# EL AMANTE

# 10

CINE

AÑO 11 | Nº 117 | DICIEMBRE 2001
ARG $ 7,50 | URU $ 50 | ISSN 150636

**El Amante Cine presenta**

## Ciclo de revisión

**El cameraman** de Edward Sedgwick y Buster Keaton
**Una mujer poseída** de Andrzej Zulawski
**Llegan los Muppets** de James Frawley
**Nuestros amores tramposos** de Peter Bogdanovich
**Trabajando duro** de Jerry Lewis
**La última ola** de Peter Weir
**El árbol de los zuecos** de Ermanno Olmi
**El verdugo** de Luis García Berlanga
**Solo vivimos una vez** de Fritz Lang
**Los inútiles** de Federico Fellini
**Historia de una locura común** de Marco Ferreri
**Lola** de Jacques Demy
**El ocaso de una vida** de Billy Wilder
**Ser o no ser** de Ernst Lubitsch

En colaboración con la Fundación Cinemateca Argentina, en la Sociedad Hebraica Argentina
**Sarmiento 2255, Buenos Aires, Argentina**
Teléfono **4952-5886 int. 217**
Valor de la entrada **$ 3**
Valor para estudiantes, jubilados, vecinos y lectores de *El Amante* que presenten este número en boletería **$ 1**

## Ciclo de preestrenos

**Batalla real** de Kinji Fukasaku
**Hogar, dulce hogar** de Otar Iosseliani
**La maman et la putain** de Jean Eustache
**Los chicos de mi vida** de Penny Marshall
**Un asunto de mujeres** de Claude Chabrol
y más...

**malba.cine**

**Avenida Figueroa Alcorta 3415**
**Buenos Aires, Argentina**
Teléfono **4808-6500**
E-mail **cine@malba.org.ar**
Valor de la entrada **$ 5**

## SUMARIO 117


| | | |
|---|---|---|
| Estrenos | 2 | La mamá y la puta |
| | 4 | Perfil Jean-Pierre Léaud |
| | 6 | Legalmente rubia |
| | 7 | Perfil Reese Witherspoon |
| | 10 | Monsters, Inc. |
| | 11 | Fiesta de aniversario |
| | | Ricos, casados e infieles |
| | | Harry Potter y la piedra filosofal |
| | | La mandolina del capitán Corelli |
| | 12 | Rerum Novarum |
| | | Rápido y furioso |
| | | Señales de amor |
| | | The Hole / En lo profundo |
| | | Nada por perder |
| | 13 | De uno a diez |
| | 14 | Los 10 años de *El Amante* y el cine argentino |
| | 18 | Cincuenta películas argentinas |
| | 28 | Tomás Abraham |
| | 34 | Los ciclos de *El Amante* |
| | 38 | Catorce películas elegidas por la redacción |
| | 46 | Festival de San Sebastián |
| | 54 | Las críticas ganadoras del concurso |
| Guía de *El Amante* | 55 | Video |
| | 60 | Cine en TV |


## EDITORIAL

Esta edición conmemora los diez años de vida de *El Amante*. Cuando sacamos el número uno, vendíamos suscripciones de tres números para poder pagar la imprenta. Cuando ampliamos la venta para todo el año, directamente nos sentíamos unos estafadores: el número "12" nos parecía una quimera absurda. Pero, la verdad sea dicha, también sentíamos que estábamos listos para comernos el mundo. Bueno, diez años en pie y ni una cosa ni la otra. Ni desaparecimos rápidamente como auguraban casi todos ni nos convertimos en los dueños de la cancha, la pelota, los jugadores y el referí. Estamos acá desde hace una década y ocupamos un espacio importante en la cultura del país. Lo cierto es que ahora, después de pasar algún momento de zozobra, nos sentimos con aire para otros diez años. Queremos que el aniversario nos encuentre celebrando y no lamentándonos por la mala época que nos tocó vivir. En ese sentido apuntan los dos ciclos de películas que presentamos, uno de preestrenos en el MALBA y otro de revisión, acompañando a la Cinemateca, en Hebraica. Juntarnos con los lectores, cara a cara, compartiendo películas. Por otra parte, saldamos hoy una deuda un tanto vergonzosa que teníamos. Hace un año convocamos al concurso de críticas "Quiero escribir en *El Amante*". Por distintas razones, ninguna de ellas digna, la resolución se nos fue demorando. Este número presenta los dos excelentes trabajos que resultaron ganadores. Pedimos perdón a todos los que participaron y que con justa razón protestaron por la demora en presentar los resultados.
Diez años. Que lo parió. Un abrazo grande para todos los lectores. También para todos los redactores que pasaron a lo largo de esta década y para todo aquel que haya trabajado de alguna manera para que *El Amante* salga todos los meses. Salute. A

## STAFF


**Directores**
Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

**Asesora periodística**
Claudia Acuña

**Consejo de redacción**
los arriba mencionados y Gustavo J. Castagna

**Colaboraron en este número**
Tomás Abraham, Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Silvia Schwarzböck, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Lisandro de la Fuente, Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Javier Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo Salas, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Federico Karstulovich y Tino y Norma Postel

**Secretaria**
Natasha Alimova, legalmente rubia
**Cadete japonés**
Gustavo Requena Johnson, nada por perder
**10 años de banquetes**
Norma Postel, fiesta de aniversario
**Tortillas a la vasca**
Esther

**8 correctoras y media**
Gabriela Teleñeca Ventureira, corazón de peluche
**Meritorio de corrección**
Jorge Potter García, la piedra filosa
**Traducción del griego al italiano**
Lisandro de la Fuente, el capitán Corelli
**Gente de cierre**
Natalia Censista Lardies, Santiago Bandana García, Javier Muppet Porta Fouz, Fernanda Bellota Alarcón, Leonardo yo uso internet D'Espósito

**Diseño gráfico**
Lucas D'Amore
Rápido y furioso

**Correspondencia a**
Esmeralda 779 6º A
(1007) Buenos Aires, Argentina
**Teléfonos**
(541) 4326-4471 / 4326-5090
Fax (541) 4322-7518
**E-mail**
amantecine@interlink.com.ar
**En internet**
http://www.elamante.com



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



**Preimpresión, impresión digital e Imprenta**
Latin Gráfica. Rocamora 4161, Buenos Aires. Tel 4867-4777

**Distribución en Capital**
Vaccaro, Sánchez y Cía. SA
Moreno 794 9º piso. Bs. As.

**Distribución en el interior**
DISA SA. Tel 4304-9377 / 4306-6347
**Esta revista ha sido seleccionada para el Plan de Promoción a la Edición de Revistas Culturales de la Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación de la Presidencia de la Nación**

## LA MAMA Y LA PUTA

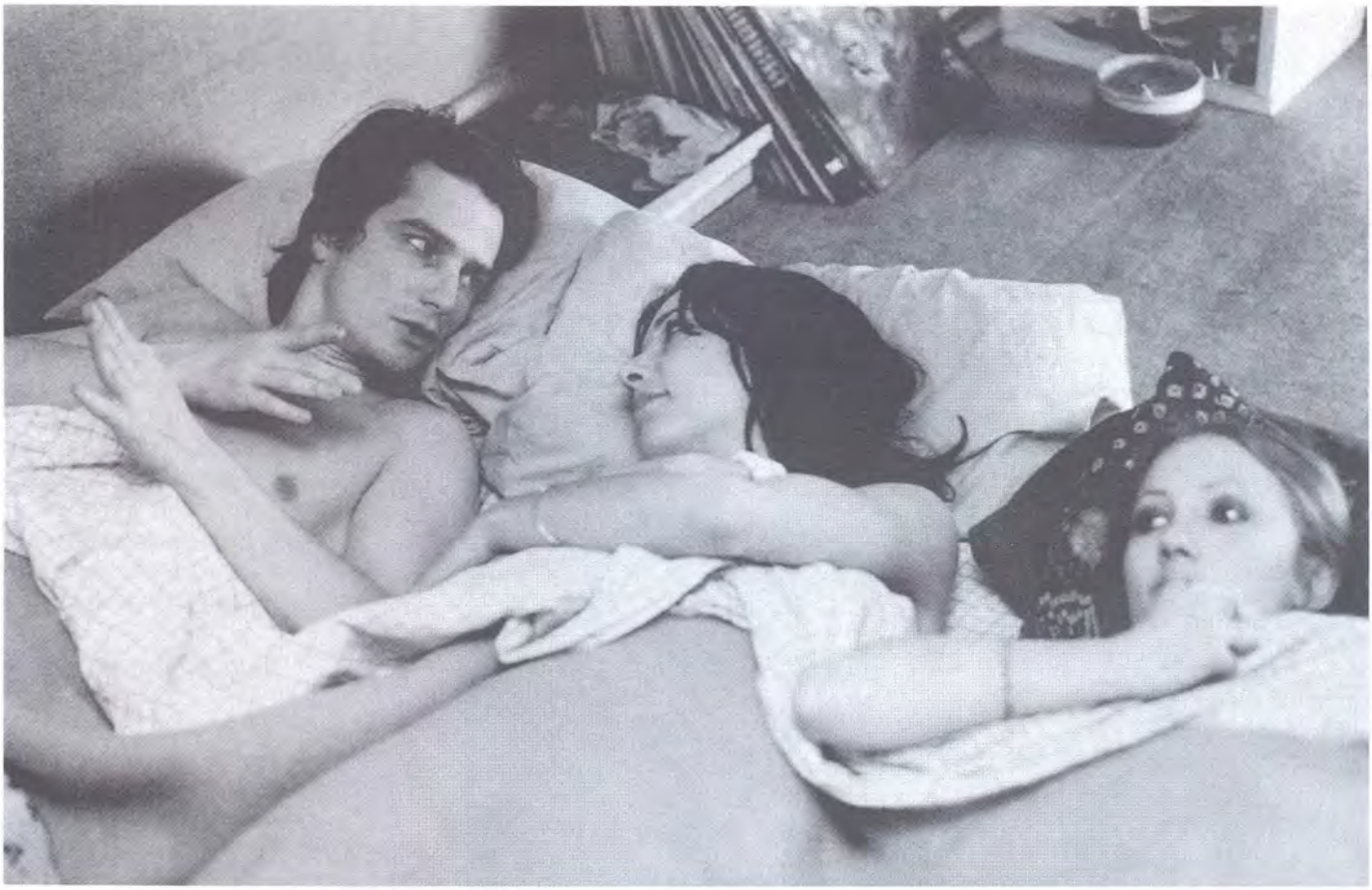
*La maman et la putain*
FRANCIA
1973, 220'
DIRECCION Jean Eustache
PRODUCCION Les Films du Losange, Cine Qua Non Films, Elite Films, Simar Films, V. M. Productions
GUION Jean Eustache
PRODUCCION Pierre Lhomme
MONTAJE Jean Eustache
INTERPRETES Bernadette Lafont, Jean-Pierre Léaud, Françoise Lebrun, Isabelle Weingarten, Jacques Renard.

# Nouvelle Vague, última ola

**por EDUARDO A. RUSSO**

**EL MISTERIO EUSTACHE.** Quiere el cine como máquina del tiempo que el estreno más importante de esta temporada tenga tres décadas. Al fin podemos ver la imprescindible *opera magna* de Jean Eustache: *La maman et la putain*. No para saldar una deuda con el pasado, sino para comprobar su desconcertante vigencia, su actualidad, y asomarnos al enigma de este miembro casi anacrónico de la nueva ola, etnólogo vocacional y cinéfilo autobiográfico compulsivo. De orígenes rurales y extracción proletaria, Eustache frecuentaba los *Cahiers du Cinéma* –según recordaba su amigo, colega y alguna vez productor Luc Moullet– simplemente como marido de la secretaria de la revista. Circunspecto, acaso intimidado por las habituales personalidades de la redacción, era ese tipo que puntualmente pasaba a buscar a su mujer todas las tardes. Su primer mediometraje –*Les mauvais frequentations* (1963)– sorprendió a casi todos como el inicio de una carrera zigzagueante, con solo dos largos de ficción, más un puñado de películas documentales y producciones televisivas. Eustache encaró con obstinación un proyecto extremo; su relación con la industria fue siempre al menos problemática, mientras perseveraba en trazar, en costosas etapas, su autobiografía cinematográfica.
Si Mallarmé había afirmado que todo en la vida estaba destinado a concluir en un libro, Eustache llevó el aforismo al cine. Lo que vivía acababa en sus películas. Las mujeres, el alcohol, el dandismo, la intemperie y la angustia eran rigurosamente traducidos a cine en una obra rabiosamente autobiográfica, que no diferenciaba entre ficción y documental, infancia y adultez, campo y gran ciudad.
En el documental *La Rosière de Pessac* (1968) Eustache filmó el curioso concurso de uno de los pueblos de su infancia, donde se premiaba a la joven más virtuosa de la comunidad. Candor e hipocresía chocan y despliegan dos puntos de vista insolubles en un solo relato. En *Le cochon* (1970) filmó la carneada de un chancho y a su ex pareja Françoise Lebrun –quien sería la revelación de su primer largo–, convirtiendo al film en otro tipo de documento, preparatorio de lo que pondría en escena dos años más tarde. Tras el suceso crítico y el escándalo de *Le maman...*, Eustache filmó *Mes petites amoureuses* (1974), de tibia recepción a pesar de su notable interés, y no volvió ya al largometraje. Trabajos por encargo para televisión, otros mediometrajes casi experimentales como *Une sale histoire* (1977), son el resto de una producción aún por descubrir entre nosotros. Entretanto terminó convirtiéndose en un artista maldito, al estilo de Verlaine. El dandismo, las apuestas de caballos y el alcohol, su vagabundeo o la reclusión en su departamento (del que en los últimos tiempos rara vez salía, prefiriendo quedarse allí con sus videos) lo redujeron a una presencia fantasmal. Un intento de suicidio del que llegaron versiones confusas –cayó desde una ventana de hotel en Grecia– lo dejó lisiado y cuando decidió morir, el dolor no fue acompañado por la sorpresa de ninguno.

**LUCIDEZ Y DESENCANTO.** Al despedir a Eustache, Serge Daney usó una imagen inmejorable. Si utilizar al cine como un espejo era cosa posible para buenos directores, el autor de *La maman et la putain* lo supo usar como la aguja de un sismógrafo, algo reservado solo para los grandes.
El registro de Eustache ficcionaliza a partir de actitudes, gestos y por sobre todo palabras y argumentos. Releva un micromundo donde Sartre puede ser designado como un viejo ávido de tinto, habitué del Café de Flore. Entre este y el Deux Magots, mostrados como bares de pueblo, sin glamour alguno, más algunas calles, departamentos y una boutique, transcurre buena parte de la primera hora del film, hasta que establecen su sísmico *ménage à trois* Alexandre (Jean-Pierre Léaud), Marie (Bernadette Lafont) y Veronika (Françoise Lebrun).
Por otra parte, la obra maestra de Eustache puede ser vista como la última ola de la Nouvelle Vague, habitada por sus presencias más emblemáticas. Lafont fue la belleza distante de *Les mistons* (1958), de Truffaut, Léaud fue el Antoine Doinel de *Los 400 golpes* (1959). Cuando *La maman et la putain* ya había vivido hace tiempo el reflujo de la Nouvelle Vague, y tras el fracaso de Mayo del 68, la desazón los asomaba a las desola-

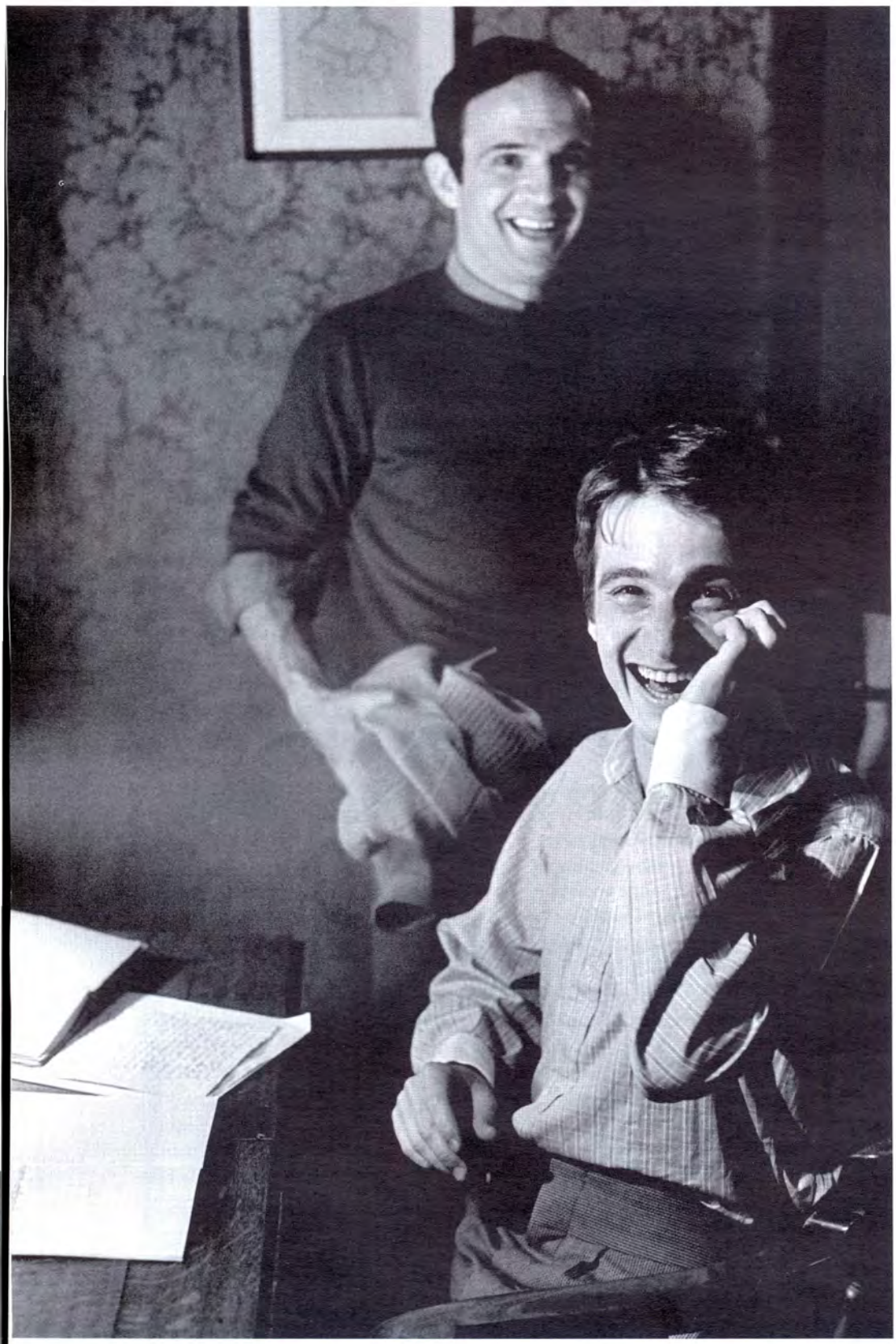


ciones del 70. Una década post-revolucionaria, post-liberación sexual, post-nuevos cines (y con muchos augurando la muerte misma del cine, sin estar seguros del reemplazo por algo así como un post-cine). En suma, momento de ánimos postreros. En esa atmósfera más de orfandades que de adulteces, Eustache ejerce su lucidez con la misma impasibilidad con la que filmaría años más tarde su otra ficción autobiográfica, *Mes petites amoureuses*. Allí, un púber asistía con gravedad a su despertar sexual en un entorno pueblerino, en una película extraña y cautivante, con un protagonista como extraído del mundo de Bresson pero circulando por los ambientes sociales de Maurice Pialat (quien por otra parte actúa en el film). Pareciera no haber nada en común entre ambas, pero pronto advertimos que Eustache filmó a París como un pueblo de la Gascoña. Y que entre el pequeño retraído de *Mes petites...* y el adulto vividor, ocioso y verbalmente frenético de *La maman...* no mediaba mucha más distancia que la de la edad y la de las ilusiones quebradas: ambos comparten su ansiosa desolación con Eustache. Pero también está la ya citada e inolvidable Lebrun. Difícil borrar de la memoria su expresión anodina, su obsesivo chal negro, el lenguaje de crudeza todavía hoy llamativa (suavizado bastante por el subtitulado) y su vocación de caja negra, de opacidad absoluta. Ella no era actriz, solo ex pareja de Eustache. Podría decirse que en el proyecto mismo de filmar *La maman et la putain* estaba la idea conjurar mediante la cámara la relación vivida por JE con esas dos mujeres. Y si Bernadette Lafont encarnó una mamá imborrable a puro talento, Lebrun revivió como en un docudrama su participación como puta en el triángulo amoroso, repitiendo las mismas palabras y situaciones que había pronunciado frente a Eustache, ahora ante Léaud. A su vez, este último –que en la feliz expresión de Jonathan Rosenbaum fue a la nueva ola lo que John Wayne fue al western– fusionó los recuerdos de Eustache con los propios (el personaje de Alexandre fue escrito especialmente para él, que ya había actuado en el mediometraje *Le père Noël a des yeux bleus*, de 1966). Por otra parte, la crónica policial no dejó de tomar nota de lo que aportaría el dato trágico al escándalo: el suicidio de la ex mujer de Eustache –a quien estaba dedicada la película– luego de entrar en crisis por la forma en que la *maman* de Bernadette Lafont ponía en escena un minucioso e implacable retrato suyo.

Como Renoir o Pagnol, a quienes consideraba sus maestros, Eustache filmó el habla francesa con tanta intensidad como la que los neorrealistas usaron para filmar la italiana. No la lengua, sino los modos en que el lenguaje se ancla a los cuerpos, es actuado y construye una identidad. En la *La maman et la putain* se habla tanto como para que parezca parco el cine de un Rohmer. Y la performance verbal de sus protagonistas (muy especialmente la manía argumentativa de Alexandre) despierta una atención inquebrantable. Seduce, sorprende o fastidia. No tanto por la adhesión a sus demandas, teorías y dislates, sino por la medida en que la red palabrera deja entrever la desolada desnudez de sus vidas, su puesta a tono con un desencanto que se sospecha vitalicio. En ese sentido, las paradojas abundan en Eustache, y su desgarrada visión del mundo no deja construir una ideología, a menos que la califiquemos confortablemente, como quería Luc Moullet, como un anarquismo de derecha. Lo perturbador de *La maman et la putain* es cómo ahonda en las grietas que abre su política sexual de izquierda en sintonía con sus devaneos culturales de derecha. Se lo ha comparado con la literatura de un Céline, lo que no es inexacto, pero no por compartir una ideología reaccionaria, sino por el registro metódico, microscópico, de lo que el habla revela de sus criaturas. Su fascinación reside especialmente en su incomodidad, en un realismo que no cede a la tentación de ser bien pensante y que reniega de las facilidades naturalistas. El final mismo del film, en su estado en suspensión, en la mudez terminal de Alexandre frente a la náusea de Veronika, marca hasta qué punto el retrato que perfila Eustache difiere de la tesis o la provocación, buscando hurgar en esos rincones que solo mediante el cine pudo explorar, armado con la honestidad que le permitió sostener todo el tiempo que pudo su vinculación con la vida. ■

SOBRE **JEAN-PIERRE LEAUD**

# El hijo de la Nouvelle Vague



El estreno de *La maman et la putain* nos devuelve su imagen –con muchos años y kilos menos que la actual– en uno de los papeles de su vida. Aquí un ferviente admirador traza un perfil del actor más representativo de la Nouvelle Vague.

**por GUSTAVO J. CASTAGNA**

Esta anécdota suelo contarla en las clases, pero nunca lo hice por escrito: la primera vez que lloré en un cine fue al ver la secuencia final de *Los cuatrocientos golpes*, que comienza con Antoine Doinel escapando del correccional de menores y culmina con el plano congelado del chico mirando a cámara. Esto ocurrió hace muchos años y fue el encuentro inicial con un actor de quien tenía solo referencias. De ahí en más, empecé el recorrido cinéfilo habitual para intentar descifrar a Jean-Pierre Léaud, uno de mis intérpretes preferidos.

**CORRE, ANTOINE, CORRE.** JPL nació en París el 5 de mayo de 1944 y sus padres tenían relación con el cine; él, guionista y asistente de dirección (Pierre Léaud), y ella, actriz (Jacqueline Pierreux). Pero el segundo nacimiento se produjo una tarde de 1957 cuando se filmaron las primeras tomas de *Los cuatrocientos golpes*, ahora con la vigilancia de su padre adoptivo, François Truffaut. Allí comenzó una hermosa historia de amistad, de espejos referenciales, de rostros parecidos, de identidades intercambiables. François, Jean-Pierre y Antoine representan una misma persona, una mirada similar, una vida en común. Otras cuatro películas completarían la saga, un ejemplo único en la historia del cine, donde el director, el actor y el personaje comparten una misma manera de pensar y de observar el mundo, el amor, las mujeres,

el paso del tiempo. *Antoine y Colette* (1962), *Besos robados* (1968), *Domicilio conyugal* (1970) y *El amor en fuga* (1978) confirman la simbiosis: las películas no serían las mismas sin la presencia de Jean-Pierre Léaud. Realizador e intérprete también se reunieron en *Las dos inglesas y el amor* (1971) y *La noche americana* (1973), donde JLP personifica a un histérico actor custodiado por el lente de Truffaut, ahora desde la ficción. Estos films bastarían para que Léaud integrara el Olimpo de los actores más carismáticos de la historia del cine, especialmente por la escena de *Besos robados* en la que Doinel, mirándose al espejo, repite su nombre veinte veces con distintos tonos de voz. El introvertido y romántico Antoine ensaya ese particular método de seducción por la atracción que siente por la esposa del dueño de la zapatería. Tendrá una relación sexual con ella, solo una, y al rato seguirá mirando mujeres y volverá a correr tras otras faldas de varios colores.

**JPL-JLG.** Léaud es y será Doinel, pero también, como el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, la sombra del personaje oculta otros espejos referenciales y diferentes rostros. JLP trabajó –hasta ahora– en diez películas de Godard, especialmente en la época en que el director comienza a clausurar su voracidad cinéfila, paso previo a los años de militancia y a las películas rodadas en la semiclandestinidad. Con Godard la mirada de Léaud no es la misma, los gestos son más económicos, huérfanos de romanticismo, y la palabra transmite ironías, sarcasmos, interrogantes. Godard encuentra en la figura de Léaud al actor ideal para prenunciar el Mayo del 68 y las revoluciones inconclusas (*Masculino-femenino*, 1966; *Made in USA*, 1966; *La chinoise*, 1967; *Week-end*, 1967). El resultado es el mismo que en las películas de Truffaut: JPL se adapta fácilmente a los planteos políticos de Godard, confirmando que es el gran intérprete masculino de la Nouvelle Vague.

**LEAUD DIRECTOR.** Tom y René Vidal son directores de cine y los dos personajes fueron interpretados por JPL. El enloquecido realizador de *cinéma vérité* de *Ultimo tango en París* (1973, Bernardo Bertolucci) y el problemático re-creador de *Vampires* de Feulliade en *Irma Vep* (1996, Olivier Assayas), dos obras maestras, plantean la siguiente duda: ¿por qué Léaud no dirige? En todo caso, esos dos roles "detrás de las cámaras" sintetizan la post historia de la Nouvelle Vague, su caída y su renacimiento. En la ácida mirada de Bertolucci sobre los sesenta, JPL personifica el último bastión de una época, mientras su novia tiene sexo en una habitación naranja con un hombre sin nombre. En cambio, interpretando a Vidal, remite a la cinefilia sesentista de una forma más cáustica, cercana al panteón, a la celebración mortuoria, a la imposibilidad de volver al pasado.
Esta entronización cinéfila de JPL había comenzado junto a Glauber Rocha y la delirante alegoría de *El león de siete cabezas* (1969). También, en la última década, trabajó como referente de un cine original, defendido con interés por *Cahiers du Cinéma* (*I Hired a Contract Killer*, 1990, y *La vie de bohème*, 1992, ambas de Aki Kaurismäki; *Personne ne m'aime*, 1994, de Marion Vernoux; *¿Qué hora es allá?*, 2001, de Tsai Ming-liang).
Sin embargo, su evolución definitiva como personaje-símbolo se encuentra en el cine francés que continúa y al mismo tiempo traiciona los postulados de la Nouvelle Vague. JPL es el intérprete central del mediometraje *Le père Noël a les yeux bleus* (1966), carta de presentación de Jean Eustache en la historia del cine francés. Pero es en su rol de Alexandre en *La mamá y la puta* (1973) donde se produce una nueva simbiosis entre director y actor. El rostro de Léaud muestra un rictus más grave y su cuerpo crece hacia los costados. Ya no puede correr como lo hacía en los años de Doinel. Dos directores post Nouvelle Vague requieren de su inteligencia, su carisma, su grandeza actoral. Los 90 de Léaud confirman su extraordinaria astucia camaleónica en *Paris s'éveille* (1991, Assayas) y *La naissance de l'amour* (1993, Philippe Garrel), además de *Irma Vep*.
Meses atrás, a propósito del último Festival de Buenos Aires, fue invitado para concurrir al evento. Reconozco que durante unos días, hasta que canceló su visita, estuve muy impaciente e imaginando una entrevista de varias horas. No pudo ser, pero tengo esperanzas de que un día nos crucemos en algún lugar del mundo. ■

**En la otra página, Jean-Pierre Léaud con su mentor, François Truffaut. En esta página, Léaud en Cannes en 1959, y abajo, con Claude Jade en *Domicilio conyugal***

## LEGALMENTE RUBIA

*Legally Blonde*
ESTADOS UNIDOS
2001, 98'
DIRECCION Robert Luketic
PRODUCCION Marc Platt y Ric Kidney
GUION Karen McCullah Lutz y Kirsten Smith sobre el libro de Amanda Brown
FOTOGRAFIA Anthony B. Richmond
MUSICA Rolfe Kent
MONTAJE Anita Brandt Burgoyn
DISEÑO DE PRODUCCION Melissa Stewart
INTERPRETES Reese Witherspoon, Luke Wilson, Matthew Davis, Victor Garber, Jennifer Coolidge, Holland Taylor, Ali Carter, Jessica Cauffiel, Raquel Welch.

# Perdón Aristóteles

**por JAVIER PORTA FOUZ**

Una de las pocas veces en las que Los Twist dejaron de ser la dicha en movimiento para convertirse en predicadores de ideología barata y estúpida fue con *El estudiante*, canción en la que acusaban a un alumno responsable de ser poco más que un tarado y de "entretener al director" en clara alusión –en el video– al intercambio de sexo por favores. Clásico exponente de cierto resentimiento a la argentina, este fragmento bruto, en bruto, ejemplificaba la creencia –bien vendible y bien simplista– de que si alguien es responsable no puede ser también inteligente, y divertido, y honesto, y maravilloso en todo sentido. La envidia corroe el alma.
Así las cosas, el pasado jueves 8 de noviembre nos encontramos en *Clarín* con una crítica de Pablo O. Scholz sobre *Legalmente rubia*. El resultado fue de dos clarincitos: regular. Título: "Tonta y retonta". Copete: "*Legalmente rubia* se centra en una chica boba, blonda y bocona". No atacaremos a Scholz por el título y el copete de su nota por dos motivos. 1) Cualquiera que esté al tanto de las prácticas periodísticas es consciente de que muchas veces los paratextos (copete, epígrafe, etc.) no son escritos por el autor de la nota; de lo que no parece darse cuenta el español Miguel Marías en su texto publicado en el número anterior, en el que ataca mi artículo "El cine está vivo" y otros. Allí, Marías, con una pasmosa endeblez argumental, hace tres menciones al uso de la palabra "contemporáneo" y deriva en consideraciones poco felices. Pues bien, esa palabra estaba en el copete, que no escribí, y nunca en la nota. 2) Volviendo a Scholz, no hará falta atacar el copete y el título de su crítica porque con el texto basta y sobra.
Al mejor estilo de las suposiciones de la canción *El estudiante*, Scholz, que viene enumerando acciones de la película con un minutero, dice, hablando de Elle (Reese Witherspoon): "A los 75 trata de 'pendejo patético' al mismo abogado que cuando le ofreció trabajar con él salió a festejar yéndose de shopping, porque el leguleyo le puso una mano sobre su rodilla". Pues bien, lo que no dice Scholz es que la mano en su rodilla está acompañada por una clara insinuación de que si la chica quiere avanzar en su carrera tiene que acostarse con él. Parece que no es lógico que las mujeres se enojen por estas cuestiones (ni que exista otro método para crecer profesionalmente), como tampoco es posible pensar que el mejor estudiante lo sea sin tener que acostarse con el director. Dentro de ese universo, Scholz afirma: "Elle es la prototípica rubia tarada (...) que no tiene un pelo de zonza, pero varios de marmota (...)". La crítica titulada "Tonta y retonta" es del tipo irónico, un estilo en el que Scholz simula sentirse cómodo. Su ironía, diríamos con Roland Barthes en *Crítica y verdad*, es volteriana, se ríe de lo que describe pero no escribe como si el lenguaje fuera un problema, sus palabras se preocupan más por afirmar que una película es mala que por ser partícipes de un texto bien escrito. Decía Barthes: "La ironía no es otra cosa que la cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje. (...) Frente a la pobre ironía volteriana, producto narcisista de una lengua demasiado confiada en sí misma, puede imaginarse otra ironía que, a falta de nombre mejor, llamaríamos barroca, porque juega con las formas y no con los seres, porque amplía el lenguaje en vez de reducirlo".
Cualquiera que haya visto *Legalmente rubia* con un mínimo de atención (sin cronometrar a cada rato) se habrá dado cuenta de que ya al inicio de la película se nos dice claramente que Elle no solo no es tarada sino que es inteligente (tal como planteaban, sobre otras chicas lindas, *Los ángeles de Charlie* y *Dulces y peligrosas*; ver nota "Papá no me sermonees" en *EA* 108). A Elle intentan venderle un vestido de diseño viejo a precio inflado y ella se da cuenta instantáneamente de la trampa no solo por su memoria para archivar datos de *Cosmopolitan* (los que crean que esto es banal, hagan una lista de las cosas en las que ocupan su tiempo y comparen) sino porque descubre las contradicciones del discurso de la vendedora. En ese momento, Elle está comprando un vestido para la que supone será la noche en la que su novio le propondrá casamiento. Las cosas no resultan así porque el tipo cree que las rubias (y también las chicas demasiado lindas en general) son por definición imbéciles, y la deja para buscar una más fea y, por lo tanto, supuestamente, más inteligente. Elle se desespera y decide recuperar a su novio inscribiéndose en su misma carrera: abogacía en Harvard, para cuyo examen de admisión tendrá que prepararse. Logra ingre-

sar, como es de suponer en alguien tan inteligente como Elle, descollante en cualquier actividad que le interese hacer (entre otras, combinar el color de sus medias con el resto de la ropa, una actividad que muchos hombres no consideran esencial). Pues bien, Elle es linda, rubia, sabe combinar toda su indumentaria y es muy inteligente. Al rechazo que a muchos les produce este tipo de cosas en una película escrita por una abogada rubia y guionada por mujeres (las mismas de *10 cosas que odio de ti*) se suma el tono general de *Legalmente rubia*, una película en colores. Dirigida por el australiano Robert Luketic y filmada en pantalla ancha, el film se llena de colores vivos y fuertes (como en el mundo de *Popstars*). Con ese rasgo de australianidad (recordar *El casamiento de Muriel*, *Las aventuras de Priscilla* y *Humo sagrado*), con esos fucsias y rosas, la película sigue sumando detractores. Ya sabemos que la gente seria y los críticos opacos prefieren malas películas en grises que maravillas en colores refulgentes. Y seguirán creyendo que las comedias (y más aun las comedias rubias) son por nacimiento menos nobles que cualquier tragedia, y balbucearán algo de la *Poética* de Aristóteles.

*Legalmente rubia* es una comedia, parecida a las clásicas de Howard Hawks por la rapidez de las acciones, la determinación de su protagonista, la velocidad de los diálogos, la falta de detenimiento en planos generales, la perfección de los personajes secundarios (especialmente el del joven, hermoso y brillante abogado interpretado por el wesandersoniano Luke Wilson). *Legalmente rubia*, que se parece también a *Ni idea*, es además la historia del triunfo personal de Elle, quien para tratar de encajar en el universo profesional de los abogados comienza a ennegrecer su colorido vestuario hasta que se da cuenta de que muchos de los códigos oscuros de la profesión son también oscuros en otros aspectos y se enfrentará a su primer juicio de estricto rosa. En una película en la que los detalles de indumentaria (y sobre todo los detalles) son importantes, pequeñas pistas hacen avanzar el juicio en el que participa nuestra heroína (resuelto al estilo de la pelea a los gritos Cruise-Nicholson en *Cuestión de honor* pero con mayor rapidez). Todo espectador que solamente preste atención al hilo argumental (mínimo y concentrado, como en muchas de las mejores películas actuales, como por ejemplo *Mumford*) se quedará irremediablemente mirando desde afuera. Adentro hay una película de Hollywood en la senda de aquella otra protagonizada por una chica linda, decidida y con mucho dinero, una que filmó Hawks en 1938, esa en la que una adorable revoltosa ponía todo patas arriba. Al igual que esta rubia, que en su discurso final, antes de revolear su birrete por al aire, le dice a Aristóteles que estaba equivocado. ■

# Dulce y peligrosa

**por SANTIAGO GARCIA**

Reese Witherspoon, la protagonista de *Legalmente rubia*, es una vieja amiga de esta revista. Por diferentes motivos y en distintas películas, todos admiran a la joven actriz. El autor de esta nota repasa su filmografía y la relaciona con el estilo de las grandes actrices clásicas.

Hace una década uno de los críticos de *El Amante* descubrió a una actriz talentosa llamada Reese Witherspoon. Ese crítico era Jorge García, cuyo último descubrimiento había sido Katharine Hepburn en *Doble sacrificio*, la película de George Cukor de 1932 (la verdad es que también descubrió a Kitty Winn en *Pánico en el parque*, de 1971). Bromas aparte, es destacable que la protagonista de *Verano del 62* (título en castellano de *The Man in the Moon*, dirigida por Robert Mulligan) fuera valorada por un crítico que no suele encontrar cosas positivas en el cine americano de los últimos 25 años. Y esta es una buena pista para entender el talento de Witherspoon y su conexión con algunas de las actrices más interesantes del cine clásico americano. Desde su debut en la pantalla grande (ese mismo año hizo un telefilm, *Wildflower*, dirigido por Diane Keaton) se advirtieron su presencia, su dulzura y una mirada siempre curiosa. Esas actuaciones –más su aparición breve pero significativa en *Jack the Bear*– fueron el comienzo de una carrera mucho más ambiciosa.

*Freeway* (1996) era una interesante pero no del todo lograda versión de *Caperucita roja*. Una road movie demente cuyo mayor mérito era el humor negro del personaje de Reese. Ella mostraba por primera vez su talento para ser dulce y simpática pero al mismo tiempo peligrosa y destructiva. Su manejo del humor anticipaba su capacidad para la comedia. Gustavo Noriega compara a Reese Witherspoon con actrices como Barbara Stanwyck o Bette Davis. Es una comparación perfecta ya que se trata de estrellas de cine populares que pueden representar tanto el bien como el mal, que son capaces de conquistar a cualquiera sin que el espectador sepa en cada escena si van a besar o matar. Con esas actrices comparte también una energía ilimitada que le permite llevarse el mundo por delante. Por eso Reese tiene más posibilidades de convertirse en una heroína feminista que en la novia de América. Lo que, supongo, es otro mérito en común con Stanwyck y Davis. Estas cualidades fueron percibidas y le permitieron a Witherspoon trabajar en varias películas malas ▶

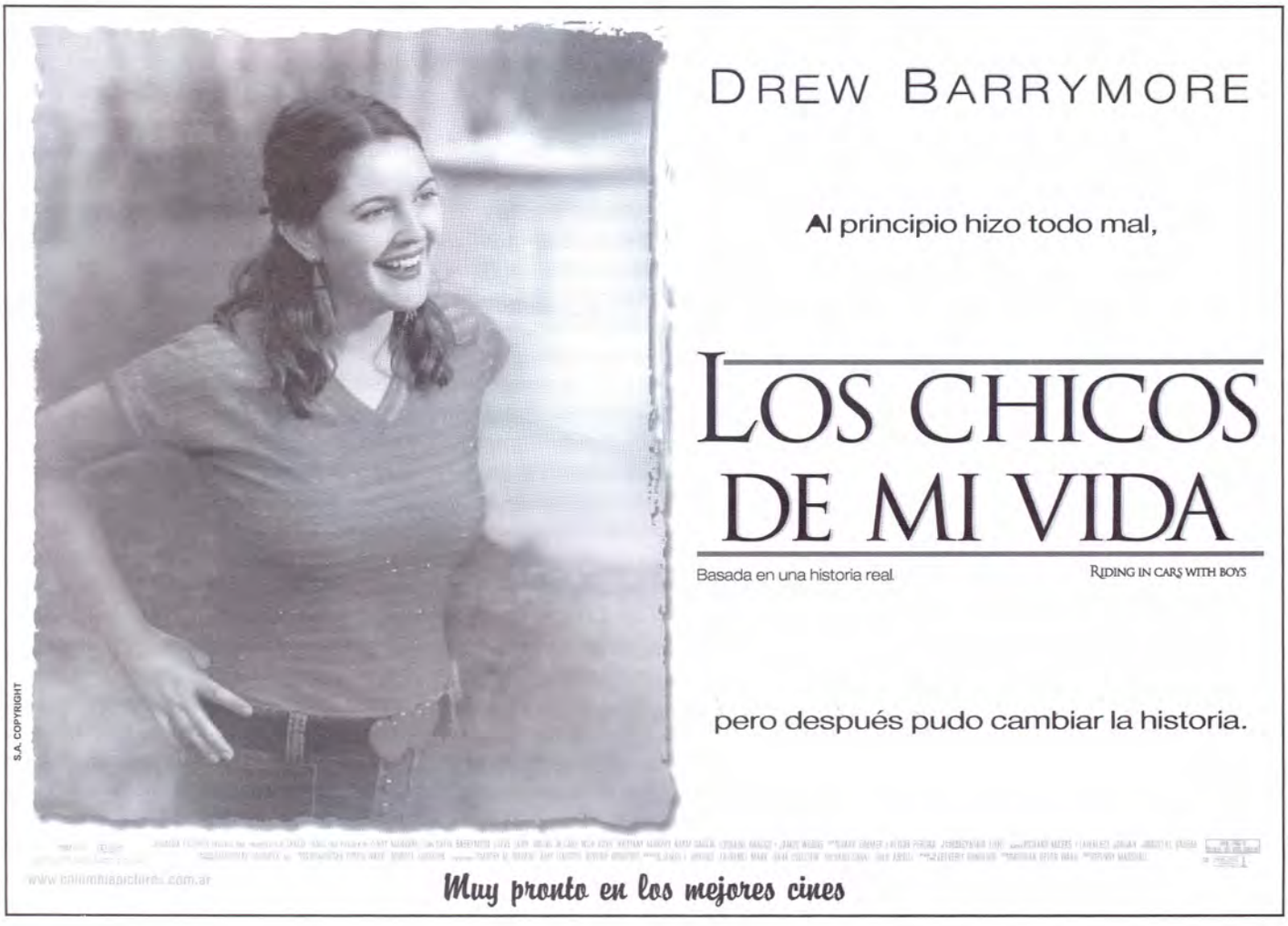
jugando con la ambigüedad. En 1998 fue la única estrella joven que participó en *Crepúsculo*, el film de Robert Benton protagonizado por actores clásicos en un policial justamente crepuscular con una sensibilidad clásica. Un espaldarazo para ella y para su carrera, que a partir de ese momento se dirigiría hacia el lugar de máximo esplendor en el que ha ingresado con sus últimos films.

**ANGEL Y DEMONIO.** En la comedia *El hijo del diablo* Reese Witherspoon interpreta a Holly, la mamá de Nicky (Adam Sandler), hijo del diablo pero también de un ángel adolescente interpretado por la mejor actriz para ese papel. Una vez más aparece la mentada dualidad: ella es un ángel y a la vez comparte un hijo con el mismísimo Lucifer. Holly es buena, inteligente y tiene una sensibilidad completamente adolescente (iba a decir una sensibilidad *Popstars*, pero me dio un poco de pudor). El mundo de las jóvenes, atacado, menospreciado, estereotipado y segregado, comenzaba a mostrarse de una manera más fiel, y Reese Witherspoon tomaría la posta de Alicia Silverstone. La protagonista de *Ni idea* (excelente película dirigida por Amy Heckerling) comparte la maldición de Kate Winslet: los críticos no toleran que no sean delgadas tanto dentro como fuera de la pantalla. Y, esto no es un chiste, las atacan por eso y complican sus carreras. *Ni idea* es la adaptación de una novela de Jane Austen, pero es tan inteligente, divertida que fueron pocos los que vieron en la película la maravilla que realmente es. Ese mismo error se cometió con *Legalmente rubia*. Pero antes de ser esa rubia estudiante de abogacía, Reese inquietó en 1999 con otra gran película tapada: *Election* (dirigida por Alexander Payne, quien al año siguiente escribió el perfecto guión de *Jurassic Park 3*). Allí alcanzó el techo del humor negro con el personaje de Tracey Enid Flick, una estudiante ambiciosa y perfecta en todos los aspectos menos el moral. Tracey es dulce y tiene una sonrisa encantadora, pero a medida que la vamos conociendo, ese mismo encanto se convierte en una monstruosidad. En una escena ella salta detrás de una puerta para ver qué ocurre del otro lado y la cámara muestra desde el interior el simpático rostro de la joven saltarina. A continuación la imagen se congela y ese rostro provoca horror; la simpatía que despertaba la situación troca en espanto. De ser una adolescente con energía pasa a transformarse en un velocirraptor, un depredador que espera con paciencia a que una de sus víctimas se acerque. No hay otra actriz que pueda generar tanta simpatía primero y tanto terror después. Por eso no es injusto ni descabellado utilizar a las grandes actrices del cine clásico como referentes para describirla. Bastaría *Election* para dejarla en la historia del cine, pero en *Legalmente rubia* llega a la categoría de estrella en un papel que la convierte definitivamente en una de las personalidades fundamentales del cine actual.

