



+
Mar del Plata XXV edición

ELAMANTE

Nº223
DICIEMBRE 2010

CINE

XXV ANIVERSARIO DE VOLVER AL FUTURO

BACK TO THE FUTURE™

Celebración de **Jackass 3D + Machete + Skyline + Apichatpong Weerasethakul + Los límites del control + Cómo sobrevivir a un rockero (o sea, Get Him to the Greek) + Adiós a Berlanga**

ARG \$ 16
URU \$ 95
ANO 20
ISSN 150636
0.0.2.23
9 770329 260003

Cursos de verano

Enero

Inscripción previa
VACANTES LIMITADAS

Informes

amanteescuela@fibertel.com.ar
o llamar al 4951-6352.

Horarios y programas
www.elamante.com



TURNO MAÑANA

Ésta es la comedia: introducción a eso que llamamos Nueva Comedia Americana, por Federico Karstulovich
Lunes 3, 10, 17 y 24 de enero de 10.30 a 13.30 hs.

TURNO NOCHE

Bajo la lupa. Crítica de estrenos recientes, por Marcos Vieytes
Lunes 3, 10, 17 y 24 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

DOCE ESCENAS. Una docena de escenas de la historia del cine, analizadas por Adrián Caetano y Gustavo Noriega
Lunes 17, 24 de enero y 7, 14 de febrero de 19.00 a 22.00 hs.

Cineastas europeos en el Hollywood clásico: Fritz Lang, Billy Wilder, Jacques Tourneur, Robert Siodmak,
por Paula Vazquez Prieto
Martes 4, 11, 18 y 25 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

Hollywood de los 70: la generación cinéfila, por Leonardo D'Espósito
Martes 4, 11, 18 y 25 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

Cuatro directores americanos (del cine independiente a Hollywood): Jarmusch, Gray, Gordon Green y Mottola,
por Ezequiel Acuña
Miércoles 5, 12, 19 y 26 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

Periodismo básico de espectáculos: cómo hacer una sección con más ideas que gacetillas, por Marcelo Panozzo
Miércoles 5, 12, 19 y 26 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

El cine de Stanley Kubrick, por Hernán Schell
Jueves 6, 13, 20 y 27 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

La puesta en escena cinematográfica: cuatro formas del ritual, por Marcos Vieytes
Jueves 6, 13, 20 y 27 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

Transgresiones a la italiana : Pier Paolo Pasolini y Bernardo Bertolucci, por Gustavo Castagna
Viernes 7, 14, 21 y 28 de enero de 19 a 22 hs.

Guión, el malo de la película: o por qué el guión bueno es el que no se nota. Breve introducción al guión cinematográfico y a las estructuras clásicas, por Federico Karstulovich
Viernes 7, 14, 20 y 28 de enero de 19.00 a 22.00 hs.

Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración. Arancel: \$220 cada curso. Promociones por más de un curso. Arancel especial para suscriptores de la revista impresa y alumnos regulares de **EL AMANTE/ESCUELA**: \$190 por curso.

■ Cómo se hace un número de *El Amante*? Se combinan porciones de revista, como si se armara una pizza multicolor. Una porción se hace diciendo por mail: "En muchos países del mundo mundial se reestrena en los cines **Volver al futuro** por su XXV aniversario, pero no se estrenará en los cines de Argentina". Aparecen unos cuantos mails de insulto al destino y a las decisiones de la distribuidora, que no se calman ni ante el anuncio de la salida en Blue-Ray de la trilogía. De todos modos, se decide hacer una cobertura de celebración por los XXV años. "¿Quién quiere escribir?" es la inocente pregunta. Aparece una avalancha de gente y de textos que compiten por ser el que más quiere a esa película. Un redactor se va de viaje a Estados Unidos, dice que por otros motivos, pero resulta que va a ver la película al cine y vuelve para contarlo. Cada vez aparecen más notas sobre la película de Zemeckis: ¡A-la-ta-pa! ¡A-la-ta-pa! Una gran porción es entonces de **Volver al futuro**.

Otra porción, de masa distinta (por el agua, ¿viste?), es la dedicada al Festival de Mar del Plata. Hay varias películas sobre las que muchos quieren escribir; películas que nadie vio o sobre las que nadie quiere escribir, y los directores y películas que aparecen mencionados más veces son Ferreri, Étaix y **Wake in Fright**. Diecisiete páginas que incluyen polémicas y un fotomontaje de refulgente sutileza (!).

Otra porción, rellena de las cosas más asquerosas, es la dedicada a **Jackass 3D**, una de las grandes películas del año para todos los que la vieron. Buena parte (bah, "buena") de la redacción ni se molestó en verla, lo que constituye toda una actitud polémica: ¿nadie quiso escribir contra **Jackass**? No, nadie.

Y la última porción del número, una porción de paella, está dedicada a recordar a Luis García Berlanga, que murió a los 89 años. Nosotros cumplimos 19 este mes y andamos de lo más vitales y prolíficos. Y en cuanto a lo de prolíficos, dedicamos este número a Romeo y Ulises Campero, y les damos una doble bienvenida.

Director

Gustavo Noriega

Jefe de redacción / Editor

Javier Porta Fouz

Productora general

Mariela Sexer

Diseño

Mariana Marx

Corrección

Micaela Berguer

Anabella Poggio

Colaboraron en este número

Rodrigo Aráoz

Nazareno Brega

Gustavo J. Castagna

Leonardo M. D'Espósito

Juan Manuel Domínguez

Fabiana Ferraz

Jorge García

Josefina García Pullés

Lilian Laura Ivachow

Fernando E. Juan Lima

Marina Locatelli

Federico Karstulovich

Juan Pablo Martínez

Agustín Masaedo

Jaime Pena

Marcos Rodríguez

Eduardo Rojas

Eduardo A. Russo

Hernán Schell

Ezequiel Schmoller

Diego Trerotola

Paula Vazquez Prieto

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

verosantamaria

@gmail.com

Las Niñas Paulina Portela

15-6904-4121

lasninasproductora

@gmail.com

SUMARIO

2 Volver al futuro

Estrenos

15 Jackass

20 Polémica: **Machete**

22 Skyline: La invasión

24 Megamente

25 Actividad paranormal 2. Ma fille (Mi hija)

26 Cosa voglio di più. Papá por accidente. Harry Potter y las reliquias de la muerte

27 Las hermanas L. Un buen día. Ágora

28 Boca de fresa. Maytland. Anónima: una mujer en Berlín. El lince perdido. Cazador de demonios: Solomon Kane

29 Berlin Calling. Amériika. Bebés. El juego del miedo VII 3D

30 De uno a diez

Llego tarde

31 Red social

Festivales

32 Mar del Plata

49 Tucumán

50 Masterclass Apichatpong Weerasethakul

52 Correo

53 Desde España

54 Obituarios

DVD

55 Polémica: **Los límites del control**

58 **Get Him to the Greek**

60 Obituario Luis García Berlanga


L'essentiel
Estética, Spa & Salón

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

VOLVER AL FUTURO 25 AÑOS



Los temas de siempre en un mundo distinto

Por Mariano Kairuz

Aquí, con esta nota sagaz, ágil y profunda, comienza un especial sobre una de las películas más queridas de buena parte de la redacción de **El Amante**. Las páginas que siguen son textos libres que abordan el clásico de Zemeckis de 1985 desde diversos ángulos, incluso con ideas contrapuestas. Y hasta tenemos el testimonio de alguien que sí pudo ver en cine este reestreno en Estados Unidos. Ah, se los dijimos en el editorial pero se los repetimos aquí: **Volver al futuro** se reestrenó en varios países (México inclusive, por lo que debería haber copias subtituladas), pero no en Argentina, así que este especial puede considerarse una celebración y también una protesta.

Volver al futuro
Back to the Future I
Estados Unidos, 1985, 116'

Volver al futuro 2
Back to the Future II
Estados Unidos, 1989, 108'

Volver al futuro 3
Back to the Future III
Estados Unidos, 1990, 118'

DIRIGIDAS POR Robert Zemeckis.
CON Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glover, Thomas F. Wilson, Elisabeth Shue, Mary Steenburgen.

Futurama

“Es una película sobre el tiempo”, dice Steven Spielberg en los extras del dvd, y parece una obviedad pero no lo es tanto. Porque las películas y las series sobre máquinas y viajes en el tiempo (de H.G. Wells a *Viajeros*, pasando por *El túnel del tiempo*, *Terminator* y las que se les ocurran) suelen ser aventuras sobre La Historia, sobre los grandes sucesos (de manual) de la humanidad, sobre los hitos políticos, sociales y culturales del planeta. Pero a *Volver al futuro* lo que le importaba no eran los momentos definitorios de esa Historia grande, sino el tiempo en sí: el paso bestial del tiempo, lo que va de una generación a otra, lo que el tiempo hace con uno (cómo nos convierte en otros). *Volver al futuro* es una comedia de aventuras sobre la relación entre padres e hijos, y los hitos históricos en los que recalca son los de la historia privada de su protagonista –los pequeños grandes hitos definitorios de nuestra vida, de manera freudiana: sobre la relación conflictiva con papá, la relación edípica con mamá, la fantasía reprimida de reemplazar a papá en la vida de mamá–. Finalmente, sí, también hay una idea para el retrato de una historia social y política, que se despliega en el fondo y habla sobre la Norteamérica de su tiempo, sobre el siglo XX, sobre la cultura norteamericana desde la posguerra hasta los ochenta.

Pero que no se entienda mal: *Volver al futuro* no es una película psicoanalítica ni tiene una agenda ideológica; eso está tan claro como el hecho de que la relación de Marty McFly con su madre es, y eso está en la superficie de la película, profundamente sexual (tan evidente es, que por eso el guión fue rechazado por Disney antes de recalar en Universal). Pero no hace falta sobreinterpretar, así como no hace falta convertir a *Volver al futuro* en algo que no es, ni en una genialidad incomprendida. Sencillamente porque siempre fue una genialidad comprendida (la que más público llevó en su año), y porque si algo la convierte en una de las mejores películas del cine norteamericano contemporáneo, es justamente que en sus poco menos de dos horas cabe todo esto, sin que jamás se haga una sola proclama verbal, ni se escuche una sola línea de diálogo que “se pase de inteligente”. *Volver al futuro* es una obra maestra que no envejece, a pesar de que los ochenta quedarán taaan viejos y tan subnormales, precisamente porque –y no a pesar de que– es una fantasía desbocada, temeraria y divertidísima.

Jerry Lewis de vice

Y de todas las celebraciones-remakes-relanzamientos diseñadas por el marketing de los

estudios de Hollywood para volver a hacernos tragar artefactos viejos reciclados en nuevos soportes o formatos, a través del aceitado mercado de la nostalgia –en particular la ochentosa, que este año generó tantas aberraciones–, la de los 25 años de *Volver al futuro* era una de las más previsibles y a la vez la más pertinente y significativa. Está bien, queda por ver qué va a pasar cuando, en 2015, se cumplan los 30 años, que es la cifra de la película, y para la cual los *mid-eighties* ya se habrán convertido en los nuevos *mid-fifties* y no sería mala idea ver qué quedó, qué permanece sobre los ochenta de todo lo que *Volver al futuro* supo decir sobre el mundo en su momento. 2015 también es el año de *Volver al futuro 2*, aunque ése ya es otro asunto. No sólo porque las partes 2 y 3 nunca se le arrimaron a los talones a la primera película –*Volver al futuro* no es una trilogía: es una película muy original seguida de lejos por dos desparejas secuelas que transitan otro terreno, más cercano al mundo convencional de los relatos de viajes en el tiempo–, sino porque todo el juego que propone sobre nuestro imaginario de un futuro cercano ya estaba contenido en el final de esa primera película. En el minuto final, cuando el DeLorean, ahora alimentado por basura y ya no por fusión de plutonio, sale volando, el chiste es claro: la idea de que en 2015 los autos surcarán los cielos era tan absurda entonces como lo era el imaginario tecnológico y cultural de los cincuenta acerca de los ochenta. Es decir, como cuando Doc Brown dice, no del todo en broma, que en 1985 “seguramente el plutonio se conseguirá por todos lados”. Los verdaderos cambios del mundo según el guión de *Volver al futuro* no pasan por los saltos en la tecnología nuclear o los autos que vuelan, sino por eso que, como también hace Doc Brown, se toma como un chiste pero no es más que la pura y dura verdad: que, en treinta años, Ronald Reagan será presidente (“¿Y quién irá de vice? ¿Jerry Lewis?”). A la vez que el salto del imaginario tecnológico es enorme –son años de maravilla e incertidumbre, de la bomba H a la televisión–, todavía los cincuenta no alcanzan a imaginar saltos mucho menores en la vida cultural: el “Johnny B. Goode” de Chuck Berry está apenas a un paso, pero los sonidos eléctricos de Van Halen pueden sonar como algo llegado del planeta Vulcano. Todo lo que importa sobre lo que vendrá queda dicho en una frase casi al pasar de Doc Brown, cuando examina la “moderna” videocámara que lleva consigo Marty McFly: “Con razón el presidente tiene que ser un actor: para verse bien en televisión”. ¿Cuánto más es necesario decir para definir la forma que adquirirá la política en los próximos años?

En última instancia, no importa que cualquiera en su sano juicio supiera ya en 1985 que los autos no iban a viajar por autopistas aéreas para 2015 –ni que el futuro de la ropa tendiera hacia esos ridículos plateados y dorados a lo Buck Rogers, como la bata con la que regresa Doc–, sino que ése es el gran chiste en loop sobre todo lo que no sabemos pero especulamos sobre el futuro, sobre las expectativas destrozadas, sobre ese mundo mejor o al menos más brillante que nunca llega.

American psycho

Y papá es un pusilánime fracasado y mamá una gorda borracha, frustrada e hipócrita: de eso se trata todo, y ahí está puesto el corazón de la película y también, como más o menos lo saben de memoria quienes hayan vuelto una y otra vez a ella durante los últimos 25 años, ése fue el principio de todo. Según lo contó Bob Gale, coguionista de Zemeckis, cocreador de todo el asunto, la idea se le presentó en la forma de una pregunta básica, fundamental, esencial: si yo hubiera sido contemporáneo de mis padres, ¿habríamos sido amigos? Es sabido, la familia no se elige y cada uno aprende a vivir mejor o peor con ella, pero la fantasía es ilimitada: si se pudiera elegir, ¿los habríamos elegido? Ahí está Marty McFly preguntándose una y otra vez cómo fue posible que su padre, tan socialmente inepto, siquiera llegara a concebirlo, y sorprendiéndose una y otra vez al conocer a su madre, una adolescente tan distinta de esa señora que no duda en darle un sermón acerca de lo que las “jovencitas decentes” de su época no hacían. Así son las cosas; uno (o tanta gente, al menos) se recibe de adulto no alcanzando la versión madura y sensata del cóctel hormonal que fue alguna vez, sino directamente transformándose en otro: el padre que reniega de aquél que fue cuando era hijo. *Volver al futuro* propone ese experimento: observar el momento en que los adultos de ese mundo horrible que eran los ochenta fueron jóvenes, y darse una idea de cómo aquello otro (los cincuenta) llevaron a esto. La pareja que dio a luz a Marty McFly nace de, literalmente, un accidente, una calentura irreprimible (la de mamá), un estado de desamparo patético (el de papá), y en tres décadas se convierte en un despojo, una acumulación de rutina y desazón de la que *Volver al futuro* necesita apenas un par de escenas al principio para graficar.

Robert Zemeckis siempre dijo que la elección de los cincuenta como destino del viaje de Marty McFly fue el resultado de un simple cálculo matemático y generacional: ir 30 años hacia atrás, para llegar a la fecha en que tus padres tenían tu edad actual.

VOLVER AL FUTURO 25 AÑOS

Pero también dijo que había algo más que la convertía en una época significativa: los cincuenta son la época en que nació la cultura juvenil, en que los chicos empezaron a disponer de dinero, de dictar el consumo de música, de cine, de ropa y de revistas, y empezaron a tener un poder que ya no relegarían jamás. Esto, por supuesto, no sale de la nada: los cincuenta pertenecen a los *baby boomers*, la primera generación después de la de los hombres que fueron a la guerra; la generación que creció con una idea de progreso que se apoderó de Estados Unidos y que parece sobrevivir muchos años en el imaginario colectivo. En la película aparece representado a través del barrendero negro que dice, ante la burla de los otros, que "algún día será alguien en esta ciudad" (sí, como sabemos, será el alcalde); de la banda con Marvin Berry que hace la mejor música de su generación (en un baile escolar de medio pelo); de los cartelones que anuncian el inicio de la construcción de los enormes barrios residenciales "del mañana" en Hill Valley. Todo dice "progreso". Eso habilita a los padres de la generación de Marty McFly a hablar de los cincuenta como una era ideal, en la que las chicas se comportaban "como señoritas", hecha de anécdotas nobles y románticas. Marty McFly llega a los dorados cincuenta desde los años más duros del reaganismo para ver cómo la burbuja de los *golden fifties* se pincha, y rompe su cáscara de idealismo para mostrar su rostro humano. *Volver al futuro* regresa al inicio verdadero del mundo contemporáneo para identificar el lugar en que comenzó el camino hacia el presente, desde una idea de inocencia que luego —tras atravesar los sesenta y los setenta— quedaría rota. Como una obsesión personal para un narrador nacido a principios de los cincuenta, Zemeckis volvería sobre estos tiempos y estos asuntos de manera un poco más oscura en *Forrest Gump*.

Volver al futuro rompe la burbuja de los cincuenta pero en su corazón parece admitir la contradicción; parece quedar anclado ahí: como la fantasía del adulto que vuelve a ser un nene para hacer todo otra vez pero mejor gracias a lo que ha

aprendido, los ochenta "arreglan" los cincuenta. Y una vez arreglado por Marty, el cuento de hadas de sus padres triunfa y llega indemne y mejorado hasta los años de Reagan, de la mano del éxito material que corresponde a su época (el padre finalmente cumple su sueño de publicar un libro de ciencia ficción, la vida familiar es armónica, los hermanos de Marty son todos más exitosos en lo laboral y en lo social). Pero el cine al fondo de una de las calles centrales de Hill Valley se ha convertido en un templo religioso. Y no hay que olvidar que LA canción de los ochenta es "El poder del amor", de Huey Lewis and the News, rockers retro anclados en el rockabilly, que no por nada fueron también la banda predilecta de ese monstruo de los ochenta que es Patrick Bateman, el *american psycho* de Bret Easton Ellis. El *happy end* que se materializa cuando Marty McFly despierta en su cama es como si la pesadilla que ha tenido recurrentemente a lo largo de la película se hubiera transformado en un sueño. De pronto todo es tan parecido a un sueño de felicidad, tan perfecto, que sólo puede ser un chiste. Y el futuro ya no es lo que era.

Cine Metro

En última instancia, volviendo al principio de todo, lo que importa es que *Volver al futuro* es fascinante aunque uno no mueva una neurona mientras la vuelve a ver por decimosexta vez. Zemeckis y Gale consiguen esto a través de un guión perfecto estructurado sobre una serie de coincidencias imposibles: el relato de las circunstancias en que se conocieron papá y mamá, que se repite justo la noche en que Marty McFly está a punto de viajar en el tiempo; el volante de la campaña para salvar el reloj de la torre de Hill Valley, al que una tormenta eléctrica paralizó para siempre en 1955; la epifanía que permitió a Doc Brown inventar la máquina del tiempo justo ese mismo año. Cuanto más absurda es la superposición de todos estos eventos y su regodeo en la consabida "paradoja temporal" de siempre —como si se tratara del destino, de un alineamiento de planetas—, más perfecto y disfrutable es el *acid trip* de *Volver al futuro*: un viaje al corazón del artificio, en

el que el baile escolar puede ser primero una descolorida y sosa velada vigilada por el rector de la escuela —Mr. Strickland: el tipo que fue siempre el mismo, tanto hoy como 30 años atrás— para de pronto transformarse en una coreografía digna de los créditos iniciales de *The Girl Can't Help It*, de Frank Tashlin. Las actuaciones, dirigidas con precisión por Zemeckis, calzan a la perfección en su programa: son pura reacción, exageración, eso que los norteamericanos llaman *over the top*, demasiado arriba, tan despegadas de la realidad todo el tiempo. Christopher Lloyd, inspirado lunáticamente en Leopold Stokowski (según ha dicho él mismo), redefine el científico loco para el cine. Y Michael J. Fox prueba ser ese comediante físico de timing imbatible, en perpetuo movimiento, propenso a la sobregegesticulación, que era exactamente lo que buscaban Zemeckis y Gale; la cumbre del artificio. (La historia de cómo reemplazó a Eric Stoltz cuando éste ya había llegado a filmar buena parte de la película se conoció desde el principio, y hasta había fotos disponibles, pero en su reciente relanzamiento en Blu-Ray se liberaron muchas de aquellas tomas archivadas, en una manobra no muy amable para con Stoltz —que simplemente no había tenido la gracia que buscaban— de parte de la producción, Zemeckis, Spielberg y compañía).

Ese carácter físico y volátil de la actuación de Fox tiene hoy un efecto extraño, al verlo en los homenajes y en algunos de los nuevos extras en los que recuerda la película que convirtió a un modesto muchacho lobo de estrellita televisiva en celebridad internacional. Fox vuelve a contar algunas anécdotas que ya había narrado, tal vez para un público que ni siquiera había nacido en el 85, pero esta vez mientras intenta controlar las sacudidas del Parkinson (que, justo a él, al peterpanesco Michael J. Fox, lo atacó inusualmente joven). Son imágenes que pueden producir un raro efecto sobre la percepción del paso del tiempo que tenemos los que convertimos esa película en una favorita hace un cuarto de siglo. Sobre el regreso a esa película que quedó tan lejos y tan cerca, hace apenas 25 años —para quienes ya estaban acá, el recuerdo es preciso; por ejemplo: el hoy difunto cine Metro de la calle Cerrito, un día del verano de 1986, justo entre sexto y séptimo grado—, nacida en un mundo distinto —antes de Internet y del formato de cine digital en que hoy se reestrena en otras partes del mundo— pero hablando de lo mismo de siempre. Envejecida pero moderna como pocas, artefacto de su época pero intemporal, sin fecha de vencimiento, hecha para que la sigamos viendo por siempre. [A]

19 años en la docencia del guión

"El cine es antes que nada lápiz y papel"

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

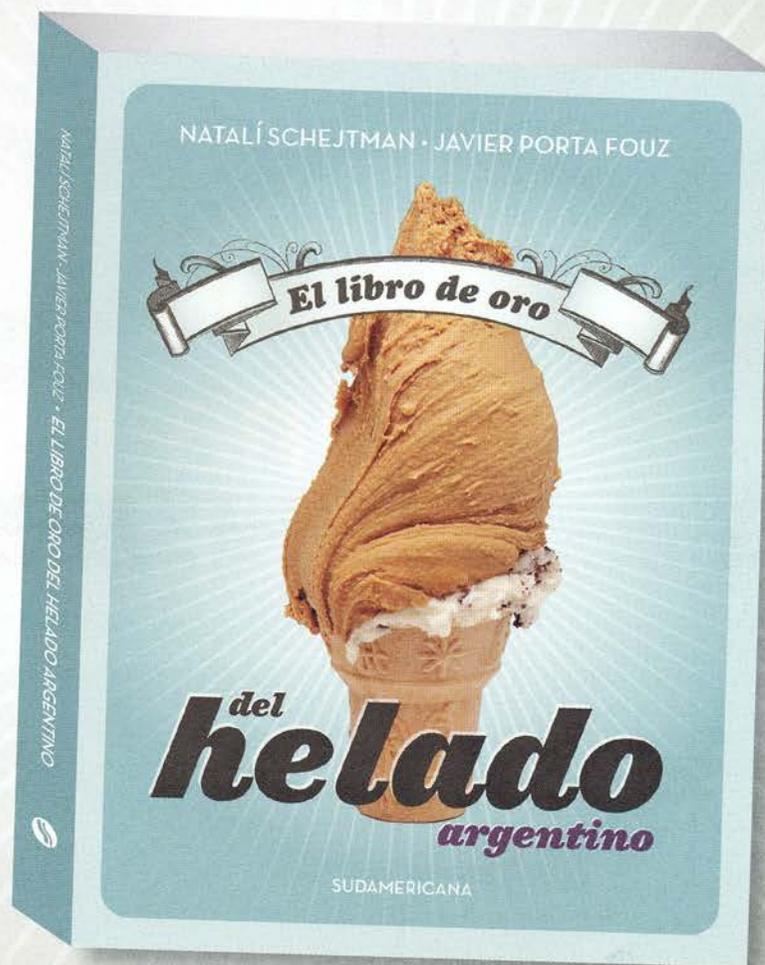
**ABIERTA LA INSCRIPCIÓN
CARRERA DE GUIÓN 2011**

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

¡Por fin!

La primera
enciclopedia helada

SECRETOS
MANÍAS
GUSTOS
COMBINACIONES
ANÉCDOTAS
HISTORIAS
VASITOS
CUCURUCHOS
PALITOS
¡BOMBONES!



**La diferencia entre saber
y no saber de helados.**

SUDAMERICANA



Una película de hoy

Por Leonardo M. D'Espósito

P

ido gancho: hace no mucho fui a un casamiento de gente de treinta y pico. Los asistentes estábamos, en su mayoría, entre los veintimuchos y los cuarentipocos. A la hora de bailar, el disc jockey apostó por la cumbia y el reggaeton, pero la verdad es que algunos (en realidad, algunas, como es debido en estos casos) se bamboleaban un poco como si fuera obligatorio. "Andá a pedirle que ponga algo de los ochenta", le dijo alguien a una despampanante pelirroja equipada para el casamiento ajeno. Fue, y con su despampanantez logró que el pinchadiscos

se abocara a Madonna, Jackson y varios etcéteras que incluían a los muy odiados por los fundamentalistas del rock Huey Lewis and the News y la eterna "Power of Love". Bailamos, claro; bailamos mucho. Me pregunto por qué no bailamos temas más recientes, por qué el rango de tiempo que abarcaban las grabaciones iba de 1977 ("Último tren a Londres" y "Stayin' Alive") a 1989 (varios Roxette). Pasa algo similar con las películas, creo. Conozco a mucha gente que no ha visto *Mentiras verdaderas*, o *Misión: Imposible*, o *La guerra de los mundos*,

o *La edad de la inocencia*; personas que sí han visto *Terminator*, *Los Intocables*, *Indiana Jones* y *el templo de la perdición* o *Buenos muchachos*. Personas que, incluso sin haber nacido antes de 1985 o siendo demasiado chicos como para ir al cine a ver algo que no fuera animado, sí vieron –todos, sin excepción– *Volver al futuro*.

Y digamos: entre todos los films exitosos de los ochenta, la película más importante es *Volver al futuro*. Nadie dice que sea la mejor, la más influyente, la revolucionaria. Eso le corresponde a otros títulos quizás más cercanos a un canon estético, a ser considerados obras maestras. *Volver al futuro* no es una obra maestra en el sentido académico del término, pero es, sin la menor duda, la expresión máxima de un estado mental especial. Aún es una montaña rusa de risas y de aventuras; todavía sorprende por su timing justo y su suspenso creciente (acabo de reverla: aún, después de cientos de visiones, me angustia el melodrama del auto, el rayo y el cable rebelde; todavía creo que es posible que Marty McFly se quede varado en 1955). Pero, además de ser un artefacto de placer para cualquier espectador, es un documento arqueológico; ni más ni menos, la quintaesencia de los años 80.

En principio, digamos el porqué del placer. *Volver al futuro* toma lugares comunes de géneros y películas. Haciendo un recuento fácil pero sin agotar las posibilidades, hay tres tipos de comedia (romántica, screwball, musical), ciencia ficción, aventuras, acción, sátira política. En su puesta en escena se apela a la historieta, a la televisión, al cine clase B y al cine mainstream. Depende tanto de los actores (por siempre de Michael J. Fox, el chico que podía ser cualquiera, ni especialmente alto ni especialmente lindo ni especialmente talentoso, pero con la proporción justa de esas cosas como para que cualquier otro adolescente de 17 años –levanto la mano– pudiera identificarse con él) como de los efectos especiales y una precisión absoluta en el manejo del aparato cinematográfico. Por momentos es una película inmersiva (los viajes de Marty en el DeLorean, la molesta intimidación de madre y futuro hijo en el auto), y por otros es distante (los repetidos paisajes de ese pueblo con treinta años de diferencia). La primera razón por la cual es una película que no podría haberse filmado en otra época es que su absurdo se declara desde el principio para que no le prestemos atención al hecho de que lo que estamos viendo es una antología de lugares comunes. Un año antes, Spielberg había producido *Gremlins*, que funcionaba de la misma manera uniendo el terror, el slapstick y el dibujo animado alocado de la corriente Warner (al punto de que Joe Dante declararía literalmente esto

en la segunda entrega, parodiando la primera). Pero *Volver al futuro* subía la apuesta mezclando todos los géneros al mismo tiempo y en la misma escena. Marty toca “Johnny B. Goode” y hay suspenso, comicidad, comedia musical e ironía social, todo al mismo tiempo. Lo más extraño era que todos entendíamos la ensalada.

O no, no era lo más extraño. Hoy es fácil decir que *Volver al futuro* es una película divertida. Todos saben quién es el doctor Emmet Brown, o Biff Tannen, o el perro Einstein. Nadie se escandalizaba –ni se escandaliza– porque unos terroristas libios sean parte del asunto. Lo más extraño de *Volver al futuro* es que hizo de una manera casi programática lo que otras películas de los ochenta hicieron de modo quizás menos consciente: persuadirnos de que estábamos viendo algo que ya habíamos visto muchas veces para contarnos algo diferente. Era un cine de piezas ensambladas, un Rasti o un Meccano, no una pieza de mármol cincelada. Los ochenta fueron una década de retazos del pasado, el segundo gran momento del reciclaje y del *patchwork* después de los sesenta. Pero en los sesenta el uso del pasado y del retazo era crítico o, más bien, una puesta en cuestión permanente del pasado y sus huellas. Se pretendía –y esto se mantuvo hasta principios de los años setenta– cambiarle el sentido a los viejos artefactos o revelar su poder oculto. Había, en ese sentido, algo revolucionario en ese reciclaje. En los ochenta, no. Los ochenta fueron una época de regreso del conservadurismo, donde el cine estadounidense conscientemente lo ponía en cuestión mostrando que ya no, que ese conservadurismo ya no tenía cabida. *Volver al futuro* decía sencillamente que no había por qué volver al viejo olimpo de los años cincuenta y la era Eisenhower, porque la era Eisenhower era una absoluta mentira oculta detrás del lustroso clan familiar, el pop vocal insulso, los negros entreteniéndolo a la masa o limpiando los pisos, los barrios nuevos como soleada raíz de un futuro de arquitecturas grises y guturales. Un mundo donde, si todos hubieran pegado la trompada que correspondía, habría sido diferente: los Biff Tannen y los Ronald Reagan del mundo –y, por qué no, los terroristas libios– no habrían tenido lugar. ¿Por qué, entonces, comprendíamos la ensalada? ¿Qué unía, qué une esos pedacitos de una iconografía que sólo recordamos de segunda mano? *Volver al futuro* hablaba de aquel hoy de los años ochenta, e increíblemente nos sigue hablando veinticinco años más tarde. Ése es su gran triunfo y nuestro gran, gigantesco fracaso. Lo que sostiene al film dos décadas y media más tarde no es ni remotamente su construcción de un universo autónomo y fantástico. De ser así, lo

único que se mantendría en pie –sería suficiente, pero también lo único– del film sería su trama de suspenso, su tremenda montaña rusa del reloj y el auto que no arranca, sus placeres abstractos de la acción y la música. Pero hay algo más que sigue funcionando en la película, lo que une todo el *patchwork* y lo que hace que nuestra sensibilidad, en una medida importante, se haya refugiado o detenido en los años 80: su enorme tristeza.

Sí, *Volver al futuro* no es un film “nostálgico”, sino uno triste. Todo el tiempo vemos el detrás de escena del mundo perfecto de los cincuenta. Las chicas tomaban, fumaban y se dejaban manosear sin pudor. Los chicos espiaban a las chicas mientras se desnudaban. Los tipos con algo de fuerza imponían la violencia. Las instituciones educativas eran pavorosas (de allí la permanencia fantástica del celador, de allí que George McFly sea incapaz de leer lo que él mismo escribió). Los negros, se dijo, eran discriminados. Pero veamos los años 80. En la versión primera, papá es un dominado por el bravucón, mamá es una obesa moralista –e hipócrita–, la institución educativa es un desastre, los negros pueden ser intencionales, la industria “nacional” casi no existe, el cine de barrio es un cine porno y en treinta años nadie pudo arreglar el reloj de un edificio. En la segunda versión es todo igual, salvo que ahora papá es un exitoso escritor de best-sellers que maltrata a quien en la versión uno lo maltrataba, y mamá es delgada y no es hipócrita. Lo demás es igual. Los cambios positivos (los derechos de los negros) están contrapesados por los negativos (ver arriba). La historia sólo cambia para algunos, pero no del todo, y mejor –¿mejor?– que así sea. En última instancia, no hay mundo perfecto ni tiempo perfecto. A lo sumo, lo que sucede (¿por qué no ver *Volver al futuro* como una remake deforme de *El mago de Oz*?) es que no hay lugar como el hogar.

La vigencia de *Volver al futuro* es haber sido, pues, un producto de una época que miraba el pasado para reciclarlo, pero al que no le alcanzaba con un solo tipo de tela sino que tenía que probar la síntesis de varias para vestir aquel tiempo (calzas de lycra, pulóveres de hilo, campera de papel, camisa de bambula, sandalias de acrílico, ¿recuerda alguien el repertorio?). Y, al hacer eso, nos daba muchas películas por el precio de una sola entrada, al mismo tiempo que nos hacía comprender algo del mundo en que vivíamos. Que es, imposible negarlo, el mismo en el que ahora vivimos bailando las mismas canciones, mirando las mismas películas y tratando los mismos problemas. Aunque, lamentado decirlo, con más kilos y menos pelo. [A]

VOLVER AL FUTURO 25 AÑOS



Deditos en movimiento

por Juan Manuel Domínguez

U

na vez, Pablo Marín, realizador de cine experimental, fundamental amigo, excelso jugador de bowling y máquina del futuro si las hay, me preguntó cuál era mi trilogía favorita. “*Volver al futuro*”, respondí. Lo que me sorprendió –conociendo mi superficial y al mismo tiempo profunda devoción por varios *made in Hollywood*, por la *Star Wars* del tío Lucas, y demás cajitas felices (e infelices, el tío devino tío en el sentido más “Uh, hoy es Navidad, comemos con tu tío” del mundo y las galaxias)– es que no sabía que quería tanto a las películas de Marty, el Doc y el auto que vuela. Incluso habiendo nacido en el 81, y sabiendo que *Volver al futuro* es un piedra fundamental de algo hoy tan erosionado como el mainstream de secuelas varias –sentido clínico incluido–. Pero tenerla ahí, como respuesta pavloviana a la pregunta de Marín, era una real sorpresa.

Pero ahora, así, en la intimidad, en la primera persona recuerdo que una vez Javier Porta Fouz en modo profesor en la escuela de *El Amante* hablaba de Pauline Kael, la cita en un texto donde ella decía, en forma negativa, que alguien actuaba hasta dentro de zapatos. Y ahora, contándoles por qué creo que *Volver al futuro* es la manifestación real, palpable (¡salió en Blu-Ray!), de lo que creo que es el mejor cine del mundo y de

cualquier era, esa imagen de algo que funciona hasta dentro de una media y fuera de cualquier ojo humano se prende. Pretendo defender *Volver al futuro*, espalda contra espalda, a sable láser. La asociación ilícita que hago entre Porta Fouz-hablando-de-Kael-hablando-mal-de-un-actor y *Volver al futuro* y las cosas que pasan dentro de los zapatos es simple: *Volver al futuro* le da felicidad hasta a un par de medias, es una película que irradia, antes que ideas –por ponerlo en términos de dato zopenco a la muy interesante “con un fragmento de *Volver al futuro*, come cine toda una generación”–, una energía que le es excepcionalmente propia. Muchos cines poseen energía: Bergman la tiene, Raimi la tiene, Hong Sang-soo la tiene, los Farrelly (otros por lo que agarro el fusil) la tienen, Tati la tiene. Pero la de *Volver al futuro* se me hace, como el motor a base de basura que mueve en el espacio-tiempo al DeLorean, única, venida de un futuro donde se entendieron a la perfección cosas que hoy no podemos ni preguntarnos, y una energía que va ahí, a los piecitos, a ese rinconcito oscuro de los dedos en soledad. Pero déjenme explicar esa picazón en los piecitos por doble vía.

La primera es obvia: como *Indiana Jones y la última cruzada*, otra película igual de sinérgica y desafortunada (¡Hitler firmando autógrafos!), desde el andar extrañamente vencido y

aun así canchero de Marty yendo en patinet... perdón, skate al colegio hasta las locomotoras a base de dinamita de la tercera parte, *Volver al futuro* recorre el mundo, el tiempo, la familia, la distopía reaganiana, la cinefilia sci-fi, Julio Verne, los fichines, Nintendo, la ridiculez de la metrópolis y sus modos de consumo. Y lo hace priorizando el cuerpo, la velocidad. Llegar es todo: ningún artefacto es tan importante como el cuerpo, como el paso del tiempo. Sin tensión física, *Volver al futuro* no es nada. Biff y el abono, Marty y el beso incestuoso, la música como pieza fundamental del amor y del futuro (aprender de chico esa lección es muy valioso), la fuerza de una piña, lanzarse desde un reloj a diez metros del suelo para agarrar un enchufe suelto. No hay tratamiento del cuerpo en la historia del cine similar al de *Volver al futuro*. Por eso se formatea y acumula de la misma forma en cada visión: Marty está abajo del agua, chorreando, y percibimos su duda, el desconcierto (máquina del tiempo en acción: ¿alguien puede olvidar revivir y activar ante la misma escena la duda tremenda de qué pasaría ahora que el Doc ha desaparecido bajo un rayo en la lluvia? *Volver al futuro* confía en nuestras dudas y en nuestra capacidad como espectadores); sabemos que todo saldrá bien. Pero caemos en la trampa, sentimos el volcán de alegría venir y sabe-

mos que está ahí. Es la tensión de Marty, la fisicidad de la lluvia, la gambeta maradonia del guión, todo comprimido en una molécula de un cine fundamental, nuclear.

La segunda vía es personal: yo viajé en el tiempo. Nunca anduve bien en patineta, nunca toqué la guitarra, nunca disparé con certeza, nunca fui amigo de un científico, pero sí, Marty, sí, Doc, *I was a teenage time traveller*. Muy coherentemente con Zemeckis, el guionista Bob Gale, Biff, los McFly y Einstein (el perro del Doc, el que sacaba la lengua cuando partía átomos), yo empecé a ver *Volver al futuro* por el final. Primer grado, casa de mi amigo Mariano. Fui a buscar la tarea y vi que estaban viendo *Volver al futuro III* en vide... perdón, VHS. Justo el final, ahí donde a Marty le rompen el auto, mira la foto y después una locomotora surge espontáneamente en el aire y trae al Doc, Clara, Julio y Verne. El Doc le da un regalo a Marty. Y yo digo, expandiendo el virus materno de mi amada madre que no ve películas sino que las vaticina, "seguro que es la foto". Mamá de Mariano: "Si la viste, por lo menos no nos la cuentas". Hola, ¿McFly? ¿Estás ahí? No tengo recuerdos de haber visto *Volver al futuro* hasta ese momento. Pero se me hace imposible que eso sea lógico. Ahí empezó la paradoja que regula parte de mi vida: ¿habré viajado en el tiempo, buscado la tarea en lo de Mariano y después vuelto a ver *Volver al futuro* desde el comienzo?

Salí de esa casa y sólo quería correr, un poco por la vergüenza y otro porque, como al auto de Marty, me había pegado un rayo y

me había mandado a otro tiempo que me instaló en mi futuro. En ese instante, era otra la energía, era otro el mundo, eran otros mis piecitos.

