



ANO 11 N° 124
ARG \$ 9.50 URU \$ 95

AGOSTO 2002
ISSN 150636

0.01.24
9 770329 260003

En contra de

EL CINE INDEPENDIENTE / EPISODIO II / CANNES 2002 / DISNEY /
ICHIKAWA / SPIELBERG / BIELSA / O NO TANTO...

INDICE LAS PELICULAS DE 2001



Crítica de Cine

El 12 de agosto El Amante / Escuela comienza el segundo cuatrimestre.

El Amante / Escuela es una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de *El Amante*. O, si se lo quiere tomar menos orgánicamente, una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo.

El Amante / Escuela es la forma de estudiar crítica de cine que sólo puede ofrecer la revista que cambió la historia de la crítica en Argentina. Además, cursando esta carrera, los alumnos accederán a nuestros recursos (proyecciones, videos, DVD, libros y revistas, pasantías). Por otro lado, cada materia podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

Materias del segundo cuatrimestre:

Cine norteamericano clásico

Documentales

Historia del cine II

Medios y escritura I

Teorías del cine I

Teorías del cine II

Los cómicos y la comedia

Crítica y críticos I

Director **Gustavo Noriega**

Profesores **Diego Brodersen, Leonardo D'Espósito, Marcela Gamberini, Santiago García, Gustavo Noriega, Marcelo Panozzo, Javier Porta Fouz, Diego Trerotola, Juan Villegas**

Informes elamanteescuela@hotmail.com o 4983-3748

Está abierta la inscripción. Vacantes limitadas

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
Diego Trerotola
Marcelo Panozzo
Eduardo Rojas
Sergio Wolf
Federico Karstulovich
Marta Almeida
Norma Postel

Secretaria

Alejandra Chinni

Cadete

Gustavo Requena Johnson

Correctora

Gabriela Ventureira

Meritorio de corrección

Jorge García

Traducciones

Lisandro de la Fuente

Gente de cierre

Natalia Lardiés
Santiago García
Marcelo Panozzo
Diego Trerotola
Javier Porta Fouz

Diseño gráfico

Lucas D'Amore

Correspondencia a

Esmeralda 779 6° 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 9° piso. Bs. As.

Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 / 4306-6347

4

**Cine argentino**

Entrevistas y estrenos aportan nuevos temas para una polémica sobre las películas independientes argentinas.

23

**Contra el mainstream**

No se puede descalificar en bloque el cine de Hollywood. Pero tampoco encandilarse con cada producto en envase grandote.

26

**Leni Riefenstahl**

Una de las directoras más controvertidas (y secretamente influyentes) de la historia del cine cumple 100 años en agosto.

36

**Cannes 2002**

Menos riesgo, menos novedades, algunas películas estimulantes, menos plata para tomar café y comer en el extranjero.

	2	Editorial
	3	Correo
Estrenos	13	Sábado
	14	Sentencia previa
	16	Platform
	17	Polémica: 8 mujeres
	18	Sonatine
		El último día
	19	Hombres de negro II
	20	Las chicas superpoderosas
		Vivamos otra vez
		Dibu 3
		La era del hielo
		Temporal
		Spirit, el corcel indomable
		Secretos ocultos
	21	Stuart Little 2
		Malas compañías
		La boda
		Blade 2, el cazavampiros
		Samy y yo
	22	De uno a diez
	30	El AmanTV 1
	31	Índice
	35	El AmanTV 2
	48	Tres miradas sobre Disney
	52	Ciclo Kon Ichikawa
	54	El inquilino
Guía de El Amante	56	Video
	60	Cine en TV

Un nuevo desafío

Un aumento es una mala noticia y más en estas circunstancias. El aumento en *El Amante* es, para nosotros, una decisión tan penosa como inevitable. A lo largo de los últimos meses fuimos contándoles a los lectores nuestras dificultades económicas, que fueron muchas y variadas como las de la inmensa mayoría de los argentinos. Les dijimos también que no pensábamos trasladarlas al precio de tapa y les pedimos que nos acompañaran en esta lucha desigual. Perdimos. Hoy, después de repasar mil veces las cuentas de la revista, advertimos que no sólo corremos el riesgo de desaparecer, sino el de provocar un quebranto en una empresa que carece de capital. Sabemos, además, que es una decisión arriesgada y que ante esta situación cada uno de los seguidores de *El Amante* se va a preguntar si puede seguir comprándola. Pero también se va a preguntar si quiere.

Pero esto es algo que también deberíamos preguntarnos nosotros. Dado que *El Amante* no es un emprendimiento comercial, su única justificación es la de llenar una necesidad. Más allá de que un medio de comunicación sirve a la expresión personal de quienes en él colaboran, una intervención en el terreno cultural requiere, para ser legítima, el tener algo que comunicar. Lo teníamos, ciertamente, en diciembre de 1991. Y lo seguimos teniendo durante estos años, aunque la revista cambió muchas veces, como también cambiaron el país y el cine. Hoy el país está en su peor momento. El cine y la revista no escapan a esa situación, aunque más de 120 números nos hayan enseñado algunas cosas y hay errores que ya no cometemos. Pero justamente porque la crisis afecta tanto la economía personal como la de la producción y distribución cinematográfica, es que hay que hacerse cargo editorialmente de ella.

Mirando en retrospectiva, la aparición de *El Amante* fue una buena noticia en un mal momento: en esa época había inflación y la cartelera de exhibición de películas era paupérrima. Basta repasar los estrenos que comentábamos en los primeros números para preguntarse por qué razón alguien querría lanzar una revista de críti-

ca (en ese momento, además, no había ninguna publicación de cine en los kioscos). Pero tanto los redactores como los lectores teníamos nuestras razones, como la continuidad de *El Amante* vino a demostrar a posteriori. En esa época no había tampoco festivales de cine en el país, ni una ley de cine que favoreciera la producción nacional, ni la posibilidad de importar películas no masivas, ni nuevos directores, ni nuevos críticos: el medio era poco menos que un páramo absoluto. En los años que siguieron detectamos los cambios y los acompañamos, pero también nos beneficiamos con un ambiente que se fue poblando y nos tuvo como uno de sus actores. A tal punto que nos convertimos en una costumbre. Sobre todo para nosotros mismos: sabíamos que todos los meses haríamos una revista y en ella nos ocuparíamos de lo que estaba pasando aquí y en el mundo, en el cine e incluso fuera de él. Pero una costumbre no es necesariamente una buena costumbre.

Esta vez, el aumento es una mala noticia en un mal momento. No podemos pensarlo con más páginas ni con mejor papel ni tampoco con promesas. Apenas con un compromiso: el de que nos hacemos cargo de la situación. Esto es, que sabemos que para mejorar la relación entre precio y calidad, sólo podemos aumentar la calidad. Esta no es una afirmación abstracta. La calidad de una revista como *El Amante* es algo bien preciso y determinado aunque sea materia opinable. En primer lugar, como en toda manifestación periodística, cuenta la escritura y también la variedad y pertinencia del sumario. Pero más importante es la tradición mundial de las revistas de cine que dictamina sobre los méritos de cada una. Y esa tradición impone que, para justificar que se acumulen páginas todos los meses, no se puede recurrir al eclecticismo ni a la capacidad ocasional de algún redactor: se necesita una mirada. Esta mirada no necesariamente implica una línea editorial compartida, no fatalmente opiniones extremas y desafiantes (aunque esas hayan sido constantes históricas habituales) pero sí una respuesta lo más articulada posible a la situación del cine y sus tendencias. Una mirada que incluya el debate

pero no pueda dejar de orientarlo hacia las respuestas, o al menos a la explicitación de las incertidumbres que un espectador inquieto demanda de una pandilla de críticos de cine que se sienten lo suficientemente autorizados para escribir por vocación.

Parece claro que esta no es una cuestión de gusto, un elemento que ha acechado nuestra historia y que nos aglutinó más de una vez frente a los consensos de la publicidad y el buen tono. Esa tabla de puntajes que tantas impugnaciones nos costó en su momento y que todos los medios terminaron adoptando en los últimos años (incluso en el extranjero, donde esa práctica había caído en desuso por décadas) ha perdido su poder de informar, seducir o sorprender para parecerse cada vez más a una lista de cotizaciones de la Bolsa. El gusto es inseparable de la crítica, pero no la sustituye. Sobre todo cuando sirve como una especie de coartada autista para que cada uno se refugie en admiraciones y rechazos que son siempre los mismos y se explican de la misma manera. Si alguna vez los gustos de los redactores de *El Amante* marcaron una diferencia con el exterior y sirvieron para cambiar el eje de muchas discusiones en el medio cinematográfico local, no estamos seguros de que siga siendo así.

Hoy, el medio va camino de volver a ser muy pobre. En estrenos, en posibilidades, pero también en actos que rompan la rutina, que se desmarquen de lo que se repite en todas partes, que aspiren a cambiar las circunstancias. Combatir esa resignación fue la razón de nuestra existencia y, hoy que somos casi parte del establishment, es la única dirección posible para no interrumpirla. Si a raíz del aumento de precio los lectores se enfrentan con un desafío, nosotros tenemos el nuestro: hacer la revista que apuesta por la diferencia, sacudir la frivolidad y la pereza que implica considerarnos evidentes, producir esa mirada necesaria y generosa para seguir andando.

En este número hemos empezado por algo muy próximo. Nos hacemos eco del primer cuestionamiento del cine in-

dependiente argentino que proviene de sus propias filas. *El Amante* fue más que un testigo en ese proceso, uno de los más interesantes que produjo el cine internacional en los últimos tiempos y lo mejor del cine argentino en décadas. Bombardeado por la crisis pero también por los intereses del sector más reaccionario de la industria y por la parte más venal e ignorante del periodismo, ese movimiento que no es tal es una especie amenazada. En lugar de lamentarlo, hemos elegido exponer una visión crítica y original de su historia y sus alcances.

Deberíamos continuar por otros cambios, por otras rectificaciones de rumbo. Por ejemplo, la que hace a una querrela surgida en los últimos números y en la que los lectores se han visto involucrados, en algunos casos con disgusto. Tiene que ver con la pregunta alrededor de si hay algo nuevo en el cine comercial y también con la instalación de una nueva cultura alrededor del pop planetario, una sensibilidad de la que los nacidos antes de 1965, para poner una fecha, son muy reacios a participar. En cambio, los redactores más jóvenes apuestan por la vitalidad de una parte del cine contemporáneo. Este es un tema importanté para la revista, que hace diez años decretó abolida la diferencia entre el cine de arte y el de entretenimiento. Pero hoy debemos hacernos cargo de que la distancia que había entre Eastwood y Godard tal vez no sea la misma que existe hoy entre *Episodio II* y *Platform*, entre *Legalmente rubia* y *El empleo del tiempo*. Y también, de que *Las chicas superpoderosas* les parecen a algunos una genialidad y a otros una pérdida de tiempo. Estas cosas deben ser escritas, aclaradas, defendidas y no disimuladas en un consenso arrogante.

Tal vez al lector le parezca que en un país que se hunde cada día más estas cuestiones de cinéfilos son irrelevantes. Al contrario, si algo aspiramos a volver a poner en primer plano son nuestras pasiones. En un momento en el que todo se desintegra, es un deber concentrarse en lo que uno supo hacer bien, no dejarse arrastrar por la idea dominante de que todo da lo mismo. ■

Escribanos a **Esmeralda 779 6° A**
(1007) Buenos Aires, República Argentina
por e-mail amantecine@interlink.com.ar
por fax (011) 4322-7518

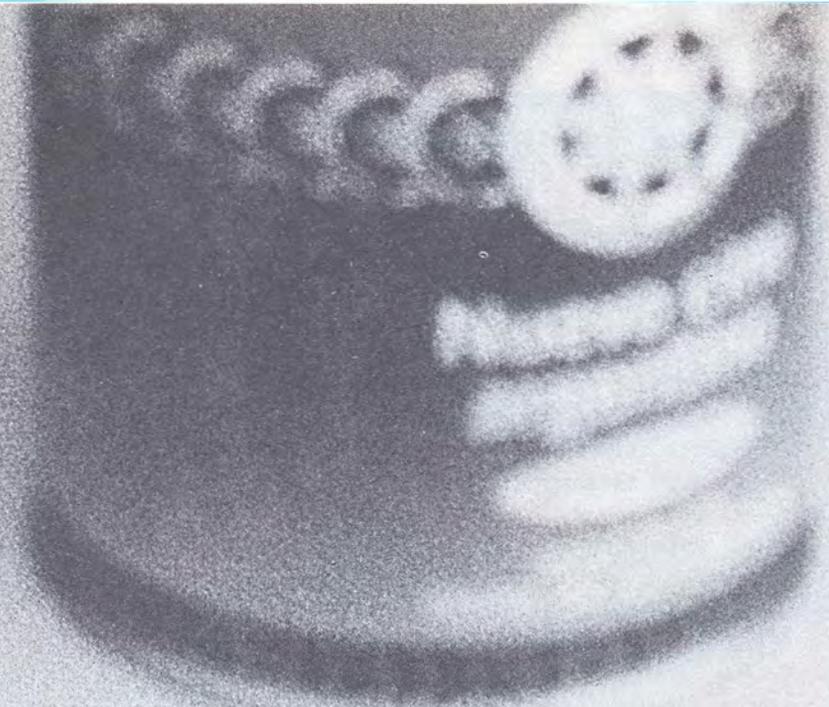
Señores directores:

Muchachos, he comprado los dos últimos números de la revista después de mucho tiempo y la verdad es que estoy sorprendida por la baja de calidad con respecto a otros tiempos. Ya me habían alertado algunos amigos, pero en cuanto pude juntar unos mangos preferí comprobarlo yo misma... (he dejado de darle algunos gustos por razones obvias). Vi *Cambio de vida*, y la verdad es que la película merece mejores críticas que esos dos que sacaron. La que está en contra es pésima (además de estar escrita, parece, en cinco minutos: "la promesa siempre latente de que detrás de todo eso se esconden rencores antiguos y pasiones escondidas"). Escondiendo en el escondite al que escribió eso, ¡¡¡por favor!!! La otra es directamente disparatada: "el giro de la danza eterna embota los sentidos" (??), "el (la) débil derrumba las murallas del templo con el temblor de su carne" (???), y el resto de pavadas aparecidas en la nota me hace pensar que el que escribe nos está tomando el pelo o que está loco.

Como sea, mándenlo a conducir *Pare de sufrir* con un pastor electrónico brasileño. En la crítica de *El Hombre Araña* leo que "tras haberle dado un inquietante beso invertido al Hombre Araña, ella mira el cielo de la noche y de la lluvia. Ese momento es único de verdad". ¿Por qué es único? Porque se le ocurrió al que lo escribió, únicamente. Muchachos, ustedes editaron un libro de Daney, hicieron notas que nos enseñaron a los lectores muchas cosas sobre cine, que nos abrieron puertas a cinematografías desconocidas... Da un poco de vergüenza ajena esto que se lee ahora. Una nota, mal escrita, sobre lo que le pareció a este Porta Fouz un partido del Mundial... ¿A quién le importa eso? Yo voy a mandar una de un partido de bowling que le ganamos con mi novio a una pareja amiga. Capaz que la publican, ¿no? La verdad, no puedo gastar lo que vale la revista para leer estas cosas. Les aconsejo respetuosamente que hagan honor a la tradición de la revista y vuelvan a ser lo que eran.

PD: Ah, las notas de Quintín son siempre brillantes, y con Santiago hablando bien de Hollywood nos alcanzaba. Uno es simpático, el original, pero el resto...

Un saludo afectuoso a todos de una ex lectora. **Fernanda López**



El objeto en cuestión

Qué efecto provocarán en el cine independiente, a partir de la crisis económica, la falta de recursos del INCAA, el aumento de precio en la película virgen y los procesos de laboratorio es algo que nadie sabe pero que se inscribe en la lógica de todas las cosas en el país. Más sorprendente es que sobre ese fenómeno no se ha contado la historia más que parcialmente y tampoco se han arriesgado diagnósticos que excedan la descalificación interesada o la celebración fugaz. El primer intento serio llegó, inesperadamente, a través de una

película, un viejo deseo de Godard que rara vez se verificó en la práctica. El truco es que nadie la vio y, para colmo, tampoco se trata de una película propiamente. Pero la crítica es lo suficientemente inteligente y provocadora como para generar más de una polémica. Después de todo, los jóvenes cineastas independientes siempre tuvieron un discurso muy poco articulado, no sólo colectivo sino individual, y esa fue siempre una carencia en el terreno de la discusión estética y una seria desventaja a la hora de enfrentar enemigos corpo-

rativos cuya evidente intención es borrar a estos directores del mapa. En las páginas que siguen, se expone y se comenta un texto tan discutible como luminoso. Y también, a continuación, se muestra que la producción independiente continúa apareciendo y que sus directores, como ha sucedido desde el principio, tienden a negar la pertenencia a cualquier espacio colectivo. En definitiva, por vía de la auto-crítica o de la acción, una nueva prueba de la existencia y la importancia del cine independiente en Argentina.



EL AMANTE CINE

Nuevo cine argentino

INDEPENDIENTE

PRODUCTO CON FECHA DE VENCIMIENTO

Una bomba de tiempo

La lectura de esta nota debe comenzar por los incendiarios textos de la página siguiente.

Ellos corresponden al último capítulo (inédito por razones técnicas) del noticiero del

BAFICI 2002, un trabajo colectivo de Mariano Linás, Gabriel Lichtman y Alejo Moguillansky.

Mariano Linás, a quien se entrevista a continuación, es el autor del film *Balnearios* (también

presentado en el BAFICI) y un personaje caracterizado por sus ideas tan radicales en lo

estético como conservadoras en todo otro aspecto. **por QUINTIN**

¿Hasta qué punto suscribís las palabras del noticiero?

Bueno, una cosa es lo pensado o dicho para formar parte de un film, aunque sea un film mínimo como el capítulo de un noticiero, y otra cosa es lo que uno opina realmente. Hay una intuición que tiene que ver con lo literario y que fue terminar el noticiero con un anuncio o una declaración que tuviera que ver con este tema. No es lo mismo que lo que yo pueda opinar acá. Pero seguro que no es un capricho o una *boutade*. En una película hay un riesgo que consiste en poner algo que tiene su entidad propia, que no es exactamente una opinión pero que tal vez sea más importante. De todos modos, es obvio que hay algo que uno sospecha.

Poné entonces esas sospechas en prosa.

Ese texto surge tras dos años de hacer el noticiero, que se pensó como un ensayo que intentaba captar lo que pasaba en el festival de Buenos Aires, en el cine, aprehender la música de lo que sucedía. Durante la edición anterior, había un movimiento, no en el sentido histórico sino físico: parecía haber una especie de gran promesa con respecto al cine argentino. Un año después esa promesa se

había convertido en algo más lúgubre, más sosegado. El fervor se había transformado en algo fantasmagórico, en algo que ya no tenía la misma proyección. A partir de esa sensación que tuvimos durante todo el segundo año, quisimos escribir algo que reflejara esa sensación. Intuímos que esa muerte temprana no obedecía, como puede pensarse fácilmente, a la situación socioeconómica o política sino a una cuestión intrínseca. Había algo en ese famoso cine argentino independiente que ya tenía inscripta la decadencia, que no podía durar.

Sin embargo, se siguen haciendo películas. Algunas se presentaron en el festival e incluso en Cannes hubo dos films de los llamados nuevos directores.

Lo de Cannes puede estar hablando perfectamente de un final, con aplausos a la cumbia y esos pibes vestidos de smoking. Como si el nuevo cine argentino terminara siendo una dependencia ínfima de los festivales internacionales antes que un fenómeno auténticamente vivo. Hay algo de "llegamos acá", pero puede que ese estar acá no supere el orden del turismo o del veraneo.

Pero en el texto, ir a Cannes se plantea como una dificultad...

Todavía no se sabía que iban esas películas... De todos modos, el hecho de ir a Cannes o a La Paternal no tiene que ver con hacer un cine bueno. Incluso creo que lo de los festivales fue hasta cierto punto un error. Se puso demasiado el acento en esos viajes. El problema con el llamado nuevo cine argentino es que se le armó una inmensa estructura, como si hubiera un movimiento cinematográfico detrás. Hay una película inaugural, *Pizza, birra, faso*; un momento de ápice, *Mundo grúa*; una película de madurez, *La Ciénaga*; un maestro como puede ser Filippelli, al menos para las películas de la FUC; un órgano de celebración como *El Amante*, un campo de acción como el festival de Buenos Aires. Está todo lo que se necesita para relatar la historia y afirmar la fuerza de una corriente. Incluso hay un reconocimiento internacional, con los franceses llevándose *La libertad* a Cannes y todo eso. Están todos los adornos. Pero lo que falta es la obra: una manera diferente de hacer cine. Hubo un par de películas buenas, otras aceptables, pero no hubo una manera inteligente y nueva de pensar el cine. Hubo un par de directores talentosos, un par de directores hábiles y un par de directores iguales. Es cierto que se lo- ▶

El noticiero secreto

La historia puede ser contada, casi, como una fábula. En un principio, ya casi no había cine. Había apenas una práctica vacía, costosa y tenue, un equipo de farsantes empeñados en obras farragosas y marmóreas. Había un organismo burocrático, había estafas, favores y miserias. Los que habían sido buenos ya no estaban, no filmaban, o se habían vuelto malos. Cada nueva obra, cada nuevo film era celebrado con estudiada y ceremoniosa aprobación. Se hablaba de "Un nuevo esfuerzo del Cine nacional". Y pasaban los años, los estrenos y los millones, y nada cambiaba. En algún momento, alguien, algunos, tuvieron una idea. Fue un golpe de genio, una locura astuta y arrebatada. "No importa que no haya un cambio –dijeron–, hablemos de él como si existiera; de tanto hablar de las cosas, las cosas pasan." Al poco tiempo, cuando el plan comenzaba a flaquear, apareció un film bueno. Más adelante, uno mejor. Meses después, dos o tres tolerables. Allí comenzó todo. Se les montaron festivales, se habló de ellos hasta el hartazgo, se los envió afuera, se los adoró. Y entonces, cuando la estrategia había dado resultado, cuando el engaño se había vuelto real, cuando una súbita fiebre del oro se apoderaba del ambiente, de pronto, todo se detuvo. Pasaron cosas terribles, y el Nuevo Cine no las resistió: de un día para el otro, se vio inmóvil, indefenso, ingenuo. Y todos los nuevos films quedaron abortos, sin saber adónde ir, sin saber qué hacer. La fábula es imperfecta; no tiene moraleja. Más aun: no tiene final.

No hay un triunfo en el solo hecho de cambiar las cosas. Las cosas cambian, de algún modo, siempre. Los del sesenta también creían que eran el cambio, que eran lo Nuevo y hoy los vemos como algo lejano y triste. No bastan la mera juventud, el mero entusiasmo o la mera vitalidad.

Triunfamos apenas en desalojar a los crápulas de antes, en distraer la atención de los polvorientos pasillos del Instituto o de SICA, en olvidarnos de las máximas crueles y cínicas de la Industria, en esquivar el Tita Merello, el Festival de Mar del Plata y ese tipo de tonterías deprimentes. Triunfamos, apenas, en ser más elegantes.

Pero nosotros mismos acabamos siendo cínicos. Nos engolosinamos con los estrenos, con las tapas de revistas, con ir a Cannes, a Venecia (por lo general, sólo fuimos a Berlín). No fuimos inteligentes, apenas fuimos hábiles.

Algunas de las películas fueron buenas. Algunas fueron sorprendentes y originales. La mayoría sólo fueron iguales. Creíamos que bastaba con filmar cordobeses, con filmar a Esquerro, con ser campechanos y naturalistas. Que el desenfado y el riesgo nos eximían de ser rigurosos. Y así, cuando hubo que ir al Oscar, fue *El hijo de la novia*.

¿Qué pensarán realmente de nosotros los europeos? ¿Sospecharán de nuestros films de barrio y de lúmpenes? ¿Creerán en el Nuevo Cine Argentino? ¿O nos estarán midiendo como viejos criollos? ¿Se reirán de nosotros secretamente, a nuestras espaldas, cuando nos volvemos?

¿Llegaremos a ser algo realmente bueno, como los franceses del 59, o como el bebop de los jazzeros del 50? ¿O como los brasileños de la bossa nova? ¿O seremos apenas una extravagancia, una coincidencia, un accidente? ¿Qué dirán de nosotros? ¿Estaremos haciendo algo nuevo? ¿O seremos, apenas, los mismos de siempre?

graron algunos éxitos, que hubo un cambio. Se lograron cambiar cosas horribles y patéticas como el festival de Mar del Plata por el de Buenos Aires, a los viejos críticos por *El Amante* u otros más jóvenes, al Instituto de Cine por la FUC u otras escuelas de cine. Si querés, fue un recambio generacional, pero eso no es lo mismo que un movimiento importante en la historia del arte o del cine. ¿O es que se trataba simplemente de reemplazar a Bebe Kamin por Rejtman? Llega el momento de plantearse eso. El primer objetivo está logrado: Barney Finn ya no es un personaje tan habitual y Lucrecia Martel sí. Pero, además, ¿qué queda, está pasando algo? Me dicen que fueron a Cannes o a Cortina d'Ampezzo, pero eso es parte de una agenda turística.

¿Te considerás parte del grupo o hablás desde afuera?

Si no me considerara parte, sería inmoral estar hablando así. Yo no quiero ser una especie de Sanfilippo... ya que a ustedes les gusta tanto el fútbol.

¿Cómo podrías describir el campo del cine independiente?

Creo que es una generación de directores inmediatamente posterior a la de los tipos que hoy rondan los 40, la de la juventud con el Proceso, la de los Milewicz, Spinner, Iaccarino, Di Tella, la famosa generación perdida, que quiso hacer algo pero terminó siendo un poco triste y no produjo nada revulsivo. Nuestra generación, en cambio, tuvo arrogancia, la intención de tomar el asunto en nuestras manos. Y fue menos timorata. Esa arrogancia surgió de la FUC. Empezamos a ver la posibilidad de hacer cine sin todas las cargas o los pecados que venían de antes. Esa generación floreció con las escuelas con un mayor acercamiento a la historia del cine. Vio mucho cine clásico y también a la Nouvelle Vague; creo que somos un poco hijos de esos momentos. También partió de una revalorización del oficio cinematográfico. Y de un repudio a lo que estaba instalado como la figura del director de cine argentino, o mejor dicho, al director de "cine nacional", una gente que constituye una paradoja adversa en todo sentido. Tipos de una gran pedertería intelectual pero a la vez brutos; tipos soberbios pero a la vez delincuentes; tipos gastadores y pretenciosos y a la vez ineficaces. Gente paradójica, desagradable. Esta generación propuso un tipo de cineasta diferente, que revaloriza el oficio, la idea de filmar bien, la narración, una cierta reflexión sobre el cine, una serie de ideas vitales que habían quedado olvidadas por los ejecutivos que hacían tramoyas con el Instituto.

Nada de eso parece malo...

Pero el resultado fue, tal vez, no menos grave. El rechazo a la pedertería produjo

un tipo de director antiintelectual que no se reconocía como director, como alguien cuya misión esencial era pensar. Tipos que se reivindicaban como una especie de lúmpenes o de gángsters, como gente que estaba más cerca de la isla Maciel que de la calle Lavalle. Fue una posición extrema igualmente ridícula. Un director de cine, un artista está tan lejos de Barney Finn como de José Barranta. La reivindicación de la marginalidad terminó siendo más bien una pose. Y esa actitud trajo limitaciones reales; se alentaron manías que la crítica también fue alimentando. Por ejemplo, el mito del director "duro", cuyo máximo paradigma es John Ford, un personaje que a todo el mundo le fascina. Yo me crié soñando con ser John Ford y contestar los reportajes diciendo "no sé de qué me habla" con voz de borracho. Todos absorbimos ese modelo y adquirimos la costumbre de atender las entrevistas con fastidio o la de ir a jugar al fútbol en lugar de presentar las proyecciones de nuestras películas (esto es algo que yo hice). El endiosamiento de Leonardo Favio también tiene que ver con eso. Pero John Ford era un artista de primer orden y él lo sabía. Estas cosas hicieron que un fenómeno potencialmente interesante lo fuese menos. Una cierta limitación deliberada o simulada se convirtió en una limitación real.

¿Se terminó todo?

En realidad, es una trampa en la que nadie cayó. Este noticiero fantasma, que nadie vio, al decir que se murió cierto cine argentino, lo que está diciendo es que se terminó una maniobra política para desalojar a cierta gente y poner otra. Eso ya está concluido. No tiene más razón de ser. Ya está la revista *Haciendo Cine*, el canal I-Sat, ya existen esos nuevos lugares. Con eso ya no se puede seguir. Con ciertas cosas reales que se lograron, como que haya una generación de técnicos buenos, de gente que conoce más el oficio, con un adelanto tecnológico que facilita hacer películas, ya no sirve sumarse a la lista de los nuevos directores. De lo que se trata ahora es de producir un cine que invente cosas nuevas en el mundo. Nadie necesita un cine argentino, a menos que ese cine produzca cosas que no se producen en otras partes, y en ese caso no importaría si fuera cine argentino o armenio o de la isla Martín García. Es el momento de empezar a hacer buen cine de verdad. Las condiciones ya están dadas, no nos podemos dar el lujo de no ser inteligentes, de no preocuparnos por problemas estéticos o incluso filosóficos, por los problemas que demanda el arte. No se puede eludir más esta cuestión con la excusa de que somos jóvenes e independientes. No basta con hacer películas un poco diferentes a las anteriores, sino films nue-



vos y buenos que compitan con lo que se hace en todo el mundo. No basta tener todos los años un descanso en Cannes y mostrar unos experimentillos donde hay pobres y por eso conmueven, como diría Borges, por la mera rotación de los países del atlas en la que en algún momento te toca. A nadie le sirve tener un Walter Salles o cinco Walter Salles haciendo películas más o menos del sur. Están las condiciones para producir un cine verdaderamente inédito, que pueda hablar de cosas de las que no se habló, de maneras en las que no se habló. Si no, vamos a ser, no sé, Rodolfo Kuhn. Somos Kuhn o somos otra cosa, mejores que todo el cine argentino hecho hasta ahora. Siguiendo con las metáforas futbolísticas, a quién le sirve Turquía o Escocia. En términos de país, se trata de producir un arte válido o verdadero.

Mencionaste a la Universidad del Cine. ¿Qué lugar ocupó exactamente en este proceso?