**UNA RUBIA DE VERDAD.** En el año 1974 se publicó una obra clave para la crítica feminista de cine y, por añadidura, para la crítica en general. *From Reverence to Rape, The Treatment of Women in the Movies*, de Molly Haskell, se convirtió con el tiempo en un libro inspirador para las generaciones posteriores y expresó en palabras lo que muchos consideraban que faltaba en la historia del cine. Entre otras cosas, en esas páginas se reclamaba para el cine actual (hay una segunda versión del libro de 1987) la erradicación de los estereotipos. En 1974 ese era un problema, en 1987 también, pero parecía asomar una solución; en el año 2001 la situación parece avanzar en algunos aspectos y retroceder en otros. Las comedias feministas son el mejor termómetro en ese sentido. Hace ocho años pasó sin pena ni gloria por las salas locales *Un equipo muy especial* (*A League of Their Own*), dirigida por Penny Marshall. Se le aplicaron todos los lugares comunes y se la despachó como una comedia superficial sin interés. Dado que la ideología dominante es la del machismo de hombres adultos (aunque el machismo no sea sinónimo de hombre), no es extraño que esta clase de comedias feministas sean menospreciadas e incluso atacadas con inusitada violencia. Esas comedias donde las mujeres son inteligentes, solidarias y salen a buscar su identidad y sus propios horizontes representan el bastión más importante del cine feminista actual. Parece que la solidaridad entre mujeres altera a los machistas como ninguna otra cosa en el mundo, y es por eso que *Un equipo muy especial* y *Dulces y peligrosas* (gran película estrenada este año que solo *El Amante* tomó en serio) son dejadas sistemáticamente de lado. *Legalmente rubia* representa entonces un paso más allá. El estereotipo de la rubia tonta ya no puede seguir existiendo. Es un prejuicio inaceptable que esconde cosas más profundas.

Las dos caras de Reese Witherspoon: niña dulce e inocente y muchacha de armas tomar

Un crítico local no reconoce el acoso sexual y parece sugerir que es algo normal que deben aceptar las mujeres que desean crecer en su profesión.
A la película le pasa lo mismo que a la protagonista: algunos críticos –como el abogado del film– creen que las rubias son un objeto que está en el mundo para saciar su apetito sexual, y que esas mujeres deberían estar felices de ocupar ese puesto. La crítica local se llena la boca hablando del talento de los actores y la belleza de las actrices. Un mundo de hombres que se cierra sobre sí mismo. Estas películas alteran ese orden, lo destruyen, y lo hacen por partida doble, ya que además de una fuerte unión entre mujeres solidarias hay también hombres buenos e inteligentes que pueden integrarse si no sustentan valores machistas. Aquellos críticos son los mismos que suelen decir que hay un cine posfeminista, lo cual equivale a hablar de una post-defensa de los derechos humanos. En Argentina el feminismo aún está en la prehistoria, y esto vuelve a remitirnos a Stanwyck, Davis y Reese Witherspoon. *Legalmente rubia* es una comedia feminista que necesita una actriz que reúna todos los valores mencionados y cuya imagen sea aquella que sus jefes, su novio y sus compañeras intelectuales menosprecian. Pero debe ser también una persona con empeño e inteligencia, solidaria hasta el extremo con quienes la rodean y que desafíe la historia del pensamiento occidental. Por eso el rostro inocente pero no tonto de Reese encaja tan bien. Ella dice: "El que dijo que el naranja era el nuevo rosa estaba taaaan equivocado", y esa misma mirada crítica atraviesa toda la película. Todo lo analiza, todo lo discute, nada la detiene. Y el personaje, como la actriz, representa lo mismo: el triunfo de una inteligencia apasionada, la victoria del feminismo y la destrucción absoluta de los estereotipos. En 10 años Reese Witherspoon logró encarnar un modelo de actriz poco común. Si, al lamentar la decadencia del cine americano, no somos capaces de percibir los nuevos talentos que aparecen ante nuestras narices, ya no podremos echarle la culpa al cine. Será nuestra propia decadencia la culpable. Por eso me alegra que, a pesar de todo, en esta redacción exista el consenso de que Reese Witherspoon es una de las mejores actrices del cine actual. A

## MONSTERS, INC.

ESTADOS UNIDOS
2001, 80'
DIRECCION Peter Docter
PRODUCCION Darla Anderson
GUION Andrew Stanton y Dan Gerson
MUSICA Randy Newman
VOCES John Goodman, Billy Crystal, James Coburn, Jennifer Tilly, Steve Buscemi, Mary Gibbs, John Ratzenberger, Bonnie Hunt.

# Mundos paralelos

**por DIEGO BRODERSEN**

Con el cuarto largometraje luego de ambas *Toy Story* y *Bichos*, los estudios Pixar demuestran tener un piso definitivamente alto, aparentemente inmune a los vaivenes que todo equipo de animadores debe soportar con cada nueva producción. Pareciera que este cúmulo de personas laboriosas capaces de crear vida de la nada ha encontrado una fórmula –ay, esa palabrita– que funciona a la perfección, ejemplo inmaculado del axioma genérico "más de lo mismo, pero diferente". *Monsters, Inc.* no pasará a la historia como un largometraje de animación revolucionario; tampoco será reverenciado como objeto de culto por sus cualidades únicas. Sencillamente ofrece las dosis de humor, emoción y aventura acostumbradas; sin moverse demasiado de lo ya probado, es cierto, pero haciendo de la técnica un medio y nunca un fin, respetando las reglas del artificioso mundo creado para la ocasión y generando en el espectador la empatía necesaria para que sus noventa minutos de vida resulten absolutamente encantadores.

Luego del ya famoso logo animado de la empresa, y de una secuencia de títulos que recuerda a otros tiempos en la historia de la animación, *Monsters, Inc.* se toma su tiempo para que comprendamos en qué parte del universo nos encontramos: existe un mundo paralelo habitado por monstruos, los mismos que asustan a los chicos de todo el mundo en la oscuridad que por las noches recubre los dormitorios, acechando en lo más recóndito de los armarios y debajo de las camas. Son seres que necesitan del espanto infantil para sobrevivir, sus llantos y aullidos de terror envasados en cómodas garrafas de energía vital adquirida a fuerza de buenos sustos. Existen en ese lugar profesionales del horror, empleados de una corporación cuyo eslogan reza "We scare because we care" –uno de los tantos gags que se pierden en la versión doblada al castellano–, obreros que entran y salen por puertas ajenas, ingresando brevemente al mundo de los humanos en busca del ansiado alarido. Sulley y Mike Wazowski son colegas y amigos, y se dedican precisamente a eso, y compiten con otro empleado llamado Randall Boggs, ser camaleónico y malévolo por demás, por el primer puesto en la recolección de espantos de la compañía. Es justamente merced a las maquinaciones oscuras de este último que el idílico equilibrio se rompe, y nuestra pareja de héroes se ve en la peligrosa situación de tener que cargar con un ser venido del otro mundo: una niña apodada Boo que rápidamente se encariña de Sulley.

*Monsters, Inc.* es tanto más inteligente y divertida cuanto más se la recuerda. Rápidamente suspende la incredibilidad –si se me permite el españolismo– y presenta en sociedad un mundo y sus fundamentos, dejando a continuación que los personajes se relacionen entre sí y con su entorno de manera absolutamente natural. Es así que el propio crecimiento personal de los personajes los hará conocer nuevas emociones, descubriendo de paso que es plausible alterar el motor que sostiene el *statu quo* de su sociedad. El humor es simpático y socarrón y depara incluso algún gran momento, como cuando conocemos al Yeti y descubrimos que es uno de los tantos monstruos exilados en nuestro mundo por quebrar alguna regla primordial en el suyo; e incluso profundo, como cuando cerca del final Mike debe hacer reír a un niño, y luego de innumerables básicos de *stand-up comedian* logra quitarle una carcajada con el más bajo de los recursos: un estrepitoso eructo. El momento de aventura es breve pero altamente eficaz: las puertas a través de las cuales se pasa de un universo al otro se movilizan en extensos rieles, transformados de pronto en una gigantesca montaña rusa carente de las menores normas de seguridad, momento de vértigo y una de las dos imágenes más bellas del film. La otra posiblemente sea el último plano, que no develaré aquí, y que deja librada a la imaginación del espectador sus posibles consecuencias. El broche de oro para un producto de la mejor manufactura industrial, aquella que va más allá de la funcionalidad comercial de un solvente envoltorio y su consiguiente explotación comercial. En lo personal, me divertí como un chico.

### FIESTA DE ANIVERSARIO

*Aniversary Party's*

**EE.UU.**, 2001, **DIRIGIDA POR** Jennifer Jason Leigh y Alan Cumming, **CON** Jennifer Jason Leigh, Alan Cumming, Kevin Kline, Phoebe Cates, Jennifer Beals y John C. Reilly.

Película de actor (Alan Cumming, el malobueno de *Mini espías*) y actriz (Jennifer Jason Leigh), filmada en digital no se sabe bien por qué (y molesta), deudora incobrable de Cassavetes y con la secuencia de quince minutos para que los actores devenidos realizadores hagan catarsis. Gente de adorable celuloide como Kevin Kline, John C. Reilly, Gwyneth Paltrow y Jennifer Beals anda por ahí perdiendo el tiempo mientras todos dicen y hacen con irritante intensidad y estereotipia cuanta pavada los creadores creyeron absolutamente profunda y/o emocional. Como un horrible reality show como *Gran hermano* o *El bar* en el que los presentes pertenecen al ámbito artístico, como *Reality Reality* pero fino, es decir, un conjunto vacío. **Javier Porta Fouz**

### RICOS, CASADOS E INFIELES

*Town & Country*

**EE.UU.**, 2001, **DIRIGIDA POR** Peter Chelsom, **CON** Warren Beatty, Goldie Hawn, Diane Keaton, Nasstasia Kinski y Garry Shandling.

Hay películas antiguas que molestan y otras que son encantadoras. Esta antigualla es tan simpática que no vale la pena enojarse con ella ni pedirle más de lo que ofrece. Una comedia de enredos que atrasa 25 años y que hace un esfuerzo –sin lograrlo– por ponerse al día con los cambios ocurridos en el mundo inspira más ternura que otra cosa. Las aventuras sexuales de Warren Beatty son como el documental *Caminando con dinosaurios* pero menos creíbles. En el elenco se destacan Jenna Elfman, la gran comediante del cine y la televisión actual, y Charlton Heston, que a pesar de ser conocido por ser el presidente de la asociación del rifle no tiene miedo de mostrarse como un viejo loco y reaccionario que resuelve todo a los escopetazos. **Santiago García**

### HARRY POTTER Y LA PIEDRA FILOSOFAL

*Harry Potter and the Philosopher's Stone*

**EE.UU.**, 2001, **DIRIGIDA POR** Chris Columbus, **CON** Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson y John Cleese.

Hollywood anda mejor de reflejos: si antes hacer un film sobre un best-seller le llevaba una década, ahora aprendieron y lanzan *Harry Potter* con apenas cuatro años de delay. La película es agradable en el sentido de que no causa la más mínima molestia. La fidelidad al libro redunda en una serie de viñetas que hace de la fluidez narrativa un recuerdo, o algo que el lector de la novela repone al ver el film. Los chicos están bien, los adultos están de adorno (menos Rickman y Robbie Coltrane, los únicos que entendieron el asunto y no parecen estar por las libras). Pero resulta una película tan poco libre que hay muchas cosas presentes solo para congraciar a los fans: los fantasmas (especialmente el personaje de John Cleese, el personaje de Julie Walters o lo que sucede con la subtrama del dragón: se elimina la historia del bicho pero el bicho aparece). Mera ilustración, solo se salva –a pesar de lo feos que se ven los "humanos digitales"– la secuencia del partido de quidditch, momento donde la gracia de puro cine llega donde la novela no puede. Va a hacer mucho dinero y será seguido por una serie de meras ilustraciones fieles a la letra y sin alma. **Leonardo M. D'Espósito**

### LA MANDOLINA DEL CAPITAN CORELLI

*Captain Corelli's Mandolin*

**EE.UU.**, 2001, **DIRIGIDA POR** John Madden, **CON** Nicholas Cage y Penélope Cruz.

Ante este film muchos críticos gritaron indignados: ¡esto es el acabóse! No amigos, como diría Mafalda: esto es el continuóse del empezóse de ustedes. Cuando hace algunos años se estrenó ese bodrio llamado *Shakespeare apasionado*, estaba claro que el director era un chanta sin futuro o que el futuro del cine estaba en problemas, pero esos mismos críticos no se preocuparon. *La mandolina...* es un producto Miramax fallido, y porque es fallido es que no es tan malo como *Shakespeare apasionado*. Si la película hubiera salido como Miramax quería, tendríamos otro intento americano de hacer bodrios al estilo de los bodrios europeos que tanto gustan en Estados Unidos. ¿O acaso no eran bodrios imposibles *La vida es bella* y *Mediterráneo*? El éxito de esas películas, que además ahora Hollywood quiere hacer directamente sin tener que viajar a festivales, nos cuesta dejar de lado a los grandes autores europeos de la actualidad. Por no hablar del exotismo de cuarta que nos suelen ofrecer. Incluso dos de nuestros

redactores recibieron insultos del director de *El hijo de la novia* por atacar (con mayor o menor violencia) a *El cartero*, una película absolutamente sobrevalorada. La otra cosa terrible es que *Shakespeare apasionado* consiguiera el Oscar y la tapa de esta revista. Perdón por lo segundo, pero no crean que nos gustó a todos. Es más, no crean que le gustó a alguien de nosotros. Algunas películas tienen toda la suerte. **Santiago García**

### RERUM NOVARUM

**ARGENTINA**, 2001, **DIRIGIDA POR** Sebastián Schindel, Fernando Molnar y Nicolás Batlle.

Con mucho del pintoresquismo nostálgico de *Buena Vista Social Club*, este documental se centra en la banda de música Rerum Novarum, que fue creada por obreros de la desaparecida Algodonera Flandria, fundada en los 30 en Jáuregui, un pueblo cerca de Luján. Los principales testimonios son de los músicos más ancianos y dan una visión idealista y reaccionaria del pasado. De esta manera, la relación de los obreros y el patrón está dada sin ningún conflicto y los ex obreros recuerdan con melancolía el rol servil que cumplían. Un anciano habla del vínculo de los miembros de la banda y aclara con severidad que no hay "raros" ni "raritos", refiriéndose a los homosexuales. Los realizadores apoyan narrativa y visualmente esta posición opresiva, machista y homofóbica. Por ejemplo, la única mujer que participa en la banda no da su testimonio y las esposas solo hablan de sus tareas domésticas para satisfacer a su marido. La fastuosa casa del patrón está mostrada con la misma belleza visual que la Iglesia de Luján (los realizadores agradecen a los herederos del patrón y a la Virgen de Luján). Más que un documental es una estampita del Opus Dei. **Diego Trerotola**

### RAPIDO Y FURIOSO

*The Fast and the Furious*

**EE.UU.**, 2001, **DIRIGIDA POR** Rob Cohen, **CON** Vin Diesel, Paul Walker, Rick Yune, Jordana Brewster y Michelle Rodriguez.

La grasa cae a chorros en este refrito de arquetipos tuerca, su gran defecto y la virtud posible que no pudo ser. La acumulación de lugares comunes, de situaciones y personajes harto previsibles –Michelle Rodriguez parece ya petrificada en la pose de "chica poderosa de rasgos latinos"– pudo haber sido el punto de partida de un viaje acelerado a un mundo tan trivial como atractivo. En cambio, la seriedad de la mirada que aporta el realizador acaba rápidamente con cualquier expectativa al respecto. Una pena, subsanada en parte por un par de buenas (aunque breves) secuencias de acción motorizada. **Diego Brodersen**

### SEÑALES DE AMOR

*Serendipity*

**EE.UU.**, 2001, **DIRIGIDA POR** Peter Chelsom, **CON** John Cusack, Kate Beckinsale, Jeremy Piven y Molly Shannon.

Un hombre y una mujer se conocen de manera accidental, pasan una extraordinaria noche juntos y se separan sin cruzarse un solo dato (ni siquiera los nombres), confiando en que el destino los volverá a juntar. Siete años más tarde, cuando están a punto de casarse con sus respectivas parejas, uno y otro, al mismo tiempo, sienten la comezón del año en curso y buscan desesperadamente reencontrarse. Y es obvio que lo logran, hacia el final de la película, porque de lo contrario *Señales de amor* sería revolucionaria y en realidad no es sino buena. Viéndolo del lado del revés, digamos que podrían no haberse encontrado jamás, por culpa de tanta ridícula confianza en el destino y en el poder químico de una sola noche, pero de haber sido así también nos hubiésemos perdido un film leve y gentil y noble, que tiene a los delicados Cusack y Beckinsale en su eje, y que parece un trabajo de rutina confeccionado por atávicos artesanos del rubro "comedias románticas". **Marcelo Panozzo**

### THE HOLE / EN LO PROFUNDO

*The Hole*

**GRAN BRETAÑA**, 2001, **DIRIGIDA POR** Nick Hamm, **CON** Thora Birch, Desmond Harrington y Laurence Fox.

Los asesinos y los adolescentes tienen una relación cinematográfica complicada. Por eso cuando aparece una película que cambia un poco las reglas y ofrece interesantes variantes debe ser bien recibida por aquellos que tienen que soportar una docena de bodrios de esta clase por año. Sin Thora Birch habría sido casi imposible que el director lograra hacer creíbles ciertos disparates de guión. Nada más se puede decir, excepto la vieja máxima de esta clase de films: no confíes en nadie, nunca. **Santiago García**

### NADA POR PERDER

**ARGENTINA**, 2001, **DIRIGIDA POR** Quique Aguilar, **CON** Osvaldo Sabatini, Paola Krum, Gerardo Romano, Lito Cruz, Antonio Grimau, Graciela Alfano, Mario Sapag y Ana María Picchio.

Sería muy fácil reírse de una película producida y protagonizada por el Ova Sabatini (lo que estaría muy mal porque, después de todo, la vida siempre puede dar sorpresas), o advertir que estamos en presencia –como es habitual en el policial argentino– de un completo horror ideológico. Es cierto, la película es mala en los dos sentidos de la palabra, pero hay que destacar que en su lamentable hora final llega a proponer una idea interesante. *Nada por perder* afirma que la violencia como acto ha llegado a formar parte de la sociedad argentina de tal modo que está ya completamente burocratizada y ha perdido todo su potencial liberador; sostiene, además, que el dinero, la política y el sistema financiero padecen el mismo problema que el lenguaje, el constante desplazamiento, asociación más que sugestiva en un país de *n* monedas simultáneas al borde del colapso. De todos modos, nada la salva del bochorno, abismo al que termina de empujarla el cameo final de Ana María Picchio. **Hugo Salas**

malba.cine

Cine en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Avenida Figueroa Alcorta 3415, Buenos Aires, Argentina
Teléfono 4808-6500 E-mail cine@malba.org.ar

malba Colección Costantini

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

| | GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE | MARTIN PEREZ PAGINA 12 | JORGE CARNEVALE NOTICIAS | JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS | MARCELO PANOZZO EL AMANTE | MOIRA SOTO FM LA ISLA | DIEGO LERER CLARIN | SANTIAGO GARCIA EL AMANTE | PABLO SCHOLZ CLARIN | MARIA NUÑEZ SIN CORTES | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| EL BOLA | 6 | | 7 | 5 | 6 | 7 | 8 | | 7 | 8 | **6,8** |
| EL ESPINAZO DEL DIABLO | | | 6 | 7 | 6 | 7 | 7 | 6 | 6 | 6 | **6,4** |
| 25 WATTS | 7 | 7 | 5 | 7 | 5 | 7 | 7 | | 6 | 6 | **6,3** |
| RERUM NOVARUM | 4 | | 6 | 8 | 5 | 7 | 7 | | 6 | 7 | **6,3** |
| HARRY POTTER Y LA PIEDRA FILOSOFAL | | | 6 | 7 | | 5 | | 5 | | 8 | **6,2** |
| LA FORTUNA DE VIVIR | | 6 | 7 | 6 | 5 | 7 | 4 | | | 7 | **6,0** |
| LEGALMENTE RUBIA | 4 | 7 | 3 | 5 | 9 | 8 | 5 | 9 | 4 | 4 | **5,8** |
| RAPIDO Y FURIOSO | | | 4 | 6 | | 4 | | | | 5 | **4,8** |
| SENALES DE AMOR | 5 | | 4 | 4 | 6 | 6 | 4 | | 5 | 4 | **4,8** |
| RICOS, CASADOS E INFIELES | | 4 | 5 | 6 | 4 | 4 | 4 | 5 | 4 | 4 | **4,4** |
| + BIEN | | 6 | | 4 | 1 | 2 | 3 | | 2 | | **3,0** |
| NADA POR PERDER | | | | 2 | | | | 1 | 4 | | **2,3** |


# ¡SI!

**AHORA PUEDE SUSCRIBIRSE A EL AMANTE Y RECIBIR TODOS LOS MESES LA REVISTA DE MANOS DE SU CANILLITA. COMPLETE EL CUPON Y ENVIELO POR CORREO. SU KIOSQUERO HARA EL RESTO.**

SOLO PARA CAPITAL FEDERAL Y GRAN BUENOS AIRES. PARA EL INTERIOR EL ENVIO ES POR CORREO.

## QUIERO UNA SUSCRIPCION ANUAL (12 NUMEROS) Y UN LIBRO GRATIS

**TIPO DE SUSCRIPCION**

- ☐ ARGENTINA: $ 70 O DOS PAGOS DE $ 35
- ☐ MERCOSUR: US$ 70 + GASTOS DE ENVIO (US$ 60)
- ☐ RESTO DE AMERICA: US$ 70 + GASTOS DE ENVIO (US$ 80)
- ☐ RESTO DEL MUNDO: US$ 70 + GASTOS DE ENVIO (US$ 90)

**REGALO**

- ☐ LIBRO MARTIN SCORSESE
- ☐ LIBRO WIM WENDERS

Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **Ediciones Tatanka S.A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de **El Amante**: 4326-5090/4326-4471. O por e-mail a: amantecine@interlink.com.ar

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE NUMERO PISO DPTO. COD. POSTAL

TELEFONO CALLE LATERAL 1 CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD PROVINCIA PAIS

Edgardo Nievas en *Gatica, el Mono*. La película de Favio quedó primera entre los redactores de la revista

Desde la soberbia indiferencia de los primeros tiempos hasta el ardiente embanderamiento actual, *El Amante* tuvo con el cine argentino una relación más apasionada de lo que pensamos en un primer momento. De eso habla esta nota. En las páginas siguientes, nuestra votación y las 50 películas que consideramos más representativas de la década. **por GUSTAVO NORIEGA**

**LOS 10 AÑOS** DE *EL AMANTE* Y EL CINE ARGENTINO

# Historia de una búsqueda

La relación de la revista con el cine argentino a lo largo de estos diez años ha sido una de amor-odio, o más bien, una que fue del odio al amor. En todo caso, fue, es y seguramente seguirá siendo una historia apasionada. Lo fue siempre, ahora nos damos cuenta, incluso en aquellos primeros años en que predominaba el desdén, en que pensábamos que el cine nacional era un asunto sin remedio, una pesadilla de la que solo nos podía sacar esporádicamente Adolfo Aristarain con su formación clásica. El era uno de los nuestros, había visto el mismo cine que nosotros, era un profesional hawksiano que sabía hacer su trabajo y que permanecía ligeramente ajeno a esa cofradía con olor rancio que era la familia del cine argentino a comienzos de la década de 1990.
¿Qué pasó con nosotros, qué cosas cambiaron? Ciertamente el propio Aristarain es un buen punto de partida para el análisis.

**LA ERA DE ARISTARAIN.** En el número 2 y en el número 4 de la revista le hicimos sendas entrevistas a Aristarain. La primera versaba sobre temas generales y su objetivo era más bien cumplir con nuestro sueño del pibe de hablar con un director admirado (por aquel entonces, con el mismo afán, aprovechamos para hacerle una entrevista a César Menotti, así que también se puede decir que esa era nuestra época cholula). La segunda estaba relacionada con el estreno de *Un lugar en el mundo*, una película que nos gustó muchísimo y que nos confirmó que su director era un artista personal, cada vez menos limitado por los bordes del género. Hoy una rápida mirada a la votación de nuestros redactores sobre las mejores películas argentinas de la década muestra que aquel film sólo fue elegido por cuatro de ellos y que apenas alcanza el puesto número quince. En mi caso particular, debo decir que, aunque en su momento fui uno de sus más fervientes defensores, no alcancé a ponerla en mi lista y que, en cambio, estuve hasta último momento evaluando sin éxito la posibilidad de incluir *La ley de la frontera*, una película aparentemente "menor". Esa brusca caída en la valoración del film probablemente más ambicioso y al mismo tiempo más logrado de Aristarain no tiene que ver solamente con algún distanciamiento en el tiempo, que borra y desdibuja la intensa emoción experimentada hace diez años. Más bien simboliza todo un desplazamiento en nuestra forma de ver el cine nacional, en nuestras expectativas y en nuestro grado de intervención en el mismo. ▶

Arriba: *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain. Abajo: *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro

Hoy, *Un lugar en el mundo* se presenta ante nuestros ojos como el mejor exponente de otra época. Es cine con un guión trabajado, con una puesta en escena cuidada y precisa y con actuaciones profesionales. Sin embargo, y reconociendo algunos momentos extraordinarios, hoy la tiñe un color viejo, de cosa antigua y falsa. Los diálogos –muy buenos, buenos o flojos, no importa su calidad literaria– revelan todo el tiempo su condición de cosa escrita previamente a la filmación, con algún estatus *superior*, si se quiere, al de la imagen misma. No es sólo que los actores son los más destacados prototipos de un estilo. Estamos hablando de Luppi, Leonor Benedetto, Pepe Sacristán y Cecilia Roth, lo cual no es poca cosa, en todo sentido. Es el texto mismo y la forma de mostrarlo, es el zoom lento sobre la cara de Cecilia Roth cuando habla de su hermano desaparecido, lo que marca y remarca un discurso; es la intensidad actoral, ese flagelo, lo que conecta a Aristarain con el peor cine de su época. Sus películas –*Un lugar en el mundo* particularmente– son de una gran nobleza y de un reconocido nivel técnico, pero la imposibilidad en aquella época de imaginarnos otro cine nos hacía pensar que él manejaba la imagen por sobre la palabra. Lo hacía mejor que todos sus contemporáneos y en algunos momentos (el cruce de miradas en el cual el narrador de la película comprende que su madre está enamorada del geólogo español) alcanzaba un esplendor fordiano. Pero *Martín (Hache)* y la revisión de *Un lugar en el mundo* confirman que el cine que admiramos a falta de otro era un cine de *actores*, en el peor sentido de esa palabra peligrosa.

**LA ERA DE AGRESTI.** Va desde mediados de 1993 hasta la aparición de *Pizza, birra, faso*, a fines de 1997. En el número de agosto de 1993 le dedicamos quince páginas a un director argentino desconocido y que ni siquiera vivía en Argentina. Alejandro Agresti había estrenado sólo una película en nuestro país, una furibunda denuncia en blanco y negro –a contrapelo del alfonsinismo– llamada *El amor es una mujer gorda*. Luego había desarrollado una impresionante carrera en Holanda. Aquella cobertura aprovechaba una retrospectiva de su obra exhibida en la Sala Lugones que culminaba con la que hasta entonces era su última película y que seguramente sigue siendo la mejor: *El acto en cuestión*. Esa nota, que precedía a un largo y jugoso reportaje, terminaba diciendo: "Este tipo deslenguado y orgulloso es un artista serio y tiene el futuro en sus manos". Ahora que estamos en el futuro de aquel presente, ¿qué se hizo de la carrera de Alejandro Agresti, en quien la revista puso sus fichas para la renovación del cine nacional? Su desembarco en Argentina fue con *Buenos*

*Aires viceversa* en el Festival de Mar del Plata, en noviembre de 1996. Le dimos la tapa, como haciéndonos cargo de nuestra apuesta, aunque algunos de nosotros expresamos reparos acerca de esa película. Un año después, la aparición en el mismo ámbito de *Pizza, birra, faso* abrió, por su parte, con más fuerza la puerta que el propio Agresti había abierto pero demostró además que se podía filmar nuestra ciudad de una forma distinta y real, al igual que lo hacía *Buenos Aires viceversa*, pero sin recurrir a la demagogia y la declamación del film de Agresti. La sucesión de sus siguientes películas (*La cruz, El viento se llevó lo qué, Una noche con Sabrina Love*), todas rodadas en Argentina, acentuaron nuestro distanciamiento. Ese tipo deslenguado y orgulloso dejó de ser una figura mítica en el exilio y pobló de reproches y reprimendas los bares de Buenos Aires, mientras apostaba a destiempo por Mahárbiz y Cavallo. Sigue siendo el director de *Boda secreta* y *El acto en cuestión*, de modo que este desencuentro puede resolverse a su favor en la medida en que vuelva a filmar con aquel rigor y aquella magia.

**LA ERA DE LA INTERVENCION.** Aparece de golpe, una tarde de 1995, con la presentación de *Historias breves*, una serie de cortos premiados por el INCAA. Los miembros de la revista salen como hechizados, acaban de ver la posibilidad de que el cine argentino tenga un futuro. Al mismo tiempo se estrena *No te mueras sin decirme adónde vas*, una producción de la televisión, dirigida por Eliseo Subiela. Decidimos poner ambos acontecimientos en la tapa: los jóvenes bajo el título de "Lo nuevo", la película de Subiela bajo un cartel que decía: "Lo malo". Es el comienzo de nuestra intervención en el cine nacional, no solamente como opinadores. Queremos hacer algo, dejar nuestra marca. Apostamos por estos jóvenes que, misteriosamente, carecen de todos los defectos históricos del cine hecho en Argentina. Son muchachos formados en escuelas de cine, mirando televisión y videoclips, y sin embargo su cine no es académico, televisivo ni frenético. Aparecen *Pizza, birra, faso, Mundo grúa, La Ciénaga, Bolivia, La libertad, Sábado, El descanso, Bonanza*. El camino que *Pizza* abrió en nuestro país, *Mundo grúa* lo hace en el mundo, recorriendo todos los festivales posibles, allanando el camino a las películas que siguen. La revista se llena de entrevistas y anticipos de películas que no se sabe cuándo se estrenarán ni cuánto público tendrán. Las tratamos igual que a las producciones de Hollywood, mientras nos empeñamos en ignorar el cine adocenado que viene desde la televisión, ese reemplazo del cine industrial que solo ha dado una película decente (*Nueve reinas*). Un fantasma recorre el panorama: el síndrome de la segunda película. ¿Esta ola de grandes óperas primas será una llamarada fugaz en la larga noche del cine argentino? Es la era que, esperamos, no termine y crezca con nosotros.

**LA ERA DE FAVIO.** Atraviesa la historia de la revista de punta a punta como un tío genial y algo loco que tenemos en el altillo y nunca quiere bajar a participar de las fiestas familiares. Apareció luego de uno de sus típicos ostracismos con *Gatica, el Mono*, una película votada por todos menos uno de los redactores. Nos gustó tanto en su momento que hasta llegamos a pelearnos con violencia por la forma en que hacíamos callar a los detractores. Luego, con años de demora, en un típico gesto faviano, apareció su documental de propaganda de un mundo desaparecido hace décadas: *Perón, sinfonía del sentimiento*. Favio presenta una combinación rarísima: es radicalmente moderno en su forma de filmar y utiliza esa modernidad para sustentar los valores de otra era, fundamentalmente los de un peronismo que ya no existe, si alguna vez existió. Junto con esas dos apariciones, el Festival de Mar del Plata nos permitió reencontrarnos con una copia en fílmico de *Soñar, soñar*, su película maldita y, al mismo tiempo, más querible. Nos pasamos días caminando por Mar del Plata imitando a Monzón increpando al chanta cagador de Gianfranco Pagliaro: "¡Me hiciste ladrón!". Fiel a sus principios, Favio arruina nuestra narrativa quedándose al margen de las clasificaciones. Le dedicaríamos con gusto nuestros diez años si él tan solo tuviera alguna vaga noción de quiénes somos. ■

**LAS MEJORES SEGUN *EL AMANTE***

| | PELICULA | PUNTOS | VOTOS |
|---|---|---|---|
| 1 | **Gatica, el Mono** | **135** | 15 |
| 2 | **La Ciénaga** | **109** | 14 |
| 3 | **Pizza, birra, faso** | **91** | 16 |
| 4 | **Mundo grúa** | **88** | 15 |
| 5 | **Silvia Prieto** | **59** | 10 |
| 6 | **Nueve reinas** | **52** | 11 |
| 7 | **La libertad** | **51** | 9 |
| 8 | **El acto en cuestión** | **39** | 7 |
| 9 | **Garage Olimpo** | **37** | 7 |
| 10 | **Rapado** | **22** | 6 |
| | Un muro de silencio | **21** | 6 |
| | Perón, sinfonía del sentimiento | **18** | 3 |
| | Dársena Sur | **17** | 4 |
| | Bolivia | **16** | 3 |
| | Un lugar en el mundo | **15** | 4 |
| | Historias breves I | **13** | 3 |
| | La expresión del deseo | **13** | 3 |
| | No quiero volver a casa | **11** | 3 |
| | Sábado | **10** | 4 |
| | Bonanza | **10** | 2 |
| | La dama regresa | **10** | 2 |
| | Modelo 73 | **10** | 2 |
| | Martín (Hache) | **8** | 1 |
| | La ley de la frontera | **5** | 1 |
| | Sotto voce | **4** | 2 |
| | Eva Perón | **4** | 1 |
| | La nube | **3** | 1 |
| | De eso no se habla | **2** | 1 |
| | Montoneros | **2** | 1 |
| | Fantasmas de Tánger | **1** | 1 |
| | Hijo del río | **1** | 1 |
| | Plata quemada | **1** | 1 |

**Oscar M. Azar**

SALUDA A **EL AMANTE** EN SU DECIMO ANIVERSARIO

**Estudio Azar,** Av. Rivadavia 1367 10mo, Buenos Aires, CP 1033 **teléfono** 4783-2639 **e-mail** oscarazar@yahoo.com

**ANIMALADA**
2000, dirigida por Sergio Bizzio

El escritor Sergio Bizzio (también coguionista de *Chicos ricos*) hizo una película más que atípica y que seguramente tendrá nula descendencia, uno de esos ovnis cinematográficos que poca gente ve pero que dividen a la crítica por un tiempo y pasan a ser rápida e injustamente olvidados. Otra de estas rarezas quizá sea la aventura sci-fi de Spiner, *La sonámbula* (casualidad o no, las dos películas comparten productor, Rolo Azpeitía). El film de Bizzio tiene los colores chirriantes del cine chillón de Australia, una romántica historia de zoofilia, un tono apagado, gloriosas actuaciones automáticas y desafectadas, la ridiculización de casi todos los personajes y una presencia en el mundo del cine que fascina o irrita y que ninguna crítica ha logrado descifrar. Estas líneas tampoco. **JPF**

**BOLIVIA**
2001, dirigida por Adrián Caetano

Hay realizadores que desde su ópera prima muestran un universo temático y un estilo definitivamente personales. Es el caso de Caetano, quien a lo largo de su filmografía ha desarrollado una mirada descarnada y escéptica sobre la vida cotidiana, que para sus protagonistas, generalmente marginales, se transforma en un infierno sin salida. Esto se podía apreciar cabalmente en dos obras mayores como el mediometraje *La expresión del deseo* y *Pizza, birra, faso* (sin que en este último la codirección de Bruno Stagnaro atenuara un ápice esa desencantada visión). *Bolivia* se desarrolla casi íntegramente en un bar barrial de mala muerte, donde se reúnen unos personajes cuyo único objetivo es la supervivencia a cualquier costo, y ese ámbito físico excluyente provoca que el film sea aun más opresivo y claustrofóbico que sus trabajos anteriores. Enrique Liporace, como el encargado del bar, tiene aquí el papel de su vida. **JG**

**BUENOS AIRES VICEVERSA**
1996, dirigida por Alejandro Agresti

Agresti dijo que con esta película quería devorarse la ciudad, pero abrió la boca tan grande que, sin darse cuenta, terminó engulléndose a sí mismo. El gran error fue, justamente, la pretensión de dominio, la negación del director a reconocerse en la imposibilidad de su protagonista. En vez de asumir que así como ella inventa una Buenos Aires "linda" él también inventa *una* Buenos Aires, y que los dos no pueden sino terminar siendo víctimas de aquello que se les escapa, Agresti cree que él sí puede. Pero no puede, y encima, por no ser consciente de la operación, en su invención de la ciudad –de construcción endeble, frágil y maniquea– termina copiándose a sí mismo, condenando sus materiales a la banalidad más absoluta. Se tragó a sí mismo, y de allí en más se dedicó a filmar desde un aislamiento sordo; la ciudad y el mundo continúan afuera, pero ahora le resultan doblemente inasibles. **HS**

**CAZADORES DE UTOPIAS**
1995, dirigida por David Blaustein

*Montoneros* de Andrés Di Tella planteaba, desde la historia personal de una ex militante, una mirada bastante crítica sobre ese movimiento, que incluía la denuncia de asesinatos dentro de la organización ordenados por su cúpula. La película de Blaustein elige el camino de la toma de posición comprometida "desde adentro" a partir de los testimonios de una treintena de personas, que incluyen desde participantes directos en la lucha armada hasta figuras legendarias del peronismo de la primera hora como Andrés Framini y Sebastián Borro, lo que se alterna con la utilización de un excelente material de archivo, en varios casos inédito. El resultado es un film apasionante, con momentos de gran fuerza, que reivindica el compromiso político y la lucha militante por una sociedad mejor como una de las actividades más dignas que puede ofrecer la vida. Posmodernos, individualistas a ultranza y buscadores de miradas "objetivas", abstenerse. **JG**

**CENIZAS DEL PARAISO**
1997, dirigida por Marcelo Piñeyro

El caso Piñeyro es uno de los más interesantes de la década. No se trata de alguien que ha logrado el éxito y ahora busca el prestigio, sino de alguien que ganó un público, y ahora quiere hacer una película de la que pueda estar orgulloso sin por eso perder a ese público. *Cenizas del paraíso* fue el primer paso de ese intento. La distancia que guarda este film respecto de los dos anteriores es tan abismal que hasta podría ser interpretada como un giro. No un giro estético, sino un cambio radical de actitud. *Cenizas del paraíso* es un proyecto ambicioso, que no termina de plasmarse con éxito, pero que aun así logra mostrar el tamaño de su ambición original. Sbaraglia demuestra el gran actor que es, igual que en *Plata quemada*. **SS**

**COMODINES**
1997, dirigida por Jorge Nisco

En 1997 la televisión comienza a producir de lleno grandes proyectos para cine. Como una posible extensión de la serie *Poliladron*, aunque sin la historia de amor, es también el nombre de Adrián Suar el que aparece en la gran pantalla. Pero los cambios formales que introdujo en la TV no se extendieron al cine, y este policial dejó mucho que desear a pesar de las promocionadas escenas de acción. La ausencia de los códigos del género policial en el cine argentino hace que la simpatía con la que se mira a la policía resulte un tanto ofensiva, y la ideología conservadora atraviesa cada escena y cada personaje. De todos los films asociados con Suar, el único aceptable fue la comedia romántica ambientada en La Boca *Alma mía*. Luego decidió contratar a directores viejos o con supuesto prestigio, lo que convirtió a estos fallidos intentos en efectivos pero malos films, como los que ya no queríamos volver a ver en nuestro cine. **SG**

En la otra página, *El asadito, Comodines* y *Cenizas del paraíso*. En esta página, Marcello Mastroianni en la última película de María Luisa Bemberg: *De eso no se habla*

**DARSENA SUR**
1997, dirigida por Pablo Reyero

Este film dividido en tres partes es un ejemplo notable de las posibilidades que el documental ofrece a los directores locales. Reyero elige un tono exacto y se coloca a una distancia desde la cual no se apropia de las historias ni tampoco permite que éstas pierdan interés. Con una actitud humilde y sin emitir opiniones innecesarias que serían un burda redundancia, *Dársena Sur* consigue armar varios retratos de la vida en el Dock Sud sin pretender extenderlos a toda la realidad nacional. La puesta en escena también refleja esta pudorosa idea de no llamar la atención y la narración nunca pierde el rumbo ni se vuelve oscura. Junto con *¡Que vivan los crotos!*, *Dársena Sur* es el mejor documental que se filmó en nuestro país en los últimos diez años. Su paso por las pantallas locales fue efímero pero el tiempo parece que le va dando el espacio que se merece. **SG**

**DE ESO NO SE HABLA**
1993, dirigida por María Luisa Bemberg

En las películas de M. L. Bemberg, la trama y los personajes son representación de procesos históricos e instituciones sociales. Lo narrado no deja de tener su propio atractivo, pero se le impone automáticamente una dimensión simbólica. Esta correspondencia lineal desaparece en *De eso no se habla*. No se trata de un abandono del procedimiento, sino de su rarificación: todo el tiempo parece haber un segundo sentido, pero la intensidad de las experiencias complica todo intento de sistematizarlo. Al igual que su protagonista, que se opone a los intentos de su madre por invisibilizar su diferencia hasta finalmente dejar de lado su ilusoria reconciliación con lo "normal", la película se sumerge en cada uno de los personajes rescatando su individualidad por encima de su pertenencia a un grupo social. Es cierto, no es su mejor película, ni siquiera es perfecta, pero es compleja y fascinante. **HS**

**EL ACTO EN CUESTION**
1993, dirigida por Alejandro Agresti

En los últimos diez años tuvimos la posibilidad de asistir a la carrera cinematográfica de Agresti. Desde *El amor es una mujer gorda* hasta *Una noche con Sabrina Love*, pasando por *Buenos Aires viceversa* o *El acto en cuestión*, Agresti se hizo cargo de un tipo de cine que trabaja con un registro personalísimo e inquietante. Un cine que se juega en cada escena, provocando en el espectador estados de euforia tan elevados que van desde la incondicionalidad más absoluta hasta el odio más supremo. El de Agresti no es un cine de medias tintas. Muchas de sus películas, lamentablemente, no se estrenaron comercialmente, y *El acto en cuestión* es una de ellas. Una película compleja y difícil de aprehender que cuenta de manera elíptica la historia de un país. Más allá de los juicios de valor y de las diferencias de opiniones, el cine de Agresti es ya un cine de culto, excesivo y desmesurado, huérfano de filiaciones, que trabaja a contrapelo de lo convencionalmente establecido. **MG**

**EL ASADITO**
1998, dirigida por Gustavo Postiglione

Esta "proeza estética" se reduce a una o a lo sumo dos actuaciones eficaces, el resto es un absoluto bochorno (particularmente la estructura dramática, que acusa la influencia de la peor y más rancia dramaturgia argentina de los años ochenta). Canto de cisne y elegía autocelebratoria –aunque se pretenda crítica– del macho argentino (maleza difícil de erradicar en estas tierras si las hay), *El asadito*, anunciada por su propio director como la gran revolución cinematográfica (alias dogma rosarino) del olvidado interior, recurre a un costumbrismo de brocha gorda que atrasa más de treinta años. Su propuesta es tan vanguardista como la Singer a pedal, y encima tiene la correa rota, la aguja roma y el hilo quebradizo. Su director, que se asume antiporteño y machista, acertó más de lo que hubiese querido al afirmar en un reportaje (*EA* 89) que lo suyo fue, alguna vez, el cine ideológico. Lo sigue siendo. **HS**

**EL AUSENTE**
1987, dirigida por Rafael Filippelli

*El ausente* es un relato de Antonio Marimón incluido en el libro *El antiguo alimento de los héroes*. Sobre ese texto, Filippelli hace un film-ensayo que cuestiona la posibilidad de acceso al pasado reciente en clave documental. En el lugar de la presunta verdad histórica se despliegan las distintas mediaciones que, a la vez que nos distancian de ella, nos permiten reconstruirla. *El ausente* problematiza esa distancia irreductible que separa a los intelectuales de los sucesos del presente en nombre del cual piensan. El acceso a los hechos solo es posible a través de la reconstrucción. Traducida al lenguaje cinematográfico, la distancia entre el pensamiento y la realidad se vuelve el problema de cómo filmar a Muñiz (un intelectual) tratando de reconstruir la historia de Salas (un sindicalista desaparecido). Revista desde hoy, *El ausente* es más lúcida todavía que en su fecha de estreno. **SS**

**EL DESVIO**
1998, dirigida por Horacio Maldonado

*El desvío* podría ser una alegoría sobre el origen espurio de toda gran fortuna. Representa sin ninguna moralina aquella idea de que el capital está manchado de sangre. Es mucho mejor que cualquier producto de los multimedios y, sin embargo, tiene todos los elementos que ellos explotaron hasta ▶

el cansancio. Realizada sin crédito del INCAA, *El desvío* les devuelve su apoyo a los auspiciantes con un clip del acquarium y con un fin de semana en Mar del Plata que resultan desopilantes y, a la vez, sinceros. Pero el disfrute trash y el imaginario grasa desaparecen –junto con las horribles canciones de Memphis– cuando los protagonistas empiezan a vivir la aventura de sus vidas, mientras una situación inesperada se les va de las manos. El manejo de la violencia y de la tensión son el mayor mérito de Maldonado. Una de las pocas películas argentinas de la década que buscó el éxito comercial con buenas armas narrativas. **SS**