Esa energía en los piecitos, que me hace mover los dedos hasta en la ducha (¿así, Pauline?, ¿no? Pucha, digo), viene con cada visión de *Volver al futuro*, y eso se debe a que es, y acá no uso la hipérbole sino la sinceridad, el objeto perfecto, el que no se mueve un paso sino que avanza con nosotros, con nuestra cinefilia. La aventura más básica suma capas y capas: veo *Volver al futuro* y ahí está, si quiero, la crítica de la sociedad de la que habla Leo; veo *Volver al futuro* y está —como siempre— esa cosa comunal, generacional. Es la película que nos crió como pocas. Su todo abarca demasiado, y aun así, aunque con lo poco que aprendí en el mundo (seré lo que deba ser, pero estoy más que seguro de que la primera vez que la vi, en mi viaje en el tiempo, no sabía quién era Clint Eastwood) pueda marcar a dedito sus componentes y referencias, me es imposible decodificarla, leerla. Me supera su poder, me avasalla su funcionamiento, su forma de ser esa biblioteca de Alejandría a la que siempre vuelvo (por ejemplo, ahora me fascina Otis Redding, y el sólo decirlo me hace pensar en el final de *Volver al futuro* y el baile de papá y mamá McFly, y me demuestra que hablar de lo que a uno le gusta sin quedar como un idiota o un pomposo es un arte subterráneo pero fundamental, arte sobre el que están los cimientos de una megalópolis como *Volver al futuro*). Pero así sucede con todo lo que le

confiere vida a *Volver al futuro*: ¿quién no ha fundamentado sus fantasías de mejora económica en la posibilidad de adquirir una guía de resultados deportivos que nos permita apostar a lo seguro? Incluso en mi más tierna y "viajadora en el tiempo" edad, sabía que nada saldría mal en *Volver al futuro*. Seguro hay por ahí esquirlas de un mundo horrible, pero sobre ellas se funda y vence *Volver al futuro*.

Que Masaedo la haya visto en su reestreno sin planes locales y yo no me hace feliz por mi amigo. Y créanme, cuando él dice que somos mejores personas por *Volver al futuro*, no miente. No sé qué tipo de persona soy, pero sé que me hubiera gustado andar en skate aferrado a una camioneta, o ser dueñista, o tocar la guitarra para que se besen mis padres, o ver que nuestra realidad, ésa que nos agobia en sus sabores naturales (nuestra familia, nuestra rutina, nuestros amigos), es, en cada una de esas personas que vemos como decorado y rutina antes que otra cosa, la posibilidad de una aventura. *Volver al futuro* me enseñó que todos esconden un mundo, un universo, una veta para una trilogía salvaje y desenfadada en cada pequeña anécdota que cuentan (Marty sabe qué hacer, qué itinerario recorrer, porque escuchó hasta el cansancio a sus padres, a sus aparentemente monótonas vidas y apelmazadas anécdotas). *Volver al futuro* me hizo entender que cada anécdota es un infinito de posibles. Y que el cine es otro infinito, de deditos que se mueven y de futuros que ya llegaron. **[A]**

Edipo liberado

por Lilian Laura Ivachow

“¿Cómo definir *Volver al futuro*?”, se preguntaban, ya en los ochenta, dos jóvenes Robert Zemeckis y Bob Gale. Se trata de una comedia de aventuras con ciencia ficción y viajes en el tiempo, pero también de un film *coming of age* con números musicales y sus consabidas escenas de colegio.

Dentro de este combo de los géneros narrativos más referentes del cine clásico (Zemeckis y Gale mencionan a Frank Capra y Billy Wilder), la saga de *Volver al futuro* puede definirse, además, por su carácter profundamente norteamericano. Pruebas de esto son su punto de partida (un anuario escolar y *The Time Machine*, de George Pal), sus remisiones cinéfilas (Darth Vader, de *Star Wars*), sus marcas registradas (Pepsi, Texaco), su rock y su jazz (la exquisita "Mr Sandman", que se escucha ligeramente

cuando Marty llega a la plaza en 1955). Incluso, acontecimientos sociales e individuales, como el "baile de fin de curso" o el "solitario inventor en su garage", personaje proveniente de esas casas gigantescas que, ya en los cincuenta, se extendían hacia los suburbios. *Volver al futuro* aparece entonces como uno de los exponentes más cabales del autoabastecimiento cultural de EE. UU. Porque, además de lanzar un contundente arsenal cultural, preanuncia, en plena era Reagan, una de sus más íntimas paranoias sociales: la amenaza y el peligro no son constituidos por un alien, sino por un grupo de terroristas libios.

Sin embargo, y a pesar de toda su *norteamericaneidad*, la saga ha logrado, a través del tiempo, un enorme alcance y proyección. Su poder de llegada, de más está aclararlo, radica en su vigente virtuosismo: un guión casi perfecto hecho de líneas de diálogo tajantes e ingeniosas y actores que las transmiten con gestos amplios (Christopher Lloyd), composiciones meticulosas (Crispin Glover, inmejorable) y un carismático Michael J. Fox que le

imprime ritmo y vigor a la historia.

Una de las cosas que más me impactaron cuando vi la película por primera vez, a los quince años, es el empecinado y sofisticadamente lascivo enamoramiento de la madre hacia el hijo. Este desenfadado Edipo se enquistaba en la mecánica de la película, pero todavía más en su corazón. El hecho de que la madre —que se presenta ante sus hijos desde el más absurdo de los recatos— haya sido una adolescente casquivana la humaniza y nos despierta, como otros tantos tramos del film, una incomparable ternura.

En este sentido, *Volver al futuro* parecería tomar la posta que poco después dejaría Woody Allen en *Crímenes y pecados* ("Somos la suma total de todas nuestras decisiones"), pero a la manera de *Hechizo del tiempo*. Como en la película de Harold Ramis, las personas viajan al pasado. Y no se trata de un mero artificio ni de un simple recurso temporal, porque de este tiempo —hecho de actos simples y originales— dependerá nada menos que la felicidad humana. **[A]**

Volver a verlas

por Marcos Rodríguez

N

unca vi *Volver al futuro* (cualquiera de sus partes) en una sala de cine. Tampoco recuerdo un mundo en el que no existiera *Volver al futuro*, y no podría contar la cantidad de veces que la vi. Muchas. Las vi por partes, completas, en maratón las tres seguidas, desordenadas, con intervalos de años. Así como el argumento de cada película nos lleva una y otra vez a 1955, así volvía yo a los mismos rincones para descubrir siempre lo mismo. Misteriosamente, el universo parecía doblarse y girar alrededor de un punto único. No podría decir cuándo fue la primera vez que vi *Volver al futuro* (ni siquiera si al principio las vi en orden), pero siempre las estoy viendo de vuelta. Y así como no tengo recuerdo de cuándo vi por primera vez cualquiera de sus tres partes, no creo tener verdadera conciencia de hasta qué punto esa historia (épica, supratemporal, íntima, fantástica, directa) escarbó en mi cerebro. La trilogía está en la base de mi cinefilia.

Más allá de vivir cada vez de nuevo la aventura, de saberme los diálogos de memoria, de sufrir con el perro o volar con un tren, me fascina cómo la trilogía logra construir un universo cerrado (auto-referencial) desde el que sale y al cual vuelve, un micromundo perfecto. Ese universo es una historia familiar, un relato



de origen. Es, como dije, el origen de mi relación con la ficción: un espacio autónomo, hecho de variaciones, tapizado de colores y fantasía.

Por otro lado (esto lo descubrí hace poco), *Volver al futuro* es, a la vez que un universo en sí, una burbuja de tiempo, una pecera a través de la cual sobrevive el cine del Hollywood clásico. *Volver al futuro* es, por decirlo así, un resumen de ese cine que nunca habría podido llegar a ver pero que de alguna forma vi en su reelaboración pop ochentosa. La película de adolescentes de los cincuenta, la ciencia ficción, el western son los tres géneros más obvios que reelaboró Zemeckis. Lo hizo con una película de los ochenta (la película, si se quiere, lo cual constituye en sí casi un género). En el caso del western, muestra dos versiones (la de los cincuenta y la más "realista" posterior). Algo de todo ese cine escapó a una visión conscientemente historicista y entró en mi vida sin que lo supiera. Resulta que yo había visto algo de Leone antes de ver cualquier cosa de Leone, y con una inocencia absoluta.

La pregunta que me surge es si podemos ser objetivos con algo que está tan adentro nuestro. Imagino que no. Imagino que para otros (para mis padres, por ejemplo, que tuvieron que verla por la fuerza tantas veces) ésta es una película entre muchas.

Tres películas entre muchas. Tres películas que se confunden, que no terminan nunca, que enrevesan su argumento una y otra vez (el momento del pizarrón que explica las realidades paralelas es antológico). Para mí, se entiende, es mucho más que eso, casi es más que cine.

¿Podría decir que *Volver al futuro* es una obra maestra? No sé. ¿Podría intentar analizarla para llegar a alguna conclusión? A lo mejor. Sí sé que hay un ejército de *chicochentosos* que las ven una y otra vez, que esas películas fueron un fenómeno generacional, que algo ahí tiene que haber. Pero así como estuvimos nosotros, ahora hay otros. ¿Vamos a encontrar en el futuro nuevas generaciones que digan lo mismo sobre, por ejemplo, la interminable *Harry Potter*? ¿Voy a discutir de acá a cinco años con un joven cinéfilo que intente convencerme de que *Harry Potter* es lo más grande que hay? Es probable. ¿Su pasión le dará argumentos? No sé. ¿Puedo yo intentar una defensa de *Volver al futuro*? No sé a quién tengo que convencer.

Es posible que *Volver al futuro* (que son tres películas; obviamente, no las tres iguales) no sea una obra maestra, pero eso no importa. Es posible que alguien que no las haya visto como yo no les dé tanta importancia. Pero la importancia es relativa, y a *Volver al futuro* la llevo conmigo. [A]

Pinos gemelos

por Juan Pablo Martínez

S

iempre consideré que la primera entrega de la saga de Zemeckis era la “menos genial” de las tres. O sea, las tres partes me parecen maravillosas, pero suelo quedarme con la segunda (la más genial) y la tercera. Tal vez tenga que ver con el hecho de que a esta primera parte no la vi en cines y a las otras sí; la 2 en el Maxi y la 3 en los precarios cines del Shopping Soleil, la versión “Zona Norte” del Spinetto en cuanto a dejadez, aunque últimamente subió un poco de status al haberse instalado un complejo Cinemark. Las salas viejas de ese lugar (donde vi desde *La pistola desnuda* hasta ¡*La casa de los espíritus!*) pueden verse en todo su esplendor en la extrañísima película de suspenso, ambientada en Buenos Aires, *Departamento cero*, escrita por David Koepp y dirigida por el argentino Martin Donovan, ambos guionistas de *La muerte le sienta bien*, la (gran) película de Zemeckis inmediatamente posterior a *Volver al futuro 3*. “The circle of life”, que le dicen. O los “seis grados de Kevin Bacon”, quien encima protagonizó *Ecos mortales*, escrita y dirigida por Koepp y con la mujer de este último (hermana de Martin Donovan) en un pequeño papel.

Como decía, vi la 1 en VHS, y si bien, como también mencioné, prefiero las otras dos, me acuerdo exactamente de las circunstancias en las que la vi. Tenía seis años

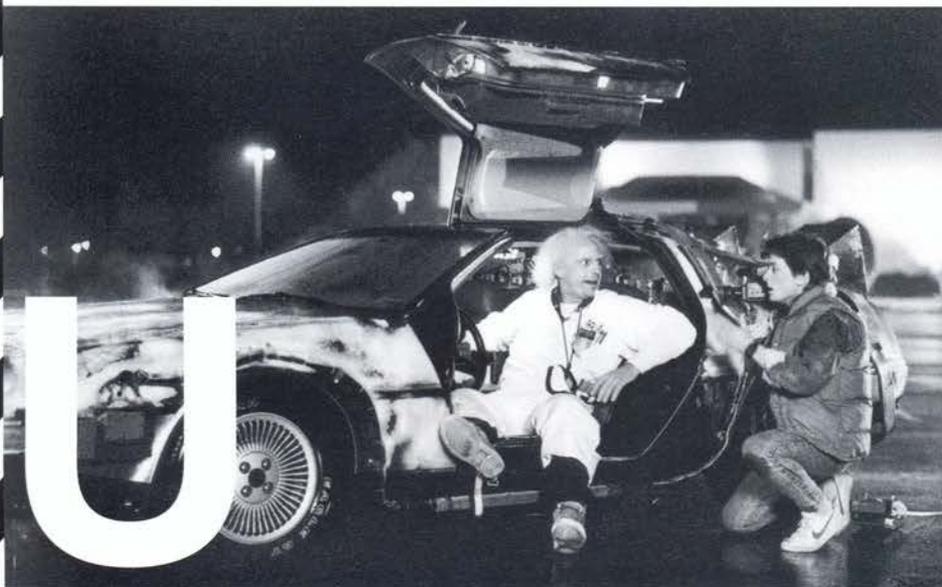
y, poco antes de que se inaugurara “la pieza del fondo” del departamento céntrico donde vivía, el televisor pasó de estar en el living a estar unos días en el comedor diario, para luego instalarse en dicha “pieza del fondo” (salvo cuando estaba enfermo, que me llevaban la tele a mi pieza; recuerdo que así vi por primera vez *Indiana Jones y el templo de la perdición* –mi primera “Indy movie” – y, cuando salió Kate Capshaw al comienzo, les pregunté a mis hermanos si ella era “Diana Jones”). Y recuerdo que me había encantado, y que la volví a ver tres o cuatro veces más antes de devolverla a “mi videoclub amigo”, que no cobraba recargo. Y que siempre –luego volví a alquilarla varias veces más– me extrañaba ese “Continuará”, cuando no había ninguna segunda parte. En ese momento, todavía no sabía que entre una película y su secuela solía haber unos años de diferencia (y encima después a Zemeckis se le ocurrió filmar la 2 y la 3 *back-to-back* y estrenarlas con seis meses de diferencia, como para confundirme aún más), pero tan errado no estaba: Zemeckis y Bob Gale nunca tuvieron la intención de hacer una secuela de *Volver al futuro*, y el “Continuará” era solamente un chiste. De hecho, cuando la película se convirtió en un exitazo y decidieron hacer las secuelas, fue todo un dolor de cabeza tener que lidiar con el hecho de haber metido a Jennifer Parker, la novia de Marty McFly, en el auto con el que viajan al futuro, y es por eso que en las dos secuelas se la pasa desmayada.

Hoy volví a ver *Volver al futuro* por quincuagésima vez, aproximadamente (cuando a las otras dos debo haberlas visto cien veces cada una; recuerden que las prefiero). Y encontré un detalle del cual

no me había percatado nunca, aunque ahora me parece tan evidente que me siento medio estúpido por no haberlo notado antes. Un chiste sutil y perfecto, resuelto en imágenes y no por medio de diálogos (de ahí la sutileza): al comienzo de la película, Doc Brown cita a Marty a la 1:15 de la mañana en el estacionamiento del Twin Pines Mall (“shopping de los pinos gemelos”) para mostrarle la máquina del tiempo. Cuando Marty llega a 1955, lo que después será el shopping es una granja de la cual lo echan a escopetazos porque: a) creen que vino del espacio, y b) el auto les destruyó un pino. Sobre el final, cuando Marty vuelve a 1985 –once minutos antes, para intentar advertirle al Doc que los libios lo van a matar–, el shopping se llama ahora Lone Pine Mall (“shopping del pino solitario”). Es una más de las tantas pequeñas y no tan pequeñas cosas que cambian en el presente debido al viaje de Marty al pasado. Pero también es uno de esos detalles, de los cuales las tres películas están llenos, que nos hacen querer visitarlas una y otra vez. Porque una de las cosas más maravillosas de la trilogía de Zemeckis-Gale es que crearon un universo tan perfecto y detallado que hace que, con cada revisión, parezca como si estuviéramos viéndolas por primera vez. Hoy me queda bien claro que es esto (además de su altísima calidad, su gran timing, sus enormes personajes y otros cientos de factores, claro está) lo que las hace perdurables, y que las hará perdurables incluso luego de 2015, año en que “el futuro” de la segunda parte quedará fechado debido a la ausencia de autos voladores y de quince secuelas más de *Tiburón*. Aunque tal vez estemos a tiempo; ¡apúrense! [A]

El perfume de Avon

por Leonardo M. D'Espósito



Esta nota, un retrato individual y social sobre algunos aspectos de los ochenta teñidos por el cine, iba a salir hace tres números, junto con las notas sobre **Los indestructibles** (esa película de Stallone que ya muchos olvidaron), pero por cuestiones de espacio no entró. Cuando la íbamos a publicar al mes siguiente, nos enteramos del no reestreno de **Volver al futuro**, en diciembre. Y nos parecía justa para acompañar la celebración de la película de Zemeckis.

Uno de nuestros pocos mitos recurrentes como seres modernos –más bien, como seres contemporáneos– es el de la busca de la Edad de Oro. Siempre hay un pasado feliz al que recurrir, un lugar en el que fuimos felices o podríamos haberlo sido, una época que habitamos en la niñez o ni siquiera, pero que conectamos con lo mejor que nos podría pasar. En la Argentina, esa Edad de Oro ha sido muchas: ha sido la década peronista (quizás el mito más difundido en el siglo XX), han sido los sesenta. Hoy son los ochenta, una década que, admito, fue interesante, aunque me asusta un poco que se la vea como algo dorado. Este texto tiene que resolver dos problemas (se escribe, de hecho, para resolver ambos problemas). El primero, que quien escribe se mantuvo bastante al margen de las modas y los modos de los ochenta. El segundo, que el cine especialmente está mirando de modo frecuente aquellos años.

El primero es complejo: habitante perfecto de una clase media baja pero digna y con padres que creían en la educación y la cultura, tuve que pasar mi adolescencia en un lugar donde reinaba la impostura de “mostrarse como adultos” desde los 13 años, aunque también había efervescencias y entusiasmos netamente juveniles. Para colmo de males, hice el secundario tres años bajo la dictadura y tres años bajo el gobierno de Alfonsín: lo primero me reprimió; la libertad

repentina de la Primavera Alfonsinista me agarró demasiado atemorizado ante sus bríos. Mis verdaderos amigos eran los pibes del barrio, los del primario: su horizonte intelectual casi no incluía los libros, pero sabían diferenciar el rock del pop, discutían una letra de Virus, comprendían que Charly García era el único que nos hablaba en nuestro idioma, y no iban a ver *Un domingo en el campo* (como los otros, en patota, para después discutir esa bosta fotográfica en un bar) sino, una y mil veces, *Volver al futuro*. Mi cinefilia nació de amar esas cosas, el partido a la pelota ahí frente al Garrahan y el doble programa subsiguiente con entradas de prensa en el National Palace (*Rocky IV* y *Los Intocables* juntas, esto lo juro).

Pero esta circunstancia biográfica, fatalmente, me hizo elegir el cómodo, quizás cobarde, lugar de testigo y, finalmente, el de crítico. Con esa distancia de entonces, que hoy se hizo –en algún sentido, por desgracia– herramienta profesional, puedo decir que comprendo tanto como ignoro la tendencia a volver a los ochenta. Perdón: de volver el imaginario a los ochenta. Por eso vamos a lo segundo.

Hipótesis primera: los ochenta cristalizaron la infancia en el cine. Puede ser: *La guerra de las galaxias* (1977) enseñó una lección a los productores de Hollywood, que los niños y adolescentes son una enorme fuerza económica. Y que los adultos son

menos negocio (o un negocio con menos dividendos) para el cine. Que la fantasía podía volverse realista y que los futuros adultos, estos niños y adolescentes, se iban a acostumbrar a consumir fantasía a toda edad. De allí que los films de los ochenta, los que quedan en la imaginación de la era, son películas de jóvenes muy jóvenes, donde la virilidad es un poco andrógina o apenas iniciada, y donde además lo fantástico debía ser literal. Resolver los problemas familiares requerían de la intervención de un extraterrestre, un viaje al pasado o encontrar un tesoro; salvar el mundo, jugar con las computadoras o reventar a golpes a un urso ruso con cara de holandés; conseguir a la chica, vencer a los rusos en el aire o aprender un golpe de karate difícilísimo. La fantasía había perdido el pudor y la vergüenza, pero porque...

Segunda hipótesis: el Presidente del Mundo, Ronald Reagan, era no sólo una estrella (menor, che, ojo) de cine, sino también un personaje que llamaba a una red antimisiles para ganar la Guerra Fría (que anhelaba recalentar) “Star Wars”. Si la política recurría a la fantasía, la realidad también podía hacerlo. El cine iba perdiendo su adultez en la misma medida que el mundo lo hacía. Pero eso implicaba una especie (rara) de renacimiento, porque...

Tercera hipótesis: la democracia. Gran parte del mundo estaba dejando de lado

definitivamente las dictaduras militares. Los motivos geopolíticos escapan a este texto, pero por lo menos para el mundo iberoamericano fue así (y digo "ibero" porque la muerte definitiva del franquismo fue el fracaso del Tejerazo, claro). Lo cierto es que el regreso de la democracia en la Argentina implicó una especie de vuelta a nacer. Para mí, por ejemplo (leer más arriba), implicaba el mismo miedo que tiene un nene cuando sale del jardín de infantes (mis compañeros hijos de profesionales hoy juran que sabían que vivían en una dictadura; mis amigos de verdad admiten que no entendían bien qué pasaba). Y eso también tuvo como corolario el fin de la censura (con excepciones) y la explosión de formas. Cosa curiosa, gran parte de esos ochenta en nuestro país referían tanto a las expresiones españolas de "destape" y "movida" como a una mirada pasteurizada del *flower power* de los sesenta, más alguna correlación seudofolclórica de la mano de *une certaine tendance du rock nacional*. Era de psicobolches (híbrido despectivo) que hoy mutaron en progres (apócopes, que es menos que la palabra en sí, como todo el mundo sabe), tenía algo positivo: eran exploraciones, eran posibilidades, era una nueva forma de revisar el pasado (cuando el ciclo de Buster Keaton en la Hebraica se llenaba o uno veía los cinco Hitchcock cinco en el Empire de Congreso), porque además, de golpe, el pasado estaba ahí gracias a...

Cuarta hipótesis: el VHS. Sí, claro, uno por fin podía ver *Metrópolis* o *El ciudadano*, de las que tanto había oído hablar, gracias al video, que, si no estaba en casa, estaba en casa del amigo del primo del hermano del

vecino con el que andábamos en bicicleta o que tenía la hermana de la cola de caballo peinada con spray. Digo, con todo esto, ¿cómo no fascinamos con los años 80, cómo no considerar que fue el nacimiento de todo, la piedra basal, la Edad de Oro? ¿Cómo no pensar que sus ficciones fueron fundacionales, si nosotros, que nacimos con la televisión ya en auge y procedimos a alimentar en la adolescencia la pequeña pantalla con los grandes films, habíamos logrado que la infancia durase para siempre? Y no sólo aquí: ¿recuerdan que, en los setenta, los dibujos animados eran sólo para chicos? Bueno, los ochenta terminan ni más ni menos cuando dejamos la adolescencia de la mano de la serie que nos acompaña como telón de fondo hasta hoy, *Los Simpson*.

Pero es como todo: cuando uno está nadando en una pileta no se da cuenta de que está mojado hasta que sale del agua. Ese optimismo de los ochenta –cuya versión argentina traté de describir– tenía también sus aristas feas. Respecto del cine, mis compañeros del secundario preferían *París, Texas* o *Terciopelo azul* (no niego su calidad, que se entienda), mientras que mis amigos del primario preferían *Rocky IV* o cosas impresionables como *Los rompecocos* (si alguien la recuerda, que avise). Lo cierto es que fuimos la última generación educada para la cual el cine era diferente del televisor, que hacía de ir al cine algo comunitario. Los que llenábamos la sala en *Cazafantasmas*, por ejemplo, o *Rambo II*, o *Depredador*. No era muy "trendy", entonces, si uno pretendía posar "de adulto" ver *Rambo II* (guión de James Cameron) o fanatizarse con *Fuga de Nueva*

York; era más bien infantil y mal visto tratar de conversar con un par de chicas con pantalones rosa o celeste de corderoy, cinturón plástico con corazoncitos y aroma de Avon (y cómo nos gustaba el perfume de Avon, y el pelo con olor a champú Swing de manzana) en la cola de *El regreso del Jedi*, o invitarlas a comer en Di Pappo unas papas fritas después de ver *Volver al futuro*. Era más "trendy" ir a los cursos del Rojas, revisar films en el Arte (no *Heavy Metal* en trasnoche, sino *El estado de las cosas* un sábado a la tarde), pasar por La Giralda después del ciclo Bergman en el San Martín. Tampoco estaba mal porque se podían hacer ambas cosas; tampoco había compartimentos tan estancos. En todo caso, la convivencia era pacífica y tenía que ver con la efervescencia de que, por fin, todo era visible y todos teníamos edad para todo el cine. Imagino que allí está la clave final de lo áureo de los ochenta: todo era finalmente posible y no se requería especialización para pasar de discutir a Lynch a recordar a Marty McFly. Y, a pesar de todo, podía ir con el cabezón López Delgado (una persona muy inteligente pero que difícilmente lee un libro) a ver *Hospital Britannia* al San Martín y que me la explique con una precisión que ya querría este texto. O encontrarme con Alejandro Colman (genio matemático, biólogo de renombre, tipo intelectual si los había o hay) en Interama. Sí, tal cual, lo que pasó en los ochenta es que descubrimos la democracia sin dejar de ser niños. Eso sí, no sé si eso es algo para recordar con una sonrisa o para mirar con sospecha: hoy nuestra democracia no deja de ser bastante infantil. [A]

Universo Hill Valley

por Rodrigo Aráoz

De muy pequeño vi *Volver al futuro* en el cine, y muchísimas otras veces en video y en televisión. Muchas veces la vi un poco obligado, debido a todos los años que viví junto a mi hermano mayor, sin dudas el más grande fanático de la saga de *Volver al futuro* que conozco. Sin exagerar, creo que ha visto no menos de un centenar de veces cada película, al punto de que conoce absolutamente todos los diálogos de cada una. Y digo que las vi "un poco obligado" porque la verdad es que, si bien vivíamos en un departamento bastante chico en el que no había demasiados lugares donde esconderse, todas esas veces que terminé frente

al televisor tuve la oportunidad de hacer cualquier otra cosa. Por eso, más que obligado, tendría que decir que fui insistentemente tentado por las circunstancias.

No creo que haya muchas películas con tanta acción, tantos hechos y tantos diálogos que (más allá de provocar incansables ganas de verla una y otra vez) resistan tal cantidad de visiones sin que vuelen por el aire los resortes de su mecanismo y salgan a la vista sus imperfecciones. El film de Robert Zemeckis sí puede hacerlo, porque nos presenta un mundo completo, perfectamente creado, hecho no sólo de relaciones causales minuciosamente planificadas sino también de relaciones humanas verosímiles. Es un universo lleno de vínculos, de pequeñas interconexiones entre sus elementos que lo consolidan como tal, pero también es un universo que llama al espectador y le permite meterse en él, querer a sus habitantes, sentir y divertirse con ellos.

Por otro lado, me parece que una de las

cosas que incita ese deseo irresistible de volver a ver *Volver al futuro* es una pulsión humana que no se ha tenido demasiado en cuenta en el cine, en tanto creador de sueños y elemento de catarsis. Porque podemos considerar la aventura de Marty (el personaje mismo lo toma como tal) como una pesadilla. No en términos de la percepción onírica –como en el caso del cine de David Lynch, por ejemplo–; el viaje de Marty al pasado es, al igual que todo sueño, un viaje a un mundo diferente y desconocido, pero a la vez familiar, en cierta manera. Y, como todo sueño, termina; pero esta pesadilla lo hace con un final aún más confortante que el despertarse y comprobar que nuestro mundo sigue tal cual era en nuestra anterior vigilia. Esta vez el mundo se ha convertido en uno mejor: Marty McFly ha cumplido ese deseo adolescente (y no tanto) de pretender cambiar a los padres. De querer despertarse un día y ver a nuestros padres transfigurados en lo que siempre quisimos que sean. [A]

VOLVER AL FUTURO 25 AÑOS

UNO QUE VIO EL REESTRENO DE **VOLVER AL FUTURO** EN UN CINE

Recuerdos del futuro

por Agustín Masaedo

Al Doc se le ocurrió la idea del condensador de flujo por un golpe en la cabeza en su baño de 1955.

George McFly cambió su destino cuando noqueó a Biff Tannen, en el estacionamiento del colegio en el Baile del Encanto bajo el Océano.

El condensador de flujo no serviría de nada sin el golpe en el volante del DeLorean volador.

Por más ideas y tecnologías,

la violencia siempre es lo que hace avanzar a las cosas.

Sin golpes no hay futuro.

Antolín

D

ania, Hollywood, Hallandale: las playas que van de Fort Lauderdale hasta la muy justamente llamada Aventura, al norte de Miami Beach, están conectadas por un camino con densidad de semáforos impropia de la leyenda rutera norteamericana. De un lado, el Atlántico; del otro, un laberinto de canales que se parecería a Venecia si Venecia hubiera sido construida antea-yer, con plástico y grasa, por los participantes de un reality titulado *¿Quién tiene el yate más grande?*.

Es la mañana del lunes 25 de octubre, y el auto se mueve despacio hacia el AMC Aventura, donde está una de las poquísimas (150 de las casi 40 mil que hay en Estados Unidos) pantallas que se plegaron a los festejos por los 25 años de *Volver al futuro*. Hubo una primera pasada de esta versión HD el último sábado; hubo reuniones del elenco y el equipo de la película para presentar la flamante reedición de la trilogía en DVD y Blu-Ray, que trae millones de extras; hubo *freakadas* como una aplicación "condensador de flujo" para iPhones; falta todavía el lanzamiento de (¡por fin!) la aventura gráfica, desarrollada por los ex niños prodigio de LucasArts. En Argentina, a pesar de un conato de campaña virtual pro reestreno en cines, no pasa nada de nada: no hay futuro.

Pero estábamos en la mañana del 25/10. En el AMC, la boletera advierte que quedan menos de diez entradas y que sería mejor llegar temprano. La ansiedad anda por los 1.21 GW, así que no es difícil hacerle caso y dejarse caer una hora antes de la proyección. Con la entrada de diez dólares con 50 regalán un póster conmemorativo; la espera pasa volando en la fila para conseguirlo, tan prolija como todo por acá. Siguiendo al rebaño, resulta sencillo encontrar la sala entre las 24 del complejo y reclinarse –aunque esté en una de las últimas filas de butacas– a mirar una cantidad de publicidades abrumadora. Como todo por acá.

El público es un espectáculo en sí mismo (lugar común de la peor estofa, ok, pero créanme que plenamente justificado): cuento al menos tres aerotablas de skate hechas en casa y diez camperas como las que usa Michael J. Fox en la película, de tallas fatalmente más chicas que las espaldas de sus portadores. Yo, por supuesto, llevo puesta la remera del condensador de flujo que brilla en la oscuridad. Cámaras de fotos y celulares registran todo para la posteridad, para el futuro, y unos cuantos todavía están de espaldas a la pantalla cuando empieza el largo paneo por relojes y artefactos

estrambóticos que desemboca en el par de zapatillas de nuestro héroe.

Y entonces sí, arranca la fiesta que me prometí para vengar la ausencia del simulador del DeLorean en el parque Universal (en su lugar ahora está The Simpsons Ride, tampoco es tan grave). Desde que Marty sale eyectado por el amplificador gigante, las carcajadas y los aullidos de groupie casi no paran más; apenas si mutan en risitas que no llegan a ser irónicas con los descarados, tan ochentas *product placements* de Nike o Pepsi Free, o, claro, en ovaciones con la piña justiciera de George a Biff y las dos veces que el cuentakilómetros llega a 88 mph. Pero sobre *Volver al futuro* –la fiesta itinerante por la cultura popular norteamericana; la máquina del tiempo que sí funciona– se explayan más y mejor en las notas aledañas. En esta crónica sólo pretendía compartir algunas de las sensaciones y emociones que provoca el reencuentro con una película amada, de esas que nos formaron como espectadores (por no decir como personas). Y, ya que estamos, alentar a quien corresponda para que algún día podamos darnos estos pequeños placeres, tener nuestras propias celebraciones en pantalla grande, sin viajar diez mil kilómetros. Algún día, Jennifer...

Jackass 3D

Estados Unidos,
2010, 94'

DIRECCIÓN
Jeff Tremaine

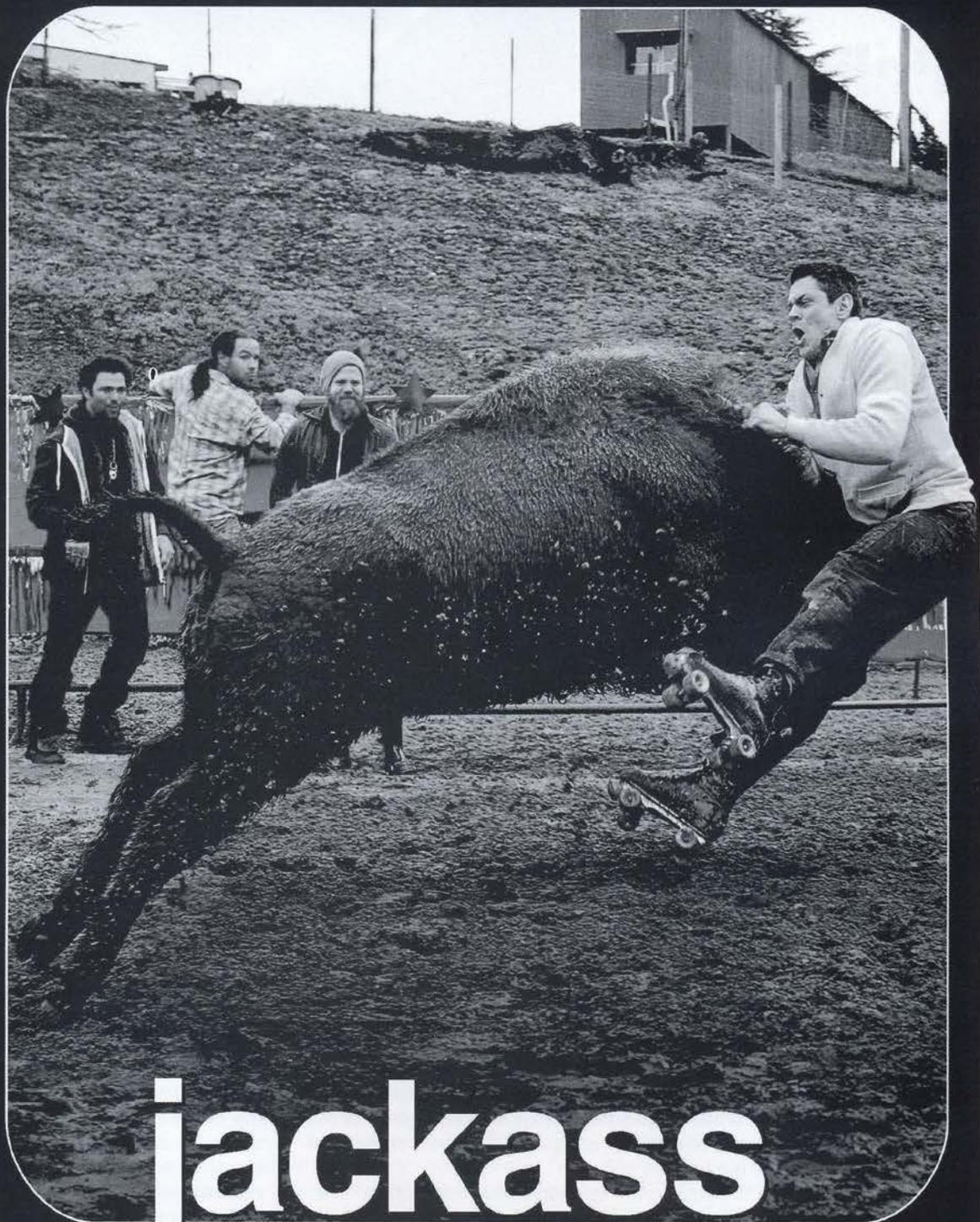
GUIÓN
Preston Lacy

FOTOGRAFÍA
Lance Bangs, Dimitry
Elyashkevich, Rick
Kosick

EDICIÓN
Seth Casriel, Matt
Kosinski, Matt Probst

PRODUCCIÓN
Spike Jonze, Johnny
Knoxville, Jeff
Tremaine

INTÉRPRETES
Johnny Knoxville, Bam
Margera, Ryan Dunn,
Steve-O, Jason Acuña,
Preston Lacy.



jackass

3D



La inteligencia de la estupidez



por Gustavo Noriega

¿ Por qué una película en la que los protagonistas se limitan a realizar actos osados o escatológicos frente a la cámara es algo más que una broma adolescente? ¿Por qué habría de tomarse a *Jackass 3D* en serio cuando, ya desde su nombre, se invita a asociar la empresa con la estupidez? No se escapa el hecho de que la operatoria de los muchachos admite la invocación de los hermanos Lumière y el cine de atracciones (así lo consigna la muy buena crítica de Sam Adams en Salon.com) y que los nombres de Buster Keaton y hasta el propio André Bazin podrían ser utilizados como prueba de un linaje más sofisticado que el que insinúan la catarata de pedos, cagadas y vómitos que aparecen en pantalla. Sin embargo, una crítica que apele a los “grandes nombres” de alguna manera estaría traicionando el espíritu de la empresa: sigue tratándose de adultos inmaduros que se golpean las partes bajas sistemáticamente unos a otros. Se trata, en todo caso, de una película hecha con, sí, inteligencia, que aprovecha la tecnología de la que dispone y hace de ésta una utilización virtuosa, redescubriendo en el trayecto la maravillosa capacidad del cine de dejar registro de lo que allí adelante sucede, permitiéndonos ver lo que el ojo desnudo no ve.

Tomemos como ejemplo el sketch intitulado “The Rocky” (varios de los segmentos tienen nombre y presentación). Es una escena simple en la cual uno de los Jackass asalta de improviso, por atrás, a uno de sus compañeros. En su mano izquierda tiene un vaso de agua, y en la derecha tiene puesto un guante de box. Con la compañía musical de la fanfarria inolvidable de Rocky, el Jackass le tira al desprevenido el agua en la cara por la izquierda. Cuando la víctima sorprendida gira la cabeza hacia la derecha, viene el violento golpe en la cara. Todo esto tomado con la cámara que registra mil fotogramas por segundo, lo que permite una imagen ralentizada desbordante en detalles: cada gota de agua que flota en el aire y la deformación de la cara del golpeado generan un espectáculo que aumenta su comicidad y su belleza con cada repetición. Cuando vuelve el segmento con nuevos protagonistas, la expectativa de la trompada traicionera nos llena de gozo

anticipatorio.

Hay, además de registro, puesta en escena, como queda claro en los sketches del avión a chorro, una secuencia extraordinaria y desopilante que utiliza el tremebundo viento generado por la cola del avión para realizar una serie de gags. La musicalización —original y apropiada para cada segmento de la película— tiene en esta escena el fragmento de Wagner utilizado en *Apocalypse Now*, una ominosa y solemne melodía que ilustra la imagen de una serie de tomates, bolsas de harina, pelotas de fútbol americano y zapatillas arrojadas a la cola del avión para que salgan a toda velocidad y golpeen a alguien.

En todos los casos se trata de hacer algo extraordinario delante de una cámara (es notable que los segmentos menos felices sean las cámaras sorpresa que implican otro tipo de ideología y de estética). Que ese algo fuera de lo común a menudo esté asociado con cosas que el buen gusto no tolera, como enmierdarse, vomitar o generar tanto sudor como para llenar un vaso y que un tercero se lo tome, no es un detalle menor o que desmerezca la empresa. Siempre se trata de poner el cuerpo en acción delante de la cámara. *Jackass 3D* no quiere ser manifiesto de nada, pero, si lo fuera, sería uno en contra de la digitalización y de las estrellas de cine que utilizan dobles para no poner su cuerpo ni en riesgo ni en exhibición (notoriamente, una película que presupone un ánimo festivo similar, *Machete*, tiene a una doble de Lindsay Lohan cada vez que ella tiene que mostrar los pechos o besarse con otro actor). Lo que se ve es lo que a ellos les sucede y no una simulación. Y lo que les sucede no es poca cosa.

Así, *Jackass 3D* tiene una estética y una ética, la del realismo. Uno de los detalles más emocionantes del grupo es el compromiso no explícito (explicitarlo sería de una solemnidad intolerable) de aceptar cualquier cosa y de no enojarse cuando algo inesperado y desagradable sucede. Si el travelling es una cuestión moral, “The Rocky” y “High Five” (una mano gigante que aparece de la nada y apalea a un desprevenido) también lo son. Los Jackass ponen el cuerpo y se bancan lo que sea. [A]



Los idiotas

por Juan Manuel Domínguez

El nombre lo dice todo: Jackass. Pelotudo, vendría siendo. O imbécil. O idiota. Ni "arte", ni "cine", ni otra cosa: Jackass. La aclaración vale puntos –de sutura, obvio–, ya que *Jackass*, ahora en 3D, dos veces en 2D y años en la pantalla de MTV, es un algo que no busca su certificación en categorías que suenan vetustas (pueden usar cine experimental, pueden usar documental extremo, pueden usar el mote y la mota que quieran), sino que es un objeto que se mueve elusivo, feliz, idiota, en varios límites del cine, del mundo audiovisual, de la vida cotidiana.