La FUC fue fundamental. No es posible que se genere un fenómeno como este sin un lugar geográfico que nuclea a la gente. Sí, se puede decir que Lucrecia Martel no fue a la FUC y que Caetano tampoco. Pero lo que produjo esa especie de fervor revolucionario fue la FUC. La FUC alejó el cen-



Mundo grúa, La Ciénaga y Sábado (a la izquierda). En esta página, Mariano Llinás, director de *Balnearios*

tro de producción de películas de los pasillos del Instituto. Se constituyó en un nuevo centro, un lugar donde podías filmar una película porque te daban la cámara 35, fue de una importancia tremenda. Se pueden decir muchas cosas en contra, que la FUC filma para sí misma, que es cara, pero hace 40 años que hay escuelas de cine y nunca pasó esto en una escuela. Si vas a la FUC, te das cuenta de que hay un movimiento distinto (aunque ahora tal vez lo haya menos y eso es parte del problema) del que puede haber habido en la escuela de Avellaneda o en el CIEVYC. La FUC fue una reproducción a escala de una pequeña industria del cine. El que estudiaba allí en el 95 sentía que estaba viviendo una reproducción a escala de la década del 40 en los estudios. Está bien, en vez de largometrajes se hacían cortos y no había un *star system*, pero el movimiento era el mismo. Eso, de alguna manera, fraguó una generación de gente ávida por hacer su propio largometraje y que podía hacerlo. Por ahí la convertibilidad tuvo mucho que ver y hay otras causas, pero no me gustaría pensar que Menem es el último responsable de, digamos, *Sólo por hoy*. Pero así como la redacción de *Cahiers du cinéma* forjó a los cineastas de la Nouvelle Vague, que no tuvieron nada que ver entre sí, fue el centro geográfico, como la FUC lo fue de la nueva generación. También hay que decir que hubo una persona que fue Rafael Filippelli, que tuvo un lugar de tutoría aunque pocos lo reconocían. Con esa postura rigurosa, antipática muchas veces, fue la persona que nos inventó a todos. Ocupó el lugar del maestro. Nos devolvió el gusto por el oficio y por algunas cuestiones del lenguaje cinematográfico,

con esas pasiones extrañas que tiene por cosas como las panorámicas y las ópticas. Nadie te habla de eso. Y además relacionó la práctica con ciertas cuestiones de la historia del cine y con cierta capacidad de pensar las cosas. Ese doble legado del oficio y la intelectualidad surgió de él. Sin embargo, es un legado que se rechaza, tal vez porque el personaje provoca una cierta incomodidad. Esa actitud severa resulta atractiva al principio pero después, misteriosamente, acaba por espantar.

Bueno, después de proclamar su inexistencia, terminaste de trazar la historia secreta del nuevo cine argentino...

Es curioso, se podría hablar mucho tiempo, hacer una película que durara cinco horas sobre algo que, en el fondo, no existió. La historia del arte contemporáneo tal vez sea así. Se pasan hablando de movimientos que los tipos que los conocieron no los pueden creer. Supongo que va a haber historiadores que hablen del nuevo cine argentino, que hablen de que Ulises Rosell hizo dos películas en un año. Sé que ahora hay gente que está estudiando "la noche de las cámaras despiertas". Uno sospecha que fue una estudiantina, pero ya se lo toma con valor dogmático, como si fuera la batalla de Austerlitz. La Historia tiene esas reglas y por ahí la misma batalla de Austerlitz no fue más que una escaramuza con espadas.

¿Cuál fue la causa, entonces, de que no se alcanzaran otras metas?

Creo que es un problema de madurez. Uno está maduro cuando siente que está en toda su plenitud y que tiene que hacer lo que está llamado a hacer. Hasta ese momento, uno remolonea, haraganea, no se baña, la actitud adolescente tiene ver con

eso, con dejarse estar. La actitud madura, en cambio, pasa por pensar que se está acabando el tiempo y hay que hacer las cosas. Hasta ahora los films que se hicieron no fueron la máxima expresión de algo, no eran de riesgo. Sus autores no se estaban jugando todas las cartas. Eran la mínima expresión de algo, películas que tendían a demostrar que la capacidad era mayor que el resultado. No eran apuestas grandes. Cuando se saludaban estas películas, se hablaba de cuestiones potenciales, o de los errores que se evitaban. No alcanza con eso, ni con determinada solvencia técnica ni con cierta astucia. No hicimos apuestas nuevas, no hicimos un cine vital que hablara de manera diferente. Hubo un cierto desapego por hablar de cosas serias. Abordar temas verdaderamente grandes. Para dar un ejemplo, el amor es un tema totalmente ausente, no se habla de eso. Como si fuera un tema vedado o demasiado grande. Más bien se habla de pavadas o se cae en el tiempo muerto mientras la crítica se resigna a hablar de Rohmer. Tampoco se habla de la Historia o de Argentina en un sentido que no sea retórico. ¿Cómo se puede evitar hablar de uno mismo? En definitiva, no hubo un desembarco fuerte, ni una apropiación de los temas o de las formas narrativas anteriores para cambiarlas. La inmensa mayoría de estas películas no están filmadas de una determinada manera, están hechas correctamente, sin errores, pero no hay una puesta que provoque una satisfacción artística como ocurría con la Nouvelle Vague, que no caía en la retórica ni en la pedantería, pero era fácil advertir que estaban hechas de una manera diferente, lo que provocaba una sensación absolutamente inédita. Tal vez haya algo nuevo en *Mundo grúa*, pero no en muchos films más... En definitiva, el recambio fue más político, formal y decorativo que estético o artístico. El fracaso no provino porque se intentó algo y se falló, como pasó en la generación del 60.

Tengo la sospecha de que el último capítulo del noticiero no se mostró en el festival porque no se animaron...

No, no, nada de eso. Si no, no estaría diciendo estas cosas.

Retiro la pregunta, entonces. ▢

Estudio para abuela y nieta

Acaso el director más joven de la historia del cine argentino (21), filmó una película sumamente original que lo inscribe en la renovación de estos años. Por otro lado, sus ambiciones estéticas marcan el comienzo de una carrera regida por parámetros propios. **por DIEGO BRODERSEN**

Las primeras imágenes, de animales enjaulados, esconden otra superficie, la de una vejez cercana y palpable. Junto a ella, dentro de la caja de resonancias infinitas en la que habitan todos los personajes, la textura fresca de alguien mucho más joven pero igual de insondable. Así comienza una pequeña travesía sin destino cierto y varias escalas, dotada de una metafísica agria y sensata, y ciertamente alejada de cualquier simulacro de mundo complacientemente feliz. El creador de esta poesía visual tiene veintidós años recién cumplidos, se llama Luis Ortega y es el segundo cineasta en la familia. El film se llama *Caja negra* y fue presentado en sociedad en el último Festival de Cine de Mar del Plata, de donde volvió con el Premio Especial del Jurado y una Mención de la OCIC.

¿Cómo surge *Caja negra*?

Puedo marcarte el momento en el cual se pone en funcionamiento el proceso del relato fílmico: cuando conocí a Eduardo Couget en la plaza de San Telmo. Sin embargo, mucho antes de que la película fuera siquiera un proyecto, muchas impresiones y sensaciones se fueron imprimiendo dentro mío. Creo que en el arte siempre pasa eso, aunque para el espectador lo que importa es la obra final.

En una charla con público durante el último Festival de Buenos Aires mencionaste al artista plástico Francis Bacon como una de tus influencias para el film, y en una escena de *Caja negra* puede verse en un televisor una película de Peter Greenaway. ¿Te sentís cerca de la pintura, del teatro?

Lamentablemente no soy ni músico ni pintor, dos actividades que amo. Algo tenía que aparecer en mi vida para que no explo-



GENTILEZA LA NACIÓN

te o me suicide, ya que no puedo hacer ninguna de esas dos actividades. Creo que *Caja negra* es la puesta en escena de una sensación, sensación que podría transmitirte un cuadro. Hay gente que dice que la película no cuenta nada, que es aburrida o que no tiene comienzo, nudo y desenlace. Es cierto, hay información que uno podría esperar y nunca aparece, cosas que parecen ser obligatorias en un relato, ciertas explicaciones. Esa fue una de las primeras decisiones que tomé al comenzar el rodaje: nada de explicaciones, de justificaciones, de motivos por los cuales los personajes actúan de tal o cual manera. La idea básica de la película es transmitir una sensación, un sentimiento, el de estar vivo, seas rico, pobre, feliz o infeliz, y no es un relato en el sentido clásico. Esa es un poco mi posición ante la vida: nunca vas a encontrar una explicación, son solamente sensaciones. Al omitir toda esa información, al espectador le quedan dos opciones: o bien se levanta y

se va de la sala o empieza a sentir lo que transmite la película.

Algo es seguro: no me siento un director de cine, al menos no con todas las letras. No creo que hacer una película te convierta automáticamente en realizador. La experiencia, estar en muchos rodajes, saber de fotografía, montaje, cámara, todo ese cúmulo de cosas te va transformando eventualmente en uno. Por otro lado, creo que el cine actual está bastante estancado; las últimas películas que vi me dejaron la sensación de que estaba frente a algo que ya había visto. En el teatro están pasando cosas más interesantes. Pero por supuesto que hay films que me han marcado, que cambiaron mi idea de lo que era el cine. *Persona* o *Gritos y susurros*, de Bergman, varias películas de Pasolini, *Dodes'ka-den* de Kurosawa. No hay un método, el tema es encontrar tu propia forma de contar la historia.

El hecho de que los tres personajes centrales de tu película pertenezcan a tres generaciones diferentes está muy marcado. ¿Fue algo consciente todo el tiempo?

Sí, claro, aunque me di cuenta rápidamente, en cuanto comencé a desarrollar la historia, de que uno no elige lo que va a contar. Podés elegir cómo lo vas a contar, la posición de la cámara y demás, pero la sensación que vas a transmitir viene desde otro lado. Cosas como esto de lo generacional no las busqué, aparecieron. Hay mucho en la película que no elegí, por ejemplo a Eduardo, a quien me lo crucé una vez en la calle. Lo mismo me pasó con Dolores Fonzi, dos años antes. La abuela me llamó desde un balcón mientras buscaba locaciones. Todo eso se incorporó en el proceso de escritura; incluso les iba robando sus gestos naturales para incluirlos en el guión. Sinceramente, no creo mucho en los castings.

La historia no existiría sin estos tres personajes, pero la aparición de Silvio le agrega otra dimensión, una mirada diferente, enigmática en cierto sentido.

Silvio es el hijo de Eugenia, la abuela, en la vida real, y vive en el mismo edificio que

CAJA NEGRA

ARGENTINA

2001, 81'

DIRECCION Luis Ortega
PRODUCCION Miriam Bendjui y Chino Fernández
GUION Luis Ortega
FOTOGRAFIA Luis Ortega
MUSICA Leandro Chiappe
MONTAJE César Custodio
VESTUARIO Dolores Fonzi
INTERPRETES Dolores Fonzi, Eugenia Bassi, Eduardo Couget, Silvio Bassi, Mariano Maradei, Oscar Bangertef.

ella, en la planta baja. Me encantaba su casa y quería incorporarlo a la historia, así que lo transformamos en el vecino. Silvio la mira a Dorotea, una mirada distinta, casi peligrosa. Muchos me preguntan por qué no está más desarrollada esa parte de la historia. Bueno, muchas veces uno tiene un vecino peligroso sin saberlo, sin que pase nada. Dorotea está regando, él la mira fijo; en otro momento vemos a Silvio con una chiquita en la puerta; esa historia continúa, pero no la vemos, no sentí necesidad de desarrollarla.

Excepto Dolores Fonzi, el resto del reparto es no profesional. ¿Se tornó dificultoso?

Desde el momento en el que están en escena, forman parte de una realidad en la que dejan de existir el actor y el no-actor. Los personajes son, y punto. Por supuesto que a Dolores la traté de otra manera. En cierto sentido, ella era menos libre que Eugenia, la abuela, que con sus cien años a cuestas en cualquier momento del rodaje se disparaba a al-

gún momento previo de su vida. Una actriz profesional, en cambio, espera pacientemente el pie para su diálogo. Hicimos un trabajo previo muy importante: Dolores convivió con Eugenia unos seis meses antes de comenzar a filmar, y cuando digo "convivir" me refiero a tener mucha intimidad, dormir juntas incluso. A Eugenia la agarramos en el último momento de su vida –falleció a los cinco meses de finalizado el rodaje– y todo lo que tenía para decir de su vida lo dijo en las veinte horas de material bruto. La idea era que Dolores se convirtiera en persona, y no el resto del reparto en actores. Algo similar sucedió previamente entre Dolores y Eduardo: los junté, observé cómo se miraban, cómo interactuaban. Todos esos momentos previos fueron el ensayo. Fue un proceso que formó parte de nuestras vidas, y de hecho todos seguimos vinculados. Es algo que salió de las tripas.

¿Cómo sería el espectador ideal del film?

Estoy en contra de esa idea de que las ►

Una caja negra es muchas cosas. Es, por ejemplo, el dispositivo que guarda los sonidos de un avión, de modo de saber qué es lo que pasa dentro de él en el caso de un accidente. Es también una herramienta hipotética de los físicos donde se conjetura el movimiento de los átomos. Es decir, un espacio opaco, real o inventado, donde ocurre lo imprevisible. Lo primero que hay que decir es que el film de Luis Ortega tiene el título adecuado: se trata de una especie de misterio, de algo hermético que contiene mucho más de lo que muestra. La tentación de creer tal cosa es grande, dado el grado de fascinación de muchas de sus imágenes. En cierto sentido es un misterio de dónde sale esta película, aunque es posible también encontrarle lazos con mucho del cine argentino reciente (el que de verdad importa, digamos). La historia es mínima: la relación entre un padre que sale de la cárcel –en realidad la imagen alucinante de Eduardo Couget, un sueño de Herzog o de Harmony Korine–, su hija –Dolores Fonzi– y la abuela –otro personaje increíble, Eugenia Bassi– y el encuentro resultante. La construcción es de momentos cotidianos: una gaseosa compartida, un paseo, una comida, un trabajo. Casi como si hubiera algo detrás. Pero no: hay sólo eso. El hallazgo de la película es descubrir que no es necesario mucho más para comprender los sentimientos de los personajes. Por supuesto que no todo es perfecto. Esta superficie opaca y reflectante de sus criaturas que es *Caja negra* tiene sus escorzos, sus imperfecciones –la música en ciertos momentos, que parece querer explicar lo innecesario– o un pequeño interludio de costumbrismo con el vecino que quiere regar las plantas (por otro lado, sumamente disfrutable). No pasa lo mismo con la escena onírica: en las consecuencias nulas de tal escena se halla su sentido (el personaje que la padece simplemente sufre una pesadilla, así como pasea, pide dinero o come). El resto es el documento de una mirada que se extravió en ciertos personajes y decidió, como quien visita otro mundo, seguirlos a ver qué hacían. El resultado, claro, es un ovni. **Leonardo M. D'Espósito**



Dolores Fonzi en un mundo distinto, entre personajes rara vez vistos en el cine



buenas películas no pueden ser masivas. O de que hay un cine intelectual y otro que no tiene la menor relevancia. Sin embargo, hablando estrictamente del cine argentino, no es casual que la mayoría de la gente vaya a ver las películas en las que se invierten dos o tres millones de dólares. El mundo funciona de ese modo. Si salís de tu casa y tenés un afiche de la película, doblás la esquina y tenés otro afiche, prendés la tele y tenés la publicidad, bueno... la gente termina yendo a ver eso. Te lo meten en todos lados porque el dueño del espacio en la calle es el mismo dueño del diario y del canal de TV y de la productora que hizo la película. Existe la impresión de que se puede elegir, pero es mentira. Hay un claro apoyo a cierto tipo de películas, es un negocio. A mí me encantaría que a *Caja negra* la vea todo el mundo, pero no soy dueño de medios de comunicación. Te digo más, un director de cine al margen de esas grandes estructuras podía, hasta hace un tiempo atrás, ver un horizonte adelante, quizá vacío, pero un horizonte al fin. Ahora lo que ve es una pared, contra la que nos vamos a hacer mierda en algún momento. Espero que no suceda, pero la distribución de una película se torna muy difícil en estas circunstancias.

¿Sos un cineasta "independiente"?

No creo que exista el cine completamente independiente. Existe la independencia a la hora de crear, para elegir ciertas cosas. Pero al menos acá necesitás cerrar con el INCAA, los abogados, los contadores, SICA, la Aso-

ciación Argentina de Actores, el Diablo... para lograr estrenar. ¿Qué es el cine independiente? Una palabra. Además, hay algo que me empieza a disgustar: el "nuevo cine argentino neorrealista". Esta idea de "trabajemos sin actores, contemos la vida como es, la realidad argentina". A mí eso no me interesa como creador, para eso están los diarios y los noticieros —que de todas maneras conforman otra ficción—, me interesa entrar a lo cotidiano de un modo caótico. Más allá del naturalismo, me parece que en el cine lo interesante es la lente de la sensibilidad del realizador, representar la realidad como uno la siente internamente. Lo real puede ser mágico para algunos.

¿Te cuidaste mucho de no poner el énfasis en un aspecto social?

El eje siempre fue el mero hecho de existir, unificando esa sensación. Por supuesto que cada uno vive a su manera, y no es lo mismo para el aristócrata que para el tipo que no tiene techo, pero hay cosas que se comparten: la existencia y el aislamiento. Uno logra comunicarse rara vez, y cuando eso se da es como un narcótico, algo muy fuerte. *Caja negra* evita claramente hablar de la crisis económica y demás, aunque uno de los personajes pida plata en la calle. El drama es otro, el drama es que él no puede hablar con su hija, el no saber qué se hace con esta vida.

El único momento en el que casi aparece la crítica social es la escena del policía, pero la cortás...

Sí, originalmente la escena terminaba con el policía arrastrándolo. Pero todos sabemos lo sorete que son los policías, así que estaba de más ponerlo en la película, no aportaba nada.

¿Quedó mucho material fuera del montaje final?

Lo interesante es que se podría haber contado la misma historia tomando otro camino. Al filmar en video hicimos muchas tomas, la libertad era total, sin presión, de domingo a domingo, unos cincuenta días de rodaje. Algunos amigos relacionados

con el cine me pedían que los invitara, pero se lo negué, porque sabía que iban a coartar mi libertad para cometer errores, y yo necesitaba cometerlos, filmar de más. En este momento tenemos un problema burocrático terrible con Actores y SICA gracias a esa libertad. Recién ahora estamos aprendiendo a manejar todos esos asuntos; en su momento lo único que nos importaba era filmar y contar una historia. El próximo proyecto, para bien o para mal, lo vamos a encarar de otra manera: el estilo de trabajo será otro y la preproducción va a ser mucho más organizada.

Contanos acerca de esa segunda película...

Es bastante inmediata, el guión lo está escribiendo Carolina Fal y va a estar protagonizada por Graciela Borges, Rita Cortese y la misma Fal. Se llama *Monoblock* y también va a ser filmada en video, por dos motivos: porque es una historia que se puede contar en video y porque no tenemos plata. Hay otro guión que estoy escribiendo hace mucho tiempo que tiene que ser filmado en fílmico. Tendré que conseguir la plata. Ya que hablamos del video como opción a la hora de abaratar los costos, quería aclarar que eso no implica que sea algo menos serio. Pareciera que ahora cualquiera es un cineasta; vas al Instituto y te encontrás con 80 mil películas esperando la plata para poder estrenarse, de las cuales probablemente sólo cinco valgan la pena. En algún punto el video le restó seriedad al asunto.

Volviendo al tema de lo generacional, de las relaciones, de la incomunicación, ¿tu viejo vio la película?

Sí.

¿Le gustó?

Sí, pero también debo decir que le gustó porque la hice yo. Dudo mucho de que él vaya al cine a ver una película de estas características y diga que es muy buena. Creo que el hecho de que yo sea su hijo hizo posible que él pudiera aceptar una realidad, la de *Caja negra*, que en otras circunstancias no aceptaría. ■

SABADO

ARGENTINA

2001, 70'

DIRECCION Juan Villegas

PRODUCCION Tresplanos Cine

GUION Juan Villegas

FOTOGRAFIA Paola Rizzi

MONTAJE Martín Mainoli

DISEÑO DE PRODUCCION Nathalie Cabiron

ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO Luciana Inda

INTERPRETES Gastón Pauls, Daniel Hendler, Mariana Anghileri, Camila Toker, Leonardo Murúa, Eva Sola, Federico Esquerro, Beatriz Kalman.



El día después

por MARCELA GAMBERINI

Conozco a Juan Villegas desde hace un par de años, como compañero de *El Amante*, como buen amigo y mejor persona. Juan es un tipo entrañable, amable, inteligente, melancólico, despojado. También debo aclarar que leí el guión hace un tiempo, e incluso –creo– le hice alguna sutil sugerencia. Estuve también en la filmación de alguna escena (recuerdo una fría madrugada en una esquina despoblada del microcentro de Buenos Aires junto a Santiago García). Todo lo que me une a Juan es bueno, el tipo destila bondad, carisma, buenos sentimientos. Es un excelente crítico y un muy buen director, como lo demuestra en *Sábado*, su primer largo. Esto parece una declaración de amor amistoso y lo es; pocas veces uno se “chocha” con gente así. Aclaro que *Sábado* me gustó mucho. La vi varias veces y siempre me pareció una película auténtica, valiosa y divertida, que pone en escena una mirada particular sobre lo que el cine debe ser. *Sábado*, a través de los ojos de Villegas, parece decir que el cine se juega justamente en la elección estética –y por consiguiente ética–, comprometiendo especialmente la puesta en escena. Y esta es una idea maravillosa. Villegas apuesta a la vieja noción baziniana acerca del “estilo”, que es la forma en que el cineasta captura y transmite la realidad, y esa forma para Villegas se visualiza a partir del trabajo con la puesta en escena. Del modo en que organiza los materiales narrativos, la disposición de las escenas, los cortes sorpresivos de los planos, la planifica-

ción de las apariciones de los personajes, deviene el estilo en Villegas. Nunca desarrolla cierto tipo de realismo tan arraigado en el cine nacional, que va de la mano de la “suelta realidad” que transmiten los diálogos, los discursos de los personajes. *Sábado* coquetea con la idea de que el cine es uno de los modos en que, a partir de las imágenes, nos acercamos a la realidad, nos hace conscientes del mundo que nos rodea, de su sencillez, de su espontaneidad, de su fugacidad. La película cuenta el transcurso de un sábado en la vida de seis personajes treintañeros. La elección de Villegas es interesante porque trabaja a partir de temas y no de una historia en particular. Así, el film es un armónico entramado de diversas temáticas. Trabaja entrelazando el placer y el amor, el silencio y la palabra, la soledad y la compañía, la presencia y la ausencia de las personas y de las cosas. No juzga a sus personajes sino que los deja en libertad, brindándoles la posibilidad de probar, de hablar, de moverse. Ellos recorren obsesivamente la ciudad en auto, buscando quizás algo que los identifique o con lo que puedan identificarse; tal vez sólo busquen un poco de felicidad, un sacudón, algo que calme la tristeza que los inunda, la melancolía que, definitivamente, constituye el tono del film. Villegas trabaja alrededor de la idea de la comedia dramática, ese tipo de films que si están bien hechos nos hacen sonreír con frecuencia y que, a la vez, nos dejan una extraña sensación de tragedia cotidiana, de

interrogación, de sospecha. *Sábado* funciona por la calidez de sus personajes, por la proximidad de sus temáticas particulares, por su humor, por la extraña mirada sobre Buenos Aires, por la expresividad que destila su puesta en escena, por la emotividad de algunas secuencias.

Empecé la nota con una confesión y terminé con otra (copiando la circularidad de *Sábado*). Dos escenas me conmueven especialmente. La primera es cuando uno de los personajes baja del auto de su acompañante y la cámara se detiene mostrando, de manera natural pero profundamente enternecedora, el lugar vacío que ha quedado en el coche; es la ausencia del otro en estado puro. La otra es la escena final que remite a la inicial donde dos de los personajes se reencuentran después de un sábado especial. Sabemos que ya nada será como hasta entonces, que un cruce, un choque, un paseo en auto, una tonta discusión pueden diversificar el curso de los acontecimientos. Esta escena es arrolladora, provoca un nudo en la garganta y en el corazón: la incomodidad de los personajes, la precariedad de los gestos, la ausencia de diálogo. Villegas, junto con sus personajes, parece decirnos que, en definitiva, la felicidad es posible, pero a menudo es efímera, frágil, incompleta, incómoda. Estos personajes necesitan inevitablemente el domingo para reflexionar sobre ellos mismos, sobre la felicidad, sobre el amor, sobre la importancia de la compañía y el valor de las ausencias, alejados por fin de las aparentes certezas. ■

MINORITY REPORT: SENTENCIA PREVIA

Minority Report

ESTADOS UNIDOS

2002, 142'

DIRECCION Steven Spielberg
PRODUCCION Jan de Bont, Bonnie Curtis, Gerald Moles, Walter Parkes
GUIÓN Scott Frank y Jon Cohen, a partir de un relato corto de Philip K. Dick
FOTOGRAFIA Janusz Kaminski
MUSICA John Williams
MONTAJE Michael Kahn
INTERPRETES Tom Cruise, Colin Farrell, Max von Sydow, Samantha Morton, Neal McDonough.

En el país de los ciegos

por EDUARDO A. RUSSO

CRIMENES DEL FUTURO: ¿UN SPIELBERG

NOIR? Como extraño y heterogéneo artefacto, *Minority Report* está lejos de ser una película desprovista de interés, lo que no significa que sea una buena película. Por supuesto que (tanto como *A.I.*) aborda temas cruciales, aunque como siempre, lo que importa es lo que resulta a partir de esos temas. Más bien, con Spielberg tal vez sea conveniente tomarlos como leve excusa. *Minority Report* y su diseño de un año 2054 obliga a evocar, a veinte años de distancia, a *Blade Runner*, otro artefacto audiovisual que (junto con *Alien*) estableció un standard imaginario, aún vigente, de visualización de un futuro tan ominoso como convincente.

Spielberg también sabe sentar standards: *Tiburón*, *Encuentros cercanos...*, *ET* y, más acá, *Jurassic Park* o la primera parte de *Rescatando al soldado Ryan* hablan de su talento incuestionable en tanto creador de imágenes poderosas y originales. Instalada en el presente con imágenes de hace dos décadas, estamos ante algo así como un anti *Blade Runner* que hasta podría entenderse con algunas ideas de aquellos primeros 80. Godard, Daney, Wenders o Deleuze, por entonces delanteros del pesimismo audiovisual, manifestaban que la cultura de las imágenes estaba deviniendo en realidad la del clisé. Que la inflación imaginaria, como la monetaria, hacía de cada imagen moneada devaluada, condenada a la acumulación en un creciente depósito de chatarra visto-

sa. Con las películas antes mencionadas Spielberg podía argumentar lo contrario, pero no con esta —como los más disfrutables *Indiana Jones*— orientada más bien a la sucesión virtuosa de imágenes recicladas. *Minority Report* sale además de muchas cabezas. Desde la velocidad impuesta por Spielberg y el productor Jan de Bont, hasta las mugres urbanas provistas por el diseño de producción de Alex McDougall (*El cuervo*, *El club de la pelea*) y el look oscuro del iluminador Janusz Kaminski (varios Spielberg desde *Schindler*), más un pelotón de asesores técnicos: sociólogos, forenses, diseñadores industriales... En cuanto al guión, Frank & Cohen echaron mano, aparte del relato de Dick, de una batería interminable de situaciones, citas, guiños, recursos y viejas artimañas del *film noir*. La película implanta constantemente una impresión de *déjà vu*, haciendo del espectador una especie de *postcog*, que ya vio antes estos crímenes: el juego es ahora verlos rediseñados por la tecnología digital, a ver cómo cierra el dispositivo de tiempo Spielberg, maestro relojero *hi tech*. No se trata tanto de ver como de correr por la película a lo largo de terrenos transitados. Por supuesto están también las “constantes temáticas” spielberguianas, padres e hijos, linajes problemáticos, abandonos varios y demás. Y en cuanto a esto, sobrevuela toda la primera parte (como en *A.I.*) el fantasma de Kubrick. Spielberg viene claramente interesado en seguir la senda kubrickiana, pe-



ro si aquel muy de vez en cuando olvidaba (para bien) que era un marciano, este no deja de recordar todo el tiempo que es demasiado humano y además sensible.

LA PARANOIA PASTEURIZADA. Los *precogs* —monstruos idiotas y cabezones en Dick, aquí un trío catatónico y apolíneo con nombres emblemáticos para la *detective novel*— ven o, mejor, prevén los crímenes. El trío premonitor prevé la escena del crimen. Y quien conecta lo pre-visto con un sentido es el detective John Anderton. Con una interfase a medida para una sesión gym-computacional —en sintonía con el tono muscular de Cruise— descifra el precrimen a partir de un montaje del flujo de imágenes de los *precogs*. Y luego sale a impedirlo antes de que se cometa, aunque más raudo aún será Cruise cuando corra a impedir el asesinato futuro del que sería autor. Esta sugestiva conjunción de crimen y lotería, predestinación contra libre deter-



minación, promete ideas que Spielberg lanza una tras otra para abandonar a continuación, o sólo para abonar el duelo paterno-filial que guía al film, un hilo conductor que desafía toda perversidad *noir* en función de un bien y un mal claramente dispuestos, donde la integridad resiste cualquier cosa y el destino cede ante la ideología del "Tú puedes hacerlo". Dick diluido en los eternos problemas de la vida según Spielberg. Todo corre en un futuro donde automóviles y autopistas han cambiado radicalmente, pero donde quedan intactas las tiendas de los shoppings y hasta las marcas comerciales tal cual hoy las padecemos. Urgido por el tiempo puesto en contra, la película no se detiene a pensar hasta la explicación final, a tono con la variante más arcaica del relato detectivesco.

Minority Report está repleta de *gadgets*, y en ellos impera no sólo el error humano que declama el guión, sino también la falla técnica. Policías con chalecos convertidos en

cañitas voladoras de uso legal, arañas inspectoras que lo ven todo para terminar errando en lo único que importa detectar, un mundo maquínico desbocado pero a la vez desatento, privado de conexiones exitosas. Es interesante ver cómo Anderton anda por todas partes para que nadie lo vea. En una sola frase de Dick, en un solo plano de Fritz Lang había más paranoia que en las dos horas y media de esta película. Acaso porque aquí las imágenes están para cualquier cosa excepto para que alguien vea. El imperio de la distracción universal, ideado para espectadores distraídos, rescatados de la dispersión sólo por el continuo compromiso físico, subrayado estentóreamente por John Williams.

OJOS BIEN ABIERTOS, NADA PARA VER.

Lo más inquietante de *Minority Report* no está en las adrenalínicas desventuras de su protagonista, ni en la postulación de un mundo particularmente amenazante de

aquí a medio siglo, sino en el síntoma disfrazado de prospectiva. Como es costumbre en la CF, la profecía dibuja más bien una cifra del presente. Y aquí en el futuro del control total del precrimen lo que se perfila es el epítome del discurso sobre la (in)seguridad en su vertiente más presuntamente humanizada, aquella de la anticipación del crimen posible, por medio de la violencia entronizada por la técnica. Pero ese delirio de prevención queda también sin explorar. *Minority Report* es más que nada el identikit, acaso involuntario, de una sociedad ciega a los poderes de la imagen, que sólo ve en ella lo que el epígrafe o el eslogan quiere que se vea. Y lo preocupante es que sus apaciguados y anestesiados ciudadanos tal vez sean la imagen misma de los espectadores a los que está dirigida.