**EL HIJO DE LA NOVIA**
2001, dirigida por Juan José Campanella

Se veía venir y Suar, Darín, Aleandro y Campanella (en ese orden) lo hicieron: *El hijo de la novia*, "una película que habla de nosotros mismos y de nuestros afectos", fue vista por un montón de gente que a lágrima batiente aplaudió y rió (y lloró, claro) durante gran parte de la cinta. Bochinchera y guionística, la historia de *El hijo de la novia* constituye el ejemplo más importante de uno de los dos tipos de cine que se instalará en el futuro o, en todo caso, que ya está instalado en el gusto popular. El de raíces industriales, el del apéndice televisivo, el de nuestras costumbres heredadas de una buena porción del cine clásico, el de los actores carismáticos y conocidos, el que emociona como las películas italianas de antaño, el que impacta por los diálogos y la velocidad de las situaciones. En la vereda de enfrente queda el otro, aquel que reflexiona sobre los procedimientos fílmicos, el que no piensa únicamente en la boletería, el que se concibe sin publicidad ni marketing, el de un puñado de realizadores que innovaron viejas estructuras. Este cine jamás será elegido para el Oscar. **GJC**

**EL LADO OSCURO DEL CORAZON**
1992, dirigida por Eliseo Subiela

Subiela es un autor indiscutible, solo que lo que ha creado son meras piezas de ideología. Ver sus películas sirve para reconocer ciertas fantasías masculinas que son quizá lugares comunes entre los varones de su generación, pero que carecen de todo interés estético. Su tan popular clasificación de las mujeres en madres, esposas y amantes tiene en *El lado oscuro del corazón* su representación más adecuada, es decir, la más arquetípicamente grasa. Subiela siempre ha sido fiel a sí mismo. Es un publicitario de alma. Su manera de idealizar las cosas es invariablemente banal. Acusarlo de mal gusto sería incorrecto. El mal gusto puede tener rango estético. Lo suyo es condensar una idea en una imagen, rompiendo el efecto metafórico cuando debería producirlo. La paradoja es la literalidad: si Oliverio le entrega su corazón a Ana vamos a ver a Darío Grandinetti entregándole un corazón a Sandra Ballesteros. **SS**

**EL VIAJE**
1991, dirigida por Fernando Solanas

Dos grandes figuras en actividad desde la década del sesenta: Favio y Solanas. El primero, referente insustituible para los cinéfilos locales; el segundo, reza el lugar común, el nombre que los europeos asocian con el cine argentino. Solanas comenzó la última década con una pesada herencia, propia. Con *Sur*, su mejor película y quizá la más importante de los ochenta, ganó como mejor director en Cannes, llevó un millón de espectadores, y cerró con emoción la agitación del imaginario de la apertura democrática. Fue una de las primeras figuras públicas que se opusieron al menemismo, lo que lo llevaría a *El viaje*, película-exceso en todo sentido, intragable para muchos e irritante pero valiosa para otros. Luego, sin traicionar jamás su lugar de cineasta temerario, ambicioso y con una posición política asumida a los gritos, hizo *La nube*. Ninguna de estas dos películas repitió glorias pasadas. Ahora buscará volver al éxito basándose en Isabel Allende (?). **JPF**

**ESPERANDO AL MESIAS**
2000, dirigida por Daniel Burman

Tomando la producción de los últimos años se puede hacer una división entre películas comerciales de fuerte conexión con la estética o el dinero televisivos y películas de autor que renovaron el rostro del cine nacional. Pero la cosa es más compleja, y Daniel Burman combina su universo personal y sus inquietudes con una narración clásica y prolija en absoluto alejada del gusto popular. No teme a los rostros de la televisión ni a los viejos actores de cine y al mismo tiempo apuesta por los actores nuevos. *Esperando al Mesías* es mejor que su film anterior –*Un crisantemo estalla en Cincoesquinas*– y también es más ambicioso. Burman ocupa el lugar de los buenos directores del cine clásico, pero no hay un contexto industrial que lo respalde y por lo tanto no tiene una producción tan continua como la de aquellos. El tono y el estilo de *Esperando al Mesías* –una sólida, pudorosa y sobria película coral– hacen pensar que el clasicismo de Burman va más allá del contexto. **SG**

**GARAGE OLIMPO**
1999, dirigida por Marco Bechis

Jugada en el límite del documental, *Garage Olimpo* es la película argentina de ficción que, de alguna manera, cierra el ciclo de films acerca de la última dictadura en Argentina. Profundamente política, *Garage Olimpo* habla, de forma directa y radical, acerca de la violencia que el Estado, en sus múltiples facetas, ejerce sobre los ciudadanos. Nada de lo que cuenta Bechis es de fácil digestión. La realidad, con sus secuestros, sus torturas, su complicada cotidianidad, irrumpe de manera brutal en los individuos, incluso hoy. Será inolvidable en el contexto argentino de la última década el comienzo y el cierre de *Garage Olimpo*: el surcar de los aviones por un cielo abierto, los vuelos de la muerte, el verdadero horror. Afortunadamente para el cine, pero dolorosamente para los ciudadanos, Bechis logra saldar la deuda que los cineastas tenían con el pasa-

Allá, *El lado oscuro del corazón*, dirigida por Eliseo Subiela. Acá, *Graciadió* de Raúl Perrone y *El viaje* de Pino Solanas

do reciente: contar a partir de una ficción, de manera directa, los trágicos hechos pasados. *Garage Olimpo* es una obra radical, extrema y profundamente necesaria. **MG**

**GATICA, EL MONO**
1993, dirigida por Leonardo Favio

En un documental de promoción de *Gatica, el Mono*, Leonardo Favio comenta que le costó volver al cine luego de "diecisiete largos e irrecuperables años". También, al final de este trabajo de 17 minutos, Favio define el film como "la obra de la madurez, técnicamente perfecta, sin resbalones ni traspiés". En su momento, elogié *Gatica, el Mono*. Suelo arrepentirme de lo que escribí tiempo atrás sobre una película, pero cada vez que el cable exhibe los travellings, la sangre en el ring, las frases del personaje, la historia de aquel país junto a la de *su* boxeador, los mambos de Pérez Prado, el extraordinario y agónico final y "el mono, las pelotas", pienso que la admiración que sentí por la película resulta bastante acotada, insuficiente, parcial. *Gatica, el Mono* es una película visceral, única y digna del análisis más riguroso que, como Gatica en la mayoría de sus peleas, siempre termina en pie, vociferando con su particular lenguaje. Fueron necesarios diecisiete años para que el cine argentino recuperara a su gran referente. **GJC**

**GRACIADIO**
1997, dirigida por Raúl Perrone

*Graciadió* es la síntesis de un mundo y un sistema. Un mundo del suburbio que tiene escasos registros en nuestra cultura. Gentes –especialmente jóvenes– deambulando sin destino por una geografía cercana pero olvidada. A ese mundo de mezclas –culturales, afectivas– corresponde un sistema narrativo que crea sus propias reglas y condiciones de producción, fuera de cualquiera de los débiles cánones de nuestro cine. El deseo es una palabra dominante en el universo de Perrone (así se llama su "productora"). Pulsión que parece tener un lugar geográfico: Ituzaingó, y al mismo tiempo no tener límites, es la estética del hago lo que quiero, cuando quiero y con lo que tengo a mano. No importan distribución ni estrenos. Así, contra toda convención y siguiendo el hilo de su propio instinto, Perrone avanzó en su buscada precariedad hasta *Graciadió*, cierre de un ciclo que quiere volver a reiniciarse, como el deseo. **ER**

**HISTORIAS BREVES**
1995, varios directores

Posiblemente la portada más polémica en toda la historia de *El Amante*, aquella que en junio de 1995 anunciaba una dicotomía que hoy, a más de seis años de su publicación, no se ha extinguido, pero sí desatomizado en un puñado de direcciones. Vivimos ahora otros tiempos, pero lo cierto es que a los diez nombres que conformaban esa estimulante camada de miradas cinematográficamente diversas los unía una apuesta por lo diferente, de ahí el entusiasmo y la esperanza de entonces. Algunos de los directores de esos cortometrajes nos han dado varias de las mejores –así, a secas– películas argentinas de los últimos diez años (Martel, Caetano, Stagnaro); otros han iniciado carreras que se vislumbran ciertamente interesantes (Burman, Rosell, Tambornino); de algunos otros no tenemos, desgraciadamente, noticias. Pasará un buen tiempo antes de que vuelva a repetirse semejante conjunción de talentos. **DB**

**LA CIENAGA**
2001, dirigida por Lucrecia Martel

*La Ciénaga* fue una más que agradable sorpresa en estos últimos años. Lo interesante de la película es la mirada de Lucrecia Martel sobre el mundo en general y el cine en particular. Por un lado, se aparta de su generación en la elección del tema y del registro, y por el otro, se acerca a cierto cine argentino que trabaja alrededor de los núcleos familiares, de la asfixia, de las relaciones de poder en un pequeño ámbito, de los lazos sociales. Martel coquetea con el cine de la Bemberg al compartir la mirada femenina y directa sobre las estructuras sociales que van desapareciendo. Ya desde su excelente corto *Rey muerto*, que forma parte de la primera edición de *Historia breves*, Lucrecia Martel deja entrever un estilo particular donde se cruza el localismo más exacerbado con cierta temática universal. De alguna manera, *La Ciénaga* abre un abanico de posibilidades cinematográficas más que interesantes en el conjunto del cine argentino de los últimos años. **MG**

**LA DAMA REGRESA**
1996, dirigida por Jorge Polaco

Polaco es víctima de una transacción infame: la crítica accede a considerarlo un "autor" al precio de construirlo como un delirante, negándole toda seriedad. Grave error. En 1996, Madonna mediante, la representa- ▶

PSICOANÁLISIS Y CINE
El Estudio de las Artes y de los Oficios
Información: tels.: 011 45521017/2378 - cel.: 011 15 4440-9699
http://www.elestudio-macgraw.com - e-mail: elestudio@elestudio-macgraw.com

*La peste*, la producción internacional dirigida por Luis Puenzo. A su lado *La libertad*, una de nuestras películas favoritas. Abajo: *La furia*, uno de los bodrios Telefé

ción de Eva Perón fue un tema candente en la agenda nacional. En ese contexto, *La dama regresa* hereda y retoma la construcción de un imaginario del "peronismo de Evita" del cine de Armando Bó y la hibrida con Perlongher, pero no para dar su versión de Eva (como tantos corrieron a hacer), sino para preguntarse en qué términos se construye dicha figura en el imaginario social argentino y restituirle toda su potencialidad revulsiva. La vuelta de la Coca al pueblucho resulta mucho más revolucionaria que las puteadas de la Goris, porque expone la pobreza intelectual, el provincianismo y la pacatería con que las instituciones nacionales intentan fagocitar el intragable cuerpo de esa mujer. **HS**

**LA FURIA**
1997, dirigida por Juan Bautista Stagnaro

Luego de la impresentable *Las cosas del querer 2*, vino el primer producto "argentino" de Telefé. *La furia* formó parte, junto con su contemporánea *Comodines*, de los inicios del romance entre los multimedios y los subsidios del INCAA. La película de Stagnaro (que venía de *Casas de fuego* y prosiguió con *El amateur*) es antipolítica, antijudicial, proviolencia por mano propia y representa lo peor de lo peor de la ideología más simplista de la inconciencia de derecha de la argentina. Aun así, con su gran dosis de torpeza expositiva y berretadas en la narración, *La furia* sería mejor que los productos Telefé que vendrían (también de directores "profesionales" o "de nombre"): los Jusids *Un argentino en Nueva York*, *Esa maldita costilla* y *Papá es un ídolo*, el Desanzo *La venganza*, el García Ferré *Manuelita*. Este año Telefé llamó a Mignogna y quizás haya mejorado con *La fuga*, pero yo mucho no lo noto. **JPF**

**LA LIBERTAD**
2001, dirigida por Lisandro Alonso

Por un lado, *La libertad* es una obra simple, sencilla, lineal, y por el otro, es la película más hermética, oscura y difícil de los últimos años. Alejada de cualquier tipo de filiación cinematográfica, se constituye como una experiencia única y particular. Sin lecciones morales, sin didactismos, sin excesos, sin las convenciones del realismo local, *La*

*libertad* es un objeto estético en estado puro, depurado, casi cristalino. El relato de un día en la vida de un hachero no es, pese a su escenario pampeano, solamente una película argentina, sino que también aparece como una película universal. La rutina, la adversidad del medio geográfico y social, la difícil supervivencia diaria, la aparente libertad, la fragilidad de la felicidad son evidentemente temas universales. *La libertad* es una de las pocas –si no la única– películas locales en las que el director no opina, no remarca, no juzga, ni siquiera promueve la identificación. Alonso sólo describe el día del hachero, invitando al espectador a reflexionar. *La libertad* es un páramo en el cine nacional. Un objeto extraterrestre. Una ópera prima repleta de ideas acerca de lo que el cine debería ser. Una verdadera y maravillosa rareza. **MG**

**LA PESTE**
1991, dirigida por Luis Puenzo

El único director argentino ganador de un Oscar continuó montado en la breve fiebre de la coproducción luego de *Gringo viejo* (a propósito, ¿alguien se acuerda de *Highlander II*?) adaptando nada menos que a Albert Camus. Un reparto de grandes estrellas nacionales e internacionales, fotografía lustrosa y música de Vangelis, y casi todas las ideas de la novela original arruinadas en el camino. O de cómo el existencialismo puede devenir en la más grandilocuente de las vacuidades. A diez años de su estreno la imagen más recordada del film de Puenzo probablemente sea la de ese niño gritando, insoportable, durante más de un minuto, utilizada en los avances como símbolo, vaya uno a saber de qué. *La peste* nunca se estrenó en Estados Unidos, y aquí se la presentó como matriz de un cine argentino maduro, importante y de alto nivel de producción. Al menos los técnicos cobraron bien y sin demoras. **DB**

**LOLA MORA**
1995, dirigida por Javier Torre

En los diez años transcurridos desde que apareció *El Amante*, Javier Torre filmó cuatro películas: *El camino de los sueños*, *Lola Mora*, *El juguete rabioso* y *Un amor de Borges*. Su hermano Pablo, dos: *El amante de las películas mudas* y *La cara del ángel*. Son demasiadas. Si sumamos el puntaje consensuado en la revista de las seis películas, no llegamos a los diez puntos. En todas se trata de una forma solemne y ampulosa algún tema "importante". Todas están muy mal filmadas. Son declamatorias, antiguas, falsas. Alguna, como *La cara del ángel*, roza la perversión. *Lola Mora*, un pésimo *biopic* sobre la artista, fue utilizado por el Instituto en la era Mahárbiz para inventar un éxito inexistente. Su director fue una de las caras del peor costado del Festival de Mar del Plata. Los Torre representan cabalmente el cine que ya no se puede hacer en Argentina. **GN**

**LOS LIBROS Y LA NOCHE**
1999, dirigida por Tristán Bauer

Es cierto, esta película presenta un Borges escolar e incurre en una utilización del diseño 3D y de la composición digital fea, fea, muy fea. Pero esto se nota a simple vista, casi tanto como la intención de borrar las aristas polémicas de su protagonista (que *Harto the Borges* explota con fortuna). Quien sale perdiendo, en todo caso, es la literatura, que en estos últimos diez años ha sido de lo más vapuleada por el cine nacional, sea vía documental, adaptaciones (pobres Onetti y Saer) o películas argumentales en que los escritores (*El amor y el espanto*, otra vez Borges) o la literatura misma (*El lado oscuro*... I y II) son personajes o tema. El problema es que toda película que se permite una concepción tan ingenua de la literatura, o de cualquier práctica estética, genera una concepción igualmente boba del cine: utilitaria, didáctica y divulgatoria, un manual para la escuela primaria. **HS**

**MALA EPOCA**
1998, dirigida por Nicolás Saad, Mariano de Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno

Obra colectiva y dispar, *Mala época* es un producto abiertamente antimenemista. Sin bajadas de línea, con mayor o menor interés (el corto *Vida y obra* se distingue muy por encima del resto), resulta un producto típicamente FUC: aspectos técnicos impecables, narración cuidada, historias con un trasfondo más bien realista donde terminan prevaleciendo los climas generados por la pericia técnica por encima de la libertad de experimentar con nuevos caminos estéticos o narrativos. Lo más logrado del discurso del film es quizá su consistencia ideológica que, ausente de declamaciones, pide a gritos recuperar un discurso personal frente a la agresividad de un entorno que impone las reglas con violencia. Irónicamente, los alumnos de escuelas de cine se encuentran ante la violencia del paradigma impuesto. ¿Ruptura o tradición? El subtexto de *Mala época* es un llamado de atención. **FK**

**MANUELITA**
1999, dirigida por Manuel García Ferré

La canción *Manuelita* narra la historia de una tortuga que busca embellecerse por fuera para descubrir que la belleza que cuenta es interior. En una época en la que Neustadt elogiaba a Menem diciéndole melifluamente que parecía rubio y de ojos celestes, tal idea era impensable. García Ferré, en complicidad con María Elena Walsh, invirtió los tantos y contó la alegre historia de pobres que nunca dejarán de ser pobres y de una tortuga que sueña –y logra– ser modelo. Menemismo según *Billiken*, y vergonzoso ejemplo de una operación comercial (con aroma a negociado) cuyo mayor pecado es la negación de la magia y la pobreza estética inaceptable en un dibujo animado. A pesar de las muchas películas torpes de la década, *Manuelita* y su grotesca presentación al Oscar permanecerán como un monumento a lo que no debe ser ni hacer el cine argentino. **LMD'E**

**MODELO 73**
2000, dirigida por Rodrigo Moscoso

Tres pibes salteños dan vueltas alrededor de un Chevy 73, que se niega a dar vueltas. Van y vienen en el calor, el sol y la siesta permanente, también en torno a sendas damas que no dan tantas vueltas. Película feliz, celebración del azar y la disponibilidad vital en la huella de Rohmer (también inspirador de la notable e inminente *Sábado*, de Juan Villegas), *Modelo 73* sigue a sus personajes en sus evoluciones que, a pesar de la levedad, no reniegan de cierta ansiedad en busca del fugaz instante dichoso. Como ocurre en el registro documental de *Bonanza* (Rosell) y –aunque en menor medida– en *El descanso* (Moreno-Rosell-Tambornino), no se disimula aquí el carácter exploratorio de estos relatos. Sin manifiestos o programas explícitos, hay estrategias de liberación para zafar de esa batería de rancias sujeciones de la pantalla argentina, que el establishment aún se empeña en sancionar como "bien hecho-bien filmado". **EAR**

**MUNDO GRUA**
1999, dirigida por Pablo Trapero

Una grúa dibuja en lo alto una panorámica abrazando a Buenos Aires con un vals de Canaro. Abajo está el mundo del Rulo, un cielo posible en la tierra: el del trabajo, el de las máquinas que él arma y desarma, acaricia como a mujeres. Como ellas, las máquinas son caprichosas, se le someten, lo llevan al cielo o lo abandonan y le cierran la puerta al futuro. Otras máquinas pautan la vida de su hijo: juegos electrónicos, tragamonedas. Para unos el sueño trunco de un futuro limpio y simple; para otros el día a día agotado frente a máquinas de luces artificiales. Unos y otros inocentes. Corazones de oro como el vals de Canaro. *Mundo grúa* es un réquiem sin ▶

lamentos, pero también una celebración de lo que queda: la solidaridad, la amistad, los cálidos rincones donde el afecto resiste. Un relato simple de escondida grandeza que se eleva como la pluma de una grúa hasta un lugar donde todavía hay esperanzas. **ER**

**NO QUIERO VOLVER A CASA**
2000, dirigida por Albertina Carri

Dentro del cine argentino actual, hay pocos directores (casi ninguno) que pueden considerarse como referentes: uno de ellos es –más allá de lo que se opine de sus películas– Martín Rejtman. Algunas características de su cine –la ausencia de psicologismo, el distanciamiento expositivo– se pueden apreciar en la ópera prima de Albertina Carri, un relato que entrecruza las historias de dos familias a partir de un asesinato por encargo. Pero, por encima de esas referencias, la película de Carri se impone como una obra auténticamente personal en la que el ámbito familiar es un infierno helado y hay una inusual mirada sobre Buenos Aires (a la que hace referencia Hugo Salas en su crítica en *EA* 107) que se muestra como una jungla de cemento fría y distante. Puede que el film sea por momentos demasiado "serio", pero el rigor y la inteligencia de la puesta en escena se anteponen claramente a esta objeción. **JG**

**NO TE MUERAS SIN DECIRME ADONDE VAS**
1995, dirigida por Eliseo Subiela

En el cine de Subiela anterior a esta película había una promesa y un peligro. La promesa era la posibilidad de encontrar lo extraordinario en lo ordinario. El peligro, que la libertad creativa sucumbiera a la necesidad de usar el cine como manual de resignación, como texto para predicadores. En esta película y en las siguientes cuajó la segunda posibilidad y Subiela se alejó del cine. Se alejó de la ambigüedad, de la posibilidad y del riesgo para construir publicidades del Más Allá que favorecieran el *statu quo* de una sociedad que sufría pero que no tenía que darse cuenta. *No te mueras...* está construida alrededor de la idea de que el cine no es un arte sino un placebo. Más cercano a las flores de Bach que al clavecín bien temperado, el cine de Subiela demostró su impotencia con esa imagen de Mariana Arias fantasma, trivial cóctel de póster de colectivo y almanaque de gomería, pero sin la nobleza ingenua de ambos artefactos. **LMD'E**

**NUEVE REINAS**
2000, dirigida por Fabián Bielinsky

El eslogan publicitario de la película *Señales de amor* dice: ¿puede algo que pasa una vez en la vida pasar dos veces? La respuesta, a la luz del cine industrial argentino que se estrenó este año, es un rotundo "no". *Nueve reinas* está (muy) bien dirigida y (muy) bien actuada. Es magnética y luminosa pero a la vez trafica con un pesimismo que llega hasta los huesos como una de esas lluvias finitas. Tiene una solidez y una depuración formal que la hacen parecer de otro lado o de otro tiempo o las dos cosas a la vez. Pero es tan de aquí y tan de ahora, que en el año y pico transcurrido desde su estreno quedó un poquitín marchita: como aquel riesgo país que andaba por los 600 puntos, el sálvese quien pueda que guía a sus protagonistas hoy parece casi casi un juego de niños. No ha habido ninguna igual y todo parece indicar que no habrá ninguna, aunque todavía está por verse si Bielinsky tiene en su poder el secreto del milagro. **MP**

**PEPERINA**
1995, dirigida por Raúl de la Torre

En lo más alto de la lista de películas argentinas impresentables se encuentra este semidocumental que giró en torno de aquellos shows de Serú Girán en River Plate. El registro del "vivo" (por así decirlo) está hecho de un modo tal que ver al grupo en la pantalla es una experiencia mucho más patética y desarticulada que la de haberlos se-

*Perón, sinfonía del sentimiento*, el documental del gran Leonardo Favio

guido en vivo en el estadio (lo que ya es mucho decir). Para más inri, Raúl de la Torre encastra ahí en el medio una ficción pequeña pequeña en la que Andrea del Boca hace de Peperina y hasta hay un empresario rockero idiota y cruel. Ya había que animarse a intentar extraer algún tipo de experiencia mínimamente vital (o cinemática o climática o algo) del lamentable comeback del grupo comandado por Charly García y David Lebón, pero De la Torre fue mucho más allá, y lo hizo con una falta de miedo al ridículo que al final resulta la único verdaderamente sorprendente de la película. **MP**

**PERDIDO POR PERDIDO**
1993, dirigida por Alberto Lecchi

Proveniente de la "industria", Lecchi debutó con este policial de clase media. La película fue una de las primeras que buscaron la pátina "profesional" en los noventa, con ritmo pero con un guión simplista y maniqueo. En lugar de pulir los problemas y seguir adelante con el cine de género, Lecchi eligió el camino del facilismo derivativo de *Tango feroz* e hizo *El dedo en la llaga*. Luego intentó volver al género y le fue peor en todo sentido con *Secretos compartidos*. Agarró el *beat* de la producción e hizo *Operación Fangio*, digna película de tono menos que menor que no vio nadie, luego trabajó para el zar Suar en la desganada y homofóbica *Apariencias* y el mismo año estrenó *Nueces para el amor*, que parecía una vieja película del cine argentino avejentado, ese del que insinuaba separarse en *Perdido por perdido*. No para de filmar y este año hizo lo que podría considerarse un *quickie* de la factoría Suar, *Déjala correr*. Lecchi no para de correr y su mejor película es sobre un corredor, pero es su obra más reposada. **JPF**

**PERON, SINFONIA DEL SENTIMIENTO**
1997-1999, dirigida por Leonardo Favio

"Yo soy la vida, yo soy el vientre, yo soy la historia, yo soy el pueblo." Estas son las últimas líneas de la canción elegíaca que acompaña a Perón en su camino hacia la inmortalidad, mientras las imágenes, elaboradas digitalmente, lo muestran en medio de olas enfurecidas y un cielo celestial, entrando a la fachada de la Casa Rosada (¿o se trata de una iglesia?). *Perón, sinfonía del sentimiento* se hizo en gran parte con fondos del anterior Gobierno de la Provincia de Buenos Aires pero jamás fue exhibida en el canal estatal. Algunos rumores dicen que aquel poder no quedó conforme con la adoración de Favio a los referentes indispensables del peronismo, es decir, al movimiento popular de hace más de cinco décadas que sucumbió en los años 90. Excesiva, grandilocuente, kitsch, camp, poética, emotiva, fanática, autoritaria, personal, retórica, genial. Cualquier término les cabe a las más de cinco horas de este ¿documental? descomunal, anacrónico, filmado a destiempo, didáctico, acaso sin espectadores potenciales. **GJC**

**PICADO FINO**
1994, dirigida por Esteban Sapir

Una película sin antecedentes ni ecos demasiado visibles en el cine argentino. Filmada con bajo presupuesto y una saludable ambición experimental, tiene como protagonistas a dos jóvenes taciturnos, casi autistas, encarnados por Facundo Luengo (fallecido poco tiempo después de finalizado el rodaje) y Belén Blanco. Lo primero que llama la atención de la ópera prima de Sapir es su apuesta por una incorrección cinematográfica delatada por la abundancia de planos cortos, la abolición de la profundidad de campo y los permanentes saltos de continuidad. Con un ojo puesto en el cine de Godard y otro en el videoarte, el joven director construyó un film opresivo por temática y estilo, alejado de toda complicidad con el espectador. En *Picado fino* se habla poco (una curiosidad: todos los sonidos están sampleados) y se sufre mucho. El patético universo en el que se mueven sus personajes revela, en clave lunática y caricaturesca, un Buenos Aires finisecular parecido al que nos muestran films como *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa*. **AL**

**¡QUE VIVAN LOS CROTOS!**
1990, dirigida por Ana Poliak

Uno de los temas menos estudiados de la historia política argentina –a pesar de la influencia que su presencia tuvo en las décadas del 20 y del 30– es el referido al papel jugado por el movimiento anarquista en nuestro país. La película de Ana Poliak aborda de manera lateral el tema en este ¿documental? donde un ex "croto" (así se llamaba a los linyeras que se dedicaban a viajar sin rumbo fijo en los diversos ferrocarriles) narra diversas experiencias de su vida, claramente influenciada por la ideología de aquellos utopistas libertarios. La película alterna las entrevistas (que incluye a alguna figura señera de ese movimiento como el legendario Pascual Vuotto) con la reconstrucción documental de algunas escenas, y el resultado es un film cálido y austero, que muestra personajes marginales casi nunca rescatados por la "historia oficial". Una película que merecía mucha mejor suerte que la que tuvo en el momento de su estreno. **JG**

**RAPADO**
1991, dirigida por Martín Rejtman

*Rapado* es una de las primeras reacciones visibles contra un cine argentino que, hacía rato, olía a viejo. Las historias sin estridencias ni declamaciones de Rejtman –que luego filmó *Silvia Prieto*, otra de las mejores películas de la década pasada– abrieron un resquicio de luz para los que estábamos abrumados ▶

Aquí al lado, *Silvia Prieto*. Más allá, un Fernán Mirás poco parecido al actual, en el hit *Tango feroz*. Y en la otra página, *Sol de otoño*

de tanta pretensión barata y mal gusto. *Rapado* está protagonizada por un jovencito de clase media cuya existencia oscila entre el aburrimiento del encierro en su pequeña habitación de departamento y ocasionales paseos en una moto que parece ser su único objeto de deseo. Austero y riguroso, Rejtman retrata el tiempo muerto de la adolescencia, una etapa de la vida en la que casi nunca importa demasiado lo que ocurre alrededor. Esa misma actitud, el desinterés o el rechazo por lo que precede o coexiste, es la que define la relación del propio director con el cine de la mayor parte de sus colegas. Libre de ataduras, Rejtman brilla con un estilo propio. Hablamos de un brillo tenue, modesto, como el de nuestra propia existencia. **AL**

**76 89 03**
2000, dirigida por Christian Bernard y Flavio Nardini

Más allá de las discusiones virulentas que suscitó hace una temporada, *76 89 03* es el curioso resultado de una transacción cinematográfica. Tensionada por un programa de contestación a cierto superyó del cine nacional, optó por un realismo no demasiado distante al que ensaya el cerebro publicitario argentino en sus variantes "osadas", agullesco-baccettianas. No obstante, las desventuras de su trío de patanes poseen varios momentos logrados, donde la narración se impone a la ideología irrisoria. Fastidia en *76 89 03* –a pesar de la pose recurrente de sus responsables– su oferta a la lectura alegórica y su innecesario desafío a la corrección política (estudiado y no muy convincente cinismo, medio candoroso al fin). Si autores y criaturas del film se hubieran dedicado a atravesar ese mundo nocturno y desquiciado con algo de riesgo real, estaríamos ante una ficción nada desdeñable. **EAR**

**SILVIA PRIETO**
1998, dirigida por Martín Rejtman

Leo dijo que esta película era "buen cine del presente que no tiene pretensiones de futuro". La historia se encargó de demostrar que se había equivocado: *Silvia Prieto* cada día canta mejor. *Boca chiusa*, claro, pero con una afinación, un fraseo y un *tempo* difíciles de superar. Simplificando, es comedia; magnificando, recobra lo trágico del absurdo; moderando, tiene la virtud de ser ella misma, de haberlo sido siempre y no haber dejado de serlo nunca, aunque al final no fuese una sino varias. Se le han atribuido todas las invenciones y todos los méritos, y tal vez su virtud consista en la facilidad con que tantas bondades pueden predicarse de ella. Vacía y compacta como muñequita de yeso, representa el triunfo de la inteligencia sobre la lógica. Y a no dudarlo: cuando todo haya pasado, cuando seamos solo un recuerdo, va a seguir ahí, incólume, con su sonrisa ambigua, ladina y ladeada. **HS**

**SOL DE OTOÑO**
1996, dirigida por Eduardo Mignogna

Alguien dijo que *Sol de otoño* representaba la versión para padres y abuelos de *Tango feroz*. Estoy de acuerdo con la afirmación. La película de Mignogna sostiene que el amor es y debe ser más fuerte que las diferencias sociales, las distintas procedencias familiares y el horror que transmite el mundo. Y hacia allí van los personajes interpretados por Luppi y Aleandro, cada uno con su escena individual para el lucimiento interpretativo, o juntos, jugando al romanticismo de café. *Sol de otoño*, como el amor de primavera de Tanguito, funcionó comercialmente en una época de vacas famélicas para el cine argentino. Cine industrial y profesional, con diálogos esquemáticos y superficiales, la película de Mignogna anuncia la estética televisiva y marketinera de las producciones Polka. Luego, el realizador ingresaría a *El faro* de las puerilidades y las escenas crueles y gratuitas, al manto lacrimógeno y a... otro éxito comercial. La fórmula funcionó pero solo se trata de un cine otoñal. **GJC**

**SOTTO VOCE**
1996, dirigida por Mario Levin

Una extraña aproximación al policial negro, ya no desde la óptica de los policiales de Aristarain sino desde un registro menos naturalista. Film estilizado –quizá demasiado por momentos– con una fotografía persistente y expresionista y con un trío de personajes compuesto por Cruz, Adjemián y Pons, que justifican la figuración en cualquier antología exigente del cine nacional. Un espacio urbano despedazado y un campo de acción siempre situado en los bordes de la ciudad, en los límites de las apariencias. Diálogos secos y precisos, una voz en off irónica y distanciada y una historia que toma prestados algunos elementos del melodrama para profundizar los equívocos que movilizan la acción. Una ciudad desconocida y a la vez propia, desperdigada de chantas, perdedores, secretos inconfesables. Elementos que conforman una verdadera irrupción en el cine argentino que espera una urgente y justa revisión. **FK**


**El C.I.C en Canal (á)**

*Historias y anécdotas de nuestro cine contadas por sus protagonistas*

ENCUENTROS de Cine

Idea y Producción general
*Marcelo Trotta - Vivián Imar*

*Todos los Jueves 20.00 hs. y Domingos 14.00 hs.*

Un programa de la Escuela de Cine y Televisión del
**CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA**

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar

**TANGO FEROZ, LA LEYENDA DE TANGUITO**
1993, dirigida por Marcelo Piñeyro

*Tango feroz* cambió la historia del cine argentino comercial. Como ocurrió al mismo tiempo en otros países latinoamericanos, esta película trajo dos novedades importantes: un notable aumento de la calidad técnica y un deseo de hacer un cine comercial nacional alejado de los temas y los estilos que se manejaban hasta ese momento. Tampoco se parecía al cine más prestigioso, y la desconfianza de la crítica fue tan grande como el apoyo del público. Otros films, producidos en su mayoría por la televisión, siguieron a esta búsqueda, en general con resultados muy malos. El propio Piñeyro repitió su éxito con *Caballos salvajes*, para luego comenzar un periplo más arriesgado con *Cenizas del paraíso* y más aun con *Plata quemada*. La capacidad de aprendizaje del director hace pensar que su filmografía puede llegar a alcanzar horizontes que eran insospechados cuando se estrenó su ópera prima. **SG**

**TINTA ROJA**
1998, dirigida por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes

Poco a poco y de manera silenciosa, el tándem Guarini-Céspedes fue haciéndose un nombre dentro del mundillo documental a fuerza de persistencia y ojos atentos. Básicamente de eso trata el trabajo de esta pareja, que contra las estructuras clásicas del documental propone un acercamiento a los hechos de manera transparente, casi invisible, llevando adelante relatos serenos y llevaderos. *Tinta roja* es, posiblemente, el ejemplo más claro de esta táctica de la contemplación y el oído atento. Situados en la sección policiales del diario *Crónica*, somos testigos, asistentes, acompañantes del duro y perturbador trabajo de lidiar con la muerte como parte cotidiana de la realidad. Sin voz en off externa a los protagonistas y dejando que hablen las imágenes, *Tinta roja* sobrepasa el terreno documental para convertirse en un film de terror fuera de(l) género. **FK**

**UN ARGENTINO EN NUEVA YORK**
1998, dirigida por Juan José Jusid

En la irrupción de la TV en la producción de cine, la gran apuesta de Telefé es un claro exponente de la ideología reaccionaria, chata y demagógica del canal. Esta comedia reúne los peores rasgos costumbristas de los films de directores como Ramón Ortega y Fernando Siro y basa su éxito exclusivamente en la pareja protagónica: Guillermo Francella y la actriz y luego cantante Natalia Oreiro. Esta última es mucho más carismática que aquel y demuestra que los cantantes le hacen menos daño al cine que los malos actores televisivos. En 1999 la cantante Soledad desperdició toda su simpatía en un bodrio asociado con otro canal y demostró que los films musicales necesitan algo más que una estrella. La película de Soledad la hizo un director prácticamente desconocido pero la de Oreiro la dirigió el otrora sobrevalorado Juan José Jusid, cuya clara decadencia comenzó a principios de la década y continuó luego de este film. **SG**

**UN LUGAR EN EL MUNDO**
1991, dirigida por Adolfo Aristarain

Aristarain es el gran narrador del cine argentino, y de esto no caben dudas. Sus películas de los 70 y los 80 exploraron los géneros con elegancia, conocimiento y una indiscutible voracidad cinéfila. *Un lugar en el mundo*, un retorno exitoso en el plano económico, plantea otra clase de propuesta estética, aun cuando la narración fluya como una locomotora clásica, tomando otra vez la herencia de un manual de guión del cine americano. Cada uno de los personajes se presenta y (re)presenta a través de un discurso determinado, un mensaje contundente, una necesidad de explicar el contexto político y social de la Argentina de entonces. *Un lugar en el mundo*, en el momento de su estreno, fue una película "necesaria", y allí, justamente, se encuentran sus virtudes pero también sus limitaciones. Más adelante, *Martín (Hache)* profundizaría este modo de representación. *La ley de la frontera*, en cambio, filmada en España en 1996, representó un cine más libre, la aventura pura. **GJC**

**UN MURO DE SILENCIO**
1993, dirigida por Lita Stantic

Una de las escasísimas reflexiones sobre la representación del horror en el cine nacional post dictadura. Un film que, pese a algunas problemas con la dirección de actores y cierta morosidad, no oculta un enorme respeto, inteligencia y pudor acerca del tema de los desaparecidos, sin por esas características ahorrarse un fuerte comentario. Resalta una sutil puesta en escena que funciona como una brillante metáfora de la persistencia del pasado pese a la anestesia del olvido. En su ópera prima, Stantic no se pone por encima de sus personajes, ni siquiera por encima de la historia misma. Simplemente se limita a reflexionar sobre cuestiones tan perturbadoras como la elaboración del pasado, la culpa y el duelo, la ética de la representación y su relación con la realidad. Todo esto sin bajar línea y sin presunciones de premios internacionales. Un film hecho desde el dolor de haber sido y continuar a pesar de todo. **FK**

**UNA SOMBRA YA PRONTO SERAS**
1994, dirigida por Héctor Olivera

1994 fue la temporada con menor cantidad de estrenos argentinos de la historia. En *EA* 27, en tres páginas, moraban dos notas sobre este opus Olivera, una centrada en la película y otra en el universo del autor de la novela y guionista, Osvaldo Soriano. Ambas, en contra. El film puede verse hoy como un típico exponente del cine argentino que alejaba al público de las salas mientras era defendido por un sector de la crítica (en vías de extinción). Olivera continuó durante toda la década –ya sea como productor de la asquerosa antigualla *La herencia del tío Pepe* o de las películas de su hijo (*El visitante*, *El camino*) o en su última incursión en la dirección con *Antigua vida mía*– buscando repetir el modelo de *La Patagonia rebelde*, es decir, conseguir éxito y a veces combinarlo con el prestigio. No consiguió ninguna de las dos cosas. **JPF**

# En el nombre de Fader

El filósofo impresionado con el pintor impresionista dedica su mensual columna a la pintura. La exposición de Fernando Fader en el Palais de Glace da pie a un análisis de su obra, el trabajo de los críticos, la luz, el hiperrealismo y otras cosas. Felizmente, no se menciona a Maradona.

**por TOMAS ABRAHAM**

*A Cora Burgin, mi mujer*

Lamentablemente, cuando esta nota se publique, la muestra de Fernando Fader en el Palais de Glace ya estará cerrada. Pero de todos modos, para los que no hayan ido, Fader se puede ver en museos nacionales como el de Bellas Artes de Buenos Aires, o el de Rosario, el de Córdoba, o el de Mendoza. Además, el lector de *El Amante* tiene el hábito de leer comentarios de películas que difícilmente vea alguna vez, por lo que lo único que se altera en este caso es el medio expresivo, me refiero a la pintura.
No abundaré en detalles biográficos que están bien condensados en el libro que se vende a la entrada de la muestra, el de Gutiérrez Viñuales, y en otro libro, más poético e interesante, el de Lascano González, que no se vende en la misma muestra.
Intentaré entrar al tema a la manera wittgensteiniana, es decir, marcando una multiplicidad de senderos de entrada. De un umbral llegaremos a otro umbral.

**1.** Fernando Fader nace en Francia por tránsito casual. Es cierto que su madre es francesa, pero más allá de que la línea paterna es alemana, su alemanidad se destaca por las siguientes características: trabajó de ingeniero, interpretaba en su piano partituras de Bach y Beethoven, y tenía una devoción mística por la naturaleza.
Cuando se le preguntaba por su origen, decía "mendocino", por haber vivido años en Mendoza, porque su mujer Adela Guiñazú es de allí, y porque, entre otras cosas, fue en ese lugar donde sufrió su diluvio universal. Pero su pintura es cordobesa.

**2.** Fader era un hombre enfermo, y esto ya antes de los treinta años. El tumor bacilar que aquejaba sus pulmones derivó en un pacto con Dios: el contrato con el marchand celestial le aplazó la muerte veinte años siempre y cuando pintara la luz.
Su vínculo con la enfermedad se parece a la que tenía Federico Nietzsche. Hay una particular relación entre sufrimiento y goce que el mismo Fader confiesa no diferenciar. A partir del dolor su vida vale la pena. El precio de la vida es inconmensurable, la pena la cotiza alto y el dolor hace de la vida algo preciado y precioso.

**3.** En los años diez del siglo XX, se conforma en nuestro país un grupo de talentos cuyo nombre es Nexus. En esta pequeña asociación de pintores se destacan dos nombres maravillosos, nuestro invitado de hoy, Fader, y Pío Collivadino.
Cerca del Palais de Glace se levanta el Museo de Bellas Artes, en el primer piso diríjanse al salón de la exposición permanente y se encontrarán con *La hora del almuerzo* de Collivadino.
Existe una tensión entre los árboles, la tierra seca y la luz blanca de Fader, y los galpones, las barracas y las chimeneas fabriles de Collivadino. Las águilas de la contemplación disfrutan viendo lado a lado el cuadro *La mazamorra* de Fader y *La hora del almuerzo*.

**4.** Diré algo de estas dos obras contrastadas que tiene que ver con el mediodía y la comida.
*La mazamorra*. Pintura de 1927. Lamentablemente no está en la muestra. Pueden consultar catálogos. Es un momento de la vida de

dos peones de campo. Un labriego y su esposa. La mujer espera que el hombre termine de comer. Hay una actitud de sumisión y paciencia en ella. La mano del hombre sostiene la cuchara con delicadeza. Su modo de comer tiene un porte elegante. Mantiene el plato a distancia controlando con altura al fantasma apremiante de la voracidad. Se intuye que come lentamente. Las manos de la mujer están en su regazo. La espalda no está erecta, sus hombros descansan y su espina dorsal se traba en su cadera. Mira al vacío que se detiene en la punta de las zapatillas de sus piernas estiradas. La medias son gruesas. Ahora una descripción de Fernando Fader acerca de este mismo cuadro: "Una mujer y un hombre en tierra rastreada a la sombra de un algarrobo; en primer término el fogoncito con la olla de la mazamorra, despidiendo un leve humo que apenas envuelve las figuras sentadas; el hombre con el plato en la mano; en el plato se quiebra un rayo de sol que domina todo; contraluz y afuera hay dos caballos cansados; en el fondo las lomas de mi casa... me parecía demasiado triste el cuadro".

Respecto de *La hora del almuerzo*: el cuadro respira la cal; la cal es la luz de Collivadino así como el hollín es su lluvia. Un grupo de obreros de la construcción de principios del siglo XX, inmigrantes noveles a la hora de la comida. El protagonista inmortal es el joven sentado a la derecha del cuadro comiendo un sandwich (palabra inglesa y anacrónica seguramente para algo que tiene metido en la boca y que queremos suponer que no es solo pan), pero cada uno de los modelos tiene vida propia. Conversan, escuchan, comen, miran, ríen. Es realismo puro, es la realidad detenida en el punto de su definición. Es el himno al albañil y al sandwich de milanesa, que es lo que quisiéramos que nuestros amigos de la cal coman. El tono de Collivadino es el del polvo y la cal sobre madera vieja, la madera de la puerta, la del barril, los bancos, la rueda del carrito, los tablones de la pared, atmósfera de aserrín. Contrastada la pintura con la de Fader y su almuerzo de peones, en la tensión entre la mazamorra y la milanesa, se despliega la radiografía más entrañable de la Argentina del Centenario.

