que tiene que comprar, o cómo el propio Moses entra a la casa de Sarah para rescatarla de los agentes de la CIA no sin antes observar que ese hogar necesita que le pasen la aspiradora.

Sin embargo, el elemento de mayor originalidad en *RED* puede verse en la forma en la que el director filma la acción. En toda esta película hay un solo momento de cámara lenta, y las persecuciones, peleas y tiroteos tienden a la brevedad. Incluso, en una decisión osada como pocas, *RED* se permite que el enfrentamiento final entre Moses y el villano mayor consista en un solo golpe certero que le da el protagonista a su némesis. Esta decisión estética no sólo diferencia a *RED* de *El último gran héroe*, sino que diferencia a este film de Schwentke de toda una tendencia que se ha venido dando en el cine de acción de la última década, desde la trilogía de *El transportador* y el díptico de *Los Ángeles de Charlie*, pasando por *Matar o morir*, la última entrega de *Duro de matar*, llegando a las recientemente estrenadas *Encuentro explosivo* y *Agente Salt*. Todos estos films han optado por tener escenas

de acción extremadamente disparatadas e inverosímiles filmadas de la forma más extravagante posible. Y si bien es verdad que ese imaginario absurdo y grandilocuente ha dado como resultado imágenes que, a veces, pudieron resultar interesantes y hasta memorables, también es verdad que este recurso terminó volviendo al cine de acción de los últimos años demasiado repetitivo en su lógica desmesurada. *RED*, en cambio, al optar por esta forma sobria y breve de filmar el disparate, ha sabido ofrecer algo nuevo. Y hay algo aún mejor que este valor de novedad, y es que esta forma de concebir la acción está hecha para adaptarse a las características biológicas de sus propios actores. Es que si de algo parece ser plenamente consciente Schwentke, es que ni Willis ni Mirren, Cox, Freeman o Malkovich tienen las mismas capacidades físicas de un veinteañero. Schwentke pudo haber optado por recurrir al digital o a un montaje engañoso, y mediante estos trucos hacer que sus personajes avejentados den saltos imposibles, corran y salten arriba de autos sin que esto les produzca ningún tipo de daño. En cambio, decide hacer otra cosa: hace que sus cuerpos se muevan poco, y les da escenas de acción que no les exijan mayores esfuerzos físicos que levantar un arma, disparar de lejos como francotiradores o correr unos metros. No por nada, en la película hay un homenaje explícito a *Triple traición* (*Jackie Brown*) de Tarantino: la música que se escucha cuando los personajes entran al hotel es de esa película, y el apellido que utiliza el personaje de Mirren para ingresar a ese lugar es Brown. En ese film, Tarantino tomaba a Pam Grier, actriz de películas de artes marciales blaxploitation como *Foxy Brown* o *Coffy*, para darle un papel similar al que tenía en las películas con las que se hizo famosa: el del personaje que terminaba triunfando por sobre cualquier mafia o criminal que se le pusiera adelante. Sin embargo, Tarantino es consciente en *Triple traición* de que Pam Grier ya no podía, por su vejez, seguir siendo una Foxy Brown que reventara a cuanto criminal tuviera adelante a base de puños y patadas. Tarantino tiene que hacer de Grier, entonces, una mujer capaz de salirse con la suya no a base de fuerza física, sino a base de su capacidad de manipulación verbal y de elaboración de complejas estafas. Pam Grier, de esta manera, sigue interpretando en *Triple traición* a la misma mujer triunfante y hábil de siempre, sólo que con métodos adaptados a su edad. Schwentke hace algo similar con sus actores adaptando la acción a sus cuerpos. Y, de esta manera, el director (al igual que Tarantino en el mencionado film) toma toda una posición respecto de la fe que tiene en la presencia y el talento interpretativo de sus actores, en su capacidad de imponerse por sobre cualquier recurso del digital o por sobre cualquier imagen espectacular.

Esta fe se ve también en el tiempo que se toma *RED* en presentarnos a todos sus personajes y sus características, algo que diferencia notablemente el film de Schwentke de *Los indestructibles*, de Stallone, otra película de acción con varios héroes avejentados que trata de rendir homenaje permanente a la presencia y el carisma de sus actores. Sin embargo, en la película de Stallone hay demasiado apuro. No pasan cinco minutos de película y ya vemos en pantalla, juntos, a Dolph Lundgren, Jet Li, Stallone y Jason Statham. No pasan quince minutos y ahí está Mickey Rourke. No pasan veinte minutos y ya la película se

Sombras del ayer



ve en la necesidad de poner un cameo de Bruce Willis y otro de Arnold Schwarzenegger. Y no pasa media hora de metraje y aparece Eric Roberts. El problema es que, en esta necesidad constante de mostrar que estos actores siguen vivos y que son los grandes héroes del pasado y del presente y del futuro a cada minuto durante casi dos horas, no se crean personajes interpretados por actores carismáticos que generen empatía, sino que se crea un desfile vacío de presencias llamativas que ruegan por llamar la atención, afirmando, tantas veces como sea posible, su historia, su talento y su oficio. *RED*, en cambio, no necesita mostrarnos de buenas a primeras a Bruce Willis junto a Morgan Freeman, junto a Malkovich y junto a Helen Mirren. Al contrario, recién a la hora de película aparece la luminosa y gloriosa Mirren y durante toda esa hora vamos conociendo, de a poco, a los personajes de Willis, Cox, Malkovich y Freeman; vamos viendo sus habilidades, sus amores, sus miedos, sus locuras fundadas e infundadas. De hecho, de todos estos actores sólo Willis es una leyenda del cine de acción, y es la fe que la película deposita en el resto de sus actores y en los personajes que componen lo que nos hace creer, de buenas a primeras, que Mirren puede ser la mejor opción posible para ser una francotiradora implacable y Freeman el hombre capaz de sacrificarse dignamente por el grupo. Es más, *RED* puede contar con toda una escena de acción (la del operativo del hotel) en la que Willis ni siquiera aparece, y en la que toda la confianza del director se deposita en el resto de sus personajes aventurados.

Por eso, al igual que *Triple traición*, ésta podrá ser una película con gente mayor, pero no es un film crepuscular. Acá no hay actores viejos que se despiden, hay actores lo suficientemente dignos y orgullosos como para decir, sin necesidad de repetirlo una y otra vez, que están hechos para los tiros, las peleas, y para ser los héroes ideales que vienen a insuflarle adrenalina y felicidad al mundo. Quizás el género de acción hoy no los tenga en cuenta porque son demasiado viejos, pero como diría Norma Desmond en *El ocaso de una vida*, la culpa no es de ellos por volverse demasiado grandes sino de un cine de acción que se volvió demasiado chico. [A]

por
**Federico
Karstulovich**

Ser viejo, estar chocheando, estar un poco fuera del tiempo (astucia cronológica juvenilista que define pertenencia por capacidad de producción o consumo: es decir, se está en el tiempo, se "es parte del asunto" porque se produce o porque se consume o por las dos cosas) se ha puesto de moda. De *Jinetes del espacio* a *Gran Torino*, de *JCVD* a *Los indestructibles*, hay un costado artesanal de Hollywood que mira a la vejez con otra cara, quizás más contemplativa, quizás más avezada, porque pudo haber encontrado un nuevo filón.

Pero hay algo nuevo en esa decisión, en ese recorte: la mirada cambió de rumbo. Buena parte de esa responsabilidad le cabe al bueno de Clint Eastwood y su clasicismo reflexivo. De a poco, la antigua mirada centrípeta pasó a ser centrífuga. Y esa vejez conmovedora, melancólica, de lágrima fácil tan *La laguna dorada*, tan *Flores de acero*, para qué negarlo, cambió el rumbo.

Como una renuncia al estrellato o un fulgor de una tardía humildad, el cambio que propuso esa mirada no fue precisamente el del comentario canchero, el del guiño cinéfilo. En *Jinetes del espacio*, por ejemplo, la mirada vuelve al espectador porque mira en vez de ser mirada (y en esa devolución construye un espectador) o, directamente, porque se comporta como si rechazara con pudor el ser observado (en definitiva, ser admirado, ser motivo de fascinación, algo que nada tiene que ver con la vergüenza, con la decrepitud o con la vejez).

Esa mirada, entre tierna y melancólica, entre nostálgica y sabia, está apuntando sus cañones a nosotros como si se tratara del eterno retorno de lo reprimido, como si con un dedo acusador se nos interpelara (falsamente) por infieles o por olvidadizos. Es, en definitiva, el eterno retorno de los

ESTRENOS

SOBRE RED: MITOS, CLASICISMO, VEJEZ Y OTROS ETCÉTERAS

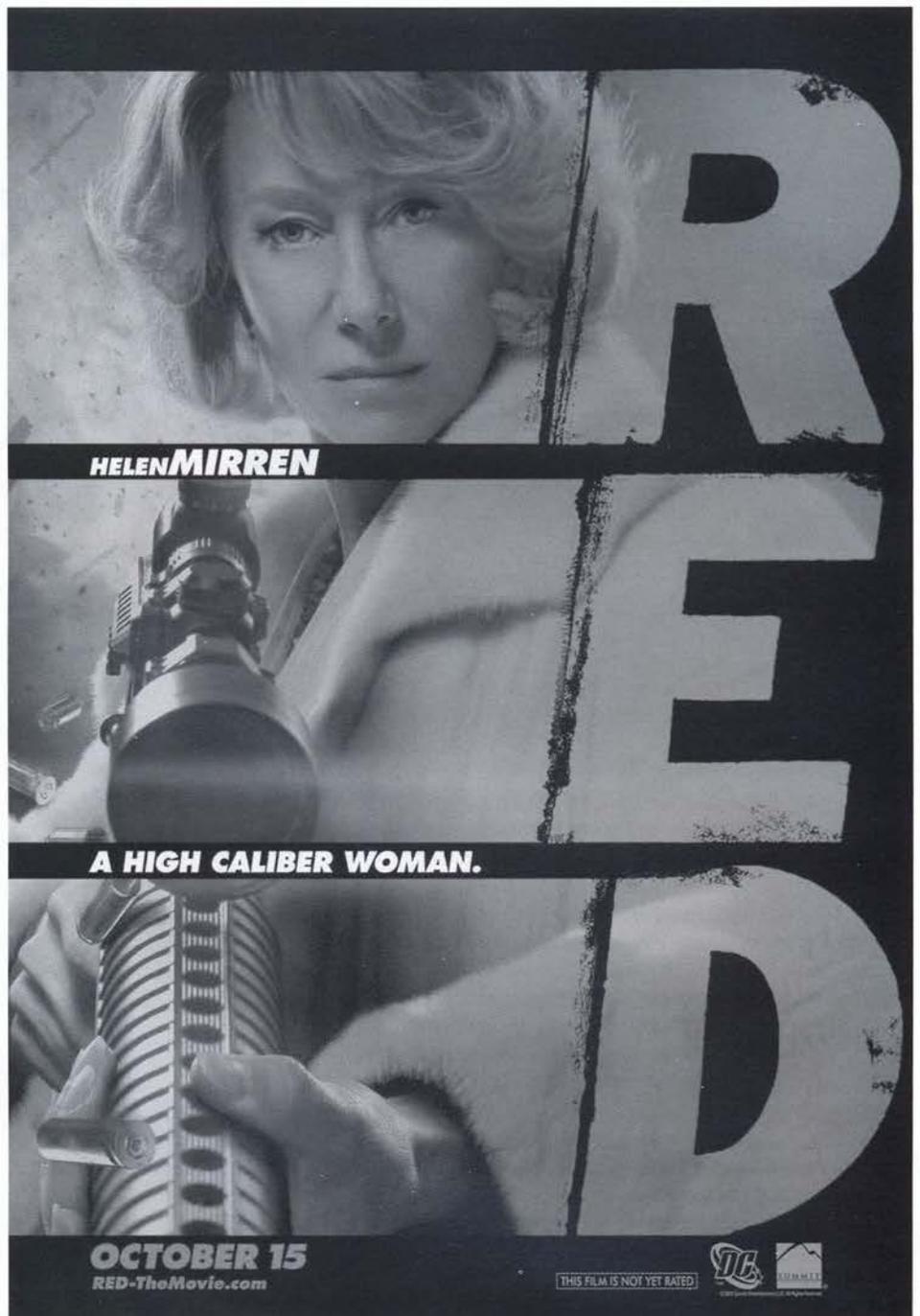
clásicos, o, mejor dicho, de la ética, del mito de lo clásico.

Esa ética necesita construir a su espectador, para lo cual precisa del desengaño, quiere que el espectador olvide, que juegue a olvidarse de los códigos (pero cómo olvidarse cuando en la pantalla hay estrellas), que haga de cuenta que nada de lo que va a ver se inventó. Es, piénsenlo, un gesto doloroso y casi un ruego. Pero a eso sumémosle vejez y la cosa se hace difícil sin pañuelos a mano.

Los clásicos son lo que son precisamente porque vuelven (procedimiento mítico por excelencia: sin repetición no hay mito), porque se prestan a relecturas o porque son capaces de hacernos creer una y otra vez esa posibilidad del mundo que nos presentan a puro *suspension of disbelief* o a partir de un pacto para vivir, una suerte de amnesia espectacular. Ser clásico, por lo tanto, es también una determinación ética: elegir volver para ser el mito de un instante y luego irse. Es lo que pasa con el canon establecido: tiene la tristeza de un show de circo, entre breve, prodigioso y efímero.

Sin embargo, como diría Stanley Cavell que diría Emerson, hay quienes "tienen una fiesta en los ojos, porque están dotados para soportar la mirada de millones de personas". Y si ser clásico es soportar esa mirada y renovarla a cada ocasión, devolver la mirada festivamente, resistirla, es un gesto de clasicismo tardío o de manierismo, de reflexión sobre el medio y el modo.

RED es, en este sentido, uno de esos lúcidos y anónimos ejemplos del cine artesanal americano a la vieja usanza —artesanal en el sentido de considerársela "película del montón"— en donde el clasicismo va alegremente de la mano con la autoconciencia más galopante, pero que carece de toda clase de cinismo o idea de parodia. Ahí donde películas como *Los indestructibles* nos hacían pensar en la degradación física de los héroes de antaño, en su lucha denodada contra el tiempo (lo que los hacía igual de tiernos que de tristes), a puro movimiento centrípeto-narcisista, en RED la sensación es distinta: no miramos, sino que la película nos mira, nos inventa, nos crea como mundo posible para poder existir, nos pide un pacto feliz e imposible. No, no me equivoco: la película precisa crear a su espectador, necesita convencerlo de que aquello que ve es posible en tanto el pacto de subsistencia asume el carácter zigzagueante que va de la exageración a la materialidad de las peleas más físicas y reales entregadas este año. Es decir, asume los parámetros de una narración clásica pero los



resiste, en un doble movimiento, en una oscilación juguetona: no pretende despedirse, ni ser crepuscular, sino que asume el contraste de lo *bigger than life* y la necesidad de su destrucción (ver la notable resolución de la película con un anticlimax extraordinario) o del relevamiento de su propia relatividad.

En ese juego que pocos saben jugar, en esa concepción que entiende el cine parándose entre el mundo de los mitos y el de la derrota, RED juega con la alegría efímera de los médiums: convocar a los espíritus, hacerlo durante un par de horas, para que luego vuelvan a su mundo, a las sombras. [A]

Honor de carrocería

por **Marcos Rodríguez**



Vikingo

Argentina, 2009, 90'

DIRECCIÓN

José Celestino Campusano

GUIÓN

José Celestino Campusano

PRODUCCIÓN

Enrique Muzio

FOTOGRAFÍA

Leonardo Padín

MONTAJE

Leonardo Padín

MÚSICA

Claudio Miño

INTÉRPRETES

Rubén Orlando Beltrán (Vikingo), Armando Galvalisi, Gabriel Rogelio Méndez, Alejandro Méndez, Natalia Rodríguez Gómez.

El cine bruto tiene un efecto doble. Por un lado, cada fotograma de Campusano desborda un realismo (sea lo que sea eso) que carga con todo y arrastra al espectador, contra su voluntad si es necesario. Por otro, las actuaciones resultan tan brutales que, a la hora de articular un diálogo pausado, uno no puede dejar de recordar que estamos ante no actores. El realismo carga también con la ficción. Y, sin embargo, más allá del evidente valor documental (Campusano había filmado ya un documental sobre el tema), es la ficción la que captura el sentido de *Vikingo*, la que nos termina envolviendo. Esta película es a la vez un esfuerzo frontal y una paradoja permanente.

La tensión entre ser frente a la cámara y ser para la cámara es lo que puede llegar a trabar la película, pero el conflicto se soluciona con un método que se alimenta de la improvisación e intenta eliminar esa cámara: los no actores de Campusano actúan, básicamente, de sí mismos. Si bien *Vikingo* tiene un argumento (que incluye un flashback muy claramente definido), los actores son los personajes. No es casual que los momentos más vibrantes de la película sean aquéllos en los que la historia se disuelve y los personajes se concentran en la actividad que están realizando: las reuniones grupales (asados, fiestas, convenciones, orgías) y los momentos sobre la moto. Este cine es una búsqueda de sinceridad permanente, una sinceridad que explota cuando la palabra brota espontánea de la boca de los personajes.

Podríamos hablar, por supuesto, del cine que capta la realidad, de que todo cine es documental, de lo bien que le hace esta obra de Campusano al cine argentino. Pero *Vikingo* tiene más méritos que los sociológicos.

Para el espectador al que el cine de Campusano le resulta, de entrada, demasiado bruto (me incluyo), *Vikingo* tiene una escena clave y contundente a los pocos minutos. Apenas hay una introducción, vemos a los personajes sin identificarlos todavía y entonces

aparece: con una cámara que avanza desde los pies hasta la cabeza, de un costado al otro, vemos a Vikingo en todo su esplendor, sentado sobre su moto. No hay narración ni justificativos; la cámara se regodea con esa figura que parece hecha para el cine. La presencia icónica de muchos de los personajes de esta película es lo que la dispara hacia nuevas direcciones. Así como las motos americanas y el heavy metal se terminaron incorporando al conurbano, *Vikingo* parece remitir a un cine extranjero que, una vez procesado por Campusano, no puede sino ser argentino. Hay algo de cine australiano, mucho de cine estadounidense dando vueltas. Pero no se siente como extraño. Se trata, en definitiva, de un cine de una fotogenia vital. Vikingo, con su presencia enorme, su preocupación por los códigos de fidelidad, su vida liberada de un contexto social normalizador y atravesada por la violencia, es, transportado al celuloide, una figura de western. Se parece a John Wayne en algo más que la altura de sus piernas.

Uno de los aspectos más conmovedores de *Vikingo* es lo que tiene de drama familiar, de lucha generacional por sostener una serie de valores que se están disolviendo en paco. El sobrino de Vikingo, esa oveja descarriada, el hijo de una promesa mantenida para con su hermana, el chico que se está iniciando en una pandilla (los antagonistas) de drogadictos, ladrones y violadores, marca la pérdida de ese mundo tan definido en el que viven Vikingo, Aguirre y sus amigos. Ese mundo, como dice el propio Vikingo, se basa en ciertas ideas de familia, respeto, solidaridad (el argumento central de *Vikingo* es el de una amistad masculina surgida de la solidaridad del protagonista para con un amigo motoquero caído en desgracia). Contra ese marco familiar (de familia ampliada por la amistad) está el marco todavía más amplio de la muerte, presencia constante en la vida de estos personajes. No por nada escuchamos más de una vez promesas mutuas de deseos más allá de la muerte. Las cenizas de Aguirre sobre la ruta marcan ese tono.

El otro drama, la historia de amor de Aguirre, remite de nuevo a la disolución de esos valores. Esta especie de fábula posmoderna también acerca a Aguirre al western, sobre todo en la primera parte de la película, en la que lo vemos como un hombre cargado por su pasado, exiliado de todo hogar, sin que sepamos por qué. Cuando a través del flashback llegamos a conocer su historia (cómo, al buscar aventuras nuevas y tentar su relación matrimonial, terminó por destruir su amor), pasa a ser un personaje casi melodramático. El hermoso momento musical, con el reconocimiento de que ese amor sigue vivo, marca la caída, prácticamente un suicidio, de este personaje expulsado de la familia y que quedará en las cenizas.

Esta dimensión mítica (es decir, genérica; es decir, iconográfica) nunca deja de estar anclada en las motos. Cuando la esposa de Aguirre recibe noticias de su marido, pregunta primero por él y, enseguida, por la moto. Los motores, las decoraciones, la ruta, todo gira siempre en torno a las motos. Buscan arreglarlas. Son el patrimonio que se vende al exterior. Se habla sentado sobre ellas. Funcionan como núcleo social, como lecho de orgía, como señal de identidad. *Vikingo* es una película sobre la ruta. Con todo lo que eso significa. Sobre esa ruta se cruzan la realidad del conurbano, la presencia de estos no actores y un cine que golpea de frente. **[A]**

Los signos de un tipo de cine

por **Josefina García
Pullés Marina Locatelli
y Marcos Vieytes**



Había una vez una sala (el Auditorium de Mar del Plata), una película (*Vikingo*) y tres espectadores. Uno se enamoró perdidamente de Aguirre (de los dos protagonistas, el errante), otro corrió al baño a escuchar opiniones y el último –algo más vivo– fue en busca de su director. Entonces, y ayudados por todo ese bagaje de experiencias surgidas desde la película (un amor desmedido, un espionaje exitoso y un encuentro “fortuito”), pudieron conversar con José Campusano y adentrarse en el mundo de este director y de este relato que, como un western suburbano, trata sobre un grupo de motociclistas que sufren la llegada de un *outsider*.

I. La iridiscencia áurica

¿Hay diferencias entre *Vil romance* y *Vikingo*?

Vil romance fue mi primer largo de ficción, y, si bien contábamos con lo imprevisto, eso que es impalpable pero está, flota y es bueno adiestrarse en captarlo, eso que es tan fugaz y tan significativa, ya en *Vikingo* se dio con más facilidad. ¿Sabés dónde empecé a notar esto? Cuando filmé mi primer corto en digital, vinieron un par de actores y unos amigos míos, motociclistas, que tenían enfermedades crónicas, y cuando los vi filmados, ¡guarda! Vos filmás un tipo sano y no llena el cuadro ni de casualidad, aunque estés haciéndole el mismo plano que al otro. Su iridiscencia áurica es la de una persona enferma. De alguna forma, la naturaleza se está disputando su vida, está tratando de llevárselo.

¿Y vos decís que eso es captado por la cámara?

Absolutamente.

En los dos largos hay personajes extraordinarios, no habituales en la vida de la mayoría. ¿Vos buscás ese tipo de personajes?

¡Sí! La iridiscencia es todo. Obviamente, uno busca lo excepcional de la especie. No hay Vikingos por todos lados.

No cualquiera te llena el plano así.

Claro. Vos rastrillás todo Mar del Plata y no encontrás un solo Vikingo. Por ahí encontrás otra gente, que quizás no tiene un porte así, determinado. De hecho, Oscar (Génova), el Raúl de *Vil romance*, es chiquitito.

Pero en la pantalla es enorme, es como el Vikingo. Tiene una presencia gigantesca.

¿Viste? Y es flaquito. Marisa (Pájaro) no es chiquita... es un gnomo. Y fijate que garpa, garpa terriblemente en *Vil romance*. Por ahí no es cuestión de imponencia, es una cuestión de ser. Yo creo en lo siguiente: pensá en Marlon Brando, Gary Oldman, Klaus Kinski. Son tipos potentes, pero ¿cómo era su vida?

Desquiciada.

Totalmente. Brando estuvo ligado a tres suicidios, diez abortos; era un tipo re loco, re oscuro. Ese tipo no necesitaba hablar; lo ponés y desborda el cuadro. Pero es por la vida que realmente tiene, no por el aprendizaje, no por el método. Es algo que habla por sí mismo, por derecho. Y si encima yo le sumo el propio vestuario, el propio entorno, eso tiene un tamiz energético. Es una composición de un universo, no es una composición mía. Lo mío sería llevar un jefe de vestuario, un decorador, traer un mecánico que arme los triciclos. Eso sería crear un patrón de conveniencia, la conveniencia de hacerlo de tal forma. Lo otro no. Vos no hablás como yo ni te vestís como yo;

mi ropa a vos no te quedaría y, por ahí, la tuya a mí tampoco. En esa elección hay cosas que se juegan, y en el lenguaje lo mismo. A mí me parece que son mejores herramientas que el hecho de falsear todo.

¿Cómo se logra eso?

Procediendo, porque la energía de la obra es muy escasa. No es que todo el mundo tiene la energía de la obra, de hacerla ya. Entonces, si vos la manejas, se respeta mucho eso. Yo lo que hago es fácil: ¿estamos preparados, tranquilos, todo bien? Sacamos la cámara y estamos yendo a escena. Terminamos ésa y ya estamos con otras. No hay baches, no hay momentos de aburrimiento. Si vos conseguís que todos estén con la atención puesta en vos, ya se hace un hábito. El tema está en que si se intenta colar alguien a dar directivas, lo rechazan automáticamente.

Para conseguir eso, ¿necesitás que los rodajes sean cortos?

Vikingo duró nueve meses.

¿Y cómo hacés para mantener esa misma energía?

Amigos míos que trabajan en cine me han dicho que el gran problema que tenían es que se les dispersaban los grupos, que a mitad de rodaje les quedaba la mitad de la gente. En mi caso se acrecienta. En las últimas sesiones terminamos siendo una pandilla impresionante. Porque no es *mi* proyecto, es *nuestro* proyecto. Al ser nuestro, todos ponen lo mejor.

II. El guión empobrece

¿Y no se armaban divisiones dentro de un grupo tan heterogéneo y con una identidad tan marcada?

No, no, no le molestaba a nadie porque estaba todo consensuado. El tema está en que siempre homologamos los contenidos para ver si son veraces o no, y para eso testeamos a la totalidad. Opinan todos, no hay ningún problema. ¿Viste el peladito, el que está en la orgía (en *Vikingo*)? Un día me dice: “Mirá, José, nosotros hacemos una fiesta los sábados. No sé si ustedes van a superar la timidez que puedan tener para filmarla”. “¿Timidez? ¿Quiénes?”, le digo, “A mí lo que me importa es que ustedes lo hagan siempre”. “Todos los sábados lo hacemos”.

¿Esa situación no estaba en tu proyecto?

No. Y eso es lo interesante, que el proyecto nunca deja de enriquecerse. Por eso el guión es peligroso. Porque el guión empobrece. Si la riqueza está, ¿por qué no la observás? Porque no te lo permite el guión, porque tenés un cronograma, porque el tiempo corre, porque encima el tiempo es caro. Para mí el tiempo no es caro, es baratísimo. Si hacen falta dos años, estamos dos años.

La filmación de Vikingo no sigue la cronología del relato, ¿verdad? Te lo pregunto porque la intensidad que va ganando hace pensar que todo pudo haberse filmado tal cual iba pasando.

¡Qué bueno! Porque ésa es la idea, que se note eso.

La atención se concentra primero en Vikingo, pero luego se traspasa a Aguirre y por eso termina siendo emotiva.

El personaje de Aguirre es un tipo equivocado. En realidad quiere huir de sí mismo porque no puede soportar que la mujer que ama haya estado encamada por propia decisión. El tipo no superó la experiencia. No jugués con fuego si no te gusta el fuego. Él pensó que sí, pero no lo pudo soportar. Es algo que te tortura de por vida. A otra gente no. El tema está en que ella está con otra persona, pero él está tan enamorado como siempre. Está destruido. No es un tipo jodido, no muerde la mano del que le da de comer. A Vikingo no le miente. Nunca le miente a Vikingo.

Tiene códigos. Y en eso esta película se parece mucho a los westerns.

Y se parece a Vikingo. Porque Vikingo también tiene códigos. En eso los dos están bien.

¿Quién es el héroe de la película?

Es el Vikingo. En una película común y corriente, te dirían que están el protagonista y el antagonista. El protagonista tiene que tener un proceso reconocible, un proceso por el cual él cambie su visión. Eso es una epifanía, una transfiguración. Ahora bien, el antagonista no tiene por qué tener un proceso reconocible. El antagonista puede empezar y terminar la película de la misma forma; no siempre es un rival del protagonista. El caso es que acá no lo ves, como que los dos son protagonistas. El Vikingo tiene un carácter de perplejidad, no puede resolver nada. Cuando empieza —que no sabe qué hacer con su sobriño— hay una toma que va desde abajo y sube, sube por las botas hasta la cara. Y después la cámara se aleja. Al final, cuando está con las cenizas del amigo, cuando no supo qué hacer con la situación y vuelve a estar perplejo, es al revés: la cámara sube de abajo hasta la cara y va hacia él. El gran conflicto suyo consiste en no haber sabido resolver las situaciones que le han pasado por el costado. Y termina peor que como empezó.

III. La búsqueda del plano

¿Tenías previstos los cielos del final? Porque hay pocos argentinos que filmen el cielo como lo filmaste vos en sólo dos películas. El cielo directamente no se filma o no tiene peso dramático. En casi toda película aparece, pero no importa, no lo recordás cuando termina.

¿Sabés dónde lo noté yo? Cuando se conocen

Raúl y Roberto: vos fijate que salen de la estación y después hay un paneo en el que se ve el cielo, y que va hacia la casa. A mí me encantaba esa toma, pero no sabía por qué. Y era por eso. ¿Sabés dónde está también? En la fábrica. Cuando baja la chimenea y van hacia la madre, hay un cielo imponente. ¿Ves que es importante hablar? Es importante. Le vamos a dar mucha más importancia desde ahora. Porque te relaciona con el cosmos.

¿La mayoría de los planos los elegís en el lugar?

Sí, eso es muy sencillo.

Porque hay mucha variedad de planos.

En estos tiempos del digital, no sé por qué lo usan como si fuera 35. Usan una cámara chiquitita, que la movés con el pulgar, como si fuera una de esas camarotas viejas, blindadas, que necesitaban cinco tipos para trasladarla. Con la poca elasticidad que tiene el 35... es muy loco. Aprovechemos la soltura del digital. Si el casete sale veinte mangos, tiremos cuatrocientos casetes. ¿Qué problema hay? No podés filmar cuatro escenas idénticas con la misma angulación. La cámara puede estar contrapicada, supina, en movimiento o quieta. El tema es que tenés que alternar. Es para darle dinámica.

Esa dinámica estaba en las escenas de los llamados telefónicos en Vil romance y está en Vikingo. Está continuamente.

Esa búsqueda del plano...

Como cuando el Vikingo conoce a Aguirre y lo primero que ve es la moto.

Ésa era la idea. Porque la moto en realidad es chiquita. La moto ésa la levanto yo. Para mostrarla imponente, la tomamos desde abajo.

También hay un gran trabajo con el sonido.

Ahí hay una mano muy importante de Daniel Ibarat, que también fue el sonidista de *Vil romance*.

IV. El salto al vacío del entendimiento

¿Hay algo parecido a esto que haya sido filmado? ¿Alguien hizo películas como la tuya o que te hayan influido?

Para mí, los signos para hacer este tipo de cine estuvieron siempre. El tema es verlos. Estuvieron en la poesía, en el cine, en la historieta. Están en las canciones. Yo los veo por todos lados a los signos, y voy uniéndolos.

¿No tenés jerarquías?