La idea es sencilla: una pandilla de tipos bien californianos (el hermoso Knoxville como líder de la manada) se filman a ellos mismos mientras llevan a cabo pruebas extremas, desagradables, que ponen en tensión cualquier idea de salvaguardarse (desde un galón de leche tomado de corrido y sus respectivos vómitos hasta el fundacional testeo de varias armas de seguridad, 38 incluida) en pos de la espontaneidad digna de una borrachera XL; la puesta en suspensión del instinto de supervivencia por un instante (infra)dotado de comedia. Se los suele llamar idiotas –y ellos dicen que lo son–, pero hay una certeza en *Jackass* que no se corresponde con la forma, esos segmentos no narrativos autoconclusivos que introducen una prueba ("Hola, soy Johnny Knoxville y esto es 'Lucha libre contra un oso'"), sino con el contenido: el supremo "Don't try this at home", la Capilla Sixtina de un estado de gracia que sacrifica el cuerpo sin mirar nunca atrás, los suicidios más largos de la historia del cine.

Jackass es el súmmum de una cultura chatarra que

sólo puede generar Estados Unidos: Evel Knievel y sus saltos sobre docenas de colectivos en moto, todo pintado de *white trash*; el espíritu festivo de una autodestrucción que pelea tanto con emús como con las lógicas de la física; la cámara oculta que mira un país mil veces más zopenco que los Jackass (ya lo dijo Obi Wan Kenobi: ¿quién es más tonto? ¿El tonto o el tonto que lo sigue?). Pero hay una faceta de *Jackass*, quizás la más importante, que hace una fiesta siempre abusiva de los límites del cuerpo, siempre homoerótica y siempre semidesnuda: *Jackass* no es lo que hacen (bueno, un poco sí) sino quiénes lo hacen. Johnny Knoxville, Bam Margera, Party Boy, Wee-Man, Dave England, Steve-O, Ryann Dunn, Preston Lacy y Ehren McGhehey. El personaje como base inicial de la comedia: sí, causa gracia ver a un tipo usando una bolsa de dormir como capullo mientras cae por una escalera, pero causa más gracia saber quién es ese tipo (como sostenía el discurso presidencial de *La idiocracia*, película que muestra dónde está la real idiotez del mundo en que vivimos: "Hubo un tiempo en este país, hace mucho, en el que leer no era sólo para maricas y tampoco lo era escribir. La gente escribía libros y películas; películas que tenían historias, y así te importaba de quién era el culo en pantalla y por qué estaba tirándose pedos, ¡y creo que ese tiempo puede volver otra vez!"). *Jackass* no funciona únicamente porque sabemos qué está pasando; funciona porque sabemos que un grupo de tipos trabaja de hacer cualquier cosa en pos de celebrar la escatología, la rudeza y la amistad, y porque reconocemos un ambiente de trabajo absurdo sobre el cual reina otro factor: todo vale, en cualquier momento. Ésa es la historia. Y ésos son los culos. Ahí es donde la acrobacia asesina adquiere un valor más concreto, más universal: la idea de la farrá mutada en fenómeno de circo, la vista ajena como factor que agiganta la proeza de pacotilla. Contra el mundo YouTube, *Jackass* funciona por cercanía, lo que no implica tener todas las temporadas sino percibir esa energía masculina en juego y en plena creación de proezas dignas de un Nobel (el uso de la turbina como rutina cómica). Podrá decirse que *Jackass* está bien filmada y que no sólo depende de los cuerpos, pero sin dudar de la capacidad de Tremaine de capturar el momento y sin la exposición consciente y tentada, ¿de qué serviría esa idea? Esa alegría, prensada hasta ser palpable, es el motor de *Jackass*. Así como alguna vez cuatro tipos tuvieron cojones, antes que nada, y formaron The Beatles, alguna vez *Jackass* se ensambló: una particularidad en la historia antes que una "consecuencia de". Sólo así, entre amigos, compartiendo una sensibilidad, de parranda audiovisual, pateando el tablero de la comedia (¿no era que la comedia consistía en descubrir nuevos terrenos? Si un calzón hecho de langostas no es eso, bueno, en el menú nos quedan la natación en aguas cloacales o mearse encima del colchón en un negocio), *Jackass* deviene aquello que es. Un circo en movimiento, el reino del doble, la celebración de toda la comedia que puede contener una pandilla de tipos y un presupuesto de seis ceros (aunque en cortarse con una hoja cada rincón entre los dedos o en hacer un omelette de vómito no hay mucho costo): Tati de blooper, Los Tres Chiflados de vacaciones y con cámara en mano, la dieta de Divine hecha tenedor libre. En una palabra, Jackass, compañeros idiotas. [A]

Elogio de la doble idiotez

por **Diego Trerotola**

Sid Davis comenzó su carrera cinematográfica siendo invisible, aunque era un hombre fornido de casi dos metros de altura y se le pagaba por estar frente a cámara por tiempos indefinidos. Para decirlo técnicamente, Davis era un *stand-in*. Me explico: desde 1941 hasta 1952 fue el *stand-in* oficial de John Wayne, es decir, el tipo que sustituía al Duke en las pruebas de cámara, posando para que el equipo técnico de la película pudiese planear, hacer foco, previo a ir a las tomas con el actor real. El *stand-in* es una variante del doble que sólo debe tener el mismo volumen corporal que la estrella que reemplaza, pero es un doble sin riesgo, sin compromiso ni exposición pública, que realiza una de las tareas más aburridas que se pueden hacer en un rodaje, que no precisa ningún tipo de habilidad y que sirve para evitar que una estrella tenga que realizar ese trámite. Hay muchos trabajos idiotas, aunque sea incorrecto decirlo, y éste lo es al cuadrado: el *stand-in* es el doble idiota. Pero Davis también tuvo una doble vida cinematográfica, más idiota aún. Desde inicios de la década del 50, se convirtió en productor prolífico, logrando filmar más de un centenar y medio de películas de un género estupidísimo: los *classroom films*, películas higienistas de educación para adolescentes rebeldes y confundidos, proyectadas en los colegios y que prevenían contra males como la homosexualidad, las drogas, el embarazo adolescente, la delincuencia juvenil, los accidentes automovilísticos, siempre exponiendo casos con un estilo de docuficción que nació (inocente) y maduró como el camp más puro y más risible. Una de sus películas más importantes, *Gang Boy* (1954), que trata de alejar a los jóvenes del vandalismo, empieza con un grupo de chicos tirándole dinamita a una típica y frondosa palmera californiana, para dejarla convertida en un despojo,

como la cabeza quemada de Bob Patiño: un caso de destrucción absurda, casi surrealista. La película quería expresar el terror patoteril extendido en y por la juventud descarriada de posguerra, pero no sólo fracasó sino que además se convirtió en lo contrario: generaba una escena de alta comedia cartoon que podría salir de *El correcaminos*. Así, desde ese inocente espíritu caricatural, Davis siguió su camino educativo sin rendirse fácilmente, e incluso prosperó a través de los años, llegando a aggiornarse a tiempos futuros. Por ejemplo, a mediados de la década del 70 dirigió *Skateboard Sense*, una de sus películas actualmente más celebradas en Internet, que previene a los skaters sobre andar por la calle en patineta y sin protección; por eso, para su seguridad tienen que usar guantes, rodilleras, coderas, casco y practicar su deporte en lugares aislados, en rampas y bowls profesionales. Las secuencias que ilustran los peligros de ir por la vida patinando son slapstick puro, están filmadas en cámara rápida, y uno sospecha que Davis a esa altura ya sabía que lo suyo era la comedia: al decidir filmar las cosas a ritmo de proyección acelerada del cine cómico mudo, es obvio que la película se ríe del pibe que se lastima, se lleva por delante gente y es atropellado por andar suelto con su skate por el mundo. *Jackass* empezó como un programa de skaters desaforados, y se puede pensar que por eso esta saga deliberadamente circense y fuera de borda, protagonizada también por dobles de riesgo, es el reverso de las películas de Davis. Y en algunos puntos lo es, pero también, y principalmente, *Jackass* es la culminación más superlativa de las enseñanzas de Davis. Y no sólo porque en cada plano de esta nueva película de Jeff Tremaine están sobredimensionadas la idiotez, la violencia cartoon y la burla incorrecta de Davis, sino también porque tienen una misma enseñanza, porque no hay duda de que todas son películas positivamente educativas y didácticas a pesar de que parezca lo contrario, a pesar de que en *Jackass* adviertan que esas cosas no se deben hacer en casa: nos enseñan que no sólo se puede subsistir siendo idiota, sino que además se puede prosperar. Más aún, hay que profundizar, hay que insistir en la idiotez porque salir de la lógica de lo que es racional, educado, civilizado no sólo es un camino posible, sino que ahí hay un territorio fértil para poder triunfar y ser feliz. Por eso, *Jackass 3D* califica como película con mensaje, que es el subgénero más idiota del cine. Y si la película empieza con el arco iris, es como prueba de que la troupe liderada por Johnny Knoxville logró conquistar la tierra de la felicidad a la que le canta Judy Garland en "Over the Rainbow", citada en *Jackass* como uno más de sus chistes estúpidos. "Existen dos maneras de ser feliz en esta vida: una es hacerse el idiota y la otra, serlo", creo que dijo Sigmund Freud, que no sé si era o se hacía. **[A]**



ENCUESTA **EL AMANTE CINE**

Elija las 10 mejores películas estrenadas en la temporada 2010 (poner en orden de preferencia) y la peor. Los votos se reciben hasta el 23/12 y se pueden elegir películas estrenadas hasta el 16/12. Encuentren el listado y más instrucciones en www.elamante.com

Mondo Trashed



Perdón, Cameron, pero el mejor uso del 3D de la historia ya no es el de *Avatar*. También las proezas estéticas de aquella gran película quedaron atrás gracias a las de esta nueva entrega (la cuarta, si contamos *Jackass 2.5*, distribuida de forma gratuita y compuesta por sobras de *Jackass 2*) de la versión cinematográfica del programa de MTV. Y resulta, cuanto menos, encantador que esta perfección técnica esté al servicio de unos boludazos *white trash* que se ponen en riesgo todo el tiempo haciendo pruebas imposibles, dolorosas, altamente escatológicas y siempre, pero siempre desopilantes. Y *Jackass 3D* aprovecha estos recursos al máximo, todo el tiempo y con la mejor comedia posible como único fin. Es emocionante (sí, emocionante) ver los "Rocky", segmentos en los que Bam Margera agarra desprevenidos a sus compañeros, les vacía un vaso de agua en la cara y, con la otra mano, les propina una piña de proporciones bíblicas que, gracias a las cámaras utilizadas en la película (capaces de filmar a 1000 cuadros por segundo), vemos en unos ralentis virtuosos que muestran con lujo de detalle cómo ese guante se hunde en las enormes profundidades de las caras, generando un efecto altamente cómico, pero también épico (sí, épico).

Pero claro, se supone que esto es lo más bajo a lo que puede caer la cultura. Pero si una película mainstream —que llega a los extremos a los que llega esta película, que no le tiene miedo a nada, que trasciende a Waters, a los Farrelly, a las películas anteriores de *Jackass*, al programa mismo del que éstas provienen y a cualquier otro ser que haya hecho alguna vez humor de toilette— es baja cultura, entonces aguante la baja cultura. Y la película trasciende a todo lo mencionado gracias a estos avances tecnológicos, que la vuelven, si aplicamos la metáfora burda, más cercana y palpable. *Jackass 3D* nos pone ahí entre la mierda con la que Steve-O termina bañado luego de hacer bungee jumping adentro de un baño químico, entre el sudor del enorme (en todo sentido) Preston Lacy, cubierto de nylon y haciendo gimnasia; nos tira pijas de goma encima. Esto es anarquía pura, y es un tipo de anarquía al que ni siquiera han llegado Trey Parker y Matt Stone en *South Park* y creaciones posteriores.

Y también está, aquí tal vez más presente que nunca, el homoerotismo rayano en lo pornográfico de todo este asunto. El arco iris que oficia de logo de Dickhouse Productions, que luego vemos desparra-

por **Juan Pablo Martínez**

do por todos lados durante la película, la referencia a *El mago de Oz* cuando Johnny Knoxville va a parar arriba de uno de estos arco iris pintados ("somewhere over the rainbow") luego de que un toro le golpee las bolas con toda su fuerza, la subjetiva del pito de Bam meando encima del elenco y el equipo técnico, la gran profusión de pitos que hay en la película y esa 69 con super-glue que hacen el pequeño Wee-Man y el gordazo Preston: todo esto —más el hecho de que se trata de un grupo de tipos que andan semidesnudos todo el tiempo y golpeándose en las bolas como si de adolescentes en plena explosión hormonal se tratara— hace que la remera que usa Johnny Knoxville en un momento y que reza "Totally Straight" ("totalmente hétero") parezca otro gran chiste de los millones que hay en la película. Que tiene chistes por el lado de las pruebas y también tiene otros, igualmente efectivos, en los pequeños sketches que hay esparcidos durante toda la película. El mejor de ellos, el más políticamente incorrecto, el de mejor timing, el más, si se quiere, original, es aquél en el que un grupo de enanos (Wee-Man incluido, por supuesto) arman una pelea de bar frente a las miradas atónitas del resto de los comensales. Este sketch, como ocurre en la escena con Danny McBride de *Todo un parto*, funciona por el lado del suspenso, de crear misterio en cuanto al siguiente gag. De a poco, se van sumando más enanos a la escena: primero unos minipolicías y, después, cuando ya todos se recagaron a trompadas, un grupo de miniparamédicos. Es un perfecto ejemplo de sketch-comedy dentro de una película que no se caracteriza por ser sketch-comedy per sé, y otra prueba de que todo el "elenco" y el equipo de *Jackass 3D* se toma las cosas en serio y nunca recurre a lo más fácil.

Jackass 3D se acomoda perfectamente ahí, bien arriba, como la mejor (y más osada) película de 2010, y en un lugar privilegiado entre lo mejor del cine de este nuevo siglo/milenio. El hecho de que una película semejante sea una apuesta mainstream que tuvo millones en recaudación (por lo menos en EE. UU., aunque la función en la que la vi, en el Cinemark Palermo, estaba llena un día de semana con entrada a precio normal), pero a la que a nadie se le pasaría por la cabeza darle algún premio, hace notar que algo no anda demasiado bien. Pero la cultura baja es así, nunca va a tener el reconocimiento que se merece. Brindemos por ella con el sudor de Preston y, después, vomitemos. Sería el mejor homenaje posible. **[A]**

Una película trailer



A favor por **Fernando E. Juan Lima**

Machete tuvo su origen en el trailer apócrifo que se insertaba en el proyecto *Grindhouse*, que unía a *Planet Terror* y *Death Proof*, de Robert Rodriguez y Quentin Tarantino, respectivamente. Hemos leído y escuchado por ahí que su problema sería, para algunos, que se pone demasiado serio y solemne en su discurso político como para ser totalmente disfrutable, mientras que, para otros, sería demasiado excesiva, sangrienta, berreta como para ser tomada en serio. La máxima de Pablo Llorca (“Uno de los dos no puede estar equivocado”) no se aplica en este caso. Es cierto que esta película puede ser menos redonda y lograda que la gran *Del crepúsculo al amanecer*, pero también es cierto, a mi entender, que supera a la más reciente y antes citada *Planet Terror*, cuyo camino profundiza y en parte modifica. Si bien es posible que el conjunto sea algo menos valioso que la suma de sus partes, resulta difícil entender cómo podría escaparse de su visceral encanto, de su desenfrenado ritmo, de su oscuro humor. No hace falta saber cuánto mide el intestino humano (gran momento, de los muchos que tiene la película); sólo es necesario tener sangre en las venas y algo de vital irresponsabilidad para entregarse al goce que nos propone.

Machete avanza en la línea por la que discurría *Planet Terror* en cuanto al cine físico, que se evidencia en los efectos que, aunque digitales, se sienten carnales, toscos, obscenos. También la presencia de lo físico se retoma en la idea del fílmico como testigo texturado (rayado, se decía en *EA 199*) de una representación del mundo. Lo propio ocurre con la cita y el homenaje al cine *exploitation* de la década del 70. Pero aquí parece haber algo más: en la película (como siempre, plagada de citas e intertextos), conviven dos proyectos que en modo alguno se excluyen. Creo descubrir en ella una vertiente que se conecta con el cine de Carpenter, Dante, Corman y Romero, en la cual Rodriguez ha sabido moverse entre el homenaje, la cita y la relectura, y otra en la que se incorporan De Palma, Scorsese, Peckinpah y Leone (aparte de, por supuesto, Tarantino, que además de haber consumido y regurgitado a todos los directores anteriores aparece por momentos como el Otro Yo cool de este realizador). ¿Debió Rodriguez escoger una de estas líneas para llevar adelante su proyecto?

Machete

Estados Unidos, 2010, 105'

DIRECCIÓN

Robert Rodriguez y Ethan Maniquis

GUIÓN

Robert Rodriguez y Álvaro Rodríguez

FOTOGRAFÍA

Jimmy Lindsey

MONTAJE

Rebecca Rodriguez y Robert Rodriguez

MÚSICA

John Debney, Carl Thiel

INTÉRPRETES

Danny Trejo, Robert De Niro, Jessica Alba, Steven Seagal, Michelle Rodriguez, Tom Savini, Jeff Fahey, Cheech Marin, Don Johnson, Shea Whigham, Lindsay Lohan.

Posiblemente la película habría sido más redonda. Probablemente también habría redundado en un producto menos fuera de norma y, quizás, menos gozoso y festivo.

La voluntad del director de conjugar y sumar estos dos modos de acercarse a su historia se estructura a partir de una narración efectivamente fragmentaria, que hace honor al origen del propio proyecto. Los mejores momentos de *Machete* parecen una suma de trailers, una sucesión de “mejores momentos” de una (o de distintas) película(s). Esto no es un demérito, y por lo tanto no es disimulado u ocultado; los saltos de continuidad, las evidencias de que posiblemente los actores principales no hayan filmado una escena juntos estando al mismo tiempo en el set, la sucesión de desvíos, meandros, paréntesis no son sino la oportunidad de sumar elementos que provoquen, despierten y hagan gozar al espectador. Pero entonces, ¿para qué la supuesta “bajada de línea” política? Más allá de que la mirada desde un lugar diverso al “oficial” de lo latino y lo mexicano siempre ha formado parte del universo de Rodriguez, tampoco deberíamos perder de vista que el cine de género ha servido para marcar claras posiciones ideológicas o políticas, desde los muertos vivos de Romero hasta los soldados fallecidos en Irak que regresan para votar contra Bush en *Homecoming*, de Dante. Lo que quizás resulta más revulsivo en *Machete* es la exposición del discurso político en el mismo nivel que las escenas eróticas en las que el protagonista actúa como sex symbol latino: todo forma parte del *exploitation*. El discurso es a la vez discurso y explotación del discurso; no debería ser tomado de forma tan seria o solemne, porque el propio Rodriguez no lo hace (en este punto, remite al cine de explotación sobre la temática revolucionaria al que Corman refiere en *Machete Maidens Unleashed!*, vista en MDP).

La mayoría de los trailers no hacen honor a las películas que presentan, aunque hay algunos ciertamente mejores que ellas (tal es el caso de *Irreversible*, de nuestro bien odiado Gaspar Noé). La inversión del orden de prelación usual y lógico en este caso ha resultado en un nuevo paso en la búsqueda formal que ha emprendido Rodriguez, que abre puertas que nos llaman a atravesarlas con alegría y sin prejuicios. **[A]**

DEL TRAILER AL LARGO

Hasta la victoria, nunca

por Juan Manuel Domínguez

Machete, el trailer que germina en largo como una habichuela mágica. El trozo con que Rodríguez refregaba en *Grindhouse* su conocimiento de causa de aquel cine mal proyectado, fenicio y descartable que lo vio ponerse la bandana y renacer como un hombre orquesta (de los muñecos de Harryhausen a Leone y al cine sin nombre: Rodríguez toma cine como se toma tequila en México). *Machete* largo hace coherente el planteo de *Grindhouse*: la celebración del chantaje del trailer, el montaje como real machete con que el cine se corta solo. *Machete* trailer comprimía aquello que comprime *Machete* largo: Trejo y su presencia carcelaria como improbable galán que lleva todo al asador, lo ridículo de la *sexploitation* (“¿Dónde están mi esposa e hija?”; próximo plano: un trío con Machete y el resto de la familia), la violencia cruda siempre a mitad de camino entre “una de Steven Seagal” y el catch y su farsa sardónica. Rodríguez quiere hacer un *Godzilla* de un *Sea Monkey*, pero sabe (porque si hay

alguien que entendió los mecanismos de la autoconciencia puesta en servicio de la caricajada irónica pero sentida, es él) que es imposible. Por eso, las grietas de *Machete* –la subtrama política de la frontera encastrada, Jessica Alba y su poco coraje para pelar el cuerpito fantástico– terminan siendo coherentes: *Machete* nunca puede ser más que su trailer. Estaría siendo hereje con su génesis: es entendible la necesidad de alimentar a esa bestia hasta hacerla un “Grandes éxitos de Rodríguez”. *Machete* se las arregla para ser la escritura, a machete sobre piedra, de un dogma: uno que celebra a Steven Seagal, a De Niro de oferta, a las decapitaciones triples, al Shé Guevara (sí, Shé Guevara, otra idea que justifica un largo). *Machete*, largo y trailer, son como Danny Trejo: una excepción, un cuerpo distinto a la norma –no hay caras como las de Trejo en el cine– capaz de hacer canchereadas que el cine necesita para, bueno, ser más Trejo y menos De Niro. Trejo, una jeta, un cine, una vitalidad que representan una victoria más pírrica que nunca, pero nunca sucederá. [A]

Táctica y estrategia

En contra por Leonardo M. D’Espósito



¿Por qué me fue posible disfrutar a lo loco de *Planet Terror* y me es imposible no sentir la pesadez de *Machete*? La pregunta es pertinente porque ambas son de Robert Rodriguez, ambas tienen el mismo tipo de humor y de imágenes desaforadas (incluso algunas son las mismas), ambas son películas en segundo grado, que se divierten sobre todo con el cine. Incluso si me animara a hacer el torpe “control de calidad” que hacen los diarios, obtendría que no hay mayor calidad de fotografía, guión, actuación o música en una que en la otra. Hay una primera diferencia: *Planet Terror* es cine de terror y acción; *Machete*, policial y acción. Es cierto que la palabra clave en el caso de Rodríguez es, siempre, acción. Pero también es cierto que la acción por sí misma no alcanza en el cine. Uno puede disfrutar de esas imágenes vertiginosas que se justifican por su propio movimiento, pero para disfrutar de una película entera con tales imágenes, hace falta algo que nos despierte empatía. Un personaje: la acción entonces tiene sentido porque salva o pone en peligro a un personaje.

En *Machete* no hay un personaje sino dos. Uno es Machete, otro es Danny Trejo, quien lo interpreta. Lo que vemos en pantalla es dos películas: una, la pelí-

cula del personaje Machete –que, dado que es un policial, apela a lo contextual, incluso a la leve pero disonante denuncia social y política que, en contexto, suena falsa–; otra, la de Danny Trejo siendo estrella de cine. Y Rodríguez comete el error de hacérselo saber a cada rato, como diciéndonos “no se crean nada, eh, que éste no es más que el amigo Trejo jugando a que es estrella de cine”. Una prueba de eso es la elección de Steven Seagal como villano, o la de Robert De Niro. Es otra vez lo mismo, dos películas en cada caso: “el gordo Steven haciendo de malo”; “De Niro riéndose de sí mismo en una película que juega a ser de clase Z”. En *Planet Terror*, todo era tan desaforado –y los actores eran todos grandes comediantes, incluso Josh Brolin y, por supuesto (y todos de pie), Bruce Willis– que se volvía coherente y cohesivo, sólido: ese mundo era sólido y, ridículo y todo, creíamos en su existencia como un universo paralelo hecho todo de cine. En *Machete* vemos todo el tiempo al equipo de producción dando instrucciones. La primera es un partido en el potrero; la segunda, uno de la primera ronda de clasificación al Mundial 2014 entre Eslovaquia y Moldavia. O sea, aquélla era diversión y corazón, y ésta, táctica y estrategia. [A]

Skyline: La invasión

Estados Unidos,
2010, 94'

DIRECCIÓN

Colin Strause, Greg Strause

GUIÓN

Joshua Cordes, Liam O'Donnell

PRODUCCIÓN

Kristian James Andresen, Liam O'Donnell

MÚSICA

Matthew Margeson

FOTOGRAFÍA

Michael Watson

MONTAJE

Nicholas Wayman-Harris

INTÉRPRETES

Eric Balfour, Scottie Thompson, Brittany Daniel, Crystal Reed, Neil Hopkins, David Zayas.



Jet happens!

A favor por **Juan Manuel Domínguez y Diego Trerotola**

“Lo único más horrible que una película mala es actuar en una de ellas”. **Elvis Presley**

El Rey lo ha dicho. Pero el Rey, monarquía marmórea a la hora de pararse frente a una cámara que crea ficción (si él de por sí ya era un espectáculo selenita como lo confirma el documental *Elvis: That's The Way It Is*), se olvidó de un pequeño detalle: ¿qué es una película mala? Por inercia y por culpa, el prisionero del cine Presley podía estar hablando de su propio Alcatraz. Pero Elvis es parte, noble si quieren, de una estirpe milenaria: la de los actores de madera, los que justifican la idea hitchcockiana del ganado, de tratar a la herramienta como ganado. La mala educación –nuestra– ha hecho que veamos en la mala actuación una torpeza antes que un arte: la habilidad de tomar un tronco y mutarlo en esquirlas de una forma de cine, de picar y picar y picar la madera hasta obtener una nube de aserrín que contamina y respira –y exhala– la película toda. Películas-termita que roen la madera hasta ahuecarla y dejarla, a la *Body Snatcher*, moviéndose contra su voluntad pero manteniendo la misma jeta. (Dick Miller, actor fetiche de Joe Dante, fue un enviado de

esta raza, que vino del planeta Sci-Fi de los cincuenta para salvar a la humanidad de baratijas críticas como “está mal actuada”). Decíamos termitas porque comen madera y cagan otra cosa, orgánica, cinematográfica, que saca la proteína de ese actor-madera pero también porque películas como *Skyline* (por fin, llegamos) son una nueva clase de termita: una que mezcla el registro cartoon que proviene de los efectos digitales y los desarrolla para atomizar los usos de la autoconciencia. Una termita atómica que viene a batallar a los nuevos elefantes blancos, que ya no son tan diferentes –volvemos al concepto “usurpadores de cuerpos”– en materia, en el género, sino en su organismo. La historia de *Skyline* suena aburrida de sólo pensarla (aparte, lejos de la lujuria publicitaria de diseño de los cincuenta, ya no hay más *It Came From Mars!* en la actualidad, y sí banners y posters cancheros, pulidos, de imágenes insípidas que sólo muestran un adelanto antes que el coqueteo con una idea de destrucción y de creación del mundo): marcanos vienen a destruir el mundo, y lo vemos desde el punto de vista de un póker publicitario (Chico Blanco Fortachón de Pera Superheroica, Negro Canchero Musculoso, Rubia Tetona Californiana,

Linda Flaca Neoyorkina, Asistente Medio Trola). Invasión, la vista parcial de la invasión dada por el uso primario del punto de vista de los protagonistas, efectos digitales para crear a los selenitas hi-tech, Los Ángeles en ruinas: todo suena a paté de *Día de la independencia* y sus muchos derivados, sus abortos devenidos en malas ideas.

Desde el monstruo visto en subjetiva de *Cloverfield* hasta la versión 2.0 y sin onda de Gort, *Skyline* crea –como sucede en la misma película sobre el final– una nueva raza: una que parece tener el mismo monstruoso cuerpo pero tiene un nuevo cerebro, uno rojo shocking, que le permite dominar a la bestia y usarla a su antojo. *Skyline* tiene un cerebro nuevo en un cuerpo deforme, agresivo, ridículo. *Skyline* arranca imbécil: un flashback que vuelve para establecer la situación, la que nos permite entender que son esos fogonazos azules, esos *lens flares* marcianos, los que absorben gente de forma ridícula. Sólo dos tipos que viven de los efectos digitales que oscilan entre lo mendigo y lo millonario del rubro (de *El profesor chiflado* a *Avatar*) podían crear tamaña resistencia del género desde el “efecto especial” (segundo rubro, junto con “la mala actuación”, que esta película hace alquimia): *Skyline* va en crescendo, no sube el riff de la autoconciencia y no nos da el alivio del comic relief. Es la hija de una noche de borrachera de clericó de sidra en que *Duro de matar* y *Starship Troopers* no se cuidaron: allí está, de parte del padrino McTiernan, el uso medido, milimétrico del espacio que brinda esa torre ultramoderna donde quedan encerrados los protagonistas y, de parte del tío Verhoeven, está la idea de la violencia creada tanto desde el montaje –insectívoro en su forma, termita– como del diseño de las bestias marcianas, de esos ursos intergalácticos. No es una extraña batalla la que libran en el cine el espíritu clase B con la sensibilidad mainstream, y otra vez, en esta película, se agarran a hachazos. Es más, cavernícolamente se atacan: como si Tom y Jerry fueran modos de cine, *Skyline* enfrenta, por ejemplo, la aparición muy One Man Army de un jet ametrallando a un coloso en una terraza contra su contracara, su lado B, ese jet destruido, cayendo en picada y rebotando (sí, rebotando), justito por encima de Chico Blanco Fortachón y de Linda Flaca Neoyorkina, y estrolándose en la trompa marciana. Temporada de jets. Es más, a cada parcela donde el mainstream construye ultramodernismo sin sabor, *Skyline* la rostiza, la aplasta como a un insecto: Chico Blanco Fortachón y la aparición de superpoderes, la muerte del Negro Canchero Musculoso, los monstruitos con jeta de vulva casi dando a luz al vecino. Clase B y mainstream retrucándose con cartas falsas, nuevas en la manga: engañándose hasta llegar a los garrotazos y aun así ninguno gana ni pierde, sino que los dos quedan desfigurados, convertidos en uno solo después de tanto taladrar la historia de la ciencia ficción, como si se transformasen en un único souvenir tosco bastante parecido a ése que adorna el final de *El halcón maltés*, ese objeto rústico que un detectivesco Bogart, con esa cara de madera que ni movía los labios, busca toda la película. Y que encuentra, y que sabe que está hecho del material de los sueños. Esos mismos sueños que, en el brillo insólito de películas cualesquiera como *Skyline*, tanto o más encandilada que la última *Star Trek*, nos hacen creer que el milagro puede ser luminoso y volátil aunque se haga con la peor madera. [A]

Traé de los azules

En contra
por
Ignacio
Verguilla

No parece un mal comienzo para una película de éstas: en plena madrugada, una luz cegadora se adueña de la oscuridad y, como si fuera un imán de poder indescriptible, literalmente “se traga” a todo aquél que la mire de frente. Pronto vemos que no se trata de una sola, sino de cientos de luces azules que llueven del cielo y se instalan a lo largo de toda la ciudad. La catástrofe arrecia desde esa primera secuencia, y enseguida un flashback nos tironea unas cuantas horas atrás, para presentarnos a los personajes. Entonces, la (modesta) concisión de esa primera entrega se agrieta para mal: lo que tenemos por delante es una serie de obviedades un tanto rancias, horriblemente interpretadas por un grupo de actores de estampita y póster, que le ponen cutis, pilcha y pose a su incapacidad para que algún nervio les arranque una expresión. Con semejante lastre, los directores desperdician algunas decisiones que podrían haber hecho de su película una módica sorpresa; el atractivo visual de los entes invasores (cercanos al arte del primer *Alien*) o la ausencia de explicaciones o discursos alegóricos sobre su llegada prometen más de lo que dan, y lo mismo pasa con la idea de un grupo de personas aisladas en un edificio, a merced de una fuerza desconocida. Todo se diluye en la inconsistencia de unos actores que no despiertan empatía –más que despertar, adormecen–, y la trama alterna secuencias de acción pura con una historia de culebrón que involucra a dos parejas, el secreto de un embarazo y una infidelidad matrimonial castigada con la muerte. Entretanto, las luces de la noche se transforman en artefactos voladores semejantes a animales mecánicos, dispuestos a tragarse a la humanidad entera, y las persecuciones se suceden sin mayor variación. Alguien dice que, de llegar al agua, podrían estar a salvo (¿?), y uno de los personajes apunta con un arma a los extraterrestres, que, si pudieran, llorarían de risa ante tamaña ingenuidad. *Skyline* –a la que la tapa el agua– naufraga y atenta contra sí misma, como si no creyera en sus virtudes y decidiera entorpecerlas con una trama que, más allá de bichos del espacio y luces azules, aburre como tanto *blockbuster* que rellena la industria. [A]

Megamente**Megamind**Estados Unidos,
2010, 96'**DIRECCIÓN**

Tom McGrath

GUIÓNAlan J. Schoolcraft y
Brent Simons**PRODUCCIÓN**Lara Brey y Denise
Nolan Cascino**EDICIÓN**

Michael Andrews

MÚSICAHans Zimmer y Lorne
Balfe**CON LAS VOCES DE**Will Ferrell, Tina Fey,
Brad Pitt, Jonah Hill,
Ben Stiller.por **Rodrigo
Aróoz**

Resultan llamativas algunas similitudes que suelen tener ciertos proyectos contemporáneos de las grandes productoras de animación estadounidense. Algunos ejemplos obvios son la muestra antropomorfizada de la dinámica social del mundo de los insectos que aparece tanto en *Antz* como en *Bichos*, así como la ambientación submarina de *Buscando a Nemo* y *El espanta tiburones*. Hay muchos otros puntos en común entre films de animación de los últimos años, especialmente entre los de los estudios Pixar y Dreamworks, aunque haya enormes diferencias de calidad técnica y estética entre ambos.

Ya sea un nuevo incidente de espionaje comercial o sólo una mera y casual convergencia de intereses, en el caso particular de *Megamente* (última producción de Dreamworks), el parecido es con *Mi villano favorito*, estrenada hace tan sólo cuatro meses. Ambas se centran en un malvado aparentemente prototípico, al que muestran en su costado más trivial y hogareño, lo que es muy adecuado para el tono de comedia paródica de los films de superhéroes que tienen ambas películas. Como pasaba con *Gru*, el villano de *Megamente* (llamado de esa misma forma) es un personaje muy humano a pesar de su macrocefalia y su epidermis azulada; es alguien con quien identificarse. Sus dudas, sus contradicciones y su candidez lo vuelven creíble y adorable.

Lamentablemente, otra cosa en común entre estos films y muchos otros para público infantil estrenados en el último tiempo (con escasas excepciones) es que vienen doblados al castellano, impidiendo que los mayores podamos disfrutar de las voces de, en el caso de *Megamente*, varios de los preferidos de la casa como Will Ferrell, Jonah Hill o Ben Stiller, lo mismo que pasó con la voz del gran Steve Carell para *Mi villano favorito*.

Otro aspecto que llama la atención de *Megamente* es la calidad de su animación. Aunque no alcanza el nivel de excelencia superlativo de las películas de Pixar, sorprende la expresividad del personaje Megamente, sobre todo su gestualidad facial. En general, hay gran fluidez, buena velocidad y una ajustada dinámica en los movimientos de los personajes y los objetos. Y el film tampoco se sumerge del todo en el fútil naturalismo, esa tendencia que amenaza a la animación en tres dimen-

siones. Bueno, es una amenaza para aquellas películas enteramente hechas con computadoras, ya que casi todos los films de acción real que contienen al menos una pizca de acción o algún mínimo elemento fantástico cuentan con una buena cuota de CGI y, en tales casos, es justificado que tiendan al realismo.

En cuanto a la historia, es interesante cómo la película muestra la relación dialéctica que hay entre el bien y el mal, entendiendo a cada uno de ellos como algo relativo y no absoluto como se da normalmente en los films para niños y adolescentes (*Harry Potter*, *Las crónicas de Narnia*, etcétera), en los que siempre sobresale una visión extremadamente maniqueísta. *Megamente* es un villano porque le sale bien, pero también lo es porque ésa es la posición que le deja Metroman, un superhéroe perfecto e inmaculado. Cuando Metroman desaparece y la ciudad queda a merced del villano, éste se da cuenta de que, sin contraparte, su proceder no tiene sentido. Y cuando Titán, sin duda un superhéroe con muchos defectos, entra a escena, la posición de *Megamente* vuelve a modificarse.

Por otro lado, los personajes no están signados definitivamente por algún mandato que los excede, sino que ellos mismos deciden su futuro; su accionar no es producto de la predestinación. Sobre todo tomando en cuenta esa molesta visión del destino que hay en muchas películas actuales, que no la toman como una manifestación del azar de la existencia sino como una verdad certera, inmutable y revelada. El comportamiento de *Megamente*, así como el de *Metroman* y el de *Titán*, parte de decisiones personales. Ellos deciden sobre su destino, no lo aceptan como algo dado. Por eso *Metroman*, cuando se cansa de ser el protector de la ciudad, se va a holgazanear a su casa y no vuelve al ruedo, aun cuando *Metrociudad* corre el peligro de desaparecer.

Por eso, aunque la película no pueda escaparle a varios lugares comunes —algunos de ellos un poco irritantes, como la música ochentonsa o el baile final de rigor (¿serán esos bailes un *revival* del final en apoteosis del cine primitivo?)—, da gusto que haya un punto de vista sobre el bien y el mal tan infrecuente, más tratándose de una película que pretende divertir y lo logra. **[A]**

Actividad paranormal 2

Paranormal Activity 2

Estados Unidos, 2010, 91'. **DIRIGIDA POR** Tod Williams. **CON** Sprague Grayden, Brian Boland, Katie Featherston, Micah Sloat, Molly Ephraim.



Actividad Paranormal 2 es una inversión simétrica de su predecesora. Continuación y clausura del subgénero del terror documental, plantea varias paradojas narrativas y formales, y un interrogante final.

1. Así como en *AP* el crescendo dramático era pobre, sin cambios, para generar el tedio propio de la vida cotidiana y sus momentos de ocio focalizando su efectividad en el final de la película, en *AP2* la construcción del crescendo *ES* centralmente lo más logrado y el final empobrece lo conseguido hasta ahí. *AP2* es narrativamente más transparente y su multiplicidad de cámaras organiza una involuntaria progresión clásica. ¿Pero con qué medios?

2. Mientras *AP* apelaba al desorden del documental, *AP2* se estructura formal y narrativamente como un film de ficción, tensionando el perfil "verista" dentro del cual podría catalogársela. *AP2* resiente el sadismo de espiar "lo

real" (algo de lo que también se había percatado *El último exorcismo*) y nos enfrenta a un mecanismo voyeurista más complejo y duradero que su antecesora. Esa decisión narrativa tiene su correlato formal. Por eso, extrañamente, *AP* funciona mejor en el hogar y *AP2* incomoda más en cine.

3. *AP* nos situaba con astucia en un lugar estático al focalizarse como único punto de vista en la imposible y persistente cámara de la víctima acosada. Irónicamente, el resultado visual generaba un contraproducente rechazo a mirar. De ahí que la construcción sonora fuera de campo haya sido su fuerte y aglutinante narrativo.

AP2, en cambio, tiene una decisión formal distinta, que es la inversión del panóptico: apela a producir un extraño "exceso de campo" a partir del inquietante uso de la profundidad y el espacio latente en cada plano, haciendo que cada recoveco sea un factor de peligro: al no estar anclado el punto de vista, el ojo se libera y no puede parar de mirar, sobre todo, por el dispositivo.

4. En *AP*, el dispositivo de captura de la imagen, su inestabilidad, era producto de lo humano, y su afectación nos interpelaba pero desgastaba el recurso y su verosímil.