Como en la publicidad, la imagen ya no es lo que se ve sino lo que se dice de ella (Goddard dixit). En una película plagada de referencias a lo visual —y hasta a lo oftalmológico, en abanico desde lo sutil hasta lo grosero, desde la pincelada virtuosa a la broma berreta— puede que el trazo último se dirija a formular una ecuación igualadora entre la mirada penetrante de Anderton (con ojos propios o prestados) y las órbitas vacías de su *dealer* de inhaladores ilegales. El *private eye* y el ciego, asomados a un mundo superpoblado de imágenes, abarrotado de estímulos espectaculares, pero donde cualquier sentido posible se disuelve en el horizonte de su insignificancia. ▣

PLATFORM

Zhan Tai

CHINA

2000, 150'

DIRECCION Jia Zhang-ke
PRODUCCION Joël Farges, Shozo Ichiyama,
 Elise Jalladeau, Kit Ming-li
GUIÓN Jia Zhang-ke
FOTOGRAFIA Nelson Yu Lik-wai
MUSICA Yoshihiro Hanno
MONTAJE Lei Kong-jing
INTERPRETES Wei Wang-hong, Zhao Tao,
 Dong Liang-jing, Yi Yang-tian.
 Estrenada en copia de video



La espera interminable

por EDUARDO A. RUSSO

*Estamos esperando
 Nuestros corazones están esperando
 Esperando para siempre...*

Platform (Zhan Tai) es el título de esta película porque lo fue antes de una canción pop que durante su adolescencia Jia Zhang-ke (nacido en 1970) captaba por radio en su pueblo natal de Fenyang, en la provincia de Sanxi, cerca de la frontera con Mongolia. La canción, emitida desde Taiwán, hablaba de jóvenes esperando en una estación y era un oasis microscópico y comprometedor en el espacio acústico atravesado por los altoparlantes callejeros que difundían consignas revolucionarias. El sonido prometía otro mundo, invisible y definitivamente distante. Jia Zhang-ke recordaba en una entrevista con Tony Rayns aquella vez en su infancia cuando la bocina de un tren cuya vía pasaba a unos 50 kilómetros llegó a Fenyang traída por el viento, en un breve instante concedido por los parlantes rojos. Y agregaba cómo a los 14 años hizo con sus amigos una expedición en bicicleta para ir a ver pasar ese enigmático emisario del mundo ajeno: un carguero repleto de carbón.

Estos detalles biográficos, junto a otros, pasaron a *Platform*. Si en *Xiao Wu* (1997) evocaba al Godard de *Sin aliento* con su historia de un pequeño delincuente, en su segundo largo Jia Zhang-ke revisa la década de los 80 desde el ángulo insólito de aque-

lla lejana población. Diez años de vida a escala de Fenyang. La China post Mao, perseverante –luego de la Revolución Cultural– en un curioso culto *post mortem* a la personalidad, dificultosamente mezclado con la alianza con Japón y el acercamiento progresivo a Estados Unidos, tuvo una década vertiginosa en lo económico y político; pero Jia no se concentra en esas transformaciones. Lo ocupan otras, aquellas de lo cotidiano. Instalándose en un tiempo de intervalos, asiste al surgimiento de lo diferente en eso que se repite, las mutaciones en el hábito, la modelación de las identidades o su lenta corrosión. Las políticas de *Platform* son las de las relaciones grupales, de soledades o parejas, las de trabajos irrisorios o de largos tramos de ocio o tedio. En planos lejanos y frecuentemente grupales, la película deja evolucionar al tiempo: dentro de cada lapso capturado por la cámara, y en las elipsis –siempre inciertas, a lo sumo orientando al espectador por el cambio de estaciones del año– para la reiteración o la sorpresa del cambio ínfimo.

Ante todo, el film trata sobre ese transcurrir. Pocas veces la espera ha sido tematizada con tanta nitidez. Estudio sobre el tiempo y sobre espacios desplazados de todo acontecimiento dramáticamente intenso, *Platform* comienza con su mínima compañía teatral juvenil, el Grupo de Cultura Campesina de Fenyang, interpretando la pieza laudatoria *Tren camino a Shao-*

shan (el lugar de nacimiento de Mao). Entre sesiones de autocrítica y discusiones, atisbos de romance y distanciamientos, paulatinos cambios de ropa y peinado, la película llega a ver a sus personajes convertidos en la All Stars Rock & Breakdance Electronic Band, proponiendo –con la misma aplicación– su espectáculo a lo largo de territorios desolados, a gente que los mira con el sopor provinciano que era el de ellos al ver pasar el tren carguero. Y llega hasta a avistar algunos integrados a una privacidad familiar y hogareña, vagamente modelada por la atracción del capitalismo y de Occidente.

Tal vez sea inexacto describir así lo que pasa en *Platform*; probablemente evoque imágenes más intensas que los espectros que se extienden en la pantalla. Jia registra el ocaso de lo colectivo y su reemplazo por un incipiente individualismo a lo largo de diez años en la ficción (1979-1990) y dos horas y media de proyección. Pero lo más memorable del film no está en el relato, sino en un más acá de lo narrativo, en esa capacidad primaria que el cine posee de momificar fragmentos de tiempo y restituirlos al espectador. Esos retratos de jóvenes en espera indefinida, de horas o años, atravesando mientras tanto la duración de la vida misma, son los que en definitiva importan. Unos pocos corazones esperando por siempre en una estación olvidada, mientras escuchan un tren que pasa por otro lugar. ▣

Divas

a favor DIEGO TREROTOLA

8 femmes

FRANCIA

2002, 103'

DIRECCION François Ozon
PRODUCCION Olivier Delbosc y Marc Missonnier
GUIÓN François Ozon, Robert Thomas y Marina de Van
FOTOGRAFIA Jeanne Lapoirie
MUSICA Krishna Levy
MONTAJE Laurence Bawedin
INTERPRETES Danielle Darrieux, Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, Emmanuelle Béart.



De las cinco películas de François Ozon, sólo *Gotas que caen sobre rocas calientes* y *Bajo la arena* se estrenaron en Argentina. Con ellas basta para reconocer en Ozon una versatilidad para elaborar propuestas muy distintas sin perder rigor. Con *8 mujeres* refuerza esta habilidad y logra mayor sutileza audiovisual. Esta película también es una puesta artificial de una obra teatral, pero se aleja de *Gotas que caen...*, versión de una obra de Fassbinder influida por el despojamiento de *Katzelmacher*. La teatralidad de *8 mujeres* es muy distinta; además de ser absolutamente literal (el set es un decorado ostentoso), Ozon buscó estímulo para la película en otras direcciones. Realizó una "comedia encantada" típicamente francesa, como *Conozco la canción*, pero le agregó la opulencia de color y espectacularidad de los musicales y las películas de Minnelli y Sirk del Hollywood del 50. Tres canciones de *8 mujeres* evocan al cine como un espacio utópico o un refugio frente a la desesperanza. Como los libros de Manuel Puig, Ozon recupera la vitalidad del cine clásico refugiado en la estrella de cine femenina; es decir, se toma en serio el glamour, con la seriedad con que las niñas juegan a las muñecas. En realidad, las estrellas francesas de la película hacen de Gloria Swanson en *El ocaso de una vida* o de Lana Turner en *Cautivos del mal* o *Imitación de la vida*: interpretan una versión exagerada de ellas mismas, divas cuya vida es un melodrama divertidamente pomposo. Cercana al camp, esta caricatura de la estrella no es destructiva; al contrario, a partir de la exageración los personajes se vuelven indestructibles. En esta visión del glamour hay una valoración de la apariencia opuesta al desprecio de las formas sobre el contenido, actitud pretendidamente intelectual y humanista donde a veces se instala la misoginia y el machismo. Para Ozon, el maquillaje femenino no oculta ni obstruye, es una belleza válida en sí misma. Por ejemplo, Isabelle Huppert hace una versión lacrimógena de la coreografía minimal de *Vogue*, de Madonna, basada en poses de modelos. Cuando llorea, su maquillaje no se corre, es tan parte de ella como las curvas de su nariz. Acusar a Ozon de no hacer cine sino teatro tiene el nivel de necedad de los que acusan a Puig de no hacer literatura sino radionovelas. En la densidad dramática y estética de los primeros planos de Ozon hay más cine que en la mayoría de las películas francesas actuales. ■

Vedettes

en contra JORGE GARCIA

En los últimos años el cine francés se ha presentado como uno de los más interesantes de Europa, y no sólo por la presencia siempre vigente de realizadores veteranos para quienes el tiempo no parece pasar (Rohmer, Chabrol, Resnais, el elusivo Jean-Luc Godard) sino también por la aparición de jóvenes directores, aquí lamentablemente sólo conocidos por los ocasionales ciclos de la Cinemateca o la exhibición de sus películas en los festivales de Mar del Plata y/o Buenos Aires. A esa generación más reciente pertenece François Ozon, quien a través de *Sitcom* y *Los amantes criminales* había concitado la atención de la crítica internacional. Sin embargo, los estrenos en nuestro país de sus dos películas posteriores —*Gotas que caen sobre rocas calientes*, un film basado en una obra teatral juvenil de Rainer Werner Fassbinder, que denunciaba permanentemente su origen y no lograba transmitir la intensidad de los trabajos del realizador alemán, y *Bajo la arena*, una superficial reflexión sobre las pérdidas afectivas, sólo parcialmente sostenida por la presencia de una otónal Charlotte Rampling— no habían justificado las expectativas despertadas alrededor de su obra. Según declaraciones del director, *8 mujeres* intentaba originalmente ser una remake de *Mujeres*, un film que George Cukor dirigió en 1939, pero al no conseguir los derechos decidió adaptar una exitosa obra teatral de Robert Thomas (exhibida en su momento en Buenos Aires) en la que un grupo de féminas se ve involucrado en el sorprendente asesinato del patriarca familiar. Ozon recurrió a varias de las más famosas actrices francesas de distintas generaciones para llevar adelante este *whodunit* en tono de comedia que desaprovecha minuciosamente las posibilidades de explorar la intimidad de los personajes y sus inquietantes contradicciones y es, en cambio, un muy fallido intento de reflexionar sobre los mecanismos de la representación, con permanentes y gratuitas vueltas de tuerca en el relato, en el que el director elige otorgar un número personal a cada una de las estrellas (en interpretaciones que oscilan entre la cobertera "de taquito" y la sobreactuación notoria), números musicales incluidos —las coreografías y las canciones son muy malas— en un burdo y oportunista remedo de lo que Alain Resnais concretó exitosamente en *Conozco la canción*. Una película que es probable que funcione comercialmente, pero que muestra a un director que parece haber perdido definitivamente el rumbo. ■

SONATINE

El jardín de los gángsters

JAPON
1993, 94'
DIRECCION Takeshi Kitano
PRODUCCION Masayuki Mori, Hisao Nabeshima y Takio Yoshida
GUION Takeshi Kitano
FOTOGRAFIA Katsumi Yanagishima
MUSICA Joe Hisaishi
MONTAJE Takeshi Kitano
DIRECCION ARTISTICA Osamu Sasaki
INTERPRETES Takeshi Kitano, Aya Kokumai, Tetsu Watanabe, Masanobu Katsumura, Susumu Terajima
Estrenada en copia de video



Alguna vez Takeshi Kitano dijo que, a la hora de escribir un guión, primero aparecen claramente las imágenes y más tarde van llegando los diálogos. En todas las películas de Kitano, sin embargo, parece haber una instancia previa, que en el caso de *Sonatine* (film particularmente importante en la proyección hacia Occidente de su carrera como director) resulta decisiva. No se trata de una "idea" de guión, ni de una intención y ni siquiera de un "motivo" (teniendo en cuenta que se puede hablar de su cine en términos musicales); es una cualidad asordinada pero indudablemente sentimental, relacionada con el humor de la película y con su disposición anímica. *Sonatine* es, a la vez, la más oscura y la más luminosa de sus películas, y esas coordenadas iniciales de las que hablábamos parecen estar ubicadas en aquel tiempo presente del Kitano modelo 93, en el que pasado y futuro se encontraban en un estado de dolorosa tensión (un año más tarde Kitano se accidentaba con su moto, sobreviviendo milagrosamente al desastre para definir al episodio como un "intento de suicidio

inconsciente"). *Sonatine* es una película bisagra en la que, con melancolía y furia, Kitano invierte todo lo que sabe y tiente los límites de aquello que no conoce para llegar a un lugar absolutamente nuevo. Narrativa e interpretativamente es una película de una soltura insuperable, radical, sin límites; de una libertad que, cambiada de signo, volvería a encontrar recién en *El verano de Kikujiro*. Murakawa, el yakuza interpretado aquí por Kitano, sobrevive a un engaño y busca refugio en una casa frente al mar. Junto a los miembros que quedan de su pandilla organiza una especie de colonia de vacaciones para gángsters, en la que la ferocidad, la diversión y la tristeza se mezclan con una creciente sensación de orfandad, una definitiva separación del mundo, un aislamiento que sólo tiene salida por el lado de la tragedia. La tensión antes mencionada, esa que en Japón parece ser enorme cuando se superponen pasado, presente y futuro, es la que lleva a Murakawa/Kitano a resolver que si no hay guerreros y no hay códigos, entonces no es posible esconderse del dolor. **Marcelo Panozzo**

EL ULTIMO DIA

Pecho frío

No Man's Land
BOSNIA-HERZEGOVINA
2001, 98'
DIRECCION Danis Tanovic
PRODUCCION Cedomir Kolar, Marc Baschet
GUION Danis Tanovic
FOTOGRAFIA Walther van den Ende
MUSICA Danis Tanovic
MONTAJE Francesca Calvelli
INTERPRETES Branko Djuric, Rene Bitorajac, Filip Sovagovic, Georges Siatidis, Sacha Kremer, Simon Callow, Katrin Cartlidge



"Hacer películas contra la guerra es como hacer películas contra la lluvia", dijo alguna vez el fascista sinvergüenza John Milius. En *No Man's Land* no hay lluvia. Hay niebla, un poco, y mucho sol. Danis Tanovic se resguarda de él haciendo una película contra la guerra. Disparar contra el sol, como Godard, es un esfuerzo demasiado humano para Tanovic, que sufrió la destrucción de su país en la guerra serbio-bosnia. Por ello a la brutalidad de Milius opone la estética de su film, partido en dos entre el relato cinematográfico y el panfleto antibelicista.

Hay una situación dramática básica, casi perfecta. Tres hombres en una trinchera—dos aliados, un enemigo— que se necesitan unos a otros para sobrevivir. Hay tensiones y alivios, odios y alianzas cambiantes alimentados por una puesta en escena que sigue los ritmos del guión como una respiración espasmódica. Después entran en juego los otros: serbios, bosnios, cascos azules, periodistas; y Tanovic esconde las

garras tras un discurso pacifista que va quitando su fuerza a la historia que narra, en la misma medida en que elige la imparcialidad. "Todos somos culpables", el viejo discurso humanista de tanto film de guerra de los 60.

Ocurre que entre aquellas últimas épocas de humanismo optimista y este presente oscuro, pasaron muchas cosas. En el cine, para no ir más lejos, Coppola marcó una frontera con *Apocalypse Now*, el mal nos ha poseído y no tiene retorno. Spielberg lo entendió así y salvó al Soldado Ryan en una equívoca, tramposa vuelta al clasicismo plagada de vaivenes éticos, franjas y estrellas ajadas y el extraño ecumenismo judeo-católico de sus últimos films. Tanovic, en cambio, elige atarse a las formas de un tiempo que ya se fue, llevándose nuestras mejores esperanzas. Virtuoso pecho frío que no se anima a jugarse por una camiseta y patear con furia, esperando que de algún rebote salga un tiro para el lado de la justicia. **Eduardo Rojas**

LAS CHICAS SUPERPODEROSAS

The Powerpuff Girls

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Craig McCracken.



El dibujo animado en los 90 cambió: los que lo hacen se criaron viéndolos en TV y mandando tanto a Bugs Bunny como a Mazinger. Ejemplo de esta generación que aggiornó la animación infantil –sin perder de vista que hoy la ven muchos adultos– desde Cartoon Network es Craig McCracken, papá de *Las chicas superpoderosas*. La película cuenta el origen de estas superheroínas que empezaron como parodia pura de la animación japonesa y terminaron creando un mundo propio donde se mezclan la sátira social, el cuento didáctico, la burla y la violencia. La violencia, ya que estamos, está reflejada desde una distancia resaltada por el diseño, de modo que siempre sea un comentario sobre su inutilidad desde el humor antes que una manera de causar vértigo en el espectador. En el largo, la inteligencia de los guionistas es suficiente para que el diseño no termine por imponerse a los personajes o la historia. Las chicas tienen el mismo conflicto de Peter Parker en *El Hombre Araña*: son nenas, pero pueden salvar el mundo. Lo interesante es que jamás dejan de ser nenas y que la historia está vista desde un punto de vista infantil que permite comprender, al mismo tiempo, por qué a los chicos les gustan las explosiones. *Las chicas superpoderosas* es de esas películas que pasan inadvertidas, pero que representan algo completamente nuevo. **Leonardo M. D'Espósito**

VIVAMOS OTRA VEZ

C'est quoi la vie

FRANCIA, 1999, DIRIGIDA POR François Dupeyron, CON Eric Caravaca, Jacques Dufilho, Isabelle Renaud, Jean-Pierre Darrousin, Michelle Goddet.

La película ofrece un relato de varias generaciones de una familia de la Francia rural que pronto se convierte en un escalonamiento de infortunios demasiado calculado dramáticamente. Por otro lado, *Vivamos otra vez* se apoya principalmente en una fotografía

muy cuidada de Tetsuo Nagata, que generalmente se excede en la búsqueda de un preciosismo de paisaje que se acerca a la trillada postal crepuscular. Sin embargo, este recurso parece, por momentos, reforzar la sensación de que ese ciclo trágico del que no pueden escapar los personajes está contenido en una cierta sensibilidad rural claustrofóbica que no permite escapar a la afectación que produce una belleza convencional como la puesta del sol. **Diego Trerotola**

DIBU 3

ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Raúl Rodríguez Peila, CON Alejandro Awada, Germán Krauss, Stella Maris Closas, Alberto Anchart (h).

Dibu no es un personaje que provenga del dibujo animado; en realidad, viene de la publicidad, tanto desde el diseño como desde el lenguaje. En este caso, más allá de ciertas "fantasías de Argentina Potencia" que no deben tenerse en cuenta a la hora de la crítica, se trata de un film diseñado para mezclar técnicas y efectos a troche y moche, un poco como esos programas de TV que pasan al teatro en vacaciones de invierno. Una técnica en el cine debería estar justificada desde el proyecto estético que signifique la película. Eso es lo que significa, para quien esto escribe, que una película esté "bien o mal hecha": están bien hechas *Toy story* y *El sabor de la cereza*; *Un tiro en la noche* y *Caja negra*; jamás *Dibu 3*. Hablar de la historia, de las alusiones a películas como *Armageddon*, de un presidente de la república inteligente o de un agente de la SIDE bueno, es tener que escribir sobre cosas que poco tienen que ver con el cine. **LMD'E**

LA ERA DEL HIELO

Ice Age

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Chris Wedge.

El animalito perezoso es un tarado; el mamut es amable y bondadoso, y el tigre es medio tramposo, inteligente y, al final, responsable de sus actos y un buenazo de aquellos. Pero el mejor personaje es el de la ardilla matándose por la comida, un corto dentro de un largo y una gran operación de marketing anunciada desde hace mucho tiempo. *La era del hielo*, cruce de *Los tres hijos del diablo* de John Ford y *El libro de la selva* de Disney, será elemental y rutinaria en su concepción del cine de animación, pero a mí me gusta así: clásica, simpática, ligera, divertida y efímera. Es mi película de las vacaciones de invierno, más interesante que los clones, los *men in black* y el resto de las

cintas infantiles-adolescentes que todavía no vi. **Gustavo J. Castagna**

TEMPORAL

ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Carlos Orgambide, CON Rodolfo Ranni, Ingrid Pellicori, Jean-Pierre Noher.

Ya exhibida por el canal Volver y filmada hace tres años, *Temporal* retoma algunas características de *La maestra normal*, obra anterior de Orgambide. Película de pueblo donde un invasor (un ex amante de la mujer del jefe de la estación) vendrá a revolver viejas pasiones y provocará incomodidades varias en ese lugar retrógrado y campestre. *Temporal* no es buen cine por dos razones: 1) el registro actoral es totalmente arbitrario y cada intérprete hace lo que puede o hace la suya; 2) desconfío absolutamente de las historias que apelan al lugar común y a la gastada idea de "pueblo chico, infierno grande". **Gustavo J. Castagna**

SPIRIT, EL CORCEL INDOMABLE

Spirit

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Kelly Asbury y Lorna Cook, CON VOCES DE Matt Damon, James Cromwell.

Luego de *El príncipe de Egipto* y *El camino hacia El Dorado*, esta tercera película de Dreamworks animada tradicionalmente es la peor por lejos, y parece una canallada relacionarla con *Shrek* para publicitarla. Con el pretencioso planteo, autoproclamado como novedoso, de contar la historia del Oeste desde el punto de vista equino, *Spirit* reduce todo el frondoso universo del western y concibe a la libertad, repetidamente enunciada en las canciones, como una serie de imágenes simplistas de caballos corriendo con sus salvajes crines al viento. En este sentido, la canción *El oso*, de Moris, es el universo de la complejidad al lado de *Spirit*. Siguiendo por el lado musical, las malas canciones de Brian Adams traducidas al castellano terminan por completar esta experiencia penosa, a causa, entre otras cosas, de que la métrica de la letra se esfuerza para concordar con la música. **DT**

SECRETOS OCULTOS

The Unsaid

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Tom McLoughlin, CON Andy García, Vincent Kartheiser, Teri Polo, Linda Cardellini.

Con el estilo más anónimo de las producciones de TV, dirigida por un especialista en ese formato, este supuesto thriller se estrenó desgraciada y misteriosamente en cine, mientras varias glorias fílmicas se proyectan o se edi-

tan directamente en video. Esta injusticia se amplifica por la naturaleza de la película, que repite la historia del hombre traumatado, que para peor es psicoterapeuta, en busca de redención tras una experiencia trágica del pasado. En realidad, el relato relaciona presente y pasado, pero lo único que logra es multiplicar la misma historia en el colmo de la repetición tediosa. El punto de llegada es un discurso de Andy García, con golpes en el pecho incluidos, donde se apilan todos los lugares comunes del mensaje-final-liberador. **DT**

STUART LITTLE 2

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Rob Minkoff, CON Geena Davis, Hugh Laurie, Jonathan Lipnicki.



Stuart Little era un film que tenía como punto de partida una familia que adoptaba, con papeles y todo, como a cualquier infante, a un ratón llamado Stuart y lo llevaba a vivir con ella. Este roedor que hablaba y actuaba como una persona vivía con una familia ideal en un mundo tan bello como falso. Aquí la premisa se repite, pero el mundo ya no es tan irreal, e incluso la familia se ha vuelto más real. Esto no le hace bien a la historia y le quita gran parte de su encanto. Por suerte, los animales de la película conservan el código de la original, y cuando Stuart se lanza literalmente a la aventura, el film logra sus mejores momentos. Y aquí Stuart se viste un poco mejor que en la primera, con un estilo más casual y menos acartonado, único beneficio del vuelco al realismo que ofrece esta secuela. **Santiago García**

MALAS COMPAÑÍAS

Bad Company

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Joel Schumacher, CON Chris Rock, Anthony Hopkins.

Los avatares de la atención al cliente pueden llegar a ser patéticos. El intento de satisfacer al consumidor se basa en la estrategia de unir película de espías con *buddy movie* (films de parejas desparejas), pero con la ale-

vosía de un *cast* que conjuga a Hopkins (referente inmediato de "calidad actoral asegurada" para el público masivo) con el imposible Chris Rock (una ametralladora insoportable que dispara 3.000 palabras por minuto). Hay que decir que el experimento es a todas luces fallido y que nunca funciona ni como thriller ni como comedia. El mayor patetismo consiste en caracterizar el origen negro del personaje de Rock recurriendo a la acumulación de estereotipos sumamente básicos de la cultura televisiva norteamericana (Bill Cosby, Oprah Winfrey —una Moria Casán del desarrollo con *reality show* propio—, el *gangsta rap* y otros). El detalle no surge del inviolable poderío blanco, sino que la raza negra ha sido convertida en mero *comic relief*. ¡Negrito simpático! Que diga otro chiste, ¿a ver? **Federico Karstulovich**

LA BODA

Monsoon Wedding

INDIA-EE.UU.-FRANCIA-ITALIA, 2001, DIRIGIDA POR Mira Nair, CON Naseeruddin Shah, Lillete Dubey, Shefali Shetty, Vijay Raaz, Tilotama Shome.

El director de cine contemporáneo de origen indio más reconocido fuera de su país es una mujer. De hecho, Mira Nair es mucho más conocida en Occidente que dentro de las fronteras de India, y su cine siempre reflejó esta condición ambivalente. Su último largometraje ganó varios premios, incluido el León de Oro del Festival de Venecia, y se trata de una de esas películas que, como *Amélie*, intentan meterse en el bolsillo al espectador tomando por asalto todas y cada una de las convenciones de lo "sentimentalmente correcto". Los personajes de *La boda*, pertenecientes a la clase alta de Nueva Delhi, dirían en su inglés fuertemente acentuado que el mundo que habitan es un *crowdpleaser* con algo de *tearjerker*, pero que además incorpora algunos pasajes "realistas" de la vida en las calles de la gran ciudad y detalles de crítica social al paso. Los resultados son pobres y la sorpresa nunca aparece, todos terminan casados o a punto de hacerlo, y apenas si escapa al tedio merced a un montaje vertiginoso y a unas actrices con ojos profundos, bellos e inteligentes. **Diego Brodersen**

BLADE 2, EL CAZAVAMPIROS

Blade 2

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Guillermo del Toro, CON Wesley Snipes, Kris Kristofferson, Norman Reedus.

En su segunda producción en EE.UU., el mexicano Guillermo del Toro reedita la

mirada de entomólogo megalómano de *Mimic* y convierte al combate entre vampiros y monstruos nocturnos en una pelea infinita entre insectos; la película es como mirar una lucha brutal entre langostas y cucarachas en una cloaca. Como buen discípulo del maquillador Dick Smith, Del Toro logra sólidos efectos de maquillaje que comparten la elegancia sadoomasoquista de las peleas, que parecen un muestrario frenético de estilos pugilísticos audiovisuales, con piruetas estilizadas a lo *Matrix*, luchas robóticas de videojuego ochentoso tipo *Kung Fu Master* y escenas más clásicas a capa y espada. De rebote, la película tiene un duelo familiar de tintes shakespearianos con frases anatómicas como "¿A quién elige Dios en la telaraña? ¿A la mosca o a la araña?". En el taller de *Blade*, un televisor pasa eternamente *Las chicas superpoderosas* y en el final hay referencias de *La dama de Shanghai*, de Welles. Lo que se dice tener buen gusto para las citas. **DT**

SAMY Y YO

ARGENTINA, 2002, DIRIGIDA POR Eduardo Milewicz, CON Ricardo Darín, Angie Cepeda, Alejandra Flechner, Cristina Banegas, Henry Trailles.



¿Samy y quién? Yo no fui. A mí que me revisen. Si alguien tiene la culpa de que Samy sea insulso y aburrido es él mismo, hombre grande caramba, qué tanto echarle la culpa a la pobre mámele. ¿Otro yo? Si lo hay está sofocado por la falta de gracia de un guión que parece escrito por el propio Samy, un hombre que no entiende cómo sus dilemas domésticos pueden provocar risa a los demás. Yo tampoco. ¿Samy y ella? Puede ser si ella es Angie Cepeda, bella criatura sin dobles, capaz de pasar a mejor vida (en todos los sentidos) a Samy y a yo. Pequeño huracán tropical que arrasa con lo que queda de esta fallida película de Milewicz, un director que parece destinado a entenderse con las mujeres. Yo lo envidio. **Eduardo Rojas**

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	MOIRA SOTO FM LA ISLA	JORGE CARNEVALE PAGINA 12	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	MARTIN PEREZ PAGINA 12	PABLO SCHOLZ CLARIN	JORGE BELAUNZARAN 3 FUJITOS	DIEGO LERER CLARIN	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	
SONATINE	10						9	10	10	10	9,80
PLATFORM			8	8	8	8	8	7	8		7,83
EL ULTIMO BESO	5	7	8	8	8	8	8	6	8		7,25
LAS CHICAS SUPERPODEROSAS	8			7	7	6				8	7,20
EL ULTIMO DIA	7	8	9	8	7	4					7,17
LILO Y STITCH	7	5		7	6	7	6		9	10	7,13
EPISODIO II: EL ATAQUE DE LOS CLONES	6	7	6	7	6	8	7	4	10	10	7,10
MINORITY REPORT: SENTENCIA PREVIA				5	8			6		9	7,00
VIVAMOS OTRA VEZ	7	8	7			7		4			6,60
LA ERA DEL HIELO	6	7	7	6	8	8	7	7	4	5	6,50
STUART LITTLE 2	4	4	7		6	6				6	5,50
HOMBRES DE NEGRO II	5	4	6		6	6	6	5	4	7	5,44
EL CORCEL INDOMABLE		6		5	6	6	4				5,40
SAMY Y YO	6	5	5		5	5	5			5	5,14
DIBU 3		4		3	6	3					4,00
TEMPORAL	4		4	4	5	2		2			3,50

¡SI!