Tiene que ver con el salto al vacío del entendimiento. Cuando vuelve, vuelve con algo. Yo vuelvo con películas. Pero eso me lo enseña un músico, por ejemplo, cuando pone un enjambre de notas que yo no podría prever jamás y me deslumbra. ¿Cómo lo hizo? ¿De

qué forma? Eso ya me está alentando a cultivar esa tendencia. Al cine no lo he visto de punta a punta.

¿Nombrarías algunas películas?

¿Argentinas o de afuera?

¿En cuáles pensás primero?

Yo veo cine desde chiquitito, y el cine argentino lo empecé a ver ya de más grande. Antes veía cine europeo y cine yanqui. Hay una película que es terrible para mí, cada vez que la veo me pongo a llorar y me digo "qué bueno sería causarle esto a mis espectadores". Se llama *Kidnapped* (Delbert Mann), está basada en una obra de Stevenson, actúan Michael Caine y Trevor Howard, y está filmada en los setenta. ¡Es impresionante! Después hay una película australiana, también del 70: *Outback* (*Wake in Fright*, aquí estrenada como *Hombre sin mañana*, de Ted Kotcheff), un tanto inhábil. Creo que fue la primera película que se hizo con todo el decorado natural australiano en potencia. Después, *Los chantas*, de José Martínez Suárez, *Hijo de hombre*, de Lucas Demare, y *Fin de fiesta*, de Torre Nilsson.

¿Y de otras disciplinas?

Castaneda tiene lo suyo. Y Marcel Schwob, uno de los grandes inspiradores de Borges.

¿El de Vidas imaginarias?

Sí. Leé *La patrona impúdica*, la historia del pirata. Los comprime tanto, tiene tanta maestría...

¿Vas a seguir trabajando sobre lo excepcional?

Más difícil sería conseguir una película de este tenor con gente que no es del todo excepcional. El tema está en si se puede. Seguro que se puede, el tema es si yo puedo.

¿Ese poder de qué dependería? ¿De que encuentres lo excepcional?

De que tenés que sondear bien a fondo.

¿Hay un trabajo previo?

En realidad, como yo lo entiendo, ese trabajo ya tiene que estar hecho. A la edad que tengo ahora ya tengo que saber. Vos me preguntabas si elijo los planos antes de filmar: no. Yo ya tuve tiempo de adiestrarme. Si a esta altura de mi vida, con 45 años, no puedo improvisar sobre la marcha, es preocupante, ¿entendés? Ya tengo que saberlo. Porque vos podés anticiparte, pero te engaña. Yo, en solitario, puedo decir "ahora este ciclo lo vamos a poner acá, ahora este ciclo avanza", pero no es lo mismo que estar ahí, con Aguirre borracho, gente alrededor que puede complicar la escena, el vehículo, tu propia crispación...

¿Ya estás trabajando en otro proyecto?

Sí. Hay tantas películas posibles como habitantes. [A]

La hora de la religión

L'ora di religione

Italia, 2002, 102'

DIRECCIÓN

Marco Bellocchio

GUIÓN

Marco Bellocchio

PRODUCCIÓN

Marco Bellocchio,

Sergio Pelone

FOTOGRAFÍA

Pasquale Mari

MONTAJE

Francesca Calvelli

MÚSICA

Riccardo Giagni

INTÉRPRETESSergio Castellitto,
Jacqueline Lustig,
Chiara Conti, Gigio
Alberti, Gianni
Schicchi, Maurizio
Donadoni, Piera Degli
Esposti, Maria Luisa
Bellocchio.(Estreno en salas en
formato DVD)

Historias de un deicidio

por **Eduardo Rojas****I. Padres de Dios**

Dios incordia. Lo sabe Marco Bellocchio, lo dicen sus personajes. Un tal Benito Mussolini lo desafía en la magistral primera escena de *Vincere*: "Si Dios existe, que me destruya en cinco minutos", y deposita un reloj sobre la mesa. El plazo se cumple, Mussolini sigue vivo, se siente vencedor, creará serlo por muchos años más. Sobre el final, en un plano ajeno al presente histórico del film, vemos al Duce otra vez joven junto a su amante Ilsa, el tic tac de otro reloj los envuelve como una amenaza, ellos están en silencio. Corte, una enorme prensa destruye a Mussolini, personificado en un busto. Dios tiene su propio reloj.

En el inicio de *La hora de la religión*, un niño (Leonardo, el hijo de Ernesto, el protagonista) increpa al vacío mientras juega solo: "¡Vete de aquí! ¡Déjame solo!". Su madre le pregunta con quién habla. "Con Dios" –contesta el niño–. "Le dije que me dejara solo. Está en todas partes. No puedo ser libre ni por un segundo".

"¿Libre para qué?" –pregunta la madre–. "Libre para estar solo. Para pensar. Él siempre lo sabe todo" –responde el chico–.

Es verdad, Dios, esa criatura omnipresente creada por el hombre occidental a su imagen y semejanza, está en todas partes, es alzado a los altares por los oficiantes que dicen representarlo en la tierra; es expuesto en crucifijos que lo exhiben en la figura de su doliente hijo, ornando muros y paredes; un adorno de sangre –signo de toda una cultura– que se filtra en alabanzas e imprecaciones, fomenta guerras y apadrina negocios, multiplica o niega el alimento y el consuelo, es convidado entre gritos y susurros al encuentro íntimo del sexo e invocado al fin de la vida. Hemos pretendido matarlo, también ignorarlo, pero él persiste entre nosotros. Dios, padre y padrino, incordia.

Bellocchio ("laico, no ateo, que es un término del siglo XIX", se autodefine), como Pasolini, se empeña en esa lucha del hombre contra el padre por él mismo creado; en sus películas todo aquello asentado sobre la Tierra, el Estado, la Iglesia, siempre la familia, es un reflejo que recuerda la omnipresencia del padre, un genitor fantástico y arbitrario, producto de la imaginación de un hijo bastardo, capaz de imponer su ley in absentia, señor de un poderío absoluto sobre el individuo, poder que deviene en absurdo y locura, que termina mordiendo su propia cola, amenazando al hombre con la autodestrucción. El joven Bellocchio quiso combatirlo con las armas de este mundo, la

política como sucedáneo de la salvación; por entonces China se avecinaba. Los años, el derrumbe de las certezas temporales, su propio tránsito por la locura lo han depositado en esta vejez atrincherada en lúcida ironía, alta edad en la que su laicismo se aviene a rendir las armas y acepta la inevitable presencia de esa criatura caprichosa, de ese pretexto aposentado junto a los poderosos para incordiar la vida del hombre, de cada hombre.

Dios no existe, pero está presente como impalpable creación humana. Esa fatigada constatación del viejo Bellocchio es el eje de su cine de madurez. *La hora de la religión* es el estandarte que corona tal eje.

II. Hijos y entenados

Ernesto Picciafuocco es un artista, por tanto, un hombre en conflicto. Su matrimonio ha terminado; su familia de origen –sus piadosas tías, sus hermanos Ettore, Erminio, Eugenio y Egidio– se ha descoyuntado luego de que Egidio, un loco, asesinara a su madre Marta (Erminio y Eugenio son mellizos: uno ha sido guerrillero y ahora es un médico abúlico convertido al catolicismo; el otro es obispo en África). Ernesto navega en un océano letárgico, entre una cotidianidad que le es ajena y dos devociones: su hijo y su arte. Lo vemos borroneando digitalmente en su computadora una de las estatuas del monumento a Vittorio Emanuele II, mamotreto neoclásico que, en su pesadez, provoca a su vitalidad artística. La noticia de que el Vaticano ha iniciado el proceso de canonización de su madre cae sobre su estupor, parece desmembrarlo. Todo es absurdo y oscuro, como el pasillo de su estudio de pintor por el que camina a tientas, con los brazos extendidos, un chico asustado que escucha en off a su madre rogando a Egidio. La madre le clama al hijo que no maldiga. La voz del hijo blasfema con la angustia de un poseso. El virus de la locura ha incubado, como siempre en Bellocchio, en la familia; desde allí se expande a un penumbroso agasajo clerical, absurdo espejo de un mundo sin sentido repleto de personajes rapaces o ridículos; a la propia narración infectada de demencia, devenida en un fluido que aquietta y corroe. Un cuento, en apariencia inconexo, que encuentra su continuidad en una serie de brucas iluminaciones recaídas sobre cuadros de surrealismo ordinario, los que rescata la mente dislocada de un artista. Lo material, la mundanidad de la Iglesia, la mezquindad de la familia de Ernesto, desesperada por salvarse terrenalmente con

la canonización; toda aquella miseria nuestra de cada día aceptada como natural a fuerza de hábito es, en verdad, locura o fantasía, parte de una religión utilitaria, tan artificial como el dios que la sustenta, capaz de engendrar madres criminales que cultivan en sus hijos la locura homicida, aquélla que las pondrá en el lugar de mártires, ubicuos ángeles de una fe de escaparates.

III. En las montañas de la locura

Los pies de Ernesto se asientan sobre una tierra precaria: uno junto a sus hermanos Ettore, Erminio y Eugenio, el otro con Egidio. Aquél se respalda en la materia, el otro en el desvanecido país de la locura. El suelo que ambos pisan es el territorio del conflicto. Ernesto, un artista, vive en el mundo de Ettore, Erminio y Eugenio, pero mira con los ojos de Egidio. Es éste quien le presta la lucidez con la que odia a la memoria de su madre, su estupidez, su beata maldad que engendra el crimen; al absurdo de un mundo que premia con la santidad ese desatino. Es Egidio quien le permite "intervenir" el monumento a Vittorio Emanuele, el Altar de la Patria que custodia a los héroes de la modernidad italiana; es con los ojos de Egidio que enfrenta a la tía María, Penélope que teje para sí y los suyos una prosperidad prostibularia asentada en la protección de los poderes terrenales; y es también con su mirada que vemos la anacrónica demencia del conde Bulla, monárquico, promotor de un duelo que Ernesto acepta "porque quiere combatir", pelear al absurdo con sus propias armas. Egidio y Ernesto son uno de los vértices en que se asientan las familias: artista y loco, los que se atreven más allá de los límites demarcados por los Ettore, Erminio y Eugenio; otro vértice, aquél que resguarda lo concreto.

IV. Otros dioses, otros ámbitos

Hay, sin embargo, otro terreno que también reivindica para sí la locura. Es el que transita Diana Sereni, la enigmática profesora de religión de Leonardo, belleza evanescente que sólo Ernesto es capaz de ver. Diana describe así el arte de Ernesto: "Trabaja como los maestros del Renacimiento en un espacio limitado entre la Virgen y los santos. En el espacio libre, libera su talento". Eso, ni más ni menos, es *La hora de la religión*. El artista que acepta el espacio sagrado buscando en él su propia libertad. Esa búsqueda, a tientas como la de Ernesto, es la de Bellocchio. Diana, musa real o nacida de la propia cabeza de Ernesto, como una Minerva cristiana, es quien restituye a la sonrisa su don de confort. Antes de ella la sonrisa era, en el rostro de la madre, señal de necia sumisión; en el del propio Ernesto, de ofensa mortal según los códigos del ridículo conde Bulla. Ahora ella la descubre renacida en el rostro de él, armonizándolo al compás de toda belleza: la que encuentra en su pintura, la del poema que recita, la de su propio rostro de Diana, cazadora serena. En su timidez, en la delicada certidumbre que transmite su voz misteriosa, hasta en la ambigüedad de su posible inexistencia, está la posibilidad de otro Dios, increado, deseado, uno que se ausentó desde siempre, aquél por quien clama la cordura de los inocentes: los niños como Leonardo, los locos como Egidio o Ernesto, o como Marco Bellocchio. Un Dios que vuelve para derribar las torres y las vanas estatuas y recrear en su lugar la lujuria del color, otra vez la vida. [A]



por **Marcela Gamberini**

Divina Comedia



Por fin podemos volver a hablar y pensar sobre el cine de Marco Bellocchio. Sin lugar a dudas, el detonante para este reencuentro fue la aparición en las carteleras de *Vincere*, uno de los mejores estrenos del año, celebrado tanto por la crítica como por el público. Con *Vincere* asistimos a la posibilidad de redescubrir a un gran director que desde su ópera prima, *I pugni in tasca*, de 1965, mantiene una coherencia y una lucidez increíbles tanto en su trabajo con la puesta en escena como en sus temáticas. Desde su primera película ha logrado misturar algunos de los postulados del neorrealismo italiano con algunas convenciones de la reciente Nouvelle Vague, pero sosteniendo una mirada clásica sobre el cine, que revela la fuerte presencia de la narración y su reflejo especular en el tratamiento de las imágenes. Profundamente crítico de la sociedad en la que le ha tocado vivir, sus reflexiones atraviesan lo político, lo social, lo familiar, lo religioso como nodos constitutivos de una sociedad.

La hora de la religión abre con una escena en apariencia inocente, el primer plano del rostro de una madre en una habitación, y atrás, o mejor dicho, detrás de los vidrios de una ventana, en el jardín, a partir de la profundidad de campo, vemos a un chico que gesticula y habla solo. La locura empieza a asomarse, la locura del afuera, la de los gestos, la del niño. Uno de los grandes temas de Bellocchio: la locura latente que vive bajo una supuesta normalidad. Las diferentes facetas de la locura: cuando se relaciona con el poder, como en *Vincere*; con la religión, como en esta película; con la política, como *Buenos días, noche*, por citar sólo algunos ejemplos. Un hijo angustiado y una madre sorprendida, expectante; la escena sigue con el encuentro de los dos y ella preguntándole qué le pasa, con quién habla; el niño, visiblemente conmovido, le dice que está hablando con Dios para que lo deje solo, ya que eso es lo que quiere. Y aquí aparece otro gran tema: la omnipresencia de Dios o, para ser más precisos, la religión y sus efectos (la inquietud, la vulnerabilidad, la conmoción interna, la fe ciega). Pero, además del tema de la religión –o

como su correlato–, hay algo interesante en el planteo del director: la imposibilidad de estar solo en un mundo controlado, a la manera del famoso panóptico de Foucault, por esa mirada divina. Quizá, la imposibilidad de la libertad, del libre albedrío, desde una mirada más filosófica, en un mundo donde estamos rodeados y atravesados por ideologías políticas y religiosas que proclaman la sociabilidad como sustrato esencial. Un mundo donde no se puede escapar de la mirada de Dios ni de la mirada normativa de la política. Y esta escena es relevante porque adelanta el conflicto de Ernesto, el protagonista, en una genial actuación del genial Sergio Castellitto. Pintor reconocido, recién divorciado, agnóstico, padre cariñoso, Ernesto se entera de que su madre será canonizada. Es imposible no citar el diálogo con el cura, en el que Ernesto no entiende el porqué de la canonización, si su madre para él era “una estúpida, que nunca entendía nada, que no tenía convicciones”. Desde allí, Ernesto se embarcará en un recorrido sobre su propia fe, sobre sus creencias, sobre su alma, un recorrido sobre sí mismo. Como todo agnóstico, no cree en la religión y menos en los procesos de santificación, pero toda su familia va a intentar convencerlo: en principio, sus hermanos (uno es deficiente mental, otro ha estado preso, el tercero es monseñor); también, un primo que dice que se ha curado de la locura invocando la figura de la madre. Si a este grupo familiar le sumamos una esposa vulnerable que (tal vez como la madre muerta) no entiende nada o entiende poco y no tiene convicciones, o una tía que le pide al protagonista que haga un esfuerzo y sea menos moralista, que vuelva con la esposa y, a la vez, le ponga los cuernos, tenemos una familia particular, en la que es difícil marcar el grado de sanidad (o de santidad) de sus integrantes. Como prefigura el nombre del primo, Filippo Argenti, todos parecen personajes del infierno de Dante. Ese infierno adonde llegaban los condenados, los faltos de fe, los traidores. Como un Dante aggiornato, Ernesto recorre –siempre de paso; de hecho, pocas veces se saca el sobretodo; siempre se está moviendo, de un espacio a

La tardía consolidación de un director

por
Jorge
García

Dentro del cine italiano, la década del 60, ya con Rossellini enfrascado en sus trabajos televisivos, ofrecía como nombres refulgentes en el plano internacional los de Antonioni, Fellini y Visconti. Sin embargo, en esos años aparecieron dos realizadores que, con sus películas provocativas y anárquicas, patearon el tablero del *establishment* crítico: Marco Ferreri y Marco Bellocchio. Ya habrá oportunidad de ocuparse de Ferreri; aquí nos centraremos brevemente en Bellocchio. Su debut vino de la mano de *Los puños en los bolsillos* (1965), un perturbador y furibundo ataque a la estructura familiar tradicional. Siempre se ha dicho que, cuando un director hace una primera película muy impactante, luego le resulta muy difícil alcanzar nuevamente ese nivel. Algo de eso le pasó a Bellocchio, quien, prácticamente hasta fines del siglo XX, alternó obras notables (*En el nombre del padre*, la poco vista *Salto al vacío*), buenas (*Violación en primera página*; *Los ojos, la boca*) y notorios fracasos (*La gaviota*, *Enrique IV*, *El príncipe de Hamburgo*), aunque siempre –aun en sus films fallidos– se percibía su constante cuestionamiento a las instituciones políticas y sociales italianas.

Los últimos años ofrecieron varias de las mejores películas de Bellocchio, con las que el director parece haber encontrado una definitiva consolidación de su estilo visual y narrativo. Esto se puede apreciar tanto en la notable *Buen día, noche* (en la que recrea, con agudeza y lucidez, el secuestro y asesinato de Aldo Moro) como en su último trabajo *Vincere* (en el que, centrándose en el personaje de Ida Dalser, amante de Benito Mussolini, ofrece una vibrante y operística lectura del fascismo). *La hora de la religión* (el título original no tiene el artículo que se le incorpora aquí para su estreno) es una obra previa a las dos mencionadas, pero en ella también se pueden percibir, a través de su aparente estructura de sátira, una impiadosa mirada sobre las instituciones religiosas y la manera en que ellas repercuten sobre el cuerpo social de un país mayoritariamente sometido a sus leyes. [A]

otro; siempre está de paso como los caminantes, como los vagabundos– el infierno de la contemporaneidad, donde se cruza con lujuriosos, avaros, herejes, traidores a sus parientes, violentos contra sí mismos y contra Dios, mentirosos. Una verdadera conspiración familiar en la que todos quieren convencerlo, manipularlo para que acepte la santidad de su madre; el protagonista se encuentra con argumentos tan extraños como la “utilidad” de tener una abuela santa, los beneficios de acceder a la eternidad, la canonización como una póliza de seguro para acceder al confort y a la fama. En definitiva, la santidad como la salvación económica. Una mirada despiadada, irónica de Bellocchio, a través de la cual vemos el anverso y el reverso de una sociedad que muestra las miserias de la burguesía italiana. La creencia y la fe se desdibujan en el mundo moderno, donde importa más la comodidad, el dinero, aparecer en los medios. Incluso en este recorrido, aparece en esta peregrinación que es la película, a la manera de una Beatrice dantesca, una mujer que se hace pasar por la maestra de Catequesis del hijo. Una mujer hermosa, que lo enamora, que lo seduce, que aparece y desaparece de su vida y de su casa silenciosamente, que puede transformarse, como la tía predijo, en la amante de Ernesto. Pero tal vez esta mujer sólo viva en la imaginación de Ernesto, o en la necesidad de aferrarse a algo genuino como el amor, en este recorrido lleno de miserias y mentiras, de falsedades.

Varias secuencias aparecen como absurdas: el asesinato de la madre por parte del hijo deficiente, que recuerda por momentos el protagonista; el duelo entre Ernesto y un conde, que explica la necesidad de instaurar una monarquía absoluta que recupere el “ser italiano” en contra de la monarquía papal; la –supuesta– maestra, que le recita en el primer encuentro un poema; la recreación del asesinato de su madre a modo de estampita católica (el fotógrafo le dice a la modelo: “sonreí como se sonríen las santas”); la última secuencia animada, en la que el mundo parece ir destruyéndose poco a poco. Evidentemente, estas secuencias muestran de forma clara no sólo la confusión, la vulnerabilidad y el tedio en el que está sumido el protagonista, sino la falta de convicciones del mundo moderno, el vacío existencial, la ausencia de la política y su reemplazo por una falsa religión en la que el dinero, la comodidad y la ausencia de compromiso son fundantes.

Como el Dante, Bellocchio cuenta la historia de un hombre que busca darle algún sentido a su vida; y como la obra del Dante, también *La hora de la religión* es una comedia. Las escenas absurdas, la ironía frecuente, los guiños al espectador, los chistes hacen que la película sea una maravillosa comedia en la que la razón y la fe, la predestinación y el libre albedrío tropiezan constantemente. El subtítulo de la película es *La sonrisa de mi madre*, y esta sonrisa, este gesto ante la vida, presente en el código genético familiar, recorre las tres generaciones, la madre, el hijo y el nieto. Los tres sonríen como en las buenas comedias ante aquello que no entienden, que no comprenden, ante lo que les causa indiferencia o resquemor; como la sonrisa de la Mona Lisa, nadie conoce muy bien su origen, pero nos invita a acercarnos.

La hora de la religión es una gran película, amable y crítica, demandante y entretenida, absurda e inteligente. Con Bellocchio asistimos sonriendo a la violenta demolición de uno de los más sagrados matrimonios de todos los tiempos: la religión y la familia. [A]

Para vos soy Chasman

A favor por **Gustavo Noriega**



Sin retorno es una película engañosa que parece estar todo el tiempo yendo para un lugar distinto al cual realmente se dirige. En primer lugar, hay que decir que se trata de un policial en el cual no hay prácticamente policías y los criminales lo son de una manera totalmente oblicua, confusa y torpe. Se trata de ciudadanos comunes y corrientes, de una gama de clases sociales que evita los extremos: no hay aquí ni excluidos ni poderosos. El punto de partida es un accidente de tránsito donde muere un ciclista, circunstancia cuya responsabilidad es compartida por varios, incluyendo a la propia víctima. A partir de esa desgraciada instancia, se desencadena una serie de comportamientos. Como en el viejo adagio *renoiriano*, todos tienen sus razones, nadie es especialmente perverso ni heroico. El atractivo de la película se encuentra, entonces, no en la dilucidación de un hecho (que nos es presentado en el comienzo), sino en las reacciones que ese hecho provoca. Y allí es donde la película triunfa: en la presentación de una serie de personajes perfectamente delineados que van modificando sus conductas con el transcurrir de los acontecimientos.

Como la película renuncia al énfasis y al subrayado, algunas claves pueden pasar desapercibidas. Tómese, por ejemplo, la relación de Matías (Martín Slipak), autor de la involuntaria muerte, y su amigo el Chaucha. A primera vista, la relación se va extinguiendo, como si los guionistas se hubieran olvidado del personaje secundario. Sin embargo, la decisión de Matías de tomar distancia es explícita en la escena en que le miente vía SMS a su amigo, diciéndole que no está donde realmente está: el Chaucha sabe la verdad sobre la muerte del ciclista, y ese conocimiento es un veneno que no puede dejar de estar presente en su relación. No hay palabras explicativas, sino sólo un mensaje de texto que determina el curso de la amistad. Tómense las reacciones de los padres de Matías (Luis Machín y Ana Celentano, en dos actuaciones perfectas). No se trata de dos criminales ni de dos inmorales, pero la idea de que su hijo, irreprochable y cariñoso, vaya a la cárcel los sumerge en un abismo moral: mentirán, sobornarán y serán insensibles al sufrimiento de los demás. El personaje de Machín está

Sin retorno

Argentina/España/
Estados Unidos,
2010, 103'

DIRECCIÓN

Miguel Cohan

GUIÓN

Ana Cohan, Miguel Cohan

PRODUCCIÓN

Gerardo Herrero, Axel Kuschevatzky

FOTOGRAFÍA

Hugo Colace

EDICIÓN

Fernando Pardo

MÚSICA

Lucio Godoy

INTÉRPRETES

Martín Slipak, Luis Machín, Ana Celentano, Leonardo Sbaraglia, Federico Luppi, Arturo Goetz.

dibujado sin grandes rasgos: para retratar su miedo y su inseguridad, basta el hecho de que ante cada crisis su única opción sea llamar a su abogado, recurso poco viril si los hay.

La base institucional sobre la que discurren los personajes de la película es el mismo triángulo diabólico que en *El Rati Horror Show*: Policía, poder judicial y prensa. Las tintas están tan poco cargadas que el canal de televisión que produce la película no se dio cuenta de que estaba representándose a sí mismo como uno de los causales de la injusticia que allí se presenta. *Telefé* prestó generosamente a los conductores del noticiero, Rodolfo Barilio y Cristina Pérez, y a uno de sus noteros para hacer de sí mismos, declamando, como se hace habitualmente en la televisión argentina, con una indignación confusa e imprecisa. Esa cólera seudoperiodística es la usina donde se genera la presión hacia los jueces para realizar juicios rápidos y condenatorios en las causas que hayan ganado notoriedad mediática. La participación del canal de las pelotas en su propio desenmascaramiento es más un mérito de la astucia de los creadores de *Sin retorno* que un acto de sinceridad de la televisión.

Lo que más sorprende –gratamente– de una ópera prima como *Sin retorno* es la idea de un director en control de la situación: desde el manejo de un elenco riesgoso (la idea de Luppi y Sbaraglia dirigidos por un novato era ciertamente inquietante) hasta el hecho de llevar por las narices a los espectadores. El secreto es que Miguel Cohan maneja bien el medio tono en que se desenvuelve la película y aprovecha al máximo la potencia de las elipsis, cambiando de dirección y frustrando las expectativas de los espectadores. El mejor ejemplo es el salto temporal cuando el personaje del ventrílocuo interpretado por Leonardo Sbaraglia (sorprendentemente contenido) ingresa a la cárcel. Cuando parece que se va a encaminar hacia los clichés carcelarios, la película abandona la situación con una gran frase, que resume los tres años venideros para él: “Acá todos me dicen Kempes, pero para vos soy Chasman”. Es notable que una sola frase pueda contar tanto, algo muy poco común para el cine argentino. Es en esa combinación de lo bien dicho con lo no dicho que reside la potencia de *Sin retorno*. **[A]**

Parado en medio de la avenida

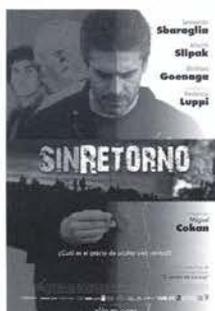
En contra por Marcos Rodríguez



Un hombre anda en bicicleta por una avenida desierta de Buenos Aires a las dos de la mañana. No hay nadie a la vista. El hombre lleva en la mano una historieta que dibujó en unos pliegos doblados cuando era adolescente; su reliquia del pasado se le desparrama junto a un lugar en el que están arreglando la avenida. Se baja de la bicicleta, la deja parada en medio del único trecho libre para el tránsito y se pone a juntar las hojas. No escucha (a pesar del silencio) que se acerca un auto por la avenida, y éste, al evitar la zona de arreglos, se lleva por delante la bicicleta. Hay una discusión, el auto sigue y el hombre vuelve a pararse en medio de la avenida a seguir juntando su vieja historieta. Tampoco escucha el segundo auto que esta vez se lo lleva puesto a él. Ese personaje merece ser atropellado.

Es claro que *Sin retorno* es una película de guión, pero este guión tiene demasiados huecos, deja ver sus hilos por todos lados. Más allá de la idea de que una mirada revela la culpabilidad en un crimen; más allá de que, habiendo dejado un auto abandonado al costado de una villa con las llaves puestas, los personajes lo vuelvan a encontrar días después perfectamente estacionado (porque ésta es una película progre, y acá los malos son los de la clase media); más allá de los minutos que se le dedican a un celular completamente irrelevante; más allá del personaje del compañero del culpable, que se diluye en una nebulosa; más allá de éstos y otros elementos que suman lastre a una película ya de por sí pesada, *Sin retorno* hace agua. Se habla de un rigor narrativo, pero, más que rigurosa, esta película es arbitraria. Se habla de evitar los lugares comunes, pero es casi lo único que vemos. Se habla de tomar elementos de la realidad para armar un policial, pero el trazo es tan grueso que aplasta todo.

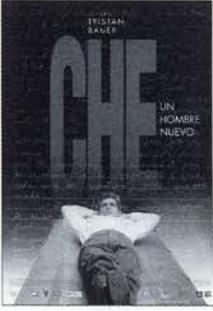
La película comienza con tres historias paralelas que van a converger en el accidente. Se muestra el choque, pero el momento del encubrimiento está elidido. Sigue lo que es el cuerpo de *Sin retorno*: los vaivenes de la familia de Matías. Desde el primer momento, el espectador sabe qué actitud van a tomar, pero la película muestra cada paso de la acción



por si alguno llegó a creer en la supuesta conciencia de los personajes, que de pronto, cuando saben que alguien va a terminar en la cárcel en lugar de su hijo, se vuelven simples hijos de puta monolíticos, egoístas y cobardes. De la investigación policial sólo vemos su lado "mediático". Nueva elipsis, no vemos el juicio. ¿Por qué, si no se mostró el juicio, se incluye la escena lacrimógena del pronunciamiento de la sentencia? El falso culpable entra en la cárcel, nueva elipsis, y de pronto vemos que Sbaraglia sale "más duro", "con problemas" y amigo de ex presidiarios. Un personaje puede pasar de ventrílocuo a tipo duro por medio de una elipsis, pero entonces, ¿de dónde viene ese final? La vuelta de tuerca sorprende no porque ponga en evidencia prejuicios del espectador, sino porque la película se construye en un sentido y al final pega un volantazo, para hacernos pensar.

Al margen de ese final (lo más interesante, Sbaraglia incluido, de la película), la mirada que atraviesa *Sin retorno* tiene un tono ranciosentoso pasmoso. Los personajes están trazados exclusivamente en términos de clase social: tenemos la clase media alta congénitamente garca que escapa al country; la clase media baja (Luppi), víctima, depositaria de la justicia y de los valores de familia; la clase baja que mira desde lejos pero no roba autos con llaves puestas; y el artista ventrílocuo, que depende de un trabajo inestable, vive en una casa "bohemia" y viene a enseñarnos a todos.

Para completar el aire de "che, pero qué terrible", Cohan se acerca también al tema de la justicia. Como el tono que maneja es tan de lo que vemos todos los días por la tele, la película cree que no necesita dar motivos o contextos: las críticas que Cohan hace a la Justicia y la Policía desbordan lugares comunes; total, todos sabemos que las cosas son así, lo vemos por *Telefé*, pero en ningún momento *Sin retorno* se preocupa por justificar lo que está mostrando. Se acusa a la Policía de incompetente pero no se muestra la investigación. Se deja pasar una crítica al funcionamiento de la Justicia, pero no vemos el juicio. Que Enrique Piñeyro se indigne y acuse el accionar de la Policía y la Justicia es una cosa; frente a eso, *Sin retorno* parece una charla de bar. [A]



Futuro

por **Marcela Ojea**

Haremos el hombre del siglo XXI: nosotros mismos.