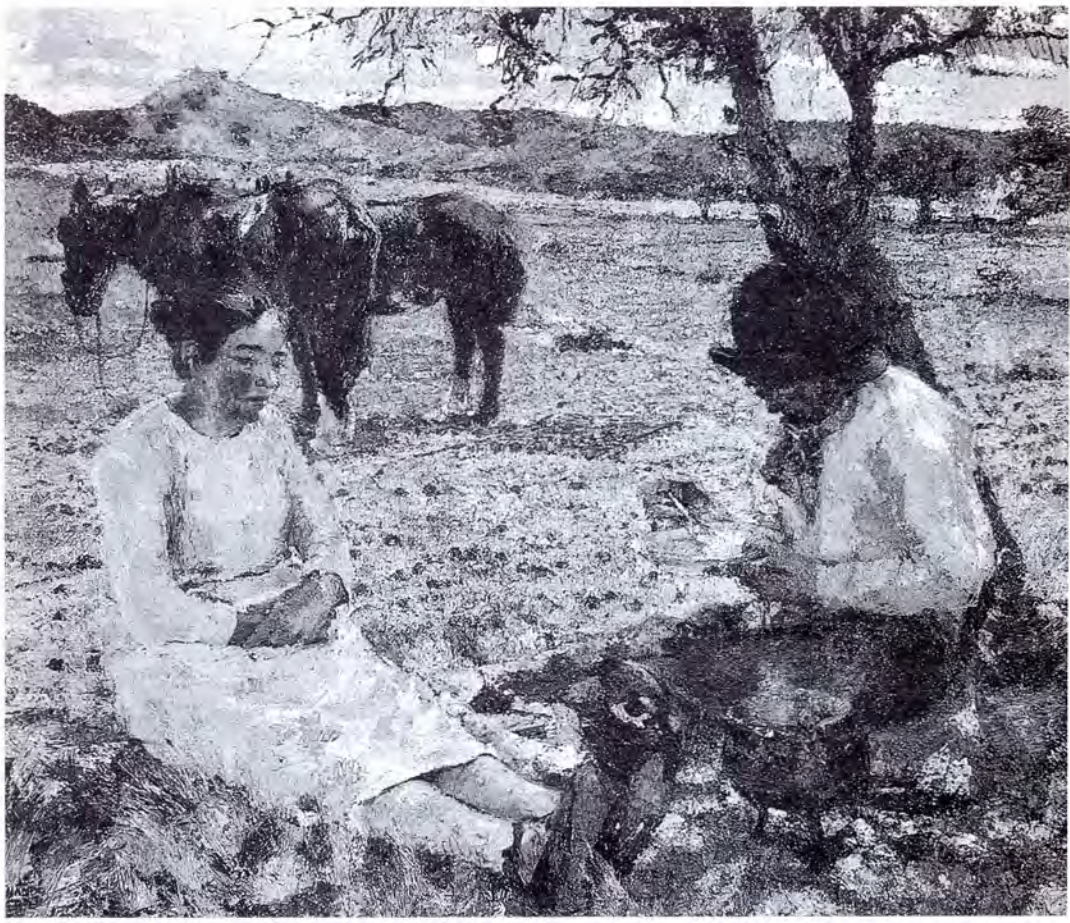
**5.** Fíjense en la firma de Fader, es violeta, tan violeta como los arbustos y la tierra del pueblo de doce casas de Ischilín. ▶

En esta página:
*La hora del almuerzo*, (1903) de Collivadino.
En la siguiente:
*La mazamorra* (1927), de Fader

**6.** Los cuadros de Fader requieren un movimiento motor de parte del espectador. Sucede lo mismo con los cuadros de los impresionistas. Fader es un pintor impresionista, y nosotros, sus convidados impresionados. En el caso de Fader las medidas que tomé me dan una distancia ideal para la contemplación de sus figuras de unos diez a doce metros en dirección oblicua. Estimo mejor este ángulo de percepción que mirarlos de frente. El movimiento debe ser doble. Para apreciar el trabajo del toque corto de su espátula –que tiene un recorrido de unos dos a tres centímetros– y el trazo largo de su pincel, hay que comerse el cuadro. Verlo casi encima del pigmento. Lo que vemos entonces es una mezcla de muchos colores uno al lado del otro sin ninguna forma reconocible. Luego hay que iniciar el paso del cangrejo sin despegar la vista del cuadro con el cuidado de no derrumbar a una vieja de atrás ni pisar a un infante sin madre, y a los cinco o seis metros emergerán las formas. A los siete metros nos encontramos en el punto de intersección del trabajo alquímico del artista y la impresión figurativa del espectador. Luego, retrocediendo hasta los diez o doce metros, la pintura nos entregará sus mejores tesoros. Una vez llegados a destino, nos quedamos quietos unos momentos. Si tenemos el escenario adecuado, estamos en condiciones de recibir el sonido del color. "Sonido del color" es un término de Fader. Escucharlo requiere que la multitud que invade el Palais de Glace se calle, los chicos de los colegios dejen de correr, las guías de la exposición dejen de gritar sus nimios y huecos comentarios, las señoras dejen de inquirir por el baño, los señores no miren tanto el reloj, etc. Tuve la suerte de tener todo el Palais para mí solo un lunes en que la muestra está cerrada al público. No por favor especial sino por un ciclo de conferencias que he coordinado desde el mes de abril y que se da los lunes en la misma sala. Dos horas con Fader, y casi me ahogo. Salí a la plaza a tomar aire. A Fader hay que mirarlo de a poco, su imán no es inferior al del Tabernáculo.

**7.** Leer los comentarios de los críticos es un placer suplementario. Un ejercicio cómico. Un crítico de pintura es un presentador de tangos. Nos hace el artículo, y lo hace con un arsenal pobre, tan pobre como se lo permiten sus metáforas.
El filósofo Michel Serres estudió la relación entre el lenguaje y los sentidos. Entre el habla y el gusto, el habla y el olfato, y la vista, el tacto, etc. Respecto de la vista al menos tenemos el nombre preciso de los colores: amarillo, azul, rojo. Pero el olfato no recibe la misma precisión lingüística, estamos obligados a asociar imágenes. Decimos tiene aroma de rosas, olor a podrido, perfume de mujer, tufo a..., y otras figuras literarias. No hay un nombre como "amarillo" para el olfato. Los críticos de arte hacen uso del habla para la vista, y cuando los leo me evocan, más que a los locutores, a los enólogos letrados que nos transmiten con su sapiencia el sabor de los vinos. Los catálogos nos dicen por ejemplo: "Un vino potente y aterciopelado. Es un vino seco, armónico y con una excelente estructura; este vino robusto y complejo se lo disfruta en plena etapa de redondeo; este vino de permanencia larga repite los aromas por vía retronasal; este es un vino grueso y poderoso que no pierde elegancia, se destaca por su voluptuosidad y opulencia...". Este género de descripciones que combina imágenes orales con otras genitales, el ambiente pornodegustativo de los enólogos, es sustituido gracias a los críticos de arte de nuestros matutinos por climas más pudorosos y sentimentales. Hablan de la pintura como si fuera una nodriza angelical, nos transmiten su dulzura, su intensidad, la fuerza, el color y, para estar en tema, a veces dicen "paleta".

**8.** Estimo que entre el oficio de escribir y el oficio de pintar hay un vínculo íntimo. Tiene que ver con la materialidad de la labor, y no con una supuesta expresión simbolista y trascendente. Los relaciona la mano y el soporte gráfico, la presión digital y el trazo, además del encuadre de la expresión.
Las palabras y las frases también se dibujan. A pesar de haberse perdido el arte de la caligrafía, las palabras conservan una forma aunque sea tipográfica que emerge de la nada de un fondo blanco. El escritor no tiene las palabras en el almacén de la memoria o en el balcón de la imaginación, para luego expulsarlas en el papel o la pantalla. El trazo



despierta las imágenes, el movimiento gráfico desencadena ideas latentes y disociadas. Fader decía que descubría el mundo mientras pintaba, y que necesitaba del lienzo, de la espátula y de los pigmentos para darse cuenta de que pasaba una nube.
Hay un trabajo físico que une al pintor y al escritor.
El libro y el cuadro son objetos coleccionables y manipulables. Los podemos poseer. Son cuadrados. Uno es lienzo, el otro papel, nos unimos en la materia orgánica, cosa que no podemos hacer en la pantalla ni en los vitrales.

**9.** Vladimir Nabokov recuerda que un libro se lee en sucesión y un cuadro con un corte simultáneo. No hay lugar por el que empezar a mirar un cuadro. Esta diferencia se angosta con la relectura. Releer altera la temporalidad natural de la lectura, ya sea en su forma de intriga o en el análisis, y recompone un orden en que la memoria ubica en la construcción vertical lo que antes estaba en la continuidad horizontal.
Mary McCarthy dice que la vista es un órgano mucho más celoso que los otros. La mirada es posesiva, más que el oído. La pintura nos pide monogamia, una relación de soledad de a dos que alcanza la felicidad en la posesión del coleccionista, o al menos en la gloria del aislamiento entre el ícono y su adorador.
No así con la música, el prójimo no nos molesta y podemos compartir con él un concierto. Una muestra de pintura convertida en una feria pictórica –ya lo dijimos– nos impide escuchar el sonido del color. Mary McCarthy compara la necesidad de soledad frente a la belleza de una obra de arte con el estado de ánimo del paseante solitario del bosque o del alpinista en la cima de una montaña.

**10.** La pintura realista, o la hiperrealista, no es parecida a lo real. El parecido está subordinado a la alteración que todo arte impone. Una pintura hiperrealista, como la de Carlos Compagnucci, sus pinturas de los colectivos de nuestra ciudad que expuestos en un salón del Centro Cultural Recoleta no detenían a ningún paseante porque creían que eran fotografías, expresan un síntoma de mal de ojo. El 307 de Compagnucci que dice "Ensenada" en su parte superior y el Fiat destartalado a su lado en su cuadro *Coche de artista*, nos da una imagen del colectivo que hace la gloria de los fileteros. Un objeto ordinario opaca su belleza con la rutina, con el uso, mal uso y abuso de los hombres y de la vida. Un artista hiperrealista rescata el objeto común y le restituye su antigua belleza, su majestuosidad. No es una labor de semejanza con lo real sino de restitución de su belleza.

**11.** La luz de Fader. No es la luz mística. Es un asunto de posición de la mirada. El devoto mira hacia arriba en un ángulo de unos 45 grados. Ningún místico mira a Dios como a un zeppelin, ahí a lo lejos, en una lejana distancia vertical. No se trata de ver si llueve. La mirada del adorador apunta a la caída del sol en el tiempo del crepúsculo. Dios aparece a las siete y media de la tarde, en verano, y a las cinco en invierno. Fader se acostaba a las seis y media, en la hora que él llamaba "de la oración".
La luz de Fader nos ubica a nosotros en un plano superior. Veamos sus paisajes, y nos damos cuenta de que contemplamos el horizonte sobre una tarima de unos tres metros. Por otra parte, más allá de la altura invertida, la luz mística está hecha de resplandores de polvillo corpuscular y huele a néctar, mientras la luz del arte, la de Fader, es el fulgor de un trabajo artesanal con el que se mezclan óleos y pigmentos, los empujes de la espátula y las curvas del pincel.
La luz del arte jamás pierde la grasa de la tierra, es vida material, nunca deja de ser prosaica. Aunque no hay que ser tan ingenuo para insistir con este atributo ordinario del arte. No debemos olvidar que la mística tampoco es pura luz corpuscular con sabor de elixires; para lograr su estado extático nuestro cuerpo se transforma en lienzo y mármol, y los cilicios, las correas, los ayunos, las continencias sexuales, las respiraciones pausadas, las genuflexiones, los ataques de culpabilidad, son los estimuladores de la fe.
Pero daré, de todos modos, una definición: la pintura es un arte místico-culinario.

**12.** El marchand de Fernando Fader se llamaba Federico Müller, alemán. La correspondencia entre ambos es una obra de antología. Las publicó con amplitud Lascano González. Nos muestra un choque de personalidades y, a veces, de intereses. Por supuesto que lo que puede interpretarse en estas cartas no es la leyenda del pintor explotado por el mercader. A veces parece lo contrario.
Fader, que había sustituido a su padre fallecido en la construcción de la represa en el río Mendoza, obra faraónica que iba a dotar de luz eléctrica a la región cuyana y que fue sepultada por un alud dejando a Fader, a su familia y a la de su mujer, sin casa y apenas comida, además de sus futuros cuadros embargados, recibe la visita de Müller, galerista reciente, en 1915, en la calle Olleros de la Capital Federal, quien lo ayuda económicamente.

Esta relación se solidifica mientras Fader vive en Córdoba para aplazar la muerte. Este aislamiento feroz de Fader le exige a Müller la provisión de toda suerte de elementos. Se convierte de marchand en encargado de un almacén de ramos generales. Fader le pide lona para una carpa con la quiere iniciar sus campañas de invierno, luego le pide dirigirse al Bazar Francés a protestar por la mala calidad de la lona; quiere cubiertas nuevas para su Ford T, de seis a siete cajones de nafta, además de un poco de leberwurst y salchichas chicas para comer con chucrut.
La urgencia de su paleta le pide conseguir con premura –y así se lo hace saber a Müller– blanco de zinc, cadmium claro, otro oscuro, un anaranjado o rojo, laque de garance oscuro, cobalto, ultramar, caeruleum, verde esmeralda, carmín, and so on.
Ni hablar de los repuestos para el surtidor de agua, los accesorios para la construcción de su casa, y un revólver Colt o un Smith & Wesson con 500 tiros (caño largo de bolsillo).
Estas correrías de Müller para cumplir con su pintor se alternan con las muestras en Buenos Aires, y con una buena venta que les permite el siguiente arreglo financiero: se le gira a Fader una parte del importe de la venta de sus cuadros, y Müller invierte el resto en negocios de su galería, con la que se asumen como socios de un capital gerenciado por el marchand.
Pobre Müller. Pierde todo. Tenía negocios con alemanes, y la guerra más la hiperinflación lo arruinan. Se queda sin galería, sin patrimonio, su esposa está enferma, su riñón a la miseria, emigra a Alemania y vuelve solo a la Argentina para cumplir con su saldo deudor con Fader.
Y Fader se enoja, es duro y frío como un témpano. Trata a Müller de resentido, le dice que la conversión de su estatuto de acreedor en otro de deudor lo ha envenenado. Pero reconoce que ha sido un hábil marchand.
"¿Hábil yo? ¿Por qué me dice usted que siempre me ha reconocido como un hábil marchand? Entre usted y yo esta palabra no la admito."
Le reprocha a Fader el no tener corazón y sí un excesivo cerebro. Le recuerda su encuentro en la calle Olleros, y no lo hace, dice, para que piense que su gesto de aquel entonces esperaba ser redituado algún día, simplemente era una expresión de normal bondad, habla de "una bondad general", que ve totalmente ausente en Fader, por lo que dice sufrir la mayor decepción de su vida.
Pero Fader no cede: "¿Le parece a usted poca habilidad estar en contacto con un verdadero artista, y diga sin temor, con un grande artista?... ¿Acaso no le he dicho en mi anterior carta que usted era el marchand que yo necesitaba? Bueno, si no se lo he dicho antes, se lo digo ahora. Y de todo esto usted se ofende. ¡Santo Padre que hay gente sensible! Cómo se ve que usted no cultiva el mirar de las llamas que juegan alrededor de un leño y se lo van comiendo. Cuentas claras conservan la amistad".

**13.** Dice Fader en la revista *Caras y Caretas* de 1907:
"Todo tiene alma: una flor, una cabra, una montaña, un desierto, un mueble. Dentro de cada forma siempre hay una esfinge, y cuando no la hay, no se la puede pintar."
Existe un Fader animista. Las cosas viven. El animismo no es la concepción del mundo de las tribus primitivas. Convendría mejor decir que el animismo es la neurosis infantil de la humanidad. Pero no es una infancia histórica sino constitutiva. Es la perversión candorosa del hombre. Los coleccionistas son animistas. Los que hablan con sus objetos también lo son. Los que hablan solos. La fe del que pega fotos de seres cercanos en la pared. El que enmarca el afiche de un ídolo. La iconografía universal es animista. El osito o la dama inflable con los que dormimos, el libro que nos llevamos al baño, todo esto recurre a una forma de compañía del hombre que no tiene el rostro móvil del prójimo que nos mira, ni los ojos del que nos juzga. Dios también es un juguete de los animistas.
Fader habla de la esfinge de las cosas, su otra cara, el fantasma a-psicológico que las habita.
Hay más de una manifestación animista.
Una tiene que ver con el paganismo, concepción lejana de la humanidad antigua. El mundo puede ser en determinadas circunstancias un fenómeno alucinatorio. Los bordes de los seres se diluyen, y el mundo de compartimentos estancos apto para ser engullido por nuestra red gramática entra en una conexión vibratoria y dinámica.
El sustantivo se convierte en verbo. La emergencia de las cosas es percibida en su gestación. Cualquiera que haya tomado alucinógenos lo ha comprobado. El mundo vive. Los griegos que no solo comían aceitunas con cebolla y discutían en las asambleas también lo expresaban así. Para ellos el cosmos no es solo un fenómeno de una geometría plana, un orden proporcionado, medido y cíclico, sino una sola unidad cuyas partes respiran atravesadas por un mismo fluido o elemento.
Esta concepción del mundo se sostiene en prácticas alucinatorias en las que el elemento individual y separado es excesivo respecto de sus límites, sale de sus bordes para conectarse con un mundo de zonas intensas y no de cosas extensas. Más cerca de Spinoza que de Descartes, más cerca de un panteísmo como sistema único de transformaciones y metamorfosis que de una filosofía binaria que separa espacios y pensamiento.
Si los hombres formamos parte del cosmos o del universo, es porque estamos hechos

de la misma materia o de la misma mente.
Esta intensidad zonal es la que muestra Fader aun en las figuras aisladas de animales solos y mujeres en silencio.
El cosmos late, bombea, como en sus cuadros.

**14.** Un aficionado a la pintura, y escritor de fina sensibilidad y controlada erudición, me refiero a John Berger, medita sobre Claude Monet y nos habla de la tristeza de sus ojos. ¿Por qué son tristes los ojos del pintor de la luz naciente? Monet es uno de los tres rayos magos de la luz: Turner, Monet, Fader. Los remolinos violentos de la luz inglesa, la luz naciente francesa, y la luz vertical y blanca de Córdoba.
Berger dice que si el impresionismo trata de impresiones, el efecto que produjo derivó en un cambio en la relación entre pintor y espectador, roles con frecuencia intercambiables.
No se tiene, nos dice, "impresiones" de escenas que nos resultan sumamente familiares. Una impresión es algo más o menos efímero; es lo que queda atrás cuando la escena ha desaparecido o se ha modificado.
Berger afirma que mientras el conocimiento convive con lo conocido y se sella en la memoria como un dato útil e instrumental, una escena, por el contrario, sobrevive sola.
Por intensa o empírica que haya sido la observación –agrega– resulta imposible verificar la impresión, lo mismo sucede con los recuerdos.
Una flor pintada por Monet es vaga y precisa a la vez. Es una precisión óptica de colores y tonos bañados por el juego de la luz, y, sin embargo, es algo vago, "abocetado",

En la página anterior: *Blancos* (1921)
En esta página: *La visita* (1922), ambos de Fernando Fader

como decían los críticos del impresionismo. Esta rara combinación de precisión y vaguedad nos fuerza a volver a las flores de nuestra propia experiencia. La precisión activa la memoria visual, mientras la vaguedad se encarga de recibir y acomodar el recuerdo cuando llega. Y nos dice Berger: "Y aun más, la evocación del recuerdo visual destapado es tan intensa, que también se extraen del pasado otros recuerdos ligados a otros sentidos y apropiados a la ocasión: un aroma, la tibieza, la humedad, la textura de un vestido, la duración de una tarde... Un momento de placer siempre en retroceso, un momento de reconocimiento total. La intensidad de esta experiencia puede ser alucinatoria. La caída hacia el pasado con la creciente excitación que la acompaña, que al mismo tiempo es la imagen inversa de la esperanza de que vuelva, una renuncia, tiene algo comparable al orgasmo".
Lo sigo a Berger, y lo seguiré en lo que detallaré a continuación, con la salvedad de que hay que ser flexible cada vez que se emplea la palabra "orgasmo". El orgasmo tiene una familia grande con sus hermanos, sus primos segundos, y sus concuñados. Además, si el mismo Berger nos dice con intuición genial que el impresionismo se presta a la nostalgia, admitamos que el orgasmo y la nostalgia remiten a una poética poscoital compleja.
Berger nos dice que la pintura clásica creaba un espacio y un tiempo propios. El espectador entraba al cuadro por el umbral del marco. El cuadro era una alcoba, un escondite del mundo, y esta experiencia inalterable podía ser vivida en sucesivas visitas.
"Lo que muestra la pintura impresionista está ejecutado de tal forma que uno se ve obligado a reconocer que aquello ya no está ahí. Es en ese punto y sólo en este en donde el impresionismo se acerca a la fotografía. Uno no puede introducirse en la pintura impresionista; en su lugar, la pintura extraerá nuestros recuerdos. En cierto sentido, es más activa que uno mismo: ha nacido el espectador pasivo; lo que recibimos se toma de lo que sucede entre nosotros y la pintura. Los recuerdos extraídos a menudo son placenteros: la luz del sol, las orillas del río, los campos cubiertos de amapolas, y, sin embargo, también son angustiosos porque cada espectador permanece solo. Los espectadores están tan separados como las pinceladas."
Cité ampliamente a John Berger porque dice mejor que yo lo que me pasa cuando veo la pintura de Fader.

**15.** A pesar de su filiación impresionista, Fader se distancia de la ideología que la interpreta. Dice: "El impresionismo es un lecho al que van a caer todos los mediocres. Es un espectáculo vulgar. La justeza y conciencia artísticas sustituidas por grotescas experiencias y burdas pretensiones de mártires incomprendidos".

**16.** Se decía que los impresionistas hacían de un defecto virtud. Malos dibujantes y enchastradores de la tela, no superaban la etapa del boceto.
Pero dejando de lado disquisiciones hace rato anacrónicas, el boceto tiene su dignidad, tiene una fuerza expresiva propia del objeto no terminado. Evocamos las esculturas sin terminar de Miguel Angel, *Los esclavos*, *La pietà* de Florencia. Es la materia bruta y el resto deforme o informe el que manifiesta la presencia de la vida.

**17.** La imagen de la belleza en la pintura de Fader es un ejercicio de la memoria. Está teñida de una cierta melancolía. No es una belleza generada por la violencia o la catástrofe, no es la belleza del espanto o de lo terrible con la que se define cierta estética de lo sublime. Fader no es un wagneriano que muestra la emergencia de los Titanes en la tierra. La tierra de Fader es otra. Junto a la rudeza y la rusticidad de los elementos hay una mirada piadosa, no cristiana. Una pasión por lo elemental en donde contrastan ladrillos viejos y el reflejo de la luz, la luz y el barro, la luz y el burro (ver el cuadro *Blancos*).
Burros blancos quietos, caballos cansados, la tierra seca, peones pobres, mujeres calladas, arbustos quebrados, herramientas oxidadas (ver cuadro *La reja*), polvo y sol blanco, charcos de invierno, hojas caídas, herramientas, sociabilidad modesta (ver cuadro *La visita*) y árboles amigos: perales, algarrobos, sauces, álamos, nogales, cerezos, y la ausencia de árbol en la roca desnuda al lado de un arroyo. No hay degradación en la pobreza, ni fealdad, ni denuncia, como puede verse en alguna pintura de Berni, sino una cierta pasividad o resignación que es parte del silencio de la tierra.
La naturaleza no es una zona bucólica de armonías protohumanas ni un depósito de candores algo fofos. La naturaleza es amoral y de un esteticismo metacruel. Sin embargo, no hay muerte en la naturaleza de Fader, más bien una siesta.
La estación preferida de Fader es el otoño, sus hojas caídas, el color naranja, los crepúsculos. Junto a esta tonalidad tornasolada está su blanco, el de los burros y las nubes. Es interesante comparar las luces de un pintor impresionista del mediodía francés como Pissarro, su luz filtrada por un sol inclinado y boreal que nos da el pastel cremoso de sus cuadros, y el sol vertical de Fader, el de nuestra tierra.

**18.** Un reportaje a Fernando Fader:
–¿Cuál es la pintura que más le interesa?
–La mía.
–¿Egoísmo o envidia?
–Lógica pura.

# El Amante Cine

## presenta

Cumpliendo otro de nuestros sueños, desde el 14 de diciembre hasta fin de año los amantes de *El Amante* jugaremos a ser programadores de películas. Unos veinte títulos, algunos en preestreno y otros buscados en la Cinemateca, intentarán atraer a los lectores para que celebren junto a nosotros esta primera década de vida.

CINE

PASION POR ELEGIR **DOS CICLOS PARA FESTEJAR**

# Amantes programadores

Una muestra al final de la primavera y otra en el inicio del verano, las dos seguidas, las dos comienzan con la leyenda "*El Amante* presenta..." y fanfarrias, y fuegos artificiales. Bueno, no tanto. Pero son nuestros ciclos. **por JAVIER PORTA FOUZ**

Recomendar suele ser una actividad placentera. Y no hablamos solamente de la honesta recomendación profesional, esa por la que algunos afortunados cobran. Uno recomienda todo el tiempo todo tipo de cosas, por convicción, con convicción, y sin recibir dinero a cambio. Y la mejor retribución por esta publicidad gratuita es que simplemente nos digan "tenías razón, era realmente buena (o bueno)". Es un momento de orgullo genuino, junto a esa sensación de haber sido un adelantado que supo ver antes que otro las bondades de tal o cual cosa. Es habitual recomendar pizzerías, heladerías, bares, discos y disquerías, libros, revistas (vaya uno a saber cuántos lectores de *El Amante* se generaron a partir de esta hermosa y generosa actividad), lugares de vacaciones, ciudades, pueblos, esquinas, service de videocaseteras y computadoras, marcas de dulce de leche, nuevas golosinas e infinidad de otras cosas. También es habitual recomendar películas. Todo el mundo lo hace. Los que trabajamos de críticos, como nosotros los amantes, lo hacemos con frenética frecuencia. Y tenemos sobredosis de ese placer del descubridor. En los festivales de cine, períodos en los que estamos más alterados y felices y chiflados que de costumbre, buena parte del día la invertimos en conversaciones sobre las películas y en pasarnos los datos sobre quién ya vio la rareza coreano-islandesa de cuatro horas y media. Evaluamos si el sujeto es o no confiable según nuestro gusto y nos jugamos y cambiamos toda nuestra agenda de películas festivaleras o salimos corriendo. Y luego se producen las discusiones, que se retroalimentan durante mucho tiempo. No es extraño que si uno dijo hace décadas que alguna película era maravillosa, alguien memorioso en el año 2015 la vea de casualidad, piense todo lo contrario y lo busque a uno para recriminarle su opinión. Pero a pesar de estos permanentes ajustes de cuentas, los críticos somos fanáticos de recomendar (y no solo películas).

Ahora *El Amante*, en su décimo cumpleaños (ya casi nos tenemos que poner los pantalones largos), ha organizado no uno sino dos ciclos de películas. Dos ocasiones para elegir cosas que nos gustan, y recomendarlas con anticipación para lectores, amigos, conocidos y todo el que cuadre. El puntapié inicial tendrá lugar el viernes 14 de diciembre en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (el MALBA, resumiendo). Este nuevo sitio, ubicado en el número 3415 de la avenida Figueroa Alcorta de esta capital, tiene una sala de cine (en realidad ellos lo llaman un "auditorio", pero para esta revista esos amplios ambientes con butacas son principalmente salas de cine) con 224 asientos, una pantalla de 9 metros por 6, proyector de 35 mm y sonido Dolby digital, entre otras cosas. Allí, con el preestreno de la mítica película de Jean Eustache *La maman et la putain* (traduciendo, *La mamá*

Allá, una imagen de *Battle Royale*. Acá, la rana René de los Muppets a punto de dirigir

*y la puta*, ver página 2), inauguraremos estas dos semanas en las que seremos programadores-recomendadores. En el caso de los preestrenos, la elección debe tener en cuenta copias que ya estén el país, la buena voluntad de los distribuidores y, sobre todo, que a todos, a muchos, a unos pocos o a alguno de nosotros le guste la película en cuestión. Así, por ahora, para este ciclo tenemos, además del film de Eustache, un Chabrol en el que Isabelle Huppert es abortista (*Un asunto de mujeres*), un Penny Marshall con Drew Barrymore (*Los chicos de mi vida*), un Iosseliani tan fascinante como el pajarraco que revolotea adentro de la mansión (*Hogar, dulce hogar* o *Adieu, plancher des vaches!*) y un Kinji Fukasaku que fue sensación en cuanto festival se presentó, una lucha a muerte de 42 jóvenes –cuyo maestro es Kitano– en una isla (*Batalla real* o *Battle Royale*, y algunos la llamarán una *Expedición Robinson* brutal). En los próximos días terminaremos de confirmar el ciclo y los horarios.

El 21 de diciembre comienza, para el hemisferio sur, el verano, y también el ciclo que programamos los redactores de *El Amante*, con películas y la colaboración de la Fundación Cinemateca Argentina, en la Sociedad Hebraica Argentina en Sarmiento 2255. Entre ese día –que comenzará, de manera más que apropiada, con la obra maestra keatoniana *El cameraman*– y el domingo 30 (les queda un día del año para recuperarse de la expedición cinemaníaca, o cinéfila, o textual, comandada por la revista) desfilarán 14 títulos elegidos por quienes firman los artículos que aparecen en las páginas siguientes, ya sea explicando su elección o analizando la película (aclaramos que algunos compañeros que no aparecen en esta sección eligieron películas, pero tuvieron la mala suerte de que estas no estuvieron disponibles por diversos motivos).

En síntesis, será un fin de año en el que los amantes, acostumbrados a evaluar películas, a opinar sobre la programación de ciclos y festivales (aunque algunos ya han programado bastante en el último año), nos dedicaremos a presentar películas elegidas por nosotros mismos. O, parafraseando a Godard que decía hacer crítica filmando y viceversa, seguiremos haciendo crítica desde la elección de las películas. Que lo disfruten. O mejor, que lo disfrutemos juntos. A

## Nuestras elegidas de la Cinemateca en Hebraica

Viernes 21
16.00: **El cameraman (67')**
18.15: **El cameraman (67')**
20.30: **Una mujer poseída (127')**

Sábado 22
16.00: **Llegan los Muppets (97')**
18.15: **Llegan los Muppets (97')**
20.30: **Nuestros amores tramposos (115')**

Domingo 23
16.00: **Trabajando duro (91')**
18.15: **Trabajando duro (91')**
20.30: **Nuestros amores tramposos (115')**

Lunes 24: no hay función

Martes 25
18.15: **La última ola (106')**
20.30: **La última ola (106')**

Miércoles 26
16.00: **El árbol de los zuecos (170')**
19.30: **El árbol de los zuecos (170')**

Jueves 27
16.00: **El verdugo (90')**
18.15: **El verdugo (90')**
20.30: **El verdugo (90')**

Viernes 28
16.00: **Solo vivimos una vez (86')**
18.15: **Solo vivimos una vez (86')**
20.30: **Los inútiles (101')**

Sábado 29
16.00: **Historia de una locura común (101')**
18.15: **Historia de una locura común (101')**
20.30: **Lola (90')**

Domingo 30
16.00: **El ocaso de una vida (110')**
18.15: **El ocaso de una vida (110')**
20.30: **Ser o no ser (99')**

**La programación del ciclo de preestrenos en el MALBA se conocerá en la primera semana de diciembre. Los suscriptores de *El Amante* on line la recibirán vía mail.**

**EL CAMERAMAN**
*The Cameraman*
Estados Unidos, 1928, dirigida por Edward Sedgwick y Buster Keaton

**UNA MUJER POSEIDA**
*Possession*
Francia-Alemania, 1980, dirigida por Andrzej Zulawski

## El fabricante de sueños

Buster quiere conquistar una chica y para eso tiene que mutar de retratista callejero a cameraman cinematográfico. El mundo (los objetos, las personas y los elementos) están en su contra. Pero Buster tiene tres armas: el amor, su inteligencia y su cuerpo. Más aún: su cuerpo es la herramienta de su inteligencia. También tiene un aliado: un mono que resulta la mejor actuación animal en la historia del cine. La imaginación toma el poder y el mundo se da vuelta: si hasta el azar elusivo termina de su lado.

Keaton es el mejor cineasta de la historia del cine, aunque suene exagerado. Nadie como él utiliza el cine, porque lo hace con todo su cuerpo y no solamente con los ojos. No existe un movimiento no calculado o un objeto de más. Aunque se trate de películas cómicas, nada deja de ser serio y todo revela su costado ridículo. Nada se pierde y todo se transforma: ahí está la secuencia del vestuario para comprobar que Buster no colecciona gags, sino que los gags forman parte de un universo completo. Lo maravilloso es que ese universo es el nuestro, pero al mismo tiempo parece nuevo cada vez que vemos una de sus películas. Buster Keaton es elegante: nunca cae en el sentimentalismo ni esconde los sentimientos. Buster es audaz, no solo en la acrobacia, sino también en su lucha denodada contra un mundo que parece rechazarlo: Buster es un héroe. *El cameraman* es también una demostración de que la única herramienta para descubrir el mundo como es y como puede ser es el cine. Y que la imaginación suple a la realidad (véase el partido de béisbol). Y se ríe, de paso, de vanguardias como la de Dziga Vertov (¿a qué recuerda el montaje de fragmentos que resulta del primer trabajo de Buster?). Por último, es generoso: las películas de Buster Keaton son un garantido reservorio de placer en forma de risa. Buster Keaton es el cameraman de nuestros sueños. **Leonardo M. D'Espósito**

## Basta de entender

Del gran número de experiencias que propone el cine, ninguna me atrae tanto como la perturbación, salir de la sala sin saber qué decir, sentir que en un punto esa película logró traspasar la frontera para generarme un problema personal. Nunca desdeñé, claro está, la felicidad, la excitación, el estímulo intelectual y la tristeza recibidos (sí el tedio), pero decidí meterme con el cine cuando sentí que el cine se metía conmigo.

Si esta posibilidad seduce al lector, lo invito a ver *Una mujer poseída*, que a veinte años de su estreno todavía consterna, asusta y fundamentalmente desarma. En esta pesadilla, ningún personaje se comporta de un modo familiar, sus cuerpos y acciones están sometidos de tal modo a la tensión y al desgarro que cuando finalmente aparece alguien que actúa de manera "normal" no podemos sino desconfiar de él. El mundo se nos ofrece extraño, y el universo de las relaciones amorosas y familiares muestra aquella cara que nuestro punto de observación cotidiano oculta, sin por ello ofrecer una revelación, una epifanía o una explicación. Existen posibles interpretaciones místicas, psicoanalíticas e incluso sociológicas, pero buscarle un sentido a *Una mujer poseída*, decodificarla, es traicionar su experiencia, un intento pobre de conjurar el pánico y el vértigo provocados por la entera conflictividad de su significado. Lo incierto nos asusta mucho más que lo monstruoso, pero solo en ese miedo existe la posibilidad de ser conscientes de nuestra propia existencia. Esa es mi otra razón para proyectar esta película en esta ciudad hoy, cuando todo se derrumba pero al mismo tiempo se nos ofrece a cada paso una explicación que no hace sino permitir que todo continúe cayendo, quebrándose, muriendo. *Una mujer poseída* es un grito de resistencia contra la mediocre tablita de cálculo que, como el vino al pavo, nos tranquiliza para aniquilarnos. **Hugo Salas**

**LLEGAN LOS MUPPETS**
*The Muppet Movie*
Estados Unidos, 1979, dirigida por James Frawley

**NUESTROS AMORES TRAMPOSOS (TODOS RIERON)**
*They All Laughed*
Estados Unidos, 1981, dirigida por Peter Bogdanovich

## Diario de una rana rural

Pregunté por *El desprecio* de Godard-Bardot-Piccoli-Palance-Lang. Y no estaba. Pregunté por *Hechizo del tiempo* de Ramis-Murray. Y tampoco estaba. Comencé a revisar el listado de la Cinemateca en busca de algo que me gustara, me representara, que interesara a personas y personajes y que se hubiera pasado poco en diferentes ciclos. Y mis ojos de peluche se encontraron con la primera película de Los Muppets. Los techos de la Cinemateca son altísimos, pero pegué un salto tan grande que me choqué igual. Y pregunté por el estado de la copia. La amable Marcela se fijó en la última vez en que se había pasado la película. Y resultó ser que la copia nunca se había usado. Años disponible, nunca requerida. Tal vez poco "seria" para los muchas veces enmohecidos ciclos de revisión. Tal vez ignorada por quienes no saben quiénes son los Muppets. Habrá entonces que empezar diciendo que esta es la película de Henson-Frawley-Oz-René-Piggy-Figaredo-Gonzo. Henson: creador de Los Muppets, director de *Laberinto* y *El cristal encantado*. Frawley: director de esta película. Oz: marionetista de Miss Piggy, Figaredo y Animal, director de *Los Muppets toman Manhattan*, *¿Qué tal, Bob?*, *La tiendita del horror*, *Bowfinger*. René: la estrella Muppet, una rana macho flaquísima de verde pana. Piggy: una cerdita rosa siempre alterada y enamorada de René. Figaredo: un oso con sombrero. Gonzo: un bicharraco azul indefinible con nariz ganchuda. En esta película, los Muppets se van arrejuntando en el camino (esta es una road movie cómica de patos y osos y pollos y ranas y otras bestias peludas, plumudas y escamosas) con el objetivo de llegar a y triunfar en Hollywood. Y se cruzan con Mel Brooks, Bob Hope, Steve Martin, Telly Savalas, muchos otros y también Orson Welles. Y así, la película de los Muppets se convertirá en la única del ciclo que pondrá en la pantalla al gran Orson, quien tuvo el honor de conocer a René. **Javier Porta Fouz**

## Un montón de cosas que no existen más

Hay que empezar diciendo que *They All Laughed* es una de las películas más felices de toda la historia del cine. Sin embargo, cuando la vuelvo a ver me provoca una tristeza que se va haciendo más intensa porque hay demasiadas cosas que ya no están en el mundo pero siguen brillando ahí, en la película. ¿De qué se trata *Nuestros amores tramposos*? En principio de gente que camina por Nueva York y se enamora. Mucho más no hace falta y, además, la excusa argumental que motoriza estos encuentros tuvo más tarde una reproducción tan ominosa en la vida real que da escalofríos. En la película hay detectives que siguen a mujeres porque fueron contratados por maridos celosos. En la película los detectives se enamoran de las mujeres. En la vida real una de las actrices de la película (Dorothy Stratten) fue vigilada por un detective porque su marido sospechaba que ella tenía un affaire con Bogdanovich. En la vida real el esposo de Stratten la mató y más tarde se suicidó. Hay una ligereza de tono tan perfectamente engarzada en la profundidad de la mirada, que la película se transforma en una joya de valor incalculable. Ben Gazzara caminando de la mano de Audrey Hepburn con las Torres Gemelas como telón de fondo es algo que jamás vamos a volver a ver, y esa situación demuestra de qué modo una noticia de ayer a la noche puede parecernos mucho más lejana que un recuerdo de hace muchos años. La gracia y la osadía de *Nuestros amores tramposos* hacen que la certeza de que esas cosas ya no existen sea una dolorosa novedad cada vez, algo a lo que nunca nunca vamos a poder acostumbrarnos. **Marcelo Panozzo**

**TRABAJANDO DURO**
*Hardly Working*
Estados Unidos, 1980, dirigida por Jerry Lewis

LA ULTIMA OLA
*The Last Wave*
Australia, 1977, dirigida por Peter Weir

## Trabajando a duras penas

Cuando *The Day the Clown Cried* (una película sobre un payaso que actúa para los niños en un campo de concentración, aún inédita por problemas legales) fue terminada a duras penas, la carrera de Jerry Lewis como director amenazaba con concluir para siempre. La subversión de su cine había llegado demasiado lejos y Hollywood ya se había cansado de este cómico que los críticos franceses no dejaban de llamar genio pero a quien los americanos solo amaban como un payaso. Lewis se tomó casi una década para volver a la dirección y a la actuación, y *Trabajando duro* representa su regreso en una película de presupuesto menor al que él estaba acostumbrado y con una mirada más desesperada que nunca. Es la historia de un payaso que se queda sin empleo, y que no quiere integrarse a la sociedad en oficios supuestamente serios. Jerry siempre habló de sí mismo en sus films y la amargura del chico que no quiere madurar y el payaso que no quiere dejar de serlo son sus obsesiones de siempre. El título original del film es todo lo contrario de su traducción en castellano; apenas si puede trabajar este payaso que ha perdido su circo y este cineasta que ha perdido su Hollywood. Para quienes no siguen al realizador, la película puede resultar demasiado fuerte, intensa, reiterativa y asfixiante. Fuera del contexto de los grandes estudios, el realismo de los decorados lucha con el artificio habitual del director. Es el estilo terrible de Jerry Lewis en su mirada más oscura. Lo autobiográfico llega hasta la alusión a la docencia, una experiencia que al propio Lewis le había permitido años atrás escribir uno de los mejores libros de cine de la historia: *El oficio de cineasta* (*The Total Filmmaker*). Después de *Trabajando duro* el director hizo la que hasta ahora es su última película, *Más loco que un plumero*. En esa obra maestra, el protagonista no consigue su objetivo de suicidarse. La desesperación de uno de los cineastas más lúcidos y talentosos de la historia del cine. **Santiago García**

## El último misterio

*La última ola* está construida a partir de una premisa inquietante: supongamos que existe una verdad acerca del destino del mundo, pero ha sido revelada a un pueblo intrascendente, con una cultura irrelevante y una cosmogonía primitiva. El mensaje divino, entonces, es tan tosco como su expresión simbólica. Es algo directo y bestial, digno de ser tallado en una piedra o contado en un fresco cavernario, que no necesita del esfuerzo intelectual que Occidente ha hecho en su nombre. El dios que hizo las cosas es ciego a la belleza y le alcanza con que una tribu de indígenas guarde su secreto pintado en unas cavernas y se extinga con él. Occidente no estuvo nunca dentro del plan divino. La redención que imaginó no existe. Después de la catástrofe final viene la nada y la humanidad descubrirá tarde que ha vivido con el miedo equivocado. Con esta premisa Weir construye un relato de terror. La verdad siempre estará más cerca de la naturaleza que de la cultura. David se ve obligado a perder todo, desde su familia hasta sus creencias más firmes, para comprender lo que la humanidad ha ignorado por siglos. Es el típico héroe de Weir: el verdadero individuo, alguien que ha perdido el miedo y es capaz de una experiencia única. En él se concreta un proyecto de humanidad desperdiciado y trunco. Solo por él, como posibilidad, la redención tendría sentido y el dios que todo lo domina resulta malvado. Alrededor de David, la naturaleza se desata. Las catástrofes se suceden una detrás de otra. David sueña lo que después va a ver. Sabe todo de antemano, pero tiene que descubrirlo. Weir filma los detalles como indicios, como signos que anticipan algo que ya se sabe, pero que no se puede entender. La naturaleza no es bella y en *La última ola* se ha roto cualquier distancia para apreciarla como sublime. Es una fuerza que todo lo arrastra, que todo lo destruye para llevárselo a la muerte. Es el verdadero misterio, y el film de Weir está consagrado a él. **Silvia Schwarzböck**

**EL ARBOL DE LOS ZUECOS**
*L'albero degli zoccoli*
Italia, 1978, dirigida por Ermanno Olmi

**EL VERDUGO**
España, 1963, dirigida por Luis García Berlanga

## Olmi y sus fratellos

Peras del olmo. Un árbol da frutos, sombra, abrigo; el de Ermanno Olmi da zuecos, calzado duro para mejor pisar la tierra dura, para afirmarse y seguir caminando. En las vidas de estos campesinos todo es duro, y todo es útil. La bosta es abono para la huerta; el árbol se transforma en calzado, pero también en fuente de desgracias: uno de ellos es expulsado de la granja por derribar el árbol del que fabricará los zuecos para su hijo. Nada se pierde. La memoria del abuelo de Olmi, campesino lombardo, se transmite a través de su nieto, ascético y duro cineasta del presente. Todo se transforma. La vida de un puñado de familias, casi siervos de la gleba en una granja cercana a Bérgamo, gira en torno de las transformaciones y los ciclos de la naturaleza: el frío, el calor, las cosechas, los ciclos femeninos interrumpidos por el semen inocente de sus hombres. La brutal explotación de los señores está –casi– fuera del cuadro. El discurso de la justicia social aparece apenas insinuado como una diversión más en la feria del pueblo. Es que *El árbol...* transcurre en un tiempo sagrado y no histórico. Como tal, es cíclico y no lineal, una permanente recreación de la vida que empuja aun en el drama y la desazón. Eso, creación y recreación. Celebración de la vida aun en la muerte es el secreto de los campesinos bergamascos; secreto que ellos mismos ignoran, el de su religiosidad primitiva como la del propio Olmi (un cristiano anarquista, como se autodefine). Eso, la gracia omnipresente en el tañir de las campanas que acompañan casi todos sus actos, es lo que los salva en la pobreza y la explotación, a la espera de la reivindicación histórica que ellos todavía no pueden imaginar pero que está latente en su sentido de colectividad, el ritual de sus ceremonias cotidianas. Así, la faena del cerdo es un acto sacrificial, el diario de la pasión del cerdo que derrama sus tripas hirvientes como una hostia sin consagrar. **Eduardo Rojas**

## El verdadero rostro del franquismo

La conjunción del guionista Rafael Azcona con el director Luis García Berlanga es uno de esos raros momentos de felicidad extrema que tiene la historia del cine. En aquella España mediocre y represiva, en la que Franco tenía un dominio político y cultural absoluto, aparecen como flores en un basural dos películas extraordinarias: *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). Esas dos maravillas son las mejores películas que este dúo insólito llevó a cabo y, hay que decirlo con todas las letras, forman parte de lo más brillante que tiene el cine de todos lados y de todas las épocas.
*El verdugo* cuenta la historia de José Luis, un empleado de una empresa de pompas fúnebres que conoce a la hija del verdugo, de la cual se enamora. Como se quieren casar (se *tienen* que casar, los personajes no parecen tener libre albedrío) aparecen las dificultades económicas. Estas hacen que José Luis, para su horror, no tenga más remedio que tomar el trabajo de su suegro, a punto de jubilarse: matar gente a nombre del Estado, con un procedimiento medieval, el garrote vil. De paso digamos que la escena del casamiento por iglesia (tarifa baja) es desopilante.
Las películas que tratan sobre la pena de muerte suelen ser muy parecidas. En general, se centran en la figura del ejecutado. Berlanga-Azcona cambian la perspectiva, colocan a un circunstancial verdugo como eje para, a través de su historia, hacer una pintura social de la España franquista increíblemente corrosiva. La pena de muerte pasa a ser un horror lateral al de la chatura, el determinismo social y la hipocresía predominante. Misteriosamente, la película es graciosa y siniestra al mismo tiempo y el personaje del nuevo verdugo genera una enorme piedad. Berlanga se especializa en largos planos secuencia llenos de gente diciendo al mismo tiempo parlamentos delirantes. Sin embargo, el último plano de la película, casi sin palabras, es un momento de un patetismo difícil de olvidar. **Gustavo Noriega**