AHORA PUEDE SUSCRIBIRSE A EL AMANTE Y RECIBIR TODOS LOS MESES LA REVISTA DE MANOS DE SU CANILLITA. COMPLETE EL CUPON Y ENVILO 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: \$ 90 O DOS PAGOS DE \$ 45
- PAISES LIMITROFES: US\$ 90 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS)
- RESTO DE AMERICA: US\$ 110 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS)
- RESTO DEL MUNDO: US\$ 130 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS)

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



Ewan McGregor ya parece cansado de las peleas con sables láser, y el chico araña está al revés en una película demasiado derecha

QUEJAS CONTRA EL MAINSTREAM

Hablemos de cine

Primero fue *El Señor de los Anillos*, y no le gustó. Después fue *El Hombre Araña*, y lo decepcionó. Y finalmente llegó *Episodio II: el ataque de los clones*. Y se saturó. Antes de que sea demasiado tarde, es hora de pelearse acerca de algunos tanques.

por JAVIER PORTA FOUZ

I. Hemos vuelto a viejas discusiones. Mejor dicho, estamos llegando a un punto en el que para empezar a discutir sobre películas tenemos que volver a ellas (entiéndase por "ellas" tanto a las películas como a las discusiones). Decir que *El último día* (*No Man's Land*, éxito en Buenos Aires luego de recibir sendos "excelentes" en *Clarín* y *La Nación*) es un film idiota, con humor subnormal, ingeniería de guión básica al servicio de lo que podría haber sido una "pieza teatral comprometida" y alegórica, y con planos detalle que aclaran la imbecilidad de todo el asunto, puede ser impactante. Pero no aleja la preocupación de ver que se valora hasta el infinito la nulidad cinematográfica —eso sí, precisa— al servicio de un "tema importante" y con un mensaje de... uf. A películas como *No Man's Land* no se las dignifica incluyéndolas en el cine. Son objetos importantes a priori. Créase o no, este tipo de valoración asoma también en lugares menos evidentes, como frente a *El Señor de los Anillos*, *El Hombre Araña* y *Episodio II: el ataque de los clones*. Hay un a priori en la importancia de esas tres películas que hace que parezca imposible analizarlas y discutir las. Su propio punto de partida ya las exime de cualquier objeción cinematográfica, lógica o de cualquier tipo. Además, son películas que pegaron toda la vuelta, pasaron por todos los ámbitos de discusión e

incluso ya está bien visto hablar a favor de ellas. Volviendo a la coraza protectora, hay una posición particularmente irritante que es la de amurallar la discusión, proclamarse el paladín de Tolkien, el mayor fanático de Spider-Man o del universo creado por George Lucas y alejar al otro con símbolos de pertenencia. He escuchado decir que *Episodio II* es buena porque explica de alguna manera por qué Anakin luego se convertirá en Darth Vader, o porque le da la posibilidad de usar una espada láser a Yoda. A juzgar por la recepción crítica de estas tres películas, Hollywood parece haber encontrado una receta: vender un producto con un alto valor previo más un nombre de director que tiene crédito por su pasado, y listo. Los métodos de producción son diferentes: Lucas hace lo que quiere (aunque aplique la demagogia reduciendo al molesto Jar-Jar Binks en este capítulo de su saga), Sam Raimi aparece en esta ocasión como el contratado-controlado y Peter Jackson es el Maradona neocelandés. Pero estas diferencias no invalidan la forma pareja de presentar estas películas por parte de Hollywood, lo que incluye la distribución comercialmente patotera. Los delirios de prestigio que envolvieron a los anillos, el atrincheramiento fanático alrededor del arácnido y la valoración de buena parte de la mejor crítica sobre los clones son sintomáticos. Los anillos forjados por ▶



El Señor de los Anillos: se largó otra trilogía con un ejército de fanáticos constituido ya antes de su estreno

Jackson eran el producto de un director a defender y esta era una inmejorable oportunidad por el grado de exposición (aplíquese un poco a Raimi esta idea), y Lucas es el creador de uno de los universos más impresionantes de la historia del cine, así que ¿por qué no defenderlos? Pero no deja de darme vueltas la idea de ¿por qué no discutirlos? Ahora, si Jackson hace un mamotreto larguísimo que queda en simple introducción para una cosa mayor y al que el sabor de la aventura no se le acerca, hay que celebrarlo; si incluye persecuciones a caballo cuyo montaje está mal porque hay contradicciones en las distancias entre los perseguidores y los perseguidos, a nadie le importa. Si Raimi, luego de una primera mitad en tono de comedia adolescente de aprendizaje en la que demuestra que es un notable tiempista, deja desbarrancar la película con un enfrentamiento héroe-villano sin imaginación, hay que encandilarse con el manual de instrucciones de los superhéroes. Padecí *El Señor de los Anillos* y *El Hombre Araña* fue una decepción. No quise escribir en contra, le eché la culpa a Tolkien, a Danny Elfman, a Enya, a que no estoy capacitado para interesarme en sagas de enanos ni en superhéroes. Pero llegó *Episodio II* y las cosas ya se me hicieron síntoma (en mí y también lo vi en los otros). La saga de Lucas era algo que me pertenecía, como a millones, y jamás pensé en escribir ni media línea en contra. Pero *Episodio I* no me había gustado y *Episodio II* fue el detonante: ¿qué es lo que ven en estas películas, aparte de la propia fascinación que las antecede? Las explicaciones acerca de por qué son buenos los anillos, las arañas y los clones no me convencen, sólo me dejan como opción ser un partícipe comulgante o un hereje. No creo que sea posible aventurarse en un

ataque a tres puntas –anillos, arañas y clones– porque cada una de esas películas merece ser desmenuzada en detalle. Por cuestiones de espacio, proximidad y saturación, lo que resta de esta nota se concentrará en *Episodio II*.

II. En *El regreso del Jedi* –que por suerte no dirigió Lucas, un realizador que disimula su falta de audacia e ideas para ubicar una cámara con parsimonia disfrazada de clasicismo– el montaje que alternaba tres líneas narrativas (el ataque a la Estrella de la Muerte, las acciones en la luna de Endor y la dramática batalla final entre Luke y Vader) mantenía la tensión en los tres casos a pesar de no lograr que cada secuencia respirara por sí misma. Había fuertes interrogantes en el suspenso de la historia y en el enigma de su resolución. En *Episodio II*, Lucas utiliza ese mismo procedimiento de montaje como si las cosas fueran iguales. Si él se mete a hacer precuelas, debería saber que el espectador ya sabe en qué terminarán esas historias (qué personaje no va a morir, etc.). Y si hace este tipo de montaje, debería saber que así no logra darle respiración a ninguna situación (lo que las podría salvar de ser anodinas) porque corta mecánicamente en cualquier lado. La insistencia en ese estilo de fragmentación lo único que hace es suponer que las marcas de fábrica son no sólo buenas *per se* sino también aplicables a cualquier caso (lo extraño es que también muchos espectadores y críticos asumen esto como válido). La concepción cinematográfica de Lucas hace hoy agua por muchos lugares (una y mil veces, las partes románticas de *Episodio II* son penosas). Lo que se describirá a continuación podrá parecer nimio, pero no lo es. El problema está tan poco discutido, y la torpeza y el bajo nivel de rigor de Lucas son tales que nos

retrotraen a André Bazin, a uno de sus tantos momentos que de tan inspirados adquieren solidez. En “La pantalla y el realismo del espacio”, su largo artículo sobre teatro y cine (1951), el francés decía: “De la naturaleza fotográfica del cine resulta efectivamente fácil concluir su realismo. Y la existencia de lo maravilloso o de lo fantástico en el cine, lejos de venir a debilitar el realismo de la imagen, resulta ser la más conveniente de las contrapruebas. La ilusión en el cine no se funda, como en el teatro, en las convenciones tácitamente admitidas por el público, sino, por el contrario, en el realismo innegable de lo que se le muestra. El truco tiene que ser materialmente perfecto: el ‘hombre invisible’ debé llevar pijama y fumar cigarrillos. ¿Hay que concluir que el cine está obligado a la representación única, si no de la realidad natural, sí de una realidad verosímil cuya identidad con la naturaleza, tal como la conoce, pueda admitir el espectador? (...) Estamos dispuestos a admitir que la pantalla se puede abrir sobre un universo artificial, con tal de que exista un común denominador entre la imagen cinematográfica y el mundo en que vivimos”. Es muy difícil encontrar películas sin el común denominador del que habla Bazin, películas que no tengan ningún punto de contacto con la realidad, y por cierto no es tampoco el caso de *Episodio II*, ya que Lucas creó un universo fantástico pero con muchísimos puntos de contacto con “nuestra vida” (es más reconocible cotidianamente el universo de *Star Wars* que, por ejemplo, el de una película menos “fantástica” como *Los excéntricos Tenenbaum*). *Episodio II* no reniega de sus rasgos de melodrama, ni de western, ni de otros géneros que toma para mezclarlos en un universo fantástico (hasta incluye comedia, a la que también baña de solemnidad y grandotidad). Bazin analizaba *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer, una película que no parecía ser la que más claramente se inscribía en sus requerimientos: “En este sentido, nada menos realista que ese tribunal en el cementerio o esa puerta levadiza; pero todo está iluminado por la luz del sol y el sepulturero arroja por encima de la fosa una palada de verdadera tierra. Son esos detalles secundarios y aparentemente contrarios a la estética general de la obra los que le confieren, sin embargo, su naturaleza cinematográfica”. Cuando estaba viendo *Episodio II*, un momento me llamó la atención: cuando Anakin

y Amidala están sentados frente a frente y se disponen a comer algo que a simple vista parece una pera. Tuve un sentimiento de temor baziniano y mis sospechas se confirmaron: la pera no era pera sino que era algo así como un "fruto espacial". ¿Para qué?, uno podrá decir, pero bueno, esto será parte del mentado "estilo" de Lucas (aunque yo lo considero un productor y guionista superlativo pero un director impersonal). Pues bien, este detalle en apariencia superfluo contiene la semilla del mal que corroe el corazón de *Episodio II*: la fruta es una fruta inventada y levita de un lado a otro de la mesa (hasta acá todo bien, que Lucas pierda el tiempo como quiera aunque la película sea larga). El verdadero problema (y sí, amigos, es grave) es que, cuando la pera es mordida por Amidala, el tarascón y la desaparición del pedazo del fruto están... fuera de sincro. Este es un pecado imperdonable en el universo Lucas. Acabamos de presenciar la mismísima idea platónica de "efecto especial al pedo". Lucas re-

vienta la naturaleza del cine (o una de sus naturalezas, la que él decide seguir) y en su lugar rellena con errores (también los movimientos de las "vacas cabezapequeña" o los torpes bichos 3D del circo romano).

Episodio II está construida con un desprecio por la lógica (y no hablemos ya de narrativa, sino de datos puntuales): el Yoda -para los ajenos, el bicho verde, viejo y orejón que habla al revés- camina y se mueve con dificultad, pero cuando agarra el sable láser pelea dando vueltas en el aire. ¿Chiste? No importa, la coherencia se esfuma. No se trata de humor, se trata del vale todo en una saga que ya lleva más de diez horas. En la persecución por los aires del comienzo, Anakin cae desde enormes alturas, y Obi-wan y el público se preocupan, ¡se va a estrellar contra el piso!, pero no, aterriza a puro pecho sobre el auto espacial, luego de caer cientos de metros. ¿Por qué no se estrella? ¿Los autos son de gomaespuma? La lógica está peleada con *Episodio II* desde un principio.

Y no me vengan con que no es una película realista porque se trata de otra cosa, casi de una prepotencia de exhibir la camiseta de *Star Wars* por parte de la propia película, y de poco más. Para que el film no se arruine, no hay que prestar atención a esos y muchos otros defectos, y para no prestar atención a esos defectos, hay que estar encandilado con el relato o los personajes. Pero como la construcción dramática es torpe, o bien está por fuera de la película, y la manera de contar de Lucas convence sólo a los fieles, el encandilamiento es un a priori. Emocionense, ya saben quiénes son estos personajes (lo que también ocurre en *El Señor de los Anillos*), parecen decirnos. El momento en que dejemos de encandilarnos y prestemos atención a los procedimientos específicos de estas películas será el momento de seguir discutiendo. Mientras tanto, pidamos que la Fuerza nos deje un poco en paz y festejemos que, según los números, al público le interesa cada vez menos *Star Wars*. ■

URANIA y EL AMANTE
presentan

MCPOP

super combo fiesta

película sorpresa,
con la proyección
de los grandes
éxitos del cine
pop del siglo XXI

feria de discos
independientes,
con los sellos
argentinos más
inquietos

tragos, comidas,
palomitas de
maiz, sándwiches
abiertos y otros
alimentos del tipo
no-espiritual

baile, baile y más
baile o, para
decirlo mejor...
dance, dance,
dance, hoy tu
sueño es real

los jueves de agosto

entrada \$3 hasta las 00 hs y después gratis
todo en URANIA cochabamba 360
www.uraniagiesso.com.ar / www.elamante.com



Programa

21.30 hs película
00.00 hs dancing

jueves 8
stand del sello
índice virgen +
sebastián carreras

jueves 15
stand del sello
frágil discos + djjj

jueves 22
stand del sello
estatus discos +
estatus mix

jueves 29
stand del sello
discos discos +
gustavo lamas

¿El triunfo de la voluntad?

Atendiendo a que va a festejar su cumpleaños número 100 (y que, para la ocasión, planea estrenar una película que filmó durante años bajo el agua), es justo decir con claridad que la cineasta oficial del nazismo fue una directora virtuosa, que influyó de manera decisiva en cineastas como Orson Welles o Stanley Kubrick.

por **GUSTAVO J. CASTAGNA**

En pocos días Leni Riefenstahl cumplirá 100 años y seguramente más de un invitado de importancia se hará presente en la celebración. Su nombre sigue provocando rechazo por su excesivo amor al nazismo y a la figura de Hitler. La siguiente nota intenta mostrar que, además de una mujer con execrables convicciones políticas, es una notable directora de cine.

ESE MISTERIO LLAMADO LENI. En una recordada secuencia de *Sin aliento* de Godard, el filósofo Parvulesco (interpretado por Jean-Pierre Melville) responde las preguntas de periodistas y curiosos mientras es filmado por las cámaras Arriflex de aquella época. En medio de sus respuestas sobre la condición del hombre y la mujer, las diferencias entre franceses y norteamericanos y la música de Chopin y Brahms, las voces se superponen y no permiten escuchar una pregunta repetida más de una vez al filósofo: “¿Cuál es su máximo deseo?”. Finalmente, la secuencia se cierra con el primer plano y la voz de Parvulesco-Melville y su en-

fática respuesta: “Quisiera ser inmortal y luego morir”.

El 22 de agosto Leni Riefenstahl cumplirá 100 años y nadie sabe si la señora hizo algún pacto para no morir nunca. Tampoco si vio *Sin aliento* y recuerda aquella frase del filósofo de Godard. Probablemente, el aniversario se festeje en Alemania con bombos y platillos, con algunos sonidos wagnerianos de fondo, muchos invitados (¿quiénes irán o aceptarán ir?) y la satisfacción del deber cumplido por haber llegado a una edad maratónica. Entre anécdotas y recuerdos, Leni Riefenstahl tal vez levante una copa de cerveza negra y brinde por otros cien años.

Bailarina, actriz, directora, deportista, alpinista-montañista, experta en buceo a los 70 años, fotógrafa profesional, escritora y representante cinematográfica de una época particular, Leni dejó un puñado de películas que la hicieron célebre, vivió durante un largo período sumergida en el olvido y el desprecio, y agradeció un tardío revival en los años 70.

Escribir sobre Leni Riefenstahl tiene sus in-



El triunfo de la voluntad (1934)

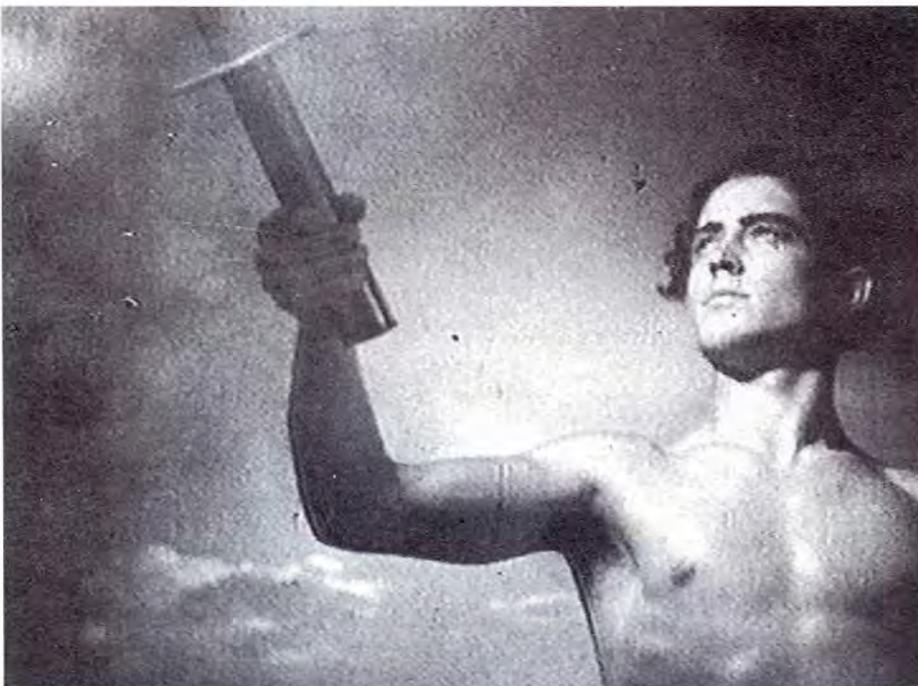
convenientes. *El Amante* ya publicó varios artículos sobre ella (véanse los números 13, 66 y 73), referidos a sus películas, sus memorias y al extraordinario documental *The Wonderful and Horrible Life of Leni Riefenstahl* de Ray Müller, exhibido por el canal de cable Film & Arts. Además, como material esencial de lectura está el brillante artículo de Susan Sontag, "Fascinante fascismo", publicado en *Bajo el signo de Saturno*. Y pueden encontrarse otras notas y ensayos sobre esta polémica personalidad que ya pertenece a la historia del cine. Esta última definición, específicamente cinematográfica, merece un comentario. Leni Riefenstahl fue una gran realizadora, uno de los grandes talentos de la década del 30, y su cine influyó en futuros directores y en otros colegas que filmaban en aquel entonces. Y es justamente de esta afirmación de donde surge el histórico dilema que atormenta a quienes se ocupan de su figura: ¿hasta dónde puede omitirse el hecho de que Leni Riefenstahl filmó para el nazismo y que nunca ocultó su admiración incondicional por Hitler?

LR fue el producto de una época, de los objetivos y las indicaciones de Hitler y de las discusiones internas de este último con Goebbels, el secretario y policía cultural de la propaganda nazi. Dejó dos títulos fundamentales: el registro del Congreso de Nuremberg en *El triunfo de la voluntad* (1934) y la majestuosa competencia deportiva berlinese en las cuatro horas que dura *Olympia* (1936). Antes de este combo había trabajado como actriz para el alpinista-director Arnold Fanck hasta su debut como directora en *La luz azul* (1932). Luego vendrían *La victoria de la fe* (1933), un film casi inédito que LR considera un borrador del encuentro de Nuremberg, y un corto de escasa difusión, *El día de la libertad: nuestro ejército* (1935). En los años 40, en plena Segunda Guerra Mundial, empezó su proyecto *Tierras bajas*, que se conoció recién en 1958. Luego vino su obsesión por el buceo y por el registro fotográfico de las tribus Nuba, con el fin de representar el mito del cuerpo ario en las figuras anatómicas de los indígenas africanos. Supuestamente, dentro de pocos días LR presentará su última película



la sobre el mundo submarino... junto con los festejos del centenario de su nacimiento. Sí, el arte nazi pertenece en gran parte a la cámara de LR, y esto no debería ser motivo de ocultamientos ni de falsas hipocresías para el análisis de su corta pero contundente filmografía. Sin embargo, más allá de la condena ideológica, el objetivo principal de esta nota es reflexionar sobre las virtudes estéticas y conceptuales de LR como realizadora de cine. Imposible, es cierto, separar su pensamiento político de su puesta en escena. Entonces, nada mejor que volver a Godard y a su frase de los 60: "Un travelling es una cuestión moral". Cada movimiento de cámara de LR en los años 30 estuvo al servicio del Tercer Reich, del mismo modo en que es imposible entender el montaje por atracciones de Eisenstein sin la ideología de la Revolución Soviética del 1917 y las directivas de Lenin, el montaje paralelo de *El nacimiento de una nación* de David Griffith sin su fanatismo por las ideas del Ku-Klux-Klan, o algunos momentos de los primeros films de Rossellini sin las prédicas militaristas del Duce Mussolini.

LR dirigió en los años 30, cuando los liderazgos individuales comienzan a consolidarse y a coaccionar (¿o acaso Eisenstein no terminó filmando historias de ese tipo de personajes como quería Stalin?), cuando las vanguardias son clausuradas y neutralizadas por la política de géneros del cine americano. Cuando, desde el terreno político, los gobiernos democráticos europeos (Francia, Inglaterra) observan con atención y hasta con admiración el desarrollo de esos movimientos totalitarios a los que enfrentarían luego durante la Segunda Guerra. Más allá de los premios locales que Goebbels entregó a la realizadora, *El triunfo de la voluntad* y *Olympia* también recibieron distinciones internacionales en festivales de la época, fuera de Alemania. Las cosas se complican aun más: quien siempre profesó un amor incondicional por Hitler, más adelante manifestaría desconocer los horrores perpetrados por los nazis en los campos de concentración. No hay caso: la cabeza de LR sigue siendo un enigma y creerle o no corre por nuestra cuenta.



Olympia (1936)

PREMONICIONES E INFLUENCIAS. Volvamos un poco atrás y planteemos otro interrogante, evidentemente germánico: en *Metrópolis* de Fritz Lang, la monumental escena que muestra la construcción de la Torre de Babel, ¿no anunciaba a un pueblo ansioso por salir de la pobreza luego de la derrota en la Primera Guerra? El círculo comienza a cerrarse antes de que LR tome la cámara por primera vez: aquello que concibió en imágenes la potencia arquitectónica del expresionismo alemán durante los años veinte, continuó en las escaladas alpinas de los films de Fanck y se completó en el orden militarista de *El triunfo de la voluntad* y en los cuerpos deportivos de *Olympia*. Babel se (con)funde con Leni actriz y directora desafiando a las nubes en *La montaña azul* y, más tarde, pero tan lejos y tan cerca, en los ejercicios previos de los atletas y en el avión que lleva al Führer a la cita marcial en Nuremberg.

La historia del expresionismo alemán permite extender su período clásico y representativo (1919-1929) hasta el díptico documental de LR. En la Biblia germánica *De Caligari a Hitler*, Sigfried Kracauer se explaya lo suficiente para trazar una continuidad temática y formal entre los films de fines de los años diez y el cine de propaganda de los treinta. Son acertadas las comparaciones del mundo artificial y etéreo de *Los nibelungos* (1922-1923, Fritz Lang) y la búsqueda de un universo perfecto y esclavizado en *Metrópolis* con aquello que LR expresaría en sus potentes imágenes de los treinta. Cabe entonces considerar a la realizadora como el desenlace no alegórico, sino propagandístico, del expresionismo alemán: los cuerpos casi desnudos de los esclavos de *Metrópolis*, simbolizando el esfuerzo y el trabajo, guardan más de una coincidencia con los musculosos atletas de los Juegos Olímpicos de Berlín.



CINEASTAS DEL MONTAJE. LR fue (¿es?), como Eisenstein, Welles, Godard y Kubrick, una cineasta obsesionada por el montaje. Las 200 horas rodadas para *Olympia* se resolvieron luego de dos años de trabajo en la sala de edición, labor realizada por la propia directora. Las puntillosas posiciones de cámara revelan una preocupación por el montaje que bordea la demencia.

La década del 30 marca, en algún sentido, el fin de la era del montaje de Eisenstein y el inicio de la modernidad cinematográfica, expresada posteriormente por *El ciudadano* de Welles. En algún punto, estos dos directores (con diferentes apreciaciones sobre el montaje) confluyen de manera oblicua en las películas de LR. Es probable que Riefenstahl haya visto más de una vez *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, con sus planos muy abiertos de los barcos, botes y veleros, intercalados con *close-ups* de la muchedumbre. Sin embargo, ya en los años 30, una película como *Alexander Nevsky*, sin movimientos de cámara, ni *travellings*, ni panorámicas, ostenta una estética anacrónica en comparación con los films de LR. En ese sentido, la directora alemana amplía las posibilidades del montaje por atracciones con la amplitud de los movimientos de cámara.

Un ejemplo de ello son los dos minutos extraordinarios de *El triunfo de la voluntad* que transcurren durante las exequias del mariscal Hindenburg. La escena comienza mostrando un águila de piedra y una esvástica (imagen alegórica sustentada en el cine de propaganda, soviético o alemán) que se sobreimprime en un plano general muy abierto de los soldados nazis (a ambos lados del cuadro), dejando en el centro las pequeñas figuras de Hitler, Himmler y Lutze. Hasta aquí, en estas dos primeras tomas, LR sigue las enseñanzas de Eisenstein. Sin embargo, la breve escena continúa con un *travelling* larguísimo donde el centro de atracción se aleja de las figuras de los tres personajes, hasta que la cámara vuelve a encuadrarlos. Una toma desde una grúa confiere imponencia visual a la imagen, que jamás necesita recurrir a planos inmediatos. En suma: mientras que el cine de los 30 de Eisenstein fotografió la imagen (*Alexander Nevsky*), las películas de LR anunciaban otra manera de hacer películas, a través de una cámara hiperquinética y del corte en movimiento. El enlace estético continúa con Welles en el comienzo de *El ciudadano* y sus puntos en común con el inicio de *Olympia*. En los pica-dos y contrapicados de los atletas, luego tan

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Viviani Imar

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

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar



A la izquierda, *Olympia*.
En esta página, *El triunfo de la voluntad*



recurrentes en la ingeniería cinematográfica de OW; en el minucioso trabajo arquitectónico, ya manifestado en algunas escenas de *El triunfo de la voluntad* (planos de edificios, estatuas, esfinges, monumentos); en la puesta en escena megalómana, casi abusiva del gran Orson, ya visible en las películas de LR. Godard, otro cineasta del montaje, recurre por su parte a Fritz Lang, para un homenaje explícito y una cita en vida, en algunas escenas de *El desprecio* (1964), donde el director austríaco se interpreta a sí mismo. El comienzo de *Olympia*, con sobreimpresiones de imágenes de los primeros atletas (dioses) griegos y de los iniciales encuentros deportivos, coincide, de manera simbólica pero nunca aleatoria, con un momento del film de Godard. En un microcine, los personajes de la película, en plena gestación de *La Odissea*, observan imágenes (figuras) de dioses (Minerva, Neptuno). ¿Casualidad o causalidad?: el que ofrece una breve explicación sobre el proceder de los dioses es Fritz Lang. Obsesionado por la perfección formal de sus films, Stanley Kubrick prologa su sobrevalorada *2001: odisea del espacio* (1968) con una elipsis, acaso una de las más conocidas (y citadas) de la historia del cine. Narcisista como pocos directores, Kubrick, su mono, su hueso y su nave espacial tienen su antecedente más

virtuoso en *Olympia*. El inicio de la película de LR, entre ruinas atenienses, sobreimpresiones de imágenes y excesivos travellings y panorámicas (como Welles haría más adelante con el Xanadu de Kane), culmina su movimiento en la figura de una estatua que representa a un atleta de la Antigüedad. La cámara, ahora, da vueltas alrededor de la figura hasta que el ídolo de piedra se inmortaliza en un atleta olímpico, seguramente alemán. Notable elipsis, menos pretenciosa y más emotiva, desde el punto de vista estético, que la posterior de la odisea espacial.

OTROS APORTES Y COINCIDENCIAS. La fuente inagotable de recursos estilísticos del cine de Riefenstahl merece, por lo menos, algunas puntualizaciones:

- El culto a la belleza, expresada en el registro de los cuerpos de los atletas olímpicos, objetivo primordial de los nazis. Cualquier similitud con el fisiculturismo y la obsesión por el gimnasio no es casualidad.
- La manera de filmar las ceremonias de inauguración y cierre de una competencia olímpica nace en la década del 30 con LR. Los desplazamientos de los atletas en las pistas, el carácter marcial de la celebración, las palomitas de la paz y las simetrías perfectas que sintetizan un orden y una armonía in-

franqueables, ya aparecían en el cine de la directora alemana. Un buen ejercicio es ver la apertura del Mundial 78, perpetrado por la dictadura argentina y registrado por Sergio Renán en *La fiesta de todos*, y compararla con la ceremonia de apertura de Berlín 36. Todo el rigor estético e ideológico ya estaba presente en la Alemania nazi de LR.

- La forma en que LR colocaba la cámara en posiciones complicadísimas para agrandar la figura pequeña de Hitler, enano al fin.

- Según se cuenta, LR hacía pozos profundos para filmar con detenimiento los músculos y la fortaleza de los atletas. Según una anécdota nunca confirmada, Welles también hizo agujeros en el set durante la filmación de *El ciudadano*, pese a la negativa de Gregg Toland (el fotógrafo), con el propósito de registrar sus tan celebrados contrapicados. Otra coincidencia entre Riefenstahl y Welles.

- Las imágenes submarinas vistas en *The Wonderful and Horrible Life of Leni Riefenstahl* tienen la misma pretensión formal, la misma búsqueda de belleza, que las imágenes de una maratón de cien metros o de un grupo de niños alemanes serios y adustos haciendo percusión frente a su líder. Como si tratara de un gran acuario, vemos allí a la entonces septuagenaria Leni Riefenstahl sumergida en el agua y con su ropa de buceo, feliz en medio del silencio. Lejos de la iconografía del mundo marino de Jacques Cousteau y de los documentales de Discovery Channel, sola y buceando plácidamente, LR se encarna en una sirena que hizo un pacto con la eternidad.

EL FIN. ¿EL FIN? La Historia la condenó al ostracismo durante muchos años. Se dice que utilizó gitanos de los campos de concentración para su largo proyecto de *Tierras bajas*. Varias fotografías la muestran sonriente junto a Hitler. Recibió premios y galardones de los jefes nazis. Fue una atleta de la cámara y cabría preguntarse qué habría hecho con una steadicam en sus manos. Influyó en muchos directores de renombre y en una cultura social que tiene al cuerpo como preocupación cotidiana. Contó con el apoyo económico del aparato estatal nazi y con la aprobación inmediata de Hitler, luego de que el nazismo provocara el exilio de Fritz Lang. Varias Leni Riefenstahl conviven en esta mujer de cien años. No creo que nazificarla o desnazificarla resulte la mejor opción para seguir hablando de su cine. ■

Las bellas almas

A propósito de la alianza entre Daniel Hadad y Fernando Sokolowicz para la compra de un canal de tvé, el autor sostiene que las plumas progres mostraron la hilacha, haciendo pasar la mala fe por pureza. **por TOMAS ABRAHAM**



ILUSTRACION MARTA ALMEIDA

El sábado 13 de julio Feinmann se lamenta en la contratapa de *Página 12* de que un hombre de la izquierda como Fernando Sokolowicz haga negocios con otro de la derecha como Daniel Hadad. El cree que con este asunto mercante pierde la izquierda, y en un estilo epistolar dice: "No creo, Fernando, que hayas hecho un buen negocio". Mientras Verbitsky revela los intereses menemistas del negocio y Bonasso refresca el currículum de Hadad, cuando los editores de este diario sugieren un paso al costado de Sokolowicz y Lanata ataca al nuevo lobby mediático, Feinmann pretende ser más profundo. Habla de la diferencia moral de derechas e izquierdas. Dejo de lado el aspecto comercial del tema que sus protagonistas sabrán cuidar, sólo quiero decir que Hadad no es de derecha sino un personaje tenebroso y una bestia ideológica, lo que no es lo mismo. La división entre buenos y malos que hace Feinmann, simétrica y de la misma calidad

moral y teórica que la de Hadad y el siniestro Feinmann de su grupo, mete en un mismo saco a Raymond Aron y Goebbels, López Murphy y Videla, Adenauer y Suárez Mason, como Hadad lo hace con Zaffaroni y Gorriarán Merlo. Que la izquierda hoy se defina por sus valores éticos es una afirmación no fácil de demostrar. Menos sencillo aun es darle consistencia o seriedad a la afirmación de Feinmann: "Son tantas las flaquezas, son tantas las tentaciones, que la izquierda debe cuidar sus escasos espacios de pureza, de identificación". Creo que esta muestra de puericultura y de inocente declamación no es ni pueril ni inocente. Esta especie de San Antonio que cree ser Feinmann, que resiste a las tentaciones y mantiene su voto de castidad, es lo que justamente impide pensar, decir verdades, tener rigor intelectual, defender la libertad de expresión, y bastardea lo que tanto pregona: la ética.