Ernesto Guevara

El testimonio desconocido, el documento inédito son las insignias visibles de *Che, un hombre nuevo*, el resultado de una investigación que su director llevó a cabo a lo largo de más de doce años marcados por el silencio y las caprichosas negativas oficiales. Se sabe que el ejército boliviano guardó con celo los papeles que acompañaban a Ernesto Guevara al momento de su muerte y que el director pudo acceder a ellos luego de intentos fallidos, marchas y contramarchas. Documentos secretos a los que se sumaron escenas familiares en un nostálgico 8 mm y una colección de fotos, discursos, ensayos, cartas y poemas, todos aportes del Centro de Estudios Che Guevara y de su esposa Aleida March. Como un curioso hallazgo arqueológico, esas imáge-

nes y esas palabras se hacen presentes hoy para sumar otras facetas al personaje de una historia no pocas veces contada. Eso es, en concreto, lo nuevo de *Che, un hombre nuevo*, su aporte histórico, su valor testimonial. Una información contextual que podría resultar anecdótica si no se conjugara a la perfección con la preocupación constante de Ernesto Guevara de documentar de manera exhaustiva su experiencia, de registrar cada uno de sus pasos, y que el documental pone especialmente de manifiesto. Están allí presentes la agitación y la urgencia y el sentido imperioso y vibrante del tiempo que pasa, y esa vocación irrefrenable de escribirlo todo, de capturarlo todo, de abrazarlo todo para legarle al futuro un testimonio. Porque, a pesar de que el contenido de sus diarios es popularmente conocido, esa conciencia ineludible del Che de sentirse parte de la historia aparece por primera vez con vigor en este documental. Los textos y las

Che, un hombre nuevo

Cuba/Argentina/
España, 2010, 124'

DIRECCIÓN

Tristán Bauer

GUIÓN

Tristán Bauer, Carolina Scaglione

FOTOGRAFÍA

Javier Juliá

MONTAJE

José María del Peón,
Carolina Scaglione,
Gabriel Golzman

SONIDO

Martín Grignaschi

MÚSICA

Federico Jusid

fotos, que se suceden en primer plano, transmiten con vehemencia esa importancia y esa certeza. Guevara estudia, escribe, recita, fotografía sin descanso en esta película, con la necesidad acuciante de quien se sabe un protagonista clave de la historia del siglo XX.

Se trata sin duda de un hombre nuevo, un personaje nunca visto con tanta contundencia en otras versiones documentales o de ficción. Lejos del debilucho Guevara de Salles, ese joven aventurero de mirada sensible pero ideológicamente difusa, pero lejos también del de Soderbergh, ese enérgico, visceral e indubitable Che de botas y porte erguido y vital, Bauer construye a un Guevara en clave de hombre del Renacimiento, uno que estudia, cura, escribe, inventa, explora sin pausa, uno que busca iluminar el mundo con el pensamiento y transformarlo con la acción. El film pone en escena la disciplina dedicada al saber, el amor por el estudio y por la ciencia, el ejercicio metódico de la reflexión de Ernesto Guevara, al tiempo que despliega en él al prototipo romántico: el que se adentra en el espesor de la selva y la desafía, el que se desvela con pasión febril por un ideal, el que sueña. En suma, al hombre moderno situado en el centro de un presente que se hace a fuerza de ideas pero sobre todo de voluntad, algo más que el guerrillero con coraje, o el joven médico idealista que alimenta la iconografía, aunque ése también esté presente.

Para llevar adelante esta tarea, el director tenía en sus manos información árida y objetiva, documentos palpables e incontestables, pero también un material potencialmente poético. La impecable lectura de los escritos de Guevara a cargo de su sobrino (Rafael Guevara), acompañados por esas imágenes que el documental incorpora y recrea, generan un acercamiento íntimo al personaje. Un llano en llamas alterna con los horrores de Vietnam para ilustrar el dolor del mundo anunciado por los heraldos negros del poema de César Vallejo recitado por la propia voz del Che. La vegetación insondable es vista con los ojos lejanos del herido que se arrastra, mientras fuera de campo reverbera la experiencia de una derrota inminente. Difícil resulta a veces hacer distinciones ciertas entre las imágenes de archivo y las producidas especialmente para la película. Difícil es también distinguir la voz propia (la del Che) de la voz representada por su sobrino. Imposible no sentir que es siempre el mismo Che Guevara quien mira y habla, tan presentes están allí su voz y su mirada. Se trata de una voz en off que impregna las imágenes lejanas y, tiñéndolas de subjetividad, las acerca. Una voz que desgrana el pensamiento profundo enunciado por un Guevara que no es Guevara pero que el documental impone como auténtico, y esa otra voz que ofrece el sentido poema de despedida grabado por él mismo, aunque siempre es él mismo en esta mágica autenticidad que el documental crea. Un poema (*Farewell*) que, como propone la película en la construcción de estas escenas, habla de ver el mundo a través de otros ojos y del reflejo que deja ese mundo en esos ojos ajenos.

Tal vez por eso no es extraño que el documental parezca perder intensidad cuando elige el camino de la biografía y se aleja del perfil poético del personaje. La infancia de Guevara en Córdoba, su joven periplo latinoamericano, su desembarco en Cuba con el

Movimiento 26 de Julio (primero como médico y luego como comandante), su intensa labor como funcionario, sus viajes por el mundo y la fallida aventura boliviana que lo conducirá a la muerte son los momentos que, narrativamente encadenados, constituyen el soporte sobre el que se montan los diarios, los poemas, las fotos, los ensayos ya conocidos y los ahora descubiertos. (Soderbergh también se apegaba a la historia, pero tomaba de ella sólo dos momentos significativos: en *Che, el argentino*, relataba el desembarco y las escaramuzas previas a la toma del poder; y en *Che, guerrilla*, ponía en escena la lucha que precedió a su muerte, elidiendo ese intermedio burocrático de funcionario estatal para privilegiar la aventura. Recorriendo de punta a punta la vida del Che, Bauer parece haberse propuesto no dejar nada afuera. Los viajes del Che en motocicleta, el desembarco y la primera lucha y su final en territorio boliviano están pero no se destacan especialmente del resto; sin embargo, frente a estas instancias, el Guevara hombre de Estado cobra peso.) Es tal vez en este punto donde *Che, un hombre nuevo* expone sus falencias. Quizás porque el director buscó aportarle claridad al espectador o quizás porque le faltó osadía para romper ese esquema temporal, renunciar a la inclusión de todos sus hallazgos y apostar a una estructura más poética, pero a veces el documental pierde fuerza, olvidando que esa figura que se propone desbordante y excesiva requería un ámbito más frondoso en el cual desarrollarse.

En *El día que mataron al Che* (2007), Pacho O'Donnell recreaba, armado de los diarios de viaje, los últimos días del Che en Bolivia. La tierra reseca, el sol abrasador, el olvido y la ausencia contrastaban con el relato para verificar que casi nada en el presente podía darle asidero a ese pasado que se diluía como un sueño. Era el testimonio de un hombre que, enfermo y librado a su suerte, marchaba heroicamente hacia su final, y el presente del documental, al que los diarios volvían una y otra vez, sólo era la confirmación de un fracaso. Con todo el archivo a cuestas, con esos fragmentos de verdad reencontrados (y para que no queden dudas, el director incluye los reiterados intentos que conforman la investigación), el documental de Tristán Bauer contribuye paradójicamente a acrecentar la idealización del personaje. Los datos certeros, gracias a las imágenes subjetivas y a la cautivante voz en off en primera persona, hacen que, una vez más, la leyenda cobre vida. Después de todo, ése era desde un comienzo el objetivo declarado del documental: homenajear al Che Guevara en el cuadragésimo aniversario de su muerte. Un propósito que vendría a explicar de algún modo su impronta celebratoria, su carácter enaltecedor. Esos materiales de archivo que se incorporan, esos fragmentos de pasado, no componen, sin embargo, el retrato de un hombre muerto, sino que traen al personaje hasta el presente. El mito aparece más cercano y real que nunca gracias a este viejo material. Se trata de un Che que no sólo está vivo sino que lo está en su versión más enérgica y vital, más lúcida y más poética. Está en esos textos y en esa mirada que reflejan no sólo el dolor del mundo sino también la creencia firme y entusiasta en el poder transformador del hombre proyectado hacia el mañana. Eso hace Bauer, y no es poco: cargar a un personaje, a partir de testimonios del pasado, de presente y de futuro. [A]

La apuesta

A favor por **Gustavo Noriega**



Atención: se cuentan detalles de la resolución del argumento.

U no puede imaginar el origen de *Enterrado* en una apuesta (“A que puedo hacer una película entera en un ataúd”), un desafío (“A que no te animás a hacer una película entera en un ataúd”) o una operación de marketing (“Hagamos una película cuya premisa llame la atención de todo el mundo”). No importa la realidad histórica, no vamos a revisar las entrevistas al director para ver si devela el impulso originario del proyecto, primero porque no habría por qué creerle y segundo porque no tenemos ganas. Sólo sostengamos que el hecho de que la película parezca responder a cualquier combinación de estas motivaciones no excluyentes le da a *Enterrado* un aire burlón, juguetón, poco serio, lo que no implica irresponsable. Se trata de hacer algo con un grado de restricciones inédito, un sucedáneo cinematográfico a andar en bicicleta sin tocar el manubrio con las manos: un evento divertido e irrelevante. Algún tipo de truco para poder llevar adelante el relato es aceptado naturalmente: no es como si en *El arca rusa* (otra gran jugada de marketing pero dirigida a otros consumidores) se hubiera introducido un corte de montaje disimulado, tal como la tecnología obligaba a Hitchcock a hacerlo en *La saga*; esa trampa habría sido mortal para la película de Sokurov. Acá todo vale, en tanto y en cuanto la cámara no salga del ataúd, única premisa que nos pide la película para disfrutar de su juego.

Notablemente, ha sido el público y no la crítica quien ha entendido más cabalmente el espíritu lúdico de la empresa. (Entre la crítica norteamericana hay quien se ha quejado porque el secuestrador cuya voz se escucha por el celular es interpretado por un español, como si eso tuviera alguna importancia. “One million money!” es una expresión lo suficientemente graciosa como para pedirle algún grado de verosimilitud o apego a la realidad de la guerra en Irak). Lejos de ser la experiencia claustrofóbica que uno imaginaba, la película de Rodrigo Cortés se apoya básicamente en el humor y en la intriga de saber qué pasará. Una vez comprendido el mecanismo narrativo apoyado fuertemente en el uso del celular, los espectadores se relajan y lanzan carcajadas sinceras, más que las típicas risitas nerviosas que provocan el miedo o la angustia. En particular, el develamiento de que el final feliz era falso es festejado a las

Enterrado Buried

España/Estados Unidos/Francia, 2010, 95'

DIRECCIÓN

Rodrigo Cortés

GUIÓN

Chris Sparling

PRODUCCIÓN

Adrián Guerra y Peter Safran

FOTOGRAFÍA

Eduard Grau

MÚSICA

Víctor Reyes

INTÉRPRETES

Ryan Reynolds, José Luis García Pérez, Robert Paterson, Stephen Tobolowsky.

risotadas por un público ya a esa altura asociado a la broma general. Nadie se siente estafado por la introducción en la película de un nivel de representación (la ensoñación esperanzada del protagonista) que hasta ese momento no había aparecido en pantalla.

El atractivo de la película es la curiosidad: saber cómo se las arregla el director para llevar adelante semejante disparate. Compárese con otros desafíos provenientes del mundo del cine independiente, como la película *Los jóvenes muertos*, de Leandro Listorti, en la cual se toma como tema al suicidio sistemático de jóvenes en una ciudad patagónica con la restricción de que en sus imágenes no hay personas, sólo planos del lugar. En la descripción está toda la película y nada queda por descubrir vistos los primeros minutos, mientras que *Enterrado* (otra vez, como *El arca rusa* y su dispositivo formal) no se agota en su premisa sino que la utiliza como atracción inicial.

De otro orden y más desafortunada es la aparición de un plano no realista, de neto corte expresionista, hacia la mitad de la película. En un momento de desesperación del habitante del ataúd, la cámara se aleja en picado. A la natural irrealidad del plano (la altura del ataúd es mínima) la puesta en escena le agrega hileras de listones de madera, como haciendo real lo imaginario. Ese plano no corresponde con la película por razones de tono: es grave y pretencioso cuando la película es, a pesar de su lúgubre tema, ligera y fresca. La tentación al despliegue en la puesta en escena era la única a la que habría que haber resistido para que el film fuera realmente consistente. Aun así, esa imagen no es estructural de la película, no la invalida, sino que apenas señala una debilidad moral de sus realizadores.

Dicho esto hay que admitir que la apuesta fue ganada, que el desafío de realizar una película íntegramente dentro de un ataúd fue cumplido y que el resultado es satisfactorio en los términos en que fue planteado el proyecto. A los ingeniosos recursos del guión, los infinitos apuntes sobre la burocracia, la imposibilidad de comunicarse con una persona, los trucos de las aseguradoras para pagar lo menos posible y los entresijos familiares la película se las arregla para agregarles chistes, cuestionamientos a la guerra y la vieja incertidumbre, tan vieja como el cine, de no saber qué es lo que va a pasar. Lo que sí pasó es que la prueba fue superada, el entretenimiento garantizado y la plata de la entrada devuelta en entretenimiento. **[A]**

Caja de valores

En contra por **Juan Manuel Domínguez**



La Zacharek (crítica de Movieline y, *from here to eternity*, algo así como el oráculo de cómo escribir sobre cine siempre, pero siempre, con lucidez y felicidad) arranca su enterrada a *Enterrado* diciendo que es algo así como “un episodio de *Twilight Zone* diseñado para los suscriptores de *Mother Jones*” (ay, Zacharek, te amo). *Twilight Zone*, bue, ya saben qué es: una factoría de historias imposibles que conforman una galaxia y un corpus de ciencia ficción como casi ninguno en la historia de la televisión. Mientras que *Mother Jones*, según el textito en inglés que define en Google al sitio de la revista norteamericana, es “un magazine bimensual de periodismo de investigación que expone los males del mundo corporativo, el gobierno y los medios de comunicación mainstream”.

El factor *Twilight Zone* vendría siendo el truquito que hace a toda la española y hablada en inglés *Enterrado*: toda la acción y el campo visual se confinan y limitan a lo que sucede desde que el camionero contratado Paul se despierta dentro de un ataúd de madera sepultado bajo tierra iraquí e intenta, vital celular mediante, contactar a lo que un camionero que piensa “debería haber sido uno de esos de traje” cree que puede salvarle la vida (a su mujer, al 911, a la empresa para la que trabaja, al departamento de defensa, a una base militar en Irak, e incluso amaga con llamar a CNN). La cuenta regresiva, la supuesta tensión madre de las tensiones más fragmentadas que superpueblan el pequeño espacio de *Enterrado* vienen siendo la ausencia cada vez más progresiva de aire y su contrapunto en la supuesta venida al rescate de los marines. Podría hablarse –si sobran aire y ganas– de la falsa proeza del director Cortés de llevar hasta el límite un mero truquito que, dentro de las vidas posibles de esa premisa –como si fuera un maratonista o un rescatista antes que un director–, logra seguir manteniéndola viva. Pero es ahí donde el factor *Mother Jones* entra, como cuando nos pescan en medio de una travesura, pateando el ataúd, demoliendo el hedonista recuerdo que Tarantino había construido con la premisa “enterrado vivo” al soplar los vientos de Leone y usando el flashback karateca/deportivo para la épica.

Si la idea de *Enterrado* hacía respirar en el aire ese olor a madera y tierra bien de clase B y sus agobiantes temperaturas, su motor editorial aniquila cualquier tensión. Cada llamado a una institución es una perorata sobre el real papel de los Estados Unidos en Irak; sobre



lo hijas de mil puta que son las corporaciones que son capaces de despedir a un tipo bajo tierra con tal de no quedar pegadas; sobre cómo el mundo impersonalizado de la espera telefónica destruye lo poco que nos queda de humanidad; sobre cómo el compromiso moral y de supervivencia para no ir la guerra es vencido por la recesión y las necesidades que le genera a un camionero mercerizado; sobre cómo ese iraquí que lo enterró y ahora lo chantajea era un tipo común hasta que el tío Sam invadió su hogar. Todo partiendo de una premisa de un tipo que llama por teléfono al 911 para decir: “¡Buenas, estoy enterrado bajo tierra en Irak!”. ¿Es tan difícil para Cortés ver que el salvajismo es inherente a su premisa?

En algunos instantes, sobre todo el de la aparición arbitraria de una víbora en el cajón, *Enterrado* muestra que su veneno, su bronca, podía ejemplificarse mejor desde lo minimal, desde lo videojueguístico: vencer a la víbora que está a tus pies con un celular, una petaca y un cuchillo ¡Start! Pero, como un camión de frente, aparecen esos abogados por teléfono, videos de gente fusilada, la mención a otros enterrados y su tergiversación para mostrar que la guerra zzzzz... (aparte, ¿hasta cuándo con la culpita exonerada en ficciones?). Cortés es ateo de su relato, de sus posibilidades físicas como cine, como juego, como acción, y cada granito de tierra de *Enterrado* adquiere una proporción de factor posible del derrumbe. Puede ser por el hecho de que en algunos momentos Cortés traiciona ese supuesto encierro mediante planos cancherísimos. O porque hay una elipsis, cuando quizás el tiempo real ayudaba más a la tensión (pero no permitía la aparición de tantos actores, lo cual muestra cuál era el objetivo de Cortés). O porque cada charla sólo posee tensión debido a que al celular se le acaba la batería mientras Cortés establece en los diálogos lo mal que está el mundo y el fotógrafo tira todas las luces que puede sobre el camionero (roja, verde, blanca, amarilla). O el final con artimañas que crea tensión en vano y que podría leerse como el definitivo “Este tipo me chupa un huevo” de Cortés.

Es que para jugar con tierra, con la clase B, con celulares y profundidades, con mugre y guerras, hay que saber y querer mancharse. Cortés, rescatista de valores y pulmón ideológico de una película que pedía alegría (eso no implica que tenga que dejar de ser áspera, meticulosa, enojada, actoral, fotografiada, hablada por teléfono, con serpientes), no lo hace. **[A]**

Elegía de abril

Argentina, 2010, 64'

DIRECCIÓN

Gustavo Fontán

GUIÓN

Gustavo Fontán

FOTOGRAFÍA

Diego Poleri

SONIDO

Javier Farina

MONTAJE

Mario Bocchicchio

INTÉRPRETESAdriana Aizenberg,
Lorenzo Quinteros,
Federico Fontán, María
Merlino, Carlos
Merlino.**En el camino**A favor por **Ignacio Verguilla**

Fontán vuelve al espacio familiar de *El árbol*, film desde el cual su obra se ha constituido en una notable excepción; sus películas abren una grieta en la mirada, recuperan del tiempo todo su misterio y nos albergan como en un refugio al que podemos acercarnos en busca de belleza. El regreso a la casa natal parecía augurar una nueva huella en la misma dirección y abría un interrogante: ¿cómo volver a transitar ese espacio sin repetirse? Las dudas se disipan en minutos, y Fontán abre su cine hacia una fértil zona de riesgo. El resultado es una película fascinante y compleja, que observa el pasado (de su familia y de su cine) y se aventura hacia nuevos territorios; lo cotidiano y lo íntimo mutan en nuevas formas, y la cámara en mano asume el vértigo de lo fugaz. El punto de partida es la aparición, cincuenta y tantos años después, de un libro póstumo de poesías escrito por el abuelo de Fontán, que durmió obstinadamente en un armario. Su madre reconstruye el instante del descubrimiento, y enseguida anuncia, frente al equipo de rodaje, que abandona el proyecto. A partir de esa fuga –la primera de tantas que la estructuran–, la película se arma alrededor de una constante sensación de imposibilidad. Federico (hijo del realizador) toma una cámara y registra parte del proce-

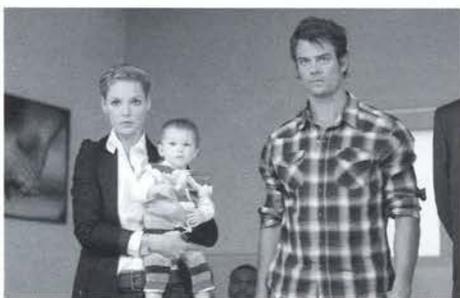
so. Dos actores ocupan el lugar de su abuela y de su tío; pero no hay sustitución, ni pura ficción que remede lo documental (jamás intuido como tal): todos –como en un tiempo circular– conviven en el mismo espacio. La película es habitada entonces por figuras multiplicadas y ecos de los ausentes, y se adentra en una zona de vigilia que pone en primer plano al lenguaje cinematográfico, llevado hasta el límite de la abstracción. La repetición de un gesto, una mano levantada, los rostros obliterados detrás de las cortinas, la luz amarillenta y nocturna presagian al fin el pasaje hacia la ensoñación, un estadio en el que realidad y ficción carecen de valor. En el final, el movimiento de la cámara otorga a la casa una cualidad laberíntica, nostálgica y fantasmal; es la última de las fugas hacia lo incierto en una película que, en su “tren de sombras”, se nos escurre –como la memoria y la poesía– hacia el abismo. **[A]**

Se revelan enanosEn contra por **Gustavo Noriega**

Hace un tiempo recordábamos aquella frase de Rohmer que decía que lo característico del cine es permitir que los actos cotidianos y las cosas ordinarias accedan a la dignidad épica más fácilmente que en cualquier otro arte. “Más fácilmente” no significa “automáticamente”; y a menudo se aplica aquella frase muy políticamente incorrecta que Susan Sontag le descerrajó a Diane Arbus en un artículo lapidario: “Al fotografiar enanos, no se revelan la majestad y la belleza. Se revelan enanos”.

Algo de eso pasa con el cine de Gustavo Fontán crecientemente endogámico en temas, locaciones y personajes. En *Elegía de abril* la casa de Banfield que ya aparecía en *El árbol* vuelve a ser protagonista y ambiente, esta vez, de la vida marchita y crecientemente solitaria de Carlos y María. El disparador es el encuentro de un paquete de libros de poemas de su padre, Salvador Merlino, fallecido antes de que esa obra se publicara. La película supone que del registro doble de sombras (Fontán padre desde la película y su hijo con una camarita manual) sobre paredes descascaradas de la casa, de las vueltas del gato y del deambular errático de los dos ancianos emerge una elegía similar a la del libro recordado, un canto fúnebre que pone a la muerte en el centro de todas las cosas. Sin embargo, todo lo que se ve es un gato, dos ancianos y mucha gente con cámaras y micrófonos rodeándolos.

Las cosas se complican –empeoran– con un dispositivo pensado por Fontán. La mujer dice que no quiere actuar más y aparecen en escena Adriana Aizenberg (con aires de Gloria Swanson) y Lorenzo Quinteros (sin aire), quienes a partir de ese momento representan los papeles de la pareja de hermanos. Lejos de convertirse en una “problematización” sobre los entresijos de la representación, la película se resquebraja. El registro impostado de los actores contrasta con la naturalidad de los personajes reales haciendo de sí mismos. La consecuencia es que la artificialidad se hace retroactiva y toda la película se convierte en un experimento frío, calculado y fallido. **[A]**



Bajo el mismo techo

Life As We Know It

Estados Unidos, 2010, 114'. **DIRIGIDA POR** Greg Berlanti, **CON** Katherine Heigl, Josh Duhamel, Josh Lucas, Christina Hendricks, Sarah Burns.

Un fantasma recorre el primer mundo: el del fin de la especie humana por desinterés reproductivo de la clase media/media alta profesional, más interesada en su realización personal que en noches de desvelo y biberones. Es un problema serio, porque amenaza desde la industria pañalera hasta la misma supervivencia de la especie (blanca). Tanto se empeñan los adultos en no reproducirse que hay que hacerlos padres a la fuerza, y es lo que pasa en *Bajo el mismo techo* (¡otra de propaganda de bebés!), donde se mata rápidamente a los papás de la pequeña Sophie para que los padrinos, que se llevan pésimo, se vean obligados a convivir y criar a la bebita.

El planteo es cruel: la película necesita sacarse de encima bien rápido la doble muerte para volver a la comedia. Y lo hace, sencillamente, cortando el plano y pasando a otra cosa, como para que la velocidad nos haga olvidar el precio que costó volver a la niña huérfana y encerrarla en una casa de suburbio idílico con Holly (Katherine Heigl) y Eric (Josh Duhamel), como ratones de laboratorio. Ella es una repostera de muffins & cookies; él, un donjuán que transmite partidos de la NBA. Él coge y ella no. El reparto de los roles es tan frío como la casa donde vive la familia pegada con moco. Por eso, *Bajo el mismo techo* –regla del género, y más en este caso de comedia mata progenitores– necesita producir calidez, a fuerza de muffins & cookies y caritas espontáneas de Sophie. Ella le da humanidad a la película (tanta como puede haber en una publicidad de Huggies, y lo digo en serio). Y por ella la película se disfruta como si fuera una vuelta en tren fantasma: un viaje hacia lo más oscuro de nuestra espantosa ideología, que funciona por rápido, vertiginoso y más o menos creíble. Total, uno siempre puede bajarse del carrito y salir a este mundo luminoso, del ser o no ser (padres). **MARINA YUSZCZUK**



El agua del fin del mundo

Argentina, 2009, 84'. **DIRIGIDA POR** Paula Siero, **CON** Guadalupe Docampo, Facundo Arana, Diana Lamas, Mauricio Dayub, Mario Alarcón.

Cuando en una película uno de los personajes principales está aquejado de una enfermedad grave y/o terminal, el riesgo inmediato que se corre es que el film se transforme en un exponente más del peligroso subgénero “enfermedad de la semana”. En esta película, una joven muchacha, que trabaja como cocinera en una pizzería, un día recibe la inesperada noticia de que su hermana mayor, con la que convive, tiene un cáncer terminal. Ante los deseos de la enferma de hacer un viaje a Tierra del Fuego antes de morir, la muchacha redobla esfuerzos en su trabajo para conseguir los fondos necesarios, a la vez que entabla de manera inesperada una relación con un acordeonista, quien, de visita en su casa, un día también decide hincar el diente sobre la hermana mayor. La película presenta varios problemas, comenzando por el elemental montaje paralelo con que son presentadas las hermanas y el músico (un Facundo Arana que no convence, y se esfuerza por dejar de lado su imagen de chico bonito y prolijo). A ello debe sumarse que la película –primer trabajo de la ex modelo Paula Siero–, si bien no apela a golpes bajos, carece de la suficiente intensidad para que los diferentes conflictos transmitan cierta dosis de emoción. Algún momento logrado no llega a compensar las debilidades generales de una obra, en líneas generales, insatisfactoria. En el haber del film cabe destacar el siempre efectivo Mario Alarcón en un interesante rol secundario y, sobre todo, la excelente actuación de Guadalupe Docampo, quien ratifica que es la actriz más promisoría surgida en nuestra pantalla en los últimos tiempos. Su trabajo, pleno de matices, enriquece a un personaje que, desde el guión, no ofrecía demasiadas posibilidades y está claramente por encima del nivel general de la película. **JORGE GARCÍA**



El ocaso de un asesino

The American

Estados Unidos, 2010, 105'. **DIRIGIDA POR** Anton Corbijn, **CON** George Clooney, Paolo Bonacelli, Violante Placido.

El ocaso de un asesino trata sobre George Clooney con cara de serio. Durante toda la película el hombre se la pasa con la misma expresión facial, asesine, corra, coja o haga flexiones. Más allá de eso, esta película –basada en el libro *A Very Private Gentleman*, de Martin Booth– trata sobre un asesino a sueldo que se escapa de quienes, esta vez, quieren matarlo a él. Pero en medio de ese escape él se da cuenta de que está enamorado y entonces quiere dejar de ser un asesino ¿Clichés? Sí, y eso que falta agregar que a quien el protagonista debe su amor es a una prostituta.

Esta película quiere vestirse de policial, disfrazarse de film noir y oler a spaghetti western (de hecho, hay un personaje cuya única y mínima aparición está para nombrar a Sergio Leone), pero a nada de eso se llega con un héroe que más busca ser canchero que apasionado. Porque este tipo al que bien llaman Jack, Edward o Mr. Butterfly arma sofisticadas pistolas, tiene buena puntería y te gana cualquier carrera, pero con todo eso la película no hace nada más que ilustrar silencios de pretendida reflexión existencial. Y ahí es donde se nota y pesa la trayectoria de Corbijn más como fotógrafo que como director de videos musicales, porque esta película tiene algo de estática en sus planos e incluso en el comportamiento de los actores en el interior del cuadro. Y no es que el estatismo sea nocivo o no para el cine, es sólo que aquí cada movimiento parece tener un secreto invisible, una segunda intención que molesta y que no es del todo cinematográfica. Con este relato, el holandés Corbijn presenta su segundo largometraje (el primero fue *Control*, una película sobre el Ian Curtis de Joy Division) y nos cuenta una historia con muchas incógnitas y pocas explicaciones, quizás porque no las necesita, pero también quizás porque no las tiene. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**



Mi vecino es un espía

The Spy Next Door

Estados Unidos, 2010, 94', **DIRIGIDA POR** Brian Levant, **CON** Jackie Chan, Amber Valletta, Billy Ray Cyrus, Madeline Carroll, Will Shadley, Alina Foley.

Hacer una comedia de acción con Jackie Chan y con (casi) nada de acción ya es mala idea. Porque las escenas físicas de *Mi vecino es un espía* son terribles: saltos cortados por montaje para tratar de ocultar que el gimnasta está cansado y ya le cuesta realizar los mínimos movimientos (ojalá hubieran tratado de ocultar también el uso de las cuerdas, que levantan y revolean actores estáticos de acá para allá: son marionetas). Pero hacer una película "para niños" que odia a los niños es casi más terrible. Porque los tres diablitos que el espía encubierto Bob Ho debe cuidar para metérselos en el bolsillo y lograr que la madre quiera casarse son una versión irritante de la infancia. La púber que sólo quiere ponerse minifaldas, el geniecillo disfrazado de demasiado inteligente que sólo quiere ser cool y la nena de cuatro que sólo quiere vestirse de rosa logran hacer que resulte inexplicable, a los pocos minutos, el esfuerzo del espía-niñero por seducirlos.

La película se ríe de ellos —mal dirigidos, además— y casi se podría decir que los maltrata. Especialmente a la más chiquita, en una escena horrible donde Chan la persigue alrededor de un cuarto mientras suena una risa de nena grabada, y se ve claramente que la pequeña actriz en ningún momento abre la boca (el efecto es diabólico). Por ahí dicen algunas críticas que *Mi vecino es un espía* es floja porque se trata de una comedia pasatista más; pero nada que ver: es floja por sus propios méritos. Chan revolea un par de sillas, los chicos dicen sus líneas pseudo graciosas como si les apretaran un botón, la más chiquita dice "ya no quiero ser una princesa, quiero ser un cyborg", y lo logra. Ahí están los bloopers del rodaje en el final, para dejar en claro que esta gente no puede ser divertida ni por error. **MY**



Padres de la plaza - 10 recorridos posibles

Argentina 2009, 103', **DIRIGIDA POR** Joaquín Daglio.