En *AP2* el registro humano sufre la afección que en muchos momentos le impide seguir filmando, pero la captura es centralmente automática: el recurso se renueva, encuentra una vuelta de tuerca pero se come la cola. Ahí está su límite: el futuro del primitivismo es el viejo y querido clasicismo. En esa astucia radica, quizás, el final de la aventura: la efectividad narrativa puede ser más compleja e inteligente pero se lleva de los pelos con la novedad, la frescura. Entre volteretas desesperadas, se despiden la última moda con temor y temblor. **FEDERICO KARSTULOVICH**

Ma fille (Mi hija)

Argentina, 2007, 73'

DIRECCIÓN

Enrique Stavron

GUIÓN

Susana Beltrán, Isabelle Moreau, Michel Agogué y Enrique Stavron

FOTOGRAFÍA

Enrique Stavron

MONTAJE

Martín Paniagua y Enrique Stavron

INTÉRPRETES

Isabelle Moreau, Susana Beltrán, Michel Agogué.



Esta producción independiente, desaparece en su forma y en su contenido pero con momentos interesantes, tiene la particularidad de que, si bien es una película argentina, está íntegramente hablada en francés.

Durante la última dictadura, Susana se exilió en Francia, donde tuvo una hija, Isabelle. Cuando decide volver a Argentina, deja a la niña de dos años al cuidado de su padre y nunca más toma contacto con ella. Veinticinco años más tarde, Isabelle llega a Buenos Aires para ajustar cuentas y pedirle explicaciones a su madre. El relato comienza con las dos mujeres sentadas en el asiento trasero de un auto, mientras cruzan miradas incómodas. Esta pequeña secuencia –anterior a los títulos, filmada con cámara en mano, en blanco y negro y en un lugar cerrado y reducido– se revelará hacia el final de la película como el estilo, entre los varios que aparecen, que mejor ha sabido dominar el director.

Stavron, pese a la austeridad (por no decir la pobreza) de la producción, ha sido habilidoso al convertir sus carencias en recursos creativos. Por ejemplo, la mayor parte de la película está rodada en un registro documental, en el que el director/camarógrafo es testigo de las charlas –superfluas, profundas, recriminadoras, reivindicadoras– entre madre e hija, en la estrechez de un departamento porteño o en el asiento posterior de un taxi. La utilización constante de planos secuencia, filmados con muchos primeros planos, logra plasmar el tono intimista de la situación. Es en el trabajo de las dos actrices, en sus diálogos, donde descansan los mayores aciertos, pues fue aprovechada y potenciada la versatilidad de ambas. La dúctil Isabelle Moreau no desentona en ningún momento, a pesar de algunos recovecos innecesarios de la trama (como el hecho de estar embarazada, o ser lesbiana, o ser bailarina de tango) y del relato (la mirada cómplice a cámara del final).

El defecto más marcado del relato es que no se juega por una única forma de registro, algo que le habría dado la consistencia que le falta. En cambio, opta por introducir elementos que contrastan y desafinan con el estilo propuesto al principio: la inclusión de algunas escenas de baile entre los protagonistas, en las que la utilización del típico tango no hace más que hacer patente el lugar común. Y esta música, que continúa de forma extradiegética en la siguiente secuencia, literalmente tiñe de color el pintoresquismo de los recorridos de las actrices por los lugares turísticos de siempre como La Boca y su Caminito, recorridos que no conducen más que a otro lugar común. **MARINA LOCATELLI**



Cosa voglio di più

Italia/Suiza, 2010, 126', **DIRIGIDA POR** Silvio Soldini, **CON** Alba Rohrwacher, Pierfrancesco Favino.

El cine industrial europeo se quedó sin temas. No puedo dejar de pensarlo cada vez que veo una nueva película del viejo continente sobre la infidelidad. Suena europeo: una película sobre infidelidad.

Una película europea sobre infidelidad (o infidelidad potencial) siempre es muy prolija. Las actuaciones están bien, son sobrias y "contenidas". La música es adecuada. El director (en este caso, el de *Pan y tulipanes*) hasta sabe manejar la desprolijidad (el fuera de foco, la cámara inestable, todo el bagaje de "intimismo"). No hay muchas cosas que reprocharle a las películas europeas sobre infidelidad.

En este caso, Anna (Alba Rohrwacher) es una italiana del norte que vive en pareja y entabla una relación amorosa con Domenico (Pierfrancesco Favino), un inmigrante casado y con hijos. La relación fogosa (con encuentros sexuales pulcramente filmados) se vuelve amor y carcome de culpa a estas dos buenas personas que no saben qué hacer con sus vidas. Más allá de la "ejecución correcta", el gran problema de *Cosa voglio di più* es que no tiene conflicto. La protagonista de la película no tiene más problema que el hecho de que no quiere decirle a su novio gordo y bonachón que está enamorada de otro. Todo es "conflicto interior", no por cierto interesante. La película sólo adquiere un poco de sangre en sus venas cuando decide seguir al otro protagonista de esta historia, Domenico, y con él aparecen los conflictos reales: una familia a la que tendría que abandonar, problemas laborales y de plata, una amante ligeramente loca. Por desgracia, esto dura poco y pronto volvemos a la perspectiva de Anna, la secretaria a la que le va bien pero está insatisfecha y canaliza esa energía hacia la histeria.

No se le puede reprochar demasiado a una película europea de infidelidad, pero no me interesa verla. **MARCOS RODRÍGUEZ**



Papá por accidente

The Switch
Estados Unidos, 2010, 101', **DIRIGIDA POR** Joseph Gordon y Will Speck, **CON** Jason Bateman, Jennifer Aniston, Jeff Goldblum, Juliette Lewis.

El año en que discutimos la familia: inseminaciones artificiales, madres solteras autoprogramadas (*El plan B*, *Papá por accidente*), matrimonios lésbicos conservadores (*Mi familia*) y la mar en coche. *Papá por accidente* se ubica y no se ubica en esta línea. Porque es la historia de una chica que sabe lo que quiere y lo hace, y de un chico que sabe lo que quiere y lo hace cuando está totalmente borracho, pero después lo olvida. En el medio, un desencuentro que dura siete años. Pero no se trata de una comedia romántica, porque acá lo importante es lo que pasa cuando están separados. Por el lado Cassie (Jennifer Aniston, que todavía puede actuar con los ojos), se celebra de verdad la decisión de ser madre soltera, sin anularla como en *El plan B*, con momento de fiesta en el que las chicas bailan al ritmo de "Papa Don't Preach" introducida por la siempre rockera Juliette Lewis.

Por el lado Wally (Jason Bateman), hay un relato de cosas que no pueden decirse y de torpezas que arrastran consecuencias durante años, armado sobre todo con los silencios incómodos de Bateman, siempre "a punto de", doloroso, exasperante. *Papá por accidente* es creíble por la relación visceral que establece Wally con el hijo de Aniston (bellísimo, de enormes ojos burtonianos de "no entiendo el mundo"), y por el amor flotante que hay entre los protagonistas. Si ese amor no estuviera establecido desde el principio en las miradas y el trato de los dos, sería cuestionable —y en parte lo es— ese destino que acá adopta la forma de un frasquito de semen. Pero, gracias al neurótico irremediable y cálido que es Wally, se excede la cuestión genética para contar el cuento de quien está siempre al borde de tocar lo que quiere pero no puede hacerlo, hasta que eso que quiere viene a buscarlo convertido en un nene parecido a él que le agarra la mano. Así de imperfecto. **MARINA YUSZCZUK**



Harry Potter y las reliquias de la muerte (parte 1)

Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1

Reino Unido/Estados Unidos, 2010, 146', **DIRIGIDA POR** David Yates, **CON** Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint, Ralph Fiennes.

El director de las últimas entregas de la saga de *Harry Potter* (David Yates) vuelve con el episodio final dividido en dos partes. Ésta es la primera, y cuenta cómo el popular mago finalmente empieza (o trata de empezar) a deshacerse de su peor enemigo: Voldemort. Con mucho de *El señor de los anillos* (Tolkien es una obvia influencia en Rowling: los protagonistas buscan destruir objetos que encierran porciones de maldad, objetos que hacen "más malo" a quien los lleva consigo) y algo del ridículo climilla sobrenatural de las películas de la saga *Crepúsculo*, este relato tiene las más feas y menos emocionantes escenas de acción de toda la saga: ni la persecución inicial, que es por el cielo y con gente volando en motos, caballos y escobas, resulta atractiva. Pero con esta historia hemos visto crecer a Harry, Hermione y Ron a través de sus actores (la primera película se estrenó hace nueve años), y ése es quizá su mayor atractivo, porque vuelve tangibles a los personajes, los hace existir en las mismas dimensiones que nosotros. Los tres protagonistas ya no son niños y encierran la nostalgia de quienes los hemos visto serlo en esta historia. Ahora su adolescencia se esboza en algunos intentos de ilustrar un despertar sexual que luego el relato olvida, quizás porque escenas como la del baile entre Harry y Hermione pretendían ser indicios del estreno de cierta energía erótica que sólo se traduce en recursos para llenar lugar y justificar un final de dos películas. Y es que, justamente, al mayor problema de este relato lo engendra el afán de hacer interminables los proyectos económicamente rentables, un afán que —en general— desemboca en estiradas ideas que se repiten y terminan fagocitadas por la propia lógica mercantil que las impulsa. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**



Las hermanas L

Argentina, 2008, 100'. **DIRIGIDA POR** Eva Bár, Santiago Giralt, Alejandro Montiel y Diego Schipani, **CON** Silvina Acosta, Florencia Braier, Esteban Meloni, Daniel Fanego, Soledad Silveyra, Elías Viñoles.

Sofía L., sacada, le dice a su hermana Eva: "¡No ves más allá de tus tetas! ¡Más allá de tus tetas y de tus cremitas anti age hay un mundo!". El problema mayor de *Las hermanas L* es que nosotros, los espectadores, tampoco vemos. Apretados contra las tetas de Eva, las caras de todos los actores, las entrepiernas de Eva y de su alumno, nunca llegamos a atisbar un mundo más allá de esos primeros planos insistentes; se sospecha que no lo hay.

La película trata de plantear un universo de comedia y melodrama; Almodóvar, dijeron algunos; John Waters, dijeron otros. Eso está en sillones rojos y labial fucsia, en Soledad Silveyra tipeando una novela de pasión como Marisa Paredes en *La flor de mi secreto*, y no mucho más. Las citas son decorado y maquillaje, porque el drama de las hermanas está tan mal establecido, con alguna mirada torcida y algún reproche gritado al pasar, que es tan inexistente como el conflicto con el padre gay zen y la madre presuntamente actriz famosa que presuntamente les arruinó la vida. Pero acá no hay *Tacones lejanos*; hay, de nuevo, cara kitsch en un plano y contraplano (como casi toda la película) aburrido en un sauna, que no alcanza para construir al personaje.

El efecto teatro no ayuda, sobre todo en los chistes (Silveyra saltando arriba de la cama), que se estiran como si se quisiera exprimirlos al máximo, cuando el ABC del humor hecho desde el género indica todo lo contrario (¡cortes!). Entonces todo lo que pasa, apenas sostenido por un hilo de sexo caliente, interesa poco, hasta el intento de, sobre el final, convertir a los personajes en personas con algún tipo de emoción que no sea la mueca almodovariana. Por eso el primer plano resume la película: no vemos nada alrededor, no hay relaciones entre los personajes, no hay mundo. Lo poquito que pueda caber en el medio es lo más diferente al multiorgasmo prometido que pueda imaginarse. **MY**



Un buen día

Argentina/Estados Unidos, 2010, 95'. **DIRIGIDA POR** Nicolás Del Boca, **CON** Lucila Solá, Andrea Del Boca, Aníbal Silveyra.

Seguro que vieron el trailer. Las burlas sobre el avance de *Un buen día* excedieron las redes sociales y coparon los noticieros. Los pocos, poquísimos que fuimos al cine a ver la película damos fe de que ni siquiera era un trailer tan malo. Más bien todo lo contrario: mostraba más o menos cómo venía la mano en *Un buen día* y lo dejaba a uno incrédulo, frotándose los ojos, pero sin dudas con ganas de más. Y la película regala muchísimo más. Lejos del plagio al Linklater de *Antes del amanecer* que aparenta en algún momento, *Un buen día* va mucho más allá, algo que se intuía de entrada con la audaz intertextualidad de la película. Si Nicolás Del Boca y su clan sólo hubieran querido filmar "una gran historia de amor", de esas que en el mismo trailer se dice que "ya no existen", sobre dos argentinos en Long Beach, uno entendería más las risotadas con saña que se escucharon en las proyecciones o el escarnio de la crítica. Pero *Un buen día* es una película ambiciosa y disparatada que acumula detalles insólitos y exige la relajación absoluta, como sea, para poder ser disfrutada al máximo. Después de un buen rato de tedio, las varias vueltas de tuerca que irrumpen sobre el final de la película se llevan puesto a cualquiera. La narración instala esa lógica: un flaco se chamuya sin parar a una chica que está muy lejos de su liga por todos los medios posibles, lágrimas incluidas, hasta el hastío; pero todo viaja a otra dimensión cuando Lucila Solá se desnuda. Un texto que cuente qué pasa en la película jamás podrá hacerle justicia a lo proyectado en el cine, y les aseguro que la experiencia de todo ese último acto en la comodidad de un living tampoco será tan estimulante. Es una pena que ninguna de las 43 salas que estrenaron *Un buen día* haya continuado proyectando la película el jueves siguiente. Para el privilegiado promedio menor a los veinte espectadores diarios por sala que tuvo la película en esa única semana, *Un buen día* ya debería haberse convertido en un clásico de culto. **NAZARENO BREGA**



Ágora

España, 2009, 127'. **DIRIGIDA POR** Alejandro Amenábar, **CON** Rachel Weisz, Max Minghella, Oscar Isaac, Ashraf Barhom, Michael Lonsdale, Rupert Evans.

Amenábar se pasa. Hace unos años, olvidaba el minimalismo de género de *Los otros* y dejaba hemipléjico a Bardem a base de un "Basado en una historia real" en *Mar adentro*. Es decir, un "Basado en una historia real" un poco rebelde del molde Hallmark, de uso lacrimógeno pero consecuente con cierto, si no histrionismo, tufo al "And the Oscar goes to..." que le daba a todo el film un aspecto de hospital con alfombra roja. Ahora, en la barroca *Ágora*, Amenábar abandona la sutileza en la puesta en escena para trocirla por, guarda la lista, el novelón rosa feminista condimentado con gore cosecha *La pasión de Cristo* (todo parte del hoy digitalísimo menú "épica histórica"). Un revuelto gramajo de sandalias, teorías sobre los movimientos de la Tierra, túnicas bien empolvadas en producción, esclavos con sentimientos y verdades que muestran lo bestial de la Iglesia en aquel siglo IV en Alejandría (y eso es "actual", con A de "¡Ah, pero haberlo avisado antes, hombre!"). Pero el factor rebelde, que no revolucionario, vuelve a ponerse en circulación. *Ágora* suena a plomo como sólo el peplum puede incitar, pero Amenábar se las arregla, con talento, sin corazón y con pretensiones puestas en escena con planos tipo Google Earth, para que su épica bíblica de dos tiempos (uf, cómo cuesta cuando ese segundo tiempo asoma literalmente en el horizonte) haga de esa obesidad, si no una virtud, al menos algo legible, narrable, con cierto amable aunque rancio tufo a esa épica símil *Ben-Hur*. Amenábar logra reactivar el morbo que esos films y su mecánica generan, ese fantasma de cómo inexplicablemente logran filtrar esa cosa *bigger than life* en su narración, en su tensión, y que impresiona por esa falsa pero siempre presente carga de gigantismo. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Boca de fresa

Argentina, 2010, 98', **DIRIGIDA POR** Jorge Zima, **CON** Rodrigo de la Serna, Erica Rivas, María Fiorentino, Roberto Carnaghi, Juan Vattuone.

Un productor musical llamado Oscar (Serna) viaja al Norte de Argentina con su novia Natalia (Rivas) con el objetivo de encontrar un cantante que, supuestamente, puede llegar a hacerlo rico. Con un argumento como éste se construye esta comedia romántica cuyos momentos cómicos carecen de toda gracia (ver ejemplarmente el chiste de la bañadera) y cuyos momentos románticos tienden a una estética publicitaria (ver la escena de Rivas bajo la lluvia). En medio de todo esto hay varias situaciones inverosímiles –por mencionar una notable: el hecho de que Oscar, luego de maltratar a su novia durante toda la película, cambie por completo su visión de la pareja cuando un personaje le dice que las mujeres en el fondo son simples, aunque parezcan complicadas (?); una forma de filmar el interior de la Argentina que parece sacada de una propaganda de turismo; y dos actores talentosos como Serna y Rivas moviéndose en medio de una película que se encuentra impedida de aprovechar sus capacidades interpretativas. **HERNÁN SCHELL**

Maytland

Argentina, 2010, 90', **DIRIGIDA POR** Marcelo Charras, **CON** Víctor Maytland, Roberto Solano, Francisco Trull, Pilar Orellana, Adrián Martel.

Ficción que homenajea a Víctor Maytland, módica leyenda del porno local, o documental que registra su devaluado presente, *Maytland* no se decide por ser una cosa, la otra, o por internarse en el territorio intermedio. Las líneas argumentales parecen pretextos para exhibir la historia del pornógrafo y sus trabajos; breves secuencias de sus bizarras películas que combinan sexo y alguna trama elemental se alternan con una historia en presente en donde Maytland trata de filmar una nueva película. Charras se esmera en replicar narrativamente la ingenuidad de su modelo, pero la intención queda en el camino, perdida entre anécdotas deshinchadas y una abulia que contagia a actores y película. **EDUARDO ROJAS**

Anónima: una mujer en Berlín

Anonyma: Eine Frau in Berlin
Alemania/Polonia, 2008, 126', **DIRIGIDA POR** Max Farberbock, **CON** Nina Hoss, Yevgeni Sidikhin, Rudiger Volker.

Cada tanto aparece una película con tono de “qué terrible que es la guerra”, siempre sobre la Segunda Guerra Mundial. Si los años las hacen cada vez más infrecuentes e

Bebés



inocuas, la industria (ahora, europea) necesita encontrar excusas para sacarlas al frente. En este caso, se trata de la historia hasta ahora desconocida (aunque el diario que da origen a la película ha vuelto a publicarse desde 2003) de las mujeres que se encontraban en Berlín al momento de la llegada del Ejército Rojo. Violaciones, violencia, injusticias pero un adecuado tono humano y una justa indignación.

Confundiendo en que el material narrativo bastaba, Farberbock no se ocupó en pensar visualmente su película, más allá de la idea de inclinar el ángulo del encuadre ligeramente a un costado cada vez que algo terrible está a punto de pasar. Uno no puede dejar de preguntarse cuál es el objetivo de una película como ésta. Como testimonio, ya existía el libro/diario. Como objeto estético, *Anónima* tiene muy poco para ofrecer. Como historia, está mal contada. **MARCOS RODRÍGUEZ**

El lince perdido

España, 2008, 97', **DIRIGIDA POR** Raúl García y Manuel Sicilia, **CON LAS VOCES DE** David Robles, Cecilia Santiago, Conchi López Rojo, Abraham Aguilar.

Un montón de animales en vías de extinción son cazados por encargo de un señor con un ecológico plan un poco perverso, todo sea dicho (en cierto sentido, algunos elementos de la historia de esta película se parecen a los de *Captain Sky* y *el mundo del mañana*, que es bastante mejor). En realidad, la premisa ecológica es la excusa para ver unos mononos bichos mientras corren perseguidos por unos villanos tremebundos (y, como corresponde, en el fondo ridículos). Hay algunas imágenes buenas: es

claro que la difusión global de la computadora y sus técnicas hacen que la posibilidad de generar buenos efectos sea cada vez mayor para cualquier presupuesto. Pero la película falla en dos cosas fundamentales: la primera es que elude la puerilidad en la construcción y el diseño de los personajes; la segunda es que obvia el didactismo. El gran karma del cine de animación reside en la cantidad de hacedores que sólo lo ven como una herramienta educativa infantil. Y *El lince perdido* no escapa a esa tremenda carga. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

Cazador de demonios: Solomon Kane

Solomon Kane
Francia/República Checa/Reino Unido, 2009, 104', **DIRIGIDA POR** Michael J. Bassett, **CON** James Purefoy, Rachel Hurd-Wood, Pete Postlethwaite, Max von Sydow.

Solomon Kane es un mercenario que se convierte en devoto religioso después de tener una conveniente y explícita advertencia del Demonio sobre la propiedad de su alma si sigue por el mal camino. Tras un tiempo de adorar a Dios de forma convencional, las circunstancias le demuestran que en los tiempos que corren la mejor forma de combatir al Demonio (encarnado en el hechicero Malachi, quien ha raptado a una inocente joven) es, justamente, la que mejor le calza: la violencia desenfrenada. La particular cruzada personal de Kane se desarrolla en la Inglaterra del siglo XVIII en los nevados y oscuros bosques del interior, en donde, final y previsiblemente, logrará la redención de su alma, aun a pesar de la sangrienta campaña que lleva a cabo para rescatar a la muchacha. El film, que fue uno

de los grandes fracasos comerciales del año, no sorprende ni emociona demasiado, pero cuenta con una eficaz ambientación y buenos efectos especiales. **RODRIGO ARÁOZ**

Berlin Calling

Alemania, 2008, 104', **DIRIGIDA POR** Hannes Stöhr, **CON** Paul Kalkbrenner, Rita Lengyel, Corinna Harfouch, Araba Walton, Peter Schneider.

Paul Kalkbrenner es un productor musical y DJ alemán que no se limita a reproducir o remixar música generada por otros artistas sino que toca sus propios temas electrónicos. En esta película, interpreta a un personaje de las mismas características pero sumido en un problema de drogas (ignora la relación de Kalkbrenner con los estupefacientes). La película cuenta la vieja y remanida historia del artista autodestructivo y de su redención a través del arte de una manera un tanto ingenua y esquemática. Lo mejor que tiene es la música del propio Kalkbrenner y la descripción de la noche berlinesa, oscura y excitante. También la aparición de Corinna Harfouch, la actriz que interpretaba a la siniestra Sra. Goebbels en *La caída* y que tiene uno de los rostros más atrapantes que se pueden mostrar en una pantalla. **GUSTAVO NORIEGA**

Amériika

Amreeka
Estados Unidos/Canadá, 2009, 96', **DIRIGIDA POR** Cherien Dabis, **CON** Munah Farah, Melkar Muallem, Hiam Abbas, Selena Haddad, Joseph Ziegler.

No, no es mala. Una señora deja Palestina y se va con sus dos hijos (nena preadolescente, chico adolescente) a los Estados Unidos para tratar de sobrevivir. Imaginen todo lo que les puede pasar (desde no conseguir trabajo a no cuajar socialmente; desde

ser vistos como terroristas a ser discriminados como gente de segunda). Porque les pasa, y después las cosas más o menos van saliendo, como todo. Por supuesto que se trata de un film de una falsa autenticidad, pero por lo menos concentrado en lo que sus personajes tienen de humano y universal (bueno, si no, no tendría sentido). Pero siempre hay algo que molesta en esta clase de películas que sigue afirmando el Sueño Americano al tiempo que demuestran la falsedad del Sueño Americano. La protagonista es contadora e hiperinteligente, pero sólo la toman como empleada en una casa de comidas rápidas (White Castle: faltan Harold y Kumar). Es como decimos "¿Ven? Esta gente vale la pena porque es inteligentes, no la discriminemos", en lugar de decir "Ey, esto es gente, no la discriminemos". Más allá de este sutil denuedo de mi parte, ésta ya la vi. **LMDE**

Bebés

Bébé(s)
Francia, 2010, 79', **DIRIGIDA POR** Thomas Balmès, **CON** Bayar, Hattie, Mari, Ponijao.

Cuatro bebés de diferentes partes del mundo (San Francisco, Tokio, Mongolia y Namibia) son filmados a lo largo del primer año de vida. Cada una de las imágenes es extraordinaria: precisa y estilizada, distante y curiosa. El conjunto es, inevitablemente, empalagoso. No hay voz en off; apenas una música dulzona que acompaña las peripecias de los caóticos y divertidos doce meses en los que un extraño sujeto irrumpe en el hogar y se va convirtiendo en persona. El premio mayor es para Bayar, el valiente mongolés que resiste los iracundos embates de su hermano mayor. La que menos empatía produce es Hattie, la bebé norteamericana de padres new age. Las diferencias culturales son exhibidas como en un aviso de Benetton, de forma descontext-

tualizada y, por lo tanto, desprovistas de toda dimensión política.

Aun así, para un padre reciente como quien esto firma, la película no deja de tener su particular encanto. Esta breve reseña está dedicada al pequeño y adorable Elías, que transita en este momento por el minuto 45 de la película, y a nuestro querido Agustín Campero, quien acaba de sufrir la alegre invasión por partida doble. ¡Salud! **GN**

El juego del miedo VII 3D

Saw 3D
Estados Unidos/Canadá, 2010, 90', **DIRIGIDA POR** Kevin Greuter, **CON** Costas Mandylor, Betsy Russell, Cary Elwes, Sean Patrick Flanery, Chad Donella, Gina Holden.

La fascinación por el cine con más números romanos que ideas es petrificada, y hasta torturada, por *El juego del miedo VII 3D*. La ya muy vieja tertulia del reviente de cuerpitos pecadores por parte del muñeco Jigsaw (chicos, no pasó, no hay muñeco de trapo vendible ahí, córtenla) intenta lo imposible: adquirir una nueva dimensión. Pero, antes que el infértil 3D, lo encantador es que la séptima hija idiota de una franquicia idiota (dice la leyenda que se transforma en cine no biodegradable, contaminante) se sincera en un aire a producción de bajísimo costo, que le da a todo un divertido mal olor a capítulo de *Batman* de los sesenta (sobre todo por el misterio que a nadie le importa y que resuelve hasta la Federal) y de residual película porno (los peores actores del mundo... aunque usted no lo crea). Pero lo mercachifle y cómplice no quita lo inepto para darle a eso, siquiera, una forma mutilada. Así, evisceraciones, perforaciones, ahorcamientos y mandíbulas abiertas de par en par pierden salvajismo para mostrar su ya obvia y colectora de millones rutina cinematográfica. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

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

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

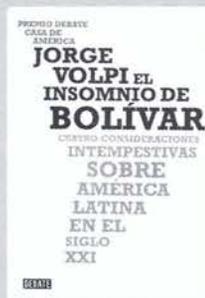
	ROBERT KOEHLER, Variety	GUSTAVO NORIEGA, El Amante	JAVIER DIZ, Los inrockuptibles	JORGE AYALA BLANCO, El Financiero, México	LEONARDO D'ESPOSITO, El Amante	DIEGO LERER, Clarín	ÁLVARO ARROBA, Letras de cine	HUGO SÁNCHEZ, subjetiva.com	PROMEDIO
Jackass 3D	8	9	8	7	9				8.20
Cosa voglio di più				6	5			7	6.00
Maytland			6					6	6.00
Machete	6	6	7	3	5	7	6	7	5.88
Papá por accidente	6	4	5	5	7		7	5.67	
Anónima: una mujer en Berlín	8	4		4	5			7	5.60
Actividad paranormal 2			4	6	5				5.00
Skyline: La invasión			6	5	5	4			5.00
Bebés		5		5	5				5.00
Harry Potter y las reliquias...	3		5	6	4			6	4.75
El lince perdido				5	4				4.50
Amérrika		4		4	5	5	4		4.40
Berlin Calling		4		4	5				4.33
Ágora			4	6	5	4	0	6	4.17
Cazador de demonios		3		4	4			5	4.00
Megamente	2			5					3.50
Un buen día	5				1				3.00
El juego del miedo VII 3D				4	2				3.00
Las hermanas L			2		1				1.50

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

Rosebook

por Marcos Rodríguez



Hay dos costados de *Red social*: uno muy bueno, otro banal. Estos dos costados se entremezclan, hasta cierto punto se complementan, pero pueden separarse.

El primero (el bueno) es, podríamos decir, el costado clásico de la película, pero de un clasicismo que excede el cine, su costado de tragedia isabelina, de relato de ascenso al poder. Según palabras de Aaron Sorkin (el guionista), es el aire shakespeariano que sobrevuela *Red social*: Mark Zuckerberg como un Ricardo III sin joroba pero nerd, Sean Parker como un lago cool de rulitos y traje. Ese lado de gran tragedia se ve respaldado por la puesta en escena de Fincher: sobria, seca, opaca, atemporal como una historia que podría ambientarse en la Inglaterra del siglo XVII, que hoy tiene contextos de Internet y fortunas astronómicas pero casi no les presta atención. Facebook es una excusa para esta historia; el poder parece funcionar siempre igual, y se obtiene ya sea matando a quienes compiten por heredar el trono o licuando las acciones de quienes quieren tomar el control de un negocio potencialmente billonario.

El segundo costado de *Red social* parasita este primero para "hablar sobre el mundo contemporáneo", eso que elogian diarios y críticas, el de ese Hollywood que "habla sobre nosotros". Es el que empieza con un nerd que no entiende a las mujeres y termina con ese mismo nerd sentado frente a una computadora esperando que aquella única chica lo acepte como amigo en Facebook, como si toda esta historia, todo Facebook, todas las traiciones y los millones no fueran más que una excusa para hablar con ella. Es el lado Rosebud de *Red social*.

Al hablar de esta película, muchos críticos citan a Welles: lo que vemos, después de todo, es la historia (¿trágica?) de un multimillonario de los medios (hoy, Internet) que termina solo. Hay un paralelo con *El ciudadano* que resulta interesante: después de la reconstrucción de la vida de Charles Foster Kane, el espectador descubre qué era Rosebud. Todos en la platea dicen: "Ah, después de todo, lo que Kane que-

Red social

The Social Network

Estados Unidos, 2010, 121'. **DIRIGIDA POR** David Fincher.

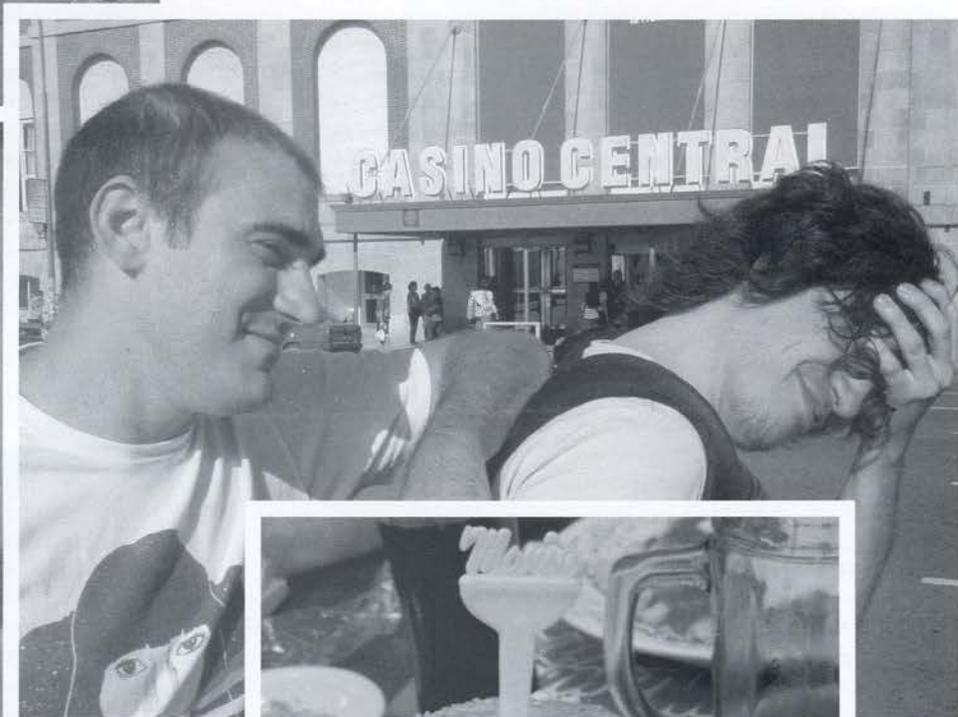
ría de verdad era que lo amaran, recuperar su infancia, volver al nevado vientre materno". Esa pista falsa, la excusa argumental (negada por la propia película), puede volverse la pieza que clausura el sentido de la obra con un mensaje ligeramente moralizador: lo importante, después de todo, es mi mami. El F5 final de *Red social*, con Zuckerberg sentado solo en una oficina ajena mirando una pantalla de computadora, tiene el mismo efecto dañino: funciona como comentario explícito y fácil del universo que acabamos de ver ("el nuestro") y clausura un sentido único.

No es casual que en la "película de Facebook" casi no se muestre la página y que ninguno de los personajes interactúe a través de ella. El bueno, Saverin, la víctima, se declara incompetente para operar la página que ayudó a crear. La película está parada de ese lado, y desde ahí emite juicios. No muchos, pero sí lo suficientemente banales como para generar eco y lo suficientemente explícitos como para pasar al frente. Ese plano final (y su contraplano de la pantalla) es pesado como una lápida. ¿Es realmente meritorio que Hollywood "se ocupe" de los temas de hoy si va a terminar hablando de la incomunicación en los tiempos de la comunicación, de que los nerds no saben cómo hablar con las chicas, de que al final lo importante son los amigos? Hollywood no supo reflejar las nuevas tendencias; simplemente encontró una excusa para contar una muy buena historia. ¿Qué dice *Red social* sobre "nuestros tiempos", sobre las relaciones en el siglo XXI, sobre la comunicación virtual? Nada, o, lo que es peor, su opinión previsible es la de alguien que mira desde afuera. La película de Fincher está claramente anclada en el mundo real, no virtual; se interesa más por los litigios legales que por Internet.

Al final, Zuckerberg termina solo no porque vivamos en una sociedad que ha olvidado lo que es el contacto humano, sino porque logró lo que quería: alcanzar el poder, y el poder es un lugar de mierda (por lo menos en una tragedia). **[A]**



**FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE
DE MAR DEL PLATA 2010**
XXV EDICIÓN



Perfilándose

por **Fernando E. Juan Lima**

El lunes 22 de noviembre, terminado el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, tuvo lugar un inusual suceso. A diferencia de lo que viene pasando desde la reinstalación del festival en 1996 (me atrevería a decir que en todos los casos), la mayoría de los cines dedicados a la muestra (en la actualidad, todos los de primera línea; resultaría impropio, por ejemplo, endilgar la categoría de sala de cine a una pizzería en la que pasan películas) abrieron sus puertas. Esta circunstancia inusual resulta particularmente inquietante cuando se advierte que en las cuatro salas del Ambassador, en las dos del Cinema y en dos de los cines del Paseo (las otras dos no abrieron sus puertas) se estrenó una sola y única película: *Harry Potter y las reliquias de la muerte (parte 1)*. Parece la peor de las pesadillas. El tan anunciado final parece concretarse: dada la cantidad de copias (330 en el país, 8 sólo en Mar del Plata), el temor a que sólo se nos permita ver una película determinada (quién sabe por quién) por el período que a quienes manejan el mercado se les ocurra se acerca cada vez más. Es por ello que un evento como el Festival de Mar del Plata merece ser festejado. La decisión política de seguir adelante, aun contra viento y marea, no puede sino aplaudirse.

El riesgo que se corre es que, ante el temor de perder este oasis, traguemos en silencio y forzando expresión de gusto todo tipo de sapos. En el reportaje publicado en EA 218, la presidenta del INCAA, Liliana Mazure, reconocía que resultaba difícil encontrarle el perfil al festival marplatense; pues bien, su 25ª edición fue, en este sentido, mucho más coherente, compacta y pensada que su predecesora. Más allá de que podría discutirse esta necesidad de tener "un perfil" (¿por qué uno solo?,

¿es aceptable incluso uno informe, deforme o monstruoso?), lo cierto es que en Mar del Plata estuvieron la mayoría de las películas que debían estar, hubo películas interesantes e importantes incluso en la sección competitiva y –quizás dada la estabilidad de los programadores– la sensación de que había algunas ideas y de que la selección no estaba signada sólo por el azar o por las posibilidades económicas se hizo tangible.

Éste es otro aspecto que nos puede alegrar: parece haberse frenado la caída; ya no estuvo tan presente esa sensación de final ineluctable que sobrevolaba la edición 2009. Sin embargo, estas ganas de cuidar el festival, la necesidad y el deseo de reconocer el trabajo que en él realiza una gran cantidad de gente comprometida con la cultura y con el cine no pueden ocultar ciertas falencias y retrocesos. Lejos de pretender perjudicar a este evento que cada vez más se parece a una patriada, la idea es no dejar que vaya languideciendo, desvaneciéndose, hundiéndose en sus propios errores, hasta llegar a una muerte "natural". Mar del Plata no tiene eso que parece haber logrado el Bafici: la sensación de que es inevitable o intocable (lo que hace que tenga que ser tolerado y reiterado incluso a regañadientes). Es por esto que deberíamos encontrar respuesta a esos problemas, si se quiere menores, que alejan a los espectadores de las salas. Este año la publicidad e información fue menor (aun cuando, ¡albricias!, catálogo y grilla estuvieron terminados antes del inicio de las funciones); la cobertura en los medios nacionales (e incluso locales) también lo fue. Volvieron desde el pasado algunos fantasmas: funciones suspendidas, problemas con los subti-

tulados, películas que se cortaban y que no podían exhibirse completas, invitados que no llegaban a último momento o que se iban. Además, muchas de las exhibiciones no fueron realizadas en filmico, a pesar de que existen copias de esas películas en ese soporte. Esto habla de la degradación del festival, en el que pareciera que la idea de compartir su organización y carga presupuestaria entre INCAA, Provincia y Municipalidad sólo ha cristalizado en un paso al costado del primero y un mirar para otro lado de los otros dos entes comprometidos. Hay cuestiones que no pueden seguir ignorándose: hay un desinterés por parte de las salas alquiladas con el servicio de su personal en el festival (hay que controlar y hacer valer la inversión); las entradas para las funciones no pueden comprarse anticipadamente (y por Internet), y no se puede cambiar todos los años de metodología de funcionamiento, compra de entradas y anticipación para hacerlo. Si este año no se volvió a las ya históricas y hasta folclóricas colas de horas y horas para adquirir localidades, fue, simplemente, porque hubo menos público (el año pasado se anunciaban 72.484 espectadores, sin contar el último domingo; este año, el siempre triunfalista diario *La Capital* anunciaba un sospechosamente redondo número de 80.000, que no se condice con la sensación térmica en las salas).

Mar del Plata no es sólo un evento para los fanáticos del cine. Ha contribuido desde su regreso a cambiarle la cara al cine nacional. Y es una de las pocas barreras que quedan contra el avasallamiento de toda diversidad en esta materia. Señalar algunos puntos que deberían mejorarse también es cuidar el festival. [A]

La fiesta necesaria

Por **Leonardo M. D'Espósito**

Redacción del diario *Crónica*. Les digo que me voy a Mar del Plata a cubrir. La pregunta de varios colegas –gente que lleva años en el periodismo– es: “¿A cubrir qué?”. Explico lo del festival de cine, hablo de su importancia, etcétera. “Ah, claro”, me dicen. Está bien: digamos que, como el fútbol me importa más bien poco, no tengo mucha idea del fixture de la Sudamericana, pero al menos sé que existe. Y que no se lea mal: no es un problema de los (o de estos) periodistas; en general tengo que explicarle a amigos muy cercanos y queridos qué es lo que voy a hacer a la Perla del Atlántico. Es un síntoma gravísimo que, desde el regreso de su periodicidad en 1996, ante una solidez creciente gracias a un grupo de programadores que sabe perfectamente lo que hace, el Festival de Mar del Plata sea poco conocido.

Tengo la impresión de que el INCAA no sabe para qué sirve un festival de cine. Sabe que está, que es una especie de molestia o de fenómeno local que se festeja sólo el día de apertura y el de cierre. Pasa que después los funcionarios políticos que, con bastante ignorancia respecto del cine –al que siguen llamando sobre todo “industria cultural”, como si fuera para ellos el único aspecto que interesa–, aparecen en el escenario para abrir la muestra después se van y no tienen demasiado interés en ver películas una vez que otra, no participan en la actividad del festival. Para ellos es la oportunidad de asistir a dos actos donde decir cosas lindas respecto de la propia gestión o, en última instancia, de improvisar algo sobre los éxitos del cine argentino (lo mejor de la existencia de *El secreto de sus ojos* es que ya no se coloca como paradigma de film exitoso a *La historia oficial* –y me sigo preguntando por qué gente que se considera nacional y popular, alejada de Hollywood y el Imperio, sigue tan fascinada por el Oscar–) y de recibir el besamanos de ocasión. Son actos de campaña un poco equivocados, porque el mejor evento de campaña es el festival en sí mismo, llegado el caso de pensar las cosas

con un cachito de cinismo.