La pureza de izquierda es un ideal hipócrita. No basta con hacerles un saludito de niño bien a las Madres de Plaza de Mayo ni hacer una ridícula campaña de promoción para presentarse como el Sartre de Buenos Aires. Conservadores de todas partes del mundo, liberales de larga y pública tradición democrática tienen una historia moral que se puede investigar. No son todos genocidas, como los progresistas tampoco son todos lactantes. La mala fe disfrazada de pureza se manifiesta, por ejemplo, cuando Feinmann en una nota de *Radar* dice que James Neilson –otro de derecha para su paladar– es un representante de las multinacionales. Esta afirmación no sólo muestra confusión ideológica y cultural respecto de alguien cuyas agallas pueden infundir el respeto y la admiración de más de uno –para empezar el del tan orgánico Feinmann– sino de quien piensa con una precisión y un coraje intelectual que tiene por testigos a los lectores de su mismo diario. Asimilar en lo que llama derecha a la espada –es decir, el crimen– con la libertad de mercados, como hace Feinmann, ni siquiera es sincero. Es una pose. Hay quienes necesitan quedar bien con Dios y con Fernando. Son amores. El problema no es la derecha ni la izquierda sino lo macabro y lo humano. Y hay humanistas que creen en los negocios como en la libertad de mercado, como gente que en nombre del Hombre y del Pobre es asesina. El siglo XX ya terminó, podemos recorrerlo. Hadad no es la derecha como Sokolowicz tampoco es la izquierda. El mundo del poder tiene varios derroteros. Hay gente que se vende por un plato de lentejas, hay otra que ni siquiera necesita las lentejas, le basta con un aplauso. ▀

Índice 106-117

Enero-diciembre 2001

1 PELÍCULAS 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** (Schnebel, Julian), Noriega, Gustavo, 109/15
- Antes que anochezca** (Schnebel, Julian), Schwarzböck, Silvia, 109/15
- Antigua vida mía** (Oliviera, Héctor), Villegas, Juan, 111/24
- Apocalypse Now** (Coppola, Francis Ford), Schwarzböck, Silvia, 116/26
- Arregui, la noticia del día** (Mennis, 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), Tretola, 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** (McCary, Leo), Gamberini, Marcela, 114/56
- Como perros y gatos** (Guterman, Lawrence), Porta Fouz, Javier, 115/23
- Con ánimo de amar** (Wong Kar-wai), 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** (Kamin, Bebé), Castagna, Gustavo J., 114/29
- Corazón de caballero** (Helgeand, 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** (Lecci, Alberto), Karstulovich, Federico, 115/23
- Descubriendo a Forrester** (Van Sant, Gus), Rojas, Eduardo, 111/19
- Descubriendo el amor** (Moodyson, 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** (Blakéney, 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; Rossell, 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 espinzano 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 sastrer 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, Hiro-nobu), 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** (Habeegger, 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** (Ferrerri, 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 dulce vida** (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 Rosas** (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** (Eustaché, Jean), Russo, Eduardo A., 117/2
- La mamá y la puta** (Eustaché, Jean), Villegas, Juan, 107/44
- La mandolina del capitán Corelli** (Madden, John), García, Santiago, 117/11
- La máquina del tiempo** (Pal, 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** (Verbinski, 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), Quintin, 114/27
La profesora de piano (Haneke, Michael), Schwarzböck, Silvia, 116/14
La segunda guerra civil (Dante, Joe), D'Espósito, Leonardo, 116/31
La sombra del vampiro (Merigne, 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, Dennis), 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, 117/5
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
Limite 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 (Luhmann, Baz), Porta Fouz, Javier, 113/2
Mueñquita 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 (Carrí, 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
Perseguido 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 (Caloretti, 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
Remum Novarum (Batlle, 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 bandleón 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 (Almeryda, Michael), Karstulovich, Federico, 111/23
Ser o no ser (Lubitsch, Ernst), Karstulovich, Federico, 117/44
Shrek (Adamson, Andrew; Jensen, Vicky), D'Espósito, Leonardo, 113/19
Shrek (Adamson, Andrew; Jensen, Vicky), Panozzo, Marcelo, 113/18
Snatch, cerdos y diamantes (Ritchie, Guy), Brodersen, Diego, 110/8
Sólo basta una noche (Haas, Phillip), 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 (Furt, Rodrigo), Noriega, Gustavo, 111/24
Todo sobre Adam (Stemberidge, 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 (García, 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, Aaron), 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 (Tsay 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 (Cuaron, 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
Almeryda, Michael
Ser o no ser (Karstulovich, Federico) 111/23
Alonso, Lisandro
entrevista, 111/2
La libertad (Porta Fouz, Javier) 110/2
La libertad (Quintin) 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
Los destinos sentimentales (Gamberini, Marcela) 112/11
Bakshi, Ralph
El Señor de los Anillos (D'Espósito, Leonardo) 117/56
Balibar, Jeanne
Limite vertical (Porta Fouz, Javier) 108/32
Bardem, Javier
Los otros (Schwarzböck, Silvia) 109/42
Batlle, Nicolás
Remum 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 tierra (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
Brenz, 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
Caloretti, 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 (Quintin) 114/24
Campbell, Martin
Limite 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
Carrí, 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, Patricia**
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 Rosas (Salas, Hugo) 116/30
- del Real, Antonio**
Cha cha chá (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 mafiosos (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
- Fogueva, 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
- Garcí, 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 socio (D'Espósito, Leonardo) 117/56
- Gorris, Marleen**
Alexandra y Natalia (Porta Fouz, Javier) 114/31
- Grande, Rodrigo**
Rosariquinos (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**
Corno 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, 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 África (Quintín) 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**
Griflight (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**
Polillos en fuga (D'Espósito, Leonardo) 106/13
- Lubitsch, Ernst**
Ser o no ser (Karstulovich, Federico) 117/44
- Luhmann, 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**
Ramba 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
- McCary, 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, María Victoria**
Arregu, la noticia del día (Karstulovich, Federico) 113/29
- Merighe, E. Elias**
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 timoriel (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
Polillos 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
Premoción (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 qué no es cierto (Karstulovich, Federico) 111/25

Rohmer, Eric
nota (Gamberini, Marcela) 111/36

Cuenta de verano (Corti, Maximiliano) 117/55

Roos, Don
Un vuelo 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, 108/15

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 (Tretotola, Diego) 117/12

Schieper, 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, Barbert
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

Verbinskí, 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
Ya, 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 (Broder-

sen, 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 poseída (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

¡Eh! Bielsaaa... ¡Saludá!

Que el seleccionador nacional haya querido esconder su angustia y comer achuras, vaya y pase. Pero que no haya saludado al irse es algo que no va a borrar el hecho de que vuelva y diga "buenos días". **por TOMAS ABRAHAM**

A estas alturas del kilometraje a nadie le importa el Mundial. Pero a mí tampoco me importa el Mundial. El trago amargo que nos deparó está en la vejiga y se irá eliminando con el resto de los detritus. De lo que hablo es de un asunto de educación en el sentido más intenso, mayúsculo y total del término. Tiene que ver con la convivencia y con lo más sagrado que une a los hombres de bien: la amistad.

Bielsa ya no es nuestro amigo. Y no porque perdió el seleccionado nacional, de ninguna manera; es evidente, la derrota fue asumida con un silencio y una tristeza jamás vista. Ni una injuria, ni un chivo emisario, ni un rencor.

Ya no es nuestro amigo porque se fue sin saludar. No se despidió de nosotros los hinchas. Los que durante cuatro años llenamos las canchas, nos sentamos frente a la tele, gritamos los goles, sufrimos las derrotas, tiramos papeletos, nosotros los apasionados de la selección argentina que somos millones de personas. Sí, señores, millones de personas que no fueron saludadas ni consideradas, absolutamente menospreciadas.

Que mientras se jugaba el Mundial no era tiempo de declaraciones, OK. Que Bielsa debía digerir su angustia, su sentimiento de culpa, su enorme sentido de la responsabilidad, OK. Que quería estar con los suyos en ese campo de no sé dónde y comerse una tonelada de mollejas, OK. Pero una vez que el Mundial terminó, el 30 de junio, día en que finalizó su contrato, tenía que despedirse de nosotros; más bien que estamos esperando la deferencia. ¿O acaso somos una mierda? Quizá sí, para Bielsa, Batistuta, Simeone, Verón, seamos una mierda, porque aún estamos esperando la conferencia de prensa que los caudillos de la selección y su director técnico deberían haber dado al hincha.

¿O no saben lo que es ser hincha de la selección argentina? ¿Es menos que ser tifosi del Parma o de la Lazio?

¿Una conferencia de prensa para qué? Para despedirse y para tirar onda, buena onda, para levantar un poco la cosa. No son los dueños de la selección, el fútbol sigue, y la celeste y blanca ídem. Necesitamos buena onda. Yo me asumo como el Bielsa que no existe y digo a los aficionados:

Hoy termina mi trabajo como técnico de la selección nacional. Estoy triste porque siento que millones de argentinos que depositaron sus esperanzas en el equipo se han visto defraudados. Pero les aseguro que todos los jugadores y yo mismo dimos todo a nuestro alcance para lograr el máximo objetivo. Asumo la responsabilidad de la derrota. El fútbol argentino tiene una historia de glorias, y su calidad es respetada en todo el mundo. Quiero decir que el nuevo técnico de la selección podrá contar con toda mi colaboración para lo que necesite, y creo y deseo que una nueva era comience para el fútbol argentino, que tiene todo para triunfar y cuyas virtudes están intactas.

He vivido momentos inolvidables como técnico de un grupo de jugadores maravillosos, y una afición de una fidelidad como no hay en el mundo. Estoy junto a ustedes. Gracias por todo. Bien, Bielsa, así se hace, adelante y suerte. Y junto a esta conferencia de prensa inexistente, los caudillos nombrados también se unirían a nosotros en el fin de esta etapa, y nos prometerían su lealtad para la que comienza. Digo yo... ¿es que ya no hay valores? ¿Es que ya todo importa un carajo? ¿Todo da lo mismo? Pues no, no da lo mismo, son una manga de maleducados. No tienen problemas de comunicación los Bielsa, los Simeone, o quien sea. Son maleducados en el sentido fuerte del término, el de la amistad. No se han dado cuenta de que entre el hincha y el jugador no hay sólo idolatría sino amistad.



ILUSTRACION MARTA ALMEIDA

El otro día en el zapping pasé por unas palabras de Roberto Ayala, que decía que cuando se sale campeón la gente te pone en la gloria, y cuando perdés, te entierran. ¡Mentira!, es un insulto inmerecido a una afición que se comió una eliminación sangrienta e impiadosa, y ¡justa!, en silencio y respeto. Son ellos, los jugadores, los que cuando ganan levantan trofeos, dan vueltas olímpicas en medio de vítores de miles, posan para una teleplatea de millones, hacen publicidades de lo que venga... y cuando pierden, no saludan. No somos nada para ellos, somos menos que caca. Como dice el filósofo Fabio Alberti: ¿qué nos pasa a los argentinos?

Posdata: esta nota fue escrita el 7 de julio. Hoy 25 de julio, día de la entrega de la nota a la revista, se comenta que se le ha ofrecido nuevamente el cargo a Bielsa para conducir la selección nacional de fútbol. Escribir sobre situaciones de coyuntura en una revista mensual argentina limita al doxólogo a tener por única virtud equivocarse con la mayor precisión posible. Al menos, si vuelve, espero que diga buenos días. ■

Festival

CANNES 2002

Crónica de un mundo ajeno

La devaluación hace que ir a Cannes haya dejado de ser un lujo para convertirse en un disparate. Como todos los años, en medio de un cine básicamente pomposo, es posible encontrar un puñado de películas estimulantes que difícilmente llegarán a Argentina en el futuro inmediato. A continuación, los momentos más destacados.

por QUINTIN

duo film

Fue un Cannes distinto, al menos para mí. En primer lugar, porque fui solo. Flavia se quedó en Buenos Aires por la enfermedad del padre, y las comunicaciones telefónicas, plenas de malas noticias, poco contribuyeron a calmar la angustia. Estuve solo en Cannes, deprimido y preguntándome la mayor parte del tiempo qué estaba haciendo allí. El resultado, en lo periodístico, se expresó también en la falta de fotos propias y de entrevistas, así como en un menor número de películas que comentar ya que los 100 estrenos internacionales que se presentan anualmente en Cannes (sin contar las proyecciones del mercado) son demasiados para un cronista solo y averiado emocionalmente. Para colmo de males, hubo otro factor que contribuyó a la sensación de extrañeza: la

crisis argentina. Con un dólar a tres pesos (cotización de mayo), era muy difícil no sentir que uno estaba en la Costa Azul por error, espiando un mundo del que ilusoriamente creímos alguna vez participar y que se había desplazado fuera de nuestro alcance, no sólo porque un café costaba más de diez pesos sino, fundamentalmente, porque la posibilidad de que las películas exhibidas se estrenaran algún día en el país se había hecho más que remota. Aunque los críticos no solemos asistir a las fiestas de Cannes ni subimos las escalinatas en smoking, la distancia habitual se había hecho más larga. Con Diego Lerer y Diego Batlle, los enviados de los diarios argentinos presentes, compartíamos a diario la sospecha de estar en Cannes de prestado, viviendo acaso ▶



El hombre sin pasado, de Aki Kaurismäki. La película que debería haber ganado la Palma de Oro



Punch-drunk Love, de Paul Thomas Anderson. Adam Sandler mejora al director de *Magnolia*

por última vez en el candente centro del universo cinematográfico.

Amy Taubin empieza su nota sobre Cannes en la revista *Film Comment* diciendo: "Cannes es lo que uno hace de él". A lo ya apuntado habría que agregar que, en mi caso, a la subjetividad propia de cualquier crítico se sumó una expectativa que se vio defraudada. Desde Buenos Aires, tal vez porque Argentina agoniza, uno tiene la impresión de que el mundo está en llamas. Desde el año anterior se sumaron a una economía global en declive los atentados del 11 de septiembre, la militarizada paranoia americana, los escándalos financieros, la consolidación de una Europa cada vez más reaccionaria, las tropelías de Israel en Palestina, las tragedias del Tercer Mundo, donde ningún país parece atravesar un período de bonanza. Cannes está lejos de ser una caja de resonancia de los conflictos mundiales. Más bien al contrario, es un evento que se concentra en sí mismo como pocos y logra crear en los participantes la impresión de que nada existe fuera de la sobreexcitada permanencia en el balneario. Sin embargo, uno espera del cine —entre otras cosas— que por su secreta conexión con la vida, por su capacidad para anticiparse a las noticias, sea capaz de sintonizar una frecuencia reveladora de los sismos profundos del planeta. Y espera también de la gente de cine una sensibilidad con esos materiales, tal vez una empatía con el malestar de los países o una visión de las encrucijadas de la Historia.

"Ser cinéfilo —dijo Serge Daney— es esperar demasiado del cine." Dicho de otro modo, ilusoriamente yo esperaba una respuesta: no a nuestro insensato presente ni a los abismos del futuro pero, al menos, un cierto reconocimiento de que, con pasos agigantados, todo se está yendo al demonio y nadie parece tener una clave. Ese reconocimiento, imaginaba, no debía llegar necesariamente por la vía de lo temático: si el cine tiene una respuesta es por la vía de su propia radicalización, por la exploración de sus posibilidades más allá del mandato universal hacia el conformismo y la inacción que las últimas décadas han impuesto en todos los terrenos. Para poner estas afirmaciones

en perspectiva, lo que yo tal vez esperaba de Cannes era la presencia de algo nuevo. Y no hubo casi nada.

El sesgo de mi ubicación frente a esta edición del festival puede deducirse del resultado. Mientras que a mí me pareció convencional y ligeramente insatisfactorio, hubo una coincidencia generalizada en que se trató de una manifestación de excelencia, la mejor de los últimos tiempos. Un elevado número de críticos de todo el mundo hablaron de una cosecha de films signada por la calidad. Por supuesto, las listas destinadas a probar esa afirmación difieren según la óptica de cada uno. Por ejemplo, los periodistas de los diarios importantes —a los que Cannes privilegia con trato deferente y acreditaciones prioritarias— cubren fundamentalmente la competencia y aprecian el film de gran porte, el que asegura esa mezcla de prestigio y manufactura que deviene en consenso y taquilla. Ese grupo representa a sus lectores, al espectador medianamente ilustrado del mundo (casi exactamente, los que leen las reseñas) y su aprobación de la selección oficial fue unánime.

La satisfacción de ese gusto es un objetivo importante del festival. En marzo pasado, el director artístico de Cannes, Thierry Frémaux, visitó Buenos Aires. Con Flavia, tuvimos la oportunidad de cenar con él. Frémaux es un tipo agradable y la charla fue extensa. Nos manifestamos de acuerdo en algunas cosas y nos peleamos en la mayoría, sobre todo en mi caso particular por una cuestión de lealtades. Frémaux proviene del Instituto Lumière de Lyon, donde sigue trabajando con Bertrand Tavernier, director al que siempre le tuve una tirria especial, como recordarán algunos lectores. Más aun, una vieja querrela de la cinefilia francesa enfrenta a Tavernier con los *Cahiers du cinéma*, y yo siempre fui un lector de *Cahiers* (aunque la revista está cada vez peor). Así que Frémaux debe haber pensado (alguien me dijo que fue así) que yo era una especie de troglodita que emergía del pasado blandiendo banderas perimidas. De todos modos, la conversación fue muy ilustrativa ya que Frémaux fue muy

franco y abierto a la hora de discutir cómo se programaba el festival de Cannes. Una afirmación sorprendente que hizo fue que, en el fondo, Cannes era un festival para el público. Dado que cada año concurren 30.000 profesionales de la industria del cine cuya mayoría asiste a las proyecciones, no pudimos más que mirarlo con cara de asombro. Sin embargo, pensándolo bien, resulta una verdad particularmente pertinente. En primer lugar, porque no sólo los profesionales van a las funciones. Especialmente en las dos galas de cada noche, muchos asientos están cubiertos por franceses acomodados que asisten a un evento social. Ese público, vestido como para un casamiento, es el que cada noche aprueba o rechaza las películas en competencia. En general, es un público bastante amable (los aplausos son mucho más frecuentes que los silbidos), pero no tolera ciertos excesos. Ya sea porque el tema es demasiado subido (este año hubo un pequeño escándalo alrededor de la película de Gaspar Noé, algunos espectadores se retiraron de la sala y el festival terminó pidiendo disculpas oficiales) o porque se trata de obras demasiado difíciles para el gusto medio. Ese público es el que abucheó a Pialat cuando ganó en 1987 y, más recientemente, el que dejó el cine vacío cuando se exhibió *Krustaliov, ma voiture*, del ruso Alexei Guerman, el film más sorprendente que vi en Cannes y uno de sus picos estéticos de la década. Así que, para que esta gente no se sienta defraudada, hay que prepararle cada año veinte galas de su agrado. Por eso, en esa lista se incluyen películas de Hollywood fuera de competencia (este año, *Episodio II*, entre otras). Y sobre todo, películas de sólido sostén industrial, de temas importantes, de comprensión clara, de dramaturgia neta y poderosa. Dicho de otro modo, sólo una minoría de los films en competencia corresponde a un gusto cinéfilo más inclinado al exceso, el riesgo o la experimentación. La operación se completa siempre con un pequeño número de películas que escapan a la idea general y que se proyectan en una única función oficial a la tarde temprano (para la que no se requiere ropa de etiqueta y que suele estar semivacia). Aunque *El sabor de la cereza* o *Rosetta* se pro-



El bonaerense, de Pablo Trapero. Un viaje sin retorno al interior de la maldita policía



Bowling for Columbine, de Michael Moore. El gordo Moore usa todas las armas, menos el cine



Madame Satã, de Karim Ainouz. Historia del travesti más macho de todos los tiempos

yectaron a esa hora, ganaron la Palma de Oro. A esa hora dieron también las últimas de Godard, Oliveira, Sokurov o Tsai Ming-liang, es decir, muchos de los films que hacen que queramos volver a Cannes cada año. Según Frémaux, y su explicación tiene mucho de sensata, el festival se da el lujo de sostener y mostrar la obra de los cineastas más rigurosos o innovadores gracias a que proyecta también los otros films. Los que gustan a los espectadores de las funciones nocturnas y también a la televisión y a los críticos de los grandes diarios: es decir, al público. Para Frémaux, además, existe un concepto que da mucho que pensar: el del film "grande". Por sus valores de producción, por su terminación, por su capacidad de entretener, por sus actores, por su poder de comunicación con la platea. La selección oficial está compuesta por films grandes y Cannes contribuye a hacer más grandes las películas que selecciona. Por eso es tan raro encontrar óperas primas, signadas casi siempre por la precariedad de medios: este año no hubo ninguna y el año anterior figuró *El último día*, una película sin director, mainstream por donde se la mire. Para un cineasta, ingresar

en la competencia es atravesar la barrera entre lo chico y lo grande según la mirada de Frémaux o de Gilles Jacob. Se podría discutir bastante acerca de este tema, sobre todo si uno prefiere los films menores, imperfectos, baratos o poco convencionales. Pero esas son las reglas del juego.

Una película decididamente grande ganó este año la Palma de Oro: *El pianista* de Polanski. Director famoso, adaptación literaria, pieza de época, tema solemne. Vi un clip en la sala de prensa donde varios actores que hacen de polacos pero hablan en inglés están reunidos alrededor de una radio que anuncia la intervención británica en la guerra. Para mí resultó demasiado. Algunos afirmaron que este bodego de Polanski no es del todo malo. Incluso hubo quien lo describió como un buen film o un gran film. A mí me pareció que Cannes se me iba a ser más penoso si veía esta película, así que, por primera vez en seis años, me perdí la Palma de Oro. También me perdí, voluntariamente, las de Mike Leigh, Ken Loach, Winterbottom, Gitai, Nicole Garcia, Lelouch, Woody Allen (en realidad, me fui antes), Guédi-



Polissons et galipettes. Cine porno mudo por grandes directores franceses. No hay jadeos

guian, Egoyan. Son películas que hubiera visto en otras circunstancias (o que, al menos, hubiera tratado de convencer a Flavia de que vea). No me interesaba inspeccionar si Lelouch seguía como siempre, saber si la última de Ken Loach era mejor que la anterior o si Winterbottom había hecho la primera película buena de su vida. Como dije, estaba buscando algo nuevo y, por lo tanto, me dediqué a ver películas de directores desconocidos o conocidos que me resultaran estimulantes a priori. Esto me colocó entre los críticos duros, que saltan nombres populares y buscan, en cambio, lo que Cannes pueda tener de novedoso o sofisticado. En este grupo tampoco me sentí cómodo.

Efectivamente, hubo muchos críticos que se alejaron de los mismos films que yo. Por ejemplo, de los diez cronistas de *Cahiers du cinéma*, sólo dos vieron *El pianista* y ninguno la de Mike Leigh, según la tabla de puntajes similar a la que hacemos nosotros (y que inventaron ellos, allá por los 50). Esa revista declaró como sus favoritas del festival a tres películas: *Ten* de Kiarostami, *Spider* de Cronenberg y *O principio da incerteza* de Manoel de Oliveira. Son tres directores a los que valoro especialmente y esperaba con ansiedad sus últimas producciones. No sería exacto decir que salí decepcionado: puedo reconocerle méritos importantes a cada una. Me pasó algo peor que el rechazo o el desagrado: me resultaron casi indiferentes. Como si de pronto, ante obras que uno ha admirado profundamente, uno llegara a la conclusión de que ha dejado de sintonizar la frecuencia que permite apreciarlas y recibir el placer cinematográfico que destilan. Cronenberg, Oliveira y Kiarostami me dejaron frío.

Ten es un nuevo experimento del director iraní, tras su documental sobre Africa que me sugirió cuestionamientos el año pasado. Esta vez se trata de diez fragmentos que muestran conversaciones a bordo de un auto. Su conductora, una mujer separada que lucha por defender su independencia y conservar el aprecio de su hijo, habla y escucha a medida que sus diálogos trazan un retrato de algunos problemas de la sociedad ▶

que la rodea, desde la prostitución hasta el divorcio. Según el propio Kiarostami, renunció aquí a todo recurso de puesta en escena. El tono directo, periodístico es constante y le permite al director mostrar conversaciones que tienen un extraordinario grado de naturalidad. No es fácil lograrlo, pero uno espera de Kiarostami algo más que verosimilitud. Su fama no deviene del realismo social sino de sus complejas operaciones que desmontan la naturaleza del cine. El grado cero de *Ten* no es exactamente trivial, pero se opone a esa dualidad autorreferente tan característica de sus películas que ponen entre paréntesis los límites entre el documental y la ficción, entre lo verdadero y lo falso, y hacen fluido el pasaje de uno a otro lado de la cámara. Da la impresión de que Kiarostami se está hartando del cine e intenta, cada vez más radicalmente, el tránsito hacia algo distinto. Personalmente, arriesgo que ese tránsito se inicia después de *Detrás de los olivos*, acaso su última película plenamente cinematográfica en sentido estricto. En *El sabor de la cereza* comienza un cambio y el film tiene varios puntos de contacto con *Ten*, aunque lo que ahora es directo y despojado tenía entonces un gusto por el juego y la expansión metafísica. *El viento nos llevará* es, a su vez, un cuestionamiento explícito sobre el trabajo del cineasta, mientras que *ABC Africa* es el intento de demostrar que se puede rodar un film sin intentarlo. Es difícil saber si Kiarostami se ha dejado llevar por la pereza una vez obtenido el reconocimiento internacional o si, por el contrario, desde entonces hace lo posible por no copiarse a sí mismo hasta caer en su propia caricatura, un peligro al que los directores están siempre expuestos. No contribuye a aclarar el panorama el hecho de que cada año Kiarostami haga una película para Cannes.

El caso de Cronenberg es distinto y, acaso, más transparente. No debe haber un director que se preocupe menos por lo que se espera de él. Su libertad temática y estilística ha sido notable a lo largo de los años y, aunque goza de un amplio cariño cinéfilo, cada uno de sus films gusta a un grupo de sus seguidores y provoca la insatisfacción



Blissfully Yours, de Apichatpong Weerasethakul. Un tailandés hizo la obra maestra del festival

de otros. En el pasado, me encontré defendiendo *M Butterfly* frente al escepticismo generalizado que la película despertó y, del mismo modo, nunca entendí de qué iba *Festín desnudo*. Pero Cronenberg da siempre la impresión de haber logrado lo que se proponía hacer, de desarrollar sus propuestas hasta el final. Y en este caso vuelve a ser así. *Spider* es, tal vez, la primera película de un nuevo género: el thriller invertido. Me explico. Hay muchos films en los que una trama cada vez más divergente se explica porque el protagonista (o el director, a veces) tiene la personalidad dividida. En *Spider* ocurre exactamente lo contrario: Ralph Fiennes es un desesperado, un despojo humano que, refugiado en una pensión miserable, no logra distinguir la realidad de sus fantasías infantiles, en las que conviven infidelidades y asesinatos edípicos. La película es la lenta reconstrucción de una escena trágica olvidada hasta que, finalmente, tras un largo y árido camino, el mundo vuelve a ser de una sola pieza. Dije "árido" y me quedé corto. *Spider* me resultó tan amena como una lectura de la guía de teléfonos sin anteojos. Reconozco que el rigor que alcanza Cronenberg aquí es extraordinario y la película es un cronómetro y un mecano al mismo tiempo. Pero la mente perturbada de *Spider* me resultó el objeto menos atractivo que haya visto en una pantalla. En general, siempre creo que las películas que no logran interesarme son malas y trato de encontrar razones para probarlo. Pero esta vez no puedo más que pronunciar el abominable: será buena pero no es para mí. Con Oliveira me pasó algo parecido, aunque estaría más dispuesto a jurar por la de Cronenberg. *O princípio da incerteza* me resultó un ladrillo cinematográfico abrumador. El

año pasado disfrutamos enormemente de *Vou para casa*, película de frescura y gracia inigualables. Esta vez, esas cualidades se transformaron para mi gusto en óxido de amianto. La historia, si es que puedo reconstruirla, gira alrededor de dos hermanos y dos mujeres. Una de ellas se casa con uno de ellos pero ama al otro. La otra mujer es la amante del amado. Hay una intriga algo pálida en el trasfondo que tiene que ver con amores contrariados, rivalidades, malversaciones de fondos familiares, una madre y un par de caballeros que dicen frases profundas y casi incomprensibles sobre la vida y sus circunstancias. Hubo quienes (y no fueron pocos) encontraron la película sutil y deliciosa, de una ironía sublime y cosas semejantes. No fui alcanzado por ninguna de estas emanaciones exquisitas y, por el contrario, permanecí indiferente a ellas y a los padecimientos de los personajes. El tiempo que permanecí despierto me proporcionaba excusas para volver a dormirme. Y entonces soñaba con Oliveira como un señor burgués muy viejo y arrogante que abusaba de su longevidad para preocuparse por cosas que estaban de moda en su juventud y en su medio. Pero eran sólo pesadillas. La película debía ser buenísima. Una vez (no sé si ya conté esto antes) con Flavia conocimos a un portugués ahora fallecido, director de fotografía, que odiaba a Oliveira como a nada en el mundo. Era un tipo muy vital y muy divertido, que acusaba al director de reaccionario, fanfarrón, gagá e ignorante. Llevó las cosas al punto de sugerir que Oliveira, como todos los habitantes de Porto (el fotógrafo era de Lisboa), no se bañaba. Desearía haber encontrado a ese hombre a la salida de la proyección, pero Oliveira se las arregló para sobrevivir también a su máximo detractor.