Es harto conocido el rol que cumplen en nuestro país, desde los años más duros de la dictadura militar hasta nuestros días, las madres de secuestrados, desaparecidos y asesinados durante aquellos tiempos nefastos. Su papel trascendió el mero reclamo para transformarse, a través de sus persistentes rondas de todos los jueves en la Plaza de Mayo y su lucha indeclinable por la verdad y la justicia, en un permanente faro sobre nuestra conciencia y nuestra memoria. Pero así como mucho se ha escrito y filmado sobre esas tenaces y heroicas mujeres, en estos años no hubo prácticamente ninguna referencia sobre el papel cumplido por los padres de las víctimas. Ese vacío es el que se propone llenar este documental en el que diez progenitores, representativos de distintos sectores sociales, son entrevistados para que transmitan sus vivencias a lo largo de estas décadas. Si bien parte de ellos reconocen que no fueron capaces de organizarse y que estuvieron siempre a la sombra de sus mujeres, no es menos cierto que el sufrimiento fue compartido. La película ofrece una estructura tradicional dentro del género, con entrevistas conjuntas y por separado, en las que estos hombres, de caracteres muy diferentes, expresan sus emociones a flor de piel, explican sus fallidos intentos de búsqueda y también transitan los espacios que compartían con sus hijos (entre los padres entrevistados está el de uno de los alumnos desaparecidos del Colegio Nacional de Buenos Aires, al que se hace referencia en la película *Flores de septiembre*). El film logra, en varios pasajes, transmitir auténtica emoción (en particular a través del lacónico Jaime Steimberg, el único de los protagonistas fallecido antes de que la película se hubiera terminado), aunque posiblemente un final de mayor fuerza y contundencia habría redondeado mejor los resultados obtenidos. **JG**



El juego del horror

The Collector

Estados Unidos, 2009, 90', **DIRIGIDA POR** Marcus Dunstan, **CON** Josh Stewart, Michael Reilly Burke, Andrea Roth, Juan Fernández, Madeline Zima, Karley Scott Collins.

De entrada y entrañas, *El juego del horror* no es otra cosa que una nueva franquicia McTerror, gore chatarra, de ése que desde *El juego del miedo* anhela, película a película, devenir franquicia con índice de reproducción similar conejo. No es que moleste el anhelo por sumar números romanos hasta niveles irrisorios, pero el McTerror mutaba la premisa no realista del gore purasangre por un gore ultrafotografiado, realista en su acción sobre el cuerpo, y demencial en su planificación intrincada, posible y medieval. La tensión constreñida a cuánto aguanta un cable antes que a cuándo y cuánto puede escapar una rodilla. La trampa (mortal, uno hubiera creído) es que ese jueguito fundaba su vida y obra, desmenuzada en la artimaña asesina antes que en cualquier otra sustancia. La escena 6 de *El juego del miedo* podía mecharse con la escena 1 de *El juego del miedo 7* y era prácticamente lo mismo; lo mismo, podría decirse, que cualquier film slasher, de cucos, monstruos, pero ahí el carisma da más miedo que el decorado. *El juego del horror* entiende esa disyuntiva pero, en lugar de modificarla, le cambia el punto de vista: todavía están el cuco de pacotilla (*The Collector*), el gore que muestra en detalle carne colgada de anzuelos, la tetita linda por ahí. Pero ahora, el punto de vista está establecido por un ladrón que entra a un domicilio y se encuentra con el cuco haciendo sus maldades. Y Dunstan suma un absurdo que muestra su vocación carnífera: apenas un personaje sale de una habitación, aparecen trampas caseras que antes no estaban ahí, como si a *Mi pobre angelito* lo soltaran en la última casa a la izquierda. A su absurdo "hágalo usted mismo", con trampas que incluyen tijeras por doquier, se suma la tensión liberadora de jugar a Tom y Jerry con ladrón y cuco, sumando el lanzamiento de perros en llamas y gatos derretidos en ácido a la charla. Gato que vemos derretirse en primer plano: así de boluda, exhibicionista, colegial, primate y contradictoria es *El juego del horror*. **JUAN**

MANUEL DOMÍNGUEZ

Resident Evil 4: La resurrección



Secretos de matrimonio

Det enda rationella

Suecia/Finlandia/Alemania/Italia, 2009, 98'

DIRIGIDA POR Jörgen Bergmark, **CON** Rolf Lassgård, Pernilla August, Stina Ekblad, Claes Ljungmark, Magnus Roosmann.

(Estreno en salas en formato DVD)

Desde las primeras películas de Ingmar Bergman, el tema de las diversas variantes que ofrecen las crisis conyugales es una constante del cine escandinavo en general, y del sueco en particular. Estas variaciones se expresan a través de dramas y comedias, cuyos títulos se construyen con alguna mega expresión como *Escenas de la vida conyugal*, del viejo Ingmar. Por ende, no es casual que la sombra del gran director planee (hasta en la similitud del apellido del realizador) sobre este film, centrado en dos parejas amigas cuya aparente solidez se ve resquebrajada cuando una de las mujeres se enamora inesperadamente del hombre de la otra. La inesperada situación provoca una discusión conjunta en la que los cuatro integrantes del embrollo deciden –para evitar engaños y trampas ocultas– encarar una solución “adulta y racional” y convivir todos juntos sometiéndose a diez reglas que les faciliten enfrentarse a la nueva situación. Desde luego, las cosas se van complicando gradualmente, ya que en el batiburrillo hay ganadores y perdedores, y no resulta nada fácil adaptarse a los hechos. El film de Bergmark oscila entre situaciones de una abierta teatralidad y otras en las que se percibe un marcado aroma de

psicodrama familiar doméstico. Sin embargo, hay en la película –además de un excelente grupo de intérpretes, como es habitual en el cine sueco– cierta dosis de un humor bastante cínico que provoca una auténtica incomodidad en varios momentos. Es posible que el personaje del esposo abandonado ofrezca momentos en los que se bordea peligrosamente el patetismo, y que el dramatismo de algunas situaciones aparezca algo forzado y recargado; pero el film muestra algunas escenas logradas y un final lo bastante abierto y ambiguo como para que la historia de ningún modo parezca clausurada. **JG**

Franzie

Argentina, 2010, 94'. **DIRIGIDA POR** Alejandra Marino, **CON** Mimí Ardú, Enrique Liporace, Norma Pons, María Laura Cali, Victoria Carreras.

Liporace y Ardú. En *Franzie*, ella está muriendo, sola; medio lo oculta y medio que no, medio que se abusa de su condición y no. Y él es un reciente desempleado con un hijo en camino, al que no le queda otra que aceptar como trabajo confortar a Franzie/Ardú. Liporace y Ardú, decíamos, entonces. Dos bestias de cine, dos personas con textura cinematográfica, dos que erosionan el plano cuando son bien respirados. Pero la directora Alejandra Marino se ahoga, decide aplastar momentos, frases, miradas, gestos, atentando contra ese amor desde cualquier recurso a mano: la posición de la cámara, la musicalización, el llevar el

plano a un tiempo que lo marchita, en las frases de vida. El barrio, el pueblito, la vieja delirante (la Pons, insoportable), el amor imposible, la tensión: todo parece filmado a un instante de oxidarse –de entrar en extinción por vetusto, por plúmbeo–, y no parece ser la intención. Y ellos, Ardú y Liporace, resisten una película que, cuando los respira, es mucho más libre que cuando los piensa. **JMD**

Momentos que duran para siempre

Maria Larssons eviga ögonblick

Suecia/Dinamarca/Noruega/Finlandia/Alemania, 2008, 131'. **DIRIGIDA POR** Jan Troëll, **CON** Maria Heiskanen, Mikael Persbrandt, Jesper Christensen, Callin Öhrvall.

Estreno en salas en formato DVD

Bueno, es así: una mujer pobre, a principios del siglo pasado, se gana una cámara de fotos. Tiene un montón de hijos y un marido poco recomendable. Encuentra a un señor vivaz. Hay drama y gracia, la fotografía la reconcilia con la vida. En fin, es puro encuadre y cliché, cliché y encuadre. Y uno se pregunta si realmente todo esto tiene algún interés que no sea meramente –perdón– fotográfico. Y no, la verdad es que no: si fuera una película estática, sería un lindo adorno para la mesa de luz. Pero ni eso. Otra de esas películas que no explican el inexplicable prestigio del tal Jan Troëll.

LEONARDO M. D'ESPÓSITO

Amor de familia

Le Premier jour du reste de ta vie

Francia, 2008, 114'. **DIRIGIDA POR** Rémi Bezançon. **CON** Jacques Gambilín, Zabou Breitman, Deborah François, Marc-André Grondin, Pio Marmai, Roger Dumas.

Para mí, lo más recordable de esta película tenía que ver con cómo la iban a titular tras haber utilizado *El primer día del resto de nuestras vidas* para la contemporánea *Un conte de Noël*, de Desplechin (que, a su vez, se conecta con el título otorgado a la muy ochentera *St. Elmo's Fire*). Es que poco más hay que perdure de este pretendido álbum familiar que retrata algunos momentos en la vida de una familia. Acudiendo a las nuevas formas en que el cine *qualité* se traviste con los ropajes de la estética pop, nada hay que destacar; nada sorprende, nada inquieta. Padre taxista, madre que intenta buscar tardíamente su vocación ante el síndrome de nido vacío, dos hermanos varones con caracteres contrapuestos e hija menor rebelde a cuyo despertar sexual asistimos. En fin, una vez más, imaginamos las afirmaciones del tipo "como la vida misma" en los recortes de las críticas para publicidad. El problema es que, cuando esto es tan descaradamente perseguido, el resultado termina siendo, paradójicamente, una artificialidad fruto del abuso de los estereotipos y los lugares comunes que, lejos de hacernos sentir que estamos espiando la vida de una "familia normal", nos acerca más a la contemplación de un videoclip o, mejor aún, del salvapantallas de una computadora. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

Como bola sin manija

Argentina, 2010, 71'. **DIRIGIDA POR** Roberto Testa, Miguel Frías y Pablo Osoros.

Otro documental para la larga lista de títulos producidos dentro del género en los últimos años. En este caso, se trata de un anciano que vive recluso en su casa desde hace tres décadas, con mínimos contactos con el exterior sin que se sepan las causas, algo que se proponen descubrir sus sobrinos, una psicóloga esotérica, una bibliotecaria y un muchacho que vive con él. El mayor problema del film es que el interés por el personaje se disipa a los pocos minutos, y los otros (los sobrinos, una vecina que le hace las compras) tampoco ofrecen mayores matices. Dos elementos, una vecina de la que el protagonista podría estar secretamente enamorado y un amigo con el que rompió relaciones intempestivamente, podrían haber ofrecido algún atractivo, pero fueron desaprovechados, ya que a la primera apenas se la ve y el segundo aparece en los últimos quince minutos del film. **JG**

La cantante de tango

Argentina/Francia/Bélgica/Holanda, 2009, 110'. **DIRIGIDA POR** Diego Martínez Vignatti. **CON** Eugenia Ramírez, Bruno Todeschini, Pieter Embrechts.

Después de *El exilio de Gardel*, una serie de películas a las que se podría denominar de "tango for export", cuya acción transcurre generalmente entre Buenos Aires y París, tuvo lugar en la producción cinematográfica. Este film, el tercero de este director argentino radicado en Bélgica, está centrado en una muchacha, la protagonista del título, quien, luego de triunfar en Buenos Aires y tras una traumática ruptura sentimental, decide cambiar de aire y tratar de repetir sus éxitos en el Viejo Mundo. El relato, de confusa estructura narrativa (a la que no ayudan ni las intempestivas elipsis ni las resoluciones de montaje), no consigue dotar de un mínimo de autenticidad los avatares de la protagonista, y los continuos tangos intercalados no proponen ninguna relación con la historia. Sólo un tema de Sciammarella cantado por Oscar Ferrari (a quien está dedicado el film por su muerte al terminar el rodaje) ofrece un mínimo atisbo de verdad. **JG**

Teatro Colón: música, palabras, silencio

Argentina, 2010, 70'. **DIRIGIDA POR** Bebe Kamin.

Me daba algo de miedo ver *Teatro Colón*, porque el tema y el título hacían esperar una película que sustentara una idea del teatro como templo (aparte, "música, palabras, silencio": no se me ocurren tres palabras más obvias). Sin embargo, el esfuerzo por presentar otra idea del teatro y la cultura es evidente: lo que se quiere registrar es más bien un trabajo conjunto, en el que participan los restauradores, los artistas y el público. Lo malo es que los procedimientos para hacerlo son de video de cumpleaños de quince, sobre todo en el amplio e inexplicable uso del zoom: plano cenital de la sala del Colón, butacas llenas de cabezas lejanas, zoom a las cabecitas, lento, lento, cámara que se aleja. ¿Para qué? Imposible saberlo. Antes hubo una imagen del exterior del edificio con el cartel que dice "Cerrito y Tucumán" a la izquierda, demostrativa en el sentido más básico posible. Y un poco después, para que veamos "las dos caras" del teatro, se contraponen planos de una cantante lírica en concierto con otros de un trabajador agachado debajo de un andamio. El director Bebe Kamin (mucho mejor en *Adiós Sui Generis* y en *Los chicos de la guerra*) habló en una entrevista de duendes y fantasmas, de mostrar el misterio, pero el único misterio en *Teatro Colón* es que la cámara se mete por rincones y pasillos. Entonces, se pone a los entrevistados a decir lo que la película no puede mostrar: que hay una mística especial en el teatro. Para mostrar o construir

esa mística se habría necesitado el cine, que acá, del todo ausente, termina siendo el único fantasma. **MY**

Más allá del cielo

Charlie St Cloud

Estados Unidos, 2010, 99'. **DIRIGIDA POR** Burr Steers. **CON** Zac Efron, Charlie Tahan, Amanda Crew, Ray Liotta y Kim Basinger.

Un joven recién graduado, de quien se esperan grandes cosas, ve morir a su pequeño hermano en un accidente automovilístico y su propia vida se detiene en ese instante. En medio de tan agudo dolor, lo fantástico viene a poner paños fríos al asunto haciendo que, a raíz de cierto pacto hecho en vida entre los dos hermanos, el niño muerto —que teme irse al Más Allá— se le aparezca al joven todos los atardeceres para que jueguen juntos al béisbol.

Lo mejor que se puede decir de *Más allá del cielo* es que, desde el principio, revela sus mecanismos, descubre su estrategia, y es fiel a este develamiento a lo largo de todo el relato. A poco de comenzar se evidencia su deslealtad con los espectadores: el lacrimoso argumento es sólo una endeble excusa para amedrentarnos con un batallón de golpes bajos, especialmente destinados a los jóvenes corazones de las fieles seguidoras del carilindo Efron; y para forzar una vuelta de tuerca inverosímil, innecesaria e intrascendente. **MARINA LOCATELLI**

Resident Evil 4: La resurrección

Resident Evil: Afterlife

Reino Unido/Alemania/Estados Unidos, 2010, 97'. **DIRIGIDA POR** Paul W.S. Anderson. **CON** Milla Jovovich, Ali Larter, Wentworth Miller.

El cuarto exponente de la saga basada en el videojuego *Resident Evil* vuelve a estar dirigido (como el relato inaugural de esta serie) por Paul W.S. Anderson (guionista de las cuatro películas). En este caso, Alice (Milla Jovovich), la heroína que lucha contra esos zombis que intentan comerse a los únicos humanos que quedan sobre la Tierra, emprende una búsqueda que la conduce a más sobrevivientes. Juntos, y luego de varios enfrentamientos (entre ellos y con los zombis), deciden trasladarse al que consideran un lugar seguro: Arcadia. Pero de ese trajín no resulta nada digno de contar: los zombis asustan poco, los monstruos son de cartón y el excesivo ralenti de las escenas de pelea es digno de un comercial de Axe. La mayoría de los planos y movimientos de la protagonista son más publicitarios que cinematográficos, y el permanente olor a videojuego nunca deja de aplastar esto que se pretende una película pero que ni el 3D logra sacar de su chatura. **JGP**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ROBERT KOEHLER Variety	JOSEFINA GARCÍA PULLES El Amante	SCOTT FOUNDAS Film Comment	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	LEONARDO D'ESPOSITO El Amante	DIEGO LERER Clarín	ÁLVARO ARROBA Letras de cine	HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com	PROMEDIO
Red social		9	10	8	10	8	9	8	8.86
La hora de la religión	8	9	9	9		7	10		8.67
Red				6	8			8	7.33
Vikingo		8			8	7		6	7.25
Sin retorno		7			7	6			6.67
Enterrado				7	7		4	8	6.50
Che, un hombre nuevo		6			5			7	6.00
El ocaso de un asesino		3		5	7	5	7	8	5.83
Bajo el mismo techo	7			6	5	4			5.50
Padres de la plaza					6	5			5.50
Amor de familia			6	5	5				5.33
Mi vecino es un espía				5	5				5.00
Momentos que duran para siempre	4		6	7	3	5			5.00
Resident Evil 4: La resurrección		4		5	5				4.67
Más allá del cielo	1	2	1		3			1	1.60



Continúa
la oferta
de números
atrasados

Y por única vez,
el histórico **Nº 1**,
de diciembre de
1991, a \$25.
Oferta limitada
(5 ejemplares)

Ponemos en venta números anteriores de **EL AMANTE** desde el año 1993 hasta el año 2008.
Diez números a elección: \$80 (en la ciudad de Buenos Aires).
Números sueltos: \$11.

Teléfonos 4952-1554 / 4951-5352
E-mail amantecine@interlink.com.ar
Lavalle 1928, de 13 a 19 hs.

Algunos contenidos de números atrasados en
<http://www.elamante.com/edicionesanteriores>

EL AMANTE CINE La única revista de cine con historia. Diez números por \$80.



Caras y caretas

por Ignacio Verguilla

Ni comedia negra, ni rosa ni anárquica. Un poco anárquica sí; claro que aquello que podría convertirse en su mayor atractivo acaba esfumándose en la intrascendencia. Si algo no funciona del todo en *I Love You Phillip Morris* (un título bastante más lógico que el despropósito local y un tanto homofóbico de *Una pareja despareja*), no es su falta de pertenencia a un género, ni siquiera sus permanentes bifurcaciones; de hecho, éstos podrían ser fácilmente registrados como sus mayores aciertos. Algo frena el vértigo, ese mismo que propone la estructura un tanto espasmódica de esta película que vuela sobre la historia de Steven Russell (Carrey), hijo adoptado, padre ejemplar con marca de la gorra (se hace policía para investigar sus orígenes y llegar a su madre) y organito de iglesia, que decide contarle al mundo que siempre fue gay. Y lanzarse a la carrera loca de la estafa sin fin y el amor por Phillip Morris (McGregor). Un personaje tan cambiante e impredecible invitaba a la oscuridad, y los directores (los mismos que escribieron esa sorpresa llamada *Un Santa no tan santo* o la impresentable *Como perros y gatos*) prefieren dejarla allá abajo, bien lejos de su mirada de pájaro, que de tan liviana se vuelve insulsa. Porque aquí vértigo y ligereza se chocan contra la repetición de un par de gags bastante pavotes (Russell volando por los aires mil y una veces es el primero que surge), y los remates en muchas escenas por la peor de las máscaras de Jim Carrey, un actor que parece que, si le sueltan un poco las riendas, convierte su rostro en una superficie con más electricidad que la central de Atucha. Entre tantos momentos arruinados, hay uno que puede servir de ejemplo y abonar esta idea: Russell y Morris están hablando en la biblioteca de la cárcel, embobados y alimentando su flechazo a puro primer plano; Carrey y McGregor, al fin liberados del estereotipo gay similar *La jaula de las locas* de muchas escenas anteriores, llevan adelante la mejor secuencia de la película –todo el segmento de la cárcel– con sol-

Una pareja despareja *I Love You Phillip Morris*

Estados Unidos/
Francia, 2009, 102'.

DIRIGIDA POR Glenn Ficarra y John Requa.

vencia y ternura, hasta que otro recluso les pide que se callen. El remate “gracioso” queda destinado a una de las tantas muecas –irritantes por gastadas y remanidas– que Carrey viene ofreciendo desde ¡1994! con *Ace Ventura* y *La máscara*, cuando cae en manos de directores con más pereza que ingenio para explotar las facetas menos visibles y más interesantes de un actor mucho más versátil de lo que aquí parece (*Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, *El mundo de Andy*, *The Truman show*). En ese lastre que algunas escenas parecen cargar como un exceso de equipaje innecesario, la película va hipotecando su futuro en lo que parece ser un *run for cover* (ir a lo seguro, cubrirse las espaldas y rematar situaciones con un paso de comedia de sus protagonistas, aun cuando parecen innecesarios) que termina invirtiendo la carga de la prueba en contra de los propios méritos. En estas decisiones, y en el permanente uso de cortes de montaje, imágenes congeladas e ideas del tipo “ser gay y frívolo cuesta mucho dinero, ergo me hago estafador”, la película se va diluyendo en su propia vorágine de recursos televisivos (el uso de la música Motown ya va pareciendo un tópico agotado) y pasos de comedia gruesa, que, amén de trillados, son reiterados hasta perder cualquier atisbo de potencia. Si la cámara se desliza por la cara de Russell, y al abrirse el plano descubrimos que, en vez de su mujer, quien está en la cama con él es un grandote con bigotes, estamos en presencia de un remate visual (si el chiste es gracioso o no, supongo que tendrá tantas respuestas como espectadores lo vean); cuando el recurso se repita (como esa nube de trazo fálico que aparece replicada en la disposición de una baguette, y que vuelve a aparecer al final por las dudas de que no hayamos entendido la genital genialidad), no queda otra –al menos para quien escribe– que pedir a gritos e implorar que a estos dos tipos que dirigen la película se les caiga otra idea. **[A]**

Artículo de fe 2



Tenía 16 años cuando, con un amigo de la secundaria, pensamos que la secuela del **Batman** de Tim Burton la debía dirigir un testaferro de Woody Allen (también hicimos el afiche y un casting imaginario para una adaptación de la novela de Cronin, **El árbol de Judas**). Como nadie se hizo eco de esa idea y nos quedamos con las ganas de asistir a una operación que despistara las expectativas generales, aquí va esta secuela desorientada de la crítica del perro que se publicó en el número de junio (*EA* 217) y cuyo autor se sabe testaferro de alguien, aunque no sabe de quién. Esta vez, el artículo está interpretado por un burro, Bresson, Pialat y Depardieu. No faltan pingüinos, y Herzog, como siempre, hace un cameo (Hawks se hace el otario, pero a esta altura ya no pasa desapercibido para nadie). **por Marcos Vieytes**

"Soy hawksiana, gracias a Ford."

La pelvis de John Wayne

El burro de Bresson. Es sabido que uno tiende a identificarse con el punto de vista del protagonista de una película. Nunca pensé que hacerlo conllevará tantas dificultades cuando el protagonista es un burro y nada más que un burro. Escribo esto porque hay unos cuantos animales cinematográficos de carácter antropomórfico, cuya cons-

trucción dramática persigue la predicación de ciertos valores humanistas (Lassie es poco menos que el arquetipo, así como, para citar un ejemplo reciente, *Encuentros en el fin del mundo*, de Werner Herzog, se ocupa de refutar graciosa y ferozmente la operación edificante de idéntica índole dispuesta hace unos años por *La marcha de los pingüinos*), que provocan en la platea el ingenuo y consabido comentario: "estos bichos son mejores que la gente"; tras lo

cual cada uno se va a su casa renovado por el mea culpa implícito, y satisfecho de su desinteresada capacidad de reflexión moral (de similar calibre a la expuesta en el "no somos nada", típicamente velatorio). En esa clase de animales, portadores de una moraleja que recuerda a las de la fábula y pensados para reproducir el comportamiento humano, es casi imposible no reconocernos, o es más bien obligatorio hacerlo so pena de ser tácitamente juzgados por las

imágenes en cuestión o por la mirada humedecida de los pares que sí tienen corazón. Sin embargo, la psicología de Baltasar, protagonista de *Au hasard Balthazar* (*Al azar, Baltasar*) de Robert Bresson, es irreducible a interpretación alguna, de modo que nos vemos obligados a mirar el mundo desde los ojos del otro más radical que existe sobre la tierra (esto si no incluimos a la vida vegetal o mineral en el asunto). Porque si los hombres fuimos hechos "a imagen y semejanza de Dios", hasta las hipotéticas imágenes de una película que optara por asumir el punto de vista divino serían cuantitativa pero no cualitativamente distintas a las de un observador humano. Y como el punto de vista del otro sexo está dado por la búsqueda de una complementariedad cuyo trazo ya está bosquejado en nosotros mismos, sólo la mirada no humanizada demagógicamente del animal puede sumir en el máximo desconcierto casi todas nuestras coordenadas de identificación dramática.

A su vez, la refractaria presencia de un animal es capaz de revelar la medida moral de todos aquéllos que interactúan con él. A Baltasar lo pueden castigar o acariciar, cargar o sobrecargar, cuidar o maltratar, le pueden hablar o gritar, pero lo que nadie puede hacer con él es conversar, evadir la responsabilidad de la acción a través de la palabra, pues el silencio como única respuesta nos devuelve siempre la misma verdad o la misma mentira que ya hemos pronunciado, así como el espejo, insobornable, repite nuestra imagen por más estrategias de simulación que pretendamos interponer entre nosotros y nuestro doble. Si el travelling es una cuestión de moral, para Bresson hasta el más mínimo plano detalle lo era. Y eso es decir mucho, incluso demasiado, casi un extremismo de la puesta en escena acaso responsable del sádico rigor determinista que despunta en su cine, lleve el nombre de "gracia" o el que fuere, porque la mínima extensión de ese fragmento lo expone a filmar la respiración del instante como si de naturalezas muertas se tratara. El momento en que Baltasar es usado para transportar turistas a través de unas lomas áridas y desparejas le sirve a Bresson para deslizar, por oposición al discurso de la palabra, el contenido de su poética. El pintor ocasional que monta el burro va conversando con su compañero (a decir verdad, va hablando solo, pues vemos pero jamás oímos la voz del otro) sobre "action painting" (expresionismo abstracto) mientras se alternan no más de un par de planos medios del hombre monologando su teoría filosófica irónicos, con precisos (a la vista del ojo nada informe ni borroso de Bresson) planos detalle de las patas del burro pisando los afilados ángulos de las piedras. La distancia que

hay entre las pezuñas del burro afirmándose como pueden sobre la clara lámina perpendicular de las piedras y el envarado discurso del pintor aficionado instala una contradicción, de la misma manera que la pieza clásica de los títulos iniciales trabaja en contrapunto con los rebuznos del animal. La atención al detalle no deriva en academicismo, así como el afán espiritual no alcanza nunca la exuberancia mística ni se diluye blandamente. A propósito de esa concisa y árida lucidez de su cine, de esa deshumanización, Santiago García señalaba hace unos años en esta revista el parentesco de algunas imágenes de *Lancelot du Lac* con el prerrafaelismo. John Ruskin escribió que ese movimiento "sólo tiene un principio: la verdad más absoluta, la más intransigente en todas sus obras; y la obtiene trabajando del natural, y sólo del natural, hasta el pormenor más insignificante. Cada accesorio, por ínfimo que sea, está pintado del mismo modo".

Esas palabras, que parecen describir la ética metodológica del plano detalle bressoniano, sumado a la pasmosa familiaridad facial entre Anne Wiazemsky (María) y la muchacha de *Beloved* o la *Venus Verticordia* de Rossetti, extienden la filiación estética a no pocos planos de esta película, aclarando que esa búsqueda de la verdad a partir del natural no tiene que ver con la literalidad o los clichés del costumbrismo. El trabajo singular de Bresson modifica la materia prima visual para hacernos saber que hay otra más allá, sugerida por compresión en sus películas. Hay en ellas un despiadado afán de claridad que anhela develar el sustrato inapreciable de cada ser y cada cosa que habita en este mundo, aun a sabiendas (o quizás precisamente para hacérselo saber) de la feliz imposibilidad de lograrlo. Sin ánimo alguno de reducir al otro (o al Gran Otro) a una serie de coordenadas dispuestas con arbitraria prepotencia por nuestra ignorancia, el cine de Bresson reduce el campo visual físico, hace foco y descarta las distracciones para abrirnos a la magnitud de un misterio que en su coacción pedagógica sobre el ojo funda la libertad de la mirada. Esa atención al detalle de su cine lo emparenta con el de Hawks, quien, por otra vía, conduce la mirada hasta enfocarla en gestos que, sin jamás desconectarse dramáticamente del



contexto, adquieren un peso tal que es imposible no pensarlo como un plano detalle implícito en el plano, una parte en la que el todo –en la que una verdad sobre el todo– se revela por un instante. Así como en el cine religioso de Bresson late un impulso sádico innegable, el deseante de Hawks también constituye una ascética de las imágenes.

El patovica de Dios. No se puede hablar de *Bajo el sol de Satán*, de Maurice Pialat, sin pensar una y otra vez en Gérard Depardieu. Su contextura física, la presencia ostensible de su cuerpo, la pesada solidez de su sotana (tienen que haber confeccionado una especialmente para él) condicionan todas nuestras consideraciones acerca de la película y moldean la experiencia del espectador. Pialat sabe que el asunto que trata es tan esquivo, tan amenazadoramente inasible que parece decidido a no dejar que adelgace hasta convertirse en la más insulsa y lánguida metafísica, así como es consciente de que ya ha sido abordado con extrema originalidad por otros cineastas. De modo que adhiere nuestra mirada –ancla el espíritu– a la carne atribulada y vasta, al cuerpo voluminoso y tenso de un hombre que, siendo sacerdote, se pregunta por la existencia y lógica de Dios, por la del Diablo, acaso más

cercano a todos nosotros, por su injerencia en el universo material, la posibilidad real del milagro y la persistencia o eficacia de la fe en un mundo dominado por el discurso irrefutable de la muerte. Bresson y Dreyer andan dando vueltas alrededor de *Bajo el sol de Satán*, pero Pialat no los copia, no los cita, no los invoca, nunca se convierte del todo a su fe. Trata con ellos en un pie de igualdad, gracias a una identidad tan concreta como la de aquéllos que lo salva de ser aplastado por sus figuras. Georges Bernanos sería la tercera persona de esta trinidad cinematográfica. Una novela suya de 1941 da título y forma a la película de Pialat que ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1987. En el texto que da base a la película, como es frecuente en la obra del escritor francés, el espíritu de infancia es la primera y la última palabra del cumplimiento cristiano. Y ese espíritu de infancia que parece llevar al fracaso en el terreno mundano le permitirá llegar al protagonista de *Bajo el sol de Satán*, tanto como al de *Diario de un cura rural*, hasta lo más profundo y ser, en cierto modo, como un escalpelo de Dios, más peligroso cuanto más inocente.

La operación estética medular llevada a cabo aquí por Pialat consiste en haber escogido a una masa energética extraordinaria como Depardieu, a esa fuerza de la naturaleza encarnada en un cuerpo de ropero, en lugar de un actor cuya apariencia fuera tan frágil como la de, por ejemplo, Claude Laydu, casi translúcido en la piel impalpable del cura rural de Bresson. Depardieu es un niño-hombre, una bestia salvaje con sotana. "Inocentes como animales y canallas como cristianos", dice un verso de Raúl González Tuñón en el que describe a criminales de su época, invirtiendo los términos del sumario juicio moral burgués. De algu-

na manera, el sacerdote que encarna Depardieu es un criminal, un mono con navaja –o blandiendo el acero divino en su mano, la Biblia, esa "espada de dos filos" al decir metafórico de la Escritura– que mortifica el cuerpo para ahogar la desesperación, pero siembra en los otros la conciencia de una falta original que acelera el hasta entonces inadvertido y lento suicidio de una joven convertida involuntariamente en asesina, y que acaba siendo trasladado de parroquia porque su desmesura, su pasión, no encaja con la imagen pública institucional, razón por la cual habrá de ser quien desencadene el milagro. Cierta violencia necesaria caracteriza, confiere humanidad a sus imágenes. Eso se observa notablemente en el montaje de sus películas, que dejan el tiempo suficiente para que una situación evolucione, para que el espectador vea lo que esperaba pero también algo menos, para que la habite hasta que un corte no brutal sino bruto, amorosamente bruto como los sopapos que sus personajes se propinan (después de Jacques Becker es quizá el que mejor provecho ha sacado del cachetazo), o como la patada con que Depardieu abre una puerta y un plano en esta película, nos expulsa sólo circunstancialmente, para invitarnos a entrar de inmediato, como esas familias o parejas cuyos miembros se pelean apasionadamente y se separan para de inmediato reconciliarse, y así hasta el infinito (como en *No envejeceremos juntos*).