**SOLO VIVIMOS UNA VEZ**
*You Only Live Once*
Estados Unidos, 1937, dirigida por Fritz Lang

**LOS INUTILES**
*I Vitelloni*
Italia, 1953, dirigida por Federico Fellini

## Un fatalismo inexorable

Fritz Lang, tras su presurosa huida de Alemania en 1933, luego de que, insólitamente –teniendo en cuenta las oblicuas referencias críticas al incipiente nazismo deslizadas en *El testamento del Dr. Mabuse*–, Herr Goebbels le ofreciera ser el cineasta oficial del régimen, tuvo un fugaz paso por Francia, donde rodó la casi desconocida *Liliom*. Después de un encuentro en Londres con David Selznick, arribó en 1935 a Estados Unidos para rodar un film para la MGM. Su primer proyecto fue rechazado, pero el segundo, *Furia*, un film inspirado en una noticia de un diario acerca de un caso de linchamiento, se convirtió inesperadamente en un gran suceso de crítica y público. Ello provocó que se le extendiera el contrato (una verdadera suerte ya que –hoy no quedan dudas al respecto– el núcleo más importante de su filmografía se desarrolló en Hollywood), logrando además un infrecuente grado de control sobre sus películas posteriores. Fue así que realizó para el productor independiente Walter Wanger su segundo film en Estados Unidos, *Solo vivimos una vez*, un trabajo que, en una primera lectura, aparece como otra película de denuncia sobre la injusticia social. Sin embargo, desprendiéndose de cierto esquematismo maniqueo que lastraba algunas zonas de *Furia*, Lang realiza una obra en la que pueden advertirse –por encima de su línea argumental, la historia de un ex convicto que es perseguido por un delito que no cometió– todas las constantes estilísticas y temáticas de su obra. Y hablamos de una utilización de la iluminación de neto cuño expresionista, particularmente notable en las escenas de la cárcel, un distanciamiento ausente de sentimentalismo en su mirada sobre los personajes y un inexorable fatalismo que condiciona sus conductas, otorgándoles un sino casi trágico. La secuencia final en la frontera, de un desolado romanticismo, anticipa la similar de *Tormenta mortal*, la obra maestra de Frank Borzage. **Jorge García**

## Todos somos *vitelloni*

"Me gustan los naufragios", repetía Fellini, quien creía que la decadencia era fundamental para todo renacimiento. Y con el naufragio del neorrealismo, quien fuera ayudante de Rossellini en *Roma, ciudad abierta* y *Paisà*, diseñó un mundo con *I Vitelloni* como estación inicial. La Romaña como cosmos: el Fellini esencial consiste en un puente tendido entre *Los inútiles* hasta *Amarcord*, pasando por *Ocho y medio*.
A diferencia de lo que sucede con monumentos como *La dolce vita*, tan íntimamente ligada a su época y geografía como para apreciarse hoy como ejemplar documento histórico, y en sentido inverso a lo que ocurre con *La strada*, donde el énfasis sentimental y el exceso poético tienden al denso subrayado de sus personajes y a la perseverancia en un patetismo que hoy nos es distante, *Los inútiles* fluye ligera como en los tiempos de su estreno. Casi sin historia pero con un nudo de pequeños relatos (o retratos) en esbozo, Fellini traza sus sketches feliz de poder enamorarse de sus marionetas al tiempo de percibirlas con cordial ironía. Y el espectador acompaña ese mundo donde la acción dramática queda limitada a una actividad entre ansiosa y perezosa, gozosa y levemente insensata. Fellini recordaba de *Los inútiles*, ante todo, el cuadro de sus muchachones en el muelle, avistando la niebla y con el viento agitando sus abrigos. Agreguemos las bajadas a la playa, las corridas para guardarse del chubasco y los vagabundeos insomnes por el empedrado, mientras la gente productiva repone fuerzas para el día siguiente, en suma, la insistencia en lo leve hasta llegar al alma de cada personaje. En *I Vitelloni* hay concursos de belleza, imágenes de santos, bailes de carnaval, máscaras y monstruos. Pero sobre todo hay seres vivos que íntimamente reconocemos como nuestros semejantes, y dejan reconocer ese entrañable *vitellone* escondido en cada espectador. **Eduardo A. Russo**

**HISTORIA DE UNA LOCURA COMUN**
*Storie di ordinaria follia*
Italia-Francia, 1981, dirigida por Marco Ferreri

**LOLA**
Francia, 1961, dirigida por Jacques Demy

## Sexo y borracheras en L.A.

*Historia de una locura común* es uno de los mejores títulos de Ferreri y otro ejemplo de un discurso incómodo, sexual y nunca sexista, provocador y polémico. El gran Marco tomó como excusa tres relatos de Charles Bukowski en *Cuentos, eyaculaciones, locuras y otras cosas* para desparramar su cruel y cínica visión del mundo. La historia cuenta la odisea de Serking, un escritor que no quiere trabajar, borracho y con ganas de descubrir bares y prostíbulos de Los Angeles. Serking encarna el último hálito de la poética *beatnik*, los restos de una generación consumida por el poder de los medios y la estupidez humana. *Historia de una locura común*, como el cine de Ferreri de los últimos años (*I Love You*, *Diario de un vicio*, *La carne*), elige el territorio visual más peligroso: la alegoría como explicación de los conflictos, pero sin caer nunca en la banalidad interpretativa ni en la retórica autosuficiente. La puesta en escena es gélida y mortuoria (con preeminencia de azules y celestes rabiosos), los bares y borrachos no transmiten simpatía (a diferencia de los personajes de *Mariposas de la noche*, también basada en Bukowski) y las miserias y el afán sexual de Serking jamás buscan la pornografía barata ni el voyeurismo del espectador. Ferreri no escamotea escenas impactantes pero cada una de ellas se justifica por la contundencia del discurso, por la alegoría que molesta e irrita. Los juegos sexuales con la prostituta gorda en los que el protagonista retorna al útero materno y la histérica relación de Serking con Vera descreen de cualquier interpretación superficial. Pero es en la escena en la que la bella Cass (Ornella Muti) clausura su vagina con un alfiler de gancho donde Ferreri confirma que es posible transmitir la mayor crueldad física mediante un plano bello y terminal. *Historia de una locura común* es un film de humor negro, oscurísimo, pero también cuenta la vida de unos personajes frágiles y débiles. Tan frágiles como el cuerpo de la prostituta Cass. **Gustavo J. Castagna**

## En espera de la felicidad

Si para formar parte de la nueva ola francesa había que deslumbrar con la primera aparición, Jacques Demy lo hizo. Dedicado a Max Ophüls (*Lola Montes*, la última película del director conquistó el corazón de Demy), *Lola* es un film que revela una inusitada imaginación poética y una férrea disciplina para trabajar en su sólida estructura, elaborada a través de un encadenamiento de coincidencias y casualidades que, a medida que avanza la trama, van cobrando un significado dramático.
Bailarina de cabaret (inspirada en la Lola Lola que Marlene Dietrich compuso para el *El ángel azul*), mujer despechada que añora los días felices junto a Michel, el hombre que la enamoró cuando tenía apenas 14 años y luego la abandonó, Lola parece vivir esperando. Lo que Demy narra en la película es esa espera no tan dulce, más bien larga y dolorosa, que parece inducir fatalmente a la resignación. Los días tristes de Lola transcurren entre un amorío con un marinero americano, Frankie, y un inoportuno reencuentro con un ex amigo de la adolescencia, el melancólico Roland, carcomido por la angustia que le ha provocado preguntarse por su propia existencia en el mundo. Son días, años (siete en total) que la protagonista parece querer suspender constantemente. Evitando la tentación de un recurso tradicional –el flashback para hallar en el pasado la justificación de esa insatisfacción permanente–, Demy se inclina por un sugerente encuentro durante el presente de la historia entre Frankie (*alter ego* del ansiado Michel) y una niña de 14 años llamada Cecile (el nombre real de Lola), un camino más elegante para llegar al mismo lugar. Ese encuentro fugaz y placentero es el preámbulo de uno mayor, el largamente esperado por la mujer que entregó su cuerpo sin ceder su espíritu con la única esperanza de que en él reviva al menos por un tiempo la efímera luz de la felicidad. **Alejandro Lingenti**

**EL OCASO DE UNA VIDA**
*Sunset Blvd.*
Estados Unidos, 1950, dirigida por Billy Wilder

**SER O NO SER**
*To Be or Not to Be*
Estados Unidos, 1942, dirigida por Ernst Lubitsch

## Fantasma en el infierno

Todo comenzó con el relato en off de una persona que flota, *rigor mortis* al mando, en la piscina de una mansión, cumbre paródica de un recurso que la negrura de posguerra utilizó de manera conscientemente regular. Solo que aquí la mujer fatal ha perdido ya sus encantos de juventud en el camino de una vida que parece agotarse a cada minuto, y el que termina cayendo en la mortal telaraña es un guionista que, como tantos otros antes y después, cree poseer el control de la situación. En otro momento, comenzarán a moverse en la pantalla los personajes de cierta película que nunca llegó a destino, signada por la maldición de un cineasta talentoso y megalómano que, cerradas sus posibilidades en la Meca del Cine, terminó sus días sirviendo a otros. Algunos fantasmas del pasado juegan a las cartas, olvidados por el mundo, acompañando a esa estrella postergada que desea, más que nada en el mundo, volver a sentir las caricias de *su* público. "Sos Norma Desmond. Actuabas en películas mudas. Eras grande", le dice el joven guionista a la apagada luminaria. "Yo *soy* grande. Son las películas las que se achicaron", es la lacónica respuesta de Norma Desmond, que alguna vez estuvo bajo las órdenes del mismísimo Cecil B. DeMille, quien ahora la ve con cariñosa lástima, esa triste mujer que justamente merced a sus pasadas glorias es ahora poco más que un despojo patético. Pero los reflectores volverán a encenderse en un último regreso triunfal, las letras de molde se acomodarán nuevamente para formar su nombre. Y las nuevas generaciones de espectadores podrán apreciar su grácil descenso por las escalinatas, su saludo postrero ciego al escándalo, inmortalizado nuevamente y para siempre por las cámaras. Por un instante Norma olvidará que es mejor morir a tiempo, antes que el paso de los años desintegre el nitrato del cual están fabricados sus sueños. **Diego Brodersen**

## Reflexión, refracción

Junto con Preston Sturges y Howard Hawks, Lubitsch es, sin lugar a dudas, uno de los grandes directores de la comedia clásica americana. A diferencia de los primeros –Sturges y sus personajes demenciales, ametralladoras de palabras; Hawks con su ritmo también frenético pero menos lunático que el de Sturges– los films de Lubitsch poseen un grado de refinamiento y elegancia que no necesitan expresarse a 300 rpm y sin embargo sostienen una cadena de equívocos –móvil de la comedia por excelencia– que en *Ser o no ser* llegan quizás al más alto grado de sofisticación narrativa. Situada durante la ocupación nazi en Polonia, todo lo que sucede en el film es pura duplicación llevada al extremo. Con el inicio de la segunda guerra, un grupo de actores ve frustrada la posibilidad de seguir adelante con su profesión. Una de las actrices del grupo –mujer de la resistencia contra los nazis– a su vez engaña a su marido, quien la descubrirá luego haciéndose pasar por un tercero que en realidad es un nazi escondido haciéndose pasar por integrante de la resistencia. En medio de esta sopa de letras, los actores logran salvar la vida y desbaratar los planes de la infiltración nazi, llevando el engaño y la representación a la enésima potencia: nada menos que haciéndose pasar por altos oficiales nazis, montando una puesta en escena que imita a un cuartel nazi con un imitador del mismísimo Adolf Hitler. Si el párrafo anterior parece confuso, las confusiones en la película se profundizan aun más. En el medio, una maravillosa reflexión sobre la representación y la comedia, en la que el sentido común superficial se invierte para, entre otras cosas, materializar un discurso notablemente feminista –donde el matrimonio y el hombre no salen nada bien parados–, antibélico y a su vez novedoso, permitiendo tomarse en solfa temas tan serios como el nazismo y la ocupación sin por eso dejar de construir un discurso inteligente y subversivo. **Federico Karstulovich**

# La Videoteca

en **Liberarte**

**Corrientes 1555**
**(1042) Capital Federal**
**Tel. 4373-4558**

**Cine de autor**
**Cine mudo**
**Clásicos del cine**
**Cine argentino**
**Documentales**
**Arte, Pintura**
**Operas, Ballets, Musicales**

## Julian Cooper

Documentalista y periodista inglés

*Subtitulados al inglés*
*Traducción al inglés de guiones, literatura, ensayos, tesis universitarias, artículos, páginas web.*

E-mail **julianco@giga.com.ar**

Videoteca

## PICCADILLY

- **Alquiler de películas inconseguibles y rarezas, en video y DVD.**

LAMBARE 897
(SARMIENTO al 4600)

## Videoclub El Gatopardo

**Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo**

**Piedras 1086, San Telmo**
**Tel. 4300-5139**
**Estac. sin cargo.**
**www.puntocine.com.ar**

**Venta y alquiler**

## Master
VIDEOCLUB

Venta y alquiler de DVD
Cine clásico de todos los tiempos
Promoción para estudiantes

Av. Rivadavia 4654 Capital
Tel. 4903-7187 E-mail: vcmaster@mastervideoclub.com.ar
Página en internet: www.mastervideoclub.com.ar

**La pantalla del crimen**
Clásicos contemporáneos en el cine policial

**Acercamiento al film**
Una introducción al análisis y a la crítica de cine

**Curso de verano de Eduardo A. Russo**
Informes al 4823-9270 E-mail: erusso@interlink.com.ar

**En Rosario, los números atrasados de El Amante se consiguen en**

## LIBRERIA LA MAGA

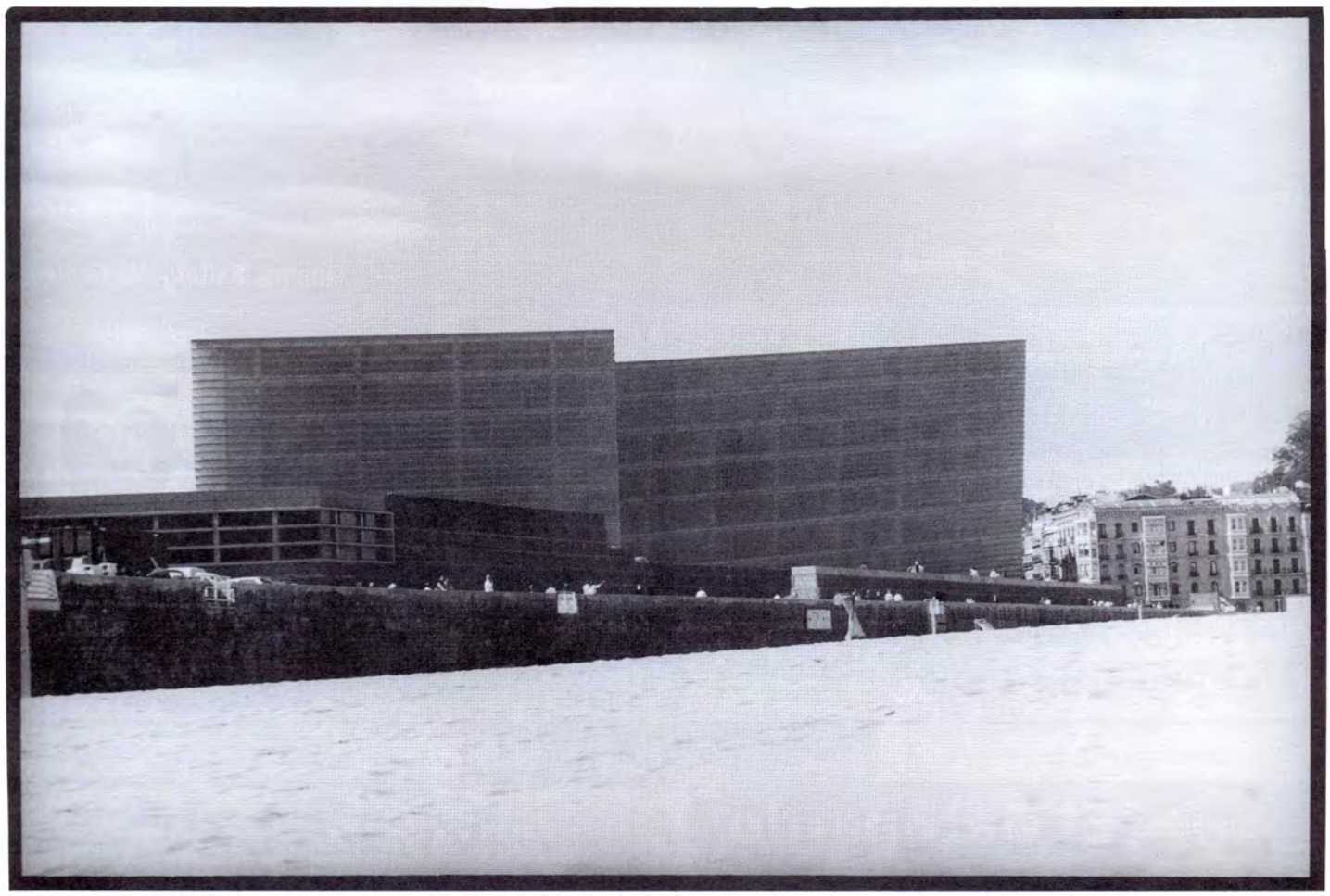
Entre Ríos 1259, 2000 Rosario. Teléfono (0341) 155-525889

4322-7518

4326-5090

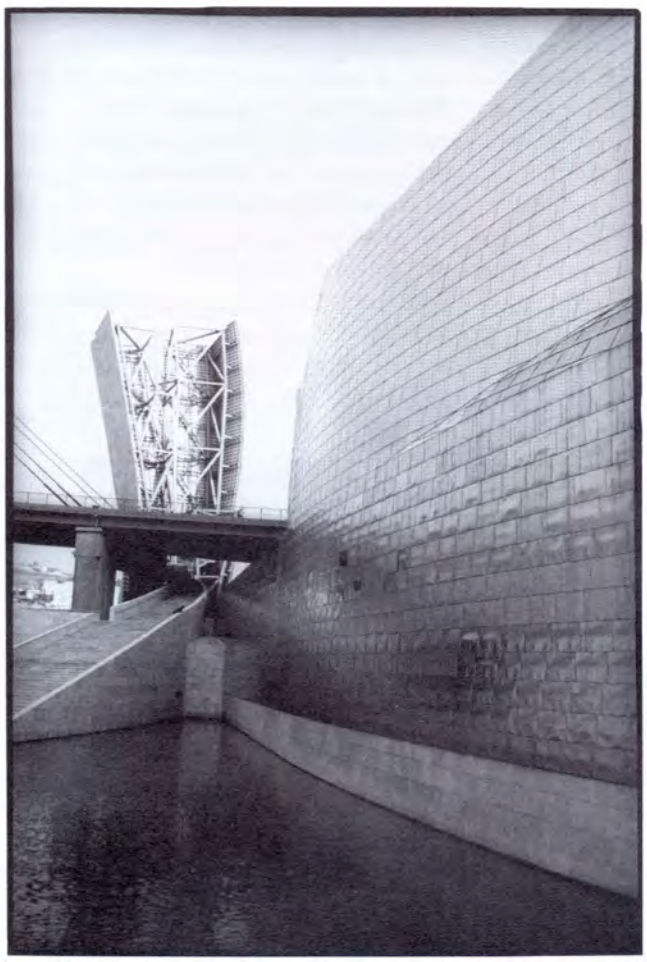
ANUNCIE EN

# EL AMANTE



# El valor de las retrospectivas

Esta edición del Festival de San Sebastián –menos concurrida que otros años– contó con un atractivo extra: una muestra muy completa de uno de los directores olvidados del Hollywood clásico, Frank Borzage. Allí partió raudo nuestro experto en antigüedades (y una reliquia en sí mismo). **por JORGE GARCIA**



En algo coincidían todos los presentes en el 49º Festival de San Sebastián, ya fueran integrantes de la organización o veteranos que habían participado en ediciones anteriores: a la muestra de este año le faltó glamour. Hubo menor presencia de grandes figuras pero también la cobertura periodística –siempre según esas fuentes– estuvo bastante más raleada que en otras ocasiones. En el primer caso, no hay duda de que la inmediatez de los trágicos acontecimientos neoyorquinos incidió en la retracción de muchos artistas. Así fue que estuvieron ausentes Julie Andrews y Warren Beatty –quienes iban a recibir premios especiales por su trayectoria (en ese terreno, los organizadores no tuvieron suerte ya que Francisco Rabal, el otro nominado, falleció pocos días antes del comienzo del festival)–, Glenn Close, Mira Sorvino y Barbara Hershey, alegando su solidaridad con las víctimas del atentado. En el caso de los periodistas, las razones son un tanto más difusas ya que parece ser que también hubo motivaciones de tipo ▶

económico para que, por ejemplo, la presencia española fuera bastante menor de lo habitual, y ni hablar de la argentina, apenas representada por quien esto escribe y Paulo Pécora de la agencia Télam (ni los grandes diarios, ni canal á, que cubrió las últimas ediciones, mandaron enviados al evento). Como compensación a la ausencia de grandes figuras, la respuesta del público fue excelente y, según el consenso generalizado, superior a la de los últimos años. Respecto de la organización del festival, en lo que hace a la atención a la prensa, venta de entradas anticipadas y nivel general de información, puede decirse que fue correcta, aunque no particularmente imaginativa.

En cuanto a la programación, me apresuro a señalar que lo más interesante estuvo en las retrospectivas, un terreno en el que este festival parece llevarse, desde hace mucho tiempo, los mejores elogios. Este año, la correspondiente a un director clásico no reconocido en su real dimensión (esa es la característica de la muestra) estuvo dedicada a Frank Borzage, un realizador que dirigió grandes películas, tanto en el período mudo como en el sonoro, del que se vieron más de 40 títulos. La referida a un cineasta en actividad fue destinada al gran director georgiano Otar Iosseliani, de quien no solo se exhibieron todos sus largometrajes, incluido el *making of* del film que está rodando actualmente, sino también los cortos y sus trabajos para televisión. La tercera retrospectiva fue Sucedió Ayer, en la que se proyectaron más de 50 películas que cubrían –esencialmente desde el punto de vista temático– distintos aspectos de la vida cultural, social y política que el cine reflejó a lo largo del siglo pasado y en la cual se pudieron ver, entre otros títulos, varios excelentes documentales. El único inconveniente con estas muestras fue que las funciones comenzaban recién a partir de las 16, algo que provocaba una inevitable superposición de títulos y obligaba a dejar de lado películas muy atractivas. Las mañanas quedaban reservadas para la Sección Competitiva, la Zabaltegi (Zona Abierta), dedicada a primeras y segundas películas, que se complementaba con la sección Perlas de Otros Festivales (cuyos títulos más atractivos, *La Ciénaga*, *La profesora de piano*, son conocidos en nuestro país), y algunas exhibiciones de Made in Spanish, en la que se proyectaban (bastantes) películas españolas y (algunas) latinoamericanas recientes. Estas últimas competían por un premio que finalmente ganó *Bolivia* de Adrián Caetano. Por otra parte, hay que decir que, entre las 14 y las 16, el festival suspende todas sus exhibiciones, ya que dedica esas horas al ritual excluyente del almuerzo. No me detendré en las secciones mencionadas ya que la oficial –con la honrosa excepción de *En construcción* de José Luis Guerín–, por lo que vi y me contó gente confiable, ostentó el nivel de chatura que parece ser una constante en la gran mayoría de los festivales, y Zabaltegi mostró muy escaso nivel de riesgo, representando adecuadamente la mediocridad que signa gran parte de la producción cinematográfica contemporánea. En cuanto a Made in Spanish, ratificó también, con pocas excepciones (la mencionada *Bolivia*; las ya conocidas *You're the One* y *La virgen de los sicarios*; *La espalda de Dios*, del español Pablo Llorca, y *Extranjeros de sí mismos*, un documental de Rioyo y López Linares sobre los combatientes de otros países que participaron en la Guerra Civil española luchando para ambos bandos), que ni el cine español ni el latinoamericano pasan por su mejor momento. Y quedan los premios. Es sabido que la entrega de galardones, cada vez más abundantes –entre los más sorprendentes, existe aquí uno otorgado por la Asociación de Donantes de Sangre de Guipúzcoa–, sirve esencialmente para dejar conformes a la mayor cantidad posible de representantes de las distintas delegaciones, y este caso no fue la excepción: en la muestra competitiva recibieron premios nada menos que ocho películas. Hubo algunos cantados, como el de mejor actriz para la española Pilar López de Ayala; otros insólitos, como el de interpretación masculina al exiliado kurdo que hacía de exiliado kurdo en la película suiza *Escape al paraíso*; pero hay que decir que en esta oportunidad el jurado presidido por Claude Chabrol (su lectura de los premios en castellano fue uno de los momentos más desopilantes del festival) se perdió la oportunidad histórica de patear el tablero y premiar a un director considerado poco comercial y "difícil", ya que, luego de la exhibición de la película de Guerín, todos los periodistas coincidieron en que la diferencia entre esta película y el resto de las proyectadas en la competencia era sideral. Sin embargo, una vez más privó la política conservadora y oportunista para que el premio mayor se lo llevara *Taxi para tres*, un mediocre film chileno, lo que desencadenó un monumental abucheo por parte de la prensa presente. De todas maneras, *En construcción* se convirtió finalmente en la película más galardonada, ya que ganó el Premio Especial, el de FIPRESCI y el del Círculo de Escritores.

Es el momento de ocuparse de las muestras a las que dediqué mayor atención en San Sebastián –las retrospectivas– y de la película de José Luis Guerín.

**En la retrospectiva del director norteamericano Frank Borzage se exhibieron, entre otras, *Tres camaradas* (arriba), *Angel de la calle* (abajo), *Liliom* y *Little Man, What Now?* (derecha)**

**UN FUNDAMENTALISTA ROMANTICO.** Frank Borzage es un caso único dentro del cine norteamericano y –más allá de la admiración que algunos surrealistas profesaron por varias de sus películas mudas– ha sido largamente postergado por buena parte de la crítica, que lo acusó durante mucho tiempo de ser un director "blando y sentimental". Dueño de una sensibilidad muy distinta a la dominante en el cine de Hollywood y exponente de un romanticismo sin concesiones –totalmente a contrapelo de los gustos críticos de la época–, dentro del cine de su país sólo puede reconocer cierta afinidad con algunas películas de King Vidor, aunque el tono de ambos directores es muy diferente. Con una carrera iniciada en 1916 que se prolongó por más de cuatro décadas, realizó casi un centenar de películas, la mayoría de ellas en el período mudo. Buena parte de esa primera producción se encuentra hoy perdida, pero afortunadamente sobreviven sus películas más importantes, la casi totalidad de las cuales se exhibió en la retrospectiva de San Sebastián. A diferencia de otros realizadores que desarrollaron progresivamente sus constantes temáticas y estilísticas, en su caso estas ya aparecen en *Humoresque* (1920), su primer film importante. Como ningún otro director en la historia del cine, Borzage es el cineasta de la pareja y el amor en términos que solo cabe calificar de abolutos. Sus amantes, generalmente enfrentados a un entorno social adverso, recorren la pantalla como poseídos, entregados de manera incondicional a un sentimiento que se convierte en el motivo excluyente de su existencia, y esa pasión casi alucinada que los devora los transforma –a pesar de ser casi siempre personas comunes– en seres extraordinarios. La alegría de los encuentros y el dolor de ▶

ENTREVISTA A CLAUDE CHABROL

# "Siempre procuro ser claro en mis films"

Módicos quince minutos fueron el precio de conseguir una entrevista a solas con Claude Chabrol, el simpático presidente del jurado del festival. En ese breve lapso tratamos de sacarle algunas definiciones.

Con una carrera cinematográfica de casi 50 años y siendo uno de los fundadores de la Nouvelle Vague, ¿cómo ve hoy la influencia de ese movimiento en el cine contemporáneo?

**Creo que es más importante de lo que yo pensaba al principio. La Nouvelle Vague en sus comienzos no era un movimiento, ni siquiera una postura estética. Solo intentábamos dinamitar aquello que nos molestaba en el cine, particularmente en el cine francés de los años cincuenta que, salvo excepciones, era de un academicismo espantoso: principios demasiado rígidos, formas de rodar muy poco libres, elementos de sintaxis inútiles. Creo que hemos liberado al cine de esas cosas, recuperando ciertos elementos del lenguaje provenientes del cine mudo.**

Usted es un caso peculiar dentro de los realizadores de la Nouvelle Vague, ya que ha logrado insertarse en la industria y desarrollar una carrera casi sin tropiezos ni interrupciones.

**Sí, pero no soy el único. Truffaut, hasta su muerte, y el propio Rohmer han desarrollado una carrera regular aunque, es cierto, cada uno eligió una solución diferente para seguir trabajando. Yo opté por hacer una especie de inversión en el sistema, de meterme a fondo en él para buscar la manera de salir. A mí también me ayudó rodar con productores que me permitieron trabajar con absoluta libertad.**

Me parece que usted es uno de los escasos narradores clásicos que quedan. ¿Se considera un clásico?

**Yo esencialmente procuro ser claro y para ello necesito adoptar una forma narrativa clásica. Digamos que he renunciado a todo tipo de investigación o búsqueda revolucionaria, aunque en cada película trato de introducir algún elemento novedoso.**

Usted, junto con los fundadores de *Cahiers du cinéma*, impulsaron en su momento la "política de autores". ¿Sigue creyendo hoy en ella?

**Yo me considero el autor de mis films, incluso en aquellas películas en las que no he participado en el guión. Existe cierta ambigüedad en esa idea de la "política de autor", ya que mucha gente cree que ser autor es escribir el guión y rodar, pero no es así. Un autor cinematográfico tiene un universo particular, una visión del mundo y eso se debe reflejar en sus obras. La mejor prueba de lo que digo es que uno de los más grandes exponentes del cine de autor, Howard Hawks, nunca escribió una línea de guión.**

¿Qué opina del cine francés actual?

**Me parece muy vivo y diverso, inclusive con muchas mujeres dirigiendo, aunque no creo en la división entre un cine de hombres y otro de mujeres, ya que las películas son buenas o malas, independientemente de quién las haga. Sin embargo, hay films en los que se percibe una personalidad femenina. Por ejemplo una película como *Madame St Cyr*, con Isabelle Huppert –que no es una obra particularmente lograda–, tiene una mirada completamente femenina. Un hombre no podría haber hecho esa película.**

A propósito de Isabelle Huppert, que ha trabajado con usted en varias películas, ¿qué puede decir de ella?

**Es una actriz extraordinaria. Es realmente inteligente y capaz de adaptarse a cualquier personaje. Además, evita las tensiones y los enfrentamientos durante el rodaje, y por momentos es como si ella condujera al director. En *La profesora de piano* es la primera vez que veo una actriz que transmite con fidelidad ese personaje.**

¿Qué directores le interesan del cine contemporáneo?

**Creo que cada país tiene un director líder, que en el caso de España sería Pedro Almodóvar, que a mí me gusta mucho; en el de Italia, Nanni Moretti, y en Dinamarca, Lars von Trier, aunque no sea un director muy de mi gusto.**

¿Cómo se siente juzgando las películas de otros colegas?

**Es divertido. Veo películas que se parecen a las que podría hacer y otras que son absolutamente opuestas a lo que yo haría. En realidad, para mí es mejor ser un espectador neutral.**

las separaciones nunca se transmitieron con tanta intensidad como en las películas de Borzage. Paradójicamente, a pesar del carácter individualista que supone a priori esta postura, en sus films está muchas veces presente el contexto social y político que condiciona las conductas de los protagonistas (la Depresión económica, el incipiente nazismo). Por supuesto que una actitud tan extrema y radical para la concepción predominante en Hollywood convirtió a Borzage en una *rara avis* dentro del cine norteamericano y a sus films en productos extrañamente intemporales. En lo estilístico hay un elemento que se destaca en sus películas y que se antepone incluso a la elegancia de sus movimientos de cámara: la iluminación. Una luz difusa que parece desprenderse de los personajes y que ilumina los ambientes, sórdidos o elegantes, en los que se desarrolla la acción. No hay en la historia del cine antecedentes de un uso continuo similar de la iluminación, y si el tono evocativo e irreal de sus films se adapta de alguna manera a la estilización visual del cine mudo, con la llegada del sonoro se convierte casi en una provocación y lo coloca ante la crítica norteamericana como un realizador anacrónico. Sin embargo, la visión actual de las películas de Borzage lo ubica en la primera línea del cine norteamericano y como uno de los directores más radicalmente modernos de ese cine. Entre la cuarentena de films de Borzage exhibidos en San Sebastián, se pudieron ver los títulos fundamentales del período mudo, varias de sus obras maestras de la década del 30 y los subvalorados trabajos posteriores a la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra –en los cuales Borzage, siempre fiel a su credo estético, aparecía más a contrapelo que nunca con respecto a los films hollywoodenses de la época–, de algunos de los cuales haré una brevísima reseña. En los films mudos, el director pudo trabajar con un infrecuente grado de control sobre sus películas, y pertenecen a esa época obras tan bellas como la mencionada *Humoresque*; la parcialmente recuperada *The River*, un prodigio de erotismo, muy valorada por los surrealistas, y sus dos títulos más emblemáticos de ese período: *El séptimo cielo* y *Angel de la calle*, ambas con la misma pareja protagónica, Janet Gaynor y Charles Farrell. La primera es arrebatadoramente poética y de un intenso lirismo, y la segunda, más recargada a nivel melodramático y con notorias influencias del expresionismo alemán (hay que decir que, mucho más que con el de cualquier realizador americano, el cine mudo de Borzage tiene puntos de contacto con el de Murnau y no solo porque Janet Gaynor también fuera protagonista de la extraordinaria *Amanecer*). En estos films es fundamental la química particular que se entabla entre el estilo rudo y algo tosco de Charles Farrell y la curiosa amalgana de fragilidad y determinación que transmite la Gaynor. De la década del 30 –un período en el que Borzage tuvo algunos problemas con la censura– se vieron prácticamente todos los títulos más representativos del realizador. *Liliom*, adaptación de una obra de Ferenc Molnar, que luego rodó Fritz Lang y que fue uno de sus más estrepitosos fracasos de crítica y público, hoy aparece como un film notoriamente adelantado a su época. *Adiós a las armas* es una adaptación de la novela pacifista de Hemingway que Borzage transforma en una historia de *amour fou*, con una secuencia final delirante y la música de *Tristán e Isolda* omnipresente en la banda de sonido. *Man's Castle*, *No Greater Glory* y *Little Man, What Now?* son films en los que el entorno social adquiere gran peso. La primera es una historia de amor entre dos personajes cercanos a la picaresca en un contexto sombrío, los años de la Depresión en una Nueva York alejada de la opulencia y las luces, mientras que *No Greater Glory*, otra adaptación de Molnar, en la cual un grupo de niños desarrolla una serie de juegos en los que representan el rol de militares, es una película notoriamente crítica del triunfalismo y el nacionalismo. En cuanto a *Little Man...*, es una de las obras del director en las que aparece su recurrente obsesión por Alemania, y detrás de su estructura de comedia romántica es uno de los primeros films que cuestionan al incipiente nazismo. Además es la colaboración inicial del director con la maravillosa Margaret Sullavan, la heroína borzagiana por excelencia. *Living on Velvet* es uno de esos films inclasificables que oscilan entre la comedia y el drama, ambientado en los círculos de la burguesía, pero con un protagonista masculino que parece un *loser* escapado de una novela de Scott Fitzgerald. *Green Light* y *Disputed Passage* son dos *soapers* médico-religiosos basados en novelas de Lloyd C. Douglas, en los que se fusionan los enfrentamientos éticos con sensibles historias de amor. Otro film en el que el drama y la comedia se alternan es *The Shining Hour*, una película con una formidable puesta en escena en la que las relaciones sentimentales exceden la pareja para extenderse a un grupo de personajes. Pero tal vez los tres títulos esenciales de ese período sean *La historia se hace de noche*, un relato de un romanticismo desaforado; *Tres camaradas*, una adaptación muy libre de la novela de Erich Maria Remarque que en manos de Borzage se convierte en una melancólica reflexión sobre el amor y la amistad, y *Tormenta mortal*,

Documentales en San Sebastián: *Caudillo*, de Basilio Martín Patiño; *General Idi Amin Dada*, de Barbet Schroeder, y *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán (arriba) *Hollywood on Trial*, de David Helpern Jr. (abajo)

en la que el ascenso del nazismo sirve de trágico marco a la historia de una pareja dispuesta a cualquier sacrificio para poder estar juntos. En los años posteriores, las películas de Borzage se van espaciando, pero todavía hay lugar para *I've Always Passed* (1945), un film que oscila entre el delirio y el *kitsch* más desenfrenado, y la notable *Moonrise* (1948), una de las obras mayores del director, que de alguna manera prefigura a *La noche del cazador*. La revisión de la obra de Frank Borzage permite encontrarnos con un director extraordinario, dueño de un universo absolutamente intransferible y personal –lírico, poético, intenso y apasionado– en el que, como nunca en la historia del cine, el Amor (con mayúscula) y los sentimientos y emociones que provoca se convierten en el eje esencial de las relaciones humanas.

**UN DIRECTOR INCLASIFICABLE.** En la historia del cine hay directores –no muchos– difíciles de encuadrar, ya sea por la mezcla de géneros que aparece en sus películas o por lo difusos que son los límites de sus films, cabalgando entre la ficción y el documental. Uno de ellos es el georgiano Otar Iosseliani, un realizador en quien además es posible detectar a lo largo de su filmografía la doble influencia que ejercen las tradiciones culturales y sociales de su país natal (rodó un film monumental de cuatro horas sobre ese tema, *Séule, Georgie*) y su peculiar percepción de París –donde vive desde 1982– y de toda la cultura europea. La completísima retrospectiva exhibida en San Sebastián permitió una revisión de la obra de un director que ya desde sus primeros cortos tuvo problemas con la rígida censura soviética de la época por su heterodoxa mirada sobre la vida cotidiana en esos años. Su primer largo, *La caída de las hojas* (1967), es una crónica casi documental acerca de la relación de dos amigos que trabajan en una cooperativa vitivinícola, en la que se detectan influencias del lirismo de Dovchenko. La mirada desidealizada y carente de optimismo sobre esa cooperativa volvió a provocarle problemas con la censura, que se agudizaron en su siguiente largometraje, *Había una vez un mirlo cantarín*, que se exhibió durante una semana y luego fue prohibido. En este film su ambiguo protagonista –más cercano a un héroe de una película de la Nouvelle Vague que a las figuras "positivas" que exigía el régimen– no vivía preocupado por la construcción del socialismo, sino por sus problemas personales. A pesar de su escasa difusión, la película hizo trascender el nombre de Iosseliani fuera de las fronteras de su país, y su siguiente film, *Pastorali*, otra lírica mirada sobre la vida de un grupo de campesinos, estuvo congelado durante seis años, lo que provocó que el director, cansado de sus problemas con la censura, emigrara a París. Allí, Iosseliani desarrolla el núcleo central de su obra, una serie de films inclasificables (el mediometraje *Siete piezas en blanco y negro*, *Los favoritos de la luna*, *La caza de las mariposas*, *Adiós, tierra firme*) que lo definen como uno de los realizadores más importantes del cine contemporáneo. En todos estas películas, una suerte de vodeviles cargados de melancolía, aparecen las constantes estilísticas y temáticas que permiten considerar al director como un auténtico autor. Estructuradas siempre como una serie de historias paralelas que se entrecruzan y confluyen al final, y con una mirada documental sobre París que no se apreciaba desde los primeros films de la Nouvelle Vague, aunque Iosseliani pone el acento en el collage de razas y culturas en que se ha convertido la ciudad en los últimos años. Con una marcada predilección por los planos prolongados, un montaje de asombrosa fluidez, una muy elaborada utilización de la banda de sonido y la música (obra del notable Nicolás Zourabichvili en todas las películas de las últimas dos décadas), los films de Iosseliani consiguen una asombrosa continuidad estética, aun cuando eventualmente la acción se traslade a Africa (*Y la luz se hizo*) o retorne a su Georgia natal (*La mujer ha salido para engañar a su marido*). Y está también el humor, un humor de melancólico trasfondo que reconoce ecos de Jacques Tati. Esta excelente retrospectiva me permitió conocer buena parte de la obra de un director notable, de quien, lamentablemente, en nuestro país solo se estrenó fugazmente hace bastante tiempo *Y la luz se hizo* y está esperando turno para su exhibición comercial la excelente *Adiós, tierra firme*, que aquí parece se va a llamar *Hogar, dulce hogar*.

**GUERIN Y ALGUNOS DOCUMENTALES.** A pesar de lo espaciado de su obra –cuatro películas en dieciocho años– se puede afirmar rotundamente que José Luis Guerín es no solo uno de los grandes directores del cine español (el mejor, junto a Víctor Erice), sino también del cine mundial. En Argentina sus films son casi desconocidos, ya que *Los motivos de Berta* solo se vio en el último festival de cine de Buenos Aires y tanto *Innisfree* como *Tren de sombras* tuvieron fugaces estrenos. Su último trabajo, *En construcción*, fue por enorme distancia el mejor film que se exhibió en la Sección Competitiva y es categóricamente una de las mejores películas de los últimos tiempos. Obra inclasificable, de "naturaleza documental", como la llama Guerín, y rodada en el Barrio Chino de Barcelona, que es demolido para construir una nueva villa, describe los ecos y resonancias que provoca en sus habitantes esa transformación. A la manera de los films de Rossellini, constituye un testimonio cinematográfico y humano de primer orden. No me extenderé aquí sobre el film ya que de él se habla bastante en la entrevista al di- ▶


INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT N°2 NUEVAS CARRERAS

TÍTULOS OFICIALES

- Realizador Integral de Cine y Televisión
- Productor Integral de Radio

Convenio con el INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL París, France
Convenio con el CENTRE D'ESTUDIS CINEMATOGRÀFICS DE CATALUNYA España

Informate e Inscribite en: Av. Del Libertador 6796 (C1429BMN) - Bs. As. - Tel.: 4789-6500/25/27 - www.ort.edu.ar - E-mail: recito2@ort.edu.ar

*En construcción*, del español José Luis Guerín (izquierda)
*Los favoritos de la luna* y *La caza de las mariposas*, del georgiano Otar Iosseliani

rector; solo diré que se trata de una película extraordinaria que ojalá se estrene aquí. Como señalé antes, en la retrospectiva Sucedió Ayer se exhibieron varios documentales de gran interés y me centraré en los menos conocidos en Argentina. Uno de ellos es *La pena y la piedad* (1971), la obra maestra de Marcel Ophüls, hijo del gran Max, quien tras un par de films de ficción olvidables, encaró esta "Crónica de una ciudad francesa bajo la ocupación", en este caso Clermont-Ferrand. El film, de más de cuatro horas de duración, es una obra extraordinaria que, valiéndose de documentos de la época y declaraciones de diversas personas que participaron durante la Segunda Guerra como resistentes o colaboracionistas y de varias notorias figuras políticas, construye un riguroso testimonio sobre el comportamiento cotidiano de una población francesa en los años de la ocupación nazi, las pequeñas grandezas y las grandes miserias de esos tiempos difíciles y la ausencia de heroísmo de la mayoría. De más está decir que la objetividad del film despertó enormes polémicas en Francia, pero no hay duda de que se trata de uno de los grandes documentales de todos los tiempos. Otro trabajo esencial del género es *La batalla de Chile*, el film que Patricio Guzmán rodó entre marzo de 1973 y el golpe de Estado del 11 de septiembre. Con el apoyo sustancial de Chris Marker, quien le proporcionó película virgen, Guzmán logró un testimonio conmovedor sobre la lucha de un pueblo por imponer el socialismo por la vía pacífica y la utopía de llevar a cabo ese proyecto en un país con una clase conservadora numerosa y activa, tal vez como en ningún otro lugar de América latina. Utilizando diversas argucias para introducirse en sitios prohibidos y, lo que es más importante, sin rebajar nunca la calidad cinematográfica del film (se ratifica aquí, por si hacía falta, que también el cine documental requiere de una puesta en escena), Guzmán consigue el trabajo más importante dentro del género en el cine latinoamericano. *Caudillo* (1977), de Basilio Martín Patiño, más que un análisis sobre la figura de Franco es un documental sobre la manera en que se desarrolló el golpe militar que dio lugar a la Guerra Civil, y tiene el valor del trabajo urgente e inmediato, aunque no puede evitar ciertos facilismos ni caer por momentos en algunas peligrosas indecisiones ideológicas. De todos modos, un film con un interesante material de archivo. Un trabajo curioso es *General Idi Amin Dada* (1974), de Barbet Schroeder, en el que el director convence al dictador de que presente sus ideas en cámara. El resultado es fascinante y ambiguo, ya que en muchos momentos la megalomanía y crueldad de Dadá quedan al descubierto, pero en otros su figura se acerca más a la de un personaje algo excéntrico que a la del tirano feroz y sanguinario que hizo fusilar a 300.000 opositores. *Hollywood on Trial* (1976), de David Helpern Jr., tal vez el único documental de largometraje sobre los juicios que los integrantes de la nefasta Comisión de Actividades Norteamericanas llevaron a cabo contra diversas personalidades del mundo cinematográfico, intercala imágenes de los procesos con entrevistas actuales a diversos participantes en los mismos, ya sea como víctimas o acusadores. Más interesante por lo que cuenta que por cómo lo hace (la estructura del film es algo chata y sin vuelo), es de todas maneras un trabajo atractivo. Del holandés Joris Ivens se vio *Paralelo 17* (1968), un film rodado en la frontera entre las dos Vietnam en uno de los momentos más álgidos de la guerra, y que describe minuciosamente las estrategias de supervivencia que deben poner en práctica los habitantes de esa zona. Lo notable del film es que el realizador, sin abandonar un ápice su postura ideológica, logra un relato de intensa poesía, que lo ratifica como uno de los grandes del género. Finalmente, se pudo ver la ópera prima de Romain Goupil, *Morir a los 30 años* (1982), en este caso no estrictamente un documental, ya que el film incorpora varios elementos ficcionales, centrado en la figura de Michel Récanati, uno de los líderes de los movimientos estudiantiles de 1968 en Francia, quien se suicidó diez años después. Un valioso testimonio sobre aquellos recordados años de un director que luego no ratificó las expectativas despertadas.