Ten, de Abbas Kiarostami. El maestro iraní se entrega al periodismo y sale aplaudido



Une part du ciel, de Bénédicte Liénard. Presidarias del mundo: el film feminista y proletario del festival

Pero no quiero dar la impresión de que todas las películas fueron malas en Cannes ni tampoco que mi gusto vaciló en todos los casos. Algunos films fueron irrefutablemente espantosos. Por ejemplo, una coproducción franco-china llamada *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (*Balzac y la costurera china*), cuyo título anuncia un bodrio por la vía de yuxtaponer dos categorías inmezclables en la misma oración (imaginemos otros títulos: *Picasso y el ladronzuelo*, *Mozart y el wing derecho de la cuarta división*, en fin). Resulta que vi esta película al lado de nuestro amigo Michel Demopoulos, director del Festival de Salónica. Michel acababa de llegar a Cannes y yo, hasta aquí, sólo había visto unos minutos de la de Woody Allen. Antes de empezar la función me dijo una frase profética: "Siempre me pasa que si la primera película que veo es buena, el festival resulta de gran calidad". Se apagan las luces y mientras pasan los títulos se ve el primer plano del film: una montaña filmada en teleobjetivo con una musiquita de fondo. Le digo a Michel: "Sonamos". Y así fue. Esta asociación ilícita entre chinos y franceses transcurre durante la Revolución Cultural en una aldea remota a la que han ido a parar dos estudiantes acusados de tener padres intelectuales. Fuera de su elemento, sospechosos ante los nativos, su principal actividad es juntar deyecciones animales y humanas para que sirvan de abono a las acelgas. Pero entonces conocen a la costurera y, mediante unos libros prohibidos de escritores franceses, le enseñan que no todo en la vida es Mao y mierda (este podría haber sido un buen título alternativo). Demopoulos se fue a la media hora de este melodrama (¿merodrama?) edificante y desmañado, pero yo me quedé, convencido de que en una película como esa iba a terminar en una infamia digna de contarse. Efectivamente, hay un final infeliz: la historia vuelve al presente y aquí los estudiantes han prosperado, uno vive en París como violinista filarmónico, el otro es médico. Desde lugares lujosos, publicitarios, contemplan el pasado y piensan en la costurera que leía a Balzac. Otra de las celebraciones que la hipocresía política plane-

taria suele dedicar a las bondades de la globalización. El film está basado en un best-seller literario que, estoy seguro, debe ser peor que la película.

Lo curioso es que, en seguida del engendro chinofrancés, vi la mejor película de Cannes 2002, sin refutación posible. Si estaba buscando algo nuevo, lo encontré en *Blissfully Yours* del tailandés Apichatpong Weerasethakul, que estudió en Estados Unidos y, por eso, es conocido como "Joe". Si tuviera que hacer mi lista de los pocos films auténticamente innovadores de los últimos años, esta estaría encabezada por *Xiao Wu* de Jia Zhang-ke. *Blissfully Yours* viene segunda y, en algún sentido, trabaja las mismas líneas que el director chino, aunque su tono es exactamente opuesto. Pero vayamos despacio. En la primera escena una mujer madura y un joven van al consultorio de una médica. La escena está filmada en un plano fijo y, aunque parezca rutinaria, despierta una gran atención porque el hombre no habla, aduciendo un dolor de garganta poco convincente, y la mujer le pide a la médica un certificado que esta se niega a extender si el paciente no le aporta sus papeles de identidad. Poco después empezamos a adivinar que el muchacho es un refugiado ilegal birmano (acaso se diga burmés). La escena remite así a un contexto de dos regímenes autoritarios: la feroz dictadura militar birmana y la seudodemocracia tailandesa. Pero la película no se interna en el terreno político, aunque lo fija de entrada de una manera magistral. Por el contrario, lo que sigue es la descripción de un triángulo compuesto por los personajes anteriores más una mujer joven que odia a la más vieja. Nunca queda claro exactamente cuál es la relación que los une, ni cómo se conocieron. Tras una hora que transcurre en un angustiante ambiente urbano, vienen los títulos de la película. Los presentes empezamos a sospechar que era el final, pero se trataba del medio. Allí empieza otra historia. Los jóvenes se van de picnic a un agreste paraje en el campo, cerca de donde la mujer más grande acude con un amante ocasional. Poco se habla en el resto del film, y la celebración de la naturaleza y del sexo, pero

también el dolor del mundo alcanzan dimensiones de esplendor (pensemos en una mezcla de Renoir con Tsai Ming-liang). Al mismo tiempo, ocurren otras dos cosas. Unos dibujos se intercalan en la pantalla y en la banda sonora se leen cartas del joven a una esposa distante. La callada sinfonía resultante de sensaciones plenas e información asordina produce una tensión cinematográfica única, de un esplendor y una sofisticación que no parecen estar al alcance del cine contemporáneo. *Blissfully Yours* es la segunda película de su director y ganó el premio de la sección Un Certain Regard.

Hagamos ahora una primera excursión a Latinoamérica. Hubo dos películas brasileñas en Cannes. Una fue *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles, autor previamente de *Domesticas*, un film que me pareció astuto y mediocre. Esta es peor, ya que Meirelles construye (con cierta garra, hay que reconocerlo) una típica historia de gánsters infantojuveniles que sitúa en una favela próxima a Río de Janeiro y tiene todos los clichés y las manipulaciones necesarias para consumo de gringos (ya la compró Miramax). La película peca de glamorización de la violencia, de voz en off, de condescendencia con los pobres, de amor por el videoclip, de ausencia de todo trasfondo del Brasil contemporáneo ("son esos dramas terribles que le pasan a esa gente") y, sobre todo, de *déjà vu*. La brasileña buena fue la otra, que pasó mucho más inadvertida. Se trata de *Madame Satã*, de Karim Ainoz (una nueva prueba de la ascendencia árabe en el joven cine brasileño). La película contradice todos los prejuicios que puede despertar a priori: es un film de época que cuenta la vida de un famoso travesti carioca en los 30, un tipo tan afeminado como vigoroso. Con la inestimable ayuda del actor Lázaro Ramos, Ainoz construye un personaje extraordinario, rara vez visto en el cine y que encarna un factor ausente en la producción brasileña reciente: una moral de resistencia. *Madame Satã*, aunque transcurre en los 30, es una película rabisosamente actual, en la que los conflictos sociales están tratados con honestidad y agudeza. La película alcanza su esplendor ►



Sex Is Comedy, de Catherine Breillat. Un tratado sobre cómo filmar escenas de sexo



Spider, de David Cronenberg. El cerebro de un esquizofrénico visto desde adentro por otro

paradójico gracias a que su protagonista demuestra una extraordinaria fidelidad a su medio y a sus valores y una sorprendente habilidad para desmarcarse permanentemente de las conductas estereotipadas que aguarda el espectador. *Madame Satâ* es un film luminosamente político.

Antes de despedirse de Brasil, hay que hablar de Walter Salles, una figura ubicua de Cannes 2002. Miembro del jurado oficial, Salles es el productor de las dos películas brasileñas mencionadas y, en este momento, prepara un film a rodarse en Argentina sobre un episodio de la juventud del Che Guevara. Pero no es del currículum de Salles de lo que quería hablar, sino de su lugar prácticamente único entre los cineastas del continente. Rico, pintón, simpático, Salles habla perfectamente inglés y francés (por lo menos) y posee una extensa cultura cinematográfica. Desde su empresa de producción ayuda a otros directores compatriotas y su generosidad se extiende a la región. Un día lo vi recorrer la Croisette parando a todos sus conocidos (y tiene miles) diciéndoles que era una injusticia que *El bonaerense* de Trapero no estuviera en la competencia oficial. Pero Salles es a la vez un enigma o, mejor dicho, la expresión más curiosa de las contradicciones del cine de América Latina. Por un lado, es capaz de producir dos películas tan antitéticas como *Cidade de Deus* y *Madame Satâ*. Y, sobre todo, posee una filmografía capaz de desconcertar a cualquiera, que incluye un film de artes marciales como *O grande arte* (que hoy esconde, pero no es un bodrio), uno de arte a la Wenders, *Tierra extranjera* (la mejor), una película festivalera, internacional y telúrica como *Estación central*, un fallido film de época y adornos como *Abril despedazado*.

¿Qué cine quiere hacer Salles? y ¿por qué filma lo que filma? son dos preguntas difíciles de contestar. Entre el talento y el marketing, este director inteligente e irresoluto cabalga entre una sincera militancia por un cine auténtico y una apuesta a productos híbridos de prestigio. En Argentina, en Brasil, en México, cientos de sus colegas menos famosos atraviesan el mismo dilema. Pero Salles parece tener cuerda para rato.



Intervención divina, de Elia Suleiman. Terrorismo artístico por un gran director palestino



Hubo dos bochornos mayores en el festival, de distinto tipo. El primero fue un hecho inexplicable: la presentación de una cola del último film de Scorsese, *Calles de Nueva York*, con la pompa que se les otorga a las películas de la selección oficial. Nunca había ocurrido una cosa semejante y es difícil saber por qué Cannes recurrió a una promoción que no necesita. Al papelón se asociaron algunos medios, entre ellos la influyente revista *Variety*, cuyo director publicó una reseña de los veinte minutos vistos. Los diarios franceses se relamieron ante la *gaffe* americana y Gérard Lefort dijo en *Le Monde* que era la primera vez que se hacía la crítica de un film inexistente.

El otro momento vergonzoso fue la exhibición en la competencia oficial de *Irreversible*, del francoargentino Gaspar Noé. Publicitado previamente como el film polémico de la muestra por sus escenas escabrosas, resultó menos un escándalo que una provocación sin clase de un cineasta muy mediocre, muy audaz y sin escrúpulos estéticos ni morales. *Irreversible* está contada al revés, empieza por la última secuencia temporal (un alevoso asesinato en una disco gay), si-

gue con una violación de quince minutos y continúa después con escenas menos insoportables pero igualmente banales, donde Noé se revela moralista, reaccionario y cholulo, para culminar en la imagen de un póster de 2001 de Kubrick como un acto de cinefilia narcisista. Todo tiene un aire adolescente, y la estupidez aumenta a medida que la acción se hace más lenta y Noé expone sus refranes y diálogos seudofilosóficos sobre el amor, la familia y la sociedad. La película presenta dos problemas para los críticos: por un lado, está tan llena de defectos que es muy difícil hilvanar una exposición ordenada de ellos. Por el otro, la irritación que produce nubla el pensamiento y uno está tentado de responderle con sus mismas armas. Noé había llamado la atención con *Solo contra todos*, pero después de *Irreversible* no puedo imaginar que en un futuro vuelva a inspirar respeto.

Después de la película más deshonesta del festival, es justo comentar la más noble: *El hombre sin pasado* de Aki Kaurismäki, al que a muchos nos hubiera gustado ver recibir alegremente la Palma de Oro en lugar del



La hora de la religión, de Marco Bellocchio. Una comedia no autorizada sobre el Vaticano



El arca rusa, de Alexander Sokurov. La única película que duró tanto como su rodaje

ejecutivo Polanski, que la aceptó como si fuera el Oscar, haciendo subir al escenario a sus productores y enarbolando una arrogancia triste. Kaurismäki cuenta la historia de una comunidad de marginales, pero está lejos de Ken Loach y muy cerca de John Ford. La película tiene un tono mágico, encantador, producto de un humor hiperseco y destilado, de actores que parecen enyesados (como la eterna y maravillosa Kati Outinen) y de una fluidez narrativa que construye un mundo de amor y amistad contra el mundo real, contra el cine real también. Hay más emoción en la fábula de Kaurismäki que en la producción anual de 50 países y es una película feliz, pura, de un maestro entre cuyas herramientas no figura la pedantería. *El hombre sin pasado* fue la película más popular del festival y uno de esos escasísimos films que gustan tanto al cinéfilo más sofisticado como al espectador ocasional. El jurado de David Lynch bien podría haber reconocido que la legitimación última del cine es el placer y no el reconocimiento de la habilidad, acaso el problema más profundo de su propia obra. Polanski es un cineasta consumado. Kaurismäki es un cineasta.

Y ahora, el film más asombroso, que sin duda fue *El arca rusa* de Alexander Sokurov, que no sólo se fue sin premio alguno sino que el director fue caracterizado por buena parte de la prensa francesa como un reaccionario zarista indigno de participar en el mayor festival del Occidente democrático. *El arca rusa* tiene un solo plano, una sola toma de 96 minutos. Es una visita al palacio real del Hermitage en el siglo XVII en San Petersburgo, donde transcurre también un baile de 1913 y algunas salas están ocupadas por los visitantes (en 2002) de lo que hoy es un museo. Un diplomático europeo del siglo XIX es el encargado de los comentarios. La cámara va recorriendo el lugar como un visitante cuya entrada incluye un viaje en el tiempo. Hay dos elementos geniales en la idea de Sokurov, que justifican el film y lo alejan de las sospechas de capricho y de exhibicionismo. El primero es que visitar un museo es atravesarlo de manera lineal y continua (Godard hizo que Jean-Pierre Léaud recorriera el Louvre a la carrera), algo que no toman en cuenta los films institucionales, que cortan entre un cuadro y otro y rompen tanto la idea del movi-

miento como la unidad del espacio. El otro es que un museo (y un museo con la historia del Hermitage, pero también cualquier edificio antiguo) tiene una dimensión temporal sin la cual nada se entiende. Esta es una idea evidente que el cine de terror ha explotado hasta el cansancio, haciendo que el pasado se exprese mediante sus fantasmas. Sokurov la lleva al límite, haciendo que el espectador pueda vivir no sólo el arte allí alojado sino la Historia. Esta es una obsesión del director que se manifiesta también en sus dos films anteriores, *Moloch* y *Taurus*: la utópica necesidad del cine, no ya de preservar el presente para el futuro (como se cree desde los hermanos Lumière), sino de ser capaz de desvelar plena y fielmente el mundo de los muertos como único consuelo de los vivos. Sokurov dice que el cine aún no ha nacido y este giro ontológico alimenta su afirmación. Reducir esta película monumental, extraordinaria, a una glorificación política de la Rusia de los zares es un acto de necesidad extrema.

Si la exhibición de *El arca rusa* fue recibida por los listos como un acto políticamente incorrecto, la corrección se manifestó por la deliberada inclusión de otros films, como para demostrar una preocupación por los conflictivos acontecimientos mundiales. Por supuesto, con la moderación y el equilibrio del caso. Hubo en competencia una película palestina, pero las sospechas que despertó entre los americanos se pudieron compensar con una película sobre la fundación del Estado de Israel (*Kedma*, de Amos Gitai) y con la victoria de *El pianista*, que transcurre durante el Holocausto. Por las dudas, esto último parece haberse compensado a su vez con *Ararat* de Atom Egoyan, sobre el genocidio de los armenios, que fue rescatada después de un rechazo inicial del comité de selección. Y como si esto fuera poco, se decidió incluir, después de 50 años, un documental en la competencia, *Bowling for Columbine* del gordo Michael Moore, una película espantosa, llena de trampas y manipulaciones, que gira alrededor del cariño por las armas de los americanos. Lo de Moore es televisión y ni siquiera de la ▶ 43



Chihwaseon, de Im Kwon-taek. Cine oficial coreano: divertida biografía de un pintor nacional



Irreversible, de Gaspar Noé. Las tropelías de un argentino astuto que vive en Francia

buena. Pero sí resultó buena la palestina, *Intervención divina* de Elia Suleiman, que traza, en una serie de viñetas sutilmente filmadas y de un humor terriblemente ácido, un retrato de su atribulado país en el que la conclusión es similar a la de un film de Avi Mograbi que se exhibió en el último BAFICI: todo está por estallar. La película está llena de momentos brillantes. Uno de ellos es el más original: unos soldados israelíes que practican tiro ven con sorpresa que el blanco se transforma en una joven guerrera ninja palestina que los derrota a todos. La escena es una metáfora de la desproporción entre los dos bandos, que sólo puede equilibrar el surrealismo. En otra escena de sentido similar, un globo con la efigie de Arafat atraviesa la

línea de las patrullas israelíes. La imbecilidad de algunos cronistas americanos creyó ver en la primera secuencia una celebración de los atentados suicidas y el film fue calificado de "moralmente cuestionable".

Jia Zhang-ke será reconocido algún día como el fundador del cine de China continental. Traspasando la barrera de la censura, evitando el academicismo de sus predecesores, realizó en 1998 *Xiao Wu*, una película que tiene una importancia equivalente a *Sin aliento*, de la cual puede considerarse una versión actualizada y mejorada. Siguió la espléndida *Platform* y ahora su tercer film, *Unknown Pleasures*, lo trajo por primera vez a Cannes, que sustituyó el pla-

cer de descubrirlo en su momento por el de aceptarlo ahora entre los grandes. El tema de Zhang-ke es la modernización forzada de la sociedad china y su efecto en los individuos menos favorecidos por el cambio. Ese proceso feroz, que combina el autoritarismo maoísta con la más liberal de las políticas económicas, es tal vez el epicentro del siglo XXI. Pero Zhang-ke no hace panfletos. Por el contrario, logra inscribir en la deriva de sus personajes siempre marginales, siempre refractarios al poder y a la adaptación, el estado del mundo. El método de Zhang-ke es pintar un fresco desde la imagen y el sonido que reconoce la vida contemporánea con sus hábitos de comportamiento, su tecnología, su música (la película se llama

jueves, viernes y sábados
CENAS & dance X **\$12**

plato principal (tres opciones al plato)
tres postres y bebida.

(copa de vino selección, lata de gaseosa o cerveza, jugo o agua mineral)

¡y te quedás a bailar!

jueves **\$6**
CENÁS X 6

PLATO (pizzetta o panino), CAZUELAS (fritas caseras y maníes),
DIP'S (mortadela al aceto balsámico, crema, aceitunas, condimentos)

PANERA (tiras de fainá, tostaditas, pan), BEBIDA (gaseosa,
cerveza o copa de vino).



LIVING®

M.T. de Alvear 1540 - Buenos Aires Argentina
INFO/RESERVAS 4811-4730 4815-3379/6574
C.P. 1060 e-mail: living@infostar.com.ar



www.living.com.ar



Un oso rojo, de Adrián Caetano. Cuando Trapero se viste de policía, Caetano juega al ladrón



Japón, de Carlos Reygadas. Un mexicano que hace cine como los independientes argentinos

igual que un tema de los Joy Division) y sus sensaciones, especialmente esa inadecuación de la vida a los parámetros de la Historia, ese malhumor que va sustituyendo los resabios de rebeldía para constituirse en el único valor colectivo de una comunidad. Los adolescentes tardíos de Zhang-ke son los de Argentina y los de todos los países, el poder omnímodo e inhumano es de todas partes. Pero, a diferencia de la mayoría de los films de todas partes que se resignan a celebrar lo aberrante, los de Zhang-ke—que parece destinado a filmar sólo obras maestras—exponen un malestar indigerible.

Hay poco sexo en Cannes, en la pantalla y también fuera de ella. Hace unos años el festival de cine porno que se celebraba paralelamente fue expulsado de la ciudad. Este año corrieron igual suerte las prostitutas que recorrían la Croisette. La onda moralista fue compensada por un film de la Quincena de los Realizadores, *Polissons et galipettes*, una compilación de cortos pornográficos hallados quién sabe dónde y filmados en Francia durante la época muda, al parecer por cineastas de renombre (y sin nombre). Esta curiosidad permite comparar el cine XXX de ahora con el de entonces y la primera conclusión es que se parece bastante. Entre las diferencias señalo cinco. a) No hay jadeos (los editores creyeron chic incluir una banda de sonido de música que sonara a cine mudo con un toque alegre). b) Los intérpretes lucen más contentos que los de la actualidad. c) Las películas avanzan generalmente hacia una orgía en la que participan todo tipo de personajes, incluidos curas, monjas y animales, y donde se mezclan las clases sociales. d) De la mezcla resulta una mayor proporción de sexo homosexual (masculino) de la que prescriben los cánones actuales. e) Ya estaba todo inventado y hasta es posible que algunas cosas se hayan olvidado. Pero la verdadera reina del sexo se llama Catherine Breillat. La directora presentó *Sex Is Comedy*, un film poco apreciado por muchos, pero tal vez el único tratado existente sobre la manera de filmar el sexo. La película transcurre en un rodaje donde Anne Parillaud interpreta inequívocamente a la pro-

pia Breillat, que filma una película que debe terminar con una escena en la cama entre un actor y una actriz que se detestan y viven entregados a su propio narcisismo. Buena parte de la belleza del film transcurre en las restricciones de su dispositivo, que rechaza las convenciones del cine en el cine: no sabemos nada de los participantes, salvo lo que interesa. Su vida privada está absolutamente fuera de la pantalla, no así sus sentimientos y pulsiones en relación con la película. Es una especie de anti *La noche americana*, donde la película a filmarse carecía absolutamente de importancia y la historia se centraba en los dramas de bambalinas. El otro gran logro de *Sex Is Comedy* es que cumple lo que promete: la escena final, tan largamente esperada, tan cargada de peligros y dificultades, estalla (tras acumular tensiones cinematográficas equivalentes a las del amor frustrado) como una celebración plena, jubilosa y liberadora.

Segunda excursión a Latinoamérica, escala en México. A fin de enero un mexicano llamado Carlos Reygadas apareció en el festival de Rotterdam como surgiendo de la nada, acompañado por su fotógrafo argentino Diego Martínez Vignatti y apuntando como gran objetivo a que su film *Japón* se presentara en el festival de Buenos Aires. A los dos días era la sensación de Rotterdam, a cada rato se agregaba una función de prensa y todas las empresas de venta internacional se la disputaban. A los cuatro días, Marie-Pierre Macía, directora de la Quincena, la invitó a Cannes, desafiando la costumbre que inhabilita a los films que se presentan previamente en festivales fuera de su país de origen. En Cannes, Reygadas apareció con toda su familia (padre, madre, novia, mil hermanos), como lo hizo Lisandro Alonso el año anterior y Pablo Trapero (Trapero incluido) en esta edición. Esta coincidencia entre el mexicano y los argentinos se extiende a lo cinematográfico: *Japón* es la primera película independiente (a la argentina) que se hace en México. Me refiero a una producción doméstica, a una estética que nada les debe a las tradiciones nativas, a un director que elude la burocracia del ci-

ne de su país. En México eso se perdona menos que aquí, sobre todo si el film despierta admiración como en este caso. La historia de Reygadas es muy curiosa: se recibió de abogado, empezó a ejercer como diplomático y en Bélgica lo tentó el cine, donde estudió informalmente, hizo cortos y volvió al pago para filmar su primer largo. Reygadas, un tipo inteligente y divertido, vio poco cine, pero quiere ser Tarkovski. Su película está un poco por debajo de estas expectativas, pero es de una gran originalidad. Trata sobre un cincuentón renco que llega a una aldea perdida en las montañas con la intención de suicidarse. Allí se aloja en la casa de una octogenaria y sus principales actividades son escuchar música y masturbarse, hasta que esta monotonía se rompe cuando se le cruza la idea de acostarse con la vieja como una suerte de ensayo metafísico. Fotografiada con brillo por Martínez en Cinemascope 16 mm (un formato rarísimo), rodada con la gente del pueblo, con un humor feliz del que los actores participan y que nada tiene que ver con el grotesco, *Japón* es una película estimulante y noble. Imagino que uno de estos días Reygadas se va a despertar del sueño vivido para descubrir que está en carrera como cineasta y que tiene todo por aprender. Una posición tan peligrosa como envidiable.

Hablando de *Japón*, este año hubo muy pocas películas asiáticas. Además de la de Zhang-ke, sólo me parece digna de mencionar la otra que estuvo en competencia: *Chihwaseon* de Im Kwon-taek, que resultó la primera película coreana premiada alguna vez en Cannes (mejor director). Im es un director veterano, que hace dos años presentó *Chunhyang* (vista en el BAFICI 2001). *Chihwaseon* es un *biopic*, una recreación libre de la vida de un pintor del siglo XIX, un género que los americanos y europeos solían hacer (casi siempre mal). Pero esta es una película muy divertida, fluida, rapidísima, con imágenes de gran belleza. Su límite es el de buena parte de la cinematografía coreana actual y también el del protagonista, un artista de gran talento que no quería quedar fuera de la tradición ni dejar ▶



O princípio da incerteza, de Manoel de Oliveira.
Un director genial en su vertiente aburrida



Cidade de Deus, de Fernando Meirelles. Tarantino en la favela o delincuencia for export

de ser comprendido por el público. Qué vendrá de Corea en los años venideros y qué considerará Cannes digno de mostrarse son preguntas de difícil respuesta: tal vez, y esto es probable, lo académico se convierta en la cara de esa cinematografía hacia el exterior, mientras que, en lo doméstico, triunfan películas rabiosamente comerciales. La zona intermedia, la más interesante, parece estar perdiendo entidad.

Vi con desconfianza *Punch-drunk Love* del *new age* americano Paul Thomas Anderson, autor de *Magnolia* y *Boogie Nights*, dos películas por las que no doy dos pesos. Resultó una agradable sorpresa y, tal vez, la película más perturbadora del festival. Adam Sandler (que tiene varios fans en esta revista y por el que tampoco daba dos pesos) encarna a un tipo archifóbico capaz, como contrapartida de su timidez, de una violencia digna del Increíble Hulk. Su personaje en el film fue comparado con Jerry Lewis, con Jacques Tati, con Buster Keaton. Parece un exceso y lo es, pero de todo un poco hay. Homenajes a Keaton, una capacidad para deambular intocado por el mundo contemporáneo como en Tati (Sandler está toda la película vestido con un llamativo e improbable traje azul) y, sobre todo, un grito primal como en Lewis, la desesperación de un individuo que oscila entre el sueño de la adaptación y un feroz deseo de rechazarla desde atavismos infantiles. *Punch-drunk Love*, más allá de algunas magnoliadas como un piano que cae desde el cielo, es una película que refleja como pocas cierto estado de conciencia americano: una violencia siempre latente, una ternura sin destino, una aceptación de la sociedad como selva y una abrumadora sensación de soledad que sólo disimula la convención de la pareja y la descendencia. Contra un mundo semejante el cine puede poco y es por eso tal vez que Anderson recurre a esos espíritus que afean su obra sin destruirla del todo.

Después de que *Rosetta* ganara (merecidamente) la Palma de Oro en 1999, los hermanos Dardenne reaparecieron con *El hijo*, otra maravilla de precisión y tensión dra-

mática. Hay un estilo inconfundible en estos directores, que parecen filmar desde los espacios que van quedando entre personajes que se mueven permanentemente. El resultado es una crispación de las emociones que parten de conflictos ya extremos. Aquí se trata de un hombre que trabaja en un taller para liberados del reformatorio y toma como aprendiz al adolescente que mató a su hijo. El milagro de los Dardenne es que partiendo de situaciones recargadas, casi imposibles, propicias para el desborde y el melodrama, logran hacer un cine diáfano y contenido, exacto en la descripción de la tragedia social, respetuoso de sus personajes, a los que jamás rebaja mediante la condescendencia de ocultar sus defectos. Los Dardenne, además, parecen tener cría. Si a *El hijo* se suma *Une part du ciel* de la realizadora Bénédicte Liénard, podría llegar a concluirse que existe una escuela belga, cuya condición primordial es una virtuosa sequedad. *Une part du ciel* es un film sobre mujeres en prisión que recuerda un poco al documental (también belga) *Ouvrières du monde* que pasó por el BAFICI. Es una película militante, feminista, libertaria y proletaria. Y es buena, sólida y pequeña, a favor de una estética muy rigurosa que estructura la película en una serie de caminatas por un pasillo que afirman la conmovedora dignidad de la protagonista Séverine Caneele, una obrera en la vida real que ganó hace tres años el premio a la mejor actriz por *L'Humanité* para escándalo de los ciegos que pueblan el festival. Aquí, Caneele vuelve a demostrar que es una actriz fantástica y que Cronenberg y su legendario jurado del 99 tenían razón una vez más.

La película más graciosa del festival (Cannes no regala risas) fue *La hora de la religión* de Marco Bellocchio, a quien los italianos que no votan a Berlusconi veneran pero nadie se toma en serio fuera de Italia. Este perfecto *has been* es, sin embargo, cliente habitual de Cannes con sus películas de bellas imágenes, un poco antiguas, un poco académicas, un poco ingenuas, un poco pesadas. Pero esta vez, Bellocchio revolvió bien la olla y le salió bien el guiso (hasta aquí, salvo por un párra-

fo, venía usando una prosa distinguida, o eso me pareció). En la primera escena Sergio Castellitto (ingrediente esencial del puchero), un historietista de perfil bajo, recibe la visita de un cura que le comunica que su madre está a punto de ser canonizada. Ateo y absorto, Castellitto inicia así un periplo por el interior de las conjuras vaticanas de poca monta, por un mundo poblado de chupacirios, tramposos y reaccionarios, a cual más delirante. De esta sobredosis sólo lo cura su enamoramiento con sexo incluido de una chica muy bonita que bien puede ser una monja (Bellocchio es ambiguo al respecto). El cambalache espiritual incluye un hermano que asesinó a la madre de ambos no por ser ella un futuro mártir de la Iglesia sino porque era una vieja tonta e insoportable. El defecto de la película no es el grotesco (Bellocchio se las arregla para tratar con fino humor estas cuestiones espinosas) sino cierta reivindicación adolescente del ateísmo del personaje frente a la corrupción católica. La película no está mal y siempre es bueno asistir durante el festival a misa una vez al menos, sobre todo en la Costa Azul, donde Le Pen ganó las elecciones.

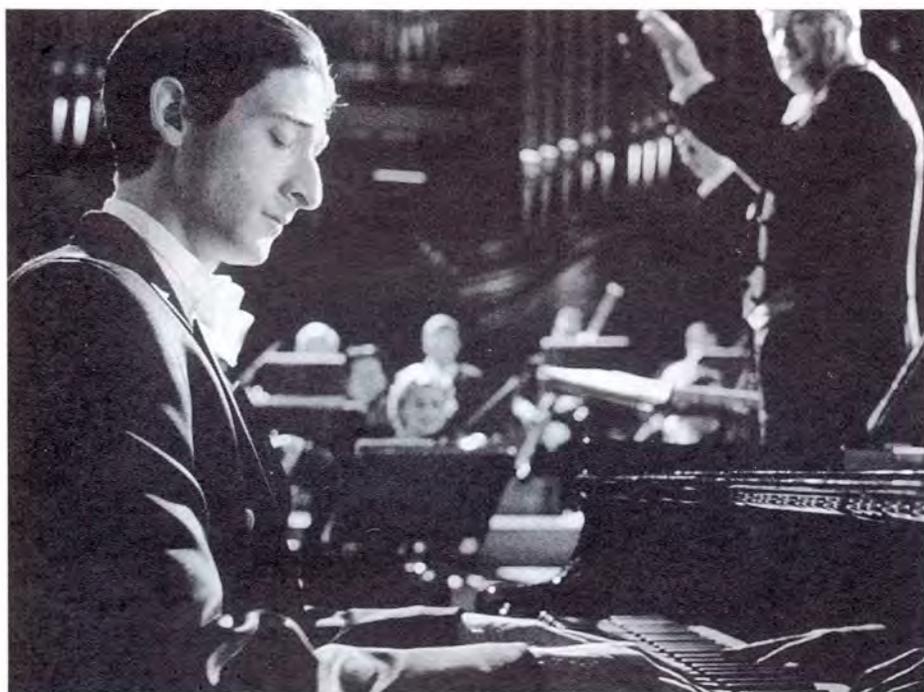
La película que generó las opiniones más encontradas fue *Demonlover* de Olivier Assayas (que se separó de Maggie Cheung, por si quieren saberlo). De los coqueteos con la *qualité* francesa de *Les destinées sentimentales*, Assayas pasó ahora (es un director de lo más variado) a un thriller futurista y plutocrático, en el que un hombre y varias mujeres hermosas se aman, se traicionan y se asesinan alrededor de un contrato multimillonario ligado a la edición de pornografía infantil japonesa. En ambientes de cinco estrellas, donde el dinero no es un problema, los personajes de Assayas lucen permanentemente cansados por el estrés empresarial. *Demonlover* es un film un poco rastacueros (esta palabra designa al que suspira por la riqueza) pero es bastante agradable de ver, fluido y misterioso por momentos. Me parece que Assayas no es un director demasiado serio y que la cinefilia se le subió un poco a la cabeza y se le mezcló con la fantasía del jet set, lo que lo puede llevar



Demonlover, de Olivier Assayas. Thriller chic por el ex marido de Maggie Cheung



Unknown Pleasures, de Jia Zhang-ke. Tercer film del inventor del cine chino, un genio



El pianista, de Roman Polanski. Palma de Oro. El año que viene gana la biografía de Waldo de los Ríos

a ser un segundo Wenders, aunque sin haber hecho antes *Alicia en las ciudades*.