No puede haber película sobre el cristianismo que eluda la milagrosa instancia de la resurrección de la carne (el del alma inmortal es un concepto totalmente ajeno a Cristo, la Biblia y los cristianos del primer siglo) que se mida con esa instancia material de la fe. En la intensidad y la verosimilitud de tal secuencia suele jugarse las cartas quien se atreva a la representación de ese

prodigio tan vinculado al espíritu del cine. Dreyer lo consiguió en *Ordet*, merced a un tratamiento ascético del instante que no es ajeno al terror; Pialat lo filma recurriendo, de nuevo, al lenguaje del cuerpo (encarnando el verbo) y se salva. La resurrección del niño por Depardieu combina la precisión plástica (una cámara que recorta la palidez cadavérica del muerto sobre el fondo negro de la sotana del sacerdote y la oscuridad de la habitación en penumbras) con un despliegue físico bárbaro, casi pagano. Depardieu alza literalmente el cuerpo del chico sobre su cabeza –solo él pudo hacerlo, y allí se confirma la programática intención de Pialat a la hora del casting– menos como si fuera un ministro cristiano que como el oficiante de una religión primitiva a punto de ofrecerlo en sacrificio, y nos enteramos del milagro a causa de un parpadeo y un desvanecimiento, signos mínimos pero devastadores por su casi total imperceptibilidad. Siguiendo literalmente el relato de los Evangelios, en el que Cristo siente que se ha escapado energía de su cuerpo cuando cura involuntariamente a una mujer que lo toca entre la muchedumbre, Pialat filma el casi desmayo posterior del cura como el cansancio del amante tras la pasión, pero también como anticipo de la vida que se le fue a cambio de la del recién resucitado. Es que la excesiva o demasiado poca fe del cura (si la curación se produce habrá sido por la fe de los deudos y por la voluntad sobrenatural, no necesariamente divina) le ha exigido a Dios mismo una prueba de su existencia, y el precio de ese desafío lo sufrirá en carne propia. Poco después morirá, quizá en paz, y habrán concluido sus días bajo el sol de Satán. No está de más pensar que, resucitando al chico, ese hombre no buscaba otra cosa que apresurar su propio descanso. [A]

RENTA DE OTRAS PELICULAS		
	ESTO ES CÍNERAMMA®	
www.estoescineramma.com.ar		

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

Papá se fue en viaje de negocios

por Federico Karstulovich

Hay, en la obra solemne pero contundente de Louis Althusser, un momento de duda prolongada. Un momento de derivación y apertura hacia lo nuevo. Ese momento no fue al iniciar o al promediar su obra teórica, sino al escribir sus últimos libros desde la cárcel —tras haber asesinado a su esposa—; puntualmente, *Materialismo aleatorio*, un libro sobre el carácter atómico de las derivaciones de la dialéctica, sobre la irrupción del azar en el proceso “científico” del materialismo dialéctico duro.

Althusser, histórico padre intelectual de una juventud francesa estructuralista marxista de los sesenta, había enseñado a ver el mundo a su modo. Ese modelo en algún momento cristalizó y entró en desuso (o peor aún: ingresó en el museo de las ideas estables y poco peligrosas). Althusser, entre otros intelectuales, fue una de las primeras grandes influencias de Jacques Derrida, quien, con el tiempo y postestructuralismo mediante, tomó distancia de ese primer padre intelectual así como de tantos otros. La paradoja es que, casi 30 años después, esa influencia paterno-filial se invertiría: era Derrida el hombre canonizado por la teoría y era Althusser el joven libre, el que se despegaba de sus ataduras, de sus viejos vicios, y repensaba su propio sistema. El hijo pródigo se vuelve padre.

Cada tanto, en la revista, un mail desencadena un efecto catarata. En mi caso las derivaciones fueron múltiples: la suma de un comentario de Jorge García sobre el prejuicio que le generaban las influencias del cine de Ben Affleck; el exitoso ciclo de Fellini en la *Lugones* y, siguiendo la cadena, Hernán Schell haciendo una extensa nota de desagravio a la figura de Kubrick (nota con la que no voy a discutir, sino que pienso complementar). Por último, un seminario que tuve que dictar hace poco más de un mes sobre la narración en las películas de David Lynch simplemente hizo el resto.

El asunto eran las influencias, las relaciones dadas en torno a varios directores, pero puntualmente una idea: por qué la influencia corre por caminos misteriosos haciendo que dos directores que no me gustan (Kubrick y Fellini) encuentren un continua-



dor ideal en Lynch. Y bueno, estimado lector, voy a intentar convencerlo ya no de relaciones que pueden ser más o menos obvias, sino de un acto de espiritismo e incorporación: convocar a los muertos y hacerlos tomar el cuerpo de los vivos.

Primera hipótesis: Las genealogías dicen menos sobre el autor heredero que sobre quienes influyen en él, justamente porque ayudan a entender mejor y a valorar las obras de quienes influenciaron en el pasado a un autor presente. El cine de Lynch es, a su vez, pedagógico con la obra de quienes lo precedieron, es decir, enseña a ver a Fellini y a Kubrick porque indaga y cuestiona lo que en aquéllos son rasgos fosilizados. Es decir: una genealogía permite ver tanto el germen de una idea como su continuación potencial bajo otro nombre (básicamente, Lynch es el mejor Kubrick y el mejor Fellini posibles).

Entiendo que ahí hay una idea desbordante de la genealogía tradicional que se deriva de casos como el de Althusser. Ya no es el rastreo de marcas comunes en el pasado para proyectarlas en el presente, sino una relectura amigable del pasado a partir no de la negación de la influencia (Bloom,

chupate esa mandarina), sino a partir de la integración, como si el consecuente pudiera leerse como antecedente. Desde esta perspectiva, Lynch nos presta anteojos nuevos para mirar lo que no pudimos/quisimos/supimos ver en Kubrick y Fellini. De ese modo, vemos lyncheanamente a la obra de ambos y encontramos una juventud que no existía: los formalismos perturbadores, los pasajes entre realidades oníricas, la renuncia a la narración lineal, el mecanismo del espectáculo como un mundo sin exterior o el mecanismo del cerebro-mundo (Deleuze dixit) como la imposibilidad del interior. El cine de Lynch, entonces, como una máquina del tiempo.

Segunda hipótesis: Las influencias se manifiestan de forma extraña, dando giros inesperados, y casi nunca son lineales. Una verdadera influencia es la que se desvanece; caso contrario, es una glosa, un ejercicio de estilo.

Si algo notable sucede con las influencias de directores como Kubrick y Fellini en Lynch, es que son difíciles de rastrear. Compárese si no lo que sucede entre Fellini y Tim Burton: justamente ahí nos encontraríamos con un cartel luminoso a cada

momento indicando de dónde y cómo emergió la cita. Lynch hace desaparecer sus influencias y, por eso, la recuperación de sus directores admirados es un ejercicio de arqueología invertida y, por qué no, quizás de expresión de deseos. Gracias a ese mecanismo de borrado es que podemos volver a esos autores a partir del director norteamericano. Caso contrario, quedarían en el panteón de los héroes cinematográficos del ayer. En este aspecto, la determinación lyncheana es generosa con quienes antecieron, porque no busca clausurarlos ni progresar a partir de los directores admirados, sino relanzarlos en silencio.

Tercera hipótesis: El cine de David Lynch trabaja por principios económicos, dinámicos, elásticos, que le permiten sondear caminos en su propia obra sin necesidad de repetirse. Kubrick y Fellini trabajan por medio de parámetros duros, establecidos, canonizados. Esos parámetros, cuando se cristalizan, los convierten en una marca de época y hacen que lo original, lo sólido, se vuelva frágil, justamente por su dependencia del contexto. La lectura de esas obras desde Lynch obliga a descontextualizarlas y a evaluarlas nuevamente.

La idea de los "períodos" en la obra de un artista puede ser, por momentos, un tanto peregrina y superficial. Tanto, que resulta perfectamente funcional a la más anquilosada teoría de autor. Sin ánimo de entrar a revisar períodos, había algo que sí llamaba la atención al comparar y revisar películas de estos directores: que mientras Kubrick y Fellini provienen de una concepción del cine en donde el "autor" tiende a mantener firmes parámetros de identificación (no vaya a ser que uno se corra 10 cm de su propia identidad), que a su vez fijan sus películas a los momentos históricos en que se gestaron (un grueso de esas obras en los sesenta y setenta, y unas pocas en las

dos décadas siguientes). Lynch, en ese aspecto, es económico y casi ajeno al contexto de su época: sus películas (exceptuando *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*, que están atravesadas por la década del ochenta) son atemporales, de la misma manera que la contundencia y coherencia de su cine se deben menos a parámetros preestablecidos que a una idea, a una poética en continua reelaboración. Ahí, en esa suerte de revolución continua y discreta, es donde la lectura lyncheana de sus antecesores hace saltar por los aires a los vicios autorales, es decir, discrimina la paja del trigo entre los aspectos que sobreviven jóvenes y lozanos en las obras de Fellini y Kubrick de aquellas marcas de época que no toleran una revisión. En este sentido, la operación de descontextualizar a Fellini y a Kubrick nos obliga a repensar, a quienes no los admiramos como sí lo hace Lynch, obras que decidimos dejar guardadas en el armario. Pero la recuperación es formalista, es abstracta, contraria a concentrarse en contenido ideológico: gana el cine.

Cuarta hipótesis: Fellini le hereda a Lynch la idea de un mundo cristalino, donde no hay afuera, donde se gira en el interior de un eterno espectáculo/puesta en escena. Es, justamente, la descripción de ese mundo en formación lo que Lynch hereda como carácter principal en su cine de los últimos 20 años. A su vez, Kubrick le hereda a Lynch una idea estructural y una disolución del universo mental, pero Lynch da un paso más allá cuando relaciona estructura narrativa y mundo mental.

Lo que en Fellini es el circo inicialmente y luego el espectáculo en general en Lynch es el cine y su mundo. En las películas sobre el espectáculo más logradas del italiano (de *8 y medio* a *Amarcord*, de *Los clowns* a *Entrevista*) el set es sencillamente más grande que la vida, a tal punto que es imposible

designar algún límite entre el mundo "real" y el mundo del espectáculo en sus películas. Esa decisión determina que en el universo de esas películas el concepto de exterioridad sea inexistente, ya que siempre se está ingresando en un terreno infinito de cajas chinas. Pero Lynch utiliza el cine menos como tópico que como caja de resonancia de un mundo sombrío y terrible, es decir: ahí donde Fellini concentra señales de identidad, en Lynch hay rasgos equívocos, confusos o meras excusas argumentales para destruir la cuarta pared sin pretensiones de reflexividad. La diferencia no son los materiales sino cómo se los moldea hacia la abstracción.

Algo similar pasa con Kubrick: en este director el universo es plenamente interior, pero el interior es tan grande e inabarcable que se equipara a un exterior. En cualquiera de los casos, no hay privacidad ni cierre individual real en muchos de los personajes de Kubrick, lo que genera un efecto de inversión simétrica al exterior felliniano: se pierde todo límite y comprensión de los procesos subjetivos. Pero en ese punto en el que Kubrick no entrelaza la relación de formas de su cine y planteo estructural (la típica partición en dos de varias películas suyas: *2001*, *La naranja mecánica*, *Nacido para matar*), Lynch da un salto cualitativo: logra que esa hendidura de películas como *Mulholland Drive* y *Carretera perdida*, así como la anarquía de *Twin Peaks: el fuego camina conmigo* e *Imperio*, dejen de ser meras funciones formales, y sean producto de una concepción narrativa radical y sistemática.

Entre la abstracción formalista y la sistematización abstracta no euclidiana, Lynch mejora, amplía y discute con sus antecesores. No sé si los reivindica, creo que los supera, y es, precisamente, esa superación la que los saca del panteón y nos obliga a pensar nuevamente. Es una de las cosas buenas de los parricidios artísticos: aquello que se asesina revive mejorado. [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

TONY CURTIS

1925-2010

Debe haber pocos actores en la historia del cine que tengan una filmografía tan vasta con tan pocas películas recordables como Tony Curtis. Nació en el Bronx con el nombre de Bernard Herschel Schwartz; hijo de un sastre inmigrante, en su adolescencia formó parte de pandillas juveniles. La pobreza de su familia provocó que fuera internado en un orfanato junto a su hermano, cuya muerte, en 1938, fue un duro golpe para él. Enrolado en la Marina, participó en la Segunda Guerra Mundial y, a su regreso, comenzó a estudiar actuación. Luego de breves apariciones en obras teatrales en Broadway, debutó en la pantalla en 1949, desarrollando una prolífica carrera a lo largo de seis décadas con, como se dijo, escasos títulos memorables. Curiosamente, aunque cuando se lo recuerda siempre priva la imagen de muchacho bien parecido y sin conflictos (aunque en la vida real debió luchar contra la drogadicción), sus mejores trabajos se dieron en caracterizaciones alejadas de esa imagen. Tuvo algunas actuaciones aceptables, como en *Houdini*, *Fuga en cadenas* y *La gran carrera*; pero sus tres trabajos auténticamente recordables fueron el de *Una Eva y dos Adanes* (donde formó un desternillante trío con Jack Lemmon y Marilyn Monroe), en *El estrangulador de Boston* (donde —mostrando sus aristas más oscuras— ofrecía una muy ajustada caracterización de un complejo y ambiguo personaje) y en *La mentira maldita* (notable film de Alexander Mackendrick sobre el mundo del periodismo que se exhibe este mes en el cable), en la que conseguía una notable interpretación como el genuflexo y obsecuente editor de un periódico.

ARTHUR PENN

1922-2010

Transcurridos los años y vistos sus films en perspectiva, es muy posible que el prestigio alcanzado por Arthur Penn esté por debajo de los méritos reales de su obra. Nacido en Filadelfia y descendiente de una familia de judíos rusos, desde que era un estudiante participó en pequeños grupos teatrales y luego estudió actuación en el famoso Actors Studio. A principios de los años 50, comenzó a escribir guiones para la NBC TV, y luego dirigió una exito-

sa versión teatral de *Dos en el sube y baja*. Su debut cinematográfico se produjo en 1958 con *El temerario*, una nueva versión de la historia de Billy the Kid marcadamente psicoanalítica; un film bien recibido en Europa pero que fue un fracaso en los Estados Unidos. Luego de dos nuevos éxitos teatrales con *Golden Boy* y *Ana de los Milagros*, decidió llevar esta última al cine con el mismo elenco que la había interpretado en las tablas, y el resultado fue un film sostenido por las formidables interpretaciones de Anne Bancroft y Patty Duke, al que hay que reconocerle su ausencia de sentimentalismo en un tema proclive a caer en él. Su siguiente película fue *¡Así soy yo! (Mickey One)*, un rotundo fracaso en su país. Fue su film más bizarro y rocambolesco, una parábola sobre la alienación, de compleja estructura narrativa y cargada de simbolismos. Su opus siguiente, *La jauría humana* (con un recargado guión de Lillian Hellman), ha envejecido mal en su intención de denunciar el latente fascismo de un pequeño poblado norteamericano, y cuenta con una de las típicas sobreactuaciones de Marlon Brando y un excelente cast de secundarios. Luego vendría el éxito de *Bonnie & Clyde*, una película —más allá de innegables aciertos en lo que respecta a la ambientación y el descarnado tratamiento de la violencia— bastante sobrevalorada (personalmente prefiero, por ejemplo, a la mucho más modesta *El demonio de las armas*, de Joseph H. Lewis). *¡Déjennos vivir!*, lírica mirada sobre la decadencia del hipismo, tal vez merezca una revisión actual que podría colocarla por encima de la mucho más ambiciosa y grandilocuente *Pequeño gran hombre*. Llegará luego el que es, en mi opinión, su mejor trabajo y la única gran película de su filmografía: *Secreto oculto en el mar*, un film que recrea con agudeza e inteligencia los códigos y variables del film noir y que es una desencantada mirada sobre los Estados Unidos post Vietnam. Es posible que la delirante *Duelo de gigantes*, con Marlon Brando y Jack Nicholson absolutamente desatados (en una escena Brando aparece vestido de mujer), también requiera una nueva visión (aunque mis reservas a priori son abundantes). En cuanto a *Cada amigo un amor*, una melancólica mirada sobre una familia de inmigrantes yugoeslavos en los Estados Unidos de los años 60, tiene, más allá de sus altibajos, varios momentos muy logrados. Sus últimos films, *Un blanco mortal*, *Muerte en invierno* (remake clara-

mente inferior de *Mi nombre es Julia Ross*, otra vez de Joseph H. Lewis) y la inédita *Penn & Teller Get Killed*, poco agregan a la gloria de un director que posiblemente, con el tiempo, sea más valorado por las obras que en su momento tuvieron escaso reconocimiento en detrimento de las que cimentaron su prestigio.

HUTE KIRCHHELLE

19??-2010

Hace algún tiempo, en ocasión de un homenaje que le hizo el Instituto Goethe a Marie-Louise Alemann (pionera, junto con Narcisa Hirsch, del cine experimental en la Argentina), escribí una nota en la que mencionaba la sorpresa y la satisfacción que me había producido encontrar en ese evento —luego de tres décadas sin verla— a Ute Kirchhelle. La inmensa mayoría de los lectores de *El Amante* se preguntarán (aunque algo mencionaba en aquella nota) quién era esa persona. Bien, Ute fue, entre 1971 y 1978, la responsable de la programación cinematográfica en el Instituto Goethe, un dato que, a priori, no podría tener demasiada relevancia si no fuera porque en esos años, y a través de esas proyecciones, se pudieron ver en la Argentina las primeras películas de Fassbinder, Wenders y Herzog (ilustres desconocidos en estas tierras en esa época), además de los trabajos que realizaron en los años 60 y 70 muchos de los directores que firmaron el famoso manifiesto de Oberhausen, que significó un radical cambio de rumbo en el cine alemán. Así también se pudieron conocer obras de Volker Schlöndorff (cuando era todavía un director interesante), Edgar Reitz, Peter Schamoni y Rudolf Thome, y el Goethe se convirtió en un auténtico oasis en el páramo cultural que era la Argentina en los años del gobierno de Lanusse, después del de Perón, Isabel y López Rega (con el breve interregno primaveral del tío Cámpora), culminando con la feroz primera etapa de la dictadura militar. En aquellos duros tiempos, el Goethe era un refugio humano y cultural (y no sólo en el terreno del cine), y Ute fue una figura decisiva en ello. Con un amigo de aquellos tiempos concurríamos mucho a ver esas proyecciones, y no puedo dejar de recordar las carcajadas que provocaban las reacciones de algunos espectadores ante las películas más radicales de Herzog y/o Fassbinder. Cuando en

1978 Ute se fue a trabajar en el Instituto Goethe de París, su partida fue un verdadero golpazo. Hace unos días –curiosamente, viendo unas películas de Narcisca Hirsch que se exhibían en la Casa del Bicentenario (las proyecciones de cine experimental era otra de las actividades que programaba Ute en el Goethe; ahí se pudieron ver películas no sólo de Hirsch y Alemann, sino también de, por ejemplo, Werner Schroeter y Stan Brakhage)–, me enteré de manera fortuita de la casi repentina muerte de Ute Kirchhelle, luego de una breve enfermedad. Estas deshilachadas líneas apenas pretenden ser un modesto homenaje a su figura, cálida, simpática y siempre de buen humor, pero también imborrable en mi formación cinéfila.

ROY WARD BAKER

1916-2010

Fue una figura consular de la productora inglesa Hammer y posiblemente, después de Terence Fisher, su más talentoso representante. Sin embargo, Roy Ward Baker realizó, antes de esa etapa, varios films valiosos. Nacido en Londres, desde adolescente comenzó a trabajar como asistente de algunos directores británicos. Durante la Segunda Guerra Mundial, mientras cumplía servicio, rodó algunos documentales, lo que acrecentó su dominio de la técnica. Debutó como realizador en 1947 con *The October Man*, un thriller con guión de Eric Ambler muy bien considerado. De esa primera etapa inglesa conviene destacar *Morning Departure*, un potente drama bélico que transcurre en un submarino. Entre 1951 y 1953 trabajó en Hollywood y allí realizó una de sus mejores películas, el desbordado melodrama romántico *Nunca te olvidaré*. En su regreso a Inglaterra, y antes de su período Hammer, dirigió *Una noche para recordar*, atractiva recreación de las últimas horas del Titanic, rodada en un estilo semidocumental. Pasando a sus títulos de terror y ciencia ficción más valiosos (sin olvidar que dirigió varios capítulos de la notable serie *Los vengadores*), es imprescindible recordar la alucinante *Una tumba para la eternidad*, con alienígenas enterrados en Londres durante siglos; *El aniversario*, con Bette Davis desatada, parche en el ojo incluido; *El doctor Jekyll y la señora Hyde*, bizarra variación de la novela de Stevenson; la exce-

lente *Amores de vampiros*, con audaces relaciones lésbicas; y *Las cicatrices de Drácula*, última de la saga protagonizada por Christopher Lee. Retirado de la pantalla en 1980, sus apariciones posteriores fueron en la televisión, y hoy Roy Ward Baker aparece como un director con varias películas a descubrir.

JOSEPH STRICK

1923-2010

Es seguramente uno de los directores más castigados por la crítica, ya que realizó films sobre novelas infilmables. Sin embargo, no está de más echarle un vistazo a la obra de este realizador nacido en Pittsburg y que trabajó como cameraman en la Segunda Guerra Mundial. Debutó en la pantalla en 1948, y sus primeros trabajos fueron documentales; el más famoso, *El ojo salvaje* (codirigido con Ben Maddow y Sidney Meyers), en el que incorporaba elementos ficcionales para ofrecer una cruda mirada sobre la vida cotidiana en Los Ángeles. En los años 60 comenzaron a aparecer sus audaces adaptaciones: *El balcón*, de Jean Genet, *Ulises*, de James Joyce, y *Trópico de cáncer*, de Henry Miller. Su última película, en 1979, fue *Retrato del artista adolescente*, otra vez sobre Joyce. Yo he tenido la oportunidad de ver *El ojo salvaje*, un film algo fecho pero interesante, y el *Ulises*, que –contra la opinión de muchos– no me parece un desastre. Aunque es una película infilmable, tiene sus momentos, como el monólogo de Molly Bloom a cargo de Barbara Jefford.

MANUEL ALEXANDRE

1917-2010

A pesar de su dilatadísima carrera, que cuenta con 236 películas, es posible que Manuel Alexandre sea conocido aquí sólo por su protagónico realizado, ya nonagenario, junto a China Zorrilla en la exitosa *Elsa y Fred*. Es que este actor, que trabajó prácticamente hasta nuestros días y que debutó en el teatro en 1945 y en el cine en 1947, es uno de los rostros más reconocibles entre los actores de reparto del cine español. Dada la extensión de su carrera, en la que proliferaron los bodrios, es imposible hacer un recorrido por ella, pero cabe recordarlo como uno de los intérpretes queribles del mejor y peor cine español. [A]

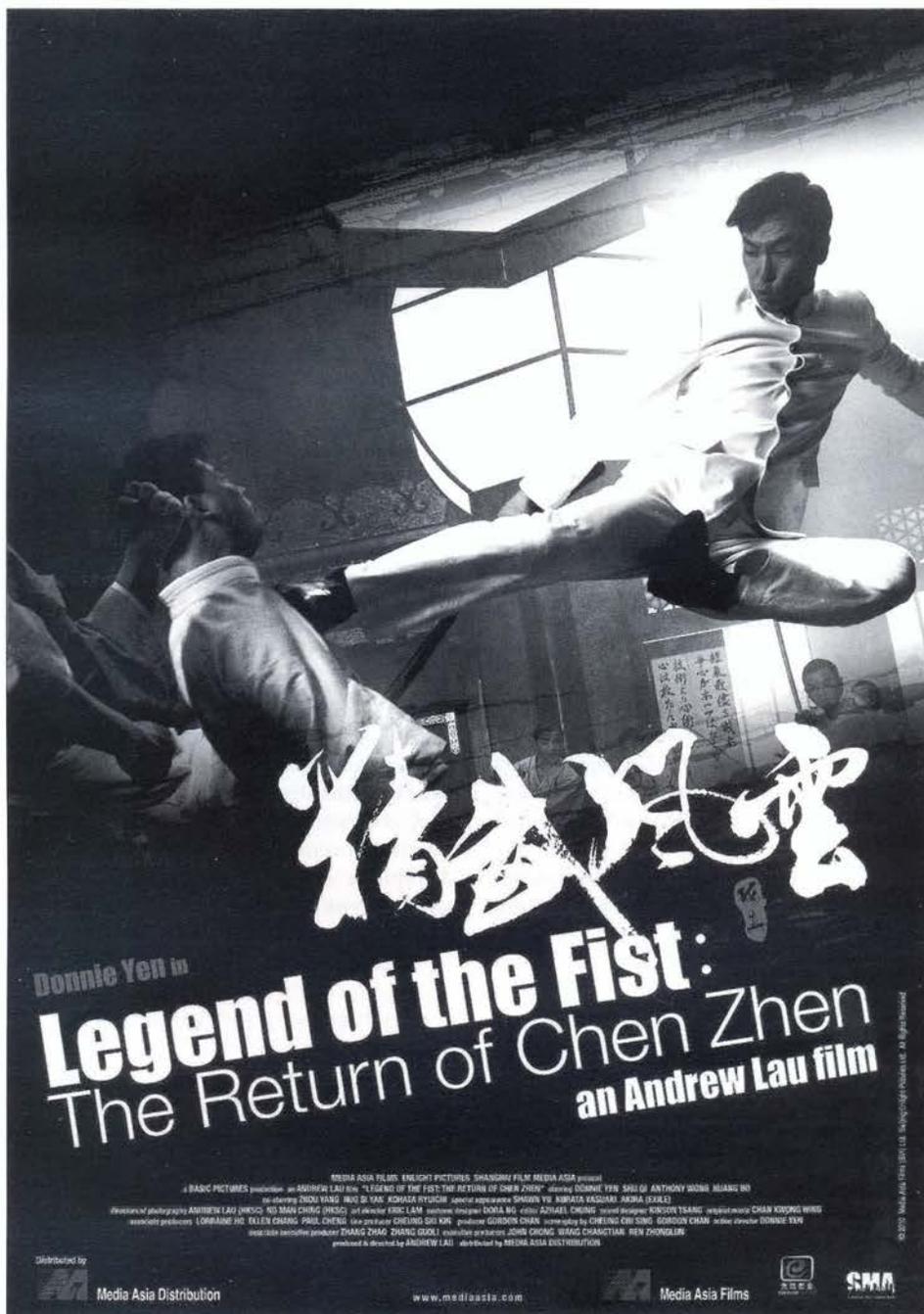


Tú mismo

por Fernando E. Juan Lima

Si uno consulta a un amigo español sobre el curso de acción a seguir en relación con algún suceso o evento, una de las probables respuestas será "Tú mismo", que, en el uso ibérico, sería algo así como "Hacé lo que quieras" o "Como vos quieras". Y esto tiene mucho que ver con este festival, en el que durante once días y en tres salas (dos de las cuales, Prado y Retiro, conservan el encanto de los grandes cines de lugar de veraneo) se acumulan alrededor de 300 películas (entre largos y cortos), en su mayoría sólo exhibidas en dos pasadas. El hecho de que existan ocho secciones competitivas (más allá de los premios de la crítica y algún que otro galardón no oficial) y que dentro del ambiguo y proteico concepto de "cine fantástico" puedan convivir la última película de Apichatpong Weerasethakul, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (aquí considerada como "película de fantasmas"), con la presentación del DVD de *Eclipse* (y cientos de adolescentes durmiendo en la calle para asistir a la exhibición de los extras de la edición en presencia de sus protagonistas), nos habla de un modelo para armar. Eso de que cada uno elige su festival resulta aquí especialmente pertinente. En mi caso, otras obligaciones en Barcelona hicieron que fuera más el destino o el azar el que marcará parte de esas opciones. Esto, por ejemplo, me obligó a dejar para otra vez las últimas películas de John Carpenter (*The Ward*), Sono Sion (*Cold Fish*) y Takashi Miike (*Thirteen Assassins* y *Zebra: Attack on Zebra City*). La romántica imagen de las lágrimas destiñendo la tinta de las letras que uno va tecleando en la máquina de escribir es ahora remplazada por la posibilidad de un cortocircuito en la laptop; así que me repongo y sigo con la reseña de lo que sí pude ver...

En esta edición, marcada por el 30º aniversario del estreno en Sitges de *El resplandor* (los afiches y el corto institucional jugaron con esa circunstancia), muchas películas ya habían sido exhibidas en Berlín (*Metrópolis* con sus 25' por aquí encontrados; *A Woman, a Gun and a Noodle Shop*; *Monga*; *Besouro*; *Kanikosen*) y Cannes (*The Housemaid*, *La casa muda*, *Kaboom*, *Bedevilled*, *Rubber*, *Somos lo que hay*, *Outrage*, *L'autre monde*, *Chatroom*, *R U There*, *Simon Werner a disparu*); sólo me referiré a éstas si no fueron señaladas en las respectivas coberturas o si tienen algún aspecto impor-



tante para destacar. Por lo demás, el criterio de selección estrictamente temático (si es que eso es posible, se reitera) aconseja dejarse llevar por ese río en el que todas las noches, en cada una de las salas, hay maratones que comienzan a la 1:00 y se prolongan hasta pasadas las 7:00 (las funciones de prensa arrancan a las 8:30), entre los aullidos y aplausos de una platea entusiasta y

casi siempre incondicional (al punto de participar en multitud de la ya clásica "Zombie Walk", en la que el público se maquilla cual muerto vivo y toma la ciudad). Para empezar justamente por los zombis, en la muestra han convivido expresiones bien clásicas de este género (*The Dead*, de Howard y John Ford, y *Stake Land*, de Jim Mickle, cuya particularidad es que los muertos vivos evolu-

cionan como vampiros) con la especial visión de Bruce LaBruce en *LA Zombie*, donde vuelve al tema ya tratado en *Otto, up with the Dead* (vista en Bafici), en la que los momentos hardcore gay se ponen en el contexto de una visión más poética que política, y en la que la paleta de azules, violetas y negros que permite el digital nos hace llegar la creación más arte y pretenciosa del director canadiense.