Como bien dice Lima en su texto, una cosa notable es que, si uno no fue especialmente por eso, casi no se entera de que hay un festival de cine en Mar del Plata. No, en serio: hay nula difusión callejera, nula presencia en la televisión local. Apenas la cobertura de los diarios de la zona (*La Capital* porque es un evento en el que está indirectamente implicado; *El Atlántico* porque es el tipo de cosas que suele cubrir, aunque siempre es más importante qué pasa con Alvarado o Aldosivi). Hay algo más extraño: existe un público local que realmente va a las salas y llena funciones. No todas, es cierto, pero no me tocó ver ninguna sala totalmente vacía. Hay dos componentes en este público: la gente de Mar del Plata (por lo general, gente grande, de más de 50 años) y los estudiantes de cine, incluyendo a becados de todo el país que duplicaron en cantidad los del año pasado. Me preguntaba dónde estaban esos cinéfilos desafortunados que solía ver en los noventa. Me preguntaba, también, por qué no había gente del resto del país. Es evidente que para el Municipio –e incluso para la Provincia– el festival es algo que pasa más allá de ellos, lo que desdice absolutamente los discursos.

Es descorazonador ver que uno la pasa bien entre colegas pero parece vivir en una burbuja dentro de una ciudad indiferente al trajín de las grillas. Descorazonador porque da la impresión de que no pasa nada y de que, efectivamente, no hay festival. Es decir, no hay cine en acto, en movimiento, en discusión, en muestra. Un evento así pierde sobre todo su potencia nutricia: si sólo es un montón de films en exhibición (la selección es realmente muy buena, de todos modos, lo que da más pena aún) y no existe alrededor un trabajo docente, entonces la situación de las 330 copias de Jarro de Postre se va a repetir, porque el INCAA no es sólo una gerencia de fondos y subsidios, sino que debe ser también un creador de

espectadores, un educador, un inspirador. Si no, no hay cine que subsista.

El último día del festival, nos repartieron el tradicional ejemplar marplatense de *Reporter Online*, revista de negocios que suele pasar en limpio las condiciones de la industria nacional. Ahí se consignaban los 104 estrenos a la fecha del cine argentino. Y también decía que la cantidad de espectadores, sumados todos los films, hasta entonces era de 2.695.627. Es decir, menos de lo que hicieron *Avatar*, o *Toy Story 3*, o *Shrek para siempre*. Y apenas un poco más de lo que hizo *El secreto de sus ojos* el año pasado (lo que consigna que el gran éxito es un azar puro, ni más ni menos). Ante tal panorama, no alcanza con que la programación de Mar del Plata presente –como orgullosamente dijo Mazure en el cierre, entre otros anuncios poco pertinentes, como decir quién había ganado en el centro de estudiantes del Nacional Buenos Aires– un 40% de films argentinos, porque esa tarea de crear un público que vea y pida un cine diferente del que plantea el ahogo de las salas (y ya ni reclamamos, porque parece imposible, incluso para un gobierno que defiende lo nacional, que se establezca alguna medida para frenar estos abusos de los lanzamientos: por las dudas, eso es lo que se llama “liberalismo salvaje”), una tarea que es pertinente para el Festival de Mar del Plata, no existe. Uno puede ser feliz al ver unos cuantos títulos esenciales del cine contemporáneo; uno puede entusiasmarse por conocer obras que nunca van a llegar a los cines. Pero debe también entristecerse, porque, justamente, estas películas nunca llegarán a las salas. Una fiesta entusiasmante, una necesidad de prolongarla, son en este momento necesidades absolutas y no frivolidades. Nadie pide glamour, sino celebración y conciencia de que el cine existe. Invisibilizar un festival como Mar del Plata (sea la culpa de quien sea) es ir contra el cine, especialmente el argentino. **[A]**



Essential Killing

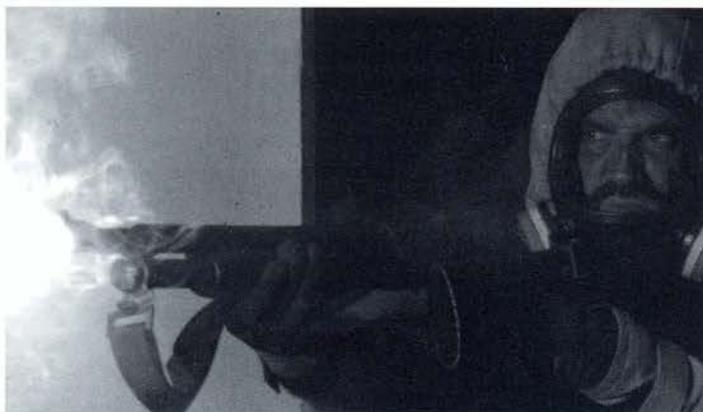
Polonia/Noruega/
Irlanda/Hungría, 2010.
83', **DIRIGIDA POR** Jerzy
Skolimowski, **CON**
Vincent Gallo,
Emmanuelle Seigner,
David L. Price, Stig
Frode Henriksen,
Nicolai Cleve Broch.

A favor

Hubo quien permaneció indiferente frente a esta película, incluso quienes sólo la vieron como un ejercicio de estilo. Sin embargo, resultó uno de los mejores films del festival y sus premios son justos (bueno, quizás no tanto el de Vincent Gallo, pero gustos son gustos). La historia es muy simple: un hombre perseguido en el desierto de Afganistán o Irak mata a tres soldados americanos (es claro que intenta sobrevivir, nunca sabemos por qué se lo persigue). Es capturado, torturado y llevado a algún lugar de Europa. Un accidente le da la oportunidad de escapar y lo hace: lo espera un bosque nevado y frío extremo, mientras los soldados tratan de cazarlo. El hombre –nunca tiene nombre– mata para sobrevivir, el relato deja de lado todo contexto social o político y lo que vemos es el progresivo envilecimiento del personaje, forzado a hacer cosas terribles con tal de mantenerse con vida. Es, en ese punto, un film de aventuras completamente abstracto, cuyo suspenso proviene de su propia lógica, que no traiciona nunca. Lo que hace Skolimowski con las armas del mejor cine es colocarnos sin miramientos en el punto de vista del personaje, lo que decididamente hace bascular nuestra propia moral. ¿Qué haríamos en esa situación, aislados y perseguidos, heridos y hambrientos, en un lugar que desconocemos, cruzándonos con personas que no comprenden nuestra lengua y a quienes no comprendemos? Lo interesante del punto de partida no es su condena a la política exterior estadounidense (porque tampoco es su sentido), sino que hace completamente comprensible la situación del personaje. Incluso justifica –narrativamente, sí, pero ¿acaso un relato no suele usarse para justificar también ideológicamente?– el accionar del hombre. Al final, recibe un acto de piedad y queda en paz, aunque no se redime necesariamente. Lo interesante es que el director filma de modo tal que el que justifica las acciones es el personaje y no el realizador. Siempre tenemos, como espectadores, la posibilidad de elegir, pero el espectáculo es tan fascinante –y en esto la película es una notable reflexión sobre el poder del cine– que terminamos nosotros mismos apiadados por esa bestia salvaje en la que, hoy, cualquiera puede convertirse. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

En contra

Skolimowski sitúa a *Essential Killing* en un marco muy definido (la invasión norteamericana en Oriente y los negocios que ésta proyecta), para inmediatamente hacerse el distraído. Un ¿terrorista?, ¿fundamentalista?, ¿un pobre pastor que se ve forzado a defender su terreno? –jamás lo sabremos– es perseguido primero por un desierto que uno juraría afgano, y, una vez atrapado y torturado, los señores que ostentan el idioma dominante lo llevan a una zona innominada del mundo, cómplice de su accionar. Un accidente en el traslado le ofrece una puerta –cerrada bajo siete tramosposas llaves– a la libertad a nuestro ¿talibán? Lo que nos queda entonces es la cacería y un paulatino descenso en la escala de humanidad del protagonista, que sufre y hace sufrir toda clase de atrocidades, justificadas apenas por la idea del instinto de supervivencia contra viento y marea (aquí, contra nieve, perros de caza o leñadores). Skolimowski se ha encargado de hacer saber que la suya no es una película política sino poética. Ajá. Entonces, adiós marco, adiós contexto, adiós a la barba de Vincent Gallo (el talibán) y centrémonos en la poesía. Escenarios vastos, mucho helicóptero, pocas palabras, el hombre frente a la inmensidad de lo desconocido (ajá) y un guión que dosifica con arbitrariedad ¿poética? el dolor de su héroe, capaz de correr con el pie deshecho por una trampa para jabalíes hasta que la escena reclame memoria y todo le duela un poco más. Los flashbacks, de dudoso lirismo (u horrible naturalidad, como menos les guste), nos devuelven al mundo de los vivos para contarnos que nuestro protagonista oyó y se amamantó en el discurso fanático-religioso de sus compatriotas, sean cuales fueran (no lo olvidemos: aquí no hay política ni punto de vista, sólo poesía, por lo tanto la nacionalidad no es relevante). Todo avanza, hay que decirlo, con precisión fotográfica y un oficio indudable para ubicar la cámara en espacios que apuntalan la inmensidad (planos aéreos de precisión publicitaria), hasta que el sueño premonitorio de nuestro héroe, caballo blanco y mucha sangre a cuestas, nos va anticipando que su camino, como el de la película, es un viaje a ninguna parte. **IGNACIO VERGUILLA**



Fase 7

Argentina, 2010, 96'. **DIRIGIDA POR** Nicolás Goldbart. **CON** Daniel Hendler, Jazmín Stuart, Federico Luppi, Yayo Guridi.

El cine argentino hoy no es propenso a los géneros cinematográficos, pero *Fase 7* recurre al que probablemente sea el menos transitado de todos. Lo raro de *Fase 7* no es sólo que se trata de una historia de ciencia ficción (*El eternauta* en clave intimista y encerrado en un edificio de departamentos), sino cómo la mezcla con el humor.

La película se abre en un supermercado en el que una pareja (Hendler y Stuart, la misma de *Los paranoicos*) está haciendo las compras. Todo está vacío, se empiezan a escuchar ruidos y vemos gente corriendo en un segundo plano. Ese elemento inesperado entre las góndolas abre la puerta del género. Sin embargo, si nos atenemos a los primeros minutos de la película, nos encontramos ante un tono muy diferente: discusiones alrededor del chango sobre las trivialidades de una pareja de clase media. *Fase 7* (y en esto la presencia de Hendler es fundamental) es hija del Nuevo Cine Argentino. Ése es el primer registro que vemos. De pronto, esa pareja (menos neurótica que en *Los paranoicos*, más asentada) se ve envuelta en la trama de ciencia ficción, una trama que en buena medida permanece externa porque de todo nos enteramos por la televisión. Casi toda *Fase 7* transcurre dentro de un edificio de departamentos. Es ese encierro el que permite que sobreviva (en un invernadero de humor) ese primer tono, que se respira en las conversaciones entre la pareja, en los gags sobre el abastecimiento en un planeta al que se ha declarado en cuarentena. Rodeando ese núcleo de comedia tenemos lo que pasa en los pasillos del edificio, en el mundo exterior.

Si *Fase 7* es una película de ciencia ficción (con claras referencias a Carpenter, sobre todo desde la banda sonora), también es una gran comedia y, finalmente, un western vertical, si se quiere. El Apocalipsis desencadena la desesperación, que deja nulas las normas de convivencia social. El personaje de Federico Luppi funciona en esa vena y el duelo final no deja lugar a dudas.

El comodín en este edificio es el personaje interpretado por Yayo: un paranoico con sentido de familia. Él es el que abre la clave conspirativa al introducir la única teoría que explica los fenómenos que estamos viendo (teoría que, por otra parte, jamás llega a probarse). También es el que reconoce el nuevo funcionamiento de la convivencia en ese edificio medio vacío que pasa a ser un campo de batalla. El profeta loco permite la puerta hacia un futuro. Más allá de estas funciones argumentales, Yayo es (con Hendler) la piedra fundamental del humor en *Fase 7*.

Esta extraña mezcla de géneros que es *Fase 7* (Nuevo Cine Argentino, ciencia ficción, western, comedia) produce un elemento único en nuestro cine. **MARCOS RODRÍGUEZ**



Tournée

Francia, 2010, 111'. **DIRIGIDA POR** Mathieu Amalric. **CON** Mathieu Amalric, Miranda Colclasure, Suzanne Ramsey, Linda Marraccini, Julie Ann Muz, Angela de Lorenzo.

Tournée es una película generosa, de una sabiduría expansiva y contagiosa. Pura energía. Puro cine. Tremendo desborde de cuerpos en continua ebullición, interior y exterior. Tensiones y soledades, música y materia en movimiento, angustias y felicidades construyen el orden cósmico de este viaje por los márgenes del alma de sus criaturas. *Tournée* es una biografía de esos cuerpos que la habitan, imperfectos, adorables y adorados por su hacedor, ese volcán pleno de fuego que es Mathieu Amalric, un actor y director que ama a sus personajes como pocos saben hacerlo. Su película, imprevisible y placentera, no para de crecer, porque a cada instante nos permite reconocer, a fuerza de angulaciones de cámara, diálogos implosivos y resoluciones visuales, que está dispuesta a todo; y a ritmo de vapor, avanza escena tras escena regalando instantes de fulgurante vitalidad. Amalric oficia de maestro de ceremonias, encarnando a un productor que en algún momento conoció el éxito, y que ahora está de vuelta en su país representando a una *troupe* norteamericana de mujeres (y un hombre) que practican el New Burlesque, un subgénero visceral del espectáculo erótico transformado en arte personal, que tiene mucho de autoafirmación y poco de exhibicionismo gratuito. Vemos a cada integrante exponiendo su cuerpo frente al público de sus shows y, mucho más aún, frente a la cámara de Amalric, que sabe captar en un gesto, en un silencio o en una palabra aquello que no se puede nombrar y que merece ser presenciado, puro presente y pura materia sin decodificar. Y, casi sin decirlo, teje una historia de amor deforme con la monumental Mimi le Meaux y Joachim Zand (Amalric), que cruzan miradas y simulan desprecio en un pasillo de hotel mientras las luces —una a una, con ritmo de canción desesperada— se apagan para dejarlos sólo a ellos en el centro, incapaces todavía de fundirse cuerpo a cuerpo. Más tarde, Amalric sostiene un primer plano contrapicado de Mimi hasta que su personaje, literalmente, debe correr al baño, incapaz de soportar tanta belleza, mientras que nosotros, aquí abajo, del otro lado de la vida, nos mordemos los labios inmóviles, atrapados por el imán expresivo de cada uno de esos cuerpos sinuosos y dispares. *Tournée* detiene su marcha en el Paraíso (un hotel anclado en una isla), sólo para afirmar, muy a su manera, que ese ramillete de artistas geniales y malditos conforman una familia, un grupo de personas que se sienten mejor al no saberse solas. Imagino a Amalric, justo antes de ese grito desafiante del final, pidiéndole prestada a Clarice Lispector esa declaración de principios que parece pensada para *Tournée*: "No soy un intelectual, escribo con el cuerpo". **IV**



Machete Maidens Unleashed!

Australia. 2010. 84'. **DIRIGIDA POR** Mark Hartley.

Se sabía que la factoría B de Roger Corman no tenía límites, que el centenar de títulos que se jactó de hacer sin (perder) un peso es sólo la punta del iceberg de un fenómeno de base incalculable. Pero pocos, por una herencia cinéfila prejuiciosa que catapultó a Corman en una subcategoría, se atrevieron a explorar la llegada de la mirada de este adalid de películas viscerales, rodadas a ritmo de pesadilla, que contaban con tantas ideas como para marcar a fuego varios géneros. Y si también sabíamos que Corman fue maestro de un par de generaciones de cineastas estadounidenses, no nos imaginábamos que sus lecciones habían llegado a Filipinas. De eso, entre otras cosas, trata *Machete Maidens Unleashed!*, de cómo se desarrola la influencia de la forma cormaniana, su idea de atravesar géneros yendo de lo berreta a lo sublime, de la careta de goma al montaje virtuoso, de la visualidad de sensibilidades inéditas al error como comedia involuntaria. De una temprana *blaxploitation* a la saga paródica de un James Bond enano, el cine filipino de género se condensa en clips esenciales que son de un efectismo contundente, como trailers de películas marcianas. Y por eso generan un entusiasmo desencajado, perfectamente representado en los testimonios de Joe Dante y John Landis, dos talentos que hacen que la cinefilia se parezca bastante a la comedia stand-up. Más que a la identidad del cine filipino, el documental de Mark Hartley describe el diálogo cinematográfico entre EE. UU. y Filipinas. Y lejos del colonialismo cultural, *Machete Maidens Unleashed!* termina perfilando que las coproducciones no pudieron imponer criterios genéricos de Hollywood, y que cada película creada en esa tensión se resolvía desfigurada para terminar como muestra cabal de una original mirada degenerada. **DIEGO**

TREROTOLA



Outrage

Japón. 2010. 109'. **DIRIGIDA POR** Takeshi Kitano.
CON Takeshi Kitano, Ryo Kase, Eihi Shiina.

Después de la llamada "Trilogía de la destrucción del artista", Takeshi Kitano vuelve a estrenar una película de yakuza. Esta vuelta al género, sin embargo, está lejos del *run for cover* que muchos quieren ver en *Outrage*. La narración es clásica, la historia es genérica, pero pasó el tiempo. Si en *Takeshis'* Kitano disparaba la película de yakuza más allá del absurdo (hasta el punto de disponer un duelo para que la ubicación de cada tirador conforme una constelación de estrellas), el regreso a las reglas genéricas ya no nos lleva hacia atrás.

Al principio de su filmografía y de forma continuada, Kitano supo doblar la forma yakuza para hacer entrar en ella elementos que le eran ajenos y así moldear un género de la violencia a su antojo. Ahora la sobriedad es extrema, Kitano exacerba la forma desde adentro para construir su película más oscura y desesperanzada, en la cual su propio cuerpo se pierde como una abeja en el enjambre. Lo complejo de la trama de traiciones, asesinatos y deberes refleja esta forma concentrada del cine de yakuza, el género a la máxima potencia.

La forma de súper yakuza no tiene que ver únicamente con la escalada de violencia, la forma explícita en la que se muestra o la creatividad para matar. La atrocidad (para la que ya se está preparando una segunda parte) no surge del plano en el que se muestra cómo un yakuza intenta cortarse un dedo con una trincheta (que, obviamente, no puede atravesar el hueso), sino de lo que ese plano significa. Yakuza entregado a las órdenes de jefes estúpidos, manipuladores y faltos de honor, el personaje interpretado por Kitano (un subalterno) pone de manifiesto, en su intento por respetar códigos en desuso (como la idea de que cortarse un dedo todavía significa algo), un sentido trágico del absurdo mayor que en cualquier otra obra de su filmografía. **MR**



CINE COREANO DE TERROR

¿Qué les pasa?

Está todo bien, o no tanto, con el cine de destripe, psicópatas, *serial killers*, torturas, vejaciones y esto y aquello. Los coreanos del sur le encontraron la vuelta –antes fueron los japoneses– y dos películas del festival –*Bedevelled*, de Jang Cheol-soo, y *I Saw the Devil*, de Kim Ji-woon– muestran un grado de sofisticación extremo y un ritmo apabullante que no hace decaer el interés pese a la duración de ambos films. Sin embargo, y con mucho cine de destripe ya visto durante tantos años, en medio de sangre, extremidades cortadas y despedazadas e historias en las que el verosímil se cae a pedazos desde los primeros minutos (y no está mal que sea así), existen cuestiones –acaópsenas al cine– que me molestan, y mucho. Es que no se trata ni de terror gore, ni de imitadores de Bava, Argento o Fulci o, ya que andamos por Asia, de referentes de Takashi Miike o Sono Sion. Se trata de un terror sádico que el espectador, por lo menos el que llenó las salas marplatenses, disfrutaba con placer. Con un placer inexplicable, al que no le encuentro la vuelta, ansioso y presuroso porque aumente la ya de por sí acumulación de cuerpos vejados para el frenesí morboso del espectador. No entiendo estas películas (y no creo que eso tenga relación con una diferencia generacional), y menos comprendo los aplausos, los comentarios favorables, la enferma carcajada del público que requería más y más sadismo desde la pantalla. En fin, el terror sádico nos invade. ¿Acaso ese mismo espectador se mataría de la risa al ver *Garage Olimpo*, de Marco Bechis? **GUSTAVO J.**

CASTAGNA



Basta la salud

Rupture

Francia, 1961, 11'.

Hereux anniversaire

Francia, 1962, 12'.

En pleine forme

Francia, 2010, 13'

DIRIGIDOS POR Pierre Étaix

Si los largometrajes de Pierre Étaix son poco conocidos (a pesar de que todos menos el último se estrenaron en nuestro país), qué se puede decir de sus notables cortos. Sin utilizar ningún diálogo y valiéndose únicamente de sonidos, el director consigue en los tres una formidable seguidilla de gags visuales que luego tendrán mayor elaboración y desarrollo en sus largos. En el primero de ellos, *Ruptura* (1961), el protagonista recibe una carta con una foto suya rota en la que su amada le anuncia su separación. Los intentos de contestar la misiva provocan, a la manera de lo que normalmente le ocurre a Keaton, una auténtica conspiración de los objetos que culminan con el final más pesimista de la filmografía del director. Con *Feliz aniversario* (1962), Étaix ganó el Oscar en 1963 al Mejor Cortometraje. En éste, mientras una muchacha pone la mesa para festejar un aniversario de bodas, su marido se encuentra atorado por el tráfico e imposibilitado de cumplir con los mandados encargados. Es el trabajo del realizador más cercano al universo de Jacques Tati. *En plena forma* (1965) originalmente formaba parte del largo *Basta la salud*, pero fue suprimido por Étaix en la reedición del film en 1971 y luego apareció en el relanzamiento de sus obras en 2010. En él, su atribulado protagonista, en búsqueda de la carpa que le corresponde ocupar en un camping, sufre una ininterrumpida serie de adversidades.

JORGE GARCÍA

El suspirante

Le suspirant

Francia, 1963, 83', **DIRIGIDA POR** Pierre Étaix, **CON**

Pierre Étaix, Karin Vesely, Claude Massot,

France Arnel, Laurence Lignerès.

A un cuando en sus dos cortometrajes iniciales (*Ruptura* y *Feliz aniversario*) Pierre Étaix se mostraba como un comediante que –más allá de sus innegables influencias, principalmente del cine mudo– proponía un universo muy personal, en su primer largo consiguió sistematizar de manera brillante los logros de aquellos primeros trabajos. Aunque se intentó mostrarlo como un discípulo aventajado de Jacques Tati –ya que trabajó como asistente del maestro–, a sus referentes indiscutibles hay que buscarlos, como se dijo, en el cine silente. Y si bien el que a primera vista aparece como más determinante es el gran Buster Keaton, en

su cine también hay ideas que provienen de otros dos grandes cómicos bastante menos recordados: Max Linder y Harry Langdon. En *El suspirante*, Étaix interpreta a un joven, hijo de una familia pudiente parisina, que vive enfrascado en sus estudios y al que sus padres quieren conseguirle una esposa. El film, dividido en cuatro grandes bloques (la relación con sus progenitores, el encuentro fortuito con una muchacha casquivana, su obsesión con una sensual cantante y el descubrimiento del amor real), es una ininterrumpida sucesión de brillantes gags visuales –algunos absolutamente memorables– desarrollados a través de una puesta en escena de notable rigor y precisión. El melancólico plano final es un adecuado cierre para un film que supuso el descubrimiento de un artista que, lamentablemente, ha desarrollado una filmografía demasiado breve. **JG**

Yoyo

Francia, 1965, 92', **DIRIGIDA POR** Pierre Étaix, **CON** Pierre Étaix, Claudine Auger, Luce Klein, Philippe Dionnet, Roger Trappo.

Rodada gracias al éxito de su ópera prima con un presupuesto mayor, *Yoyo* es la película más elaborada y perfecta de Pierre Étaix. Desarrollada a lo largo de cuatro décadas, la película es también un homenaje al circo –no hay que olvidar que los comienzos de Étaix fueron en el circo y el cabaret– y a grandes directores que situaron algunas de sus mejores películas en ese ambiente, como es el caso de Bergman y Fellini. La primera parte del film, absolutamente genial, está ambientada en la década del veinte; Étaix, sin recurrir a la palabra y sólo utilizando sonidos, muestra la aburrida vida cotidiana de un millonario que vive en un opulento castillo añorando a su amor perdido y con diversiones ocasionales (hay una notable escena de un pudoroso striptease). El pasaje ocasional de un circo ambulante y el descubrimiento de la muchacha perdida, que ahora es amazona, provoca un rotundo cambio en su vida, ya que se unirá a los artistas. Allí tendrá un hijo con la chica, protagonista de escenas de gran ternura; hijo que, al crecer y convertirse en un payaso famoso, quiere seguir los pasos de su padre y restaurar el castillo. La profusión de gags visuales –aún más elaborados que en su ópera prima– y el tono agrídulce del relato, otra vez brillantemente filmado (hay que destacar nuevamente la precisión del trabajo de Étaix como director), convierten al film en algo muy cercano a una obra maestra. La brillante secuencia final culmina con el extraordinario plano del protagonista escapando montado en un elefante de la fiesta de inauguración del castillo. **JG**

Basta la salud

Tant qu'on a la santé

Francia, 1966, 80', **DIRIGIDA POR** Pierre Étaix, **CON** Pierre Étaix, Denise Péronne, Simone Fonder, Jean-Claude Carrière, Roger Trapp.

La versión de esta película proyectada en el festival es la de 1971, versión de la que se extrajo una secuencia que pasó a constituirse en un cortometraje (*En pleine forme*), exhibido como tal junto con el film. Lo que queda no son sino cuatro episodios en los que el espíritu del cine mudo y la influencia del enorme Jacques Tati están siempre presentes. Juegos con el sentido de las palabras y de las cosas (no juego de palabras, ya que el humor es eminentemente visual o físico y no verbal; semántico antes que sintáctico); el lenguaje usado como sonoridad antes que como vía de comunicación; la incompreensión ante el modo de funcionar del mundo que lo rodea son el hilo conductor que guía el devenir del personaje interpretado por Pierre Étaix. En los distintos segmentos lo vemos intentando conciliar el sueño, insomne, leyendo un libro de vampiros al lado de su durmiente esposa (alternando el color para esa vigilia, y un blanco y negro algo sepia para la representación de lo que está leyendo); lo vemos intentando sobreponerse al frenético ritmo de la vida moderna (y a las hipócritas reglas de etiqueta) para descubrir que en los campings se repiten todos y cada uno de los sinsentidos y problemas de la gran ciudad; lo vemos intentando sentarse en una sala de cine para ver una película en condiciones... Intentos en los que se denota una mirada crítica (no paródica) y que nunca llegan a buen puerto. Y, si lo hacen, es por senderos o caminos impensados, insólitos, a veces preñados de algo parecido a un amable surrealismo. **FERNANDO E.**

JUAN LIMA

Ese loco, loco deseo de amar

Le Grand Amour

Francia, 1969, 87', **DIRIGIDA POR** Pierre Étaix, **CON** Pierre Étaix, Nicole Calfan, Annie Fratellini, Louis Mais, Alain Janey.

Hay una elegancia en Pierre Étaix que suele ocultar su salvajismo. En *Le Grand Amour* (mucho mejor título que el castellano), el cómico utiliza las idas y vueltas de una pareja para hablar de toda la sociedad y condenar sus vicios. En gran medida, es un film no sobre el amor de pareja o el matrimonio (que lo es), sino sobre cómo funciona la imaginación en el mundo cotidiano. Los cuentos de chismosas que transforman un saludo breve en una plaza en un acto sexual feroz a cielo abierto son el contrapunto del sueño menos erótico que tierno del hombre que se ve viajando en

cama por rutas oníricas con su objeto de deseo. Tan evidente es la manera de contar el propio film, que queda claro que ése –y no otro– es su tema. Es cierto que se nota mucho el guión de Jean-Claude Carrière, un escritor siempre mucho más preocupado por la literatura que por el cine, pero también es cierto que ese amable surrealismo irónico y condescendiente que el guionista suele inyectar en los films donde participa queda contrarrestado por el talento cómico de Étaix como actor y por el lugar donde pone la cámara y –siempre perfecto– el micrófono. No es la mayor película de Étaix (ahí están *Basta la salud* y *Yoyo*), pero sí quizás la que permite –de modo más evidente y consciente– comprender su método. Pierre, el héroe o antihéroe del film –en cierto sentido es ambas cosas–, tiene siempre una mirada sorprendida respecto del mundo, incluso respecto de sí mismo y de sus pensamientos. En esa mirada, que nos refleja, se concentra el efecto cómico de la película y es mérito sólo de Étaix. **LMDE**

Pays de Cocagne

Francia, 1971, 80', **DIRIGIDA POR** Pierre Étaix.

El *Pays de Cocagne* del título es, en el imaginario francés (y hasta paneuropeo), una suerte de paraíso terrenal; un oasis en el que la naturaleza desborda generosidad para sus habitantes y visitantes; un lugar en el que pobreza, hambruna y guerras son desconocidas; en el que la fiesta y el goce son moneda diaria; en el que el trabajo es desplazado por el juego, el placer y la pereza. En lo que constituye seguramente su película más incomprendida y criticada, Pierre Étaix nos acerca un jugoso y lúdico montaje de las filmaciones que obtuvo durante un viaje que hizo por toda Francia, acompañando a su mujer (la cantante Annie Fratellini, nos informa el catálogo) durante una gira. El intercalado de imágenes de circunstancias festivas y vacacionales con los reportajes realizados a distintos personajes nos devuelve, una vez más, una mirada entre crítica y desencantada sobre la sociedad moderna. Cabe aclarar que el humor surge más del distanciamiento y de dar tiempo a que se desarrolle cada evento o intervención que del montaje en sí mismo (no hay abuso de sentido en la edición). Así, contra lo que se ha dicho, en modo alguno esa mirada es cruel o despiadada con los objetos en los que se posa. Es cierto que puede incomodar reconocerse en alguna de las respuestas o situaciones retratadas, pero a esta resistencia ya se refería George Brassens en *Je bivouaque au pays de Cocagne* (a quien me atrevo a traducir) cuando decía algo así como: "Acampo en el Pays de Cocagne desde que tiré la verdad al fondo del pozo". **FJL**



La noche que no acaba

España, 2010, 80', **DIRIGIDA POR** Isaki Lacuesta, **CON** Jaime Arias, Lucía Bosé, Jack Cardiff, Ana María Chaler, Manel Fàbregas.

Las noches de Ava Gardner en la España de los cincuenta parecían no acabar nunca. Pero ésa fue la vida que amaba y que eligió desde la primera vez que pisó la isla de Tossa para filmar *Pandora y el holandés errante*. Ese recorrido turbulento, de fiestas madrileñas, borracheras y romances con toreros, es el que desnuda Isaki Lacuesta en este documental entrañable y apasionado sobre una mujer que no sólo fue la esencia de la pasión sino que además le enseñó a Hollywood como vivirla.

Desde que llegó a España, Ava Gardner demostró que dejaría su huella para siempre. Y así nos lo cuenta el increíble material de archivo con el que cuenta Lacuesta. Fotografías de aquella época colgadas en los bares del pueblo que la recibió junto a James Mason para recrear a Pandora se entremezclan con los testimonios de quienes la conocieron y aún guardan trazos de cierta fascinación.

El espacio para el homenaje se conjuga con una vitalidad inusual, jugando un exquisito contrapunto entre aquella bomba sexual pronta a convertirse en estrella con la mujer madura que terminó sus días filmando nuevamente en su segunda patria.

Entre tantas evocaciones, aparece un momento único y revelador: su doble de cuerpo en *Pandora*, una viejita como Ava sería hoy, vuelve a ingresar desnuda en las aguas marinas, como lo hacía 60 años atrás. Su cuerpo arrugado por los años constituye el emblema de una vulnerabilidad que Ava sólo dejó ver a sus íntimos, algo perdida en su propia efigie. Convertida en estatua de bronce en las costas de Tossa del Mar, donde los turistas toman las clásicas fotografías, Ava reaparece en los poemas de su amigo Robert Graves, en las fotos firmadas a su amigo Paco Miranda, que declinó elegantemente un posible romance con la estridente confesión "¡Pero si a los dos nos gusta Clark Gable!", y en la cámara de Isaki Lacuesta, que la despliega una y otra vez en sus años de esplendor y ocaso, casi sin pudor.

Inspirada en el libro *Beberse la vida: Ava Gardner en España*, de Marcos Ordóñez, la película muestra una emoción genuina por el mito sin abandonar a la mujer verdadera que había tras ella. Sus desilusiones, el amor con Sinatra y la pérdida de dos embarazos, su pasión por las corridas de toros y sus affaires con Mario Cabré y Luis Miguel Dominguín, sus noches de alcohol y flamenco. O la increíble anécdota de cuando salió a callar a Perón en el balcón de su departamento madrileño, desafiando la leyenda y dominando la escena con un carisma inigualable. La España tras la postal que imaginaban los americanos fue la que Ava convirtió en su lugar en el mundo. Un mundo que estuvo a sus pies y que también la dejó descalza, sin máscaras, como último signo de su transcendencia.

PAULA VAZQUEZ PRIETO



Hahaha

Corea del Sur, 2010, 115', **DIRIGIDA POR** Hong Sang-soo, **CON** Moon So-ri, Kim Sang-kuyng, Kim Min-Sun.

Oki's Movie

Corea del Sur, 2010, 80', **DIRIGIDA POR** Hong Sang-soo, **CON** Jeong Yu-mi, Lee Seon-gyun.

El arte de Hong Sang-soo es, como el de Eric Rohmer, un arte de variaciones. Ambientes similares, personajes similares, situaciones similares. Directores de cine, profesores universitarios, escritores en crisis, Corea del Sur, pueblos, festivales, mucho sake, historias con mujeres, conversaciones, reencuentros. Los términos pueden intercambiarse, las figuras se reemplazan. Una de las películas que Sang-soo estrenó en 2010, *Oki's Movie*, pone en evidencia este mecanismo de su obra toda dentro de la propia película: compuesta por tres partes separadas por secuencias de títulos prácticamente idénticas, *Oki's Movie* cuenta tres historias con los mismos actores que interpretan personajes diferentes pero muy cercanos, que en algunos momentos parecen continuarse de una historia a otra y en otros, no. Un joven profesor universitario con una crisis moral y un estudiante de cine en esa misma universidad con problemas amorosos; una estudiante de la universidad que se enamora de un profesor; un profesor mayor que se enamora de una alumna. Los triángulos se cruzan y se superponen. El arte de la variación es el de las sorpresas mínimas, el del amor por el detalle, estilo puro, forma que se renueva. En la tercera de las historias, el cine mismo se pone en cuestión como mecanismo que aleja y acerca a la vez, como verdad extraída de la vida y mentira evidente.

La otra película que estrenó en 2010, *Hahaha*, tiene una estructura menos elaborada pero responde a los mismos parámetros: dos amigos se reúnen porque uno de ellos (director de cine) está a punto de dejar Corea para emigrar a Canadá. Los dos acaban de volver de un viaje al mismo pueblo de provincia y deciden compartir únicamente anécdotas agradables. Intercambian historias y por cada una toman un trago de sake. La autoconciencia cinematográfica está dada por esos momentos de presente en el que se reúnen los amigos: la narración se da con imágenes estáticas en blanco y negro y la banda de sonido que suena normalmente. Frente a las fotos del banquete tenemos las anécdotas de cada uno, contadas con imágenes fluidas y a color. De nuevo se repiten los triángulos, pero esta vez las aristas no se superponen porque los que participan de ellos no conocen todos los elementos de la historia. Es el espectador el que une los relatos y construye ese mundo homogéneo más allá de las anécdotas parciales. *Hahaha* se completa sólo en la butaca.

El aire sereno y esquemático de la variación tal vez cansa a algunos, pero quien se entregue a este cine (más allá de la excusa de originalidad que pueden pretender otras películas) encuentra siempre en Hong Sang-soo mucho para ver. **MR**



Chantrapas

Francia/Georgia, 2010, 122', **DIRIGIDA POR** Otar Iosseliani, **CON** Dato Tarielashvili, Tamuna Karumidze, Fanny Gonin, Givi Sarchimelidze, Pierre Étaix.

Iosseliani y lo insólito se llevan muy bien. Sus películas manejan un registro muy particular de la ironía y del humor, en un sentido más trágico (en toda la amplitud del término) que cómico, sin que lo uno o lo otro busquen imponerse. Un fino equilibrio que lo acerca tanto a la modernidad como a ese estadio previo al sonoro, tiempos en los que el cine ya podía nombrarse a sí mismo como un arte autónomo y gozaba de una libertad que la obra de Iosseliani parece tener siempre en su caja de herramientas. En *Chantrapas*, los desaires temporales en la continuidad del periplo de Nicolás, cineasta dispuesto a llevar al límite sus convicciones, son recibidos como un gesto transversal que une épocas más que como una canchereada de estilo. La censura política o de los productores, parece decimos Iosseliani, no es muy diferente, y Nicolás lo vivirá en carne propia sin importar cuán poco al este de Europa se encuentre. La primera parte propone una serie de viñetas que juegan con lo autobiográfico, sin revelarse como tales (no hay marcos, ni voces en off, ni nada más que la libertad), mezcladas con el proceso de rodaje de la película de Nicolás (que remite, viejo pícaro, a un corto de los comienzos de Iosseliani como cineasta). La llegada a París cierra la primera parte con una escena magistral –la despedida en el andén aumenta su intensidad a medida que el plano se despeja de gente– y con un salto de época ajeno a cualquier realismo. La estadía parisina y la llegada clandestina de los rollos de película no aportan soluciones: ahora la tiranía la ejercen los productores. El regreso a una Georgia mutante en su fisonomía arquitectónica termina de cerrar un círculo que parece durar un siglo, mientras Iosseliani nos ofrece su alquimia tan particular de humor, melancolía e irreverencia. Tan bien parado queda, que la aparición de una sirena en las aguas de un lago parece lo más normal del mundo. **IV**



Aballay, el hombre sin miedo

Argentina, 2010, 100', **DIRIGIDA POR** Fernando Spiner, **CON** Pablo Cedrón, Nazareno Casero, Claudio Rissi, Moro Anghileri, Luis Ziemkowski.

Conocer los lugares comunes de un género no garantiza poder transitarlo con solidez y menos aún con elegancia. Aquí la presencia del gaucho en nuestro “Lejano Sur” cumple el rol del cowboy y el Far West en el western. Ya lo sabemos: caballos y armas, grandes extensiones de tierra y de cielo, asalto a diligencias conforman una iconografía reconocible que pone en evidencia la intención de Fernando Spiner. Esta transposición no es nueva (el referente parece ser *Pampa bárbara*, de Hugo Fregonese) y quizás sea lo mejor de esta película, en la que se nota el esfuerzo puesto en la producción y los rubros técnicos. Más allá de que los actores no parecen sentirse del todo cómodos en los personajes (paradigmático el caso de Nazareno Casero como Julián: usualmente convincente, aquí aburre desde el primer momento), el mayor problema parece ser narrativo. La venganza de Julián, que de niño vio cómo mataban a su padre en aquel atraco a la diligencia, y la historia de amor (con la muy bella Juana, interpretada por Moro Anghileri) se entrelazan con cierta eficacia, pero lo que no termina de encajar en la trama es la construcción del héroe a partir de la figura de “el pobre” o “el hombre-caballo” (Pablo Cedrón). El afiche de la película reza: “Matar es terrible. Lo que viene después... peor”. Si no fuera por ese aviso y el subrayado flashback que nos muestra los ojos llorosos del otrora delincuente, sería hasta difícil de entender la transformación que lleva a un asesino a convertirse en estilista (trocando la columna a la que éstos se subían para purgar sus pecados y acercarse a Dios por el caballo). Así, lo cierto es que, aunque se entienda, esta mutación carece de un crescendo dramático, de un sustento en el hilo de la película que le dé basamento a la creación de este santo que aparece como injertada y caprichosa. **FJL**



Guest

España, 2010, 133', **DIRIGIDA POR** José Luis Guerín.