**FINAL.** San Sebastián, creo que no lo dije, una de las ciudades más bonitas de España, confirmó en este festival que los cinéfilos pueden encontrar, esencialmente en las retrospectivas, inagotables motivos de atracción. El año que viene se realizará la 50ª edición y, por lo escuchado, los organizadores parecen estar dispuestos a tirar la casa por la ventana. Ojalá pueda ser partícipe de ese evento. ■

ENTREVISTA A JOSE LUIS GUERIN

# "La cinefilia es un arma de doble filo"

Tal vez de manera inesperada para él, José Luis Guerín se convirtió en el candidato de la crítica para conseguir varios premios, algo que finalmente obtuvo. Pero a él le interesaba hablar de su última película, y eso es lo que hacemos en este reportaje.

¿Cómo te sentís ante la posibilidad de recibir un premio en un festival de primera línea como este?

**Escéptico y con curiosidad. Pero al mismo tiempo trato de distanciarme porque me parece muy cruel la rivalidad que se entabla entre las películas. El espíritu de competencia desnaturaliza la función del cine, que es comunicarse con el público. Ya bastante agresiva es la competitividad de la sociedad en que vivimos para que también el cine pase por eso. Los cineastas no somos corredores de autos y creo que hay una tendencia general del periodismo a magnificar los premios. Hay que aceptarlos con satisfacción si te los dan, pero tomándolos como parte de un juego de azar que depende de la composición de un jurado, de sus gustos y sensibilidades personales.**

Truffaut decía que los directores suelen hacer sus películas "en contra" de la anterior. ¿Esto podría aplicarse al caso de *En construcción* respecto de *Tren de sombras*?

**Es verdad que parece una tesis-antítesis ya que he pasado del jardín aristocrático de los Fleury al barrio más miserable de Barcelona. De un montaje de sonidos sin palabras a una película en la que los diálogos son continuos. Creo que *En construcción* se relaciona más fácilmente con *Innisfree*. No podría haber hecho esta película si no hubiera rodado *Innisfree*. También, a pesar de que aquí no he trabajado con actores profesionales, me doy cuenta de que la experiencia me ha servido para la eventualidad de realizar una película de ficción con personajes.**

Creo que, como tus otros trabajos, esta es una película inclasificable. Sin embargo, hay dos elementos novedosos: una actitud muy cálida y entrañable hacia los personajes y una dosis de humor que en tus otros films no aparecía.

**Es cierto. Te diría que película a película he ido asumiendo un compromiso más intenso con el paisaje en el que rodaba. En *Los motivos de Berta* el entorno era casi una abstracción, eminentemente subjetivo. En *Innisfree* parto de una realidad que ya existía, me empiezo a nutrir de ella y la acción transcurre en un pueblo mítico e inexistente. *Tren de sombras* aborda cosas más abstractas como la luz y el tiempo, pero para poder filmar un fantasma me he ceñido a un espacio específico. Y he dado un gran salto en esta película, en la que he permitido que la realidad penetrara con más intensidad y he sido respetuoso con esa realidad que he elegido. El humor surge porque he tenido personajes que eran excelentes dialoguistas. En un film como este, de "naturaleza documental" –expresión que prefiero para no entrar en el espinoso tema de documental/ficción–, creo que lo que sería equivalente al *casting* es mucho más determinante que en una película de ficción. Porque aquí, cuando eliges a una persona, estás eligiendo como mínimo a un dialoguista y, frecuentemente, a un coguionista y un correalizador. Entonces el humor, como el drama, es un regalo que pude extraer de esos personajes.**

¿Los diálogos fueron todos improvisados?

**Todos. Yo me he limitado a seleccionarlos. ¿Cómo hacer para que afloren diálogos tan bellos como los de esta película? Por una parte, está el criterio de selección de personajes, de conocerlos, de saber cómo piensan, y no solo los escoges por lo que tengan de fotogénicos o emblemáticos sino, sobre todo, por el juego dramático que te pueden permitir en la relación con los otros. De esa confrontación va a surgir la puesta en escena. En el caso de *En construcción* he utilizado una serie de estrategias y mecanismos cinematográficos que hacen que antes de hablar de puesta en escena prefiera hablar de "puesta en situación", que consiste en crear una serie de pequeñas circunstancias que generan la aparición de una situación reveladora.**

Creo que esta película, de una manera tal vez no tan evidente como en tus films anteriores, es también una película muy cinéfila.

**La cinefilia es un arma de doble filo porque por un lado puede ser una forma de sabiduría que incluso te permite relacionar las películas con la vida, como es el caso de Serge Daney en su libro *Perseverancia*. Pero a veces la cinefilia puede ser peligrosa, porque se convierte en una serie de citas que no te permiten ver la vida, y entonces el cine se asfixia. Yo he tratado de evitar eso.**

En la rueda de prensa, ante la pregunta de si la presencia de *Tierra de faraones* (de Hawks) en los televisores era una cita cinéfila, dijiste que era todo lo contrario...

**Los que tenemos un imaginario cinéfilo lo llevamos siempre con nosotros y eso nos hace comparar situaciones de la vida con las que suceden en las películas. Yo veía en el personaje del encargado un ser esencialmente "hawksiano" en su justificación existencial de la ética del profesional y, para mi gran sorpresa, un día me habló de su película favorita y me dijo que era *Tierra de faraones* –una auténtica película de la construcción, decía– y lo contaba con tanta pasión que terminé incorporándola. De esa manera me fui nutriendo de las cosas que me proponían los personajes durante el rodaje.**

En un reportaje anterior (*EA* 110) me hablaste de tu idea de un cine popular. ¿Podés ampliarla?

**Creo que *En construcción* entronca con una tradición del cine popular que me interesa mucho y que aparece en films tan diversos como *El crimen de Monsieur Lange* de Renoir o *El hombre quieto* de Ford, incluso en películas que pueden ser muy crípticas como *Zvenigora* de Dovchenko, que se basa en leyendas y tradiciones populares de Ucrania. Son films que, de manera muy distinta, retratan ambientes y personajes con una gran nobleza. Eso es lo que entiendo como cine popular, al que trato de diferenciar del que a veces, de una manera muy perversa, se da como equivalente del cine comercial. Creo que hay muchas películas muy comerciales que atentan contra los intereses populares.**

También escuché en esa misma rueda que alguien cuestionó tu mirada sobre el barrio, calificándola de muy blanda.

**En la cantidad de material que filmamos, unas 120 horas, había imágenes muy duras, de yonquis, de peleas atroces, pero me pareció obsceno introducir esas imágenes en la película. Creo que la sordidez, la dureza y la adversidad con la que se enfrentan los personajes está implícita. Estoy en contra de un cine exclamativo y de denuncia, que necesita subrayar todo. Hay que dejar espacio para la sugerencia, ya que sin sugerencia el cine no existe. La relación entre lo que muestras y lo que sugieres es un delicado equilibrio y de él surge la belleza. No quiero hacer un cine que grita sino un cine que susurra, y tratar a los personajes y a los espectadores como me gustaría ser tratado.**

Hay aquí, como en tus películas anteriores, un trabajo muy riguroso con la banda de sonido.

**Sí, es así. A veces hacíamos un trabajo paralelo, recorriendo el barrio para captar sus sonidos particulares. Desde luego que no suena igual ese barrio que otros sitios de Barcelona. Además para mí, como decía Bresson, es tan importante lo que se ve como lo que se escucha.**

Tuviste que descartar muchísimos metros de película...

**Ya lo creo. Pero la renuncia, aunque dolorosa, es una parte esencial del cine. Prefiero desarrollar las secuencias –creo mucho en la secuencia larga– que trozar todo y que haya lugar para muchas pequeñas cosas. A mí me gusta mucho la evolución espacio-temporal de los personajes en un sentido casi teatral. Por eso me centro en unos pocos personajes aunque a veces me asalta la idea de que los mejores momentos han quedado afuera.**

Sospecho que esta película no solo te enriqueció como cineasta, sino también como ser humano.

**Por supuesto. Es la película que de manera más intensa he sentido como experiencia vital.**

Quizás alguno se sorprenda de que haya dos críticas de estrenos del año pasado. No es culpa de las críticas ni de los críticos. Es culpa del comité evaluador del concurso que se tomó un año para decidir. En fin, estas son las maravillosas ganadoras. Una sobre una película francesa y la otra también.

SOBRE **RECURSOS HUMANOS**

# El problema va más allá de eso

En *Europa 51* (Roberto Rossellini, 1952), Ingrid Bergman (una aristócrata frívola cuyo hijo se ha suicidado y que luego de esta desgracia se sensibiliza con el padecimiento de la humanidad) se ofrece para reemplazar por un día a una obrera. Desde que ingresa en la fábrica, el espacio le resulta abrumador y el ruido la ensordece. La máquina en la que debe realizar su trabajo se le presenta como un artefacto amenazante e intimidatorio, al que teme acercarse y mira con recelo. En contraste, la compañera que la guía interactúa con la maquinaria sin mayores turbaciones y parece insensible (o acostumbrada) a esta sensación de amenaza que a Ingrid Bergman le resulta intolerable. La perspectiva de Rossellini es similar a la de su protagonista: el espectador percibe la fábrica como un espacio abrumador.

La mirada hacia la fábrica de *Recursos humanos* se emparenta con la película de Rossellini y con otra anterior, *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936). En las tres el espectador no llega a entender muy bien a qué se dedican las fábricas ni cuál es la actividad específica que desarrollan los obreros. En reemplazo, son registradas como una precisa organización que no se sabe muy bien para qué sirve y en la que los hombres parecen embarcados en movimientos metódicos e inútiles, que los hipertrofian en un gesto que los reduce a un mero *recurso*.

Con su mirada bovina, su espalda encorvada y su resignación, el obrero de *Recursos humanos* parece el verdadero producto de la fábrica. Un ser sin *recursos* para asimilar la realidad y que necesita ser humillado por su hijo para percibir la angustiante situación en la que se encuentra.

En las tres películas mencionadas, pertenecientes a directores ideológicamente *insospechables*, se da cuenta del reverso amargo de la pregonada dignidad del trabajo. Basta recordar ejemplos disímiles (los documentales de Flaherty, la felicidad que transmiten las escenas de *Fuga de Alcatraz* o de *Un condenado a muerte se escapa*, en las que los presos construyen los utensilios para su evasión, o la actividad portuaria registrada por Alain Tanner en *Hombres del puerto*) para verificar que el cine no está incapacitado para transmitir la plenitud del trabajo físico. Sin embargo, el patetismo de Chaplin repitiendo el gesto luego de apartarse de la máquina, la obrera de *Europa 51* acostumbrada a un ambiente intimidatorio y la mirada perdida del padre de *Recursos humanos* son tres imágenes que, alejándose de cualquier asomo de reivindicación, sugieren que en una fábrica sólo se da cita una macabra síntesis de absurdo y tragedia (nótese que en ninguno de los casos se muestra el producto final del que el trabajo formaría parte).

Contra esto se podría argumentar que *Recursos humanos* ofrece ciertas alegrías de la fábrica: el café antes de la hora de entrada, la distensión del almuerzo, la solidaridad, etc. Además, hay personajes que sí son conscientes de su situación: la sindicalista, el obrero joven que ayuda al protagonista a robar el expediente, etc. Pero ninguno de esos elementos logra compensar u opacar la insoportable resignación (o insensatez) del padre, a quien la película construye como EL OBRERO, ya que la sindicalista es una excepción y la neutralización de la dignidad del compañero joven es solo cuestión de tiempo.

Es cierto que cualquier desdicha de una fábrica (o de cualquier trabajo) es preferible a la desocupación y a las mayores desgracias que esta acarrea. Pero solo a un apologista de la resignación o de la crueldad se le ocurriría justificar la esclavitud argumentando que su eliminación sumiría a grandes cantidades de personas en el hambre. En este sentido, *Recursos humanos* muestra cinematográficamente (y no con literatura de comité) que es imperdonable una política económica que sume la sombra de la inestabilidad laboral a unas circunstancias de por sí poco satisfactorias. Así, al dar cuenta de esta situación ominosa y previa a la amenaza del desempleo, *Recursos humanos* (mucho más que una película sobre la desocupación) multiplica la angustia que genera.

En otra escena de *Europa 51*, posterior a la mencionada, Ingrid Bergman comenta con un primo comunista su experiencia como obrera. Allí asegura que "hacer el trabajo fue como una condena. Los obreros son como esclavos", para finalmente preguntarse: "¿Cómo pueden ser felices?". Ante esto, el primo trata de explicar la situación obrera en términos de lucha de clases y de explotación del hombre por el hombre. Ingrid Bergman no parece convencida con esta perspectiva y sugiere: "El problema va más allá de eso".

Sobre el tramo final de *Europa 51*, en el que Ingrid Bergman es internada en una "casa de salud", André Bazin escribió: "Si se hubiera inscripto en el Partido Comunista o entrado en un convento, la sociedad burguesa habría puesto muchos menos reparos".

Cierta resonancia de las escenas filmadas hace casi medio siglo por Rossellini se percibe en *Recursos humanos*. Aunque su director, Laurent Cantet, afirme (en la misma línea que el primo de Ingrid Bergman en *Europa 51*) que "la lucha de clases explica el mundo", su película es mucho más libre y menos categórica.

Así como *Europa 51* supera en amplitud la perspectiva del *intelectual comunista* que encarna uno de sus personajes, *Recursos humanos* es menos mezquina y más generosa con la complejidad del mundo que el epigrama tranquilizador de su director: también es más desoladora. Su final abruma al plantear al espectador una situación sobre la que parece sugerir, no solo que la solución está lejos y que los paradigmas que se utilizan para explicarla desvían la mirada hacia sus zonas más superficiales, sino que, quizá, la solución no existe. "El problema va más allá de eso." **Patricio M. Fontana**

SOBRE **CUENTO DE VERANO**

# El Rey Sol

En su *Historia de la literatura inglesa*, Hipólito Taine decía sobre los escritores franceses (al tiempo que los comparaba con los escritores ingleses) que siempre son delicados, moderados, finos, claros, ordenados, ligeros; que en una obra solo buscan el entretenimiento; que son ajenos a todo pensamiento profundo y a toda metafísica; que ningún pueblo es menos poeta; que solo ven la superficie de las cosas; que su imaginación es rápida y que, en cuanto tienen una idea, enseguida ponen manos a la obra; que quedan desconcertados ante la gravedad, la exaltación y el desorden; que en ningún momento dejan de acudir a la razón, en la que tanto confían. Sus obras, decía, "están hechas con nada".

Si bien no podemos creer en criterios universales como los que Taine proponía, atribuyendo a todos los individuos de toda una raza las mismas características, estas cualidades de los franceses que Taine enumeraba, a nadie, en el ámbito del cine, le sientan mejor que a Rohmer. No podrían ser atribuidas, por ejemplo, a Godard, que es, incluso, contemporáneo, coterráneo y compañero de Rohmer, así como no podrían haber sido atribuidas, en el campo de la literatura, a Rabelais.

Rohmer es un heredero de Howard Hawks, a quien admira y de quien aprendió a desaparecer detrás de la historia que cuenta; un ejemplo de director invisible. Otros discípulos de Hawks son John Carpenter y Walter Hill, y, como ellos, Rohmer imita de Hawks su confianza en los géneros y su intención de contar una historia sin mostrar su propia presencia, tratando de pasar inadvertido.

En ese sentido, es un Howard Hawks francés, intelectual y más propenso a un género que a todos los géneros. Por su modestia, es un hombre clásico, así como Hawks era un hombre clásico. Es la misma modestia de esos autores anteriores a las impetuosas presunciones del Romanticismo, la misma modestia de esos autores que se consideraban a sí mismos imitadores, simples trabajadores del entretenimiento. Como todo gran artista, es alguien a quien, más allá de haber sabido aprovechar sus virtudes y más allá de haber sido consecuente con sus inquietudes, la experiencia le enseñó a depurar su estilo. Cada nueva película suya adquiere fluidez, sobriedad y ligereza que sus películas anteriores también tenían. Asimismo, mantiene un estilo calmo y tolerante y sabe mantener una distancia con respecto a sus personajes, que evita en sus películas la incomodidad y las sensaciones forzadas y violentas que provocan los juicios morales, sean acusaciones o panegíricos.

En esta comedia al estilo de las del Siglo de Luis XIV, Gaspard es un joven estudiante de matemática que llega a las playas del golfo de Saint Malô, donde pasará sus vacaciones, mientras espera la llegada de su novia y se dedica a componer canciones. Allí conoce a Margot, una mesera de un restaurante, de quien se hace amigo y a quien en algún momento corteja, y más tarde a Solène, a quien empieza a frecuentar íntimamente. Cuando finalmente llega Léna, su novia, se produce una serie de encuentros y desencuentros, que se complican aun más, o bien por la aparente indecisión de Gaspard, o bien por los caracteres de las tres chicas, todos claramente distintos entre sí, o por intromisión del destino. Todo esto Rohmer lo consigue sin perder su tolerancia hacia los personajes, a quienes indudablemente quiere y a quienes no juzga, y sin perder su punto de vista convenientemente alejado, siempre racional. En ningún momento se pone de parte de ningún personaje; está del lado de cada uno y no está del lado de ninguno. Así como los personajes se van conociendo unos a otros, Rohmer pone al espectador en el lugar de cada uno de ellos. El espectador sabe sobre cada personaje lo mismo que cada personaje sabe sobre los otros personajes. Se les puede creer o no; se puede confiar en ellos o no. El mismo método usó Richard Linklater en *Antes del amanecer*, una película que debe mucho a Rohmer, también sobre dos personajes que se están conociendo.

¿Qué se puede decir, por ejemplo, sobre Gaspard? ¿Es indeciso? ¿Es enamoradizo? ¿Es un farsante? ¿Qué se puede decir sobre cada una de las mujeres? Rohmer suspende su juicio. Ni siquiera opina sobre cuánto de las peripecias de los personajes se debe a sus voluntades y cuánto a la acción del destino. Tampoco sobre la incompatibilidad entre hombres y mujeres. Sin misoginia, sin feminismo, sin un completo fatalismo, *Cuento de verano* es una comedia sobre las dificultades que tienen las personas para comprenderse en el amor.

Así como Gaspard se dedica al mismo tiempo a las ciencias exactas y a la música, las películas de Rohmer tienen la misma combinación de sentido de la belleza y observación metódica, de instinto y deducción, de gusto y austeridad, como en un escritor de los años anteriores a la Revolución Francesa. Artista clásico, moderno, antirromántico, autor de una obra con tono anacrónico, Rohmer describe, con sobriedad sublime, las extrañas vicisitudes del amor. **Maximiliano Corti**

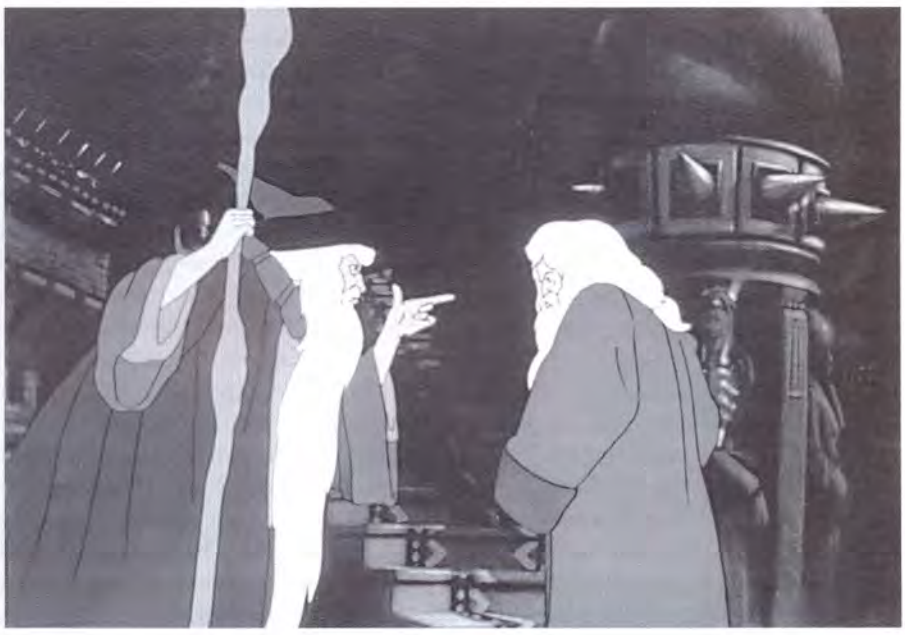
## directo a video

EL SEÑOR DE LOS ANILLOS, ***The Lord of the Rings*, EE.UU., 1978, dirigida por Ralph Bakshi. (AVH)**

Sé que en esta revista este film de animación no tiene casi ningún defensor, pero dado que a mis once años resultó un verdadero choque (que terminó por hacerme crítico de cine), quisiera aprovechar esta reedición en video para sentar una defensa. Cuando la vi por primera vez, recuerdo que mis viejos pensaban llevarnos a mí y a Karina, mi hermana, a un "espectáculo Disney". Y resulta que, al salir, tenían una cara absorta que solo nuestro entusiasmo desmentía. La película es en realidad la adaptación de la mitad de la novela de Tolkien, y hasta que la leí a los 15 años, me quedé con las ganas de saber cómo terminaba el viaje de Frodo. Lo que me deslumbró fue cómo la película, de a poco, quiebra los lugares comunes del cuento de hadas filmado para transformarse en una épica oscura cuyo impacto crece por el uso del rotoscopiado apenas disimulado. Bakshi refleja en los trazos el mismo trayecto que el escritor que quería hacer la continuación del amable *El Hobbit* y terminó escribiendo una obra de culto, oscura y poco recomendable para chicos. Es claro que el film puede aburrir (lo mismo pasa con la novela, que no es una gran obra literaria como muchos fanáticos pretenden), pero sin dudas es bastante excéntrico. Abrió una posibilidad para la animación que tuvo muy pocas continuaciones, y permanece como una obra rara. Tolkien no quería un dibujo animado, pero sin dudas, debilidades y aciertos mediante, *El Señor de los Anillos* es una película que no le hubiera disgustado. Yo, placer culpable, aún la disfruto. **Leonardo M. D'Espósito**

LAS AVENTURAS DE JOE, EL SUCIO, ***Joe Dirt*, EE.UU., 2001, dirigida por Dennie Gordon, con David Spade, Brittany Daniel, Dennis Miller. (LK-Tel)**

Producida por el admirable Adam Sandler, una más de la saga de films del Mejor Elenco Nunca Existente de *Saturday Night Live*, que está generando muy buenas comedias alejadas de la mediocridad ambiente aun cuando no sean obras maestras. Justamente, lo mejor de estas películas es que nunca se lo proponen. Aquí, David Spade lleva adelante una especie de parodia de *Forrest Gump*, personificando a Joe Dirt, un palurdo que recorre Estados Unidos en busca de los padres que perdió a los ocho años. Pero no recorre los lugares donde la vida es brillante, sino el país profundo, donde todos son tan palurdos como él. Burlado constantemente por un cínico conductor radial, sus absurdas aventuras van tejiendo una historia que,



El Señor de los Anillos

Primera versión de la novela de Tolkien

en sus ribetes fantásticos, aparece como más real que esas comedias románticas que inundan pantallas con puras fórmulas. Película sin corrección política, con el tono justo para reírse un poco del protagonista sin denigrarlo nunca, con ribetes muy negros pero también con una dulzura que no tiene nada que ver con la piedad, resulta un antídoto contra la fórmula automática de cierto cine (*Señales de amor, Dulce noviembre, Lo que ellas quieren*, y otras así llamadas comedias). No perderse el pequeño –y bailarín– papel de Christopher Walken. **LMD'E**

EN BRAZOS DE EXTRAÑOS, ***Into the Arms of Strangers: Stories of the Kindertransport*, Reino Unido-Estados Unidos, 2000, dirigida por Mark Jonathan Harris. (AVH)**
Durante el inicio de las actividades antisemitas del régimen nazi previas al estallido de la Segunda Guerra, el gobierno británico permitió el ingreso a su país de cierta cantidad de niños judíos –alemanes, austríacos y checoslovacos en su mayor parte–, que serían adoptados provisoriamente por familias inglesas. El film de Harris, ganador de un Oscar en la última entrega, se centra en las peripecias de un puñado de esos niños y adolescentes que pudieron escapar del Holocausto y, en su mayoría, no volvieron jamás a encontrarse con sus verdaderos padres. A diferencia de cualquier ficción cinematográfica, es harto difícil intentar una reseña crítica de un largometraje documental que apuesta directamente a los sentimientos antes que al intelecto, en particular cuando las historias son tan increíbles y emocionantes como las que se narran en *En brazos de extraños*. Siguiendo la tradicional estructura del documental televisivo –y abusando en más de una oportunidad de la música, perfecta manipuladora de las emociones–, los mismos protagonistas relatan a cámara sus experiencias, en este caso ilustradas con excelente material de archivo, noticieros de la época en su mayor parte, además de cartas y fotografías personales. Al fin, y más allá de felicidades momentáneas y la omnipresente esperanza basada en el amor, los recuerdos de estos sobrevivientes conforman un triste muestrario de la innata capacidad humana para hacer el mal, donde los inocentes, como siempre, llevan las de perder. **Diego Brodersen**

# ahora en video

TOMB RAIDER, **dirigida por Simon West. (AVH)**
Los juegos son excelentes, el adelanto de la película era excelente, el backstage de la película era excelente, el videoclip de U2 de promoción de la película era muy bueno. Un claro ejemplo de cómo se preocupan por todo menos por hacer la película misma. Esperemos que haya una secuela y que hagan con ella una película.
Comentario sobre el juego a favor y sobre la película en contra *EA* Nº 112.

EVOLUCION, ***Evolution*, dirigida por Ivan Reitman. (LK-Tel)**
Una de esas comedias dementes fuera de control. Película con espíritu clase B pero con gente de la primera A. Simpática y desenfadada. Julianne Moore interpreta a un personaje mezcla de Gillian Anderson y Jerry Lewis. Por momentos parece que Ivan Reitman hubiera tomado un cóctel de Joe Dante y se hubiera desmelenado un poco.
Comentario en *EA* Nº 113.

PEARL HARBOR, **dirigida por Michael Bay. (Gatividéo)**
¿Habrá cambiado algo para este bodrio luego del 11 de septiembre? Suponemos que sí, pero que igualmente seguirá siendo un bodrio y un fracaso. ¿Habrá en el futuro películas así? Esperemos que no, y no estamos hablando de ideología solamente.
Comentario exhaustivo en *EA* Nº 111.

EL PLANETA DE LOS SIMIOS, ***Planet of the Apes*, dirigida por Tim Burton. (Gatividéo)**
Este film mediocre, sin sentido, sin clima ni ganas, podría pasar sin pena ni gloria (bueno, así pasó) si no fuera porque está dirigido por Tim Burton. Aquel que dirigió *Batman vuelve, El joven manos de tijeras* y *Ed Wood*. Esta es sin duda su peor película. Dicen que ya está arrepentido, así que quizá vuelva a su mejor nivel en su próximo proyecto.
Comentario en contra en *EA* Nº 113.

LA PROFESORA DE PIANO, ***La pianiste*, dirigida por Michael Haneke. (LK-Tel)**
¿Genio o farsante? ¿Farsante o genio? ¿Un adelantado o un atrasado? La tendencia general es a defenderlo pero en la revista no nos importan las tendencias generales. Por ahora la polémica es feroz. Su película tuvo éxito, quizás engañando a los incautos seguidores del qualité que no se pierden películas con la palabra "piano" en el título. Se lo merecen, para bien o para mal.
Polémica Haneke en *EA* Nº 110, crítica en *EA* Nº 112 y polémica por la película *EA* Nº 116.

*La profesora de piano*

EL GUSTO DE LOS OTROS, ***Le goût des autres*, dirigida por Agnès Jaoui. (Transeuropa)**
Un montón de franceses de diferentes clases sociales se relaciona y desrelaciona en busca de la felicidad. Algo así como *Conozco la canción* –con la que comparte guionistas y actores– sin música. Simpática, placentera y conmovedora. Ver malhumorado a Jean-Pierre Bacri y después reír. Comentario a favor en *EA* Nº 112.

ALGUIEN COMO TU, ***Someone Like You*, dirigida por Tony Goldwyn. (AVH)**
Comedias románticas no es lo que le falta a la historia del cine. Piénselo dos veces antes de elegir esta por encima de todas las otras, incluso las de los últimos dos años.
Comentario en *EA* Nº 113.

EL CUERPO, ***The Body*, dirigida por Jonas McCord. (AVH)**
Ponerle el cuerpo a esta clase de bodrios, he ahí la valentía de un crítico. Y hay gente que anda diciendo por ahí que nuestro trabajo es fácil.
Comentario en *EA* Nº 112.

LUNA DE OCTUBRE, **dirigida por Henrique de Freitas Lima. (AVH)**
La primera película del Mercosur. Así nos va.
Comentario en *EA* Nº 114.

# clásicos

CASCO DE ACERO, ***The Steel Helmet*, EE.UU., 1951, dirigida por Samuel Fuller, con Gene Evans, Robert Hutton, Richard Loo, Steve Brodie. (Epoca)**

Una de las dos películas de cámara (como quien dice música de cámara) que Fuller ambientó en la guerra de Corea. Una guerra fría, sorda, semioculta, que el cine más bien disimuló.

El casco de acero puede ocultar el cráneo de un soldado obsesivamente preocupado por su calvicie, en pleno desamparo de pelotón perdido, o el de otro que ante el síndrome de ADT (Acumulación De Todo) opta por quedarse callado. Alguien que todavía habla puede animar a su prisionero moribundo, luego de herirlo de muerte, con la consigna de "¡Si te morís, te mato!", mientras un niño coreano que acompaña a la patrulla está obsesionado por cuidar el órgano que le regaló un cura. En el cuadro se destaca el sargento veterano Zack (Evans), quien no ha llegado a oficial por ser humano y errar de vez en cuando. Ha llegado allí luego de ser el único sobreviviente de otra patrulla exterminada, y ha encontrado ésta al mando del teniente Driscoll (Brodie). No importa mucho por qué y sin mucha conciencia de la posición que ocupa ("Es un surcoreano cuando corre al lado tuyo. Y es un norcoreano cuando corre detrás tuyo"), la patrulla toma una colina con un templo budista y sufre las consecuencias del asedio posterior. Como *Bayonetas caladas* (*Fixed Bayonets*), *Casco de acero* fue rodada en un par de semanas y con un presupuesto casi inexistente, en estudio. Con la claustrofobia creciente que hace de la experiencia de sus protagonistas algo que deja recuerdos casi físicos (cualquier cinéfilo que haya atravesado en su infancia la visión de este film podrá dar cuenta de ello), la película es un ensayo decisivo sobre el realismo fulleriano.

En *Casco de acero*, la guerra es vivida como en todo Fuller, a corta distancia; esos ocho metros que pueden decidir entre la vida o la muerte en el próximo segundo. Cada film bélico de Fuller apenas controla el caos que amenaza a grupos humanos desquiciados, multirraciales, que apenas pueden hacer lo suyo en negociación con los más evidentes desequilibrios. Inicio de la mirada única que culminaría con *The Big Red One* (1980), la película da cuenta de ese punto de vista irrepetible que Fuller ejercitó por primera vez en plena guerra, empuñando una cámara 16 mm, cuando entró con sus compañeros al campo de Falkenau y filmó ese horror que durante décadas el cine vaciló en mostrar. **Eduardo A. Russo**

HOGAR DE ENSUEÑO, ***Mr. Blandings Builds His Dream House*, EE.UU., 1948, dirigida por H. C. Potter, con Cary Grant, Myrna Loy, Melvyn Douglas. (Epoca)**

*Hogar de ensueño* habla del abandono de un lugar, de la construcción de otro y, por último, de la reafirmación de un tercero. El lugar abandonado es un viejo y pequeñísimo departamento en Manhattan en el que viven apiñados Mr. Blandings, su mujer y sus dos hijas en edad escolar; el lugar que se construye es una magnífica casa en Connecticut, montada sobre las ruinas de otra que Blandings compró a precio irrisorio sin tener demasiadas certezas sobre su estado real; y lo que se reafirma no tiene que ver con nada material, sino con algo humano: la historia de amor que une a los dos protagonistas, un amor puesto a prueba en más de una oportunidad por esos escollos que solo parecen ridículos cuando se los observa a la distancia.

Poniendo el foco sobre las numerosas dificultades que supone la edificación de una casa desde cero con el presupuesto acotado, H. C. Potter narra paralelamente, y en tono de chispeante comedia, la evolución de una relación amorosa construida también paso a paso, en base a la tolerancia, un material tan indispensable como escaso para la consolidación de ese tipo de proyecto. El matrimonio Blandings supera con esfuerzo problemas tan cotidianos como el choque de diferentes puntos de vista sobre la inversión que se debe dedicar a un jardín o los celos sistemáticos que el mejor amigo de ella (interpretado soberbiamente por Melvyn Douglas) le provoca al atribulado personaje de Cary Grant.

Esa suma de voluntades no es, sin embargo, una receta infalible, tal como insisten los manuales de autoayuda tan en boga hoy en día. Blandings es un publicista acuciado por la falta de una idea que le permita sacar adelante una campaña destinada a promover la venta de jamón. Después de sufrir días en busca de la solución salvadora, la encuentra en el lugar más inesperado: es la sirvienta de su casa la que involuntariamente dice la frase mágica que lo saca del atolladero. Una auténtica pirueta del destino, el elemento que, también, disuelve cualquier fórmula infalible para el amor. **Alejandro Lingenti**

Epoca

El hogar
de los clásicos

Más de 1.200 películas subtituladas.
Terror y ciencia ficción.
Cine mudo.
Francés.
Italiano.
Japonés.
Americano.
Vanguardia.
Seriales.
Dibujos animados.

**VENTAS**: Av. de Mayo 1365 6° 33 1085. Capital Federal.
e-mail: epoca@ciudad.com.ar Tel.: 4381-1363
y comercios autorizados. SOLICITE CATALOGO SIN CARGO

Por fin se estrena en la Argentina la obra cumbre de la "Nouvelle Vague"

# LA MAMAN et la putain

de JEAN EUSTACHE

Jean-Pierre Léaud | Bernadette Lafont | Françoise Lebrun

"Y es ciertamente para acreditar que esta maravillosa obra maestra haga que nos importe profundamente lo que hemos perdido de nuestras vidas" Jonathan Rosenbaum. **CHICAGO READER**

"La mejor película de la década" Serge Daney. **CAHIERS DU CINÉMA**

"LA MAMA Y LA PUTA produjo un enorme impacto cuando fue estrenada" Roger Ebert. **CHICAGO SUN-TIMES**

"Que Eustache se haya matado otorga un impacto extraordinario a este film. Este hombre que tanto amaba a las mujeres, nos deja la cosa más bella que un poeta pueda dejar: una obra maestra" Jean-Luc Douin. **TÉLÉRAMA**

GOOD MOVIES
www.goodmovies.com.ar
gmargentina@hotmail.com

Homenaje a un poeta del cine, JEAN EUSTACHE, a 20 años de su desaparición

ESTRENO 20 DE DICIEMBRE EXCLUSIVAMENTE VILLAGE RECOLETA - VENTA DE ENTRADAS CON 4 DIAS DE ANTICIPACION

**ESTA PELICULA NO SERA EDITADA EN VIDEO, NI SE EXHIBIRA EN CABLE O TV, POR EXPRESO PEDIDO DE SU PRODUCTOR**

# CINE EN TV

POR JORGE GARCIA

## sábado 1

LA DAMA DE BLANCO, ***The Lady in White*** **(1988, Frank LaLoggia). The Film Zone, 8 hs.**
TIEMPOS VIOLENTOS, ***Pulp Fiction*** **(1994, Quentin Tarantino). Cinemax Este, 24 hs.**

## domingo 2

LOS SECRETOS DE HARRY, ***Deconstructing Harry*** **(1997, Woody Allen). Movie City, 16 hs.**
NEW YORK, NEW YORK **(1977, Martin Scorsese). Space, 0.05 hs.**
CONSPIRACION EN RED ROCK WEST, ***Red Rock West*** **(1992, John Dahl). The Film Zone, 22 hs.**
Las primeras películas de John Dahl mostraron a un realizador que intentaba apropiarse, con relativo éxito, de las variables del *film noir* y proyectarlas en un contexto contemporáneo. Este ingenioso thriller acerca de un desocupado que, cuando llega a un pequeño pueblo, es confundido por el corrupto sheriff del lugar con el hombre que ha contratado para asesinar a su esposa, tiene varias inesperadas vueltas de tuerca y una lograda caracterización de Lara Flynn Boyle como la *femme fatale* de turno.

## lunes 3

AVALON **(1990, Barry Levinson). Space, 22 hs.**
ULTIMO TANGO EN PARIS, ***Last Tango in Paris*** **(1973, Bernardo Bertolucci). The Film Zone, 24 hs.**

## martes 4

APOSTANDO A VIVIR, ***Girls' Night*** **(1997, Nick Hurran). Movie City, 21.55 hs.**
CALLES DE FUEGO, ***Streets of Fire*** **(1984, Walter Hill). The Film Zone, 22.35 hs.**

## miércoles 5

TRES SON MULTITUD, ***Rushmore*** **(1998, Wes Anderson). Europa, Europa, 9.30 hs.**
EL HOMBRE DISMINUIDO, ***The Minus Man*** **(1999, Hampton Fancher). Cinemax Oeste, 23 hs.**
CODIGO TEMPORAL, ***Time Code*** **(2000, Mike Figgis), con Julian Sands y Holly Hunter. HBO, 17.15 hs.**
Film inédito en nuestro país, rodado enteramente en video digital, que intenta romper con los modelos narrativos habituales dividiendo la pantalla y presentando cuatro relatos diferentes que se integrarán en el final presentando una caleidoscópica y satírica mirada sobre la vida cotidiana en Los Angeles. Algunas referencias críticas confiables hablan de un film fascinante, por lo que habrá que verlo para sacar conclusiones.

## jueves 6

EN ESPERA DE LA PRIMAVERA, ***Wait Until Spring, Bandini*** **(1989, Dominique Deruddere). HBO, 13 hs.**
CRY-BABY **(1990, John Waters). Cinecanal, 20.25 hs.**
TV DANTE **(1989, Peter Greenaway y Raoul Ruiz), con John Gielgud y Bob Peck. Film & Arts, 22 hs.**
Otro trabajo absolutamente inédito en estos lares es este film, realizado para la televisión inglesa, que adapta los *Cantos del infierno* de Dante Alighieri. Los ocho primeros fueron realizados por Peter Greenaway, según las referencias utilizando su habitual método de yuxtaponer imágenes con densos comentarios en off, mientras los seis últimos los dirigió el chileno radicado en Francia Raoul Ruiz, ambientándolos en la realidad cotidiana chilena. Habrá que ver qué surge de esta extraña e inesperada *mélange*.

## viernes 7

LO QUE RESTA DEL DIA, ***The Remains of the Day*** **(1993, James Ivory). Cinemax Este, 7.45 hs.**
DIARIO DE UN VICIO, ***Diario di un vizio*** **(1993, Marco Ferreri). Europa, Europa, 23 hs.**
EL BEBE DE ROSEMARY, **Rosemary's Baby (1968, Roman Polanski), con Mia Farrow y John Cassavetes. Space, 23.10 hs.**
Cuestionada por sectores de la crítica en su momento, este film aparece hoy como la obra maestra de Polanski y uno de los títulos mayores del género de terror de todos los tiempos. Fusionando sabiamente los diversos niveles de la narración, la película –adaptación de un best-seller de Ira Levin– se desarrolla como una auténtica pesadilla, que no excluye la reflexión sobre la represión sexual, la alienación y neurosis urbanas y una lúcida metáfora sobre el arribismo en la sociedad capitalista. Un auténtico *must*.

## sábado 8

MI VIDA EN ROSA, ***Ma vie en rose*** **(1997, Alain Berliner). I-Sat, 16.55 hs.**
LA ESCLAVA DEL AMOR, ***Raba Lyubvi*** **(1976, Nikita Mijalkov). Europa, Europa, 22 hs.**
PLAZA VENDOME, ***Place Vendôme*** **(1998, Nicole Garcia), con Catherine Deneuve y Jean-Marc**

**Bacri. Cinemax Oeste, 1 h. (madrugada del 9/12).**
La obra como realizadora de esta también excelente actriz es muy poco conocida en nuestro país (su primer film, *Los caminos del corazón*, estuvo solo una semana en cartel y el segundo, *El hijo preferido*, no se estrenó comercialmente). Esta película –una suerte de thriller ambientado en el mundo de la alta burguesía parisina, de compleja estructura narrativa– ratifica sus virtudes como narradora y ofrece una gran actuación de Catherine Deneuve, con varios kilos y algunas copas de más.

## domingo 9

IDILIO PRESENTE, ***Modern Romance* (1981, Albert Brooks). HBO Plus, 22 hs.**
UN DOMINGO CUALQUIERA, ***Any Given Sunday* (1999, Oliver Stone). HBO, 22 hs.**
EL DIA DE LA BESTIA **(1995, Alex de la Iglesia), con Alex Angulo y Santiago Segura. I-Sat, 22.05 hs.**
Este film, el segundo de Alex de la Iglesia, es el típico caso de una película nefasta a pesar de sus virtudes. En el haber, se destacan el tono irreverente y un saludable humor negro que impregna varios momentos del film. Sin embargo, se aprecia una tendencia a la chabacanería y el mal gusto gratuito que serán luego una constante en sus películas posteriores, corregidos y aumentados en la deleznable *Torrente* de Santiago Segura.

## lunes 10

TORO SALVAJE, ***Raging Bull* (1980, Martin Scorsese). I-Sat, 10 hs.**
LA FIESTA INOLVIDABLE, ***The Party* (1968, Blake Edwards). Space, 12.15 hs.**

## martes 11

LA PRINCESITA, ***A Little Princess* (1995, Alfonso Cuarón). HBO, 12.15 hs.**
ROMANCE PROHIBIDO, ***The Playboys* (1992, Gillies MacKinnon). Film & Arts, 24 hs.**

## miércoles 12

¿QUIEN LE TEME A VIRGINIA WOLF?, ***Who's Afraid of Virginia Wolf?* (1966, Mike Nichols). Cinemax Este, 15.15 hs.**
SENSATEZ Y SENTIMIENTOS, ***Sense and Sensibility* (1995, Ang Lee). Cinemax Oeste, 16.15 hs.**
EL FINAL DEL JUEGO, ***The End of the Game* (1976, Maximilian Schell), con Jon Voight**

# Miklós Jancso: La apoteosis del plano secuencia

Cuando se habla del cine húngaro, el nombre que surge como referente indiscutible es el de Miklós Jancso. Sus primeros films mostraron una clara influencia del cine de Antonioni, uno de sus realizadores preferidos. Recién en 1964 su película *Mi camino a casa* presentó algunos de los rasgos personales de su cine, que se manifestarían acabadamente en la siguiente película, *Los desesperados* (1965), con la que el director logró un gran éxito en Cannes y reconocimiento internacional cuando ya tenía 45 años. La primera característica a señalar en Jancso es la influencia de la historia húngara y sus movimientos revolucionarios, principalmente notoria en sus películas de los años sesenta, una historia presentada de una manera que solo cabe caracterizar como antirrealista. Si a ello se suma que los personajes carecen de cualquier atisbo de psicologismo, que el director evita cuidadosamente el "mensaje" –sin renunciar a la toma de posición frente a los hechos– y que no existen "héroes positivos" ni figuras románticas, estamos en las antípodas del "realismo socialista" predominante en los países del Este en aquellos años. Lo que se describe en esos films –siempre con Gyula Hernadi como guionista– son las relaciones de poder y opresión y la violencia que éstas generan, pero reducidas a sus términos más esenciales, lo cual se expresa en personajes que dan órdenes que deben ser obedecidas inexorablemente (las órdenes y las preguntas a las que se debe responder de manera inmediata son dos de las formas verbales más frecuentes en las películas de Jancso). Este particular acercamiento a la historia de su país está expuesto desde el punto de vista estilístico y narrativo por medio de una utilización sistemática del plano secuencia, la profundidad de campo y una movilidad permanente de la cámara, donde el uso del plano/contraplano brilla por su total ausencia. El director declaró alguna vez que su predilección por los planos largos y el montaje dentro del cuadro se debían a su incapacidad para trabajar en la edición, pero lo cierto es que las prolongadas tomas (hay películas como *Sirocco de invierno* que no exceden la docena de planos) en las que los personajes y la cámara se mueven de manera constante crean una suerte de coreografía muy personal, de un carácter casi ritual, al mismo tiempo que producen una suerte de fusión entre la tensión y el distanciamiento que le otorga ese ritmo interno tan particular a sus películas (al menos las de esta época). Por otra parte, aparecen a veces en sus films escenas de insospechado lirismo que mitigan el implacable ascetismo de los relatos. Es cierto que la insistencia en esta metodología narrativa conduce en algunos films (*Silencio y clamor*) a un grado de abstracción y a una frialdad por momentos excesiva, pero es indiscutible que nos encontramos ante un director muy personales. Su obra posterior, ahora con la colaboración de Giovanna Gagliardo en los guiones (*La pacifista, Vicios privados, virtudes públicas*), aparece como menos interesante y rigurosa, y de sus últimos trabajos nada hemos sabido en estos lares.
El canal Europa, Europa ofrecerá cuatro películas –dos de ellas inéditas en el país– de aquel fructífero período y muy representativas de su estilo visual y narrativo. Los films a proyectarse (consultar horarios, ya que se proyectan varias veces) serán:
*Mi camino a casa* (1964), nunca exhibida en nuestro país, narra la relación entre un chico húngaro y un soldado soviético en territorio ruso, mientras huyen de los nazis. Cuando el muchacho regresa a su país, es castigado por sus compatriotas por usar uniforme soviético.
*Los desesperados* (1965) transcurre en 1848, año de la revolución campesina en Hungría, en un campo de prisioneros regenteado por soldados austríacos. Delación, chantaje, humillaciones y ejecuciones se exponen en un implacable y tenebroso ballet donde las alianzas y relaciones de poder cambian permanentemente.
*Los rojos y los blancos* (1967) es otro de los grandes films de Jancso. La acción se desarrolla en la frontera soviética en 1918, donde los cosacos zaristas persiguen a soldados bolcheviques apoyados por voluntarios húngaros. Una lúcida reflexión, de intransigente crudeza, sobre el poder, la opresión y la lucha por la libertad.
*Salmo rojo* (1971), film también desconocido aquí, que narra la rebelión de los campesinos en Hungría a fines de siglo contra los poderosos terratenientes, es, según referencias confiables, otro de los trabajos mayores del realizador.