En lo que tiene que ver con el humor, Sitges parece un marco más adecuado que Cannes para *Rubber* (Quentin Dupieux). De hecho, aquí le di una nueva oportunidad a lo que en mayo me había parecido una buena idea para un corto, excesivamente estirado para sumar metraje. La enorme y repleta sala del Auditori que acompañaba cada uno de los chistes de la historia de este neumático asesino serial (sí, ésa es la excusa para recorrer todos los lugares comunes del género), viviendo y comentando con gracia cada uno de los remates, ayudó para que el film subiera bastante en mi consideración. Más lograda en lo que al humor y a los recursos narrativos utilizados respecta, *Tucker & Dale vs. Evil* (Eli Craig) juega cambiando la típica historia de los universitarios acomodados que van a pasar un fin de semana a la montaña y son aterrorizados por lugareños psicópatas por la de los montañeses perseguidos por aquéllos. Acudiendo a todas las posibilidades que nos permite el gore, el cambio de roles resulta realmente hilarante.

Otro punto importante es el que tiene que ver con el cine de artes marciales. En este ámbito, lo que resulta evidente es la confirmación como estrella del reconocido Donnie Yen. Cuatro películas con él en el rol protagónico fueron exhibidas: *Legend of the Fist: The Return of Chen Zhen* (de Andrew Lau), una imponente reconstrucción de época, grandes luchas e impecables coreografías, en el regreso de este héroe de la Shangai de los años 20 que interpretaron, en su momento, Bruce Lee, Jet Li y el propio Yen, y que suma la presencia del siempre perfecto Anthony Wong; *14 Blades* (Daniel Lee), algo más decepcionante, pero con interesantes momentos de acción en la

utilización de los catorce fillos del título (aunados en un complejo mecanismo contenido en una caja); *Ip Man 2* (Yip Wai-shun), en la que compone al profesor de artes marciales que, tras lograr hacer crecer su escuela pese a las dificultades económicas, llega a defender el honor del pueblo chino frente al invasor inglés. Si a ellas les sumamos *Bodyguards and Assassins* (de Teddy Chen, que no pude ver), podemos corroborar el gran momento de este actor, efectivamente dotado de enorme habilidad y destreza para las peleas (que en muchos casos él mismo coreografía), aun cuando le falta algo de magnetismo, lo que se ve subrayado por la gravedad que suele imponerles a sus personajes (y que, en el caso de *Ip Man 2*, echa de menos ese clima de amable estudiantina que recorre gran parte del metraje de la muy lograda y divertida *Monga*). Por lo demás, también es cierto que puede extrañar, por ejemplo, la mano de Chang Cheh, cuya *Golden Swallow* (superproducción de la Shaw Brothers de 1968) iluminó la pantalla ancha del Retiro con su clásico despliegue y colorido, o Tsui Hark, que sigue filmando y que, a pesar de algún exceso digital en la algo menor *Detective Dee and the Mystery of Phantom Flame*, brilla con las presencias de Andy Lau y Tony Leung, juntos otra vez, como en *Infernal Affairs*. Esta película (la primera de la saga), justamente, aparece homenajeada (junto, quizás, con *Heat*) en la muy interesante *Fire of Conscience*, de Dante Lam, donde dos "buenos policías" se enfrentan, cuando uno de ellos se inclina hacia el "lado oscuro".

En *Confessions*, el japonés Tetsuya Nakashima construye una intrincada historia de venganza de una profesora de secundario contra los alumnos que estuvieron vinculados a la muerte de su hijita (inyectar sangre de su pareja, infectado de SIDA, en la leche de los adolescentes es uno de los medios a lo que acude) y que se da a conocer a través de las mentiras y verdades, sólo aparentes, que va confesando en la última clase frente al curso, al que explica los pasos de esa venganza. También es digna de mención *Dream Home* (Pang Ho-cheung), verdadera historia de "terror inmobiliario", en la

que las herramientas para conseguir un departamento en la carísima Hong Kong son tan creativas como extremas.

Un punto que suscitó debate fue la avanzada serbia, sobre todo con *A Serbian Film* (Srdjan Spasojevic), pero también con *The Life and Death of a Porno Gang* (Mladen Djordjevic). En ambos casos tenemos pretendidos snuff films, que acuden al recurso del cine dentro del cine como excusa para conjugar el gore más duro con escenas de sexo explícito. Si bien no las señalaría entre lo mejor de la muestra (aunque quizás se encuentren entre las que hicieron más ruido), en modo alguno sería justo equipararlas a la saga de *El juego del miedo*. Lo que resulta inquietante es el elemento documental que ambas poseen, que retrata el presente de una sociedad en crisis, de países en los que el Estado parece haber abandonado a los ciudadanos a su suerte.

I Saw the Devil (Kim Jee-woon; el de *A Tale of Two Sisters*, y también las inolvidables *A Bittersweet Life* y *The Good, the Bad and the Weird*) es una historia de persecución entre un policía y un asesino serial, responsable de descuartizar a la novia del primero, en la que las vueltas de tuerca entre quién es el gato y quién es el ratón van mutando a la vez que aumenta el grado de explicitud y gore. Es quizás lo mejor que pude ver. Que el asesino esté representado por Choi Min-sik, el protagonista de *Old Boy* (la película se relaciona desde lo visual y lo temático con la trilogía de la venganza de Park Chan-wook) y el policía por el de la citada *A Bittersweet...* ayuda mucho a completar una obra inquietante ante la cual resulta imposible permanecer indiferente. No puedo evitar conectar a este último (Lee Byung-hun) con la decepcionante *El ocazo de un asesino*: lo que George Clooney no logra en el intento de poner en escena esos papeles que el polar creó para Alain Delon, aquél parece idealmente diseñado para cumplirlo a la perfección.

No hay lugar para más. Sólo queda reponerse de esta sobredosis de sangre y nocturnidad, que nos hace pensar en hacia dónde apuntar para programar las traspasos algo alicaídas de nuestros festivales. [A]

Consultoría de Guiones y Proyectos
Cinematográficos

Juan Villegas
guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com

SIEMPRE LIBRE

El relato descarnado de vuestras vidas...

Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda

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



Blame Canada

por Juan Manuel Domínguez

La odisea canadiense empezó de la peor forma posible: "Lamentamos informales que el vuelo vaya-uno-a-recordar-qué-número se suspende". El equivalente adulto a saber —chicos, no lean más— que los padres son los Reyes interrumpía momentáneamente mi estadía en el 34 Festival des Films du Monde, allá en Montreal, tierra soñada por mi alma comiquera debido a la existencia de la editorial Drawn & Quarterly (algo así como el Criterion de los cómics no mainstream). Después de una nada cinematográfica y muy argentina saga de 24 horas que involucró 19 llamados a las oficinas de Delta, una visita a su oficina, una reserva de pasaje en American, una cola de 150 personas, una corrida al check-in, un vuelo con un bebé que parecía no disfrutar del todo mi primera película de todo el viaje (*The Joneses*, una comedia sobre una familia diseñada para ser generadora de consumo en el barrio de clase media alta que les tocaba) y una breve pero siempre feliz estadía en Atlanta, Montreal y el festival se hacían presentes en esa incomodidad tan amable que implica que lo esperen a uno con un cartelito con su nombre mal escrito y un auto "donde viajó Bruce Willis".

Como Bruce Willis —las ventajas de estar donde nadie nos conoce—, miraba Montreal, que fue definida por Dennis, chofer amigo de la casa y fanático de "esas películas de los setenta, la mejor década del cine" (Kael for dummies), como una ciudad a la que "si la vemos desde el espacio, parece un gran punto naranja". Dennis hablaba de la refacción de las calles de todo Montreal, que hace que, por ejemplo, el eje del festival (la calle central Saint-Catherine, la preciosa Saint-Catherine) parezca un lugar por donde pasó Hulk y dota de miles de conos naranjas a cada rincón de la siempre polémica ciudad de Québec. El hecho de que Domínguez sea un apellido tan común como Tobolowski fue un lujo: "Mr. Domínguez, your orders are here". Y así me recibía el hotel Gouverneur Place Dupuis, con los pedidos que Mr. P y yo habíamos hecho a Amazon.ca (última temporada de *Lost* en Blue-Ray, *The Dark Knight* en Blue-Ray, y así). La felicidad era canadiense y atenta. ¿Y dónde está el festival? Paciencia.

Entender el World Film Festival implica, en parte, entender no mi vorágine por la cul-

tura pop al alcance de la mano (como el infartante stand de Peanuts en el Hallmark, milagro del merchandising), pero sí la forma en que Montreal vive. El Festival des Films du Monde es, aunque no lo crea, grande: ocupa varios hoteles, principalmente el Hyatt, como sede, y se expande por varios cines (el Place Des Arts sobresale en medio de una plaza, ahí, sobre Saint-Catherine) pero no apabulla. Tiene una oferta colosal de films pero no se jacta de ello. Obviamente, ya que estamos en la intimidad, el trato entre algodones dentro y fuera del hotel hace de cada instante, ya sea en la sala de prensa (lugar donde solía ver, durante cada mañana, films en DVD) o en las salas (primera función de la tarde), algo para recordar. Hay que entender: la aventura de conocer se expande como virus. Y así se prueban desde films de Competencia de Ópera Prima (*Apnea* o *Ivory*, dos ejercicios bien "diseñados para festival") hasta minutos, seamos sinceros otra vez, de documentales. Ejemplos: *Murder by Proxy: How America Went Postal* (un segmento casi televisivo sobre el fenómeno norteamericano de algunos carteos que en un momento dado explotan y asesinan a quien se les cruce en su fuente de trabajo) o *God No Say No* (sobre la violencia estatal en el sur de África).

Un problema para el festival fue Montreal: ciudad perfecta, amable y cercana (la cantidad de linyeras en las calles céntricas es impactante). Cuando aparecían cosas como el documental *Hoping Life* (sobre gente que

centra su vida en el uso de hula hoops) o *Sword of Desperation* (un drama samurai que, sobre el final, toma una visceralidad feliz e irresponsable), podía estar hablando con Seth —historietista que amo—, paseando por la bohemia parte francesa de Montreal o simplemente disfrutando de los hectolitros de cerveza gratuita que compartimos con mis cumpas montrealenses, el equipo responsable de *Ojos rojos*, el documental más visto en la historia de Chile.

Más allá de mi escapadas al mainstream visto sin presiones de escribir (*The Other Guys* de Adam McKay, Capilla Sixtina de la comedia actual), *Ojos rojos* y sus realizadores fueron la experiencia del festival. Ésa es una película que no por estar auspiciada por Coca Cola deja de ver, con imágenes nuevas, cómo es la derrota y la victoria de una selección más acostumbrada al primer sustantivo. Los saludos del director del festival sosteniendo que él descubrió a Campanella (y que no quiso venir este año), miles de cruces amables y cinéfilos con personas que van desde el intendente de Montreal hasta Carlos Saura, la búsqueda de ofrecer un panorama mundial diferente de otros (a veces acertado, otras demasiado predecible en los gestos de los films), conocer Drawn & Quarterly, las ganas de vivir en Canadá y sus pasillos subterráneos: Canadá como centro de una forma —en este caso, la mía— de ver, sentir, recorrer, sufrir, extrañar, amar, pasear, comer, beber en medio de un festival de primera línea. [A]



Desde 2004, Tandil Cine mantiene sus competencias de documental y ficción. A excepción del año pasado (que no hubo festival), desde la primera edición en 2001 hasta hoy, la programación crece, se afirma y diversifica.

Kilómetro 351: picado (fino) de películas de hoy

por Lillian Laura Ivachow

Muchas de las películas que presenta Tandil Cine han pasado por festivales como Mar del Plata y Bafici. Esto permite verlas aireadamente (se sabe, porque en los últimos años el país descubrió Tandil, que está rodeada de parques y sierras erizadas de riscos). Es como si Tandil Cine fuera una muestra distendida de éstos, con proyecciones que despuntan por la tarde. Queda tiempo para escuchar las campanas de la Plaza Independencia, probar el salami picado fino aromatizado con pimienta o descubrir en qué cafés un Witold Gombrowicz, cansado ya del cosmos, se sentó a imaginar la soledad de los peces, las ranas y los caballos.

Un punto interesante de Tandil Cine es que no se cobra entrada al público. Aun así, resta lograr un alcance y repercusión local mayor (sobre todo en proyecciones dedicadas a las competencias) fuera de los invitados y allegados a la actividad cinematográfica. En compensación, el festival suma al diversificarse en secciones no competitivas que incluyen homenajes, videoarte, obras centradas en la promoción y defensa de los derechos humanos y una extensión del festival a la Unidad Penitenciaria N°37 de Barker (a 60 km) que incluye e integra activamente a la población del penal.

Como detalla su catálogo, la selección del festival es "actual pero no novedosa". Y si algunas películas como *El artista* y *La mirada invisible* están un poco más lejos de mis preferencias, no se puede negar el interés que, en general, despiertan como el empeño de una programación que cubrió un espectro saludablemente diverso con las propuestas de *Rompecabezas*, *La madre* o la siempre bienvenida *La Tigra*, *Chaco*.

Dos de los documentales en competencia construyen individualidades: Miguel Abuelo en *Buen día, día* (Sergio Constantino y Eduardo Pinto) y Jorge Prelorán en *Huellas y memoria de Jorge Prelorán* (Fermín Álvarez



Rivera). En el primer caso, por acumulación de materiales reveladores: un casi adolescente Miguel (aún no abuelo) descollando con una canción folklórica. En *Huellas...* (ver EA 220) es la voz diáfana, lúcida y emotiva de Prelorán que se autoconstruye.

Otros documentales toman sujetos sociales. Entre los más destacables se encuentran *Parador Retiro* (Jorge Leandro Colás, ver EA 205) y *Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio*. Por su parte, *Ojos que no ven* (Ana Cacopardo y Andrés Irigoyen) traza una radiografía de presos y familiares de distintas unidades penitenciarias, entre los que se impone Ramón (una película aparte), condenado en el penal de máxima seguridad de Rawson. *Fútbol violencia S.A.* de Pablo Tesoriere (director de la también futbolística *Puerta 12* y codirector de *El Rati Horror Show*) reúne los testimonios de profesionales de distintas disciplinas que indagan sobre las causas y complicidades de la violencia.

Entre las ficciones, el mayor descubrimiento fue *TL2: La felicidad es una leyenda urbana*. Historias como éstas confirman que el cine no sólo genera "películas" sino "mundos paralelos" con otras leyes, seres y lógicas, con otros sistemas respiratorios y circulatorios. La desmesura, el humor y la idea que se gesta en cada plano se sostienen por su conocimiento del cine y, sobre todo, por su enigmático actor-director, que firma

sus obras como Tetsúo Lumière.

Pude ver por tercera vez *Los actos cotidianos*, de Raúl Perrone, segundo eslabón de un "tríptico" del que forman parte *Luján* y *Al final la vida sigue igual*. Ver *Los actos...* por tercera vez me remitió a reflexiones sobre Rohmer: 1) Perrone está depurando una nueva forma de abordaje de lo social más ascética, más vívida, más cruda y más natural. 2) Esta cruda y vívida contemplación del mundo permite observar mejor los comportamientos sociales e indagar en su dimensión moral. 3) "Debemos mostrar lo que hay más allá del comportamiento, aun sabiendo que el cine es arte del comportamiento" (*Lo antiguo y lo nuevo*, entrevista con Eric Rohmer).

Como "rara avis" se programó la osada e inusual *Cabeza de pescado* (July Massaccesi, 2009). Filmada en blanco y negro, con alta calidad fotográfica y muy bella composición de espacios abiertos, la historia de la excepcional familia que todas las noches cena cabezas de pescado se abre con una inquietante frase de Tolstoi: "Las familias felices son todas iguales; las que no lo son tienen su propia manera de infelicidad". Massaccesi crea un universo cerrado, sinietro y climático en el que la hostilidad creciente deja espacio y respiro a una fresca e incipiente historia amorosa.

Es necesario destacar la esmerada organización que dio tiempo suficiente a presentaciones y debates sobre las películas. La programación, dedicada, como se ha visto, a la producción nacional reciente, fue mayormente realizada por mujeres. Esto es interesante, porque no es frecuente encontrarlas en este área central (se les suele atribuir roles de "asistencia" o "producción") pero, sobre todo, porque cualquier forma de inclusión cultural redundaba en un beneficio generalizado de expansión de miradas. Expresión que, por otra parte, sirvió de rúbrica de esta novena edición de Tandil: "Un cine para ampliar la mirada". [A]

Desde San Sebastián

por Jaime Pena

Hay películas que precisan de paratexto, películas que mejoran en cuanto escuchamos o leemos los comentarios del director. Me pasa con *Aita*, el segundo largometraje de José María de Orbe (*La línea recta*), presentado a competición en el Festival de San Sebastián. “Aita” es una palabra vasca que significa “padre” pero que también alude al hogar familiar, a la vieja casa de los ancestros. *Aita* está filmada en un caserón, todo un palacete cuyos orígenes se remontan al siglo XI y que Orbe heredó de su padre, y está dedicada a su hijo: una casa y una película por cuyas venas corre la sangre familiar. Es, simplificando, un documental sobre la casa que encierra la historia familiar, aun cuando sus propietarios apenas guarden hoy relación con esa herencia o, al menos, vivan muy desligados de ella. Quizás ahí radique la necesidad que sintió Orbe de realizar esta película, esa necesidad de volver a nuestros orígenes para reencontrarnos con nuestro pasado. El cineasta emprende este retorno por dos caminos. De un lado tenemos el film “experimental” que retrata el caserón hoy deshabitado y que cobra vida gracias a las viejas películas que se proyectan sobre sus paredes desconchadas; es una película de fantasmas, la vertiente *Tren de sombras* de *Aita*. Esta película convive con otra, un documental centrado en la figura del guarda de la casa y sus diálogos con un singular e increíble sacerdote, a los que acompañan episódicamente otros personajes (unos arqueólogos, una visita escolar) que proporcionan la imprescindible información histórica sobre el escenario del que no se ha de mover *Aita*: es su vertiente *En construcción* o *El sol del membrillo*. Todas estas referencias (Erice, Guerin, todo un modelo de documental español que se ha impuesto a lo largo de la última década) son muy evidentes, puede que demasiado, y por momentos hasta molestas. Da la impresión de que la película de Orbe es un producto tardío de ese modelo, una película que llega tarde. No es su único problema. Quizás el más grave es que esas dos vertientes no acaban de casar. Tenemos dos películas unidas por una fuerte y concienzuda voluntad de estilo: la primera, muy impresionista; la segunda, con una decidida vocación informativa que no acaba

de encontrar su vía de expresión. Los dos personajes protagonistas hablan y hablan sin que sepamos muy bien de qué. En ocasiones se introducen ciertos elementos narrativos, pero éstos parecen una simple solución de emergencia para dotar de algún tipo de armazón al relato. Desconocemos su verdadera necesidad, aunque sí somos capaces de intuir su función. La sensación final es que Orbe tenía una idea muy vaga sobre sus objetivos y en ningún momento conseguimos apreciar sus resultados. En el interior de *Aita* hay una bella película, una propuesta por momentos fascinante (el tratamiento de las viejas películas vascas proyectadas sobre las paredes y que han sido manipuladas por el cineasta experimental Antoni Pinent) pero que no encuentra acomodo bajo la forma del documental. O al menos bajo esta forma de documental. Recurrimos entonces al cineasta. En una conversación con Carlos F. Heredero para *Cahiers du Cinéma* de España, Orbe habla de la historia de la casa, de la tumba que vemos y que es la tumba donde reposan los restos del padre y la esposa de Orbe, del trabajo que están llevando a cabo los arqueólogos, de quiénes son esos dos personajes que hablan sin parar sobre las fantasmas que los atemorizan, etc., etc. Son datos básicos para entender la película, pero no los encontramos en *Aita*. Es como si Orbe, quizás por una cuestión de pudor, no hubiese querido explicitar esos datos personales (y esa falta de explicitud hace de *Aita* una película tan íntima que tal vez llegue a negar cualquier voluntad de diálogo con el espectador). Puede que también se deba a esos obstáculos que, cada vez con mayor ahínco, parecen imponerse ciertos cineastas, prisioneros de su necesidad de ser rigurosos, conscientes de lo que no tienen que hacer y un tanto despreocupados por lo que nos deberían contar. No podemos dudar del rigor de *Aita*, de su radicalidad, pero nos preguntamos por su finalidad: ¿por y para qué?

Ésa es la misión en que se han embarcado también Jordi Cadena y Judith Colell con su *Elisa K*, adaptación de la novela *Elisa Kiseljak*, de Lolita Bosch; en cierto sentido, un film conceptual. Da la impresión de que Cadena y Colell se plantearon la forma como un apriorismo al que deberá ajustarse luego el contenido. Sin duda, éste es el modo de actuar

que han adoptado muchos cineastas contemporáneos, tanto en el terreno del cine de autor como en el del cine de género (o especialmente dentro del cine de género; piénsese en el cine de terror), y que garantiza que ciertas películas puedan circular en virtud de la facilidad con la que puede venderse su propuesta distintiva: una película que transcurre dentro de un ataúd, una película filmada en doce planos secuencia, una película rodada íntegramente por un cámara de televisión, por limitarnos a ejemplos exclusivamente españoles. Este tipo de artefactos acostumbra a crear su propio universo referencial, con sus propias reglas y su propia ética, lo que en principio dificulta el ejercicio de la crítica. ¿Cómo enfrentarse a una película que marca y define sus límites de forma harto precisa? A veces sencillamente señalando sus errores, sus contradicciones.

Elisa K narra en su primera parte (que dura unos 50 minutos) el trauma de una niña víctima de una violación por parte de un amigo de su padre. En blanco y negro, con planos fijos y un estilo muy frío y literario, Cadena se sirve de un narrador que unas veces anticipa y otras veces reitera aquello que estamos viendo en pantalla. De la segunda parte (apenas unos 20 minutos) se ocupa Colell, que filma con cámara en mano, en color y con un estilo muy urgente y visceral el momento de la catarsis cuando, al cabo de 14 años, Elisa recuerda de golpe el suceso de su infancia. Sobre ese contraste, demasiado evidente pero muy efectivo –y que, más que integrar, confronta dos modelos–, pivota toda la película. Hasta ahí nada habría que objetar si no fuese porque todo discurso y todo relato presentan siempre algún que otro resquicio. *Elisa K* no es una excepción. Los problemas que los directores (en este caso Cadena) no llegan a resolver derivan del tratamiento de la escena central de la película, la de la violación. Los personajes están en un apartamento; el padre de Elisa se ha quedado dormido y el hermano ha salido a jugar a la terraza. Elisa queda a solas con el amigo del padre. La voz del narrador nos anticipa: “Elisa va a ser violada”. ¿Cómo filmar la escena? ¿Cómo congeniar reiteración y elipsis? Toda la historia gira en torno a un trauma que le impide a Elisa recordar ese hecho, pero el narrador nos lo ha anticipado y, por primera vez, no

vamos a ver cómo su palabra se cumple. En realidad, es al espectador a quien le está vedado contemplar un hecho que la protagonista tardará mucho en recordar. Así que Cadena opta por salir a la terraza y acompañar al hermano mientras éste se columpia. El tiempo pasa mientras imaginamos lo que está sucediendo en el interior del apartamento, hasta que, por fin (quisiéramos pensar que no se trata de una metáfora), el columpio se rompe y el hermano cae al suelo. A la hora de concebir el dispositivo que habría de regir el relato, Cadena no tuvo en cuenta que a veces ciertos problemas exigen soluciones que pueden ir en su contra. En este caso, su error no es la falta de rigor, sino el propio dispositivo. ¿Un error de cálculo?

Agustí Villaronga aborda la literatura desde una perspectiva más tradicional. *Pan negro* es también una adaptación literaria, además de un subgénero hartamente peligroso: el drama rural ambientado en el franquismo y visto a través de los ojos de un niño. Algo ha mejorado el cine español, pues estamos muy lejos del exitoso modelo de José Luis Cuerda (*La lengua de las mariposas*), pero también del más digno Montxo Armendáriz (*Secretos del corazón*). El modo de filmar ya no es tan arcaico; las pretensiones poéticas han quedado en un segundo plano. Y aun así persiste una sensación de *déjà vu*, como si el cine español estuviese condenado a contar siempre la misma historia, como si fuese incapaz de huir de determinados arquetipos (el falangista, la guardia civil, las relaciones de clase). *La noche que no acaba*, de Isaki Lacuesta, propone otro retrato de la posguerra y los años 50, a los que el cine de la democracia siempre se ha mostrado refractario. El documental de Lacuesta relata los glamorosos años españoles de Ava Gardner a partir del ensayo de Marcos Ordóñez, *Beberse la vida*. Como avanzábamos el mes pasado en la crónica de San Sebastián, estamos ante un encargo del canal TCM. Un encargo a Lacuesta e Isa Campo para escribir, en principio, tan sólo un guión que habría de rodar un director americano y que a última hora cayó en manos del propio Lacuesta, que se vio en la tesitura de filmar algo así como un guión "ajeno", la paradoja de tener que "adaptar" su propio guión escrito para otro director. Lacuesta define su película como un



"ejercicio de notas a pie de página" más que como una versión del ensayo de Ordóñez. Esas notas intentan reconstruir el paso por España de Ava Gardner, desde el rodaje en la Costa Brava, a principios de los cincuenta, de *Pandora and the Flying Dutchman* (Albert Lewin) hasta el de *55 Days at Peking* (Nicholas Ray), en los madrileños estudios Bronston, a comienzos de los sesenta. Lacuesta se sirve de dos ejes: unos personajes que una y otra vez parecían volver al mito de Carmen y el prematuro envejecimiento de una actriz que, en poco más de diez años, no pudo ocultar en su rostro los excesos de las noches madrileñas sin fin. Estamos ante un documental televisivo con sus correspondientes peajes. El primero, el de las entrevistas. Sale algún que otro personaje famoso, en este caso, perfectamente justificado, como el fotógrafo Jack Cardiff y la actriz Lucía Bosé (la esposa de Luis Miguel Dominguín, uno de los muchos amores, se dice, de Ava Gardner). Pero también aparecen los testigos anónimos del rodaje en la Costa Brava (en particular sorprende la de la doble de cuerpo de la actriz en *Pandora*) y de su vida nocturna madrileña. Por ahí Lacuesta reconduce el documental hacia un territorio más personal; al fin y al cabo, el autor de *Los condenados* nació muy

cerca de la Costa Brava y nos está hablando del impacto que aquel mítico rodaje dejó entre las gentes del lugar. Ésas son las "notas al pie de página", las acotaciones que Lacuesta introduce para explicar su relación con el mito, para justificar que nadie más que él podía rodar esta película. Hay algo más; en realidad, mucho más. Junto al documental más o menos convencional, en *La noche que no acaba* convive también el film experimental, un tratamiento de los fragmentos filmados que nada tiene que ver con el habitual en este tipo de producciones. Lacuesta manipula estos fragmentos, los ralentiza, los hace avanzar y retroceder, estableciendo asociaciones al estilo de, por ejemplo, un Matthias Müller. Es como si, efectivamente, el guión respondiese al encargo del canal televisivo, pero la realización y el montaje se tomasen libertades insólitas dentro de un formato estandarizado que, más allá de cuestiones informativas, es muy poco dado a las sorpresas. En el caso de *Aita*, hablábamos de su vertiente *En construcción* y su vertiente *Tren de sombras*. Ahora que lo pienso, *La noche que no acaba* tiene también un perfil y otro *Tren de sombras*. Ah, la anécdota que liga a Ava Gardner con el Perón de su exilio madrileño es ciertamente impagable. [A]



verosantamaría

PRODUCCIÓN CULTURAL

54.11.15 6548 3984 / verosantamaría@gmail.com

Gente en su casa

ANDY GOLDSTEIN
FOTOGRAFÍA CREATIVA
www.andygoldstein.org

PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -
Consultoría - Traducciones

Informes al 4952-9813

www.puntomedioguión.com.ar

El mundo es un dibujo del mundo

por Leonardo M. D'Espósito

La bella y la bestia

Beauty and the Beast
Estados Unidos, 1991, 84'. **DIRIGIDA**
POR Gary Trousdale y Kirk Wise.
(Disney)

En 1990 ocurrió el estallido final de una revolución que había tenido antecedentes y chispazos previos. Entre los antecedentes, una comedia musical llamada *La tiendita del horror*, versión nueva dirigida por Frank Oz, sobre un original de Howard Ashman y Alan Menken. Esa película es el punto donde se anudan los Muppets (Oz), *Saturday Night Live* (Bill Murray, John Candy, Christopher Guest, Steve Martin, James Belushi) y el cine de terror cómico que surgió en los ochenta (*Cazafantasmas*, *Gremlins*). Entre los primeros chispazos, ¿Quién engañó a Roger Rabbit? (el film que volvió a dar cartas de ciudadanía al dibujo animado clásico por la vía de la contaminación de géneros y de formas) y la superbomba *Los Simpson* (el programa de televisión que redefinió la televisión). Sólo faltaba que Disney se pusiera al día. Por entonces, salvo algunos intentos pálidos, la producción de dibujos animados de largometraje había muerto en los Estados Unidos. Pero la Disney vio, tras *Roger Rabbit* y *Los Simpson*, que la animación era aceptada nuevamente por un público más amplio que el simplemente infantil. Que el ghetto infantil prefería la parafernalia futurista y cierta violencia por encima del cuento de hadas, digamos. Pero la generación que se había criado con la animación clásica en la televisión de pronto se había vuelto adulta



y ese lenguaje le era inmediato. Claro, no se podía ser inocente: *Los Simpson* obligaba a dejar de lado la puerilidad (el cáncer del que adolecían films como *Oliver y su pandilla* y *Policías y ratones*). A alguien se le ocurrió contratar a Ashman y Menken. El primer film en el que colaboraron fue *La sirenita*, un éxito tremendo que algunos vieron como, bueno, un ejercicio de nostalgia. Pero *La sirenita* es el primer intento claro y serio de, vía la

animación —esa cosa que todo lo puede—, reflotar la screwball comedy y, sobre todo, el musical de fantasía. Funcionó. Y el paso siguiente es una gran obra maestra subvalorada, *La bella y la bestia*.

Más allá de los bellos diseños y la plástica dirección de Gary Trousdale y Kirk Wise (formados en la misma camada que John Lasseter, Tim Burton y Brad Bird), lo que realmente hace al film es la partitura de Menken y

Ashman, que repitieron el binomio luego en *Aladdin* —aunque Ashman falleció antes del estreno de esa película, que le está dedicada—. Como la edición del vigésimo aniversario de *La bella y la bestia* sale en Blu-Ray y DVD, y gracias a la gente de Disney, pude hablar con Menken, tipo al que admiro como verdadero cineasta desde la música. Hablar con él es como enfrentarse a una leyenda, por lo menos en el campo

de la animación. Uno balbucea las preguntas en inglés y se queda escuchando las respuestas. A ver, ¿qué es Menken? "Básicamente -explica- yo me siento como un creador de musicales. No necesariamente un tipo que escribe canciones, sino uno que crea canciones con un sentido dramático, para una obra especial. Las canciones tienen que tener que ver con el proceso narrativo de una obra. Siempre fui fanático de los musicales de Broadway y ésa fue mi vocación". Bien, queda claro. Seguimos preguntando: ¿y cómo se compone para una obra? "Y, no hay un proceso único -dice-, pero en general es un proceso bastante integrado. Con Ashman no trabajamos nunca solos por nuestro lado, porque no funciona [NB: "nunca" implica "en Disney", donde tenían otros guionistas y directores y animadores en la mesa de decisiones; para componer y escribir la obra original de *La tiendita del horror* sí laboraron solos]. Seguimos la línea narrativa, a uno se le ocurre que ahí es ideal un momento musical y una frase, por ejemplo, y dispara la posibilidad de una canción. A veces es más pautado: en tal o cual lugar debe ir una canción y entonces se trata de escribirla. Y otras, todavía, lo que sucede es que uno tiene una canción y eso va modificando la historia para que encuentre su lugar".