El estatuto del invitado presenta particularidades que permean y explican la última película de José Luis Guerín. Como ocurre en todas sus películas, Guerín reflexiona sobre el cine, en este caso, valiéndose del disparador de las invitaciones a recorrer distintos festivales del mundo para presentar su anterior film, *En la ciudad de Sylvia*. Y digo disparador y no Mc Guffin porque no creo que esta herramienta se utilice como tal en este caso; no, al menos, si pensamos en el clásico uso de este concepto. Si dijéramos que eso de los festivales es un Mc Guffin, entonces tendríamos que decirlo de todas las películas de Guerín; en él, fondo y forma son importantes, y tengo dudas acerca de cuál es la “excusa” y cuál el “tema” de la película que discurre y hace dialogar sus distintos elementos a los que otorga igualdad de trato. Este diario personal nos transmite la alegría, el interés y hasta la incomodidad que trasunta la condición de invitado. Si esperamos una película centrada en las bambalinas de los festivales de cine, saldremos decepcionados. Lo que encontramos son las sensaciones personales de un viajero acostumbrado a moverse a uno y otro lado de la frontera entre la ficción y el documental, circulando aquí por el mundo, descubriendo los festivales pero también los países y ciudades donde se realizan. Claro que el acercamiento es personal, parcial, en algún punto superficial. Pero estas características justamente se relacionan con el carácter de invitado (y ya sabemos que la etiqueta indica determinadas reglas de diplomacia en relación con el trato hacia el anfitrión). La película, al ser episódica, tiene sus altos y bajos, pero nunca aburre y siempre deslumbra con esa capacidad de Guerín para descubrir (¿construir?) belleza en todo lo que filma. **FJL**



The Hunter

Alemania, 2010, 92'. **DIRIGIDA POR** Rafi Pitts. **CON** Rafi Pitts, Mitra Hajjar, Ali Nicksaulat, Hassan Ghalenoi, Manoochehr Rahimi.

A un ex convicto le asesinan a su mujer y a su hija en una manifestación contra el Gobierno en Irán. Nadie sabe si disparó la Policía o los manifestantes. La primera hora de película transcurre en la incertidumbre y la impotencia –e impunidad– policial, lo que muestra un panorama social muy preciso, con elipsis perfectas, con los momentos justos. Rafi Pitts no necesita contarnos por qué ese personaje ha estado en la cárcel, aunque suponemos que ha cometido un crimen político. Tampoco que el matrimonio se ama y que algo ha cambiado en ellos con la paternidad. Al respecto, y de paso, hay una sutil mirada sobre lo que es ser padre como construcción más allá de la biología. En fin, que todo esto está mostrado y narrado a partir de postales de vida cotidiana. Estamos en un mundo gris y opresivo donde la gente sigue viviendo porque, después de todo, siempre hay un pequeño rayo de felicidad potencial.

Después de la muerte de su mujer y su hija, este hombre –interpretado por el propio Pitts en un gran trabajo de una parquedad notable que, aun así, permite comunicar dolores complejos, es decir, puro cine– comete, sí, un crimen contra la Policía y huye. Aquí sucede algo curioso: el film se proyectó el mismo día de *Essential Killing*, justo después. Y otra vez un accidente automovilístico pone en fuga al personaje principal en un bosque, aunque esta vez se encuentra con sus perseguidores, quienes lo capturan. Y ahí comienza otro film, uno donde se pone en tela de juicio el trabajo policial mucho más allá de un régimen puntual. Hay un policía venal y otro que lo es por obligación. El personaje central pasa a ser testigo –y finalmente, juez– de un juego de poder. En ese momento vemos lo que esencialmente hay detrás de la tragedia que ha sufrido el protagonista. En ese cuento policial de odios y en el duelo en territorio virgen de dos arquetipos se resumen todos los horrores de un estado policial y burocrático. La tragedia, así, se torna política y excede, en su vibración, el contexto social y político en que se desarrolla. Lo más terrible de la película es que todo lo malo que pasa no sucede por casualidad ni por azar, sino simplemente por una desidia voluntaria. Allí aparece la crítica política con todos sus colores. Y de pronto caemos en la cuenta de que esto que sucede allí puede pasar en la Argentina, o en Europa, o en cualquier lugar, de que no hay una bandera iraní y que sólo el chador obligatorio nos marca el lugar donde ocurre la ficción. De hecho, al ver el film uno puede pensar, simultáneamente, en *Carancho* y *El aura*, con las que tiene puntos de contacto, especialmente en su visión terminal de la sociedad. **LMDE**



Ivory Tower

Canadá, 2010, 75'. **DIRIGIDA POR** Adam Traynor. **CON** José Chilly Gonzales, Tiga, Peaches, Leslie Feist.

Comedia y Canadá, para mi conciencia cinéfila, eran dos líneas que apenas tenían algún punto de intersección válido. Recuerdo como excepciones a *Brain Candy* (1996), comedia anarquista de los Kids in the Hall, y el humor en películas de Guy Maddin. *Ivory Tower* nace de ese cruce inusual y de la total excepcionalidad, empezando porque está pergeñada por músicos, tanto en la dirección (Adam Traynor) como en la interpretación protagónica (José “Chilly” Gonzales, Tiga, Peaches y Leslie Feist) y el guión (de nuevo Gonzales); todos debutantes en el rubro largo de ficción. Ópera prima hermana del universo musical, es lógico esperar una comedia donde las canciones fuesen centrales y, aunque las hay, la película trata obsesivamente sobre el universo del ajedrez. Es verdad que el gran invento de *Ivory Tower*, su razón de ser anarco, es hundirse conceptualmente al retratar el mundo del ajedrez con las reglas de improvisación del jazz, generando un humor absolutamente maniático, obsesionado en hacer cualquier cosa para poder patear el tablero hasta que se parta de risa. La patada es certera, abarcativa, da en el blanco y el negro porque, en primer lugar, se basa en pericias actorales poderosas: todos funcionan en sus roles, Peaches y Gonzales se destacan como bestias nacidas en cautiverio cómico, pero no opacan al resto en un logrado estilo humorístico que combina el deadpan (una perfecta languidez interpretativa cuando se tiene que sostener la premisa más delirante) con una energía física rítmica en los momentos en los que el cuerpo se transforma en nervio performático, con una serie de coreografías minimales pero maximalistas en su sentido del absurdo. Y, justamente, la pericia de esta película es también audiovisual, porque hay una sofisticada conciencia de la puesta en escena, pudiendo ir del plano de larga duración al videoclip ida y vuelta, para burlarse sin sarcasmo tanto del melodrama indie sobre hermanos enfrentados por una novia como de las secuencias de montaje arquetípicas, de esas emotivas compilaciones de escenas de entrenamiento de las más logradas películas deportivas, porque también *Ivory Tower* lo es. Pero si algo eclosiona para poner al descubierto la pasión musical de la troupe creadora de esta película, es el virtuosismo delirante al servicio de un videoclip, que se cuenta entre lo más berreta alguna vez filmado, versión ultratrash de esos videos musicales caseros que se suben a YouTube, donde el propio Gonzales despliega la potencia patafísica de una increíble zapada jazzera con piezas de ajedrez (ver para no creer). En esa autoparodia, la película muestra sus mejores dientes, porque no hay comedia más honesta que la que se basa en reírse de uno mismo. **DT**

Pesimismo post Ceausescu

Tuesday, After Christmas

Rumania, 2010, 109'

DIRIGIDA POR Radu Muntean.

Medal of Honor

Rumania/Alemania, 2009, 104'

DIRIGIDA POR Calin Peter Netzer.

Outbound

Rumania/Austria, 2010, 87'

DIRIGIDA POR Bogdan George Apetri.



Uno de los fenómenos más importantes de los circuitos festivaleros en los últimos tiempos ha sido la permanente presencia del cine rumano, con películas de innegable solidez. Si esta cinematografía hasta hace unos años sólo era conocida por la crítica y la cinefilia a través de la obra del talentoso Lucian Pintilie, hoy cuenta con varios realizadores dignos de consideración y una buena cantidad de títulos de muy buen nivel. Los tres films presentados en Mar del Plata, sin ser exponentes de la primera línea del cine rumano, no hacen más que ratificar lo expresado.

Tuesday, After Christmas es, en una primera lectura, un melodrama doméstico trillado, expuesto en la pantalla en innumerables ocasiones. Un hombre casado, con una pequeña hija y que aparentemente lleva una buena convivencia con su esposa tiene una relación extramatrimonial con una dentista bastante más joven que él. A primera vista, nada nuevo bajo el sol. Sin embargo, y a diferencia de lo que suele ocurrir, el film comienza con una notable secuencia en la que se ven los amantes retozando en la cama, antes de que la engañada esposa sea presentada. Con una narración estructurada en prolongados planos y con abundante utilización de la cámara fija, el film crea un considerable crescendo a partir de la tensión que consigue en esas escenas aparentemente estáticas. Hay, además, una ambigüedad en varias situaciones, obtenida a través del montaje dentro del cuadro, como en la formidable secuencia en la que el matrimonio lleva a la niña al consultorio de la dentista/amante, cuya planificación elegida deja en suspenso el papel que juega

el otro dentista amigo del hombre, o como aquella en la que el hombre va a visitar a su amante, cuya madre cree que él es el novio. Hay otras dos prolongadas secuencias destacables: aquella en la que el hombre decide confesarle la situación a su esposa y la final, en la que, en *Nochebuena*, la familia del marido va a ser informada acerca de la nueva situación, resuelta con un final abierto de notable sutileza. Por cierto que la película no alcanzaría el nivel que tiene sin el estupendo trío de intérpretes con el que cuenta (el premio compartido a las dos actrices en la Competencia Internacional probablemente sea la única decisión justa del Jurado).

Medal of Honor, segundo film de Calin Peter Netzer, utiliza otro registro (el de la comedia de tonos oscuros) para trazar una desencantada mirada sobre la vida cotidiana en la sociedad rumana. La película está ambientada en 1995, y en ella se cuenta la historia de una pareja de ancianos que viven casi incommunicados (ella no le habla desde hace años porque él intentó impedir que el hijo del matrimonio emigrara a Canadá). El hombre tiene una jubilación que no le alcanza para pagar las expensas, y el sistema de calefacción del edificio enfría la habitación en lugar de calentarla. Cuando, inesperadamente, Ion. I. Ion (así se llama el protagonista) recibe una condecoración por presuntos servicios a la patria realizados medio siglo atrás, su vida dará un vuelco. Sus intentos de averiguar las razones de la otorgación de esa medalla le dan al film un tono entre absurdo y claustrofóbico, y en su transcurso el protagonista

deberá enfrentarse a burócratas de diverso pelaje y a personajes tan desorientados como él. La película tiene una estructura por momentos televisiva y cierta propensión al naturalismo costumbrista, pero, en esencia, ofrece una mirada que oscila entre la sátira y el escepticismo acerca de la conducta de sus compatriotas, e incluye referencias a las alianzas durante la guerra, primero con los nazis y luego con los comunistas.

Outbound, ópera prima de Bogdan George Apetri, desarrolla su temática a través del seguimiento implacable de un personaje femenino. Una mujer joven, que está cumpliendo una condena en la cárcel sin que nunca queden demasiado claros los motivos, consigue, a causa de la muerte de su madre, un permiso especial de 24 horas, luego de las cuales deberá retornar a la prisión. En ese lapso, la mujer no sólo concurrirá al funeral, sino que además irá a ver a un hermano no demasiado apegado a ella, reclamará una vieja deuda al padre de su hijo y se reencontrará con el pequeño, amén de intentar una fuga del país. El film, estructurado en capítulos, se apoya esencialmente en un guión demasiado construido y de características bastante previsibles, pero tiene como plus el rostro, ora inescrutable, ora dolorido, de la estupenda Ana Ularu, sostén fundamental de la película. El final, como ocurre en casi todos los films rumanos recientes, ofrece una mirada sombría y pesimista sobre las condiciones de vida en ese país, al que la caída de la dictadura de Ceausescu no parece haberle ofrecido condiciones de vida superadoras. **JG**



Mammuth

Francia, 2010, 92'. **DIRIGIDA POR** Gustave de Kervern y Benoît Delépine. **CON** Gérard Depardieu, Yolande Moreau, Isabelle Adjani.

Dice Wikipedia que “mamut” significa grande en ruso, y que es un género extinto de mamífero que tuvo “numerosas especies, siendo el mamut lanudo la más conocida de todas”. La desactualización de esa enciclopedia virtual es desesperante. Porque Gustave de Kervern y Benoît Delépine pudieron demostrar hace rato que el mamut aún sigue vivo y es grande en todos los idiomas (no sólo en ruso), aunque hable francés y se llame Gérard Depardieu. Porque *Mammuth*, cuarta película de la dupla, le devuelve al actor galo su panza de Obélix, le da una melena abundante que nunca tuvo (y que le queda tan divina como sus carnes profusas, redondeadas, curtidas) para agigantarlo, convertirlo en un lanudo exponente bestial de sí mismo, encarnando toda una especie actoral. Porque Depardieu solo es una manada en estado de cópula permanente, hermafrodita a su manera, que autorreproduce su propia seducción, su erótico *physique du role*, con ese estilo interpretativo que tiene tanto de animal de cine, nunca doméstico ni domesticado, y de cierto salvajismo que no se basa necesariamente en la furia sino en la libertad expansiva, irrefrenable de cada rincón de su cuerpo, de cada gesto. Depardieu es uno de esos pocos actores que con sólo filmarlo ya se está haciendo cine, o confirmando la función del cine, porque no sólo llena y desborda todo encuadre que habita, sino que también lo compone, lo convierte en imagen estética; una estética, claro, que no se confunde con ni se reduce a la belleza, porque es mucho más libertina que eso. Y todo esto porque *Mammuth* es una película sobre Depardieu, tal vez la más emotivamente hecha a su medida (que es siempre la desmesura), dedicada a Guillaume, su hijo muerto a fines de 2008. Y como la película es una road movie motorizada, se la puede considerar parcialmente autobiográfica por la pasión que Depardieu tiene por las motos, que le costó un par de accidentes de los que salió ileso porque siendo él mismo la carrocería no hay materia en el mundo que en un choque lo pueda destruir, porque como buen mamut, cavernícola, él está hecho en la Edad de Piedra. Y sólo con mirar a la bestia ruterá andar sin manos parado en su moto setentosa por las rutas, contra el viento, contra toda seguridad, la película respira hondo como una de las experiencias más cinemáticas, adrenalinicas y liberadoras que se puedan proyectar. Y son esas mismas cualidades que la dupla de directores (ellos mismos también hacen cine desde su primitiva forma de animal bicéfalo) disemina en cada parte de su viaje cómico, filosófico, físico, romántico hacia el corazón delator de un gigante sexagenario que se resiste a jubilarse para seguir aprendiendo cómo conquistar y atravesar nuevos campos emancipatorios. **DIEGO TREROTOLA**



**Poetry
Shi**

Corea del Sur, 2010, 139'. **DIRIGIDA POR** Lee Chang-dong. **CON** Yun Jung-hee, Lee David, Kim Hira, Ahn Nae-sang.

Marianne Moore, poeta y fanática del béisbol, dice en un texto que se llama precisamente “Poetry” algo como esto: “A mí también me disgusta. Leyéndola, sin embargo, con perfecto desprecio, se puede encontrar en ella lugar para lo auténtico”. Me acordé de esos versos en los últimos días cuando pensaba en *Poetry*, la última película de Lee Chang-dong, que este año ganó el premio al Mejor Guión en Cannes. Ahí están las dos cosas: la poesía y el perfecto desprecio. Poesía, porque Mija es una mujer de 66 años que un día ve un cartelito donde se anuncia un taller literario y decide asistir. Es que, según dice, “Me gustan las flores y escribir cosas raras”.

Pero también pasa otra cosa que tensa lo que podría ser la historia simpática de una abuela que se asoma a la literatura. Porque mientras Mija empieza a andar con una libretita en la cartera para anotar lo que le llama la atención (un árbol, el canto de los pájaros), se entera de que el nieto que tiene a su cargo participó en una serie de violaciones grupales por las que una chica se suicidó tirándose en un río. Entonces, el desprecio, en un acontecimiento que vuelve un poco banal esa primera lección del taller donde el profesor enseñaba a mirar una manzana como si fuera la primera vez. Pero *Poetry* no se propone elegir entre la belleza entendida como evasión y el dolor más intenso. Al contrario, el movimiento de toda la película se ve en este plano: Mija está reunida con los padres de los compañeros de escuela del nieto, que la citan para transmitirle la noticia del suicidio. Mientras ellos, como si se tratara de una reunión de negocios (porque lo es), toman cerveza y proponen darle a la familia de la chica muerta una compensación económica, ella, que absorbe la noticia como un golpe físico, callada, se levanta y sale del plano para volver a aparecer en el fondo, al otro lado de la ventana. Cuando la cámara va a buscarla, la encuentra mirando unas flores y anotando esta frase: “Una flor roja como la sangre”.

Eso es *Poetry*. En una misma imagen, superpuestos y relacionados, la frialdad de los que cotizan una vida como si fuera un asunto cotidiano, el silencio de Mija, y una violencia que estalla sólo en la libreta, en la manera de mirar unas flores. Por ese milagro del cine surcoreano sin psicología, que “hace lugar para lo auténtico”, como dice Moore (que también hacía cruzar la poesía con cosas aparentemente opuestas, como el béisbol), el modo en que Mija vive esta experiencia se revela en un final sorprendente, cuando logre por fin escribir su poema. En lo que escribe, y en toda la película, está la idea de que ella es la única que siente que con la chica muerta se perdieron una vida y una voz. Pero eso es lo que muestra el cine, no la poesía. **MARINA YUSZCZUK**

West End

por Marcos Vieytes

Wake in Fright

Australia, 1971, 114', DIRIGIDA POR Ted Kotcheff, CON Donald Pleasence, Gary Bond, Chips Rafferty, Sylvia Kay, Jack Thompson.

Abrime, con los dientes, el párpado para que el ojo adicto pueda seguir viéndote.

Último ring de un cinéfilo

El primer plano de *Wake in Fright* fija el sentido de la película. La cámara gira 360° y esa panorámica filmada desde la altura de un molino, o alguna otra estructura parecida, rastilla el parsimonioso desierto calcinado por un sol intolerable. Hay un camino que más que camino es una huella, y hay un par de edificaciones precarias, institucionales, estándares. No hay señales de vida, ni ser humano, ni animal, ni planta distinguible a simple vista. Pero lo que importa es el círculo trazado por el movimiento de la cámara, que ocupa su centro y lo constituye a su alrededor, encerrándose en él como hará el protagonista, quien labra su propia cárcel más allá de la compulsiva hospitalidad del entorno y de los condicionamientos sociales. El personaje en cuestión es un maestro rural británico varado en un pueblo del interior australiano justo cuando empiezan sus vacaciones. Estimulado por la chance de conseguir los mil dólares que precisa para comprar su libertad al Estado, que no había encontrado mejor manera que ésa para retener a los docentes en parajes tan inhóspitos, pierde todo su dinero apostando y se queda con un solo dólar en el bolsillo. No mucho después aparece Donald Pleasence –príncipe de las tinieblas de la clase B internacional– sorbiendo los restos de unas latas abolladas de cerveza, y se pone a charlar con el recién venido mientras el desgraciado, a punto de atravesar ese umbral tras el cual toda esperanza debe ser abandonada, desgarrá a desgano un bife crudo. Su personaje, ataviado con traje y camiseta, es el de un médico que ya no tiene licencia, heredero bastardo de esos “doc”



de los westerns, “escorias altivas y exaltadas”, al decir del Thomas Mitchell de *La diligencia*, cuyo alcoholismo era la cifra de una desesperación que el clasicismo se obstinaba en moderar. Pero estamos en 1970, en Australia, en manos de un director canadiense, más allá de todo código (Hays), toda formalidad, toda regla. Alguien habla del infierno que, aunque allí se llame Yabba y luzca como una cabecera de provincias, no es otra cosa que ese sitio del que no se sale nunca y en el que todo se repite ad infinitum. Entonces un par de bocas escupen el siguiente diálogo entre trozos de carne mal cocida y costra seca de espuma adherida desde siglos a la comisura de los labios:

–“Puede ser peor todavía.
–¿Cómo?
–Podría acabarse la cerveza.”

Pero la cerveza, en esta película, no se acaba nunca, y es la prueba líquida de una fuga imposible, nihilismo destilado por el cine industrial australiano de bajo presupuesto realizado durante los setenta y primeros ochenta (hubo otro ejemplo de esa relación entre cerveza y desesperanza en uno de los planos finales de *Asalto al camión blindado*, de Bruce Beresford), pero también combustible para la aventura potencialmente prehistórica o postapocalíptica cuyo clímax brutal se alcanza durante la cacería de canguros –reverso impiadoso del *Hatari!* hawksiano, de ahora en más reducido a una mera expedición turística de niños ricos de Hollywood– y continúa girando en círculos dantescos acelerados por un montaje balístico y demente que aniquila toda fe religiosa, ética humanista o filosofía social posible desde Sócrates en

adelante. *Wake in Fright*, como ciertas experiencias límite, tiene la capacidad de trastornar el paisaje detrás de la mirada. No hay inocencia de felpa que sobreviva a su proyección. Algo se quiebra, se rasga, se pierde irremediamente dentro del alma del espectador, consumida pasa seca tras la euforia del éxtasis.

Wake in Fright es como un fuego o como una revelación. El problema es que pocas películas después de ésta pueden estar a su altura, satisfacer asiduamente la intensidad del ojo adicto. El problema es que desvela la mirada y, como en *They Live* de Carpenter, la parte multitudinaria de boludeo audiovisual queda a la vista, expuesta sin rodeos. ¿Por qué hablo de problema, entonces, si el efecto pareciera ser liberador? Porque no creo que se pueda vivir sin ilusiones, creencias ni ficciones reparadoras, amenas, indulgentes incluso, en el puro fundido a blanco terminal (aquí hay unos cuantos faros cegadores y asesinos) de la más desnuda lucidez, a riesgo de quemarse en un parpadeo y acelerar el final de uno mismo, que es el final de todo cuando no se cree ni se lucha por creer. El nombre de la cerveza –que circula hasta la náusea y se bebe de un solo trago, como quien apura la vida en un instante– es West End, y esta película, como todas y cada una de las grandes películas que se han hecho y se harán, es un western o una génesis y una revelación o Apocalipsis, desértica abstracción en la que los contados y concretos cuerpos y cosas que aparecen en campo o fuera de él son todas las cosas y todos los seres librando la misma batalla universal de siempre a favor o en contra de encontrarle o dotar de sentido a la existencia. [A]

Marco Ferreri: la vigencia de un iconoclasta

por Jorge García



Si hoy se realizara una encuesta entre cinéfilos jóvenes (y no tan jóvenes) sobre su conocimiento acerca de la obra de Marco Ferreri, es posible que los resultados dieran lugar a sorpresas. Recuerdo, sin ir más lejos, una nota escrita en una publicación local en la que se decía que en *La gran comilona*, tal vez su film más conocido, los personajes terminaban devorándose entre sí (!). Es que este director, nacido en Milán en 1928 y fallecido en París en 1997, así como durante su carrera tuvo permanentes problemas con la censura y los productores, que masacraron impunemente varias de sus películas, luego de su muerte ha recibido escasa atención por parte de la crítica, convirtiéndose en una suerte de director "maldito" solamente reconocido por una pequeña legión de críticos y cinéfilos admiradores de su obra. De allí la importancia de esta retrospectiva parcial de sus películas realizada en el Festival de Mar del Plata.

Estudiante de veterinaria en su adolescencia, pronto abandonó esa carrera para relacionarse con el mundo del cine, trabajando en cortos publicitarios y como productor de un par de películas. Hacia fines de los años 50 –cuando estaba en España como representante del sistema de objetivos Totalscope– conoció a un joven escritor que había publicado algunas novelas de escaso éxito, Rafael Azcona; un encuentro decisivo para su ulterior carrera, ya que fue quien lo convenció de trabajar como director de cine. Fue así que nació su trilogía española integrada por *El pisito*, *Los chicos y el cochecito* (en la primera y la tercera en dupla con Azcona), films que ofrecían, a través de anécdotas que podrían encuadrarse a primera vista dentro del realismo costumbrista, una mirada feroz y desolada,

plagada de humor negro, sobre la vida cotidiana en los años del franquismo. Los problemas con la censura y las dificultades de exhibición que tuvieron estas películas lo llevaron a abandonar España pero no la colaboración con Azcona, con quien seguiría desarrollando una fructífera filmografía. Si en aquellos primeros films la presencia del escritor con su humor negro y esperpéntico cargado de crueldad era predominante, en los films subsiguientes, rodados en Italia (*La reina y su zángano*, vitriólica mirada sobre la vida matrimonial, y *La mujer mono*, corrosivo retrato de la explotación de un ser anormal), ya empiezan a insinuarse los rasgos más personales de su obra que se irán expandiendo a lo largo de las películas, como el abandono del realismo para desarrollar una narrativa más abstracta que, sin abandonar la crítica a las instituciones político-sociales y a las conductas y moral de la burguesía, muestra rasgos, por momentos, metafísicos. A ello se le suma su peculiar sentido del humor, tan ácido como el de Azcona pero mucho más helado y distante, y una elusión de cualquier atisbo de psicologismo en la caracterización de los personajes. Estas características se pueden apreciar en plenitud en obras como *Break Up*, en la que el protagonista, que vive obsesionado por la cantidad de aire que puede entrar en un globo, termina arrojándose por una ventana y cayendo sobre el techo de un auto, lo que provoca la airada reacción del propietario del vehículo (un inolvidable cameo de Ugo Tognazzi). En *La audiencia* –un film inspirado en un antiguo proyecto de filmar *El castillo*, de Kafka– un hombre intenta inútilmente ser recibido por el Papa; en

Liza, una descarnada mirada sobre la misoginia, Marcello Mastroianni se siente más atraído por su perro que por Catherine Deneuve, quien terminará literalmente reemplazando al animal; y en *El último hombre*, Gérard Depardieu, dudando sobre su sexualidad, terminará en el impactante e inolvidable plano final amputándose su miembro con una sierra eléctrica. *Dillinger è morto* es –para quien escribe– la obra maestra absoluta del director, un auténtico tratado sobre la alienación de una asombrosa modernidad narrativa, con un genial Michel Piccoli. Es probable que *La gran comilona* haya sido el único gran éxito comercial del director por razones equivocadas, ya que es una desolada reflexión sobre la desintegración de la burguesía, expuesta a través de uno de sus íconos más reconocibles: la comida. En *Adiós al macho*, su film más apocalíptico, Ferreri desarrolló una ácida mirada sobre el fin del machismo, en la que un hombre terminará adoptando a un mono, mientras *Historia de locura común* es la mejor adaptación de Charles Bukowski que se haya hecho en cine. Es notable, al repasar las películas del director, la cantidad de escenas inolvidables que existen en ellas.

A trece años de su muerte, las películas de Marco Ferreri se yerguen lúcidas, modernas y premonitorias sobre distintos aspectos de la sociedad contemporánea. Iconoclasta impenitente, anárquico y provocador, su obra impiadosa, cáustica y feroz se mantiene absolutamente vigente y necesitada de una revisión en profundidad. Esta retrospectiva, incompleta pero muy representativa, fue una buena oportunidad para comenzar a hacerlo. [A]

El futuro es Ferreri

por Gustavo J. Castagna



Nunca había visto *Ciao maschio* (*Adiós, mono*) hasta esta edición del festival, y fue uno de los momentos más gratificantes y originales del evento. Más aún, la obra de Ferreri (sólo me falta ver cuatro de sus películas) siempre me pareció de una rotunda solidez formal y temática, además de los escándalos habituales que provocaban algunas de sus escenas. Pero faltaba *Ciao maschio* para comprender de mejor manera el viraje de su filmografía o de su visión del mundo, desde aquellos feroces dardos de humor negro de los inicios junto a Rafael Azcona hasta una particular toma de posición en relación al rol que ocupan el hombre y la mujer. *Ciao maschio*, en ese sentido, puede verse como la continuación de *La última mujer*, filmada dos años antes, en la que el personaje de Depardieu terminaba cortándose su pene con un cuchillo eléctrico frente al llanto de su esposa (Ornella Muti) y su pequeño hijo.

Analizar las películas de Ferreri sólo por sus escenas que atentaban contra la moral y las buenas costumbres sería un camino fácil. Allí están, claro, el suicidio colectivo de los cuatro personajes de *La gran comilona* entre eructos y flatulencias o el alfiler de gancho que se introduce Muti en su vagina en la gran *Ordinaria locura*. O las escenas de antropofagia de *La carne* o el patético cuadro del PCI encarnado por Mastroianni cuando le ruega a su hija que le muestre la vagina en *Historia de Piera*. O se podría seguir con otras provocaciones, como los besos y caricias entre las dos mujeres de *El futuro es mujer* o Ben Gazzara pretendiendo volver a su origen uterino en otra secuencia de *Ordinaria locura*. Pero decir que Ferreri fue un notable cineasta porque hacía enojar al Vaticano y a los cancerberos de la moral

y las buenas costumbres sería desmerecer las virtudes de su puesta en escena o la forma en que describía a un matrimonio, una pareja, un hombre y una mujer, en un futuro apocalíptico. En efecto, *Ciao maschio* es el colapso definitivo de un mundo devastado por un virus donde el símbolo del macho (King Kong) yace muerto entre los rascacielos de Nueva York. Pero Kong dejó una herencia, un pequeño primate, que será cuidado por el personaje de Depardieu de acá para allá, entre mujeres seductoras, tiránicas y que toman decisiones, y hombres que viven sus últimos momentos de gloria en relación al sexo. Por un lado, el personaje de James Coco, una especie de casanova en retirada que se complace con alguna fellatio en su mansión decadente; por el otro, un jubilado que encarna Mastroianni, álgter ego del seductor latino que tampoco comprende qué ocurre a su alrededor y que sólo sobrevive en un paisaje desolado, sin gente en las calles, destruido por el virus. Es más que compleja la mirada de Ferreri por ese entonces, en aquellos años en los que Fellini filma *Casanova* y *La ciudad de las mujeres* y las comparaciones, claro está, quedan más que expuestas. Mientras Fellini condena al hombre histórico, al semental que cuenta sus polvos y penetraciones aristocráticas (*Casanova*) y que luego será juzgado por un ejército de féminas histéricas (*La ciudad de las mujeres*), Ferreri le ofrece la posibilidad de la resistencia a través del rol de padre-madre. Un desnudo Depardieu en *La última mujer* juega con su hijo intentando reemplazar a la madre ausente, en tanto, en *Ciao maschio*, el cineasta da un paso más adelante: frente a la ausencia de una mujer, el personaje vuelve a su estado más primiti-

vo a través de la crianza de un mono. Pero el pesimismo de Ferreri es cáustico y atroz: no hay lugar para el hombre de las cavernas y de ahí el apocalipsis final, el desenlace de un mundo arrasado por el fuego, las cenizas de una época. Por eso no debe sorprender la amistad que al poco tiempo Ferreri establecería con Piera Degli Esposti y Dacia Maraini, en gran parte responsables de *Historia de Piera* y *El futuro es mujer*, los dos títulos que señalan el cambio de óptica del director sobre la pareja. Allí las mujeres son protagonistas y constituyen un misterio que los hombres jamás podrán resolver. El impávido esposo de *El futuro es mujer* y el padre de Piera en *Historia de Piera*, pertenecientes a un pasado sin retorno, ya no satisfacen a nadie con la exhibición de su pene. Y mucho menos a las mujeres.

Sólo les queda la posibilidad de la maternidad y el jardín de infantes (*Chiedo asilo/Pipicacadodo*), la búsqueda de la mujer perfecta que nada les recrimine (*La casa del sorriso*), contar su pasado en algunas hojas de papel (*Diario de un vicio*), reparar sólo en un objeto fetichista que lo seduzca (*I Love You*), o en todo caso, al no resistir el triunfo de la mujer voraz que le exige maratones sexuales que él no puede satisfacer, recurrir a la antropofagia como última salvación (*La carne*).

Por eso, *Ciao maschio* es el inicio de un ciclo de películas en las que la mujer dejó de ser un objeto de feria (*La donna scimmia*) o la reemplazante del perro Melampo en la isla desértica que habitan los náufragos Mastroianni y Deneuve en *Liza*. Nada queda del hombre histórico en *Ciao maschio* y ni el pequeño heredero de King Kong se salva del irónico apocalipsis propuesto por el gran Marco. [A]

**Scott Pilgrim vs.
los siete ex de la
chica de sus
sueños**

Estados Unidos/
Reino Unido/Canadá,
2010. 112'.

DIRIGIDA POR Edgar
Wright.

CON Michael Cera,
Mary Elizabeth
Winstead, Kieran
Culkin, Chris Evans,
Anna Kendrick.

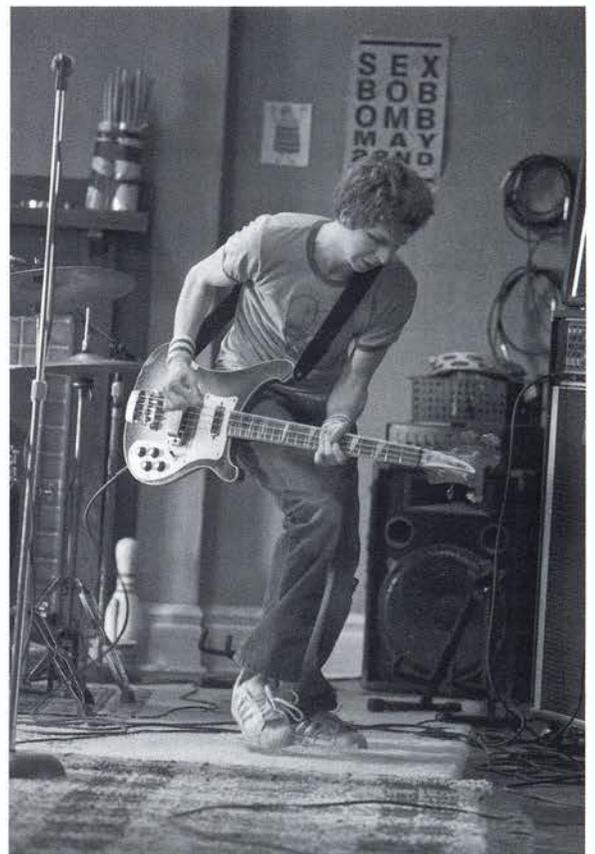
A favor

Antes de que digan "adaptación de un cómic canadiense que mezcla el imaginario de todos los fichines, desde el fundacional Pong hasta el Halo", *Scott Pilgrim Vs. The World* devino mártir de la generación a la que el sonido del videojuego Sonic le resuena emocionalmente. Es cierto: Wright, británico formateador y enamorado de los géneros (de zombis en *Muertos de risa* y acción en *Arma fatal*), le tira unas fichas a esos corazones en perpetuo e inmaduro "Continue?". Digámoslo así: si uno escuchó a Beck (que hizo toda la banda de sonido), ganó tiempo con el Super Mario 3, espeta frases de sitcom y cada chica/o significa el fin del mundo, *Scott Pilgrim Vs. The World* lo enamora antes que cualquier otra cosa. Por eso mismo, podrían reducirse a píxeles sus pecados: la histeria exacerbada, la ridiculización encastrada en cada pelea entre Scott (Michael Cera) y los ex de mi novia Ramona (cuando gustes, Pilgrim), la muleta emocional del riff a volumen 13 y el amor *bigger than life* sin tensión sexual.

Pero quizás, enamorados y odiadores, se pierden los niveles secretos que coherentemente encierra *Scott Pilgrim*. Nivel 1-a: *SP* es la puesta más sincera y física jamás realizada de la comedia romántica: enamorar a la chica y que la chica se enamore (dos jugadores) implica la real destrucción de los ex. Karate festeja a Billy Wilder. Nivel 1-b: Sí, *SP* comprime un lenguaje audiovisual como los fichines, pero lo hace de dos formas. Una, la obvia, *copypasteando* recursos y exprimiendo su ridiculización (la barra de mear). La otra, más subterránea, conectando el relato como si fueran niveles ("frase A es respondida en plano B"), y eso parece demostrar que Wright entiende —a diferencia de, digamos, *The World*— que los videogames son una cultura de 38 años y que no se es infantil por usarlos, sino que se es sincero con un uso y forma de lectura cultural más que establecida. Nivel 1-Final: Sí, *SP* falla, lo que es entendible porque es ambiciosa, pero también enamora, y esa búsqueda de enamorar es sincera, tan bobalicona como feliz, algo a lo cual vale la pena darle algunos créditos. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

En contra

¿Cuánto influyen los elementos ajenos a una película en la elaboración de su crítica? ¿Cuántas veces contrabandeamos asuntos que tienen que ver con la forma en que es presentada, con su trailer, su campaña publicitaria o con alguna otra crítica? Me ha tocado asumir el rol del malvado en este caso y no porque me parezca que estamos ante una película demasiado mala, sino porque me parece ciertamente menos buena que a algunos compañeros. Me acerqué a esta película en dos oportunidades: la primera me pareció una pavada y tras media hora de cinta corrí a ver *Historias de la locura*



común, de Marco Ferreri. Al día siguiente, y como algunas pavadas me gustan, me di otra oportunidad. Sin molestarme especialmente, no entiendo ni comparto el entusiasmo despertado por esta película (extrañeza que aumenta ante lo desapercibida que parece haber pasado por el festival la mucho mejor *Kaboom* de Gregg Araki). Comedia romántica juvenil + comic + juegos electrónicos aparenta ser la fórmula de este film. La receta no es demasiado original, pero ya sabemos que en manos de un buen director la graduación y la medida en que se utilizan estos elementos pueden ser fundamentales. El mayor problema tiene que ver aquí con el abuso de los chistes basados en plantear el hilo narrativo de la misma manera en que en los fichines se pasa de uno a otro nivel. Ese decurso tiene que ver aquí con cada uno de los ex novios que el protagonista debe vencer para quedarse con su hermosa pretendida. Las peleas se estiran, cansan, aburren. Acudir a sobreimpresos, etiquetas, banners e indicadores que remedan a Internet o a los juegos electrónicos puede resultar gracioso las primeras dos o tres veces; el tema es que este artificio se repite una y otra vez durante las casi dos horas de cinta. Si la película no termina por caerse no es por la tonta reiteración de guiños y señales sino por la presencia de varios encantadores personajes (las dos "novias" del protagonista; el jefe malvado de todos los ex novios) y por la particular alquimia que importa colocar al gran Michael Cera en el rol de un casanova que, para más datos, termina confirmándose como el verdadero héroe (superhéroe) de la película. **FIL**



CINECLUB JUNÍN



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

PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -
Consultoría - Traducciones

Informes al 4952-9813

www.puntomedioguion.com.ar

Menú argentino

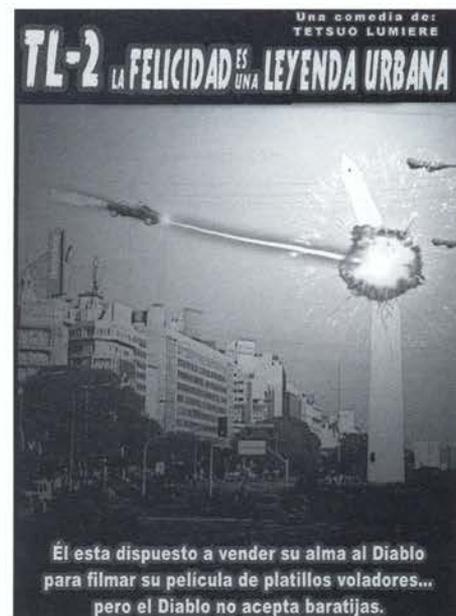
Por Javier Porta Fouz

1. Tucumán Cine tuvo lugar del 3 al 7 de noviembre. Pero su fecha original no era ésa, sino la semana anterior. Como tantos otros eventos (octubre y noviembre son, en Argentina, "meses de eventos"), tuvo que ser reprogramado súbitamente por la muerte del ex presidente Kirchner. Por otra parte, el miércoles 3 fue el último día de funcionamiento del aeroparque antes de su cierre temporario. Así que a partir del 4 (el 4 y el 5 fueron días de caos en Ezeiza) se hizo muy complicado el transporte hacia San Miguel de Tucumán.

2. Tucumán Cine es un festival de cine argentino, exclusivamente de cine argentino. No todos los países pueden tener festivales que consistan en su propio cine nacional, sin aditivos, y menos que menos con producción de la última temporada (2009-2010), sin mirar más atrás, y sumar así casi cuarenta títulos, que no son todo lo producido sino una selección. De esos casi cuarenta, entre lo visto previamente y lo visto en Tucumán, vi casi treinta. Y de esos casi treinta, unos diez me parecen de buenos a muy buenos. No importa demasiado cuáles son esos diez (por lo menos no importa en este párrafo). Importa que para los jurados que estábamos en Tucumán la cantidad de buenas y muy buenas películas era similar (en general había acuerdo sobre cuáles eran, con algunas divergencias). No muchos cines en el mundo tienen tal variedad y calidad como para que un festival de películas nacionales pueda ofrecer un menú como el de Tucumán Cine. Una vez más, el cine argentino, casi extinto a principios de los noventa, hoy existe.