Para terminar, la vuelta a casa con las dos películas argentinas presentes: *El bonaerense* de Pablo Trapero y *Un oso rojo* de Adrián Caetano. Hay un peligro que corren los nuevos directores argentinos, pero es un peligro con ventaja. La eterna demanda de exotismo y miserabilismo por parte de los países centrales hace ver estas producciones como desprendimientos tardíos del neorealismo. Esto hace que las películas gocen a priori de cierta simpatía condescendiente. Ni Caetano ni Trapero en particular tienen esa perspectiva, aunque *Mundo grúa* y *Bolivia* fueron leídas a partir de esa premisa. Esta vez la reacción fue de sorpresa, ya que los dos films se desmarcan de esa visión. Sobre todo *Un oso rojo*, donde Caetano filma con las coordenadas del cine americano, que son las que prefiere. Hay en la película citas de Eastwood y de Siegel, a partir del protagonista Julio Chávez, que encarna a un típico héroe del cine negro, un pesado que al salir de la cárcel intenta recuperar a su familia para terminar enfrentado, desde su rebelde indivi-

dualismo, con el crimen organizado y la policía (que son la misma cosa, detalle argentino). Chávez sostiene el peso de la película con un cuerpo aumentado ex profeso en el gimnasio y la cantina. *Un oso rojo* es una película de género, un estilo de film que rara vez se exhibe en Cannes, y que muestra, como un añadido casi obligado, algo del trasfondo local de suburbio. Es una película segura, cerrada, que Caetano puede hacer sin esfuerzo como parte de una carrera que parecer aspirar, ante todo, a ser prolífica.

El bonaerense es un film mucho más complejo. Esta incursión por el mundo de la maldita policía no es ni un film de mensaje, ni un thriller, ni un drama sobre la vida de los uniformados, acaso las tres tradiciones posibles para las películas que transcurren en un ambiente semejante. El cine de Trapero es difícil de encasillar, en primer lugar porque una de sus virtudes es la de ir a descubrir películas donde no parece haberlas. Pero también porque el hilo conductor, tanto en *Mundo grúa* como en *El bonaerense*, no son las alternativas dramáticas sino los procesos de aprendizaje. Cosas como manejar una grúa o adaptarse a la Bonaerense (en ambos casos

El Palmarés

PALMA DE ORO

El pianista, de Roman Polanski

GRAN PREMIO DEL JURADO

El hombre sin pasado, de Aki Kaurismäki

INTERPRETACION FEMENINA

Kati Outinen, por *El hombre sin pasado*

INTERPRETACION MASCULINA

Olivier Gourmet, por *El hijo*

MEJOR DIRECTOR (EX AEQUO)

Paul Thomas Anderson, por *Punch-drunk Love*

Im Kwon-taek, por *Chihwaseon*

MEJOR GUION

Paul Laverty, por *Sweet Sixteen* de Ken Loach

PREMIO DEL JURADO

Intervención divina, de Elia Suleiman

PREMIO DEL 55º ANIVERSARIO

Bowling for Columbine, de Michael Moore

CAMARA DE ORO

Bord de mer, Julie Lopes-Curval

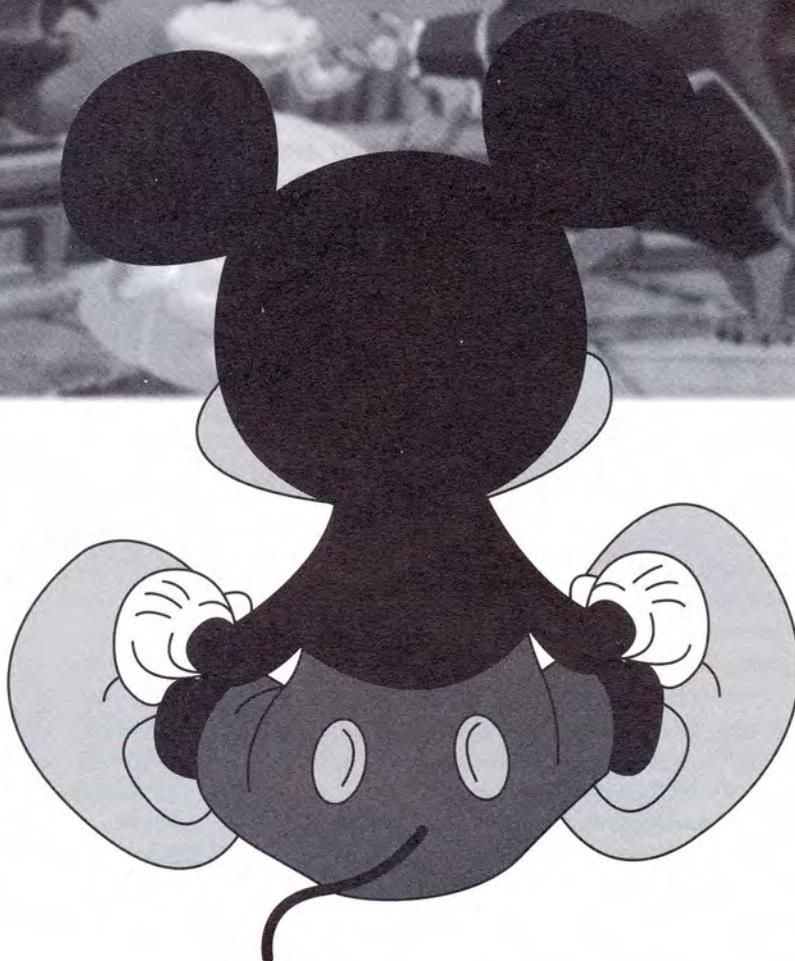
los protagonistas poseen un oficio previo) corren paralelas con la propia educación del director como tal. Los dispositivos mecánicos, los engranajes de la vida estructuran los films de Trapero, pero al mismo tiempo permiten que el mundo exterior penetre en la pantalla sin adulterarse ni ser subrayado. Los resultados son siempre sorprendentes, al punto que un crítico francés escribió que no hay que extrañarse de la decadencia argentina después de ver *El bonaerense*. Pero la película es otra, mucho más abierta y sofisticada que sus lecturas sociales.

Termino de escribir estas líneas cuando recibo la noticia del despido de Marie-Pierre Macia al frente de la Quincena de los Realizadores, tras una edición en la que hubo una coincidencia generalizada sobre la calidad de su programa. Previamente había sido separado nuestro amigo Jacques Gerber, tras una pelea con Macia. Ambos nos ayudaron a hacer el BAFICI de este año. Creo que ambos –al igual que José María Riba en la Semana de la Crítica el año pasado– fueron víctimas de las presiones y la oscuridad de los pasillos del poder cultural francés. Eso también es Cannes. ■

¿Qué ves cuando me ves?

Tres redactores ven indefectiblemente todas las películas de Disney.

¿Se ponen de acuerdo? Rara vez. Tejen alianzas, cambian de opinión en el tiempo, discuten, revisan. Y ahora tratan de explicar cómo se acercan a las producciones de la compañía del nunca congelado Walt.



LA VIDA DISNEY: INSTRUCCIONES DE USO

por Leonardo M. D'Espósito

Dicen que Truffaut no llevaba a sus hijos a ver películas de Disney por su crueldad, pero les mostraba las de Hitchcock. Elude que Disney creó una poética propia, uno de los pocos grandes inventores de formas del cine –como diría FT de AH–, cuya influencia es mayúscula. La mayoría de los parámetros creados por Walt siguen siendo respetados por los realizadores que trabajan para la firma. Hay dos aspectos interesantes, que hacen única a la organización Disney.

Uno de ellos es que los directores de las películas animadas rara vez dibujan. Es difícil pues saber quién es el “autor” de un largo: es Disney y punto, único autor *post mortem*. El otro es que, aun en los films más radicalmente desafortunados de la firma (*Dumbo* en los 40 o *Las locuras del emperador* hoy), siempre son fieles al relato. Es el lado clásico: los escasos largos de animación de autores norteamericanos (Chuck Jones de *The Magic Toolbox* y *Gay Purr-ee*, Bill Plympton de *The Tume*) son films episódicos. El mundo que muestran las películas de Disney tiene la extensión y la densidad del cine clásico. Se basan en la convicción de que su universo es real y los personajes tienen una vida que continúa una vez terminado el film.

El problema Disney –autor global, no sólo referido a Walt– es ser irremediamente conservador. Esto no es necesariamente malo; hay más de una obra maestra en los casi 40 largos de la firma (*Blancanieves*, el *grand film malade* que es *Fantasia*, *Pinocho*, *Bambi*, *La Bella y la Bestia*, *Las locuras del emperador*, quizá *Lilo y Stitch*). Sucede que los cambios temáticos y estéticos de Disney siempre son producto de que otros dieron el primer paso. Pasó con el estilo adoptado en *La bella durmiente* tras el éxito de la UPA o con el ritmo a lo Tex en *Hércules* o *Las locuras...* Además del trazo, los films de los 90 se nutren en la existencia de *Los Simpson* y un nuevo público. Hay una fórmula Disney prácticamente inalterable. El tronco es un relato construido de

manera tradicional; las ramas más gruesas son las peripecias de los protagonistas, las más pequeñas son los gags protagonizados por los personajes secundarios (siempre una galería colorida, variada y cómica). Hay un clímax o confrontación final seguida por un cuadro coral que cierra el relato a la manera del “y fueron felices para siempre”. La música, omnipresente, ritma y complementa el movimiento dibujado; el diálogo tiene poca importancia y el color refleja el ánimo de situaciones y personajes. El tejido de estos elementos logra la densidad de las películas.

Los films Disney tienen algo de didáctico: son relatos de crecimiento, donde el protagonista habrá de encontrar su lugar –físico y moral– en el mundo (las familias quebradas son, pues, una necesidad). Parte de la dimensión “didáctica” –aquella que, por ejemplo, hace que cierta crítica desprecie *Blancanieves*– es contextual y se diluye al pasar el tiempo; sólo queda el encanto perverso de la huida en el bosque. Las mejores películas de Disney son las menos atadas a estas contingencias y donde, además, los artistas tienen margen de maniobra. No por nada *La Bella y la Bestia* es el mejor film de la firma en los últimos 30 años: detrás están Howard Ashman y Alan Menken, maestros de la parodia musical que crearon *La tiendita del horror*. Allí prima el relato sobre la enseñanza. Si aceptamos que el universo Disney es aquel donde los buenos sentimientos de comprensión y tolerancia deben triunfar sobre cualquier otro, lo que queda es la capacidad por hacernoslo creíble e inmediato. Se puede discutir acerca de la verdad relativa de tales valores, porque cambian década a década. Las películas se defienden por sí mismas.

Hay Disney buenos y Disney malos. Buenas son aquellas películas donde la aventura y lo extraordinario superan las necesidades del negocio, donde la técnica cuadra con lo que se cuenta. Entre los clásicos, *Fantasia*, *Blancanieves*, *Pinocho*, *Dumbo*, *La bella durmiente*, *101 dálmatas* y, un poco menos, *Los aristogatos* (primer intento de aggiornar temas, con madre soltera, diferencias sociales y música de jazz), *Alicia en el País de las Maravillas* –de estructura forzosamente episódica–, *El libro de la selva* y *La espada en la piedra*. De los recientes, *La Sirenita*, *La Bella y la Bestia*, *Mulan*, *Las locuras del emperador*, *Lilo y Stitch*, *Atlantis* y, menos, *Aladdin* y *Pocahontas* (este último, como *El jorobado de Notre Dame*, tiene más de un punto de interés a pesar del resultado final). En ellas, la necesidad de crear un universo propio para asombro y emoción del espectador es central. Por eso algunas

son fracasos (*Fantasia*, *Atlantis*, *Los aristogatos*). No por nada no hay films de los 70 y los 80, cuando el género se eclipsó gracias al desarrollo de los efectos especiales: el lugar de la fantasía lo ocuparon Spielberg y Lucas. Es raro que descubrieran a Tex Avery recién con *Las locuras...* pero era justamente un título problemático, estrenado por obligación, remontado y por el que nadie apostaba nada. Hoy la producción animada de Disney es tan prolífica, en proporción, como la de cualquier estudio, y enfrenta una competencia nutridísima. Ganan cuando al “estilo de la casa” se lo complementa con libertad creativa, a pesar de que cada éxito produce una fórmula que sólo cuando alguien ajeno a Disney la quiebra (el caso *Shrek-Lilo y Stitch*) puede ser digerida por el elefante rosado criado por Tío Walt.



AFILANDO LOS DIENTES

por Javier Porta Fouz

Si uno echa una mirada sobre la producción Disney animada a partir de *La Sirenita* (solamente observando la liga mayor), encontrará como punto de contacto una ambición por lograr éxitos. Si vamos más allá de eso, estamos en problemas, ¿qué tendrá que ver *Atlantis* con *Hércules*? Entonces, hablar de los últimos Disney es hablar de unas cuantas películas que, a lo sumo, podrán agruparse de alguna manera siempre fragmentaria y provisoria. Tal vez puedan juntarse –o más bien arrimarse– *La Sirenita*, *La Bella y la Bestia*, *Pocahontas*, *Tarzán*, *Mulan*, *El jorobado*, *Dinosaurio* y *Atlantis*. Pero ese agrupamiento no puede ir mucho más allá de considerar que todas estas películas son relatos que se revuelcan con mayor o menor pasión y logros en lo clásico (y ya podemos estar pensando en que *Mulan* y *La Sirenita* son más audaces, filosas y cómicas que el resto). Incluso solamente considerando este grupo, hablar de un estilo Disney no me convence. De la cinefilia exacta del paisaje abierto en *Dinosaurio* al moho y la fealdad encerrados de *Atlantis* no hay ningún tipo de continuidad. Aunque tal vez *Mulan* pueda llegar a ser la versión arrolladora y lograda de *Pocahontas*, pensar en un continuismo poco más que débil, en una serie de films que no pocas veces parecen negarse unos a otros, es un callejón sin salida. Aclarado lo dogmático que es seguir hablando de Disney y no de las películas en particular, veamos uno de los puntos de discusión que nos llevó a escribir estas páginas: *La Bella y la Bestia* es una película envejecida, di- ▶

je por ahí, y lo sigo sosteniendo, se trata de un film más bien clásico, pero poco estimulante. Su clasicismo deriva de contar una historia en la que el centro es el desarrollo narrativo y no la digresión y la autoconciencia, pero carece de la gracia y el deslizamiento de los verdaderos clásicos: es una historia a la que le cuesta avanzar en la medida en que se empantana en su tensión narrativa infantil y en los peligros que ocasiona el malo Gastón, un verdadero personaje idiota e inútil, molesto no tanto para los protagonistas –destinados a la obviedad de “el amor es más fuerte”– sino para el espectador, que ve retardada la acción sin ninguna recompensa. A un ojo ya habituado a obviar esos conflictos en busca de otros placeres, *La Bella y la Bestia* le resultará una película envejecida, cuyo gran poder de fascinación en el momento de su estreno (ciertas nuevas técnicas de animación por computadora, etc.) hoy ya no sorprenden a nadie. Por otro lado, su énfasis en una narración previsible sólo podría pivotar con interés en una crueldad elevada (un buen refugio presente en algunas películas de Disney, pero no es el caso). *La Bella y la Bestia* es hoy una película correcta (uf, plomo), con unos dibujos y unos colores que no estimulan al ojo, un cuentito que no logra despertar cerebros ávidos de otros relatos. Efectivamente, esto es una cuestión de expectativas, justamente un punto central para la pregunta ¿cómo ver una película de Disney? Y veo que las tres películas “más clásicas” de esta etapa de Disney que más me gustan son *La Sirenita*, *Mulan* y *Dinosaurio*, dos protagonizadas por mujeres intrépidas (la bella de la bestia pega un par de golpes pero no deja de ser una heroína aventurera) y otra por animales extintos. Los estereotipos de *La Bella y la Bestia* y los de *Tarzán*, y ni hablar de los de *Atlantis* (que incluye un francés y otros tipejos cuya caracterización cómica es de una estupidez alevosa) hunden por sí solos un dibujo animado actual.

Y el otro foco de discusión, que ya pinta como eterno, es el odio de algunos de mis compañeros hacia *Hércules*, nada menos que la primera de las películas Disney que pulveriza con cinismo y autoconciencia la noción de seriedad del héroe animado. *Hércules* es un tarado, y los tarados pueden ser héroes, dice *Hércules*. Un verdadero mazazo a otra película de animación de ese mismo año, de otra empresa, *Anastasia*, que decía que los héroes eran personas sanamente constituidas, de derecha, nobles y sensibles. Cuando Disney rompía con su conservadurismo (y Megara era una heroína libertaria) no era comprendido. *Hércules* fue un precursor de *Shrek*, por lo que *Lilo y Stitch* –de la que se ha dicho que hacía acuse de recibo de *Shrek*– es más bien una película que combina lo mejor del mundo de *Hércules*, su ánimo de reventar todo en mil pedacitos, con el delirio de *Las locuras del emperador* y la potencia emocional de encon-



trar un nuevo lugar en el mundo (*Mulan*, *La Sirenita*). En este sentido, *Lilo y Stitch* es muy ilustrativa de cómo debe verse una película de Disney hoy: no continúa ninguna línea sino que recorta y pega, y se corta sola. *Stitch*, adorable bicharraco, encuentra en la clásica historia del patito feo cierta noción para orientarse en un mundo que le es desconocido, pero la película que lo contiene subvierte la enseñanza: mientras el cisne (que no pato) lograba encontrar su lugar en el mundo cuando encontraba a sus iguales (el orden quedaba restablecido), *Stitch* –una criatura inclasificable– terminará conformando un grupo caótico con una familia destruida y en formación + un negro grandote ex agente de inteligencia + otros extraterrestres. La novedad de *Lilo y Stitch* (y sí, el romanticismo básico y no pasional de *La Bella y la Bestia* queda superado) indica no tanto que el amor es más fuerte sino que el amor es morderse. Toda una modalidad más incisiva de cine.



LA GENTE DEL FUTURO por Santiago García

Los films Disney repiten a veces los directores pero es complicado adjudicar a tal o cual la categoría de autor. Eso respalda la idea de quienes afirman que los films Disney son productos con consumidores asegurados y que no necesitan que medie valor artístico alguno. Pero algo tienen para poder mantenerse año tras año en el gusto de

las distintas generaciones. No hay nada de malo en hacer un cine que busque la risa y el llanto, que contenga cierta dosis de aventura y alguna que otra canción. Pero claro, cuando uno ve en la pantalla una fórmula y no una historia, el placer de todos esos elementos se diluye. Indudablemente, los mejores films de estudio son aquellos que no nos dejan ver la fórmula o aquellos que colocan un elemento que nos lleva a otro lugar, que toca temas que los otros films desprecian o simplemente ignoran. Tomando como punto de partida del nuevo Disney a *La Sirenita*, descubrimos claramente cuál será una de las más importantes innovaciones del estudio. Las heroínas femeninas han cambiado radicalmente. Ellas salieron a buscar príncipes y poco a poco fueron tomando la iniciativa de una manera más cercana a las mujeres de la *screwball comedy* de los 30 que a las suaves doncellas de los cuentos de hadas cinematográficas. *La Bella y la Bestia* es otro ejemplo perfecto. Consciente del significado oculto (pero igualmente adivinable) del cuento original, relacionado con la sexualidad femenina y con el temor a su relación con el universo masculino, la película se atreve a cambiar un eje fundamental del cuento: el padre no entrega a su hija; ella rescata a su padre, se mete en el castillo de la Bestia por iniciativa propia, y no es una novia entregada en matrimonio. Además, es una intelectual que alarma a la gente del pueblo por su pasión por la literatura. El villano es un patán machista (valga la redundancia) y la historia de amor termina siendo la de una mujer independiente que elige su pareja sin obedecer designios de ninguna clase. Otras heroínas pasaron por los films de Disney, pero sin duda el siguiente paso significativo es *Mulan*, basado en un leyenda folklórica china. *Mulan* es una joven incapaz de ser la esposa ideal que la sociedad exige a todas y cada una de las mujeres. Pero su mayor transgresión es la de disfrazarse de hombre



Tres caras de Disney: anárquico con *Las locuras del emperador*, clásico con *La Bella y la Bestia* y feminista con *Mulan*

y usurpar el lugar que le hubiera correspondido a su padre en el ejército del Emperador. Así, no sólo salva la vida de su padre sino también al emperador, a sus compañeros del ejército y a toda China. La historia de amor aquí queda fuera del metraje. Ella triunfa de forma absoluta y en la última escena vemos llegar al joven al que ha conquistado por méritos que nunca se le atribuyen a la mujer y que sin embargo le pertenecen a cualquier personaje heroico de la historia del cine (y fuera del cine). La película termina con la promesa de un romance, pero el romance no es el fin de las acciones de Mulan; podrá ser una consecuencia extra, pero nunca el punto de partida ni el centro de la historia. Del guionista de *Mulan* llega en el año 2002 *Lilo y Stitch*, una película que une, tal vez como ningún otro film del nuevo período Disney, la fuerte narración clásica y los conflictos habituales con el humor menos adocenado y una mirada más alocada y alegre sobre la animación. El resultado es tan impresionante como probablemente irreplicable. Su anarquía no resta nada a la tristeza y la soledad de sus personajes. A diferencia de los otros dos films anárquicos del estudio (uno muy fallido, *Hércules*, y otro muy acertado, *Las locuras del emperador*), este consigue emocionar y divertir por partes iguales. Es también una película graciosa y llena de canciones. Pero eso sí, de Elvis. Publicitada como si fuera un

coletazo de *Shrek*, *Lilo y Stitch* no tiene absolutamente nada que ver con aquel film. Mientras que *Shrek* se refugiaba en la parodia para esconder su absoluta falta de ideas, *Lilo y Stitch* tiene ideas de sobra y se arriesga apostando a las buenas cosas clásicas y a las buenas cosas modernas. Las dos hermanas (Lilo y Nani) tienen la energía y el espíritu indomable de Mulan. No encajan en el mundo y la vida no les es fácil. Las une un amor a prueba de todo. Son los mejores personajes del año. Así como empezamos discutiendo el conservadurismo estético del estudio o la tendencia conservadora, también se puede llegar a la conclusión de que, ideológicamente, la rama feminista de Disney es lo más poderoso y radical que tiene el estudio. Podríamos inventar una ecuación: mejor es una película Disney cuanto mayor es el protagonismo femenino en la historia. Suena arbitrario, pero un repaso de los títulos de los últimos 25 años parece respaldar esta teoría. Ya no se necesita una princesa buena y una bruja mala; los estereotipos han dado paso a una nueva clase de mujer en el cine de animación (*Las chicas superpoderosas* es otro excelente ejemplo con una estética bien distinta). Hay muchos tipos de vanguardias, y la del feminismo de Hollywood parece ahora estar en manos de los dibujos animados. Que las nuevas generaciones de espectadores reciban este discurso provoca esperanzas en el futuro. ■

Películas	LMD'E	SG	JPF
La Sirenita	9	9	8
La Bella y la Bestia	10	10	5
Aladdin	6	6	8
El rey león	6	4	6
El jorobado de...	5	6	4
Pocahontas	7	7	6
Hércules	4	2	9
Mulan	8	9	9
Fantasia 2000	3	5	5
Atlantis	9	9	2
Las locuras del...	10	8	8
Tarzán	6	6	3
Dinosaurio	8	8	8
Lilo y Stitch	9	10	9



INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT N°2

ABIERTA LA INSCRIPCIÓN

● **Realizador Integral de Cine y Televisión**

◀ Convenios con: INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL Paris, France
CENTRE D'ESTUDIS CINEMATOGRAFICS DE CATALUNYA España ▶

● **Productor Integral de Radio**

2 ESTUDIOS DE RADIO Y SALA DE EDICIÓN CON 10 TERMINALES SIMULTÁNEAS - ESTUDIO DE TELEVISIÓN PROFESIONAL - LABORATORIO DE POSTPRODUCCIÓN 6 ESTACIONES DIGITALES MAC-DV CAM - CÁMARAS DIGITALES DV CAM - EDICIÓN IMAGEN AVID MEDIA COMPOSER EDICIÓN DE SONIDO PRO-TOOLS - SALAS DE SONIDO Y GRABACIÓN - LABORATORIOS DE COMPUTACIÓN - DEPARTAMENTO LABORAL - BIBLIOTECA Y VIDEOTECA ESPECIALIZADA - ACCESO A INTERNET.

AV. DEL LIBERTADOR 6796 (C1429BMN) - BS. AS. - TEL.: 4789-6500

e-mail: ito2@ort.edu.ar

WWW.ORT.EDU.AR

Un oriental ecléctico

Un ciclo en la Sala Lugones del Teatro San Martín (uno más y van...) nos permitió asomarnos a una serie de títulos clave en la obra del director japonés, y descubrir, de paso, que es un artesano respetable y no el maestro perdido del cine oriental. **por JORGE GARCIA**



A pesar de ser una de las cinematografías más importantes del mundo y de su reconocimiento a nivel internacional en el último medio siglo (más precisamente, a partir del premio obtenido por *Rashomon* en el festival de Venecia de 1951), el cine japonés tuvo siempre una distribución escasa y errática en Argentina. Con la previsible excepción de Akira Kurosawa y del Kobayashi de los años sesenta, fueron muy pocas las películas de ese origen estrenadas en nuestro país, incluida la obra de maestros indiscutibles como Yasujiro Ozu y Kenji Mizoguchi que, de no mediar los excelentes ciclos programados por el Teatro San Martín y la Fundación Cinemateca Argentina –que también permitieron conocer a las figuras más relevantes del cine japonés actual, como Kitano y Kiyoshi Kurosawa–, continuarían siendo hoy ilustres desconocidos (categoría que hoy ostenta el elusivo y esperado Mikio Naruse). De allí la importancia de la retrospectiva proyectada el mes pasado en la Sala Lugones, dedicada a Kon Ichikawa –apresurémonos a decirlo, un realizador de menor relevancia que los ya mencionados–, en la que se exhibieron diez películas realizadas entre 1956 y 1963, para muchos críticos el período más importante de su filmografía.

Nacido en 1915, hoy sería lícito pensar que estamos hablando de un realizador retirado desde hace mucho tiempo y viviendo los últimos años de una apacible vejez. Pues bien, nada de eso ocurre, ya que Ichikawa sigue filmando regularmente al ritmo de una película por año, convirtiéndose –con la excepción del nonagenario portugués Manoel de Oliveira– en el realizador activo más anciano del cine actual, con una filmografía que cubre más de medio siglo y casi ochenta películas (en el festival de Mar del Plata, hace un par de años, pudo verse uno de sus últimos títulos, *Dora-keita*). Debutó como realizador en 1946 y sus primeros films fueron en su mayoría comedias satíricas, un género no demasiado transitado por

El cuarto de los castigos
(abajo izquierda).

Conflagración (derecha),
o Ichikawa adaptando a
Yukio Mishima



el cine de su país, lo que indujo a varios críticos a denominarlo "el Frank Capra japonés". Sin embargo, su reconocimiento internacional llegó en 1956 con un film dramático, *El arpa birmana*, su título más famoso pero también una obra ostensiblemente sobrevalorada. A diferencia de los grandes cineastas nipones (Ozu, Mizoguchi, el propio Akira Kurosawa), y a partir de la decena de films exhibidos, se hace difícil encontrar en Ichikawa constantes estilísticas y temáticas que permitan catalogarlo como un autor cinematográfico con una visión personal del mundo. Sí puede hablarse de un narrador ecléctico con una amplia variedad de registros y de indudable oficio que, como ocurre en general con los buenos artesanos, cuando tiene un buen guión en sus manos puede lograr films que se elevan por encima de la medianía. Ello pudo apreciarse, por ejemplo, en *La llave* (1959) y en *La venganza de un actor* (1963), los dos mejores títulos del ciclo. *La llave* —estrenada aquí con el título de *Pasión extraña* y, junto con *El arpa birmana*, las únicas películas de Ichikawa conocidas comercialmente— es una adaptación de la novela de Junichiro Tanizaki que, muchos años después, también realizó el italiano Tinto Brass. El film describe minuciosamente los esfuerzos de un hombre maduro por recuperar su virilidad perdida, para lo cual planea encuentros de su hija y esposa con sus respectivos amantes, que observa subrepticamente con el fin de lograr excitación, a la vez que recurre a la revisión de algunos films pornográficos caseros que realizó con su esposa años atrás. La película comienza en un tono ligero, casi de comedia —aunque con ribetes bastante oscuros—, pero va deslizándose progresivamente hacia terrenos cada vez más dramáticos, en un relato considerablemente audaz para la época, que es también una aguda reflexión sobre el voyeurismo en sus diversas variantes y sobre el inexorable paso del tiempo. Como en casi todos los films de Ichikawa vistos, hay

una excelente utilización del Scope. En cuanto a *La venganza de un actor*, aparece como la película más arriesgada del ciclo desde el punto de vista formal, un melodrama delirante que narra los intentos de un *oyama* (así se llama a los actores que en el teatro Kabuki interpretan papeles de mujer) por vengarse de los responsables del suicidio de sus padres, para lo cual los enfrenta entre sí (una clara influencia del *Cosecha roja* hammettiano). El film es un relato por momentos desequilibrado, que en varias secuencias se aleja ostensiblemente de cualquier atisbo de realismo y que muestra un refinamiento visual ausente en los otros films del realizador. Otros méritos son la notable actuación de Kazuo Hasegawa en su doble interpretación del protagonista y el ladrón que lo protege, algo que ya había hecho en la primera versión de la película, tres décadas antes. *El arpa birmana* y *Fuego en la llanura* son dos films, desde distintas perspectivas, marcadamente antibélicos. En el primero, premiado en el festival de Venecia, el último sobreviviente de un pelotón combatiente en Birmania se hace pasar por monje budista y se dedica, en la búsqueda de su redención, a enterrar a los muertos que encuentra en su camino. Más allá de sus intenciones, el film aparece como una obra de *qualité*, pomposa, y solemne y de un humanismo bastante elemental y esquemático, destinado a conmover de manera inmediata al espectador sin provocar su reflexión, recalándole permanentemente lo mala que es la guerra. Distinto es el caso de *Fuego en la llanura*, un retrato mucho más crudo y realista de la contienda, en el que la supervivencia a cualquier costo se convierte en el principal objetivo, aunque ello implique llegar al canibalismo. Una película con un tono excesivamente enfático y recargado, pero que ofrece una mirada sobre la guerra y sus consecuencias mucho más descarnada y profunda de la que propone *El arpa birmana*. Uno de los films de la muestra que venían precedidos de más fama era

Conflagración, adaptación de la novela *El templo del pabellón dorado* de Yukio Mishima, acerca de un estudiante que ingresa en un monasterio budista para escapar de la influencia de su madre, pero que, al descubrir que los monjes no son el ejemplo de vida buscado, termina quemándolo. La película sólo por momentos capta el torturado mundo interior del escritor, y en muchos pasajes resulta morosa y literaria, apareciendo como la mera ilustración superficial de un guión, sin llegar a transmitir las profundas tensiones que se esconden tras su anécdota argumental. *Nihonbashi*, remake de un film rodado años atrás por Mizoguchi, es un típico melodrama de geishas en el que dos mujeres se disputan el control de un barrio de Tokio. Primera película en color de Ichikawa, es un relato correcto aunque sin mayor vuelo, que bien podría calificarse de "sub-Mizoguchi", ya que están presentes los elementos recurrentes de los films del gran Kenji, pero sin el rigor y la transparencia de su puesta en escena, ni su profundidad para describir la posición de la mujer en la sociedad japonesa y los factores sociales que condicionan su conducta. El resto de los largometrajes exhibidos en el ciclo, aun siendo de desigual interés, ratifica la variedad de temáticas abordadas por el director.