Hay algo que está implícito en este método y que es necesario subrayar: de todos los tipos de cine, el de animación es el más parecido a la música. En efecto: así como uno puede disponer en el tiempo los sonidos que quiera (que sean bellos o no es otro cantar), la animación lo hace con las formas. Pero el movimiento tiene reglas de composición tan precisas como las de una sonata, y una aritmética muy particular. Por eso es que el gigante Carl Stalling (que hizo los primeros cortos sonoros de Disney y creó las partituras clásicas de *Looney Tunes*, prácticamente el Bernard Herrmann de la animación) componía con cincuenta músi-

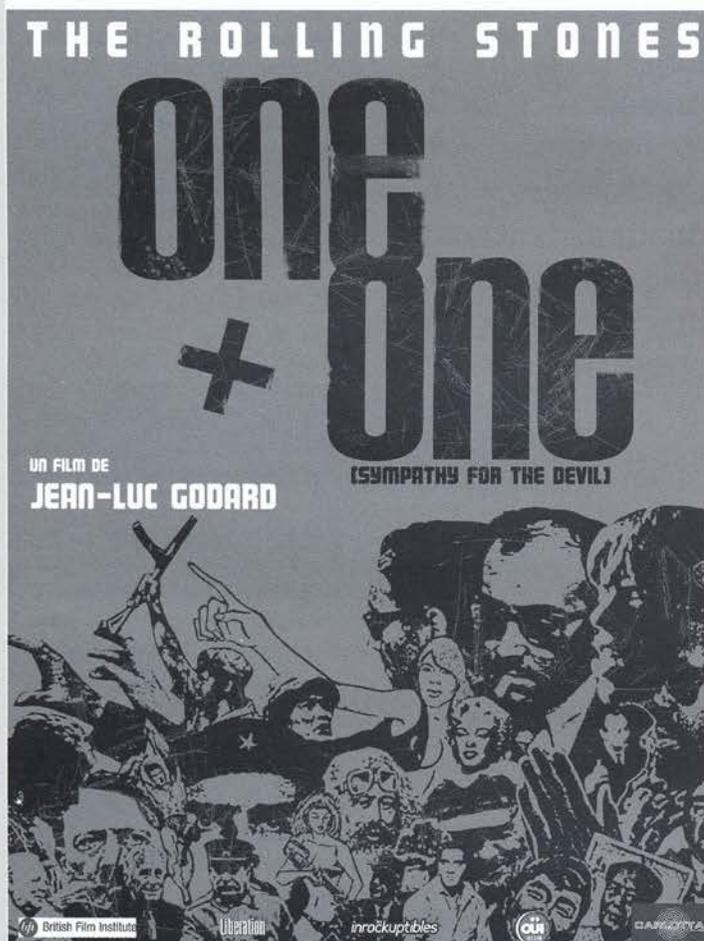
cos la banda completa para un corto mientras el corto se producía, sin verlo, y después sincronizaba perfecto. Por eso es que un músico que piensa cómo contar una historia con canciones es ideal para el cine de animación, porque la partitura puede, literalmente, traducirse en imágenes. He aquí la otra pregunta: si es más fácil o más difícil componer para animación. Respuesta obvia: "Mucho más fácil. En el dibujo animado podés hacer literalmente cualquier cosa que quieras y las imágenes se pueden adaptar a la música sin ningún problema. En todo caso, el problema es el contrario: cómo no desbordarse y que lo que uno haga sea pertinente a la historia, la haga avanzar o le otorgue algún elemento que antes no estaba allí. Es muy fácil dejarse llevar por lo que uno imagina, pero no siempre sirve".

Es que uno de los mayores aciertos de *La bella y la bestia* es, justamente, su precisión. Es un film que narra la historia de amor entre dos marginales/marginados por la sociedad más o menos ramplona y "democrática", que se transforma rápidamente en fascista ante la aparición de aquello que no comprende. Y, de hecho, es un film más bien aristocrático, donde los inventores, los intelectuales y las criaturas fantásticas sólo pueden convivir, hoy, apartadas de la sociedad. Es cierto que hay un aspecto de fábula que tiene que ver con la tolerancia, pero no es menos cierto que el final sólo es en apariencia feliz, porque -a diferencia de lo que sucede en *La bella durmiente*, el último "cuento de hadas" realizado por Disney en vida- no hay acuerdo posible entre diferentes estratos sociales. Pero también es el encuentro entre dos personajes inteligentes, irónicos en su modo de ver el mundo, críticos -uno por naturaleza, otro a su pesar-. Es decir, éste es el cuento de hadas posible en el mundo de *Los Simpson*, y no cabe la inocencia. Las canciones de Menken y Ashman, a veces subrayadas por planos que recuerdan y parodian al cine musical más

De hecho, es un film más bien aristocrático, donde los inventores, los intelectuales y las criaturas fantásticas sólo pueden convivir, hoy, apartadas de la sociedad.

rancio (ver a Bella interrumpida cuando canta a lo "novicia rebelde" tras la desaparición de su padre, sin ir demasiado lejos) o juegan al extremo con la estilización del lugar común ("Be our guest"). Y todas las canciones narran -como sucede en el verdadero musical clásico, no así en el "moderno", como *All That Jazz*, para mencionar el mejorcito-, pero al mismo tiempo muestran que son artificio. Hay una sobreactuación del musical que sólo es posible porque es un dibujo animado y se puede acompañar con una sobreactuación del diseño. Es una manera de mostrar que ese mundo representado no existe para decir, por vía del absurdo, que es inexactamente el nuestro. Lo mismo pasaba con *La tiendita del horror*, lo mismo con el uso de ritmos caribeños en *La sirenita* -y el cambio de final y tono respecto del modoso cuento de terror de Andersen-, y lo mismo sucedió con *Aladdin* y su desatada estética a lo Tex Avery, acorde con esa misma saturación ya no de lo romántico-feérico que era *La bella y la bestia* sino del género "aventuras". Dice Mr. Menken: "Yo creo que la película sigue funcionando porque le habla a la gente de algo que forma parte de sus vidas. Le habla en su mismo idioma, por eso es que sigue generando fanáticos como el primer día cada vez que se lanza una nueva edición en video". Porque el puro artificio mostrado con honestidad, que no otra cosa fue el film en su momento y sigue siendo ahora, es la mejor forma de jugar a mirar el mundo. [A]

~
LAS NINAS
PRODUCTORA



por **Gustavo J. Castagna**

One Plus One / Sympathy for the Devil

Gran Bretaña, 1968, 97', **DIRIGIDA**
POR Jean-Luc Godard. **CON** The
Rolling Stones, Anne Wiazemsky,
Marianne Faithfull, Anita
Pallenberg, Sean Lynch. **EDITORIA**

En *Sympathy for the Devil* hay varios protagonistas, cada uno con su narcisismo, y una acumulación de historias que exceden a la película. Primero está Godard saliendo de la etapa cinéfila y ya alejándose de los enigmas del Mayo Francés antes de que el hecho ocurriera, tal como se ve en las seminales *La Chinoise* y *Week-end*. Están los Stones todavía con Brian Jones y en plena grabación de uno de sus temas fundamentales, sin fecha de vencimiento, y con la banda en gran forma. Y, por último, los productores Michael Pearson e Iain Quarrier, quienes le encargan a Godard un documental sobre el aborto, proyecto descartado entre ambas partes, razón por la cual confían en una película elegiaca sobre la banda. La tensa relación entre los Stones y JLG en el rodaje, y las posteriores rencillas por

el *final cut* entre el director y los productores ocuparon páginas y páginas, en las que se confrontarían ideas sobre el mundo donde la música terminó siendo un pretexto. Más aún, la pelea entre Godard y la producción fue feroz, y existen dos copias diferentes del film, que en su momento fueron exhibidas en cines distintos. Las versiones difieren sólo en los finales: mientras que el corte de Godard no deja lugar al tema completo a cargo de los Stones, el resultado de la producción cierra el film con "Symphyaty for the Devil" en sus seis minutos y algo más para deleite de los fans. Lucha de egos, claro, que hasta llevó a que Godard se trompee con uno de los productores y recomienda ver sólo su corte. Pues bien, salvo este detalle pequeño e importante, la película es la misma, y en su edición en DVD puede verse de las dos maneras, con esos minutos de más o de menos de acuerdo a distintos puntos de vista sobre el mundo. ¿Qué le habrá interesado a Godard de los Stones? Creo que poco y nada, de acuerdo a sus afinidades musicales. Por ese motivo, los planos secuencia en el estudio de grabación con Jagger y el resto componiendo, probando voces, tonos e instrumentos y registrando los tiempos muertos de semejante labor no están tan lejos de las tomas largas de *Week-end* por la carretera o de *La Chinoise*, con la cámara paneando fuera de la casa de los jóvenes revolucionarios liderados por Jean-Pierre Léaud. A Godard le interesaban más las proclamas revolucionarias de los Panteras Negras o mostrar a Anne Wiazemsky con su aerosol pintando consignas en las paredes en lugar de exhibir el hedonismo stone. Más aún, fuera del estudio de grabación, la película está filmada de igual manera: largos planos secuencia y extensos travellings para transmitir los discursos revolucionarios de la época, donde se entremezclan los axiomas de los Panteras Rojas con citas de Mao, Fanon y otros íconos de esos tiempos.

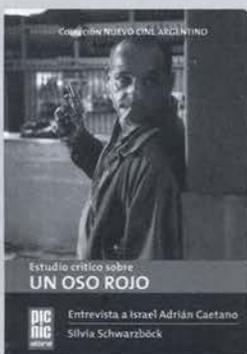
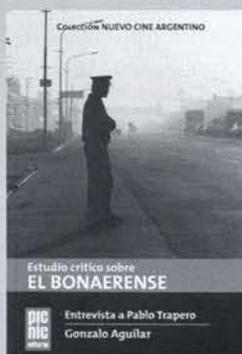
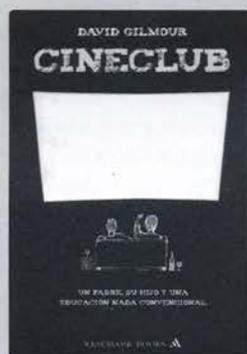
Pero Godard, en ese sentido, no se parece a nadie, y el discurso es caótico al tiempo que autorreferencial. Para transmitir semejante tensión ideológica (teórica y práctica), recurre a la voz en off del actor inglés Sean Lynch, desde la cual construye un relato donde Kennedy, Brézhnev y Marilyn son algunos protagonistas. "La mejor manera de ser un intelectual revolucionario es abandonar el rol de intelectual", se escucha en la película. Sutil manera de plantearse aquellos enigmas post Mayo Francés, el triunfo y la posterior e inmediata derrota de ese mes único en la historia francesa del siglo XX. Dilemas que Godard volverá a (auto)interrogarse con el grupo Dziga Vertov y en el colectivo *Loiin du Vietnam* desde el lugar que ocupaba un burgués intelectual y francés frente a aquel conflicto bélico. ¿Y los Stones? Se los ve bien, algunos de ellos en actitud de pose (Richards, Jagger), otros ajenos a todo lo que ocurre por allí (Jones, Watts), y Bill Wyman siempre marmóreo. Pero se trata de una película de Godard, y la gran escena de *Sympathy for the Devil* es otro plano secuencia donde un grupo de reporteros entrevista a Anne Wiazemsky en un parque, donde la actriz (y esposa del director por entonces) encarna a Vispera de la Democracia, que responde con un "sí" o un "no" a preguntas complejas sobre política y sociedad. En fin, todos se pelearon y el mundo siguió andando. Los productores juntaron plata con su corte final, Godard se refugió en el grupo colectivo y los Stones, al poco tiempo y con el cadáver de Brian Jones aún caliente, se fueron a Altamont, contrataron a los Hells Angels y sumaron su primer muerto en un recital, como se ve en la extraordinaria *Gimme Shelter* (1970), donde la imagen congelada de Jagger delata aquella irresponsabilidad. Aunque, subrepticamente, Godard ya lo había hecho un año antes. **[A]**

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



Cicatriz blanca

Mala noche

Estados Unidos, 1985, 78'. **DIRIGIDA** POR Gus Van Sant. **CON** Tim Streeter, Doug Cooyate, Ray Monge, Nyla McCarthy.

por **Diego Trerotola**

A principios de la década del 50, en parte influido por sus experiencias en México, William S. Burroughs escribió *Queer*, una novela corta sobre una relación homoerótica empujada a yirar por América Latina para conseguir yagé, una droga telepática también conocida como ayahuasca. Sin embargo, *Queer*, tal vez a causa de la suciedad incorrecta que destila, permaneció inédita durante más de tres décadas hasta que finalmente se publicó en 1985. En el epílogo al libro, Burroughs convierte al narrador en un fotógrafo perverso que trata de capturar imágenes de jóvenes como fetiches: "Abajo, a orillas del agua, vi a un indio joven y oscuro en una lancha de pesca. Sabía que yo quería sacarle una foto, y cada vez que

apuntaba la cámara levantaba la mirada con joven malhumor masculino. Finalmente lo sorprendí apoyado contra la proa de la lancha con la gracia lánguida de un animal, rascándose despreocupadamente un hombro. Una larga cicatriz blanca le atravesaba el hombro derecho y la clavícula. Guardé la cámara y me incliné sobre la caliente pared de cemento, mirándolo. Mentalmente recorrí con un dedo la cicatriz y después bajé por el pecho y el estómago, desnudos y cobrizos, mientras la privación me hacía doler cada célula". La descripción, que va desde el deseo erótico hasta el sufrimiento, es tal vez lo más parecido a *Mala noche*, la ópera prima de Gus Van Sant, que se estrenó el mismo año en que salió la novela de Burroughs. Y ésta parece ser no una casualidad, sino más bien el producto de una sincronía de sensibilidades: el primer corto de Gus Van Sant, *The Discipline of D.E.* (1982), ya estaba basado en un texto de Burroughs, quien además actuaría en *Drugstore Cowboy* (1989). También hay que decir que el debut de Van Sant está basado en un libro autobiográfico del poeta Walt Curtis, alineado al mismo movimiento beat

desde el que también agitaban tanto Burroughs como Allen Ginsberg y Ken Kesey.

En *Mala noche*, Van Sant rubrica su estilo blanco sobre negro: una profunda oscuridad quebrada por la claridad sobreluminada constituyen las imágenes que dan forma al romance de Walt, un empleado joven de una licorería, con los esquivos Johnny & Roberto, dos inmigrantes mexicanos ilegales, posiblemente narcotraficantes. La estética extremista, predominantemente aguafuerte en claroscuro, tiene tanto de expresionista como de documental, de urgencia por registrar la noche y sus neones mirándolos de frente, hasta encandilar al cielo negro: una cicatriz luminosa atraviesa el deseo sombrío. Y así, en medio de la diversidad sexual aferrada a la lentejuela bailable con brillo postglam vuelto pop ochentero, Van Sant quiebra la lógica del gay chic con un romance desgarrado bastante lúgubre, violento, emocionalmente inmoderado. Si Richard Dyer escribía que "ahora podemos ver la homosexualidad" durante los ochenta, incluso retrospectivamente, destacando la política de la visibilidad gay durante esa década, Van

Sant reniega de lo gay, se vuelve putito y le devuelve cierta oscuridad a la representación de lo diverso. El deseo extraño, ahora, no se diluye en la cultura sino que se vuelve criminal: tal vez hasta *Gerry* (2002), el otro gran film anómalo de su obra, el cineasta de Portland, Oregon no alcanzará el nivel de desequilibrio de las coordenadas esperables, o una voluntad de desmarcarse para ir más allá de los propios puntos de partida y los de su tiempo. *Mala noche* es una película urgente, molesta, de mucha necesidad de hacer contacto (con la calle, con los actores, con la luz) para establecer una serie de contradicciones que la perfilan esquiva: es un relato filosóficamente vagabundo aunque despistado de todo sentido; hay tanta literatura oral callejera como impulso cinético visceral, hay cuidado de la imagen y el montaje pero también furia de registro antiacadémico. *Mala noche* es una película de iniciación homoerótica en la que, como el fotógrafo descrito por Burroughs, alguien descubre el caleidoscopio implicado en la mirada cinematográfica, que le permite ir de la fascinación al dolor ida y vuelta. Ese cineasta es el que recorrerá el último cuarto de siglo de la historia del cine en búsqueda permanente, reinventándose a sí mismo, para bien y para mal, yendo de *Mi mundo privado* (1991) a *Last Days* (2005), pasando por *Todo por un sueño* (1995) y *En busca del destino* (1997), con las mismas contradicciones que, con total honestidad, ya exhibía desde un principio. Y, además, fuera de su obra, *Mala noche* adelanta no sólo el inminente cine queer de los noventa americanos (Tom Kalin, Rose Troche, Todd Haynes, Gregg Araki, Kimberly Peirce, etc.), sino a toda una década del cine internacional más enrevesado en la representación del homoerotismo, que va del Stephen Frears de *Susurros en tus oídos* (1987) al Wong Kar-wai de *Happy Together* (1997). Desde un oscuro lugar de Portland, Van Sant dio vuelta el mundo en una *Mala noche*. **[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.



..
PROXIMAMENTE,
8 NUEVOS CANALES HD

..
0810.122.7789

..
WWW.CABLEVISION.COM.AR

Cablevisión

Algunos caprichos

¿Qué es esto? Algo que se nos ocurrió para festejar el número 222, un lindo capicúa que a algunos sólo les sugería la imagen de una caja de fósforos. Varias páginas con textos pequeños, divertidos, serios, livianos que intentan justificar esto: dos películas que uno ve a repetición, dos películas que se consideran importantes pero que no se tienen ganas de volver a ver y, por último, películas que no se vieron completas y no se tienen intenciones de completar. Como siempre en **El Amante**, una mezcla de agudezas, caprichos y libertades varias.

Dos películas que me dan ganas de ver una y otra vez

Ignacio Verguilla: *Besos robados* (François Truffaut): Antoine Doinel repitiendo su nombre frente al espejo fue, durante años, una suerte de mantra cinematográfico que, si no garantizaba la felicidad, la acercaba bastante. Tal vez por su calidez, su humor refinado o su clasicismo tan francés; tal vez por la escena en la que Antoine le declara amor eterno (y en fuga) a Fabienne, sin decir una palabra e intercambiando frases escritas en un bloc. *El camino de los sueños* (David Lynch): El club Silencio y la "llorona de Los Ángeles" (tremenda versión de "Crying", de Orbison, para la escena más conmovedora de la película) son el imán perfecto al universo Lynch, a ese mundo retorcido en el que la maravilla y el caos se vuelven cine. Una película oscurísima, fantástica y lúcida como pocas; una suerte de post film noir cargado de erotismo y misterio, que (como su hermana mayor *Imperio*) no se agota nunca.

Marina Locatelli: *Orgullo y prejuicio* (Joe Wright): Debo haberla visto más de veinte veces. Para mí, hasta el momento, es la mejor transposición de la novela de la gran Jane Austen. Respeta y, a la vez, modifica, amplía e intensifica sus posibles lecturas. Joe Wright logró encontrar y plasmar la esencia de la obra, esa cuerda íntima que la hace tan especial. No hizo una flaca ilustración del libro, sino que dotó a la película

de vida propia. Bazin estaría orgulloso. *10 cosas que odio de ti* (Gil Junger): Otra transposición, pero esta vez de Shakespeare. La fiercilla domada retratada aquí y su corte son graciosos sin ser obtusos; ingenuos sin ser pacatos; entrañables sin ser sensibleros. Es una comedia romántica de adolescentes que dignifica a su especie y se aleja de las tonteras chatas y sin gracia que vemos habitualmente. Como si esto fuese poco, tiene una de las mejores versiones de "Can't Take my Eyes Off of You", cantada por Heath Ledger.

Fernando E. Juan Lima: *Irene, yo y mi otro yo* (Peter y Bobby Farrelly), *El triunfo de los nerds* (John Fortenberry): La incorrección, la guarrada y la acumulación de mayor cantidad de chistes por minuto que se pueda imaginar. En este apartado he tomado como parámetro el de aquellas películas que uno no puede resistir ver (aunque sea por unos minutos) aunque la encuentre por cable a las 6 am de un domingo, tras una noche de sábado algo más agitada que lo habitual. Es por la adopción de este baremo que me quedo con *El triunfo de los nerds* (horrible y embaucador título con que se estrenó por aquí *A Night at the Roxbury*) y no con *El milagro de P. Tinto* (que siempre hay que verla entera). Sea cual fuere la situación en que nos topemos con *El triunfo...*, hay que llegar al momento en que suenan los acordes de "What Is Love?" y la ventana de un coche estalla en añicos de un cabezazo.

Jorge García: *Ser o no ser* (Ernst Lubitsch): Existe una tendencia a caracterizar a Ernst Lubitsch como un director sutil e inteligente pero ligero y exento de complejidades. Creo que bastaría con ver esta película para desmentir esa afirmación. Aquí, una prime-

ra (y acertada) lectura sería la de una jugosa sátira sobre el nazismo, aunque, escarbando un poco, estamos ante una de las más lúcidas reflexiones que se hayan hecho sobre la realidad y su representación. *Río Bravo* (Howard Hawks): Hawks realizó una gran cantidad de obras maestras en distintos géneros, pero este film es la quintaesencia de su cine expresada a través de un western. Su axioma "mis películas son comedias de aventuras sobre hombres en peligro" se cumple una vez más, y a esto hay que adosarle su permanente exaltación de la camaradería viril y su lúcida aproximación al universo femenino, todo sin el menor atisbo de solemnidad.

Ezequiel Schmoller: *El gran Lebowski* (Joel y Ethan Coen), *Atomic Cafe* (Jayne Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty): Cuando alguien nos empieza a contar un chiste que ya escuchamos antes, lo interrumpimos y le decimos que no siga, que ya lo conocemos. Entonces, ¿por qué nos gusta tanto rever comedias? En teoría, nos tendría que pasar lo contrario: la sorpresa debería quedar anulada después de la primera visión. Ya conocemos los chistes, ya estamos familiarizados con las situaciones, etc. Mientras algún teórico o sociólogo serio intenta responder, va mi idea: rever comedias nos devuelve a nuestra más tierna infancia, al regocijo infantil de la repetición, al placer pícaro de agazaparse y disfrutar viendo una y otra vez a un tipo resbalándose con una cáscara de banana. Estoy hablando de *El gran Lebowski* pero también de *Atomic Cafe*, que es un documental sobre el uso terroríficamente cínico que se le dio a la imagen durante la Guerra Fría, y así y todo sigue siendo una comedia. ¿No me creen? Vayan a buscarla a su videoclub amigo y véanla.

Rodrigo Aráoz: *Father and Daughter* (Michaël Dudok de Wit): La persistencia del recuerdo y el peso de una ausencia; el amor, la vida, la muerte y la trascendencia condensados en sólo ocho minutos de los extraordinarios dibujos animados de Dudok de Wit y la música del gran Normand Roger. Un film que, de entrada, apunta a lo más íntimo de uno, y que en mi caso indudablemente lo toca. Años y decenas de vistas después, aún lo sigue haciendo. *Terminator 2: Judgment Day* (James Cameron): La razón de que *Terminator 2* sea una película para mirar una y otra vez es sencilla. No son (sólo) los personajes, ni la historia, ni siquiera los asombrosos efectos especiales los catalizadores de esa adicción, sino su extraordinario montaje. El encadenamiento en esta película es tan perfecto (ni hablar en las escenas de acción) que, sin importar en qué parte uno la encuentre, es imposible dejar de verla.

Tomás Binder: *El dinero* (Robert Bresson): Por su misterio infinito. *Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul): Por el aire de verano y sus múltiples entradas.

Guido Segal: *Dead Man* (Jim Jarmusch): El cine que construye mitos me hipnotiza, me impulsa a querer eternizar el momento. *Dead Man* recrea un pasado fundacional mítico: western lírico, blanco y negro asepiado de tintes kaurismakianos; manifiesto indígena con balas y un payaso amanerado llamado William Blake. Neil Young desgarró el pasado con su guitarra y Jarmusch hace una película con olor a sangre reseca y a tierra, donde lo más tonto y lo más sublime conviven. *Pánico y locura en Las Vegas* (Terry Gilliam): La mejor forma de resistencia política es hacer de uno mismo un monstruo. Hunter Thompson lo supo, y Terry Gilliam lo interpreta mejor que nadie. Una película furiosa y divertida, que jamás olvida que detrás de la lisergia están los sueños muertos de una generación y que detrás de los angulares que deforman está la melancolía de un país y de un cronista que quiere poner en palabras el hermoso horror de ese sinsentido.

Gustavo J. Castagna: *El enigma de otro mundo* (John Carpenter): No me canso de ver *The Thing*, desde el momento en que algo extraño ocurre en la Antártida y un grupo de hombres necesita sobrevivir frente a algo. De ahí hasta el desenlace, nihilista y sin esperanza, con el líder Kurt Russell y su ex enemigo negro, acaso esperando un nuevo ataque de la cosa, tal vez aguardando un milagro y que un helicóptero los rescate. La monótona música de Carpenter es otro punto alto de una historia de hombres seguros de sí mismos y luego asustados. *Duro de matar* (John McTiernan): El gran personaje del cine que anda en camiseta no

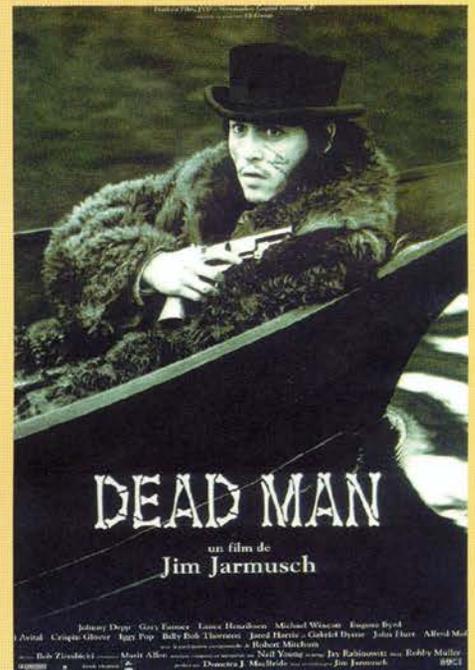
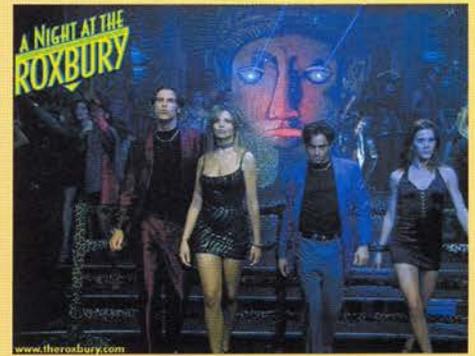
es Kowalski en *Un tranvía llamado deseo*, sino el policía solo frente al mundo que encarna Bruce Willis en *Duro de matar*. El mainstream en su máximo esplendor 80 con un grupo cosmopolita de terroristas (toda la gloria para Alan Rickman) y una sutil lectura sobre el yuppismo y el poder económico asiático. Adrenalina narrativa, clásica y moderna.

Leonardo M. D'Espósito: *Fantasia* (varios) y *El ciudadano* (Orson Welles): *Fantasia* es uno de los films más deformes del mundo. Tiene lo mejor y lo peor de Disney –la locura desatada por un lado; la coartada didáctica por otro–, y uno, a medida que la ve y la revé, se da cuenta de que hay cosas que no puede explicar demasiado bien. ¿Cómo hicieron para que las hadas brillasen? ¿A quién se le ocurrió esa locura del Diablo en el Monte Calvo? ¿Cómo es que las centauras no tienen pezones pero las arpías del final sí? ¿Cómo te van a mostrar eso del tiranosaurio comiéndose en primer plano al estegosaurio, que agoniza y muere en cámara (violando el Código Hays)? Es tan rara que me hipnotiza. Y *El cascanueces*, encima, siempre me hace llorar. *El ciudadano*, en cambio, es la película más divertida del mundo. Más allá de lo que es históricamente, el caso es que no puedo dejar de ver a un montón de pibes que decidieron cargarse a un millonario riéndose de Hollywood y de los poderosos en la cara, aunque paradójicamente fascinados por Hollywood y los poderosos. Nada me divierte más que la cantidad de trucos que saca de la galera Orson Welles. Sí, *The Magnificent Ambersons* o *Sed de mal* son mejores, pero el “News on the March” de *El ciudadano* (y el plano de la ventana, parodia de *Blancanieves*) me causan una alegría enorme.

Gustavo Noriega: *La delgada línea roja* (Terrence Malick), *Cuando Harry conoció a Sally* (Rob Reiner): Las dos son episódicas, con lo cual uno puede entrar en cualquier momento y disfrutar de sus escenas perfectas.

Eduardo Rojas: *El padrino I, II y III* (Francis Ford Coppola): Narración en estado puro. Poder sin gloria. Mil y una noches contemporáneas. *Ciudad dorada* (John Huston): Melancolía en estado puro. Pero melancolía en acción. Tango y blues.

Federico Karstulovich: *El enigma de otro mundo* (John Carpenter): Una de esas películas fundacionales de la cinefilia. Es una suerte de mitología personal en mi país cinéfilo. Es, además, un extraordinario ejercicio de precisión narrativa y uno de los mejores ejemplos de la vitalidad anacrónica del cine clásico de la vieja guardia. Si ser clásico en el mundo de los ochenta se ha vuelto inhóspito, *El enigma de otro mundo* es el territorio de la melancólica resistencia.



This Is Spinal Tap (Rob Reiner): Uno de esos casos de película tapada que funciona gracias al boca en boca pero que pocos vieron. Este genial mockumentary de Rob Reiner no sólo adelanta la obra de Christopher Guest como director, sino que además anticipa la comedia televisiva que estaría de moda 20 años después (ver *The Office*, si no). Es una comedia triste, una profecía, y tiene un tempo perfecto e insuperable. Woody Allen todavía pensaba en el stand-up.

Agustín Campero: *Los rompebodas* (David Dobkin): Esta película es como mi vida en loop. Desde luego, no porque viva como los buenos de Owen Wilson y Vince Vaughn, sino porque cada vez que me siento y agarro el control remoto aparece ahí, para salvarme el día. Por suerte la repiten a cada rato, y cada vez que la veo vuelve a vencer los obstáculos de la estupidez mediante las bondades de la diversión audaz, el amor y la camaradería. *Las tres noches de Eva* (Preston Sturges): Cada vez que puedo, vuelvo a *Las tres noches de Eva*, con la que construyo un refugio contra alguno de los males de este mundo. La Eva más astuta de la historia del cine conquista, dos veces, al más tonto de los Adanes. Nunca la manzana fue más tentadora ni el pecado original, mejor justificado. Y sí: al final el amor y el conocimiento tienen relaciones sofisticadas. Así, me ofrezco una y mil veces a salir expulsado del Jardín del Edén.