3. Fui a Tucumán como uno de los tres jurados de la Competencia Digital, es decir, estas diecisiete películas: *Chapadmalal*, *El ambulante*, *Antes*, *Buen pastor*, *El pasante*, *TL2-La felicidad es una leyenda urbana*, *Hacerme feriante*, *Familia tipo*, *Los labios*, *Sofía*, *Liniers*, *el trazo simple de las cosas*, *Gorri*, *Como bola sin manija*, *Otro entre otros*, *Hc-punk en Tucumán: 10 años de rock y autogestión*, *Claudia* y *Redención*. Trece de estas películas eran documentales, lo que a priori puede parecer desequilibrado. Y se confirmó como tal, pero no porque fueran muchos los documentales, sino porque se acumularon varios sin especial relieve como *Buen pastor*, *Sofía*, *Claudia*, *Redención* y *Como bola sin manija*, propuestas débiles que podrían haberse agrupado en alguna subsección no competitiva. Asimismo, la presencia en competencia de la película sobre el punk tucumano, un mero informe televisivo sobreeditado y sobredimensionado, fue un error. Entiendo la avidez por sumar producciones locales al festival, pero su lugar también debió haber sido fuera de la competencia. Diecisiete películas en la Competencia Digital, dieciocho en la de 35mm, en un festival que dura cinco días. Demasiado abigarrado, amontonado. El premio principal fue para *Los labios*, de Iván Fund y Santiago Loza. El segundo premio fue para *Hacerme feriante*, de Julián D'Angiolillo. Hubo menciones para *El pasante*, de Clara Picasso; *TL2-La felicidad es una leyenda urbana*, de Tetsuo Lumière, y *Familia tipo*, de Cecilia Priego.

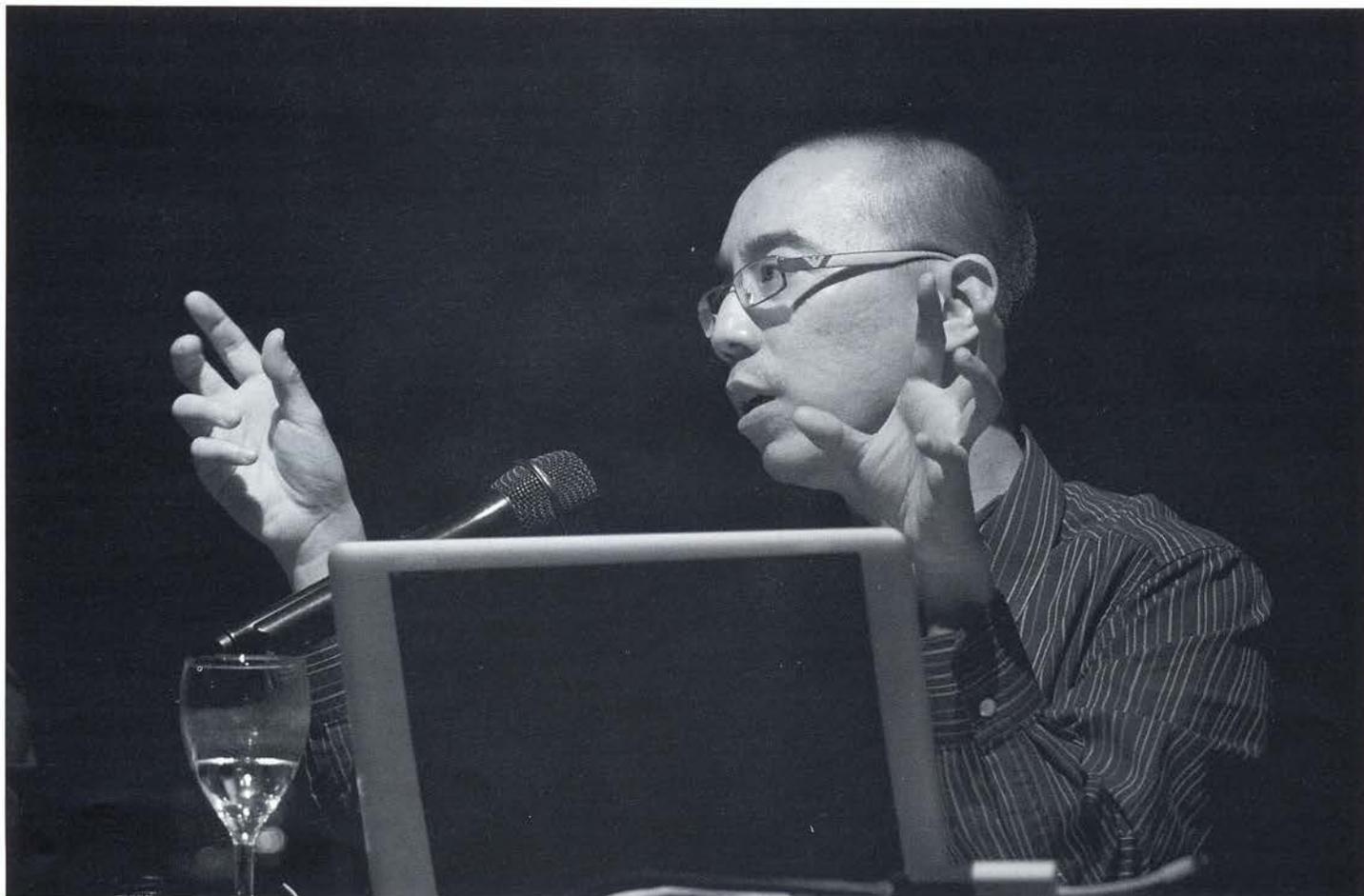
4. Graciela Borges, estuvo en Tucumán, como "madrina" del festival. Todos sabemos su importancia como actriz en el cine



argentino (sólo con *El dependiente* y *La ciénaga*, Borges tiene asegurado un lugar en la historia grande del cine nacional). Pero quería destacar otra cosa: en cada aparición pública (inauguración, homenaje a Gerardo Vallejo), Borges demostraba en palabras y calidez cuánto le gusta el cine, cuánto siente el cine argentino. Graciela Borges, una actriz a la que Jorge Luis le prestó el apellido, es una actriz de la que se puede decir que es cine argentino.

5. Sobre *TL2-La felicidad es una leyenda urbana*, de Tetsuo Lumière, ya escribí Lilian en su cobertura del Festival de Tandil. Agrego algo: en el cine argentino –con cien estrenos por año y una producción aún mayor– se corre el riesgo de que películas pequeñas queden sepultadas bajo decenas de títulos. Las películas de Tetsuo Lumière resisten el amontonamiento con singularidad, con un amor desbocado por la comedia muda y muchos otros senderos del cine. Lumière entiende que hacer chistes desde su sucedáneo argentino de la clase B no significa convertir su película en un chiste. *TL2* es uno de esos raros casos en los que la precariedad muda en una creatividad desbocada y amable: *TL2*, a diferencia de tanto cine precario, no es débil narrativamente, sino casi desafiante.

6. Entre las cinco destacadas por el jurado digital, *Los labios* transcurre en el interior del país, *Hacerme feriante* en el Gran Buenos Aires, *El pasante* en un hotel de la Capital, *Familia tipo* entre Argentina y España, y *TL2* en una Buenos Aires extraterrestre. La Argentina y el cine argentino son anchos y variados. [A]



“Mi vida es muy exótica”

A favor por **Marcos Rodríguez**

Hay algo de simpático en ver al último ganador de la Palma de Oro en Cannes sentándose frente al público e inclinándose hasta casi caerse de su silla para sacar una foto con su cámara digital. En el contexto del Festival 4+1, Apichatpong Weerasethakul se disponía a ofrecer una Master Class llamada “Delirium”, en la que recorrió su trabajo.

Después de una nota biográfica (que explicó algunas de las imágenes que se ven en sus películas), pasó fragmentos de sus largometrajes, pero no se detuvo mucho para pasar a la otra parte de su obra: las instalaciones. Con anécdotas, fotos y videos, explicó su sentido, los encargos que les dieron origen y demás. En el universo Weerasethakul, todo gira en torno a ideas similares.

La charla estuvo puntuada de baches, con un aire inacabado muy a tono. Más allá de las anécdotas, Weerasethakul habló sobre su forma de trabajo, sobre de dónde consigue las historias que filma, sobre los colaboradores con los que lleva diez años trabajando. Más que ideas, su charla mostró un amor por la artesanía, por el detalle digital, por la música (y el sonido), por la telenovela. ¿Tiene Apichatpong Weerasethakul algo para decir sobre el cine o sus películas? Cuando le preguntaron qué pensaba que era el cine, evitó la res-

puesta. Cuando alguien preguntó si le preocupaba que los festivales acepten el cine del tercer mundo desde el exotismo, dijo que sí le preocupaba, pero que la respuesta a eso era la sinceridad de la obra. Dijo simplemente: “Mi vida es muy exótica”.

Al hablar de su cine, la palabra era “colaboración”, no sólo por la participación del equipo durante el rodaje, sino también por su modo de trabajo que implica, por ejemplo, empezar a filmar sin saber qué y preguntarles a los chicos de la aldea qué historia les gustaría ver filmada. Y filmarla. El ojo del director (inseguro, que filma mucho más de lo que usa) funciona como un lugar vacío en el que hacen eco los contextos (los recuerdos de infancia y el paisaje, los adolescentes del pueblo y los viejos con sus recuerdos). Eso explica, en parte, las repeticiones: los contextos son siempre los mismos. Sus películas funcionan (como funcionó su charla) como un vaso comunicante que une imagen e historias, vida y cine.

En un momento, Weerasethakul contó que para acelerar los tiempos dedica las noches de los días de rodaje a editar en su computadora, y señaló la que tenía sobre el escritorio. Es una experiencia curiosa ver a uno de esos directores “de los que se habla” dar una clase abierta con la misma computadora con la que trabaja cuando filma. **[A]**

Jamás pertenecería a un club que me acepte como miembro

En contra por Federico Karstulovich

“Es mejor permanecer callado y parecer tonto que hablar y despejar las dudas definitivamente” es una máxima de Groucho Marx que tiende a ser fulminante por lo precisa. Aplicarla al mundo del cine es un ejercicio cruel pero necesario, porque quizás, godardianamente, a veces es mejor que las películas sean las que contesten y no sus directores.

Y un día llegó. Apichatpong Weerasethakul vino con su Mac, con sus fragmentos de película y sin antialérgicos (se la pasó tosiendo por el clima, visiblemente incómodo). El nombre de la Master Class, “Delirium” (nombre acorde a Jodorowsky o Raúl Ruiz), era algo pretencioso, pero en el fondo bastante prosaico. Algo similar sucedió en las tres horas y monedas en las que se extendió la presentación de Joe.

El comienzo no fue prometedor: el director inició con un intento de aproximarse al uso de la música en la imagen de una de sus películas (durante el evento, AW mostró una veintena de ejemplos entre los que abordó, en mayor escala, sus cortometrajes y películas experimentales y, en menor escala, sus películas de ficción: *Mysterious Object at Noon*, *Blissfully Tours*, *Tropical Malady*, *Syndromes and a Century*, la fallida *Adventures of Iron Pussy* y su último largometraje, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*), pero aquello que inicialmente parecía otro objeto cinematográfico no

identificado, propio de AW, pronto se transformó en una triste mezcla de los peores defectos de un cortometraje pretencioso de la FUC con el concepto de ilustración sonora de un videoclip estándar.

A esto le siguió una descripción breve, somera, bastante biográfica y más bien pobre de las decisiones de sus largometrajes de ficción (explicaciones como “filmo en hospitales porque son espacios donde pasaba mucho tiempo de mi infancia, ya que mis padres eran médicos” fueron moneda corriente de una preocupante autoindulgencia), que terminó siendo lo más interesante, justamente por las imágenes y no por su nota al pie.

Yo creo que ése fue el error de marras de AW: quedarse a mitad de camino entre la hermenéutica de sus películas y la esterilidad de los datos biográficos (su formación como arquitecto) o anécdotas de rodaje con sus actores no profesionales. En el medio, casi nada de cine (apenas algunas definiciones sobre la puesta en escena en escenarios naturales), de procedimientos, de ideas formales, datos que aparecían esporádicamente con cuentagotas. Y demasiados materiales de poco interés (instalaciones en museos, videos experimentales, fotografías de *happenings*, pobres parodias al cine de género) sobre los cuales jamás se profundizó.

La decepción no fue sólo mía: varios integrantes se retiraron promediando el

encuentro, quizás confundidos por la vaguedad de ideas. En el momento más interesante apareció la genealogía salvadora, donde AW manifestó su admiración por Abbas Kiarostami, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Manoel de Oliveira, Bela Tarr y Lucrecia Martel. Pero luego la tierra yerma y el final de la exposición. El segundo momento más interesante vendría con las preguntas del público, con un genuino interés en indagar en el método de trabajo del director. Se concentraron en aspectos del sonido, la escritura y la dirección de arte. Pero las respuestas fueron de circunstancia (“mis guiones no son estándar” o “me encanta trabajar el sonido y manipularlo”), amables pero superficiales. Por eso la pregunta final, formulada por Diego Lerer, debió haber sido el punto de partida del moderador (inexistente, por cierto): Lerer preguntó cuánto de exótico había en el cine de AW y cuán peligroso entendía el director que era lo “exótico” en su obra, en tanto moldeaba un tipo de espectador y una idea de mundo etnocéntrica, orientalista. Ahí, cuando Apichatpong comenzaba a hablar sobre política, sobre identidad, sobre su relación con lo exótico, el asunto terminó, quizás donde debió haber comenzado: bajando al ídolo de su bronce y no haciendo un circo ridículo de adulación, palabra que flotaba en el aire del cine del Malba. [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

Hola amigos de *El Amante*:

Les disparo esta carta. Espero que me puedan publicar en el correo de lectores. Muchas gracias por su tiempo,

ARIEL GIGENA

Carta Abierta a Alain Resnais:

Sr. Resnais: Acabo de ver su película *Las hierbas salvajes*. Y déjeme decirle que de salvaje no tiene nada; de hierba puede ser, ya que es de lo más común y crece en cualquier lado. Suelo mantener cierta discreción a la hora de hablar y suelo ser reservado. Pero como usted es un exponente artístico, le voy a ir sin filtros. Sé que usted no me conoce como para yo pretender que tome con seriedad mi mirada a la hora de decirle lo que me pareció su última película. Pero espero que sepa respetar mi criterio, ya que yo supe tener la paciencia de mirar su película hasta el final. ¿*Las hierbas salvajes* ganadora en Cannes? ¿Premio excepcional del Jurado? Esto me da la tranquilidad de saber que nada nuevo puede venir de Europa. Cada día tengo la certeza de que, acá en Sudamérica, se está sembrando lo nuevo. Desde acá, Sr. Resnais, lo vamos a intentar. Ustedes ya fueron suficiente ejemplo. Pero vamos a los que nos compete: *Las hierbas salvajes*. Suena atractivo, pero después de ver la película entiendo que fue rebuscado y trató de ser efectista. Las actuaciones en general son muy exageradas y de poca sutileza. Es raro en usted, que viene de la escuela francesa. Los mundos son muy forzados. La película no tiene género: ni grotesco, ni naturalista, ni una comedia, ni un drama. Me atrevo a decir que es de mal gusto. En general, no le creés ni al protagonista, ni a la pretendiente. Una señora de edad que, por cierto, aparte de manejar un convertible amarillo y ser una dentista cool, tiene como hobby a la aviación y lleva un sobretodo como el Principito (enseguida se asocia con Saint-Exupéry¹).

Con esto quiero decirle que los personajes no están a la altura de su entorno. Hay un policía que pretende ser gracioso y abre los ojos todo el tiempo. ¿A usted eso le parece gracioso? ¿Eso le quedó de la escuela de Tati? No lo creo. En su vejez se podría haber puesto más sensible, aunque sea, y contar una historia más simple sobre la soledad en la vejez o el miedo a la muerte, aunque sea trillado. En esto estoy siendo irónico. Sé qué es lo que trató de hacer. Pero déjeme decirle que muy pobremente. Y si lo que pretendía era hacer una comedia, lejos está usted de la risa. Y la ironía no tiene que ser ingenua, Sr. Resnais. Iban cincuenta minutos de su película y no me enganché con nada de lo que propuso. El comienzo me resultó prometedor, pero luego cae en lugares comunes y muy predecibles. El plano que le hace a esa cartera amarilla es una obviedad. Todos sabemos que se la van a robar. No hay sorpresa, señor. Pero lo que menos le perdono es que no tuvo la sutileza de hacer queribles a sus personajes (buenos o malos, el espectador se quiere identificar con ellos en algún punto). ¿Cómo va a pegar la historia que cuenta si a sus personajes los muestra aburridos, torpes y dubitativamente ingenuos? ¿Es así como usted concibe el amor? Debo confesar que hay algunos planos lindos, como los del comienzo, los pies y algunos planos que vienen desde arriba o por la espalda (nada original, por cierto, pero bellos). Pero viniendo de un hombre con su experiencia, con eso no hacemos nada. Pretender generar climas a partir de la música sin un contenido potente es digno de estudiante. Me duele decirle esto. No se crea que es fácil para mí. Que llegue a la vejez y deje estos mensajes superficiales hace que me dé cuenta de que no todos llegan a la vejez con la sabiduría necesaria. Me molesta profundamente que un hombre como usted, teniendo la posibilidad de dejar alguna enseñanza para la posteridad mediante el arte, se muestre tan egoísta. ¿O es que

no tuvo la valentía de vivir lo suficiente? Vivir lo suficiente no es la longevidad. Es la valentía. Y tener su edad y no jugarse por nada es muy triste. Muestra al amor en la tercera edad de una manera muy ingenua y apela a cierta casualidad o intuición que te da la vida para encontrar el amor. Pero lo muestra de una manera muy forzada. Estoy profundamente defraudado por este tipo de cine que no le suma nada a la vida. ¿Cómo puede ser, Sr. Alain Resnais, que esquivé el conflicto? Todo lo deja diluir. Insinúa en el protagonista un pasado tortuoso, de violencia, y nunca se juega por el desarrollo. Lo que parece empezar como una obsesión termina siendo una histeria. Todo a medias, ¡y la escena final del avión es como salida de *La pistola desnuda*! Bah, esto, pensándolo bien, podría sonar como un elogio. Espero que no le suene así. Me despidió, a pesar de mi crítica, con un abrazo afectuoso. El que no me haya gustado su película no significa que no veré su próxima. Espero que ésta no sea la última. Todos merecemos nuevas oportunidades. Espero que se haga un tiempito para unas líneas y me conteste.

Un fuerte abrazo,

UN HUMILDE MUCHACHO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES.

¹ Saint-Exupéry: Un hombre valiente, un aventurero incansable, un caballero del aire que pasó por las pampas argentinas y era un ilustre habitué de este país. En cierta ocasión, se encariñó con un pingüino del Sur, se lo llevó a un hotel de la calle Florida y lo metió en su bañera. Esa anécdota es más vital que la película de Resnais. Y si a eso le sumamos que escribió *El Principito* y tuvo una muerte incomprensible, sólo desapareció, resulta más atractiva. Y este hombre lo quiere homenajear poniéndole un sobretodo azul como el del Principito a su protagonista. Sólo hace alusión al libro y nada tiene profundidad. Como su vejez recostada sobre sus laureles en la burguesa y aburrida Europa.

Señor director de *El Amante/Cine*,

Nada que agregarle al excelente comentario que Hernán Schell les dedica a Fernando Trueba y al engendro *El baile de la victoria* (Nº 221, página 23). Me arriesgaría a decir que Trueba se ha desconcertado al ver que por esas calles chilenas circula un solo taxi conducido por un cubano –que siempre está esperando que uno salga de donde sea, no importa la hora–, y que además se puede galopar libremente por calles y avenidas (que a nadie se le ocurra tirarle a Macri este último dato, ¡por favor!).

En cambio, la crítica a *Mi familia* (Nº 221, página 22) se queda corta, acaso porque el tema está candente, acaso para no herir susceptibilidades. Lo que yo he visto es un panfleto mediocre, pero panfleto al fin, donde la figura masculina es destrozada sin remedio y sin apelación en los últimos minutos, con un desparpajo y desconsideración absolutamente arbitrarios, donde la madre “femenina” le dice al hijo que “sólo siendo gay podría manifestar sentimientos”, donde la sexualidad de la pareja lesbiana merecería figurar en el libro *Guinness* como súmmum del disparate, donde nadie me dice al final qué pasa con la huerta y el emprendimiento que con tanto empeño había desarrollado el ala “femenina” del clan –aunque es de suponer que la susodicha ha de sumar un nuevo fracaso en el campo laboral–, y donde “los chicos” deambulan con una cara de “dónde me pongo” o “para qué lado huyo”. Si eso es “estar bien”, mi estimada Lisa Cholodenko, yo, desde este humilde lugar de hétero, y para demostrarte que nosotros también podemos mostrarnos afectuosos, te dedicaría un corto y sentido shot en el orto, a ver si a la próxima peli la emprendés sin telarañas en las neuronas.

Un abrazo,

LUIS ROMÁN

Quiero ser como Guillermo del Toro

por Jaime Pena



De un tiempo a esta parte parece como si todos los jóvenes directores españoles quisiesen ser Guillermo del Toro. Me refiero a esos directores que desean hacer fortuna en el cine de género (en realidad, en el fantástico) y, de ser posible, en Hollywood. Es como si el paso de Del Toro por España, donde rodó dos películas (*El espinazo del Diablo* y *El laberinto del fauno*) y vivió varios años, hubiese dejado una huella imborrable. El cineasta mexicano es el espejo en el que toda una generación parece mirarse. Da la impresión de que Del Toro no rehuye esa responsabilidad y está decidido a apadrinar, incluso, a alguno de estos cineastas. *El orfanato*, el mayor éxito del cine español de hace un par de años, fue una producción suya, y *Los ojos de Julia*, el mayor éxito de este año, aparece también encabezada por el rótulo "Guillermo del Toro presenta". ¿Por qué Guillermo del Toro? Seguramente porque se trata de un cineasta que ha conseguido introducir cierto discurso personal dentro del cine mainstream y, sobre todo, porque ese cine ha sido reconocido por Hollywood. Es posible que estos directores españoles no quieran tanto ser Guillermo del Toro como trabajar en la industria norteamericana.

Esto es lo que diferencia a esta nueva generación de las anteriores. Directores como Pedro Almodóvar, Alex de la Iglesia o Alejandro Amenábar siempre hicieron oídos sordos a las propuestas de los estudios de Hollywood. Es cierto que Amenábar llegó a rodar dos películas de factura hollywoodense (*Los otros* y *Ágora*), pero lo hizo con producción mayormente española, de algún modo controlando las riendas desde aquí. Eso parece importarles menos a los cineastas que salen en estos momentos. Conocen los riesgos de trabajar en Hollywood o sus alledaños y los aceptan. El ejemplo perfecto es el catalán Jaume Collet-Serra. A él le debemos títulos como *La casa de cera*, *Goal II: Living the Dream* y *La huérfana*. Reconozco que sólo he visto esta última, una muestra de cine de terror tan competente como impersonal. Pero eso forma parte de la estrategia, quiero decir,

eso es Hollywood y se trata precisamente de aceptar sus reglas. Collet-Serra lo tiene muy claro y acaba de fundar su propia compañía de producción, Ombra Films. La empresa está radicada en Los Ángeles, pero su línea de producción estará centrada en los jóvenes "talentos" españoles. Su apuesta serán las películas de terror, thrillers o fantásticas de bajo presupuesto. Y, por supuesto, la productora se reservará el derecho sobre el *final cut*, punto que ha quedado muy claro en los comunicados de prensa, no vaya a ser que alguien confunda sus verdaderas intenciones.

De este modo, además, no sufrirán lo que han tenido que padecer Álex y David Pastor con *Carriers* o Luis Berdejo con *The New Daughter*. El caso de Berdejo es paradigmático. Con sus cortos *Ya no puede caminar*, *La guerra* y *For(r)est in the Des(s)ert* se convirtió en una de las grandes esperanzas del cine español (Berdejo es también uno de los guionistas de *Rec*). Sin embargo, sus ojos estaban puestos en Hollywood y allí rodó una producción independiente de terror protagonizada por Kevin Costner e Ivana Baquero, la niña de *El laberinto del fauno*. *The New Daughter* fue rodada en 2008; sin embargo, y pese a la presencia de Costner, no hubo noticias de la película hasta este año. En Estados Unidos salió directamente a DVD y, además de España, sólo ha conseguido estrenarse en un par de países. ¿Irse a Hollywood para esto? La película es un verdadero desastre y en España no ha pasado nada con ella. Aun así, a Berdejo se le presenta en la prensa como una especie de triunfador, alguien que ha conseguido "asentarse" en Los Ángeles esperando que le llegue su oportunidad... o escribiendo guiones que serán producidos en España. No parece que se baraje su nombre para dirigir *El Hobbit* o algo de ese calibre. Quizá acabe en las manos de Ombra Films.

Todo esto me recuerda aquel *hype* de cuando Barón Rojo, el grupo español de heavy, actuó en el londinense Marquee a principios de los ochenta y aquello fue presentado como la conquista definitiva de la pérvida Albión, la venganza a la derrota sufrida por la

Armada Invencible. Hay mucho papanatismo por parte de estos cineastas y de la prensa. Lo vemos también en el caso de Rodrigo Cortés, que acaba de triunfar internacionalmente con *Enterrado*. La película no puede decirse que haya sido ese gran bombazo que todo el mundo auguraba (en parte porque el estreno en Estados Unidos fue un enorme fiasco), pero se vendió a todo el mundo y eso ha situado a su productora, Versus, en el mapa. Por encima de todo, ha supuesto la tarjeta de presentación de su director, que por lo pronto ya tiene un nuevo proyecto sobre la mesa protagonizado por Robert De Niro y Sigourney Weaver, *Red Lights*. Toda la prensa reconoce esos nombres y los destaca como prueba del triunfo incontestable de Cortés. ¿Alguien se ha preguntado si De Niro y Weaver son hoy actores de primera línea?

Ése es el peligro: que las películas se conviertan en meros trampolines para garantizarse un mejor contrato. Y nada más. Por lo pronto, Bayona está filmando su primera producción en inglés, *The Impossible*, con Naomi Watts y Ewan McGregor. La rueda en España, por lo que cabe suponer que estará más cerca de Amenábar que de Collet-Serra. Básicamente porque ya *El orfanato* era en cierta medida un calco de *Los otros*. Y *Los ojos de Julia*, del mismo equipo de producción y con la misma actriz (Belén Rueda) pero dirigida por Guillem Morales, es una vuelta de tuerca sobre el mismo concepto, sólo que ahora se nota más la impostura. Más que nada porque el argumento de *Los ojos de Julia* está más cerca de un thriller (en la línea de *Blind Terror*, con Mia Farrow, o *Wait Until Dark*, con Audrey Hepburn) que del gótico de *Los otros* o *El orfanato*. Pero era necesario remitir al espectador a estos dos éxitos, de ahí que la película nunca alcanza a definir su propia identidad, evidenciando que, antes que una muestra sincera de cine de género –a veces un tanto risible, es cierto–, estamos ante una producción de prestigio (las ínfulas poéticas del final) con la mirada puesta en el horizonte de los Goya. [A]

DINO DE LAURENTIIS
1919-2010

Cuando se hace referencia a los grandes productores italianos, es imposible omitir –tal vez junto con el de Carlo Ponti– el nombre de Dino de Laurentiis. Nacido en Torre Annunziata (Italia) como Agostino de Laurentiis e hijo de un fabricante de pastas napolitano, desde muy joven se interesó por el cine, desarrollando numerosas tareas antes de producir su primer film a los 20 años. Luego de participar en el ejército italiano en la Segunda Guerra Mundial, en 1946 retomó su actividad como productor, siendo su primer gran suceso *Arroz amargo* (de Giuseppe de Santis), que no sólo lanzó al estrellato a Silvana Mangano, sino que además la convirtió en su esposa por cuatro décadas, hasta la muerte de la actriz. En los años 50 se fusionó con el mencionado Ponti, logrando dos grandes sucesos con *La Strada* y *Las noches de Cabiria*, ambas de Federico Fellini. La sociedad se disolvió en 1957, y De Laurentiis fundó Dinocittá, una empresa que terminó en la quiebra y provocó que el director continúe su carrera en los Estados Unidos. En su prolífica filmografía en ese país alternó grandes éxitos con estrepitosos fracasos y films de mediano suceso. Entre los primeros, cabe señalar *Serpico*, de Sidney Lumet, *Los tres días del cóndor*, de Sidney Pollack, *El huevo de la serpiente*, de Bergman, y *Ragtime*, de Milos Forman. Más allá de lo desperejo e irregular de su carrera, el nombre de Dino de Laurentiis es insoslayable a la hora de hablar de los grandes productores de todos los tiempos. **JORGE GARCÍA**

INGRID PITT
1937-2010

El cine de terror cuenta con dos sacerdotisas indiscutibles: la primera, por la cantidad y calidad de sus películas, es sin dudas Barbara Steele. Y la segunda, con una obra

más limitada, pero con un par de títulos mayores que la han convertido en una figura de culto para los amantes del género, fue la recientemente fallecida Ingrid Pitt. Nacida en Polonia como Ingoushka Petrov, hija de padre alemán y madre judía, en los tiempos de la Segunda Guerra pasó tres años en un campo de concentración. Luego de un fallido matrimonio con un soldado americano, se radicó en Alemania del Este, donde comenzó su carrera como actriz en el prestigioso Berliner Ensemble. Luego tuvo pequeños roles en *Doctor Zhivago* y *Campanadas a medianoche*, y también apareció en la superproducción *Donde las águilas se atreven*. Pero los títulos fundamentales de su filmografía tuvieron lugar cuando se incorporó a la compañía inglesa Hammer, especializada en pelí-



culas de terror. Allí participó en un pequeño papel en *El hombre de mimbre*, de Robin Hardy, y en un episodio de la bizarra *La mansión de los crímenes*, de Peter Duffell. Pero los dos títulos que le otorgaron su carácter de culto fueron *Amores de vampiros* (adaptación de *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu), uno de los mejores trabajos de Roy Ward Baker, en el que se acentuaban los aspectos eróticos y lésbicos del relato y en el que la actriz interpretaba tres papeles, y *La condesa Drácula*, de Peter Sasdy, donde la Pitt encarnaba a la legendaria Elizabeth Bathory, de la que se dice que se bañaba con sangre de jóvenes vírgenes. En esos dos papeles, su figura poderosamente sensual y el acento enrarecido de su inglés le otorgaban particular personalidad a su actuación. Después de

esos films recordables, su carrera no tuvo demasiado brillo, aunque hay que señalar su trabajo como escritora (fue autora de varios libros), que incluye *The Perons*, una novela ambientada en la época peronista que, parece ser, escribió en la Argentina, donde habría vivido algunos años. Vampiresa sensual y sanguinaria, Ingrid Pitt tendrá siempre un lugar preponderante en el panteón de los amantes del cine de terror. **JG**

GABRIELA DAVID
1960-2010

Fue una tremenda y triste sorpresa la noticia de la muerte de la directora Gabriela David, de apenas 50 años. Gabriela sufría desde hacía dieciséis años una grave enfermedad que se complicó en los últimos tiempos. No es poca cosa saber que su esforzada carrera cinematográfica se desarrolló bajo ese ominoso signo, algo que ella llevó en silencio y estoicamente.

Gabriela muestra de alguna manera el salto de calidad que dio el cine argentino de los últimos años. Hija de Mario David, cuya carrera se desplegó fundamentalmente por la década del 70, Gabriela demostró en 2000, con *Taxi, una historia* –una película sensible y sencilla, técnicamente impecable y con excelente actuación de Diego Peretti–, que su alcance sobrepasaba el de la generación anterior y que su futuro era promisorio y esperanzador. Pero las dificultades inherentes al cine argentino no le permitieron rodar su segunda película (*La mosca en la ceniza*) hasta nueve años después.

Si bien Gabriela filmaba con la pericia de las generaciones aparecidas en la década del 90, no proviene, como otros directores, de las escuelas de cine. Estudió Bellas Artes y se formó como asistente de dirección de su padre, de Bebe Kamin, Rodolfo Otero, Marcos Zurinaga, Rodolfo Pagliere. Dejó una hija de 20 años y una obra inconclusa. Fue siempre una luchadora, pero recién ahora comprendemos la dimensión de la batalla que Gabriela estaba librando. **GUSTAVO NORIEGA**

Consultoría de Guiones y Proyectos
Cinematográficos

Juan Villegas
guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com

SIEMPRE LIBRE

El relato descarnado de vuestras vidas...

Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda



Martes 21 HS 94.7 FM **RPLM**
RADIOPALERMO



Los límites del control

The Limits of Control

Estados Unidos/Japón, 2009, 116'.
DIRIGIDA POR Jim Jarmusch, **CON** Isaach de Bankolé, Alex Descas, Jean-François Stévenin, Hiam Abbass, Luis Tosar, Bill Murray, John Hurt. (AVH)

A favor por Eduardo A. Russo

Las películas de Jarmusch son reacias a su tratamiento en caliente. *Los límites del control* no es la excepción. Primero conviene tomar un café, o dos, en tazas separadas. Después, por ejemplo, uno puede dedicarse a recordar esas cuestiones que insisten en un recorrido cuyo trazado evoca no tanto una road movie (por más que su trayectoria recorra puntos de atracción turística en el mapa de España) sino más bien un ensayo sobre la observación, sus exigencias, demoras y recompensas. Se trata de mirar y escuchar, dejando advertir

que nada hay de simple en esas dos actividades. La pregunta fundamental no es qué hay a través o detrás de las imágenes, sino qué portan esas imágenes en su travesía. Algo remarcable en este Jarmusch es su mapa de navegación entre imágenes ubicadas en un terreno intersticial entre pantalla, pintura, fotografía y objetos de la cultura de masas (por ejemplo, los temibles souvenirs turísticos) en busca de algo que el cine sigue intentando encontrar en su segunda centuria con la misma insistencia de sus comienzos.

No es el mejor modo de entrarle a este film el del argumento o la estructura narrativa. Cada película tiene sus sugerencias de uso, y aquí remiten a otro lado. Tampoco será muy productivo detenerse en la construcción de los personajes o la conexión que puedan mantener con el espectador. Menos aún, en el contenido de sus imprevisibles diálogos o citas de todo tipo, como si fuera un relato en clave, aunque esté plagado de guiños o presuntos llamados a la interpretación, comenzando por la referencia del título a William Burroughs. En lo que toca a su inspiración burroughsiana, es mucho más eficaz atender al efec-

to de collage que Jarmusch ha tomado de aquél que a sus célebres hipótesis sobre el control.

Estamos aquí, ante todo, frente a un llamativo experimento tanto en lo que toca a su estructura cuasi musical de tema y variaciones como a su ensayo sobre la percepción visual de un mundo, afectada por esos artificios que conocemos como imágenes. El film responde admirablemente a aquella vieja percepción de Henri Langlois de que el cine es un arte que pertenece al campo de la plástica. Y que su impacto en nuestra percepción del mundo no tiene tanto que ver con sus innumerables historias sino con la forma en que altera nuestro contacto con lo visible.

Como experiencia, *The Limits...* se concentra obsesivamente sobre lo visual. Los esfuerzos conjuntos de Jarmusch y su fotógrafo Christopher Doyle configuran un tándem de simbiosis tan inspirada como las de aquellos otros grandes ensayos sobre la luz: *El pasajero* (Antonioni/Luciano Tovoli) o *Paris Texas* (Wim Wenders/Robby Müller). El film no teme partir de lo obvio, como lo hace al medir la distancia entre imagen cinematográfica y pintura de caballete. El hombre

solitario va y viene de algunas salas del Museo Reina Sofía. Algunos Juan Gris, cierto desnudo contemporáneo de Fernández Balbuena del que el personaje de la anónima chica desnuda con anteojos y arma parece ser ante todo una especie de emanación, hasta la sala de *Arte povera* en la que se detiene en su última incursión. En ninguna de ellas Jarmusch apela a justificación o uso narrativo alguno, como tampoco lo hace cuando el protagonista coteja las fotos con los paisajes urbanos, o los edificios históricos con sus réplicas kitsch. Interrogado sobre la extraña relación entre relato y escritura cinematográfica de *Los límites del control*, Jarmusch destacaba que su poética equivalía a la de una remake de *El samurai* filmada por Duras o de *A quemarropa* rodada por Rivette. De nuevo el tránsito y el intersticio.

El film también se construye mediante un repertorio de lugares y variaciones, entre los funcionales y mecanizados entornos de Barajas o Atocha, no-lugares que contrastan con el protagonismo inconfundible de la vanguardia organicista del edificio Torres Blancas de Madrid, o la Torre del Oro de Sevilla, o, en una escala más cercana, el gastado interior de los sucesivos hoteles opuestos al entorno diáfano de las plazas en Madrid, Sevilla o Almería. Toda implicación en ese presunto universo de film noir del que la película parte es utilizada para mejor desmontarlo, hasta hacerlo casi desvanecer, y con él a la ficción misma. Como lo hiciera Rivette en la lejana *París nos pertenece*, la intención es disolver los tópicos del género y, en esa misma operación, llevar la ficción al autodesvanecimiento para dejar expuesto ese inquietante artefacto que es un film. Jarmusch demuestra, con rara maestría, cómo ciertos elementos heterogéneos, recogidos en el camino y organizados según esa lógica que nace de su misma existencia en el mundo visible y audible, entre el azar y lo necesario, terminan convirtiéndose en cine. **[A]**



En contra por Marcos Vieytes

1º de Enero de 2010. Es notable el criterio crítico que uno puede adquirir después de haber cortado 500 m2 de pasto. Hasta que me puse a trabajar, no sabía exactamente qué pensar de la última película de Jarmusch. Las pocas películas suyas que he visto me provocan indiferencia, pero tienen estilo, citas de buen gusto, sentido del humor, además de tres o cuatro rostros que rehabili(tan) el primer plano. El problema es esa especie de nihilismo profesional a la moda que recorre *Los límites del control* y todo su cine, suerte de cualitativo referencial elitista sin el encanto típicamente francés del subgénero. Sí, sí, es juguetona, se ríe hasta cierto punto de sí misma, pero eso no atempera sino que, más bien, aumenta mi descontento hacia ella. Porque ante las disyuntivas existenciales últimas o primeras no puede haber respuestas tibias. Si alguien decide plantear esas cuestiones y trabajar estéticamente con ellas, ha de

mofarse redondamente de su trascendencia o arrojarse de cabeza a la extrema gravedad del asunto, arriesgándolo todo –vida, cordura– en la empresa. No hay cosa más tibia, más blanda, más inconsistente, más indigna que el profesionalismo existencial confortable. En cierta escena, John Hurt habla de una película de Aki Kaurismäki y, por asociación, ése es el único momento en que el helado sistema de signos de Jarmusch, red sináptica sin cuerpo, levanta un poco su temperatura (pensar en Suleiman mientras se la ve también ayuda, distrae para bien).

24 de Octubre de 2010. Del ascetismo sádico de Bresson al escepticismo aséptico de Jarmusch. Shhh, shhh, silencio alfombrado del confort fílmico, anonimato del no lugar cinéfilo. ¿Séptico, dijo? Cámara séptica de Jarmusch que resbala sobre arquitecturas de cristal. Travellings circulares alrededor de Baumann y de Virilio. ¿Jarmusch es un

Wenders cool? Ah, no, cool era Tarantino, el de la cinefilia literal. *Tarantino's fist talking* vs. *Jim's fucking silence*. El uno habla hasta por los codos, mientras el otro calla a los gritos. Cayo largo de las traducciones interminables, toda cosa vuelta signo, contraseña, espejo de imágenes despojadas del original. ¿Anda Melville por acá? "Melville es un fabricante de aire acondicionado" (Sergio Leone). Películas envasadas al vacío / hoteles solos / soledad intrascendente de un samurái secular. ¡Suerte que los cuerpos supuran sopor, por más asfixia envuelta en celofán de celuloide! Delon negro, falso autómeta, Isaach De Bankolé resiste contra toda irrealidad. (Habría que ver qué tiene que ver esta película con las de Claire Denis y Pedro Costa. Compartir actores en el cine es cosa seria. Compartir actores en el cine es contribuir a una serie paralela de significados, álbum que acredita la integridad de un cuerpo más allá de los disfraces. Un vínculo

lo evidente, una cadena de asociaciones, una familiaridad física se establece entre planos ocupados por los cuerpos sucesivos de una misma persona, que es carne del ojo pero también impulso eléctrico, sensación y sentimiento.)