**y Jacqueline Bisset. The Film Zone, 20 hs.**
Maximilian Schell es otro caso de un actor que también incursionó en la realización de films con algún título notable como *Marlene*, un documental sobre la Dietrich. Esta película, una adaptación de una novela del gran escritor suizo Friedrich Dürrenmatt, es un tortuoso thriller en el que un inspector de policía con los días contados trata, antes de su muerte, de atrapar a un criminal al que ha perseguido durante tres décadas. Martin Ritt realiza una atípica (y excelente) presentación como actor.

## jueves 13

LA EDAD DE LA INOCENCIA, ***The Age of the Innocence*** **(1993, Martin Scorsese). Cinemax Oeste, 17.45 hs.**
LA INVASION DE LOS CUERPOS TRANSPLANTADOS, ***Invasion of the Body Snatchers*** **(1978, Philip Kaufman). Cinecanal, 19.50 hs.**
TOTALMENTE SALVAJE, ***Something Wild*** **(1986, Jonathan Demme), con Jeff Daniels y Melanie Griffith. Film & Arts, 22 hs.**
Antes de convertirse en un realizador desembozadamente comercial, Jonathan Demme aparecía como una de las figuras más interesantes del cine norteamericano de los años ochenta. Uno de sus mejores trabajos es este film, una adecuada fusión de comedia negra con melodrama en el que un yuppie se ve repentinamente envuelto en una serie de inesperadas aventuras con una seductora mujer y un ex convicto. Una atractiva fábula sobre el *american way of life*.

## viernes 14

GIGOLO AMERICANO, ***American Gigolo*** **(1980, Paul Schrader). The Film Zone, 20 hs.**
QUEDATE CONMIGO, ***Choose Me*** **(1984, Alan Rudolph). Film & Arts, 24 hs.**

## sábado 15

PIEZA INCONCLUSA PARA PIANO MECANICO, ***Neokonchenaya piesa dlya mehkanicheskogo pianino*** **(1977, Nikita Mijalkov). Europa, Europa, 22 hs.**
NI UNO MENOS, ***Yi ge duobu neng shao*** **(2000, Zhang Yimou). HBO, 22.15 hs.**
HUYENDO DEL PASADO, ***Tumbleweeds*** **(1999, Gavin O'Connor), con Janet McTear y Kimberly J. Brown. Cinemax Oeste, 1 h. (madrugada del 16/12).**
Otro film no estrenado comercialmente, aunque editado en video, esta ópera prima narra la curiosa relación entre una madre soltera –quien después de cada fracaso afectivo cambia su lugar de residencia– y su hija adolescente, con quien recorrerá buena parte de Estados Unidos. Con un guión inspirado en las experiencias de la esposa del realizador con su madre, el film tiene algunos momentos logrados pero lo que realmente brilla es la interpretación de Janet McTear como la atribulada protagonista.

## domingo 16

HANNAH Y SUS HERMANAS, ***Hannah and Her Sisters*** **(1986, Woody Allen). The Film Zone, 14 hs.**
LAS AVENTURAS DE GERARD, ***The Adventures of Gerard*** **(1970, Jerzy Skolimowski). Europa, Europa, 18.50 hs.**

## lunes 17

CIUDAD DE ANGELES, ***Short Cuts*** **(1993, Robert Altman). Space, 17.10 hs.**
LA MOMIA, ***The Mummy*** **(1932, Karl Freund). I-Sat, 23 hs.**
UNDERGROUND **(1995, Emir Kusturica), con Miki Manojlovic y Mirjana Jokovic. The Film Zone, 22 hs.**
Más allá del innegable talento mostrado por el director en varios films, su estilo visualmente barroco y desmesurado ha provocado numerosas polémicas, acentuadas en el caso de *Gato negro, gato blanco*, su film más discutido en esta revista. En este caso la guerra de los Balcanes sirve de doloroso marco a un relato cargado de una abundante dosis de humor negro, con momentos absolutamente brillantes (sobre todo en su primera mitad), pero un final de tono marcadamente "subielano".

## martes 18

MANHATTAN **(1979, Woody Allen). Space, 22 hs.**
FLORES DE FUEGO, ***Hana-Bi*** **(1998, Takeshi Kitano). Space, 23.55 hs.**

## miércoles 19

PUNTO LIMITE, ***Point Break*** **(1991, Kathryn Bigelow). The Film Zone, 22.10 hs.**
CUENTA CONMIGO, ***Stand By Me*** **(1986, Rob Reiner). Cinemax Oeste, 23.30 hs.**

## jueves 20

CAZADOR BLANCO, CORAZON NEGRO, ***White Hunter, Black Heart*** **(1990, Clint Eastwood). HBO Plus, 11.45 hs.**
EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA **(1999, Arturo Ripstein). Cinemax Oeste, 23 hs.**
LANCELOT DEL LAGO, ***Lancelot du Lac*** **(1974, Robert Bresson), con Luc Simon y Laura Duke Condomina. Film & Arts, 22 hs.**

NEW FILM
VIDEO CLUB
CINE ARTE
CINE CLASICO Y DE AUTOR
MAS DE 8000 TITULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS DOCUMENTALES
SERVICIO DE CONSULTA
CINEMANIA EN CD-ROM
CINE Y FOTOGRAFIA: CURSOS PARA VER LO QUE OTROS NO VEN
DVD
ZONA 4
O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820
LUNES A VIERNES: 10 A 22 / SABADO, DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22

El estreno en el cable de esta película de Robert Bresson es un auténtico acontecimiento, y su acercamiento a la leyenda del rey Arturo y los Caballeros de la Tabla Redonda es por lo menos tan insólito como el que realizó Eric Rohmer en *Percival, el galo*. Un film que, por cierto, será más disfrutado por los conocedores del tema, pero que muestra una vez más, en este caso en un terreno atípico, el estilo inimitable de uno de los directores más personales de la historia del cine.

## viernes 21

HECHIZO DEL TIEMPO, ***Groundhog Day*** **(1993, Harold Ramis). Cinemax Oeste, 12.45 hs.**
EL INFORMANTE, ***The Insider*** **(1999, Michael Mann). HBO Plus, 22.20 hs.**

## sábado 22

CIERRA TUS OJOS, ***Close My Eyes*** **(1991, Stephen Poliakoff). I-Sat, 14.40 hs.**
LUNA TENTADORA, ***Fengyue*** **(1996, Chen Kaige). Cinemax Oeste, 21.15 hs.**

## domingo 23

TACONES LEJANOS **(1992, Pedro Almodóvar). The Film Zone, 22.15 hs.**
LOS PUENTES DE MADISON, ***The Bridges of Madison County*** **(1995, Clint Eastwood). HBO Plus, 22.15 hs.**

## lunes 24

JUGGERNAUT **(1974, Richard Lester). Europa, Europa, 20.05 hs.**
LA ELECCION, ***Election*** **(1999, Alexander Payne). Cinecanal, 22 hs.**

## Martes 25

EL DESVIO, ***Detour*** **(1945, Edgar G. Ulmer). Space, 4.50 hs.**
UN DIA MUY PARTICULAR, ***Una giornata particolare*** **(1977, Ettore Scola). Europa, Europa, 8.15 hs.**
LA MASCARA DE LA MUERTE, ***The Mask of Death*** **(1984, Roy Ward Baker), con Peter Cushing y John Mills. Cinemax Este, 24 hs.**
Sherlock Holmes y su inefable ayudante, el doctor Watson, son dos de los personajes más tratados, en las más diversas versiones, a lo largo de la historia del cine. En este caso, el famoso investigador –interpretado por Peter Cushing, en su última aparición en la pantalla– sale de su prolongado retiro para resolver un rocambolesco caso con un enigmático asesino serial. El director Roy Ward Baker, una de las figuras señeras de la productora inglesa Hammer, aporta varios toques de su firma a la película.

## miércoles 26

NIXON **(1995, Oliver Stone). Cinemax Oeste, 11.30 hs.**
PELOTON, ***Platoon*** **(1986, Oliver Stone). Film & Arts, 22 hs.**
LA NOCHE AMERICANA, ***La nuit américaine*** **(1973, François Truffaut), con Jean-Pierre Léaud y Jacqueline Bisset. Cinemax Este, 14 hs.**
Como no podía ser de otra manera, François Truffaut debía realizar en algún momento una película en la que se manifestara de manera explícita su ilimitado amor por el cine. El resultado es un film plagado de viñetas tiernas y cálidas –con una sensacional a cargo de Valentina Cortese como la actriz que olvida su letra– pero que no deja de ser una visión idealizada, destinada a justificar uno de sus aforismos más erróneos: aquel que dice que "el cine es más importante que la vida".

## jueves 27

LOS IMPERDONABLES, ***Unforgiven*** **(1992, Clint Eastwood). HBO, 22.15 hs.**
EL CEREBRO DEL BILLON DE DOLARES, ***Billion Dollars Brain*** **(1967, Ken Russell). Europa, Europa, 23.45 hs.**

## viernes 28

EL PADRINO 2, ***The Godfather, Part 2*** **(1974, Francis Coppola). Cinecanal, 14.15 hs.**
EL KNACK Y COMO LOGRARLO, ***The Knack and How To Get It*** **(1965, Richard Lester). Europa, Europa, 20.30 hs.**

## sábado 29

LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO, ***The Purple Rose of Cairo*** **(1985, Woody Allen). The Film Zone, 17.55 hs.**
MAREA ALTA, ***High Tide*** **(1987, Gillian Armstrong). Film & Arts, 24 hs.**
ARTE SUPERIOR, ***High Art*** **(1998, Lisa Cholodenko), con Ally Sheedy y Radha Mitchell. Cinemax Oeste, 5 hs.**
Otra película nunca estrenada en el país y uno de los títulos emblemáticos del cine lésbico de los últimos años, o cómo una gotera en el techo del baño puede cambiar la vida de alguien. El film narra la inesperada relación que se entabla entre una muchacha, que vive una aparente relación estable con su novio, y una célebre fotógrafa que habita en el piso de arriba de su departamento. El trato con esta mujer le dará un vuelco completamente imprevisto a su vida.

## domingo 30

EN LA COMPAÑIA DE HOMBRES, ***In the Company of Men*** **(1997, Neil LaBute). Cinemax Este, 9 hs.**
LOS FABULOSOS BAKER BOYS, ***The Fabulous Baker Boys*** **(1989, Steve Kloves). Film & Arts, 22 hs.**
NADA MAS QUE LA VERDAD, ***Nichts als die Wahrheit*** **(1998, Roland Suso Richter), con Kai Wieseinger y Götz George. Movie City, 11.50 hs.**
He aquí un auténtico "plato fuerte" destinado a la polémica, que se exhibió en uno de los festivales marplatenses. El director imagina que el doctor Mengele sigue vivo y se pone en contacto con un abogado idealista y liberal que está escribiendo un libro sobre él, para que lo defienda en un juicio en Alemania. Estructurado como un thriller, pero sin eludir las referencias a la ética individual y la responsabilidad colectiva, el film, más allá de alguna ocasional concesión, es una obra inquietante y perturbadora.

## lunes 31

UNA NUEVA VIDA, ***Une nouvelle vie*** **(1993, Olivier Assayas). The Film Zone, 2 hs.**
VENGAR LA SANGRE, ***The Limey*** **(1999, Steven Soderbergh). Cinemax Oeste, 23.25 hs.**
PSICOPATA AMERICANO, ***American Psycho*** **(2000, Mary Harron), con Christian Bale y Willem Dafoe. Cinemax Oeste, 1 h. (madrugada del 1/1/2002).**
Basada en la polémica novela de Bret Easton Ellis, la segunda película de Mary Harron (*Yo le disparé a Andy Warhol*) es una recargada alegoría sobre la obtención de éxito a cualquier precio en la sociedad capitalista. El film está centrado en la figura de un yuppie ambicioso e indolente que trata de conseguir más dinero y figuración en el ambiente en que vive, sin reparar en los métodos que utiliza para conseguirlos. Un film que solo en algunos momentos logra alcanzar el tono que el relato requería.

**Estrenos hasta el 6/12/2001**

A flor de piel (Caroline Adler)
Agua de fuego (Candela Galantini, Sandra Godoy y Claudio Remedi)
Al calor de las armas (Christopher McQuarrie)
Alexander y Natalia (Marleen Gorris)
Alguien como tú (Tony Goldwyn)
Almas perdidas (Janusz Kaminski)
Animalada (Sergio Bizzio)
Anochecer de un día agitado (Richard Lester)
Antes que anochezca (Julian Schnabel)
Antigua vida mía (Héctor Olivera)
Arregui, la noticia del día (María Victoria Menis)
Atlantis (Gary Tronsdale y Kirk Wise)
Bailarina en la oscuridad (Lars von Trier)
Bajo la arena (François Ozon)
Bajo sospecha (Stephen Hopkins)
Bella tarea (Claire Denis)
Besos para todos (Danielle Thompson)
Billy Elliot (Stephen Daldry)
Blow, profesión de riesgo (Ted Demme)
Brillo de luna (Bakhtiar Khudojnazarov)
Cabalgando con el diablo (Ang Lee)
Cabecita rubia (Luis Sampieri)
Cabeza de Tigre (Claudio Etcheverry)
Cadena de favores (Mimi Leder)
Calabozos y dragones (Courtney Solomon)
Calle 54 (Fernando Trueba)
Campo de sangre (Gabriel Arbós)
Casi famosos (Cameron Crowe)
Cha cha cha (Antonio del Real)
Cherry Falls, asesino de vírgenes (Geoffrey Wright)
Chiquititas, rincón de luz (José Luis Massa)
Chocolate (Lasse Hallström)
Chopper, retrato de un asesino (Andrew Dominik)
Cicatrices (Patricio Coll)
Ciudad sin luz (Juan Carlos Arch)
Como perros y gatos (Alexander Pollock)
Con ánimo de amar / In the Mood for Love (Wong Kar-wai)
Con solo mirarte (Rodrigo García)
Contraluz (Bebe Kamin)
Corazón de caballero (Brian Helgeland)
Cuba feliz (Karim Dridi)
Cuenta final (Frank Oz)
Cuéntame tu historia (David Mamet)
Cuerpos salvajes (Michael Cristofer)
Déjala correr (Alberto Lecchi)
Descubriendo a Forrester (Gus Van Sant)
Descubriendo el amor (Lukas Moodysson)
Día de venganza (Jamie Blanks)
Dime que no es cierto (J. B. Rogers)
¿Dónde estás hermano? (Joel Coen)
Dr. Dolittle 2 (Steve Carr)
Drácula 2001 (Patrick Lussier)
Duelo de titanes (Boaz Yakim)
Dulce noviembre (Pat O'Connor)
Dulces y peligrosas (Francine McDougall)
El amor y el espanto (Juan Carlos Desanzo)
El armario (Gustavo Corrado)
El bola (Achero Mañas)
El círculo (Jafar Panahi)
El círculo perfecto (Ademir Kenovic)
El color del paraíso (Majid Majidi)
El cuerpo (Jonas McCord)
El despertar de L (Poli Nardi)
El diario de Bridget Jones (Sharon Maguire)
El doctor y las mujeres (Robert Altman)
El espinazo del diablo (Guillermo del Toro)
El exorcista (con escenas nunca vistas) (William Friedkin)
El gusto de los otros (Agnès Jaoui)
El hotel del millón de dólares (Wim Wenders)
El idiota (Sasa Gedeon)
El implacable (Stephen Kay)
El jardín de la alegría (Nigel Cole)
El lado oscuro del corazón 2 (Eliseo Subiela)
El observador (Joe Charbanic)
El pequeño ladrón (Erick Zonca)
El pequeño vampiro (Uli Edel)
El placard (Francis Veber)
El planeta de los simios (Tim Burton)
El sastre de Panamá (John Boorman)
El secreto de un poeta (Stanley Tucci)
El tigre y el dragón (Ang Lee)
El último contrato (Kjell Sundvall)
El viaje de Felicia (Atom Egoyan)
El viento nos llevará (Abbas Kiarostami)
En compañía de hombres (Neil LaBute)
En la puta calle... (Enrique Gabriel)
Enemigo al acecho (Jean-Jacques Annaud)
Entre gigantes (Sam Miller)
Espíritu salvaje (Billy Bob Thornton)
Evolución (Ivan Reitman)
Experta en bodas (Adam Shankman)
Fiesta de aniversario (Jennifer Jason Leigh)
Final Fantasy (Hironobu Sakaguchi)
Gabbeh (Moshen Majmalbaf)
Gallito ciego (Santiago Carlos Oves)
Girlfight (Karyn Kusama)
Golpeando las puertas del cielo (Thomas Jahn)
Gotas que caen sobre rocas calientes (François Ozon)
Goya, luces y sombras de un genio (Carlos Saura)
Gracias por el chocolate (Claude Chabrol)
Hannibal (Ridley Scott)
Hanuman, la leyenda del rey mono (Fred Fougea)
Harry Potter y la piedra filosofal (Chris Columbus)
Harry, un amigo que te quiere bien (Dominik Moll)
Historias cotidianas (h) (Andrés Habegger)
Historias de Argentina en vivo (varios directores)
Hombres de honor (George Tillman Jr.)
Infidelidades (Liv Ullmann)
Inocencia (Paul Cox)
Inteligencia artificial (Steven Spielberg)
Jack, el ganador (Robert Vince)
julien-doneky-boy (Harmony Korine)
Jurassic Park III (Joe Johnston)
Krámpack (Cesc Gay)
La Ciénaga (Lucrecia Martel)
La comedia de la inocencia (Raoul Ruiz)
La comunidad (Alex de la Iglesia)
La conspiración (Rod Lurie)
La ducha (Zhang Yang)
La familia de mi novia (Jay Roach)
La fortuna de vivir (Jean Becker)
La fuga (Eduardo Mignogna)
La lengua de las mariposas (José Luis Cuerda)
La libertad (Lisandro Alonso)
La maman et la putain (Jean Eustache)
La mandolina del capitán Corelli (John Madden)
La marca del dragón (Chris Nahon)
La mexicana (Gore Verbinski)
La momia regresa (Stephen Sommers)
La nodriza (Marco Bellocchio)
La pareja del año (Joe Roth)
La profesora de piano (Michael Haneke)
La sombra del vampiro (E. Elias Merhige)
La traición (James Gray)
La virgen de los sicarios (Barbet Schroeder)
Ladrones de medio pelo (Woody Allen)
Las confesiones del Dr. Sachs (Michel Deville)
Las estafadoras (David Mirkin)
Las locuras del emperador (Marc Dindall y Roger Allers)
Las razones de mis amigos (Gerardo Herrero)
Las tres estaciones (Tony Bui)
Le cinéma de Cahiers (Edgardo Cozarinsky)
Legalmente rubia (Robert Luketic)
Letras prohibidas: la leyenda del Marqués de Sade (Philip Kaufman)
Leyendas de vida (Robert Redford)
Límite vertical (Martin Campbell)
Little Nicky - El hijo del diablo (Steven Brill)
Llegó el recreo (Chuck Sheetz)
Lo que ellas quieren (Nancy Meyers)
Los ángeles de Charlie (Mc G)
Los cuentos del timonel (Eduardo Montes-Bradley)
Los destinos sentimentales (Oliver Assayas)
Los otros (Alejandro Amenábar)
Los pasos perdidos (Manane Rodríguez)
Los ríos de color púrpura (Mathieu Kassovitz)
Luna de octubre (Enrique Freitas de Lima)
Maldita cocaína - Cacería en Punta del Este (Pablo Rodríguez)
Malena (Giuseppe Tornatore)
+ bien (Eduardo Capilla)
Mini espías (Robert Rodríguez)
Mirada de ángel (Luis Mandoki)
Miss Simpatía (Donald Petrie)
Monkey Bone (Henry Selick)
Monsters Inc. (Peter Docter)
Moulin Rouge, amor en rojo (Baz Luhrmann)
Nada por perder (Quique Aguilar)
Náufrago (Robert Zemeckis)
Ni una palabra (Gary Fleder)
No quiero volver a casa (Albertina Carri)
Nubes de mayo (Nuri Bilge Ceylan)
Nuestros años dorados (James Ivory)
Número de suerte (Nora Ephron)
Pan y tulipanes (Silvio Soldini)
Pearl Harbor, entre el fuego y la pasión (Michael Bay)
Pecado original (Michael Cristofer)
Planeta rojo (Anthony Hoffman)
Prefiero el rumor del mar ( Mimmo Calopresti)
Premonición (Sam Raimi)
Prueba de vida (Taylor Hackford)
¿Quién está matando a los gorriones? (Patricia Martín García)
15 minutos (John Herzfeld)
Rápido y furioso (Rob Cohen)
Red de corrupción (Andrzej Bartkowiak)
Réquiem para un sueño (Darren Aronofsky)
Rerum Novarum (Fernando Molnar, Sebastián Schindel y Nicolás Batlle)
Ricos, casados e infieles (Peter Chelsom)
Rodrigo, la película (Juan Pablo Laplace)
Rosarigasinos (Rodrigo Grande)
Rugrats en París (Paul Demeyer y Stig Bergquist)
Rush Hour 2 (Brett Rattner)
Saluzzi, ensayo para bandonéon y tres hermanos (Daniel Rosenfeld)
Secretos (Adam Brooks)
Señales de amor (Peter Chelsom)
Ser o no ser (Michael Almereyda)
Shrek (Andrew Adamson y Victoria Jenson)
Snatch, cerdos y diamantes (Guy Ritchie)
Sólo por hoy (Ariel Rotter)
Soy yo, el ladrón (Jacek Bromski)
Spot (John Mitchell)
Sunshine (Itzván Szabó)
Super 8 Stories (Emir Kusturica)
Swordfish - Acceso autorizado (Dominic Sena)
Taxi, un encuentro (Gabriela David)
Te besaré mañana (Diego Musiak)
Telaraña (Lee Tamahori)
Testigos ocultos (Néstor Sánchez Sotelo)
The Blair Witch 2 - El libro de las sombras (Joe Berlinger)
The Cell (La celda) (Tarsem Singh)
The Hole - En lo profundo (Nick Hamm)
Toby y el niño mágico (Jorge Zuhair Jury)
Toca para mí (Rodrigo Furth)
Todo sobre Adam (Gerard Stembridge)
Tomb Raider (Simon West)
Topsy Turvy (Mike Leigh)
Traffic (Steven Soderbergh)
Trece días (Roger Donaldson)
Un amor en Moisés Ville (Antonio Ottone)
Una historia de entonces (José Luis Garci)
Una película de miedo 2 (Keenen Ivory Wayans)
Una relación particular (Fréderic Fonteyne)
Ván Ván, empezó la fiesta (Liliana Mazure y Aaron Vega)
25 watts (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll)
24/7 (Stephen Meadows)
Viaje por el cuerpo (Jorge Polaco)
Vida bandida (Barry Levinson)
Viva el amor (Tsai Ming-liang)
Y tu mamá también (Alfonso Cuarón)
Yo, sor Alice (Alberto Marquant)
Yo, tú, ellos (Andrucha Waddington)

**Las mejores**

1 _____
2 _____
3 _____
4 _____
5 _____
6 _____
7 _____
8 _____
9 _____
10 _____

**La peor**

_____

**Datos personales**

APELLIDO Y NOMBRE _____
EDAD _____
OCUPACION _____
TELEFONO _____
DIRECCION _____
LOCALIDAD _____

Fotocopie esta página
(si no quiere perderla) y envíela a
**Esmeralda 779 6° A**
**(1007) Buenos Aires,**
**o por fax al 4322-7518**

# SEMANA RECORD DE ESPECTADORES

**El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales se complace en anunciar que, durante la semana comprendida entre el 15 al 21 de noviembre de 2001, se estableció un RECORD de asistencia a las salas cinematográficas según el siguiente cuadro:**

## DEL 15 AL 21 DE OCTUBRE

| SEMANA 47 | 2001 | 2000 | 1999 | 1998 |
|---|---|---|---|---|
| ESPECTADORES | 710.171 | 339.370 | 333.133 | 288.198 |
| Variación anual | | 109,3% | 113,2% | 146,4% |

EL I.N.C.A.A AGRADECE A TODO EL PÚBLICO QUE MASIVAMENTE COLMÓ LOS CINES.
ESTE ÉXITO ES UN ESTÍMULO QUE CONSOLIDA NUESTRA CULTURA.

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

Con el apoyo de CABAL. Agradecemos a: Telecom, Telefónica, Microsoft, El Sabio, Colegio 24 hs.

# aulas en red

**El Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires inicia la informatización de los séptimos grados de las escuelas públicas. A partir de ahora alumnos y maestros contarán con nuevas herramientas, formando parte de una red digital que permite vincularse y aprender mejor.**

gobBsAs

PRIORIDAD EDUCACION

# Indice 106-117
## Enero-diciembre 2001

## 1 | PELICULAS RESEÑADAS

Título, director, autor de la nota, nº de la revista / página


**A flor de piel** (Adler, Carine), Castagna, Gustavo J., 112/23
**ABC Africa** (Kiarostami, Abbas), Quintín, 113/54
**Al calor de las armas** (McQuarrie, Christopher), Brodersen, Diego, 112/20
**Alexander y Natalia** (Gorris, Marleen), Porta Fouz, Javier, 114/31
**Alguien como tú** (Goldwyn, Tony), Gamberini, Marcela, 113/29
**Aliens, el regreso** (Cameron, James), Schwarzböck, Silvia, 116/30
**Almas perdidas** (Kaminski, Janusz), Castagna, Gustavo J., 107/20
**Animalada** (Bizzio, Sergio), Noriega, Gustavo, 114/17
**Animalada** (Bizzio, Sergio), Schwarzböck, Silvia, 114/17
**Anochecer de un día agitado** (Lester, Richard), Porta Fouz, Javier, 106/8
**Anteojito y Antifaz** (García Ferré, Manuel), D'Espósito, Leonardo, 112/24
**Antes que anochezca** (Schnabel, Julian), Noriega, Gustavo, 109/15
**Antes que anochezca** (Schnabel, Julian), Schwarzböck, Silvia, 109/15
**Antigua vida mía** (Olivera, Héctor), Villegas, Juan, 111/24
**Apocalypse Now** (Coppola, Francis Ford), Schwarzböck, Silvia, 116/26
**Arregui, la noticia del día** (Menis, María Victoria), Karstulovich, Federico, 113/29
**Atlantis: el imperio perdido** (Trousdale, Gary; Wise, Kirk), D'Espósito, Leonardo, 112/16
**Aventuras en Birmania** (Walsh, Raoul), García, Jorge, 116/24
**Bailarina en la oscuridad** (Von Trier, Lars), Quintín, 107/2
**Bailarina en la oscuridad** (Von Trier, Lars), Schwarzböck, Silvia, 107/6
**Baile de ilusiones** (Pollack, Sydney), García, Jorge, 113/59
**Bajo la arena** (Ozon, François), Panozzo, Marcelo, 112/14
**Bella tarea** (Denis, Claire), Trerótola, Diego, 115/12
**Billy Elliot** (Daldry, Stephen), Rojas, Eduardo, 109/14
**Blow, profesión en peligro** Demme, Ted), Brodersen, Diego, 112/24
**Búsqueda desesperada** (Maas, Dick), Brodersen, Diego, 114/55
**Cabalgando con el diablo** (Lee, Ang), Porta Fouz, Javier, 111/22
**Cabeza de tigre** (Etcheberry, Claudio), Salas, Hugo, 111/23
**Calabozos & dragones** (Salomon, Courtney), García, Santiago, 107/20
**Calle 54** (Trueba, Fernando), Schwarzböck, Silvia, 113/11
**Casco de acero** (Fuller, Sam), Russo, Eduardo A., 117/58
**Casi famosos** (Crowe, Cameron), Noriega, Gustavo, 108/22
**Cazadores de vampiros** (Cardone, J. S.), Brodersen, Diego, 115/57
**Cecil B. Demented** (Waters, John), D'Espósito, Leonardo, 112/56
**Cha cha cha** (del Real, Antonio), D'Espósito, Leonardo, 112/24
**Chocolate** (Hallström, Lasse), Noriega, Gustavo, 108/20
**Chopper, retrato de un asesino** (Dominik, Andrew), D'Espósito, Leonardo, 115/22
**Cicatrices** (Coll, Patricio), Gamberini, Marcela, 109/16
**Círculo vicioso** (Lambert, Mary), D'Espósito, Leonardo, 115/57
**Cita de amor** (McCarey, Leo), Gamberini, Marcela, 114/56
**Como perros y gatos** (Guterman, Lawrence), Porta Fouz, Javier, 115/23
**Con ánimo de amar** (Wong Karwai ), Villegas, Juan, 109/4
**Con las horas contadas** (Maté, Rudolph), García, Jorge, 111/58
**Con sólo mirarte** (García, Rodrigo), Villegas, Juan, 106/15
**Contra la corriente** (Hark, Tsui), Brodersen, Diego, 113/57
**Contraluz** (Karmin, Bebe), Castagna, Gustavo J., 114/29
**Corazón de caballero** (Helgeland, Brian), García, Santiago, 115/18
**Cuba feliz** (Dridi, Karim), Karstulovich, Federico, 115/22
**Cuenta final** (Oz, Frank), García, Santiago; Porta Fouz, Javier, 116/17
**Cuéntame tu historia** (Mamet, David), Gamberini, Marcela, 114/26
**Cuento de verano** (Rohmer, Eric), Corti, Maximiliano, 117/55
**Déjala correr** (Lecchi, Alberto), Karstulovich, Federico, 115/23
**Descubriendo a Forrester** (Van Sant, Gus), Rojas, Eduardo, 111/19
**Descubriendo el amor** (Moodysson, Lukas), Porta Fouz, Javier, 116/12
**Dime que no es cierto** (Rogers, J. B.), Karstulovich, Federico, 111/25
**Doble sacrificio** (Cukor, George), García, Santiago, 115/58
**¿Dónde está el frente?** (Lewis, Jerry), García, Santiago, 116/26
**¿Dónde está Marlowe?** (Pyne, Daniel), Brodersen, Diego, 112/57
**¿Dónde estás, hermano?** (Coen, Joel), García, Santiago, 108/28
**Dr. Dolittle 2** (Carr, Steve), García, Santiago, 112/24
**Dude, ¿dónde está mi auto?** (Leiner, Danny), Brodersen, Diego, 114/54
**Duelo de titanes** (Yakin, Boaz), Karstulovich, Federico, 107/21
**Dulce noviembre** (O'Connor, Pat), Karstulovich, Federico, 114/31
**Dulces y peligrosas** (McDougall, Francine), Porta Fouz, Javier; Salas, Hugo, 108/26
**Duna** (Harrison, John), Brodersen, Diego, 113/57
**El abominable Dr. Phibes** (Fuest, Robert), Russo, Eduardo A., 112/58
**El amor y el espanto** (Desanzo, Juan Carlos), Rojas, Eduardo, 111/25
**El apicultor** (Angelopoulos, Theo), Brodersen, Diego, 112/57
**El árbol de los zuecos** (Olmi, Ermanno), Rojas, Eduardo, 117/41
**El barón de la mafia** (McGuigan, Paul), Brodersen, Diego, 111/57
**El bombardeo heroico** (Hawks, Howard), Villegas, Juan, 116/23
**El cameraman** (Keaton, Buster), D'Espósito, Leonardo, 117/38
**El caso final** (Blakeney, Eric), Brodersen, Diego, 115/56
**El Cid** (Mann, Anthony), Castagna, Gustavo J., 112/58
**El círculo** (Panahi, Jafar), Noriega, Gustavo, 110/4
**El cuerpo** (McCord, Jonas), Karstulovich, Federico, 112/23
**El descanso** (Moreno, Rodrigo; Rosell, Ulises; Tambornino, Andrés), Noriega, Gustavo, 114/13
**El diario de Bridget Jones** (Maguire, Sharon), Lingenti, Alejandro, 115/20
**El doctor y las mujeres** (Altman, Robert), Castagna, Gustavo J., 111/23
**El espinazo del diablo** (del Toro, Guillermo), Rojas, Eduardo, 116/17
**El exorcista** (Friedkin, William), Russo, Eduardo A., 107/16
**El gigante de hierro** (Bird, Brad), D'Espósito, Leonardo, 107/54
**El Grinch** (Howard, Ron), García, Santiago, 106/14
**El gusto de los otros** (Jaoui, Agnès), Porta Fouz, Javier, 112/12
**El hijo de la novia** (Campanella, Juan José), Quintín, 114/24
**El hijo del diablo** (Brill, Steven), García, Santiago, 107/20
**El hombre del planeta X** (Ulmer, Edgar), Russo, Eduardo A., 111/59
**El hotel del millón de dólares** (Wenders, Wim), Russo, Eduardo A., 108/18
**El idiota** (Gedeon, Sasa), Castagna, Gustavo J., 110/6
**El implacable** (Kay, Stephen), Brodersen, Diego, 108/32
**El jardín de la alegría** (Cole, Nigel), Porta Fouz, Javier, 114/32
**El lado oscuro del corazón 2** (Subiela, Eliseo), Noriega, Gustavo, 113/15
**El libro de las sombras: el Proyecto Blair Witch 2** (Berlinger, Joe), Porta Fouz, Javier, 107/22
**El observador** (Charbanic, Joe), Porta Fouz, Javier, 107/20
**El ocaso de una vida** (Wilder, Billy), Brodersen, Diego, 117/44
**El pequeño ladrón** (Zonca, Erick), Noriega, Gustavo, 111/17
**El pequeño ladrón** (Zonca, Erick), Salas, Hugo, 111/16
**El pequeño vampiro** (Edel, Uli), Brodersen, Diego, 106/15
**El placard** (Veber, Francis), Porta Fouz, Javier, 115/23
**El planeta de los simios** (Burton, Tim), Noriega, Gustavo, 113/24
**El príncipe valiente** (Hathaway, Henry), García, Santiago, 112/58
**El reclamo** (Winterbottom, Michael), Brodersen, Diego, 116/56
**El sastre de Panamá** (Boorman, John), Brodersen, Diego, 114/28
**El secreto de un poeta** (Tucci, Stanley), Brodersen, Diego, 116/17
**El Señor de los Anillos** (Bakshi, Ralph), D'Espósito, Leonardo, 117/56
**El sexto día** (Spottiswoode, Roger), García, Santiago, 106/14
**El tercer milagro** (Holland, Agnieszka), García, Santiago, 106/15
**El tigre y el dragón** (Lee, Ang), Brodersen, Diego, 107/10
**El tigre y el dragón** (Lee, Ang), García, Santiago, 108/48
**El tigre y el dragón** (Lee, Ang), Noriega, Gustavo, 107/13
**El último contrato** (Sundvall, Kjell), Castagna, Gustavo J., 114/32
**El verdugo** (García Berlanga, Luis), Noriega, Gustavo, 117/41
**El viaje de Felicia** (Egoyan, Atom), Porta Fouz, Javier, 112/22
**El viento nos llevará** (Kiarostami, Abbas), Rojas, Eduardo, 113/6
**En brazos de extraños** (Harris, Mark Jonathan), Brodersen, Diego, 117/57
**En compañía de los hombres** (LaBute, Neil), Castagna, Gustavo J., 113/25
**En la puta calle** (Gabriel, Enrique), Castagna, Gustavo J., 114/31
**Enemigo al acecho** (Annaud, Jean-Jacques), Brodersen, Diego, 111/25
**Evolución** (Reitman, Ivan), Brodersen, Diego, 113/29
**Fiesta de aniversario** (Cumming, Alan; Jason Leigh, Jennifer), Porta Fouz, Javier, 117/11
**Final Fantasy** (Sakaguchi, Hironobu), García, Santiago, 114/30
**Fuimos los sacrificados** (Ford, John), Noriega, Gustavo, 116/25
**Gallito ciego, nada es lo que parece** (Oves, Santiago Carlos), Castagna, Gustavo J, 109/16
**Genealogías de un crimen** (Ruiz, Raoul), D'Espósito, Leonardo, 111/56
**Girlfight** (Kusama, Karyn), García, Santiago, 110/6
**Golpeando las puertas del cielo** (Jahn, Thomas), García, Santiago, 115/23
**Gotas que caen sobre rocas calientes** (Ozon, François), Villegas, Juan, 112/22
**Goya, luces y sombras de un genio** (Saura, Carlos), Castagna, Gustavo J., 112/23
**Gracias por el chocolate** (Chabrol, Claude), Schwarzböck, Silvia, 112/2
**(H) Historias cotidianas** (Habegger, Andrés), Castagna, Gustavo J., 109/16
**Hannibal** (Scott, Ridley), Rojas, Eduardo, 108/30
**Hanuman, la leyenda del Rey Mono** (Foguea, Fred), Karstulovich, Federico, 108/32
**Harry Potter y la piedra filosofal** (Columbus, Chris), D'Espósito, Leonardo, 117/11
**Harry, un amigo que te quiere bien** (Moll, Dominik), Porta Fouz, Javier, 111/18
**Heavy Metal 2000** (Coldewey, Michael; Lemire, Michel), D'Espósito, Leonardo, 107/55
**Historia de una locura común** (Ferreri, Marco), Castagna, Gustavo J., 117/43
**Historias de Argentina en vivo** (AA.VV.), Salas, Hugo, 115/14
**Hogar de ensueño** (Potter, H. C.), Lingenti, Alejandro, 117/58
**Hombres de honor** (Tillman Jr., George), Rojas, Eduardo, 109/16
**Hotel Oasis** (Bloom, Jason), Brodersen, Diego, 115/57
**Infidelidades** (Ullmann, Liv), Gamberini, Marcela, 109/7
**Inteligencia artificial** (Spielberg, Steven), García, Santiago, 114/4
**Invasión** (Verhoeven, Paul), D'Espósito, Leonardo, 116/32
**John Huston War Stories** (Mackenzie, Midge), Russo, Eduardo A., 116/24
**Julien donkey-boy** (Korine, Harmony), D'Espósito, Leonardo, 115/21
**Julien donkey-boy** (Korine, Harmony), Porta Fouz, Javier, 115/21
**Jurassic Park III** (Johnston, Joe), Brodersen, Diego, 113/26
**Krámpack** (Gay, Cesc), Gamberini, Marcela, 115/20
**La abeja reina** (MacDougall, Randall), García, Jorge, 107/56
**La canción del recuerdo** (Stevens, George), García, Santiago, 107/56
**La Ciénaga** (Martel, Lucrecia), Noriega, Gustavo, 108/8
**La Ciénaga** (Martel, Lucrecia), Porta Fouz, Javier, 108/4
**La Ciénaga** (Martel, Lucrecia), Salas, Hugo, 108/10
**La Ciénaga** (Martel, Lucrecia), Schwarzböck, Silvia, 108/10
**La comedia de la inocencia** (Ruiz, Raoul), Gamberini, Marcela, 116/8
**La comunidad** (de la Iglesia, Alex), Brodersen, Diego, 109/13
**La condesa descalza** (Mankiewicz, Joseph), Gamberini, Marcela, 115/58
**La delgada línea roja** (Malick, Terrence), Porta Fouz, Javier, 116/28
**La dolce vita** (Fellini, Federico), Castagna, Gustavo J., 109/42
**La ducha** (Yang, Zhang), Castagna, Gustavo J., 109/14
**La familia de mi novia** (Roach, Jay), García, Santiago, 107/22
**La fortuna de vivir** (Becker, Jean), Rojas, Eduardo, 116/17
**La fuerza del mal** (Polonsky, Abraham), García, Jorge, 116/58
**La fuga** (Mignogna, Eduardo), Castagna, Gustavo J., 111/21
**La Gorgona** (Fisher, Terence), Castagna, Gustavo J., 113/58
**La guerra de los Roses** (De Vito, Danny), Salas, Hugo, 116/30
**La habitación del hijo** (Moretti, Nani), Castagna, Gustavo J., 116/2
**La habitación del hijo** (Moretti, Nani), Noriega, Gustavo, 116/2
**La habitación del hijo** (Moretti, Nani), Rojas, Eduardo, 116/2
**La habitación del hijo** (Moretti, Nani), Schwarzböck, Silvia, 116/2
**La lengua de las mariposas** (Cuerda, José Luis), García, Jorge, 107/21
**La libertad** (Alonso, Lisandro), Porta Fouz, Javier, 110/2
**La libertad** (Alonso, Lisandro), Quintín, 111/2
**La maldición de los zombies** (Gilling, John), Russo, Eduardo A., 109/42
**La mamá y la puta** (Eustache, Jean), Russo, Eduardo A., 117/2
**La mamá y la puta** (Eustache, Jean), Villegas, Juan, 107/44
**La mandolina del capitán Corelli** (Madden, John), García, Santiago, 117/11
**La máquina del tiempo** (Paf, George), García, Santiago, 111/58
**La marca del dragón** (Nahon, Chris), Panozzo, Marcelo, 115/22
**La mentira maldita** (Mackendrick, Alexander), García, Jorge, 113/58
**La mexicana** (Verbinskir, Gore), Brodersen, Diego, 110/7
**La momia regresa** (Sommers, Stephen), Villegas, Juan, 111/6
**La nodriza** (Bellocchio, Marco), Castagna, Gustavo J., 111/15
**La pareja del año** (Roth, Joe),