Hernán Schell: *Tiburón* (Steven Spielberg): No sólo es la película más perfecta de Spielberg; no sólo es una reflexión superlativa del valor del dinero en Norteamérica, ni una mezcla sublime del género de terror y el de aventuras. Es la película con la escena más euforizante de la historia del cine. Está ahí cuando explota y de una vez por todas se muere ese tiburón desesperantemente fuerte y de apariencia invencible. He visto esa película una y otra vez sólo para llegar a la felicidad que me produce esa escena. *Los paraguas de Cherburgo* (Jacques Demy): No hay forma de hacer una catarsis tan refinada y elegante como la que hace uno cuando llora con esta película de Demy. Siempre me conmuevo con la forma en que se habla permanentemente de la guerra y sus consecuencias sin mostrar un plano de la batalla; siempre espero inútilmente que Genevieve y Guy terminen juntos, y siempre espero que en algún momento de la película ella le grite a su madre (cantando, por supuesto) que es una vieja de mierda.

Javier Porta Fouz: *Hechizo del tiempo, o Groundhog Day, o Día de la marmota, o Atrapado en el tiempo* (Harold Ramis, guión de Danny Rubin): O la experiencia en forma de comedia de una promesa de semi

eternidad, o de la posibilidad de aprender antes de tener que vivir. Y Bill Murray en estado de gracia. Y un relato simple para una premisa genialmente complicada. Va más allá de la adicción, es la felicidad hecha película. *Fuego contra fuego* (*Heat*, de Michael Mann): Ambición, actuaciones, gravedad, símbolos por todos lados. Mann quiere hacer el policial para terminar con todos los policiales, y casi que lo logra. Inoxidable en su violencia cruda y cool: una combinación que parecía imposible. No me canso de verla, incluso sus escasos momentos fallidos.

Dos películas consideradas importantes que no tengo ganas de volver a ver

IV: *Saló o los 120 días de Sodoma* (Pier Paolo Pasolini): El fin de Pasolini como cineasta y como ser humano. Se trata de una de las películas más abismales de la historia del cine, la que fue más lejos y lo hizo con una valentía y un rigor que asustan. La sensación de estar asistiendo a la destrucción de una vida me ha dejado siempre huérfano de una nueva visión. *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella): La comprobación –cierta e inútil para quien escribe– de que ésta es la mejor película de Campanella no parece suficiente como para que llame a su revisión. No vale la pena poner en duda su virtuosismo visual y su narración tan “Oscar friendly” (clasicismo, violencia y venganza); la simple constatación de que se trata de su horizonte último invita a cerrar la voluntad de discutirla.

ML: *La ciénaga* (Lucrecia Martel): Sé que es importante y que marca un hito en nuestra cinematografía. Me gustó mucho cuando la vi, con su violencia latente, sus personajes reprimidos y su estado de cuasivalvajismo. Sin embargo, no quiero volver a verla. Su atmósfera es tan opresiva que verla me requiere un esfuerzo que no estoy dispuesta a realizar otra vez. *Jules y Jim* (François Truffaut): Me han dicho que muchos creen que es una de las obras más logradas de Truffaut, su *pièce de résistance*. A mí es la que menos me gusta. La encuentro distante, cerebral; en la vereda opuesta de la tangible saga de Antoine Doinel, que me encanta y posee una vitalidad que la sesuda *Jules y Jim* no tiene.

FJL: *Katyn* (Andrzej Wajda): Presentada en un Festival de Mar del Plata y estrenada luego en DVD. El peso del tema importante explica cierta tolerancia hacia esta bazofia que ni llega a producir aburrimiento dado el esfuerzo que demanda para intentar seguir una narración tan torpemente construida y una edición que parece haber olvidado un rollo de película. *La cinta blanca* (Michael Haneke): Creo que ver esta película, además de aburrir, hace mal (genera conductas que se acercan a las que pretende “denunciar”). Me explico: en la sala donde la vi, no éramos más de diez o doce prolijos asistentes, dos de ellos (acompañados por sus mujeres, que no los podían contener) se tomaron a puños en el medio de la proyección imputándose mutuamente no ser buenos (¿arios?) espectadores...

JG: *Último tango en París* (Bernardo Bertolucci): En sus buenos tiempos, Bertolucci dirigió varias películas valiosas, pero éste es uno de los films más sobrevalorados y de influencia más nefasta de todos los tiempos, con su grandilocuente intento de reflexión acerca de las relaciones entre la sexualidad y la muerte. Además, soportar a Marlon Brando en versión psicoanalítica es una tarea agobiante que el que suscribe no está dispuesto a volver a realizar. *2001: Odisea del espacio* (Stanley Kubrick): Lo único atractivo de esta película es su primer fragmento, hay que decirlo, descaradamente plagiado del primer tramo de *Olimpia*, de Leni Riefenstahl. El resto es un insostenible intento de reflexión filosófica sobre el sentido de la vida y –por qué no– del universo todo, que culmina en un absurdo final psicodélico. Alguna vez escribí que el personaje más interesante de esta película era una computadora, algo que ratifico plenamente.

ES: *La pasión de Juana de Arco* (Carl Dreyer), *La infancia de Iván* (Andréi Tarkovski): A mí denme al Dreyer exuberante, salvaje y fantasmagórico de *Vampyr*. Ustedes pueden quedarse con los primeros planos en loop de la pobre, sufridísima Juana de Arco, frente a los malévolos inquisidores. A *La infancia de Iván*, justamente, debería volver a verla, porque la vi en mi adolescencia y, aunque me esfuerce al máximo y ponga cara de estar haciendo caca, no me viene a la cabeza ni una sola imagen. Pero pienso en la película y la recuerdo como una visita al dentista. No sé si se entiende: no tengo ganas de volver a verla.

RA: *Vivir su vida* (Jean-Luc Godard): Reconozco que no soy un gran amante de Godard, pero esta película en particular me fastidia con su pretensión de subvertir las convenciones del cine clásico en cada uno

de sus planos. A Jean-Luc seguramente lo pondría contento saber que sigue irritando a algunos espectadores. *Policía, adjetivo* (Corneliu Porumboiu): Si la solidez estética de *Policía, adjetivo* es la de una roca, su capacidad de entretener también. "Dormir por la patria", decía Borges sobre las aburridas películas argentinas; en el caso de *Policía, adjetivo*, bien podría decirse "dormir por el arte". Quizás la vuelva a ver como un buen somnífero, ya que las posibilidades de que llegue despierto al final tienden a cero.

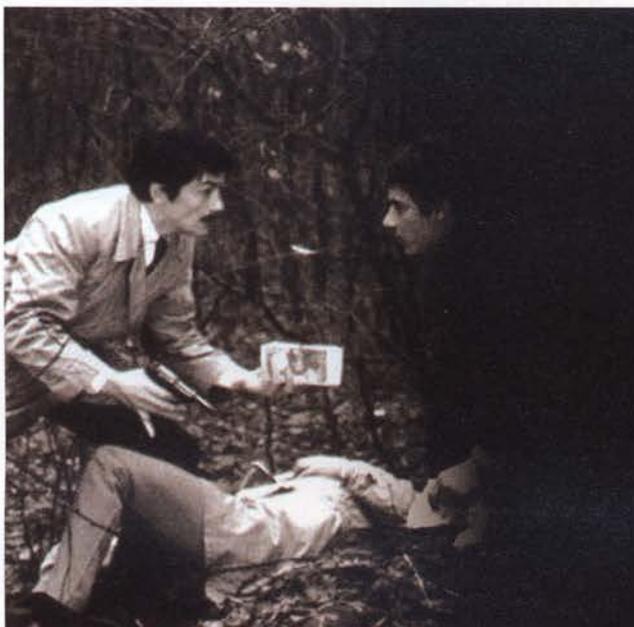
TB: *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais): Porque sus imágenes están ya demasiado impregnadas de lo que he leído sobre ellas. *Avatar* (James Cameron): Porque no me parece importante.

GS: *El Señor de los Anillos: El retorno del rey* (Peter Jackson): La saga de Peter Jackson me parece digna de laureles, pero su tono solemne y su parafernalia digital me impiden reverla en demasía. La tercera entrega es la que menos podré rever, porque la sola idea de atravesar de nuevo las innumerables batallas entre subespecies y las eternas codas al final detallando qué pasó con

cada uno de los héroes se me hace lejana de la épica medieval literaria, menos cursi y más salvaje. *Dogville* (Lars Von Trier): Von Trier es un genio, muy bien, ¿y qué? Sus películas me resultan soporíferas y huecas, como si el danés estuviera al lado diciendo: "¿Estás temblando ante lo que te hago?". *Dogville* grita innovación por todos lados mientras revela cómo el cine le roba al teatro. ¿Nuevo? Viejísimo, y misógino, y trillado. Si el relato se hubiera desarrollado en locaciones reales, tal vez me habría gustado más, y hasta podría reverla.

GJC: *Ser o no ser* (Ernst Lubistch): Está bien, el toque Lubistch es único en la historia del cine y quien intentó copiarlo pocas veces lo hizo bien. Y *Ser o no ser* es una comedia esencial, sofisticada, de doble o triple lectura, sobre el nazismo, la representación, el adulterio, el mundo del teatro, el arte y el poder, las máscaras y Hamlet y varios ítems. Nunca me banqué a Jack Benny; ya la vi y disfruté una par de veces. Chau. *Río Bravo* (Howard Hawks): Es perfecta por donde se la vea con los arquetipos del género según el maestro Hawks. Y está Wayne, también Dean Martin, y una





11.2010

malba.cine

→ LOS MISTERIOS DE LA FILMOTECA

Grandes películas que no conoce nadie

Del jueves 18 al domingo 28

Los críticos y los historiadores de cine son gente limitada, pero las cinematecas no. Así es como se revalorizan películas que importan, pese a que nadie se acuerde de ellas. Durante noviembre, el espectador podrá descubrir varios films valiosos pero postergados, que integran el acervo de la Filmoteca Buenos Aires.

→ CICLO

ArtFutura 2010

Del jueves 5 al domingo 8
Entrada gratuita

→ CICLO

Realismos de la precariedad

Del jueves 5 al domingo 8

→ CICLO

Festival de cine 4+1

Del jueves 11 al domingo 14

→ CICLO

Semana de cine del Brasil

Del viernes 26 al domingo 28

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 4 al domingo 28 de noviembre de 2010.

www.malba.org.ar

malba Fundación Costantini

joven Angie Dickinson. Y las ironías de Walter Brennan. Pero *Río Bravo* es un clásico prolijo, excedidamente armado desde el guión. Y la primera escena, tan renombrada, me parece tosca y demasiado gélida desde la puesta en escena. Prefiero otros Hawks imperfectos antes que éste. Hasta siempre.

LMDE: *La regla del juego* (Jean Renoir), *Perros de la calle* (Quentin Tarantino): Con *La regla del juego* me pasa que, bueno, sí, ya entendí. Entiendo todo, entiendo el tono, es un milagro lo que Renoir logra especialmente en esa secuencia tremenda de la cacería, con sus animales muriendo en segundo plano y sus burgueses seduciéndose en primero. Pero tanto zig-zag emocional, tanta tragedia con distancia, tanta mirada humana me terminan cansando. Sí, sí, es excelente, pero no me pidas que la termine. Si en el cable la dan y al lado están dando (ponele) *Rocky IV*, no me quedo a ver *La regla del juego*. Ya con *Perros de la calle* la cosa es distinta. A mí me gusta Tarantino, pero es un film que me parece falso desde la primera escena. No me parece inteligente, sino ingenioso, con el truculento truco de la oreja y la música que, en realidad, me molestan más que otra cosa. Siento que hay algo del tipo "miren, filmo sin manos" muy alejado de la libertad y el humor de *Pulp Fiction*, por ejemplo, o de la diversión como arma de *Bastardos sin gloria*. No, no la vuelvo a ver: si en cable dan *El telo y la tele* y ésta, veo *El telo y la tele*.

GN: *Café Lumière* (Hou Hsiao-hsien) y cualquiera de Kim Ki-duk: Porque para personajes mudos, Monsieur Hulot.

ER: *Saló o los 120 días de Sodoma* (Pier Paolo Pasolini): Julepe. No la banqué. Escapé de la sala. *Los excéntricos Tenenbaum* (Wes Anderson): Salinger pero no. Me deja frío (por ahí alguna vez sí).

FK: *El ocaso de una vida* (Billy Wilder): En un cine veloz, cortante, con el punto justo de cocción como el de Wilder, le reconozco a esta película todos los méritos que se lleva; sin embargo, siempre me molestó que, detrás de todo el aparato irónico autoconsciente, se filtraba en cada visión un tufillo de solemnidad, de importancia reflexiva sobre el cine (otra vez). Opto por el BW menor y veloz. Ésta queda en el panteón, pero ha muerto. *Sin aliento* (Jean-Luc Godard): *Sin aliento* es una sinécdoque de mi relación con el cine de Godard: lo respeto, es bueno, es inteligente, formalmente está bien. Traducción: no me interesa, ni me conmueve, ni me cambia la vida. *SA* tiene en mí el mismo efecto que la música de Juana Molina: me coagula la sangre hasta evitar que avance por el torrente. Así de sencillo. Parafraseando (mal) a un sabio: "Conozco su obra, pero la respeto".

AC: *Sátántangó* (Béla Tarr): Estuve aquel domingo de 2001 en el tercer Bafici. Me banqué las siete horas y pico de *Sátántangó*, sobre la que recuerdo un largo plano secuencia inicial con unas vacas, y el repetido sonido de un acordeón en un baile de pueblo. Recuerdo la euforia del público cuando apareció el director, al final del film. Fue una experiencia intensa, única y, para mí, irreplicable. *La hora de los hornos* (Pino Solanas, Octavio Getino): Es una gran película que nunca más voy a ver entera. El efecto del montaje potencia cinematográficamente el lenguaje publicitario del film, a disposición de una interpretación a la vez maniquea y convocante de la historia, dividida entre buenos y malos, aliados y enemigos, mártires y traidores. Todo dispuesto alrededor de una idea-visión simplificadora y de vocación clarificante.

HS: *Brindis al amor* (Vincente Minnelli): Sus méritos estéticos me parecen indudables, así como me parece indiscutible la enorme presencia en pantalla de Cyd Charisse y Fred Astaire, además de la sutil reflexión sobre el espectáculo de la película. Además, posiblemente nunca haya visto coreografías tan perfectas en un musical. Eso sí, de sus melodías chillonas y feas no pienso volver a escuchar una sola nota. *Octubre* (Sergei Eisenstein): Eisenstein fue un genio erudito al que el cine le debe sencillamente demasiado. Sus películas son de una potencia inusitada, y su díptico de Iván el Terrible es de lo mejor que dio la historia del cine. Con *Octubre* creó imágenes raras y muy adelantadas a su tiempo. Hay quienes aseguran que creó lo que luego sería el lenguaje del videoclip. Dicho todo esto, sin embargo, no me pidan que vea de nuevo ese experimento, ni que entienda cómo se le pudo ocurrir a Eisenstein que una película así podía alegrar a las masas.

JPF: *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais): Repetición laberíntica llena de ecos y repeticiones repetidas que no pienso repetir, ni este año ni el que viene. Y eso que me gustan varias películas de Resnais, incluso *Mi tío de América*. Pero este artefacto no, por favor otra vez no. *Un tiro en la noche* (John Ford). Hay películas –como comidas– que me gustaría que me gustaran más de lo que me gustan. Esta es una de ellas: ¡me gustaría mucho que me gustase mucho! Pero no, no hay caso, que impriman la leyenda o lo que quieran. Sí, entiendo su importancia, su lugar autorreflexivo en la obra de Ford, pero no, no hay caso. *Siete mujeres* (la última película de Ford y mucho menos mencionada) es enorme y la vería muchas veces, pero para mí *Un tiro en la noche* no está a la altura de su leyenda, por más impresa que esté.



Dos películas que nunca veré completas

IV: *Avatar* (James Cameron): Desatada la batalla final, ésa en la que los azules y el marine le ganan al imperio (mientras la película construye otro a su alrededor), el sueño pudo más que su prepotencia audiovisual, su tecnologismo y su literalidad maniquea. Propongo (para mí y para quien quiera acompañarme) ver *El viaje de Chihiro*, *Hierro 3* y *Playtime* como viajes de aprendizaje, aventura e ingenio toda vez que se repita *Avatar*. *El mundo mágico de Terabithia* (Gabor Csupo): La bajeza que transmite la secuencia de la muerte de Leslie (por la zancadilla de guión, el plano en ralenti bajo la lluvia y el sentimiento de culpa que le echa encima al protagonista) siempre me ha llevado a pensar en rearmar la película (DVD y programa de edición mediante) agujereando este cachetazo infame, y tal vez así entregarme a conocer el final de lo que era, hasta entonces, una gran película.

ML: *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith): Sí, consolidó el lenguaje cinematográfico. Sí, es el origen del origen. Sí, marcó el camino para todo lo demás. Sí a todo, pero, vamos, seamos sinceros, ¿cuántos la vieron completa? (Ídem *Intolerancia*.) Y si la vieron, ¿quién querría someterse a eso otra vez? Yo la vi por partes en el lapso de varios años y nunca llegué a querer terminar de verla. La verdad es que me aburre soberanamente. *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott): Intenté empezar a verla varias veces cuando la daban por televisión, hace ya muchos años. Nunca pasé de los primeros veinte minutos. Me dio miedo y me fui. Después de un tiempo, me resigné y me perdoné. Ya está, nunca la veré completa. ¿Para qué? Si todavía hay tantas comedias buenas que no he visto. ¿Me estoy perdiendo de algo genial?

FJL: *Va y viene* (João César Monteiro): Las dos veces que intenté ver esta película me sucedió lo mismo: me vi obligado a salir de la sala y, dada su duración, pude retomar la proyección. Quizás hay algo de cósmica coincidencia o de poética relación entre los periplos en bus de su protagonista y mis forzados viajes de ida y vuelta. A esta altura, prefiero quedarme con este mágico montaje y que la memoria complete su trabajo. *Expulsados del paraíso* (Vera Chytilová): Más que aburrida, irritante: el checo no me resulta especialmente musical, y dos horas de gente gritándolo sin parar puede producir jaquecas, migrañas y, de ver la película entera, quizás la muerte.

La vi (y me escapé) en Mar del Plata; luego me la he encontrado una y otra vez por cable. No me dejo engañar por los abundantes desnudos: ¡primero, la salud!

JG: *Las alas del deseo* (Wim Wenders): Creo que lo que me pasó con esta película difícilmente me vuelva a ocurrir, ya que las tres veces que intenté verla caí en el más profundo de los sueños. Es probable que algún psicoanalista bien dispuesto lo atribuya a algún efecto de negación, aunque más bien creo que el carácter profundamente soporífero de la película (comienzo del irresistible tobogán a partir del cual fue cayendo la carrera del director) fue el elemento determinante de mi reiterada caída en los brazos de Morfeo. *Miami Vice* (Michael Mann): Los que admiran de manera incondicional a Michael Mann y consideran que sus películas son siempre entretenidas no podrán entender que incluya a esta película en mi lista de fugas del cine. Lo cierto es que lo esquemático de su guión, la escasa verosimilitud de las situaciones y, en particular, las insoportables actuaciones de su pareja protagónica provocaron que a los cuarenta minutos de comenzada la proyección mi camino de aquella mañana se dirigiera hacia otros rumbos.

ES: *Star Wars* (George Lucas), *Historia(s) del cine* (Jean-Luc Godard): Cada crítico tiene su punto ciego: algún género, situación, tono, tipo de película o lo que sea que no le interesa. Yo soy medio amargo: las aventuras épicas nunca fueron lo mío. Ni cuando tenía seis, ni doce, ni quince, ni ahora. Acá pongo *Star Wars* pero perfectamente podría poner, por ejemplo, cualquier *Señor de los Anillos*. Y en cuanto a la de Godard, sencillamente no la soporto. Esa máquina de escribir (¡comprate una computadora, Godard!), la repetición de las palabras (*Histoires du cinéma, Histoires du cinéma*), esas grandes películas que nombra (para ser una historia del cine tan supuestamente personal, termina siendo bastante canónica), el tono y la cadencia afectados de la voz en off, los enunciados abstrusos... todo me molesta, hasta la "s" entre paréntesis del título. Un verdadero crimen Deleuze humanidad.

RA: *Hitler, un film de Alemania* (Hans-Jürgen Syberberg): Tendría que haberla visto por cuestiones académicas, pero después de ver la segunda parte la cosa se hizo un poco cuesta arriba y me dije que para muestra bien basta un botón (si su estética cambia en lo que me faltó ver aún hoy, no lo sé). Aplicar semejante método muy probablemente sea una aberración, pero pido clemencia... las cuatro partes suman casi 7 horas y media. *Caballos salvajes* (Marcelo Piñeyro): Casi una cita obligada para adolescentes en mi Chivilcoy natal, fui a verla

con amigos de la escuela. Como a la media hora se cortó la luz en el cine, y, después de esperar unos minutos, nos fuimos sin gran desilusión: ni siquiera reclamamos la entrada. Cada una de las veces que la enganché en la tele vi algún poquito más (nunca más de 5 minutos), por lo que quizás finalmente la haya visto completa... pero nunca de un tirón.

TB: Por un lado, cuando comienzo a ver una película no puedo evitar verla hasta el final. Por otro, no podría asegurar que no veré una película que todavía no he visto. Por lo tanto, no puedo decir esto sobre ninguna.

GS: *La lista de Schindler* (Steven Spielberg): Redescubre su judaísmo y decide redimirse: mala premisa extracineamatográfica. Mientras la veía descubrí el problema en pantalla: es una película que adapta las estructuras de géneros clásicos (bélico, de espías) para hablar del Holocausto, y está más concentrada en la estética que en indagar en el horror. Pura hipocresía filmica, con lección final incluida. Tan grosera y manipuladora que jamás la veré completa. *Shoah* (Claude Lanzmann): La obra titánica de Lanzmann es extraordinaria, y si no logro terminar de verla no es porque no me guste, sino porque dura nueve horas, y cada minuto de este intento de reconstruir el Holocausto duele. Cada escena es una catarsis en sí misma. No es falta de mérito, sino mis propias limitaciones emocionales lo que me impide atravesarla toda, las nueve horas de corrido, que es como Lanzmann exige verla.

GJC: *El silencio de los inocentes* (Jonathan Demme): El buen film de Demme se termina cuando Anthony Hopkins se escapa de la cárcel-jaula, mata dos policías, le corta la piel de la cara a uno y la usa para que el grupo Swat no se perciba de su fuga. De ahí hasta el final, cuarenta minutos, la película deja de interesar: el personaje de Jodie Foster jamás sostendrá la tensión del relato con Lecter fuera de campo. Y la escena del pozo donde una chica está en cautiverio tiene menos suspenso que el reciente rescate de los mineros de Copiapó. *2001: Odisea del espacio*: El comienzo lo vi muchas veces, con los monitos, el monolito, la violencia que nace, la búsqueda de comida, el nacimiento del mundo, las peleas entre los primates, el hueso que vuela, la elipsis y la nave que empieza a dar vueltas. Lo mostré en clase varias veces; pero faltan más de dos horas para que Kubrick llegue al rimbombante final. Es que, luego de la elipsis robada a *Olympia*, de Leni Riefenstahl, ya me agarra sueño. *2001* sigue siendo una excelente pastilla para el insomnio.

LMDE: *Juegos, trampas y dos armas humeanes* (Guy Ritchie) y *Contra viento y marea* (Lars Von Trier): Y ya que antes hablaba-

mos de Tarantino, yo me imagino en esos tiempos de *Perros de la calle* y *Pulp Fiction* a Guy Ritchie diciendo "guau, éste es el bloody cine del futuro, man", y, sin entender un pito (aún no entiende un pito), se largó a hacer *Juegos, trampas y dos armas humeantes*, pastiche boludón cuya única virtud es poner en la pantalla al gran, al único, al inimitable Jason Statham, que encima –se nota hoy– en ésta está mal dirigido. Nunca pasé de la mitad y me importa un pito saber cómo termina. Y termino: no soy enemigo de Lars Von Trier, aunque me pudre un poco. Hay cosas que me gustan bastante. Pero *Contra viento y marea* me marea. Literalmente: como me pasa con la mayoría de las películas "cámara en mano", en el cine me provoca náuseas y nunca pude terminar de verla en pantalla grande. La diferencia con *Días extraños*, *Maridos y esposas* o *Rosetta* –que también me enferman físicamente, qué va'cé– es que a *Contra viento y marea* no pude ni verla en video. Y no hay caso. No importa lo linda que es Emily Watson ni lo poderoso de las imágenes, la veo y me descompongo. Malaya triste destino, el estómago de cierto crítico argentino.

GN: *Buscando a Nemo* (Andrew Stanton, Lee Unkrich): Porque me da angustia el comienzo cuando Nemo se pierde. *La cinta blanca* (Michael Haneke): Porque llegué a la mitad y quedé allí, en la pila de DVDs, sin volver a mirarme a los ojos ni llamarme nunca más.

ER: Todas la de Kubrick salvo *Casta de malditos* y *La patrulla infernal*: Para oponerme a quienes lo defienden. *Honor de cavalleria* (Albert Serra): Me disgustan los chistes autodiscriminatorios de gallegos (o catalanes).

FK: *La aventura* (Michelangelo Antonioni): Con Antonioni me pasa algo terrible: conozco sus películas a partir de visionados múltiples, por retazos, por fast forwards. Pero la que nunca pude ver completa de un tirón es la insoportable *La aventura*. Sus tiempos muertos, sus planos interminables, sus panorámicas soporíferas han engendrado prole que copia mal y continua peor. Una de las más nefastas influencias cinéfilas de la historia del cine. *Irreversible* (Gaspar Noé): Noé tiene talento visual pero utilizado para el mal. Con *Irreversible* me pasa algo fulero (cuando la pasan por cable, aclaro): puedo ver uno de sus casi 10 planos secuencia (creo) virtuosísimos, pero sólo por vicio técnico. La película, en cambio, me resulta una canallada atroz y reaccionaria, y me pregunto qué habría sido de Noé si se hubiera dedicado al cine en vez de a aparatos espantaburgueses.

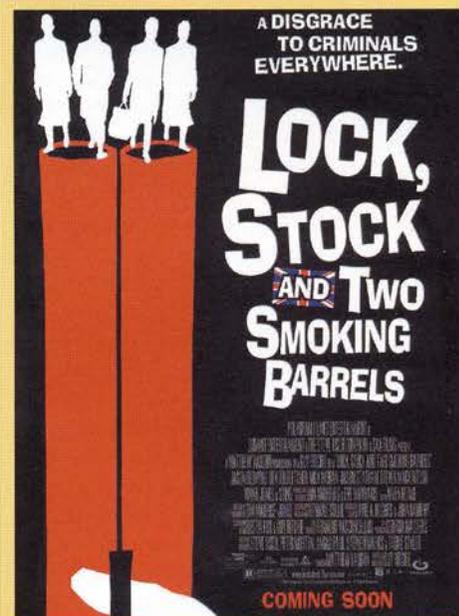
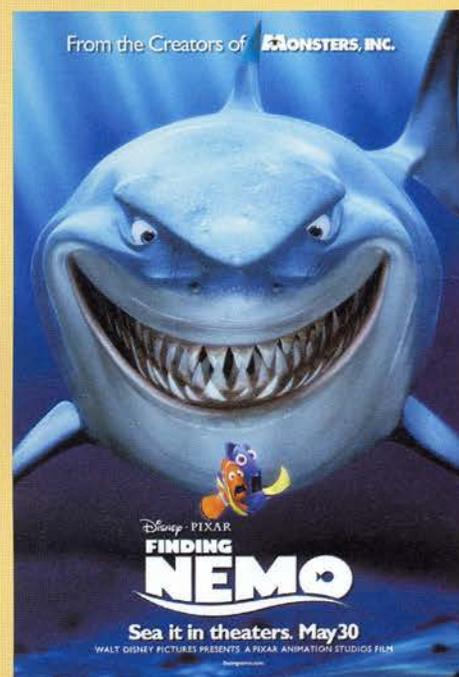
AC: *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming), *El golpe* (George Roy Hill): Traté, me esforcé, quise pertenecer, pero no pude.

Jamás logré ver completa la famosa película *Lo que el viento se llevó*. La tengo ahí, esperando para siempre, con mutua dedicación diletante. Desconfío de su prestigio justificado, de su condición de satisfacción garantizada, de su mayor importancia relativa frente a otras películas de la misma época. No lo puedo justificar; es un capricho que me supera, y en cierta forma me avergüenza. Con *El golpe* nunca me enganché, jamás superé los primeros quince minutos. Me cuesta superar, a priori, la barrera que establecen su reconocida melodía y los rostros angelicales de Redford y Newman. No sé lo que me pierdo y no me interesa saberlo: es una película que no me importa nada. Prefiero quedarme en la comodidad de pensar que es una obra que no tiene absolutamente nada que ofrecerle al mundo.

HS: *La aventura* (Michelangelo Antonioni): La vi tres veces en DVD y siempre he caído en la tentación de poner el fast forward para pasar rápido algunas escenas. Y no puedo decir que la razón de esto sea simplemente que la película es lenta, ya que he visto y disfrutado películas con ritmos más pausados que éste. *La aventura* y su capacidad para llamarme al fast forward se han vuelto para mí un misterio tan grande como esa chica que se pierde en la película para nunca más aparecer (o creo, no sé, capaz me salté la parte en la que mencionan que la encontraron). *La historia sin fin* (Wolfgang Petersen): Puede parecer un chiste poner como película que nunca terminaré de ver a una que lleva un título como éste, pero es la pura verdad. La empecé a ver cuando tenía unos cinco años y tuve que apagarla cuando vi, horrorizado, la escena del caballo que se hunde en la tierra movediza. Después me dijeron que ese caballo aparecía al final, vivo, pero yo nunca lo voy a saber por el trauma que me provocó esa escena.

JPF: *Experto en diversión* (John Hughes): Sí, me gustan ciertas cosas del espíritu del cine de los ochenta, y algunas películas de John Hughes. Pero nunca logré terminar de ver esta "diversión", se me hace plástica, nunca le creí demasiado a Mathew Broderick (un Robert Downey Jr. sin carisma ni malicia) y, por la falta de conexión que tengo con el relato, me parece que transcurre en el medioevo. *La cuestión humana* (Nicolas Klotz): Película de tesis solemne. En más de dos horas de tormento parece arribarse a la conclusión de que hay cosas en común entre la organización empresarial de la actualidad y algunos métodos del nazismo. La abandoné cuando faltaban 20 minutos, ¿para qué iba a seguir si *Enredos de oficina* de Mike Judge había dicho lo mismo en un diálogo al pasar? [A]

TOI HISTOIRE



EL AMANTE

CINE

Nº222

NOVIEMBRE 2010



RED SOCIAL DE DAVID FINCHER

¿QUERÉS SER MI AMIGO?

Todo un parto de Todd Phillips

La hora de la religión + Polémicas: **Sin retorno** y **Enterrado** + Sitges + **La bella y la bestia** + Especial 222 + **Vikingo** + Entrevista con Campusano + **Ocio** + **Che, un hombre nuevo** + Lynch, Fellini y Kubrick + **RED**

ARG \$ 16
URU \$ 95
AÑO 19
ISSN 150636
0.0.2.2.2
9 770329 260003