Hace un rato. Intenté verla nuevamente y no pude pasar de los primeros siete minutos, que son magistrales y sintomáticos. Después de un texto de Rimbaud y del paisaje abstracto de un túnel, subterráneo lumínico y sonoro, vemos el reflejo invertido y deforme de un hombre que medita en el baño de un aeropuerto. Pasamos de una subjetiva sonora del protagonista abstraído de su entorno al sonido ambiente. Luego hay un plano detalle de su calzado lustrándose y un travelling lateral estático, con la cámara apoyada sobre una cinta transportadora. Este preámbulo ambiental deriva hacia el encuentro con un hombre negro y un hombre blanco (Descas y Jean-François Stévenin, de *La piel dura*, de Truffaut), con los que sostiene una charla políglota y multicultural en la que se pronuncian frases como "Todo es subjetivo" y "La vida no vale nada". Su falsa gravedad es vulnerada de inmediato por el traductor, quien pregunta si también tiene que verter al idioma del interlocutor ese tipo de expresiones porque, para ser sinceros, no entiende "un carajo", mientras tres hombres de negro salidos de *Matrix* dan vueltas alrededor sin consecuencias o dos chicas juegan en cámara lenta con sus joyas cuando uno de los personajes recuerda aquello de que "los diamantes son los mejores amigos de una mujer". Que *Los límites del control* es una comedia queda claro gracias a este comienzo, y quizás también a que aquello de lo que se ríe no es alguna de las cuestiones filosóficas más apremiantes y perennes sino su transformación en mercancía cultural. [A]

LAS GRANDES PELICULAS SE HACEN DE PEQUEÑOS DETALLES

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



ESPN HD

HBO HD

moviecity HD

NATIONAL GEOGRAPHIC CHANNEL HD

FOX sports HD

HD

FOX HD

NAT GEO WILD HD

MGM HD

CINECANAL

MTV HD

..
PROXIMAMENTE,
8 NUEVOS CANALES HD

..
0810.122.7789

..
WWW.CABLEVISION.COM.AR

Cablevisión

Todos necesitamos acariciar una pared peluda

por Ezequiel Schmoller

Cómo sobrevivir a un rockero

Get Him to the Greek

Estados Unidos, 2010, 109'

DIRIGIDA POR Nicholas Stoller, CON Jonah Hill, Russell Brand, Elisabeth Moss, Rose Byrne, Sean Combs, Colm Meaney. (AVH)

A migos y amigas: la Nueva Comedia Americana ganó. En un sentido general, esto quiere decir que se impulsó, en el terreno de la comedia, o al menos en buena parte de él, una visión más desprejuiciada y abierta sobre el sexo, el consumo de drogas y la posibilidad de tener un estilo de vida más o menos alternativo. En estas películas, la gente se droga y no suele haber mayores inconvenientes: que un personaje fume marihuana en las primeras escenas no implica que en las últimas lo veamos abogar por un sol sin drogas en una granja de rehabilitación. Y con el sexo lo mismo: en *I Love You, Man*, por poner un ejemplo casi al azar, las mujeres hablan sobre sexo oral con absoluta libertad y franqueza, sin ponerse coloradas. En otro sentido, que la NCA haya ganado significa que la escatología, la asquerosidad, el mal gusto, la chanchada, lo soez, lo chabacano y lo políticamente incorrecto irrumpen cada vez en más películas, y de forma cada vez más contundente, sin que nadie se escandalice demasiado. Sí, ha llegado el día en que, en películas y series nacidas en el seno de Hollywood, producidas por empresas gigantescas y exhibidas en multisalas, se pueden



ver desnudos masculinos frontales (*Forgetting Sarah Marshall*), gente metiéndose comida por el c*lo y c*gándola por la boca (*Red Hot Catholic Love*, capítulo de *South Park*), gente vomitando sobre heridas abiertas (*Due Date*), orgías con enanos fin*ndeses (*Zoolander*) y, horror de horrores, un chiste que incluye la referencia a un campo de concentración (*The Hangover*). Desde hace 20 años, la comedia viene expandiéndose hacia nuevos horizontes y el público y la crítica vienen respondiendo más o menos bien

(lamentablemente, en Argentina no tanto: muchas de estas películas no se estrenan en cines).

El cuento de Borges "Pierre Menard, autor del Quijote" empieza con una cronología larguísima de las obras escritas por Pierre Menard: artículos, traducciones, notas, prefacios, etcétera. Borges prácticamente se disculpa en el prólogo de *Ficciones*: "La nómina de escritos que le atribuyo [a Pierre Menard] no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia

mental". Es decir, lo primero que sabemos de Pierre Menard es lo que escribió: a través de sus obras, reconstruimos su psicología, sus intereses, su recorrido mental. En *Get Him to the Greek*, dirigida por Nicholas Stoller, lo primero que vemos es un montaje vertiginoso de las apariciones públicas del rockero británico Aldous Snow, uno de los protagonistas de la película. En este caso se traza el "diagrama de su historia mental" a través de tapas de revistas, entrevistas en programas de televisión, videoclips, videos subidos a YouTube, etcétera. Es una forma de caracterización tan original y efectiva como la de Pierre Menard. En cinco minutos conocemos la personalidad y el estado mental del protagonista: acaba de separarse de su mujer, está desolado por la pésima recepción de su último disco (uno "socialmente comprometido" llamado "Niño africano") y, tras largos años de abstinencia, está volviendo a consumir drogas y alcohol. Uno de los motivos para ver *Get Him to the Greek* es, precisamente, Aldous Snow. El personaje, interpretado por Russell Brand, nació en *Forgetting Sarah Marshall*, la anterior película de Nicholas Stoller, pero termina de explotar en *Get Him to the Greek*. Es algo así como 33% Bono, 33% Derek Zoolander y 34% Pomelo. Sensible, insoporrible, tierno, mujeriego, descontrolado, zen, hedonista, frágil, lascivo y una larga lista de adjetivos, algunos contradictorios entre sí, que de todas formas no alcanzan a delinearlos del todo. Sencillamente hay que verlo.

El otro protagonista de *Get Him to the Greek* es Aaron Green, un tipo retraído, pacífico y melómano que trabaja en

una discográfica y a quien le encargan la complicadísima misión de ir a buscar a su admirado Aldous Snow a Londres y llevarlo a Los Ángeles para que dé un recital. El actor detrás de Aaron Green es Jonah Hill (protagonista de *Superbad* y secundario importante en *Funny People*), que, heroicamente, se las ingenia para estar a la altura de Russell Brand. Es difícil definir lo que hace y cómo lo hace, pero digamos que es una suerte de cómico de stand-up punzante y verborrágico metido en el cuerpo de alguien tierno y socialmente torpe. Esa combinación, esta lucha de personalidades en su interior, lo hace irresistible. Argumentalmente, *Get Him to the Greek* no es ni más ni menos que la relación que nace entre Aaron Green y Aldous Snow durante el viaje de Londres a Los Ángeles. La película es un fiel exponente de la NCA: durante el viaje, Aaron Green vomita varias veces (y en situaciones cómicamente apropiadas), en un momento se ve obligado a meterse una bolsita de heroína ahí adonde no da el sol para pasar por el control de un aeropuerto, ambos personajes ingieren una gran cantidad y variedad de drogas, participan en un trío sexual rarísimo... en fin, el nivel de salvajismo es alto, tal como tiene que ser.

Pero el salvajismo no es todo. En la NCA, especialmente en las películas dirigidas o, como en este caso, producidas por Judd Apatow, el descontrol se combina con una buena dosis de calidez y humanidad. La amistad, el compañerismo y la fraternidad son los valores supremos de casi todas estas películas. Muchos de los personajes no tienen familia sanguínea, o se llevan mal con ella, o la ven poco, y terminan formando familias alternativas con amigos. Ejemplos: la comunidad de trabajadores hawaianos en *Forgetting Sarah Marshall*, el grupo de amigos actores en *Funny People*, el grupo de amigos fumones y nerds de *Ligeramente embarazada*. La amistad es un tema central: *I Love You, Man* gira 100% en torno a la necesidad de tener



amigos. Estas comedias desplazan el axioma conservador "Lo primero es la familia" y lo reemplazan por "Lo primero es la amistad". O directamente redefinieron, ampliaron de forma generosa el concepto de familia. En este sentido, *Get Him to the Greek* es interesante y paradigmática. Aldous Snow está distanciado de su padre: habla mal de él, dice que siempre intentó aprovecharse, lo desprecia. Aaron Green, adoptando la misma actitud de infinidad de personajes en infinidad de películas, intenta vencerlo de que vaya a ver a su padre, de que vale la pena reconciliarse. Finalmente lo convence y terminan haciendo una parada en Las Vegas para que padre e hijo intenten retomar la relación. Pero la novedad de *Get Him to the Greek* es que... ¡no se reconcilian! ¡El padre es verdaderamente un garca! La lección, insólita y refrescante para una película de Hollywood, tanto o más que mostrar un desnudo frontal masculino, es que uno no está obligado a llevarse bien con su papá, que puede buscar y

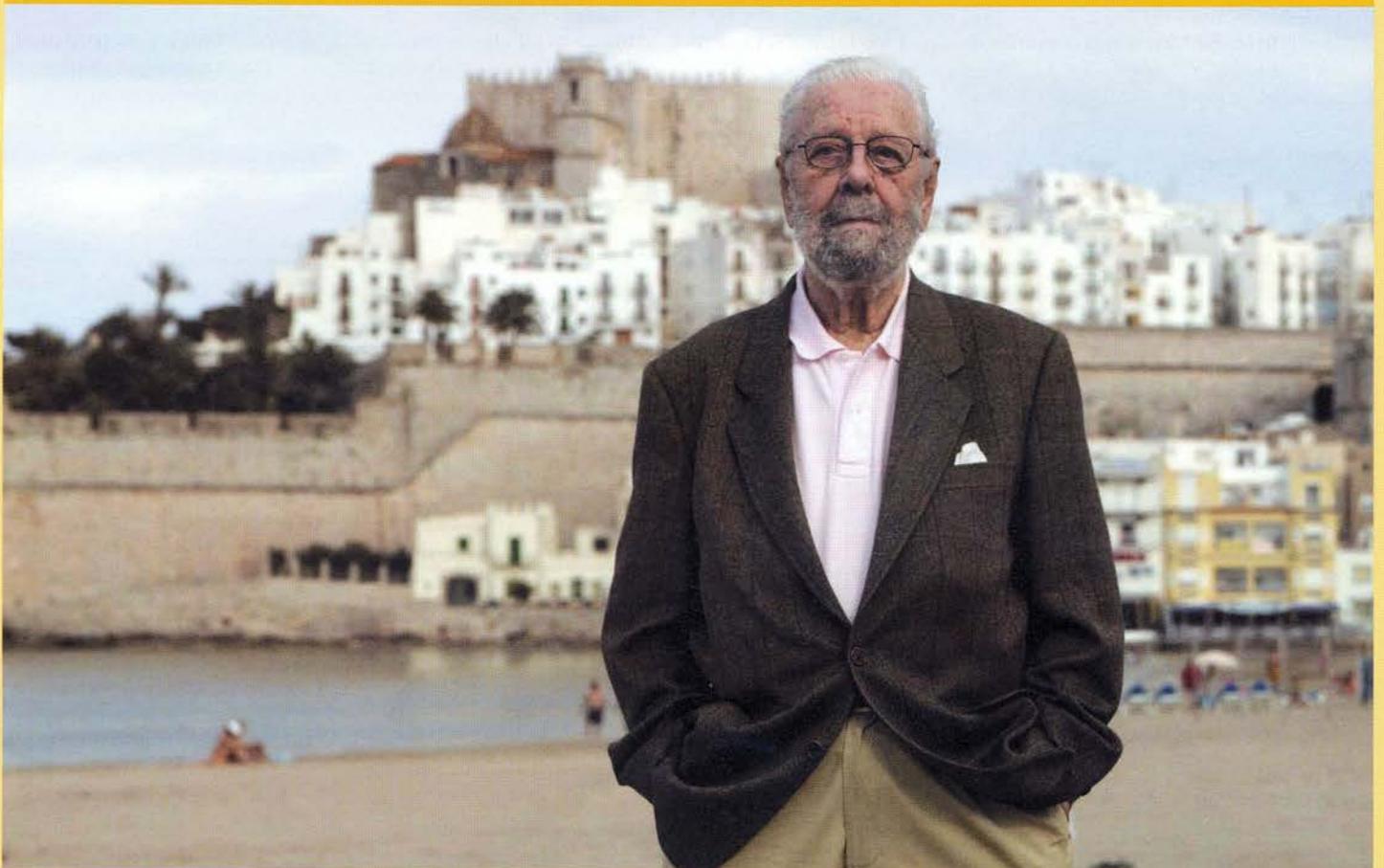
encontrar contención, apoyo y afecto en muchos otros lados. (Aclaro que yo me llevo perfecto con mi papá. ¡Pa, te quiero!)

También en Las Vegas tiene lugar una de las mejores escenas de la película. Aldous Snow y su papá, con una buena dosis de malicia, le dan a Aaron Green un cigarrillo "especial" para que fume. A la tercera pitada, Aaron Green empieza a tener palpitations y pregunta qué le pusieron al cigarrillo. "Es un Jeffrey", le dicen, "tiene un poco de todo: más que nada marihuana, pero también un poco de opio, heroína, metadona, éxtasis molido, cloro, morfina, peyote y algunas cosas imposibles de identificar". El rostro de Aaron se ensombrece, lo vemos visiblemente angustiado, su desesperación crece a medida que la droga hace efecto: está convencido de que está por sufrir un ataque al corazón. En el pico de la crisis, Aldous Snow se da cuenta de que la cosa es seria, lo lleva hasta una pared con pelos (algo que sólo puede existir en Las Vegas) y le dice que la acaricie, que sienta la textura, que se tranquilice,

que respire hondo, que todo va a estar bien mientras él acaricie la pared peluda. De a poco, Aaron se tranquiliza, su corazón recupera su ritmo normal. Obviamente la pared no tiene propiedades mágicas: es la voz tranquilizadora de un amigo lo que termina calmándolo. ¡La pared peluda es una metáfora de la amistad! El gag es larguísimo y después pasan muchísimas cosas más, pero lo de la pared peluda tiene un peso central. De hecho, cuando termina la película, en los créditos, Aldous Snow canta una canción que dice: "Cuando la vida te dé un Jeffrey, acaricia la pared peluda". Es una metáfora muy graciosa, que al principio suena ridícula pero termina siendo absolutamente certera, y que además sintetiza el espíritu de la película. Los sellos discográficos tienden a ser desagradables, los críticos musicales suelen ser implacables, las familias sanguíneas pueden ser nocivas... pero al final uno siempre encuentra una pared peluda que acariciar. [A]

El caballero de la sortija

por **Eduardo Rojas**



Jorge García es el dueño de la sección necrológica en *El Amante*. Como un *serial killer* de película, todos los meses se carga con frialdad cuanto óbito registra el mundo del cine. No obstante, no se inmuta ni cobra protección cuando alguien entra en su territorio; el viejo es todo un profesional. Me preocupa comprobar que poco a poco soy uno de los que va haciéndose un lugar a su lado. Cuestión de edad, es evidente; me paso más tiempo mirando hacia atrás que al futuro. Nunca escribiré el obituario de Judd Apatow, por ejemplo; entre otras razones, porque es casi seguro que me muera antes que él.

Ahora me toca Luis García Berlanga; en su velorio local nos anotamos los de siempre: García, Castagna, yo (esta vez se anotó D'Espósito, uno que parece tener precoz vocación provector). Todos loamos su despiadado humor, mal llamado negro: "El humor negro es más británico, más frío. El mío es esperpento. En el esperpento todo ocurre de una forma desordenada, siempre hay un desbarajuste y eso me gusta". Es el humor de un hombre paralizado frente al deforme espectáculo de la vida, que desde su atrofia pretendía, como un dios cotidiano, abarcarla con sus planos secuencia, en travellings o estáticos como dice Castagna, poblados por una humanidad promiscua y gritona; planos en donde cada uno repite para sí mismo su propio discurso, un coro de monólogos entrecruzados cada vez más altos, cada vez más fuertes, a los que a su vez se superponen los estallidos petardísticos de las fallas (*París-Tombuctú*), las explosiones de fusilería de la Guerra Civil (*La vaquilla*), la música que acompaña un desfile cívico religioso (*Plácido*) o el baile de unos jóvenes teens en el final de *El verdugo*; o todo eso junto. El resultado: nadie escucha a nadie, a nadie le importa. Sólo Don Luis, que era sordo, paraba su fina oreja ante este caos perpetuo. Oído absoluto que amplificaba el absurdo de las voces hasta aislar en ellas el eco lejano de una risa, la risa asustada de un hombre ante el espejo deformante de una galería de parque de diversiones. Durante mucho tiempo esa risa y ese miedo fueron berlanguianos y también azconianos. Don Luis y Rafael fueron García Berlanga y Azcona indistintamente y entremezclados mientras duró su gloriosa sociedad.

Risa, miedo, vértigo. Alguien debería detener este tiovivo, alguien debería permitirnos bajar, una pausa siquiera antes

de seguir con la orgía perpetua, ese baile sin fin de faunos domésticos sólo preocupados por comer, beber, follar cuando los dejan. Don Luis sólo se limitaba a registrar el desfile. "Realmente lo que hago en mis películas es dirigir el tráfico. Doy la orden de acción y dejo que todos pasen ante la cámara". Director de tráfico, ni más arriba, como tanto soberbio armado con una cámara, mirando desde algún falso cielo el espectáculo de la vida ajena, ni más abajo. Uno de nosotros, pero dueño de una piedad oculta camuflada de omnisciencia, la de quien había aprendido que sólo la muerte era capaz de detener el giro perpetuo. Detrás de la muerte, tememos, no hay nada, apenas un vacío en el que las voces y los apetitos se transforman en ruego: ¡Que alguien detenga este tiovivo! Si nadie responde, si quedamos boyando en el vacío vocinglero, sólo nos queda hacer nuestro camino dentro de él; con dignidad, eso sí, con esa prestancia de caballero español con la que se podía ir a la guerra de la mano del franquismo o burlarse de él con el coraje suicida de *Plácido* o *El verdugo*; un caballero español de los de antes, de la especie de los Picasso, Buñuel o Alberti, a los que alguna vez García Márquez definió como "españoles que vivieron a alcohol, tabaco y carajillo, y que llegaron íntegros a la vejez, contrariando a cualquier prescripción médica...". García Berlanga fue el último de esa raza, un caballero imperturbable que espantaba a los burgueses mientras gratificaba su elegante figura: paella, alcoholes, quizá mucho sexo. A comienzos de los sesenta, luego del estreno de *Plácido*, en plena España franquista y mojigata, reclamaba: "Yo creo que esto de la incomunicación es una enfermedad del hombre, y, por lo tanto, su solución debe ser una solución médica. Creo que al mundo le hace falta una psicoterapia a base de amor, de erotismo". Sexo libre, desenfrenado, fetichismo, voyeurismo, cadenas que sujetan los cuerpos femeninos; para él no había perversiones, sólo "apetencias diferentes". Todo un adelantado, una psicoterapia a base de erotismo en plena patria del garrote vil. Algo más que su discutida contribución militar rojo-franquista le deberán la democracia española y el consiguiente destape. Sin embargo, para entonces Berlanga, incorregible incorrecto político, viró otra vez. *La vaquilla*, que reseña Castagna, lo trajo por última vez a Buenos Aires en 1985. El mismo viaje en que fascinó a Tarruella, Pagés y los asistentes a un club de barrio en Lugano hablando de paella lo llevó a una función de preestreno en el San Martín. La charla posterior, amena, educada, terminó escandalizando a las buenas conciencias presentes: "Yo peleé

en los dos bandos. Mi padre estuvo condenado a muerte por Franco. Después de cuarenta años tengo derecho a burlarme de quien quiera. Hay que abolir la piedad, si debo ayudar a un ciego lo dejo en el medio de la acera, si es un paralítico le pateo la silla de ruedas". Un solo hombre, a mi lado, se reía a carcajadas: Quino. Es lógico, el mejor Quino disimula en el interior de su aparente costumbrismo el mismo humor salvaje de sus ancestros españoles que Berlanga, costumbrista confeso, reclamaba para sí.

Después vinieron unas pocas películas y la ancianidad, una vejez activa, llena de ocupaciones no siempre ligadas al cine; películas en donde el sexo, ahora explícito en sus "apetencias diferentes", asume el monótono funcionamiento de una máquina de pistón. Su función terapéutica parece haberse diluido. ¿Qué solución hay entonces para Berlanga? Huir. Así lo hace Michel Piccoli, su último álter ego, en *París-Tombuctú* (1999), la fuga de un médico impotente desde las luces parisinas al espejismo salvaje de Tombuctú, con escala en el mó dico infierno de la falla valenciana. Para entonces Berlanga decía: "Tal vez lo que haga falta ahora es una buena dosis de soledad. Lo que hace unas décadas era nuestra condena, quizá sea ahora nuestra solución...". Y también: "Yo quiero que no me jodan... que me dejen solo... que me dejen tranquilo". ¿Sexo sublimado en la alta edad? ¿Flirteo con la muerte? Algo más, algo que huye. Ahora, a su particular manera, ateos o cristianos, unos muertos y otros vivos, se ha integrado una trinidad de viejos místicos peninsulares: Buñuel, De Oliveira, García Berlanga. Y en esa soledad del final del camino aparece otra vez aquel vacío en torno al cual gira el tiovivo bullanguero; y García Berlanga, imperturbable, manejando con destreza y desdén la sortija, sin entregársela a nadie, se va retirando lentamente, conservando el garbo. Y en el último plano de su última película, mientras Piccoli retoma la ruta hacia el incierto Tombuctú, la cámara gira y se detiene en un cartel publicitario al costado del camino sobre el que se congela la imagen. Apenas dos palabras se leen en el cartel: "Tengo miedo". Fin. Adiós. El caballero de la sortija dejó para el final su Rosebud, su confesión. Nosotros, los del obituario, podemos comprenderlo. **[A]**

(Las citas de Luis García Berlanga corresponden a *Confidencias de un cineasta*, de Antonio Gómez Rufo, Madrid, Ed. JC, 2000; a un reportaje colectivo de la revista *Nickelodeon* y a sus palabras en el teatro San Martín. La cita de García Márquez no es textual).

Emblemático

por Jorge García



Tamaño natural

A lo largo de su historia, el cine español contó con algunos nombres a los que se puede calificar de emblemáticos: tal es el caso, por ejemplo, de Luis Buñuel, Rafael Azcona y Fernando Fernán Gómez. En ese selecto grupo hay que incluir necesariamente a Luis García Berlanga.

Nacido en 1921 en el seno de una familia burguesa (su padre fue gobernador de Valencia), estudió en un colegio de jesuitas y luego incursionó en el Derecho y la Filosofía, carreras que, en uno de los episodios más controvertidos de su vida, abandonó para plegarse a la falangista División Azul que iba a luchar en Rusia contra los bolcheviques. Algunas de sus poco convincentes explicaciones de ese paso en falso son: 1) Lo hizo para ayudar a su padre, preso del régimen franquista. 2) Lo hizo para impresionar a una chica de la que estaba enamorado. 3) Lo hizo porque varios amigos suyos falangistas le dijeron que iban a enrolarse en ese grupo, aunque luego no lo hicieron. Pero descartemos por el momento aquel hecho, y centrémonos en la figura de uno de los realizadores más potentes y personales del cine hispano (más allá de algunos altibajos en su carrera).

A su regreso del frente ruso, comenzó a estudiar cine, aunque –según sus propias declaraciones– nunca se consideró un cinéfilo fervoroso y las películas que más le atraían (los melodramas de Emilio “Indio” Fernández) poco tenían que ver con su obra ulterior. Luego de realizar algunos cortos, debutó como realizador en 1951, cuando codirigió *Esa pareja feliz* con Juan Manuel Bardem. Desde los comienzos, su obra se caracterizó por tener una mirada cáustica y satírica sobre la sociedad española en la que se perciben influencias tanto de los esper-

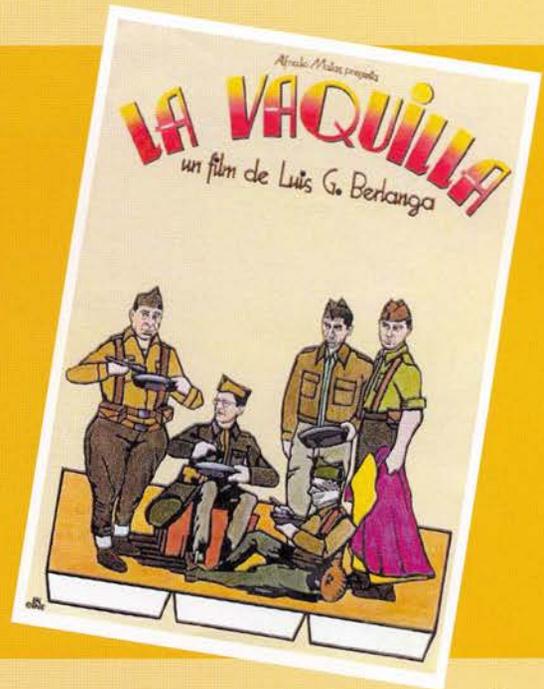
pentos de Valle Inclán como de los sainetes y astracanadas de Arniches. Pero en sus películas también se reconocen elementos de crítica social y política que le provocaron numerosos problemas con la censura, aunque también supo ingeniárselas para eludirla, o si no piénsese en que logró estrenar, en plena dictadura franquista, películas tan corrosivas como *Plácido* o *El verdugo*. En la década del 50 realizó dos títulos particularmente destacables: *Bienvenido, Mr. Marshall*, donde satiriza la ayuda económica norteamericana a España en la Posguerra, y la notable *Calabuch*, uno de sus títulos más personales, en el que, a primera vista, la emprende contra el armamentismo impulsado por la Guerra Fría, aunque su mirada principal está dirigida hacia la conducta de los distintos estamentos sociales de un pequeño poblado español. En la década del 60 profundizó su fructífera relación con el genial Rafael Azcona, uno de los grandes guionistas de la historia del cine (no sólo hispano), con quien realizó siete películas (a estas alturas, puede decirse que los dos realizadores con quien Azcona consiguió una simbiosis más perfecta fueron Berlanga y Marco Ferreri). A esta década pertenecen las que, para quien esto escribe, son sus dos obras maestras: las antes mencionadas *Plácido* y *El verdugo*. La primera es una virulenta sátira ambientada en Nochebuena, fecha en la que las familias más o menos pudientes suelen hacerles regalos a los pobres. En este caso, la anécdota es un pretexto para una jugosa vivisección de la vida cotidiana bajo la dictadura, en la que se aprecian en plenitud dos de las principales características estilísticas del director: la utilización sistemática del plano secuencia y la estructura coral de la narración. En cuanto a *El verdugo*, ésta es, en una primera lectura, una obra maestra del humor negro y, buce-

ando más en profundidad, una mirada desencantada y nihilista sobre la España franquista en la que se detecta de manera bien visible otro de los rasgos principales del realizador: su implacable pesimismo. Y si de características hablamos, no puede dejar de mencionarse la misoginia de Berlanga (algo que comparte con Azcona) y que se puede apreciar cabalmente en otra de sus obras mayores, una de las más atípicas de su filmografía y su título más afín al cine de Ferreri: *Tamaño natural*. En esta película, el siempre genial Michel Piccoli se obsesiona con una muñeca inflable, algo que lo llevará a una inexorable destrucción. Y señalamos que éste es un film atípico porque, a diferencia del resto de la filmografía del director, está centrado en un solo personaje. Luego vendrá, siempre con Azcona, la saga integrada por *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III* (particularmente destacables las dos primeras), en la que desarrolla con fruición su apego por la estructura narrativa coral, con personajes en permanente desplazamiento dentro de prolongados temas y situaciones que justifican ampliamente el apelativo de “berlanguianas”. *La vaquilla*, un proyecto acariciado desde su temprana juventud, ofrece una descarnada mirada sobre la Guerra Civil y está plagada de humor negro, lo que también provocó controversias por su ambigüedad ideológica (la postura de Berlanga podría ser caracterizada como la de un anarquista de derecha). Sus últimos trabajos, más allá de varios momentos logrados, muestran cierto decaimiento en la inventiva y problemas en el ritmo narrativo, pero no logran disminuir la importancia de Luis García Berlanga dentro del cine español en particular y del cine a secas en general. [A]

Un caballero español

SOBRE BERLANGA Y **LA VAQUILLA**

por **Gustavo J. Castagna**



Es verdad: las mejores películas de Berlanga son *Plácido* y *El verdugo*, aquellos feroces retratos sobre la España sesentista que intentaba resucitar a través del turismo y de una apertura al mundo luego de tantos años de olvido. Pero aún había verdugos (y no sólo en la película) y damas de la sociedad que albergaban a pobres muertos de hambre con especial predilección por los quesos. *Plácido* y *El verdugo*, en ese sentido, son imbatibles desde su humor negro y sus planos secuencia, que muestran el caos de una sociedad donde la palabra “progreso” recién aparecía en los diccionarios. Antes y después del díptico, entre otros films, Berlanga colocó el bisturí en la ayuda económica proveniente de Estados Unidos (*Bienvenido, Mr. Marshall*) y, ya en los setenta, se mofó de un mundo aristocrático que no volvería jamás por medio de la serie *Nacional* (*La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*). Junto a Rafael Azcona o sin él, la filmografía de Berlanga, con películas mayores y menores, describió las miserias y carencias de un país a través de un humor socarrón, hiriente, que en su momento esquivó con elegancia a la censura franquista y que, desde la muerte del Generalísimo, fundamentó definitivamente sus códigos estéticos y temáticos.

A esos años de la recuperación de las libertades expresivas, ya en los ochenta, pertenece *La vaquilla*, mi tercera película preferida del director. Berlanga vino a presentarla por acá dentro de una numerosa agenda de actividades culturales que organizó el Centro Cultural San Martín, en plena explosión del alfonsinismo en el poder. La primera exhibición fue en uno de los ateneos culturales de barrios de la época, y contaron quienes estuvieron allí –entre ellos, el recordado Rodrigo Tarruella– que la conferencia de prensa de

Berlanga, luego de la exhibición de *La vaquilla*, osciló entre breves comentarios sobre su obra e interminables sugerencias en relación a la preparación de una buena paella. En fin, habrá sido un momento inolvidable, y Rodrigo, en varias ocasiones, lo recordaba con sumo placer.

Al año siguiente de esa disparatada exhibición, se estrena *La vaquilla* y permanece sólo un par de semanas en cartel. Varias veces vi la película, y desde la primera escena (un extenso plano secuencia en la zona de trinchera de los soldados republicanos) Berlanga no oculta su mirada mordaz sobre la Guerra Civil. Mientras suena por una radio la voz de Angelillo, puede verse a los soldados Alfredo Landa (“Angelillo, ya me tiene los cojones por el piso”, es lo primero que dice), al gran Guillermo Montesinos y a Santiago Ramos, ahora escuchando la proclama que proviene de la otra trinchera, la de los falangistas, dando a conocer que se celebrará una corrida de toros y luego un gran asado y paella para alegría del bando. Pues bien, el tema es la comida en medio de la Guerra Civil, y por ese motivo el grupo de republicanos (a los que se suma el teniente y fracasado peluquero que interpreta José Sacristán) cruzarán la frontera e irán no por la gloria, sino por la maldita vaquilla. El estilo Berlanga permanece fiel a sus convicciones: planos secuencia con cámara en movimiento o con cámara fija donde se observan tres o cuatro acciones simultáneas (esto puede observarse cuando Sacristán es obligado a afeitarse un general franquista que encarna Agustín González). En la segunda mitad, aparecerán un marqués y su esposa (que tiene hambre, como ocurre en el cine de Berlanga), los curas que protegen a los franquistas, las procesiones religiosas y el duelo entre los toreros de diferentes bandos.

Pero el personaje de Montesinos (acaso el más disparatado del film), que lleva vendada su cara para que no lo reconozcan, pretende reencontrarse con su novia, a la que no ve hace más de un año, y que ya tiene una nueva relación de pareja con un superior franquista.

Esto es Berlanga y la Guerra Civil, riéndose de las miserias del enfrentamiento bélico entre amigos o conocidos, mostrando las lacras de una sociedad, mirando el conflicto desde otro lugar, lejos de las numerosas películas (buenas y malas) que describieron aquella década del 30 en España. *La vaquilla* se filmó en medio de la euforia del PSOE y de Felipe González, es decir, de aquel país observado con admiración por el resto (antes de autoproclamarse como un nuevo país del Primer Mundo) y de un cine que triunfaba en festivales recordando la tiranía de cuatro décadas. Y también, *La vaquilla* se hizo entre las últimas burbujas de la movida española, los primeros films de Almodóvar, los delirantes cortos y el largo de culto *Arrebato* de Iván Zulueta, Alaska y los Pegamoides y McNamara y los primeros hits pop de Mecano y la voz inconfundible de Ana Torroja. Entre esos dos mundos, opuestos y complementarios, aparecieron *La vaquilla* y los dos bandos bélicos en pugna por la vaca.

Un caballero español, un monarca democrático, un nombre imposible de clasificar en una época determinada. Berlanga fue el radiólogo de la España de medio siglo: caótica, furibunda, miserable, graciosa, simpática, cruel. El de una España devorada por cada uno de sus habitantes, de diferentes ideologías, razas, clases sociales. Tan devorada y masticada como el plano final de *La vaquilla*, con los cuervos merodeando y picoteando la carne podrida de una pobre vaca. [A]

La risa

por Leonardo M. D'Espósito



Recuerdo el Auditorium de Mar del Plata; por la tarde, mucha gente. Se presentaba *París-Tombuctú*, última película (verdad, realmente última) de don Luis García Berlanga. El mismo día, con el compadre Diego Brodersen, habíamos visto *Las bodas de Dios*, de João Cesar Monteiro. Salimos en curioso estado, pensando en la sincronía de dos films ibéricos hechos casi al mismo tiempo por dos artistas de similar libertad y aparente misantropía (un artista no puede ser misántropo: hay que ser filántropo para hacer arte). En ambas películas hay viejos y hay sexo, en ambas películas había impotencia. Pero la de Berlanga tenía algo más oscuro y triste, con su suicidio con erección incluida y sus fuegos de artificio, con Michel Piccoli paseando su impotencia ante lo que parece un mundo totalmente desarticulado y muerto, donde ya nada representa nada y el amor no salva a nadie. Una comedia, pues, porque se trata de ver eso en la distancia. Recuerdo las miradas de desconcierto de los espectadores y recuerdo que Brodersen y yo salimos más o menos contentos del cine, aunque demasiado concentrados en nuestro rol de críticos profesionales –qué chicos, recién empezábamos– como para decir algo más que “psí, está bien la película” y pasar inmediatamente a planear la cena. Sí, bueno, esas cosas pasan.

Contra todo pronóstico, la película de Berlanga se llevó el premio de la OCIC (hoy Signis), Oficina Católica Internacional del Cine. Imagino que la presencia de la gigantesca Anita Poliak en el jurado habrá hecho el milagro de que una película que empieza

con una enfermera haciéndole una fellatio a un viejo que juega a la realidad virtual se gane el premio, pero también es cierto que el mundo de Berlanga no es el de un ateo, sino el de un creyente desesperado por las eternas vacaciones de un Dios que se pudrió de lo podrido que está todo. Me pregunto por los famosos planos secuencia berlanguianos y me respondo que Berlanga hace “la de Dios”: mira el panorama y descubre que, al mover la cámara y captar tantas palabras heterogéneas, al recorrer la distancia –“distancia” parece la palabra clave– el contraste entre quienes saben y quienes no, quienes sufren, quienes gozan y la multitud indiferente, genera la risa. Una risa sardónica que parece más bien la única reacción posible para no caer en la desesperación. Es cierto, no seamos tontos: los planos de Berlanga están planificados, provienen de una manipulación y de una creación especialmente dispuestas para ser filmadas y mostrar alguna cosa. Pero al mismo tiempo son la traducción de una realidad que sólo puede mostrar alguien que tiene un bisturí en el ojo para cortar lo que importa. Por eso nos reímos con los largos movimientos de cámara con frases que se superponen y se completan con otras frases, porque en conjunto y desde lejos no son nada, no significan nada, no son más que un pequeño suspiro en un universo impasible (no es extraño que esa idea de que nos consideramos demasiado importantes sea la que insufla también el cine de tres otros directores gigantes: Keaton, Ford y Hitchcock). La vida vale la pena para cada uno porque en realidad es un regalo insignificante: al lado del

mundo, no somos nada (ahí está, preciso, el final tremendo de *El verdugo*) y la muerte no es más que un accidente en el orden cósmico. Pero Berlanga se pregunta, como todo humorista desesperado, ¿para qué esta broma? Como decía Woody Allen al comienzo de *Dos extraños amantes*, para Berlanga era como el chiste de esas dos señoras judías que, sentadas a la mesa de un restaurante, comentaban “Uf, la comida de este lugar es horrible”, “Sí, y encima las porciones son demasiado chicas”. O –¿recuerda el lector las escenas de pedos y eructos que se reparten en el cine berlanguiano?– ese otro chiste, el del periodista que se quejaba ante un hombre diciéndole “Vi mi gran artículo envolviendo pescado”, y el hombre le responde “¿Usted se queja? ¡Y yo, que soy pastelero!”. Hay muy pocos cineastas que hayan presentado esa doble perspectiva de la vida, eso de que siempre se sufre y al mismo tiempo no queremos dejar este Valle de Lágrimas, y uno de ellos es Berlanga.

Aunque, justamente, la paradoja se resuelve en cineastas como Berlanga: mientras alguien nos muestre que todo lo terrible se resume en una risa, mientras haya quien filme una película y con ella nos provea felicidad aunque su materia prima sea esperpéntica (hay algo de Valle Inclán en todos los humoristas españoles), entonces vale la pena. Don Luis hacía hermosos posres y nos mostraba cómo se convertían en deshechos, y –estoico antes que desesperado, irónico antes que cínico– nos decía que valía la pena reírse del proceso. Risa feroz y triste, pero risa al fin. [A]

12.2010 malba.cine

→CICLO

Cozarinsky en Malba

Durante todo el mes

En diciembre, además de exhibir su último film, invitamos al escritor y cineasta Edgardo Cozarinsky a programar malba.cine. El resultado es una extraordinaria lista de films de M. Antín, E. Baca, J. Ford, H. del Carril, H. Fregonese, J. Martínez Suárez, J. Medem, F. W. Murnau, L. Ortega, G. W. Pabst, M. Powell, M. Soffici y L. Torre Nilsson, entre otros.

→MUESTRA

Rubén H. Oliva: retrospectiva

Del jueves 2 al domingo 5

→FILM DEL MES LIX

Viaje sentimental,

de Verónica Chen
Domingos a las 17:00

→ESTRENO

Apuntes para una biografía imaginaria,

de Edgardo Cozarinsky
Domingos a las 18:15

→ESTRENO

Burma VJ,

de Anders Østergaard
Sábado 11 a las 16:00

Válido x 2 entradas gratis a malba.cine

Presentá la revista en la recepción del museo.

Beneficio exclusivo para los lectores de El Amante.
Vigente desde el jueves 2 al jueves 30 de diciembre de 2010.

www.malba.org.ar

malba Fundación Costantini

tu film es un éxito, sólo le falta
LLEGAR A DESTINO

WAIVER

LOGISTICS

tv & movie production

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



2010 + producción

+ de 154 películas terminadas
+ de 103 películas estrenadas
+ de 40 películas en 1er corte

+ voces

+ de 1100 proyectos presentados
Plan de fomento a la producción de contenidos para la TV Digital Pública

+ pantallas

+ de 160 proyectos ganadores para TV Digital Pública

+ contenidos

+ de 350 horas de producción para TV Digital Pública para junio 2011

+ federalismo

+ de 470 proyectos de concursos federales para TV Digital Pública

+ ficción

+ de 180 proyectos de series de ficción para TV Digital Pública

+ documentales

+ de 300 proyectos de series documentales para TV Digital Pública

PLAN OPERATIVO DE FOMENTO Y PROMOCIÓN DE CONTENIDOS AUDIOVISUALES DIGITALES

proyectá tus ilusiones
el INCAA te invita

Ver más información en www.incaa.gov.ar