Noriega, Gustavo, 115/19
**La patrulla infernal** (Kubrick, Stanley), Castagna, Gustavo J., 108/56
**La profesora de piano** (Haneke, Michael), Porta Fouz, Javier, 116/15
**La profesora de piano** (Haneke, Michael), Quintín, 114/27
**La profesora de piano** (Haneke, Michael), Schwarzböck, Silvia, 116/14
**La segunda guerra civil** (Dante, Joe), DEspósito, Leonardo, 116/31
**La sombra del vampiro** (Merighe, E. Elias), D'Espósito, Leonardo, 108/30
**La traición** (Gray, James), Porta Fouz, Javier, 111/23
**La última ola** (Weir, Peter), Schwarzböck, Silvia, 117/40
**La virgen de los sicarios** (Schroeder, Barbert), Schwarzböck, Silvia, 113/16
**Ladrones de medio pelo** (Allen, Woody), Noriega, Gustavo, 114/28
**Las aventuras de Joe, el sucio** (Gordon, Dennie), D'Espósito, Leonardo, 117/56
**Las confesiones del Dr. Sachs** (Deville, Michel), Rojas, Eduardo, 109/9
**Las estafadoras** (Mirkin, David), Porta Fouz, Javier, 112/23
**Las hermanas Munakata** (Ozu, Yasujiro), Russo, Eduardo A., 115/58
**Las increíbles aventuras de Wallace y Gromit** (Park, Nick), D'Espósito, Leonardo, 113/56
**Las locuras del emperador** (Dindal, Mark), Noriega, Gustavo, 107/20
**Las tres estaciones** (Bui, Tony), Noriega, Gustavo, 111/24
**Las vírgenes suicidas** (Coppola, Sofia), D'Espósito, Leonardo, 116/56
**Le Cinéma des Cahiers** (Cozarinsky, Edgardo), Rojas, Eduardo, 114/21
**Lección mortal** (Williamson, Kevin), D'Espósito, Leonardo, 108/54
**Legalmente rubia** (Luketic, Robert), Porta Fouz, Javier, 117/6
**Lesbianas de Buenos Aires** (García, Santiago), Salas, Hugo, 107/36
**Letras prohibidas: la leyenda del Marqués de Sade** (Kaufman, Philip), Porta Fouz, Javier, 106/14
**Leyendas de vida** (Redford, Robert), Rojas, Eduardo, 110/7
**Liberty Heights, el llamado de la tolerancia** (Levinson, Barry), Brodersen, Diego, 108/54
**Límite vertical** (Campbell, Martin), Porta Fouz, Javier, 108/32
**Llegan los Muppets** (Frawley, James), Porta Fouz, Javier, 117/39
**Lo que ellas quieren** (Meyers, Nancy), Porta Fouz, Javier, 107/20
**Lola** (Demy, Jacques), Lingenti, Alejandro, 117/43
**Los ángeles de Charlie** (McG), García, Santiago, 106/14
**Los Boinas Verdes** (Wayne, John), García, Santiago, 116/25
**Los cuentos del timonel** (Montes Bradley, Eduardo), Noriega, Gustavo, 114/30
**Los despiadados** (Siegel, Don), Lingenti, Alejandro, 108/56
**Los destinos sentimentales** (Assayas, Olivier), Gamberini, Marcela, 112/11
**Los hermanos** (Hardwick, Gary), Brodersen, Diego, 114/54
**Los inadaptados** (Huston, John), Lingenti, Alejandro, 114/56
**Los inútiles** (Fellini, Federico), Russo, Eduardo A., 117/42
**Los jóvenes defensores** (Milius, John), Rojas, Eduardo, 116/29
**Los mafiosos** (Dinner, Michael), Brodersen, Diego, 114/55
**Los otros** (Amenábar, Alejandro), Castagna, Gustavo J., 115/16
**Los otros** (Amenábar, Alejandro), García, Santiago, 115/17
**Los pasos perdidos** (Rodríguez, Manane), Rojas, Eduardo, 114/32
**Luna de octubre** (de Freitas Lima, Henrique), Karstulovich, Federico, 114/31
**Más allá de la gloria** (Fuller, Sam), Rojas, Eduardo, 116/27
**Matiné** (Dante, Joe), Karstulovich, Federico, 116/31
**Memento** (Nolan, Christopher), D'Espósito, Leonardo, 113/27
**Mini espías** (Rodríguez, Robert), Panozzo, Marcelo, 113/29
**Minutos extremos** (Lurie, Rod), D'Espósito, Leonardo, 109/40
**Mirada de ángel** (Mandoki, Luis), Karstulovich, Federico, 115/23
**Miss Simpatía** (Petrie, Donald), García, Santiago, 110/7
**Monkeybone** (Selick, Henry), García, Santiago, 110/8
**Monsters, Inc.** (Docter, Peter), Brodersen, Diego, 117/10
**Moulin Rouge** (Luhrmann, Baz), Porta Fouz, Javier, 113/2
**Muñequita de lujo** (Edwards, Blake), Lingenti, Alejandro, 109/42
**Nada por perder** (Aguilar, Quique), Salas, Hugo, 117/12
**Náufrago** (Zemeckis, Robert), García, Santiago, 107/18
**Ni una palabra** (Fleder, Gary), Karstulovich, Federico, 116/18
**No quiero volver a casa** (Carri, Albertina), Salas, Hugo, 107/15
**Noche de éxtasis** (Harrison, Greg), Brodersen, Diego, 107/54
**Nubes de mayo** (Bilge Ceylan, Nuri), D'Espósito, Leonardo, 110/5
**Nuestros amores tramposos** (Bogdanovich, Peter), Panozzo, Marcelo, 117/39
**Nuestros años dorados** (Ivory, James), Porta Fouz, Javier, 112/23
**Número de suerte** (Ephron, Nora), García, Santiago, 108/32
**Pan y tulipanes** (Soldini, Silvio), Porta Fouz, Javier, 113/29
**Pandora** (Lewin, Albert), García, Jorge, 107/56
**Party** (de Oliveira, Manuel), Brodersen, Diego, 111/56
**Pearl Harbor** (Bay, Michael), D'Espósito, Leonardo, 111/10
**Pelotón** (Stone, Oliver), Noriega, Gustavo, 116/27
**Persiguiendo a Betty** (LaBute, Neil), Brodersen, Diego, 116/57
**Pollitos en fuga** (Lord, Peter; Park, Nick), D'Espósito, Leonardo, 106/13
**Prefiero el rumor del mar** (Caloresti, Mimmo), Rojas, Eduardo, 112/21
**Premonición** (Raimi, Sam), Noriega, Gustavo, 113/26
**Prueba de vida** (Hackford, Taylor), Karstulovich, Federico, 110/7
**15 minutos** (Herzfeld, John), Brodersen, Diego, 111/24
**Rambo III** (Macdonald, Peter), Panozzo, Marcelo, 116/28
**Rápido y furioso** (Cohen, Rob), Brodersen, Diego, 117/12
**Recursos humanos** (Cantet, Laurent), Fontana, Patricio M., 117/54
**Replicant** (Lam, Ringo), Brodersen, Diego, 114/55
**Réquiem para un sueño** (Aronofsky, Darren), Rojas, Eduardo, 115/22
**Rerum Novarum** (Baille, Nicolás; Molnar, Fernando; Schindel, Sebastián), Trerotola, Diego, 117/12
**Ricos, casados e infieles** (Chelsom, Peter), García, Santiago, 117/11
**Rodrigo, la película** (Laplace, Juan Pablo), D'Espósito, Leonardo, 110/8
**Rosarigasinos** (Grande, Rodrigo), Salas, Hugo, 111/23
**Rostros** (Cassavetes, John), Russo, Eduardo A., 116/38
**Rugrats en París - La película** (Bergqvist, Stig; Demeyer, Paul), Karstulovich, Federico, 113/27
**Rush Hour 2, la diversión total** (Ratner, Brett), Panozzo, Marcelo, 115/22
**Sábado** (Villegas, Juan), Filippelli, Rafael, 115/6
**Saluzzi. Ensayo para bandoneón y tres hermanos** (Rosenfeld, Daniel), Castagna, Gustavo J., 108/17
**Secretos** (Brooks, Adam), Karstulovich, Federico, 109/16
**Secuestrando al amigo de papá** (Greggio, Ezio), D'Espósito, Leonardo, 109/41
**Señales de amor** (Chelsom, Peter), Panozzo, Marcelo, 117/12
**Señales de humo** (Eyre, Chris), D'Espósito, Leonardo, 108/55
**Ser o no ser** (Almereyda, Michael), Karstulovich, Federico, 111/23
**Ser o no ser** (Lubitsch, Ernst), Karstulovich, Federico, 117/44
**Shrek** (Adamson, Andrew; Jenson, Vicky), D'Espósito, Leonardo, 113/19
**Shrek** (Adamson, Andrew; Jenson, Vicky), Panozzo, Marcelo, 113/18
**Snatch, cerdos y diamantes** (Ritchie, Guy), Brodersen, Diego, 110/8
**Sólo basta una noche** (Haas, Philip), D'Espósito, Leonardo, 109/40
**Sólo por hoy** (Rotter, Ariel), D'Espósito, Leonardo, 111/20
**Sólo vivimos una vez** (Lang, Fritz), García, Jorge, 117/42
**Sombras** (Cassavetes, John), Russo, Eduardo A., 116/38
**South Park: la película** (Parker, Trey), Porta Fouz, Javier, 116/32
**Soy yo, el ladrón** (Bromski, Jacek), Castagna, Gustavo J., 116/18
**Sunset Strip** (Collis, Adam), Brodersen, Diego, 109/41
**Sunshine** (Szabó, István), Porta Fouz, Javier, 111/22
**Super 8 Stories** (Kusturica, Emir), Castagna, Gustavo J., 116/17
**Supernova** (Lee, Thomas), Brodersen, Diego, 107/54
**Swordfish: acceso autorizado** (Sena, Dominic), Porta Fouz, Javier, 114/31
**Taxi, un encuentro** (David, Gabriela), Panozzo, Marcelo, 114/29
**The Cell - La celda** (Singh, Tarsem), Brodersen, Diego, 107/22
**The Hole / En lo profundo** (Hamm, Nick), García, Santiago, 117/12
**Toca para mí** (Fürt, Rodrigo), Noriega, Gustavo, 111/24
**Todo sobre Adam** (Stembridge, Gerard), Castagna, Gustavo J., 114/32
**Tomb Raider** (West, Simon), García, Santiago, 112/19
**Topsy-Turvy** (Leigh, Mike), García, Jorge, 108/29
**Trabajando duro** (Lewis, Jerry), García, Santiago, 117/40
**Traffic** (Soderbergh, Steven), Noriega, Gustavo, 108/14
**Tragedia de un hombre ridículo** (Bertolucci, Bernardo), Castagna, Gustavo J., 114/56
**Tras la pista de un criminal** (O'Sullivan, Thaddeus), Brodersen, Diego, 107/55
**Trece días** (Donaldson, Roger), Rojas, Eduardo, 110/7
**Treinta segundos sobre Tokio** (LeRoy, Mervyn), Brodersen, Diego, 116/23
**Un vuelco del corazón** (Roos, Don), Porta Fouz, Javier, 106/14
**Una amistad duradera** (Levinson, Barry), D'Espósito, Leonardo, 115/56
**Una historia de entonces** (Garci, José Luis), Castagna, Gustavo J., 114/11
**Una muchacha sin importancia** (Cukor, George), García, Santiago, 108/56
**Una mujer poseída** (Zulawski, Andrzej), Salas, Hugo, 117/38
**Una relación particular** (Fonteyne, Frédéric), Porta Fouz, Javier, 107/19
**Una relación particular** (Fonteyne, Frédéric), Salas, Hugo, 107/19
**¡Van Van, empezó la fiesta!** (Mazure, Liliana; Vega, Aarón), Zuleta, Eduardo, 112/24
**25 watts** (Rebella, Juan Pablo; Stoll, Pablo), Porta Fouz, Javier, 116/16
**24/7** (Meadows, Shane), Castagna, Gustavo J., 107/22
**Viaje por el cuerpo** (Polaco, Jorge), Castagna, Gustavo J., 108/25
**Viva el amor** (Tsai Ming-liang, ), Russo, Eduardo A., 111/13
**X - El hombre con la vista de rayos X** (Corman, Roger), Russo, Eduardo A., 116/58
**Y tu mamá también** (Cuarón, Alfonso), Castagna, Gustavo J., 115/19
**Yo, tú, ellos** (Waddington, Andrucha), Karstulovich, Federico, 111/21

## 2 | DIRECTORES, ACTORES, OTROS PERSONAJES

**Adamson, Andrew**
*Shrek* (Panozzo, Marcelo; D'Espósito, Leonardo) 113/18
**Adler, Carine**
*A flor de piel* (Castagna, Gustavo J.) 112/23
**Aguilar, Quique**
*Nada por perder* (Salas, Hugo) 117/12
**Allen, Woody**
*Ladrones de medio pelo* (Noriega, Gustavo) 114/28
**Almereyda, Michael**
*Ser o no ser* (Karstulovich, Federico) 111/23
**Alonso, Lisandro**
entrevista, 111/2
*La libertad* (Porta Fouz, Javier) 110/2
*La libertad* (Quintín) 111/2
**Altman, Robert**
*El doctor y las mujeres* (Castagna, Gustavo J.) 111/23
**Amenábar, Alejandro**
*Los otros* (Castagna, Gustavo J.) 115/16
*Los otros* (García, Santiago) 115/17
**Angelopoulos, Theo**
*El apicultor* (Brodersen, Diego) 112/57
**Annaud, Jean-Jacques**
*Enemigo al acecho* (Brodersen, Diego) 111/25
**Aristakisjan, Artur**
entrevista, 112/32
**Aronofsky, Darren**
*Réquiem para un sueño* (Rojas, Eduardo) 115/22
**Assayas, Olivier**
entrevista, 112/8
nota (Russo, Eduardo A.) 109/38
*Los destinos sentimentales* (Gamberini, Marcela) 112/11
**Bakshi, Ralph**
*El Señor de los Anillos* (D'Espósito, Leonardo) 117/56
**Balibar, Jeanne**
nota (Panozzo, Marcelo) 116/10
**Bardem, Javier**
nota (Schwarzböck, Silvia) 109/42
**Batlle, Nicolás**
*Rerum Novarum* (Trerotola, Diego) 117/12
**Bay, Michael**
*Pearl Harbor* (D'Espósito, Leonardo) 111/10
**Becker, Jean**
*La fortuna de vivir* (Rojas, Eduardo) 116/17
**Bellocchio, Marco**
nota (Castagna, Gustavo J.) 111/14
*La nodriza* (Castagna, Gustavo J.) 111/15
**Bergqvist, Stig**
*Rugrats en París - La película* (Karstulovich, Federico) 113/27
**Berlinger, Joe**
*El libro de las sombras: el Proyecto Blair Witch 2* (Porta Fouz, Javier) 107/22
**Bertolucci, Bernardo**
*Tragedia de un hombre ridículo* (Castagna, Gustavo J.) 114/56
**Bilge Ceylan, Nuri**
*Nubes de mayo* (D'Espósito, Leonardo) 110/5
**Bird, Brad**
*El gigante de hierro* (D'Espósito, Leonardo) 107/54
**Bizzio, Sergio**
entrevista, 114/15
*Animalada* (Noriega, Gustavo) 114/17
*Animalada* (Schwarzböck, Silvia) 114/17
**Björk**
nota (Salas, Hugo) 107/8
**Blakeney, Eric**
*El caso final* (Brodersen, Diego) 115/56
**Bloom, Jason**
*Hotel Oasis* (Brodersen, Diego) 115/57
**Bogdanovich, Peter**
*Nuestros amores tramposos* (Panozzo, Marcelo) 117/39
**Boorman, John**
*El sastre de Panamá* (Brodersen, Diego) 114/28
**Borges, Graciela**
nota (Schwarzböck, Silvia) 108/64
**Brenez, Nicole**
entrevista, 110/34
**Brill, Steven**
*El hijo del diablo* (García, Santiago) 107/20
**Bromski, Jacek**
*Soy yo, el ladrón* (Castagna, Gustavo J.) 116/18
**Brooks, Adam**
*Secretos* (Karstulovich, Federico) 109/16
**Bui, Tony**
*Las tres estaciones* (Noriega, Gustavo) 111/24
**Burton, Tim**
*El planeta de los simios* (Noriega, Gustavo) 113/24
**Caloresti, Mimmo**
*Prefiero el rumor del mar* (Rojas, Eduardo) 112/21
**Cameron, James**
*Aliens, el regreso* (Schwarzböck, Silvia) 116/30
**Campanella, Juan José**
*El hijo de la novia* (Quintín) 114/24
**Campbell, Martin**
*Límite vertical* (Porta Fouz, Javier) 108/32
**Cardone, J. S.**
*Cazadores de vampiros* (Brodersen, Diego) 115/57
**Carr, Steve**
*Dr. Dolittle 2* (García, Santiago) 112/24
**Carri, Albertina**
*No quiero volver a casa* (Salas, Hugo) 107/15
**Cassavetes, John**
*Rostros* (Russo, Eduardo A.) 116/38
*Sombras* (Russo, Eduardo A.) 116/38
**Castellina, Luciana**
entrevista, 116/47
**Cavell, Stanley**
nota (Schwarzböck, Silvia) 113/38
**Chabrol, Claude**
entrevista, 117/49
nota (Russo, Eduardo A.) 112/4
*Gracias por el chocolate* (Schwarzböck, Silvia) 112/2
**Charbanic, Joe**
*El observador* (Porta Fouz, Javier) 107/20
**Chelsom, Peter**
*Ricos, casados e infieles* (García, Santiago) 117/11
*Señales de amor* (Panozzo, Marcelo) 117/12
**Cheung, Maggie**

entrevista, 110/31
nota (de la Fuente, Lisandro) 110/16
**Coen, Joel**
*¿Dónde estás, hermano?* (García, Santiago) 108/28
**Cohen, Rob**
*Rápido y furioso* (Brodersen, Diego) 117/12
**Coldewey, Michael**
*Heavy Metal 2000* (D'Espósito, Leonardo) 107/55
**Cole, Nigel**
*El jardín de la alegría* (Porta Fouz, Javier) 114/32
**Coll, Patricio**
*Cicatrices* (Gamberini, Marcela) 109/16
**Collis, Adam**
*Sunset Strip* (Brodersen, Diego) 109/41
**Columbus, Chris**
*Harry Potter y la piedra filosofal* (D'Espósito, Leonardo) 117/11
**Coppola, Francis Ford**
*Apocalypse Now* (Schwarzböck, Silvia) 116/26
**Coppola, Sofia**
*Las vírgenes suicidas* (D'Espósito, Leonardo) 116/56
**Corman, Roger**
*X - El hombre con la vista de rayos X* (Russo, Eduardo A.) 116/58
**Cozarinsky, Edgardo**
entrevista, 114/18
*Le Cinéma des Cahiers* (Rojas, Eduardo) 114/21
**Crowe, Cameron**
*Casi famosos* (Noriega, Gustavo) 108/22
**Cuarón, Alfonso**
entrevista, 116/34
*Y tu mamá también* (Castagna, Gustavo J.) 115/19
**Cuerda, José Luis**
*La lengua de las mariposas* (García, Jorge) 107/21
**Cukor, George**
*Doble sacrificio* (García, Santiago) 115/58
*Una muchacha sin importancia* (García, Santiago) 108/56
**Cumming, Alan**
*Fiesta de aniversario* (Porta Fouz, Javier) 117/11
**Daldry, Stephen**
*Billy Elliot* (Rojas, Eduardo) 109/14
**Dante, Joe**
*La segunda guerra civil* (D'Espósito, Leonardo) 116/31
*Matiné* (Karstulovich, Federico) 116/31
**David, Gabriela**
*Taxi, un encuentro* (Panozzo, Marcelo) 114/29
**de Freitas Lima, Henrique**
*Luna de octubre* (Karstulovich, Federico) 114/31
**de la Iglesia, Alex**
entrevista, 109/10
*La comunidad* (Brodersen, Diego) 109/13
**de Oliveira, Manuel**
*Party* (Brodersen, Diego) 111/56
**De Vito, Danny**
*La guerra de los Roses* (Salas, Hugo) 116/30
**del Real, Antonio**
*Cha cha cha* (D'Espósito, Leonardo) 112/24
**del Toro, Guillermo**
*El espinazo del diablo* (Rojas, Eduardo) 116/17
**Demeyer, Paul**
*Rugrats en París - La película* (Karstulovich, Federico) 113/27
**Demme, Ted**
*Blow, profesión en peligro* (Brodersen, Diego) 112/24
**Demy, Jacques**
*Lola* (Lingenti, Alejandro) 117/43
**Denis, Claire**
*Bella tarea* (Trerotola, Diego) 115/12
**Desanzo, Juan Carlos**
*El amor y el espanto* (Rojas, Eduardo) 111/25
**Deville, Michel**
entrevista, 109/8
*Las confesiones del Dr. Sachs* (Rojas, Eduardo) 109/9
**Dindal, Mark**
*Las locuras del emperador* (Noriega, Gustavo) 107/20
**Dinner, Michael**
*Los maliosos* (Brodersen, Diego) 114/55
**Docter, Peter**
*Monsters, Inc.* (Brodersen, Diego) 117/10
**Dominik, Andrew**
*Chopper, retrato de un asesino* (D'Espósito, Leonardo) 115/22
**Donaldson, Roger**
*Trece días* (Rojas, Eduardo) 110/7
**Dridi, Karim**
*Cuba feliz* (Karstulovich, Federico) 115/22
**Edel, Uli**
*El pequeño vampiro* (Brodersen, Diego) 106/15
**Edwards, Blake**
*Muñequita de lujo* (Lingenti, Alejandro) 109/42
**Egoyan, Atom**
*El viaje de Felicia* (Porta Fouz, Javier) 112/22
**Ephron, Nora**
*Número de suerte* (García, Santiago) 108/32
**Etcheberry, Claudio**
*Cabeza de tigre* (Salas, Hugo) 111/23
**Eustache, Jean**
*La mamá y la puta* (Russo, Eduardo A.) 117/2
*La mamá y la puta* (Villegas, Juan) 107/44
**Eyre, Chris**
*Señales de humo* (D'Espósito, Leonardo) 108/55
**Fellini, Federico**
*La dolce vita* (Castagna, Gustavo J.) 109/42
*Los inútiles* (Russo, Eduardo A.) 117/42
**Ferreri, Marco**
*Historia de una locura común* (Castagna, Gustavo J.) 117/43
**Fisher, Terence**
*La Gorgona* (Castagna, Gustavo J.) 113/58
**Fleder, Gary**
*Ni una palabra* (Karstulovich, Federico) 116/18
**Foguea, Fred**
*Hanuman, la leyenda del Rey Mono* (Karstulovich, Federico) 108/32
**Fonteyne, Frédéric**
*Una relación particular* (Porta Fouz, Javier; Salas, Hugo) 107/19
**Ford, John**
*Fuimos los sacrificados* (Noriega, Gustavo) 116/25
**Frawley, James**
*Llegan los Muppets* (Porta Fouz, Javier) 117/39
**Friedkin, William**
*El exorcista* (Russo, Eduardo A.) 107/16
**Fuest, Robert**
*El abominable Dr. Phibes* (Russo, Eduardo A.) 112/58
**Fuller, Sam**
*Casco de acero* (Russo, Eduardo A.) 117/58
*Más allá de la gloria* (Rojas, Eduardo) 116/27
**Fürt, Rodrigo**
*Toca para mí* (Noriega, Gustavo) 111/24
**Gabriel, Enrique**
*En la puta calle* (Castagna, Gustavo J.) 114/31
**Garci, José Luis**
entrevista, 114/8
*Una historia de entonces* (Castagna, Gustavo J.) 114/11
**García Berlanga, Luis**
*El verdugo* (Noriega, Gustavo) 117/41
**García Ferré, Manuel**
*Anteojito y Antifaz* (D'Espósito, Leonardo) 112/24
**García, Rodrigo**
*Con sólo mirarte* (Villegas, Juan) 106/15
**García, Santiago**
*Lesbianas de Buenos Aires* (Salas, Hugo) 107/36
**Gay, Cesc**
*Krámpack* (Gamberini, Marcela) 115/20
**Gedeon, Sasa**
*El idiota* (Castagna, Gustavo J.) 110/6
**Gilling, John**
*La maldición de los zombies* (Russo, Eduardo A.) 109/42
**Godard, Jean-Luc**
entrevista, 112/30
**Goldwyn, Tony**
*Alguien como tú* (Gamberini, Marcela) 113/29
**Gordon, Dennie**
*Las aventuras de Joe, el sucio* (D'Espósito, Leonardo) 117/56
**Gorris, Marleen**
*Alexander y Natalia* (Porta Fouz, Javier) 114/31
**Grande, Rodrigo**
*Rosarigasinos* (Salas, Hugo) 111/23
**Grant, Cary**
nota (Villegas, Juan) 113/44
**Gray, James**
*La traición* (Porta Fouz, Javier) 111/23
**Greggio, Ezio**
*Secuestrando al amigo de papá* (D'Espósito, Leonardo) 109/41
**Guerin, José Luis**
entrevista, 110/36
entrevista, 117/53
**Guterman, Lawrence**
*Como perros y gatos* (Porta Fouz, Javier) 115/23
**Haas, Philip**
*Sólo basta una noche* (D'Espósito, Leonardo) 109/40
**Habegger, Andrés**
*(H) Historias cotidianas* (Castagna, Gustavo J.) 109/16
**Hackford, Taylor**
*Prueba de vida* (Karstulovich, Federico) 110/7
**Hallström, Lasse**
*Chocolate* (Noriega, Gustavo) 108/20
**Hamm, Nick**
*The Hole / En lo profundo* (García, Santiago) 117/12
**Haneke, Michael**
nota (Noriega, Gustavo) 110/50
nota (Schwarzböck, Silvia) 110/50
*La profesora de piano* (Schwarzböck, Silvia) 116/14
*La profesora de piano* (Porta Fouz, Javier) 116/15
*La profesora de piano* (Quintín) 114/27
**Hardwick, Gary**
*Los hermanos* (Brodersen, Diego) 114/54
**Hark, Tsui**
*Contra la corriente* (Brodersen, Diego) 113/57
**Harris, Mark Jonathan**
*En brazos de extraños* (Brodersen, Diego) 117/57
**Harrison, Greg**
*Noche de éxtasis* (Brodersen, Diego) 107/54
**Harrison, John**
*Duna* (Brodersen, Diego) 113/57
**Hathaway, Henry**
*El príncipe valiente* (García, Santiago) 112/58
**Hawks, Howard**
*El bombardeo heroico* (Villegas, Juan) 116/23
**Helgeland, Brian**
*Corazón de caballero* (García, Santiago) 115/18
**Hepburn, Katharine**
nota (Porta Fouz, Javier) 113/46
**Herzfeld, John**
*15 minutos* (Brodersen, Diego) 111/24
**Holland, Agnieszka**
*El tercer milagro* (García, Santiago) 106/15
**Howard, Ron**
*El Grinch* (García, Santiago) 106/14
**Huppert, Isabelle**
nota (Castagna, Gustavo J.) 112/6
**Huston, John**
*Los inadaptados* (Lingenti, Alejandro) 114/56
**Ivory, James**
*Nuestros años dorados* (Porta Fouz, Javier) 112/23
**Jahn, Thomas**
*Golpeando las puertas del cielo* (García, Santiago) 115/23
**Jaoui, Agnès**
*El gusto de los otros* (Porta Fouz, Javier) 112/12
**Jason Leigh, Jennifer**
*Fiesta de aniversario* (Porta Fouz, Javier) 117/11
**Jenson, Vicky**
*Shrek* (Panozzo, Marcelo) 113/18
*Shrek* (D'Espósito, Leonardo) 113/19
**Johnston, Joe**
*Jurassic Park III* (Brodersen, Diego) 113/26
**Kamin, Bebe**
*Contraluz* (Castagna, Gustavo J.) 114/29
**Kaminski, Janusz**
*Almas perdidas* (Castagna, Gustavo J.) 107/20
**Kaufman, Philip**
*Letras prohibidas: la leyenda del Marqués de Sade* (Porta Fouz, Javier) 106/14
**Kay, Stephen**
*El implacable* (Brodersen, Diego) 108/32
**Keaton, Buster**
*El cameraman* (D'Espósito, Leonardo) 117/38
**Kiarostami, Abbas**
*ABC Africa* (Quinlín) 113/54
*El viento nos llevará* (Rojas, Eduardo) 113/6
**Korine, Harmony**
*Julien donkey-boy* (D'Espósito, Leonardo) 115/21
*Julien donkey-boy* (Porta Fouz, Javier) 115/21
**Kubrick, Stanley**
*La patrulla infernal* (Castagna, Gustavo J.) 108/56
**Kusama, Karyn**
*Girlfight* (García, Santiago) 110/6
**Kusturica, Emir**
*Super 8 Stories* (Castagna, Gustavo J.) 116/17
**LaBute, Neil**
*En compañía de los hombres* (Castagna, Gustavo J.) 113/25
*Persiguiendo a Betty* (Brodersen, Diego) 116/57
**Lam, Ringo**
*Replicant* (Brodersen, Diego) 114/55
**Lambert, Mary**
*Círculo vicioso* (D'Espósito, Leonardo) 115/57
**Lang, Fritz**
*Sólo vivimos una vez* (García, Jorge) 117/42
**Laplace, Juan Pablo**
*Rodrigo, la película* (D'Espósito, Leonardo) 110/8
**Léaud, Jean-Pierre**
nota (Castagna, Gustavo J.) 117/4
**Lecchi, Alberto**
*Déjala correr* (Karstulovich, Federico) 115/23
**Lee, Ang**
*Cabalgando con el diablo* (Porta Fouz, Javier) 111/22
*El tigre y el dragón* (Brodersen, Diego) 107/10
*El tigre y el dragón* (Noriega, Gustavo) 107/13
*El tigre y el dragón* (García, Santiago) 108/48
**Lee, Thomas**
*Supernova* (Brodersen, Diego) 107/54
**Leigh, Mike**
*Topsy-Turvy* (García, Jorge) 108/29
**Leiner, Danny**
*Dude, ¿dónde está mi auto?* (Brodersen, Diego) 114/54
**Lemire, Michel**
*Heavy Metal 2000* (D'Espósito, Leonardo) 107/55
**LeRoy, Mervyn**
*Treinta segundos sobre Tokio* (Brodersen, Diego) 116/23
**Lester, Richard**
nota (García, Santiago) 106/10
*Anochecer de un día agitado* (Porta Fouz, Javier) 106/8
**Levinson, Barry**
*Liberty Heights, el llamado de la tolerancia* (Brodersen, Diego) 108/54
*Una amistad duradera* (D'Espósito, Leonardo) 115/56
**Lewin, Albert**
*Pandora* (García, Jorge) 107/56
**Lewis, Jerry**
*¿Dónde está el frente?* (García, Santiago) 116/26
*Trabajando duro* (García, Santiago) 117/40
**Lord, Peter**
*Pollitos en fuga* (D'Espósito, Leonardo) 106/13
**Lubitsch, Ernst**
*Ser o no ser* (Karstulovich, Federico) 117/44
**Luhrmann, Baz**
*Moulin Rouge* (Porta Fouz, Javier) 113/2
**Luketic, Robert**
*Legalmente rubia* (Porta Fouz, Javier) 117/6
**Lurie, Rod**
*Minutos extremos* (D'Espósito, Leonardo) 109/40
**Maas, Dick**
*Búsqueda desesperada* (Brodersen, Diego) 114/55
**Macdonald, Peter**
*Rambo III* (Panozzo, Marcelo) 116/28
**MacDougall, Randall**
*La abeja reina* (García, Jorge) 107/56
**Mackendrick, Alexander**
*La mentira maldita* (García, Jorge) 113/58
**Mackenzie, Midge**
*John Huston War Stories* (Russo, Eduardo A.) 116/24
**Madden, John**
*La mandolina del capitán Corelli* (García, Santiago) 117/11
**Maguire, Sharon**
*El diario de Bridget Jones* (Lingenti, Alejandro) 115/20
**Malick, Terrence**
*La delgada línea roja* (Porta Fouz, Javier) 116/28
**Mamet, David**
*Cuéntame tu historia* (Gamberini, Marcela) 114/26
**Mandoki, Luis**
*Mirada de ángel* (Karstulovich, Federico) 115/23
**Mankiewicz, Joseph**
*La condesa descalza* (Gamberini, Marcela) 115/58
**Mann, Anthony**
*El Cid* (Castagna, Gustavo J.) 112/58
**Martel, Lucrecia**
*La Ciénaga* (Porta Fouz, Javier) 108/4
*La Ciénaga* (Noriega, Gustavo) 108/8
*La Ciénaga* (Salas, Hugo; Schwarzböck, Silvia) 108/10
**Maté, Rudolph**
*Con las horas contadas* (García, Jorge) 111/58
**Mazure, Liliana**
*¡Van Van, empezó la fiesta!* (Zuleta, Eduardo) 112/24
**McCarey, Leo**
*Cita de amor* (Gamberini, Marcela) 114/56
**McCord, Jonas**
*El cuerpo* (Karstulovich, Federico) 112/23
**McDougall, Francine**
*Dulces y peligrosas* (Porta Fouz, Javier; Salas, Hugo) 108/26
**McG**
*Los ángeles de Charlie* (García, Santiago) 106/14
**McGuigan, Paul**
*El barón de la mafia* (Brodersen, Diego) 111/57
**McQuarrie, Christopher**
*Al calor de las armas* (Brodersen, Diego) 112/20
**Meadows, Shane**
*24/7* (Castagna, Gustavo J.) 107/22
**Menis, Maria Victoria**
*Arregui, la noticia del día* (Karstulovich, Federico) 113/29
**Merighe, E. Elías**
*La sombra del vampiro* (D'Espósito, Leonardo) 108/30
**Meyers, Nancy**
*Lo que ellas quieren* (Porta Fouz, Javier) 107/20
**Mignogna, Eduardo**
*La fuga* (Castagna, Gustavo J.) 111/21
**Milius, John**
*Los jóvenes defensores* (Rojas, Eduardo) 116/29
**Mirkin, David**
*Las estafadoras* (Porta Fouz, Javier) 112/23
**Mizoguchi, Kenji**
nota (Russo, Eduardo A.) 114/44
**Moll, Dominik**
*Harry, un amigo que te quiere bien* (Porta Fouz, Javier) 111/18
**Molnar, Fernando**
*Rerum Novarum* (Trerotola, Diego) 117/12
**Montes Bradley, Eduardo**
entrevista, 108/42
*Los cuentos del timonel* (Noriega, Gustavo) 114/30
**Moodysson, Lukas**
*Descubriendo el amor* (Porta Fouz, Javier) 116/12
**Moreno, Rodrigo**
entrevista, 114/12
*El descanso* (Noriega, Gustavo) 114/13
**Moretti, Nani**
*La habitación del hijo* (Castagna, Gustavo J.) 116/2
*La habitación del hijo* (Noriega, Gustavo) 116/2
*La habitación del hijo* (Rojas, Eduardo) 116/2
*La habitación del hijo* (Schwarzböck, Silvia) 116/2
**Myeung Kye-nam**
entrevista, 115/53
**Nahon, Chris**
*La marca del dragón* (Panozzo, Marcelo) 115/22
**Nolan, Christopher**
*Memento* (D'Espósito, Leonardo) 113/27
**O'Connor, Pat**
*Dulce noviembre* (Karstulovich, Federico) 114/31
**O'Sullivan, Thaddeus**
*Tras la pista de un criminal* (Brodersen, Diego) 107/55
**Olivera, Héctor**
*Antigua vida mía* (Villegas, Juan) 111/24
**Olmi, Ermanno**
*El árbol de los zuecos* (Rojas, Eduardo) 117/41
**Oves, Santiago Carlos**
*Gallito ciego, nada es lo que parece* (Castagna, Gustavo J.) 109/16
**Oz, Frank**
*Cuenta final* (García, Santiago; Porta Fouz, Javier) 116/17
**Ozon, François**
*Bajo la arena* (Panozzo, Marcelo) 112/14
*Gotas que caen sobre rocas calientes* (Villegas, Juan) 112/22
**Ozu, Yasujiro**
*Las hermanas Munakata* (Russo, Eduardo A.) 115/58
**Pal, George**
*La máquina del tiempo* (García, Santiago) 111/58
**Panahi, Jafar**
*El círculo* (Noriega, Gustavo) 110/4
**Park, Nick**
*Las increíbles aventuras de Wallace y Gromit* (D'Espósito, Leonardo) 113/56
*Pollitos en fuga* (D'Espósito, Leonardo) 106/13

**Parker, Trey**
*South Park: la película* (Porta Fouz, Javier) 116/32
**Petrie, Donald**
*Miss Simpatía* (García, Santiago) 110/7
**Polaco, Jorge**
*Viaje por el cuerpo* (Castagna, Gustavo J.) 108/25
**Pollack, Sydney**
*Baile de ilusiones* (García, Jorge) 113/59
**Polonsky, Abraham**
*La fuerza del mal* (García, Jorge) 116/58
**Potter, H. C.**
*Hogar de ensueño* (Lingenti, Alejandro) 117/58
**Pyne, Daniel**
*¿Dónde está Marlowe?* (Brodersen, Diego) 112/57
**Raimi, Sam**
*Premonición* (Noriega, Gustavo) 113/26
**Ratner, Brett**
*Rush Hour 2, la diversión total* (Panozzo, Marcelo) 115/22
**Rebella, Juan Pablo**
*25 watts* (Porta Fouz, Javier) 116/16
**Redford, Robert**
*Leyendas de vida* (Rojas, Eduardo) 110/7
**Reitman, Ivan**
*Evolución* (Brodersen, Diego) 113/29
**Ritchie, Guy**
*Snatch, cerdos y diamantes* (Brodersen, Diego) 110/8
**Roach, Jay**
*La familia de mi novia* (García, Santiago) 107/22
**Rodríguez, Manane**
*Los pasos perdidos* (Rojas, Eduardo) 114/32
**Rodríguez, Robert**
*Mini espías* (Panozzo, Marcelo) 113/29
**Rogers, J. B.**
*Dime que no es cierto* (Karstulovich, Federico) 111/25
**Rohmer, Eric**
nota (Gamberini, Marcela) 111/36
*Cuento de verano* (Corti, Maximiliano) 117/55
**Roos, Don**
*Un vuelco del corazón* (Porta Fouz, Javier) 106/14
**Rosell, Ulises**
entrevista, 114/12
*El descanso* (Noriega, Gustavo) 114/13
**Rosenbaum, Jonathan**
nota (Noriega, Gustavo) 111/44
**Rosenfeld, Daniel**
entrevista, 108/16
*Saluzzi. Ensayo para bandoneón y tres hermanos* (Castagna, Gustavo J.) 108/17
**Roth, Joe**
*La pareja del año* (Noriega, Gustavo) 115/19
**Rotter, Ariel**
*Sólo por hoy* (D'Espósito, Leonardo) 111/20
**Ruiz, Raoul**
*Genealogías de un crimen* (D'Espósito, Leonardo) 111/56
*La comedia de la inocencia* (Gamberini, Marcela) 116/8
**Sakaguchi, Hironobu**
*Final Fantasy* (García, Santiago) 114/30
**Salomon, Courtney**
*Calabozos & dragones* (García, Santiago) 107/20
**Saura, Carlos**
*Goya, luces y sombras de un genio* (Castagna, Gustavo J.) 112/23
**Schindel, Sebastián**
*Rerum Novarum* (Trerotola, Diego) 117/12
**Schlieper, Carlos**
nota (García, Santiago) 113/48
**Schlöndorff, Volker**
entrevista, 110/26
**Schnabel, Julian**
*Antes que anochezca* (Noriega, Gustavo) 109/15
*Antes que anochezca* (Schwarzböck, Silvia) 109/15
**Schroeder, Barbet**
*La virgen de los sicarios* (Schwarzböck, Silvia) 113/16
**Scott, Ridley**
*Hannibal* (Rojas, Eduardo) 108/30
**Sebreli, Juan José**
entrevista, 107/39
**Selick, Henry**
*Monkeybone* (García, Santiago) 110/8
**Sena, Dominic**
*Swordfish: acceso autorizado* (Porta Fouz, Javier) 114/31
**Siegel, Don**
*Los despiadados* (Lingenti, Alejandro) 108/56
**Singh, Tarsem**
*The Cell - La celda* (Brodersen, Diego) 107/22
**Soderbergh, Steven**
*Traffic* (Noriega, Gustavo) 108/14
**Soldini, Silvio**
*Pan y tulipanes* (Porta Fouz, Javier) 113/29
**Sommers, Stephen**
nota (García, Santiago) 111/9
*La momia regresa* (Villegas, Juan) 111/6
**Spielberg, Steven**
*Inteligencia artificial* (García, Santiago) 114/4
**Spottiswoode, Roger**
*El sexto día* (García, Santiago) 106/14
**Stembridge, Gerard**
*Todo sobre Adam* (Castagna, Gustavo J.) 114/32
**Stevens, George**
*La canción del recuerdo* (García, Santiago) 107/56
**Stoll, Pablo**
*25 watts* (Porta Fouz, Javier) 116/16
**Stone, Oliver**
*Pelotón* (Noriega, Gustavo) 116/27
**Subiela, Eliseo**
*El lado oscuro del corazón 2* (Noriega, Gustavo) 113/15
**Sundvall, Kjell**
*El último contrato* (Castagna, Gustavo J.) 114/32
**Szabó, István**
*Sunshine* (Porta Fouz, Javier) 111/22
**Tambornino, Andrés**
entrevista, 114/12
*El descanso* (Noriega, Gustavo) 114/13
**Tarr, Béla**
entrevista, 110/32
**Tillman Jr., George**
*Hombres de honor* (Rojas, Eduardo) 109/16
**Trousdale, Gary**
*Atlantis: el imperio perdido* (D'Espósito, Leonardo) 112/16
**Trueba, Fernando**
entrevista, 113/8
*Calle 54* (Schwarzböck, Silvia) 113/11
**Truffaut, François**
nota (Villegas, Juan) 111/38
**Tsai Ming-liang**
nota (Russo, Eduardo A.) 111/12
*Viva el amor* (Russo, Eduardo A.) 111/13
**Tucci, Stanley**
*El secreto de un poeta* (Brodersen, Diego) 116/17
**Ullmann, Liv**
*Infidelidades* (Gamberini, Marcela) 109/7
**Ulmer, Edgar**
*El hombre del planeta X* (Russo, Eduardo A.) 111/59
**Van Sant, Gus**
*Descubriendo a Forrester* (Rojas, Eduardo) 111/19
**Veber, Francis**
*El placard* (Porta Fouz, Javier) 115/23
**Vega, Aarón**
*¡Van Van, empezó la fiesta!* (Zuleta, Eduardo) 112/24
**Verbinskir, Gore**
*La mexicana* (Brodersen, Diego) 110/7
**Verhoeven, Paul**
*Invasión* (D'Espósito, Leonardo) 116/32
**Villegas, Juan**
entrevista, 115/2
*Sábado* (Filippelli, Rafael) 115/6
**von Trier, Lars**
*Bailarina en la oscuridad* (Quintín) 107/2
*Bailarina en la oscuridad* (Schwarzböck, Silvia) 107/6
**Waddington, Andrucha**
*Yo, tú, ellos* (Karstulovich, Federico) 111/21
**Walsh, David**
entrevista, 110/22
**Walsh, Raoul**
*Aventuras en Birmania* (García, Jorge) 116/24
**Waters, John**
*Cecil B. Demented* (D'Espósito, Leonardo) 112/56
**Wayne, John**
*Los Boinas Verdes* (García, Santiago) 116/25
**Weir, Peter**
*La última ola* (Schwarzböck, Silvia) 117/40
**Wenders, Wim**
*El hotel del millón de dólares* (Russo, Eduardo A.) 108/18
**West, Simon**
*Tomb Raider* (García, Santiago) 112/19
**Wilder, Billy**
*El ocaso de una vida* (Brodersen, Diego) 117/44
**Williamson, Kevin**
*Lección mortal* (D'Espósito, Leonardo) 108/54
**Winterbottom, Michael**
*El reclamo* (Brodersen, Diego) 116/56
**Wise, Kirk**
*Atlantis: el imperio perdido* (D'Espósito, Leonardo) 112/16
**Witherspoon, Reese**
nota (García, Santiago) 117/7
**Wong Kar-wai**
*Con ánimo de amar* (Villegas, Juan) 109/4
**Yakin, Boaz**
*Duelo de titanes* (Karstulovich, Federico) 107/21
**Yang, Zhang**
*La ducha* (Castagna, Gustavo J.) 109/14
**Zemeckis, Robert**
*Náufrago* (García, Santiago) 107/18
**Zizek, Slavoj**
nota (Russo, Eduardo A.) 111/40
**Zonca, Erick**
*El pequeño ladrón* (Salas, Hugo) 111/16
*El pequeño ladrón* (Noriega, Gustavo) 111/17
**Zulawski, Andrzej**
*Una mujer poselda* (Salas, Hugo) 117/38

## 3 OTRAS NOTAS

**AA.VV.**
Las películas argentinas de los últimos 10 años, 117/18
Screwball comedy - películas, 113/40
Todos los estrenos de 2000, 106/18
**Abraham, Tomás**
De vuelta a casa, 115/40
El culo del elefante, 114/50
En el nombre de Fader, 117/28
La Argentina como problema filosófico, 111/50
Nietzsche tenía razón, 113/31
Presente y porvenir de la filosofía, 106/52
Prólogos impublicables, 112/52
Técnicas para compradores de supermercados, 109/20
**Acuña, Claudia**
La concentración en las editoriales, 115/38
Por qué hay que leer *No logo*, 115/37
**Bernárdez, Jorge**
Sobre la situación actual del rock, 108/23
**Brodersen, Diego**
Cine de guerra, 116/20
**Castagna, Gustavo J.**
Anticipando Mar del Plata, 108/34
Cine español maldito, 110/39
**D'Espósito, Leonardo**
Cine en internet, 108/40
Los estudios Aardman, 106/12
**García, Jorge**
Cine español maldito, 110/39
Cine africano, 108/50
Las 100 mejores películas del cine americano, 114/48
**García, Santiago**
Cinenacional.com, 114/53
Videojuegos, 112/18
**Marías, Miguel**
Variaciones sobre la juventud, 116/54
**Martin, Adrian**
El crítico ofendido, 114/36
Light My Fire, 110/42
**Montes Bradley, Eduardo**
Sobre Subiela oral, 113/13
**Noriega, Gustavo**
Atrapados por las marcas, 115/34
Censura en *La Nación*, 107/50
Los 10 años de *El Amante* y el cine argentino, 117/14
Los Beatles, 106/4
Los documentales del Festival de Buenos Aires, 110/52
**Panozzo, Marcelo**
Las 100 películas de los 90, 115/44
Rompan todo, 113/20
**Porta Fouz, Javier**
Anticipando Mar del Plata, 107/35
Balance industrial 2000, 107/24
*El Amante* programador, 117/36
El atentado del 11 de septiembre en los medios argentinos, 115/31
El cine está vivo, 114/34
Hacer un daily, 110/48
Impuesto al cine, 111/28
Las 100 películas de los 90, 115/44
Rompan todo, 113/20
**Quintín**
Elisa Carrió, 114/2
**Russo, Eduardo A.**
Screwball comedy, 113/36
**Salas, Hugo**
A propósito de "El crítico ofendido", 116/52
Grand Splendid, 107/64
Hacer un daily, 110/48
**Schwarzböck, Silvia**
El no realismo, 115/9
La filosofía del rematrimonio, 113/38
Libros de cine, 111/48
Sobre el crítico ofendido, 115/48
**Sizek, Slavoj**
¡Bienvenidos al desierto de lo real!, 115/26
**Villegas, Juan**
Leer a los directores, 111/34
Sobre Fernando Peña, 116/42

## 4 FESTIVALES

**Buenos Aires**
AA.VV., 109/insert
Quintín, 110/12
Noriega, Gustavo, 110/14
**Cannes**
de la Fuente, Flavia, y Quintín 112/26
**Marsella**
de la Fuente, Flavia, y Quintín, 113/52
**Karlovy Vary**
de la Fuente, Flavia, y Quintín, 115/50
**Locarno**
Panozzo, Marcelo, 115/54
**Mar del Plata**
AA.VV., 109/26
**Punta del Este**
Castagna, Gustavo J., 107/46
**Río de Janeiro**
Panozzo, Marcelo, 116/50
**Rotterdam**
de la Fuente, Flavia, 109/18
**San Sebastián**
García, Jorge, 117/46
**Venecia**
Villegas, Juan, 115/10
de la Fuente, Flavia, 116/44
Quintín, 116/44