Así, *El cuarto de los castigos* es un film que retrata el enfrentamiento generacional en el Japón del "milagro económico" y la falta de ideales de la juventud, en un relato moroso y estirado que sólo crece en los últimos veinte minutos y que presenta una excelente escena final de decidido tono "fulleriano". *El tren está lleno* es una sátira a la burocracia estatal, centrada en un joven estudiante que realiza diversos trabajos. Un film bastante obvio en su mirada crítica, que recoge algunos ecos chaplinescos y muestra que el humor no es el fuerte del director. En *El hijo*, el blanco de Ichikawa son los aspectos patriarcales de la sociedad japonesa y, como la anterior, muestra notorios desniveles, pero permite ver en una misma película a dos de las actrices más legendarias del cine nipón: Isuzu Yamada y Machiko Kyo. Finalmente, *Diez mujeres oscuras* aborda en tono de comedia negra la conspiración de las amantes de un hombre que toman la decisión de matarlo, en un film que, a pesar de sus intenciones, deja traslucir cierta dosis de misoginia.

El ciclo proyectado en el Teatro San Martín permitió una aproximación a la filmografía de un director con una carrera prolongada y prolífica, muy valorado por algunos sectores de la crítica pero que, a la luz de los títulos exhibidos, por encima de aciertos circunstanciales, aparece más cercano a la categoría de artesano respetable que a la de artista mayor. ▣



X SERGIO WOLF

EL INQUILINO

Las reglas del juego (documental)

Mirar nuca de gente (filmadas) significó para nuestro columnista una invitación a esbozar un reglamento para el cine documental, que no por provisorio o antojadizo es menos vital.

Los mineros aprietan el paso enfundados en sus mamelucos YCF, yendo como en procesión, como guiados hacia una luz. Pero la luz no es hacia donde van sino la que emana de sus cascos tiznados sobre ese enorme túnel que parece devorarlos. La montajista Alejandra Almirón se detiene y busca unos planos que pensamos –con Alejo, el codirector– quizá resuelvan la secuencia en tren de armarse. La máquina congela a los mineros de espaldas.

Me distraigo, errando con la mirada por el lugar, y quedo fijado en otro monitor donde se copia *Ruta Uno*, de Robert Kramer. Ahí veo, fugaz, al protagonista Doc documentando con sus ojos unas tumbas blancas. Pienso en algo que leí, seguramente en algún capítulo del gran libro de Bill Nichols, *La representación de la realidad*. Decía –¿era Nichols?, ¿quién lo dijo?– que el documental es un género que filma la muerte. Todo documental, pienso, quizás exista para desmentir el olvido, recuperar, excavar, sacar a la superficie aquello no superficial que estu-

vo arrumbado. El cine sería como una gran casa donde el documental es el espacio vedado y velado –por tapado, por muerto–, lo que no se muestra cuando hay visitas porque no luce como el resto de la casa –la parte impecable de la casa: la ficción–, como una pieza de trastos viejos y algo enmohecidos, llena de cosas con las que no sabemos qué hacer, que no nos decidimos a tirar porque confiamos que tienen valor.

El tema es el recuerdo, o cómo vencer a la muerte, que es lo mismo. Pienso en personajes recordando algo pasado, o que desapareció o está próximo a esfumarse. Pienso en el documental como contrato de responsabilidad con el futuro, al asegurar su protección del pasado. Quizá por eso la imagen en el documental es tan defectuosa, tan inestable: porque se trata de iluminar aquello que no vio la luz antes, o que es mostrando “iluminándolo de otra manera”. Pienso en el documental como el acto espiritista que convoca fantasmas y convoco otros

fantasmas, los de otros documentales, desde los radicales como *Shoah* hasta los sentimentales como *Rerum Novarum*, desde los enigmáticos como *Mother Dao* hasta los obcecados como *La delgada línea azul*, o los climáticos como *Por la vuelta* (¿no era Godard quien decía que sólo el cine era capaz de filmar la muerte trabajando?). Primera regla: debe haber gente recordando.

Siempre, filmar la muerte; siempre, el paso del tiempo. Pero cuando vuelvo a mirar el otro monitor veo a Doc de espaldas, con su perfil apenas visible. Giro hacia la imagen que sigue con los mineros dándome la espalda. Vuelvo a Doc, y se me ocurre que la diferencia con la ficción está en que sólo en el documental vemos tantos personajes de espaldas a cámara. Sí, definitivamente, la gente no pagaría una entrada y no ver los ojos o el rostro de las estrellas. El frente y el revés. Me viene de golpe Godard, otra vez. El inicio de *Vivir su vida*. Ahí, después de mostrarnos de frente y perfil a Anna Karina, abre la primera escena con una “escena documental”, con un largo plano de ella de espaldas. En el documental hay mucho omóplato, mucho perfil, mucha nuca (como la de Jean Seberg en *Sin aliento*, esa sí que era una nuca. Hipótesis: la nuca es el primer plano del documental). Pero, ¿y en los documentales televisivos? No, ahí se ven todos de frente. ¿Entonces? Pero en televisión hay varias cámaras. ¿Entonces la diferencia es que con una cámara sólo se puede ir detrás de un personaje? ¿O será que el documental es *literalmente* el revés de la ficción? Filmar el reverso, el otro lado. Por eso, los “personajes” están de espaldas. Raúl Beceyro fue muy preciso cuando escribió que en el documental la cámara se ubica donde puede. Otro modo de dar vueltas sobre lo mismo. Segunda regla: los personajes no se deben filmar de frente.



Kramer cumple en *Ruta Uno* varias de las reglas (momentáneas) del documental

Ahora, un personaje en un auto. Es un ingeniero que cuenta que se despierta de noche sofocado por tragedias pasadas. Subimos con él hasta una mina abandonada. ¿Qué sería del documental sin autos? Pienso en cómo se detiene el documental en narrar los trayectos y en cómo la ficción los suprime, los convierte en meras elipsis transicionales y casi siempre con música. (Digresión: ¿serán de verdad tan tediosos los viajes en auto que por eso el cine de ficción los ahoga en temas musicales que se supone elevan la dramaticidad de esos momentos muertos?) De acuerdo con que el auto es la escenografía y la dirección de arte del documental, pero lo es siempre que haya viajes... ¿Debe haber viajes?, ¿cualquier viaje? ¿*Apocalypse Now* es un documental? ¿*Las alas del deseo*? ¿El western *Cielo amarillo*? No. Gente en tránsito. Sabuesos detrás de huellas. El documental como pretexto para ir hacia un encuentro, para hacer un viaje, para estar con alguien que busca. Viajes, con o sin auto, pero que definen una búsqueda de lo pasado en el presente. Pienso otra vez en *Shoah*,

en *El diario del Che en Bolivia*, en *Sin sol*, en *Fantasma de Tánger*, en *Mr. Death*. Miro a Doc recorriendo Estados Unidos... Tercera regla: debe haber personajes desplazándose en el espacio y en el tiempo.

Al mirar lugares arrasados, me acuerdo de lo que nos dijo el ingeniero al entrevistarlo: "Ustedes, los documentalistas, siempre filman la destrucción". El documental es un género que nunca narra la felicidad, por eso no tiene más remedio que narrar la muerte. Documental y felicidad, enemigos no reconciliados... Aunque sí hay documentales que narran la felicidad. Pienso en los de televisión, con esas playas que de tan hermosas terminan pareciéndome irreales, como retocadas a mano por el fotógrafo. Y esa alegría que todos tienen cuando están ahí... (Especulación dialogada con Alejo: el documental de autor filma historias de gente evocando el pasado; el documental industrial filma animales o gente haciendo deportes.) A ver... En el documental industrial (y conservador) se busca borrar toda huella de vida, haciendo que los

hombres triunfen sobre la fatalidad y las limitaciones del medio, o filman animales o insectos casi pornográficamente, o biografías de grandes hombres o de grandes eventos. Es como si dijeran: "¿Para qué filmar historias de vida? ¿A quién puede interesarle ese viejo? Yo tengo unos jóvenes atléticos y sonrientes y hermosos, o les haré ver cómo arrastra su comida el escarabajo pelotero". ¿Por qué pensarán que eso es más interesante que alguien que se deshace al narrar una gran historia cuyo personaje es él mismo? Nunca voy a entenderlo... Esos mismos productores que niegan toda huella de vida ponen después en los títulos de las películas de ficción el "basado en una historia real"... Tampoco lo entiendo... Cuarta regla: los lugares deben ser domésticos y, en lo posible, más bien horribles.

No hay mayor oxímoron que pretender extraer reglas del documental, tan obstinado en destruirlas. Pero al mismo tiempo, hacer documentales es creer (como el caballero del que hablaba Borges) sólo en las causas perdidas. ▣

TALLER DE CINE DOCUMENTAL FILMAR LO REAL

en El Amante / Escuela

Equipo docente **Edgardo Cozarinsky, Jorge Goldenberg, Cristian Pauls, Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, Jorge La Ferla, Sergio Wolf, Alejandro Fernández Mouján, Gaspar Scheuer.**

Vacantes limitadas

Lunes, martes y jueves de 19.30 a 22.30 hs.

Duración 4 meses

El curso incluye la realización de un trabajo práctico en video

Apertura de inscripción 15 de julio

Informes 4373-8208 o cineojo@interlink.com.ar

directo a video

EL ÚNICO, *The One*, EE.UU., 2001, dirigida por James Wong, con Jet Li y Carla Gugino. (LK-Tel)

Jet Li es ese oriental malvado de *Arma mortal 4*, el protagonista de *El beso del dragón* y *Romeo debe morir*. Es sumamente atlético, y cuando lucha da miedo. Pero no tiene demasiado carisma. En el cine de Hong Kong es muy bueno, aunque se trata de un rostro mucho más cercano al melodrama que a la comedia. *El único* es ciencia ficción, artes marciales y explosiones, dirigido por el especialista en coreografiar peleas James Wong. Es un film plásticamente interesante, pero que carece de intensidad dramática. He allí el problema: después de un par de acrobacias, a nadie le importa quién gana o pierde (repetimos: Li no es demasiado simpático). Lejos de los arrebatos sentimentales de John Woo o Johnny To, y sin la presencia creativa de Jackie Chan, ese Buster Keaton de ojos rasgados, un film "occidental" protagonizado por este muchacho no aburre, pero tampoco apasiona. Cine a las patadas, como quien dice. **Leonardo M. D'Espósito**

LA ÚLTIMA FORTALEZA, *The Last Castle*, EE.UU., 2001, dirigida por Rod Lurie, con Robert Redford, James Gandolfini, Mark Ruffalo. (AVH)

Se pueden hacer varios chistes respecto del último largometraje del otrora crítico Rod Lurie, empezando por el nombre de uno de

sus actores de reparto: Frank Military. *La última fortaleza* sostiene sin medias tintas que un soldado es, ante todo y por toda la eternidad, un soldado, y que merced a esa mística castrense vedada al resto de los mortales cualquier crimen y su consiguiente castigo deberá ser diferente al de los civiles. Lurie se graduó en la Academia de West Point –no de crítico cinematográfico, se entiende– y quizás esta película sea un homenaje a sus antiguos compañeros de armas. La lucha de titanes que se entabla entre el ex teniente presidiario y el algo sádico coronel que dirige la institución correccional mantiene la atención durante dos horas, y lo que menos debería importar para el disfrute son los motivos por los cuales los personajes actúan de tal o cual manera. Redford y Gandolfini se miran, se miden y el resto es una partida de ajedrez donde no puede llegarse a tablas. La bandera norteamericana, la autosuperación y los cimientos del orgullo militar, mejor olvidarlos.

Diego Brodersen

STAN LEE, MONSTRUOS Y MUTANTES, EE.UU., 2002, dirigida por Scott Zakarin (documental). (LK-Tel)

Para quienes deseen saber quién es el señor Stan Lee, padre del Hombre Araña, el Capitán América y los X-Men, este conjunto de charlas con el realizador –y también escritor de historietas para la Marvel Comics, la



La última fortaleza

Duelo de titanes en una institución correccional con demasiados militares

ahora en video

compañía de Lee—Kevin Smith resultarán simpáticas. Son dos personas hablando de cosas que los fanáticos conocen de memoria. Pero hay dos puntas interesantes en este cassette. Una: cómo el histrionismo de Lee trata de ocultar a un personaje que uno adivina cascarrabias. Otra: permite pensar el universo de Kevin Smith como la utilización de las técnicas narrativas creadas por Lee para su mundo de superhéroes, pero aplicadas a un mundo más prosaico (o a un discurso sobre lo prosaico del mundo y sus encantos). A pesar de que es más un “grandes éxitos” que otra cosa, también existe la posibilidad de descubrir artistas de historieta que rara vez dejan el anonimato, y recorrer, desde la mirada del guionista, y recorrer, desde la mirada del guionista, cómo se consideraba el arte popular en los 60. Conversaciones en el Actors Studio, versión nerd. **LMDE**

TRAFICO DE ARTE, *Zui quan*, Hong Kong, 1978, dirigida por Yuen Woo-ping, con Jackie Chan.

LA SERPIENTE A LA SOMBRA DEL AGUILA, *She xing diao shou*, Hong Kong, 1978, dirigida por Yuen Woo-ping, con Jackie Chan.

LA HIENA INDOMABLE, *Hsiao chuan yi chao*, Hong Kong, 1979, dirigida por Jackie Chan y Wei Lo, con Jackie Chan. (LK-Tel)

La idea es básicamente la misma en esta triada de vehículos diseñados para el lucimiento de un precoz Jackie Chan: como en casi todo el cine de artes marciales de los 70, hay un maestro asesinado, un joven discípulo con ansias de venganza, alguna novedosa técnica indestructible y un mortal enfrentamiento final. Pero lo que diferencia a estos films del montón es la concentrada dosis de comedia que comienza a instilarse aquí y allá, liberando a los guiones de su rigidez intrínseca y dando inicio al estilo que el actor y realizador ahora afincado en Estados Unidos perfeccionaría en los años siguientes.

La mejor, sin dudas, es *Drunken Master* (¿a quién se le habrá ocurrido el incoherente título local *Tráfico de arte?*), pero todas poseen al menos dos o tres secuencias maravillosamente coreografiadas, y el uso de los objetos cotidianos—vasos, mesas, sillas, jarrones—como armas mortíferas deparan más de una sorpresa. Como muestra: la pelea con palitos chinos por un trozo de carne en *La hiena indomable* y el baile con trapos de piso en *La serpiente...* Los admiradores de Jackie, realmente agradecidos. **DB**

EL SEÑOR DE LOS ANILLOS, *The Lord of the Rings*, dirigida por Peter Jackson. (AVH) Peter Jackson (*Criaturas celestiales*, *Mal gusto*) se enfrenta a la novela más popular del siglo XX. El resultado es mejor que el libro y abre la promesa de dos grandes films más. Un verdadero prodigio de adaptación al cine de un libro querido y odiado por igual. Una película en serio para aquellos que creen que en el cine todavía se pueden contar grandes historias clásicas. Comentario a favor, perfil de Jackson y perfil de Tolkien en *EA* N° 118.

STORYTELLING, dirigida por Todd Solondz. (AVH) Todd Solondz ha buscado siempre la polémica y nosotros, que siempre queremos hacer polémica, decidimos sacar sólo una crítica a favor, para generar más polémica. A aquellos que odiaron los films anteriores del director, este quizá les sirva para entenderlo mejor, y quizás odiarlo aun más. O empezar a quererlo. ¡Pero no hagan polémica, que es lo que el tipo está buscando! Comentario a favor en *EA* N° 122.

UNA MENTE BRILLANTE, *A Beautiful Mind*, dirigida por Ron Howard. (AVH) La peor película de Ron Howard resultó ser, además, la más premiada. ¿Qué significa esto? No tenemos la más remota idea. Nos gustaría anunciar el apocalipsis pero no creemos que sea para tanto. Mejor no verla y listo. Comentario en contra en *EA* N° 119.

HERMANO, *Brother*, dirigida por Takeshi Kitano. (Gatavideo) Takeshi Kitano pone un pie en Estados Unidos y lleva a sus yakuza tristes a un nuevo terreno. La lealtad y la hermandad son los temas que recorren esta película tan personal como el resto de su filmografía. Kitano nunca es más de lo mismo. Comentario a favor en *EA* N° 120.

APOCALIPSIS NOW REDUX, dirigida por Francis Ford Coppola. (Gatavideo) Cuando George Lucas hizo la *Special Edition* de *Star Wars* se lo acusó de querer vender más, cuando Spielberg hace una edición especial de *E.T.*, es un vendedor sin escrúpulos. Pero cuando Cop-



El Señor de los Anillos

pola hace exactamente lo mismo, se supone que es un artista buscando la perfección en su obra maestra. La película sigue siendo tan impresionante como siempre, sólo que ahora le sobran un par de escenas. Comentario en *EA* N° 120.

LA CAIDA DEL HALCON NEGRO, *Black Hawk Down*, dirigida por Ridley Scott. (LK-Tel) Ridley Scott ha logrado de forma definitiva ser uno de los directores más sobrevalorados por la industria de Hollywood. A pesar de una seguidilla de bodrios infames, aquí sorprende con una película bélica tan irresponsable como divertida. La historia de un genocidio se transforma en una historia de heroicos soldados haciendo su trabajo. Pero a favor del film hay que decir que se nota que es un genocidio. Un desastre para ver en un buen televisor con buen sonido. Comentario en *EA* N° 120.

BESTIA SALVAJE, *Sexy Beast*, dirigida por Jonathan Glazer. (Gatavideo) El club de fans de Ben Kingsley (del cual no formamos parte) nos informa que su pequeño papel en este film es memorable. Cumplimos con nuestro deber pero no recomendamos la película. Comentario en contra en *EA* N° 120.

EL HOMBRE QUE NUNCA ESTUVO, *The Man Who Wasn't There*, dirigida por Joel Coen. (Gatavideo) El cine de los hermanos Coen ha tenido desde su ópera prima una fuerte relación con el policial negro. Esta película lleva esta relación un poco más lejos, llegando incluso a estar filmada en blanco y negro. Un placer para algunos y un aburrimiento para otros. Comentario en *EA* N° 116.

clásicos

SU AMADO ENEMIGO, *Mr. and Mrs. Smith*, EE.UU., 1941, dirigida por Alfred Hitchcock, con Robert Montgomery, Carole Lombard, Gene Raymond, Jack Carson. (Epoca)

Tradicionalmente *Su amado enemigo* ha sido injustamente desestimada en el canon hitchcockiano. Filmada poco después de su mudanza a Hollywood bajo el paraguas de la comedia excéntrica, narra una historia de enredos de pareja a partir de que Lombard y Montgomery descubren que al parecer, por un entrevero legal, no están debidamente unidos por el contrato matrimonial tal como creían. Celos, intrigas y planteos varios conducen al inevitable rematrimonio. Hitchcock le contó a Truffaut que el único motivo que lo llevó a realizarla fue su amistad con Carole Lombard, quien le pidió rodar algo con ella. Y que más o menos se limitó a poner en imágenes el guión que para la ocasión había escrito (brillantemente, vale la pena remarcar) Norman Krasna. El asunto es que, más allá del frecuente desdén, *Su amado enemigo* plantea el inicio de la tarea de corrosión institucional norteamericana que Hitchcock desplegaría de modo magistral un par de años después en *La sombra de una duda*, aunque aquí en tono de *screwball comedy*. Y si bien es cierto que las coreografías y la eficacia básicamente verbal del género no se ajustan en este caso tan propiamente como en la ecuación perfecta Hitchcock = *thriller*, la película es una muestra notable, como alguna vez señaló Stanley Cavell, de transacción entre autoría y preceptos genéricos. Más allá de la desventaja en la que la instala su cercanía con unas cuantas obras maestras, encontramos todo un manifiesto hitchcockiano del matrimonio considerado como mal menor. Será todo lo lamentable que se quiera, pero bien puede ser que no se encuentre nada mejor. Hitchcock suscribía la hipótesis y hasta se permitió agregar a los diálogos de Krasna unas cuantas líneas que aludían a su pareja vitalicia. Fue en el primer día de rodaje de *Su amado enemigo* cuando Hitch se encontró con el efecto boomerang de su célebre declaración de comienzos del sonoro, aquella de que los actores eran como ganado. Lombard le mandó al set tres terneros con cartelitos que denominaban a sus estrellas principales. A partir de allí, el director se ocupó de aclarar que jamás había pronunciado frase semejante, y que sólo había dicho que a los actores *había que tratarlos* como a ganado.

Eduardo A. Russo



Su amado enemigo

Lombard y Montgomery en una injustamente olvidada *screwball comedy* de Hitchcock

LOS SOBORNADOS, *The Big Heat*, EE.UU., 1953, dirigida por Fritz Lang, con Glenn Ford, Gloria Grahame, Lee Marvin, Alexander Scourby. (Epoca)

A comienzos de los 70, Peter Bogdanovich se ponía a la vanguardia de la corriente reivindicadora del llamado "período americano" de la obra del vienés Fritz Lang. Bogdanovich, que se mantiene hoy como uno de los analistas más finos de la tradición del cine de su país, aseguraba que "al sustituir al superhombre alemán por el hombre vulgar norteamericano, Lang dio a su obra un atractivo mayor y la dotó de un gran impacto emocional". *Los sobornados* fue rodada en 1953, unos años antes de que Lang decidiera regresar a filmar en Alemania, harto de las ridículas presiones de los productores americanos, y forma parte de una etapa de su carrera plagada de peleas, disgustos y, también, buenas películas. En lo formal, el film se ajusta a las firmes convicciones del director con respecto al género policial: una fotografía despojada (casi "de noticiero", la definía el propio Lang) para lograr un registro casi documental que diera la sensación de artificialidad más tenue posible y una crudeza que marca un tono general atípico para la época y que puede sintetizarse en la célebre escena en la que el despreciable Vince Stone (Lee Marvin) le arroja café hirviendo en la cara a Debby Marsh (Gloria Grahame). Parábola sobre el hombre

honesto enfrentado solitariamente con las miserias que habían aflorado en la sociedad norteamericana luego de la Gran Depresión, la película se apoya en una de las performances más emotivas de Glenn Ford (la escena de la muerte en sus brazos de la atribulada Debby Marsh es un ejemplo contundente) y revela el carácter de un director que decide tomar partido. Así como Debby se vengará minuciosamente de Vince, el policía Dave Bannion peleará obsesivamente para conseguir algo que calme la enorme angustia por el asesinato de su esposa. Su lucha terminará con una victoria a medias, clara señal de la compasión que Lang sintió por ese personaje que, como él bien sabía, difícilmente pudiera torcer su destino. **Alejandro Lingenti**

ESTACION COMANCHE, *Comanche Station*, EE.UU., 1960, dirigida por Budd Boetticher, con Randolph Scott, Nancy Gates, Claude Akins. (Epoca)

Son muchos los realizadores que han dirigido westerns en el cine norteamericano, pero muy pocos –y algunos equivocadamente– los que son identificados con ese género hoy extinguido. John Ford (quien se autodefinía como alguien que hacía películas del Oeste), Howard Hawks y Raoul Walsh, por nombrar algunos, realizaron varias obras maestras en ese terreno, pero su filmografía es mucho más amplia y abarcadora. Aldrich, Fuller,

Los clásicos del mes

Ray, Fritz Lang, Tourneur, Wellman, Don Siegel, Peckinpah y el hoy olvidado André De Toth rodaron títulos fundamentales dentro del género, pero no pueden ser definidos como directores de westerns, y hasta realizadores aparentemente tan ajenos a ese territorio como John Huston, Wyler, Mankiewicz y Blake Edwards incursionaron en él. Pero una definición de auténticos "hombres del Oeste", más allá de que todos ellos hayan realizado títulos destacables en otros terrenos, alcanzaría a Delmer Daves, Anthony Mann y Budd Boetticher. Luego de muchas películas de bajo presupuesto —con alguna excepción— y varios títulos más o menos destacables, Boetticher rodó entre 1956 y 1960 siete westerns consecutivos para la productora Rarown —de la que participaba Randolph Scott, intérprete de todos ellos— que hoy aparecen como el corazón de su filmografía. *Estación comanche* es el último y, junto con otros tres de la serie, tiene guión de Burt Kennedy, quien logró un asombroso grado de complementación con el director. Como en casi todos esos títulos, Scott interpreta a un hombre solitario, monolítico y obsesivo, quien en este caso emprende la búsqueda de su esposa, secuestrada por los indios varios años atrás. En su camino se encuentra fortuitamente con un grupo de forajidos liderados por uno de esos memorables villanos "boetticherianos" de conducta ambigua y sinuosa. La aridez del paisaje es un adecuado contexto para una historia de tono elegíaco, con momentos de un intenso lirismo y diálogos de un laconismo y una concisión admirables, que desembocan en una secuencia final que alcanza la intensidad y el rigor de una auténtica tragedia. **Jorge García**

■ *Barrabás* (1961), de Richard Fleischer, es una adaptación de la novela del premio Nobel Par Lagerkvist, y cubre el período de vida del personaje entre el momento en que es liberado en lugar de Jesucristo y su trabajo como gladiador en el circo romano. Un film que fusiona adecuadamente la reflexión existencial y el sentimiento de culpa del personaje presentes en la novela con la capacidad del director para resolver las escenas de acción. (Epoca)

■ Lejos de los delirantes melodramas de su madurez, *Ave del Paraíso* (1932), de King Vidor, es un título menor del director, un exótico relato ambientado en los Mares del Sur en el que un aventurero mantiene un romance con una muchacha del lugar. (Epoca)

■ Basada en la novela *Papaíto piernas largas* de Jean Webster, *Ricitos de oro* (1935), de Irving Cummings, es uno de los típicos productos al servicio de Shirley Temple, en el que la niña prodigio canta y baila mientras el millonario compositor que la adoptó mantiene un romance con su hermana. (Epoca)

■ *El gran impostor* (1961) es un muy poco visto film de Robert Mulligan, con Tony Curtis en un auténtico *tour de force* interpretativo en el papel de Ferdinand Demara, un personaje increíble que a lo largo de su vida se hizo pasar por los más diversos y estrafalarios personajes. (Epoca)

■ El clan Sinatra en acción en *Once a la medianoche* (1960), de Lewis Milestone (este año se estrenó una desabrida remake, *La gran estafa*), un film de tono lige-



Kelly dirige a Strelitz y a Matthau en *Hello, Dolly!*

ro acerca de un grupo que planea un millonario robo en Las Vegas. El sorpresivo final es lo mejor de la película. (Epoca)

■ Otra de algunos de los muchachos de Sinatra es *Cuatro por Texas* (1963), una incursión de Robert Aldrich en la comedia del Oeste, lejos de sus crispados y violentos relatos, con el gordo Victor Buono como el villano de turno y las exuberantes Ursula Andress y Anita Ekberg. (Epoca)

■ Para los que tienen dudas acerca de quién ponía el talento cinematográfico en los musicales de la dupla Stanley Donen / Gene Kelly, será bueno ver *Hello, Dolly!*, 1969, adaptación dirigida por Kelly de la exitosa obra teatral, que es un relato aburrido y totalmente carente de gracia y ligereza. (Epoca) **Jorge García**

**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



jueves 1

CAZANDO MOSCAS, *Polowanie no muchy* (1969, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 20.10 hs.

PERSONA (1966, Ingmar Bergman). Europa, Europa, 22 hs.

LA MASCARA DEL MONO, *Monkey's Mask* (2000, Samantha Lang), con Susie Porter y Kelly McGillis. Movie City, 20.40 hs.

Basada en una exitosa novela de Dorothy Porter, la película, inédita en nuestro país, narra la búsqueda que realiza una investigadora privada acerca de una joven poeta desaparecida. Las pistas la conducirán a un extraño mundo literario donde comenzará una apasionada relación con una maestra. Las referencias críticas sobre el film, una suerte de thriller lésbico, son encontradas, por lo que habrá que verlo para sacar conclusiones valederas.

viernes 2

CREPUSCULO, *Twilight* (1998, Robert Benton). I-Sat, 18 hs.

LOS CUENTOS DE CANTERBURY, *Racconti di Canterbury* (1972, Pier Paolo Pasolini). Europa, Europa, 23.50 hs.

CHARLES MINGUS: EL TRIUNFO DE UN DESAFORTUNADO, *Charles Mingus: Triumph of the Underdog* (1997, Don Miglyn). Film & Arts, 22 hs.

Charles Mingus es una de las figuras más importantes del jazz moderno, no sólo como excelente contrabajista, sino principalmente como compositor de obras que ya son clásicos indiscutibles de ese género musical. Este documental con entrevistas a sus dos esposas y músicos que trabajaron con él es un fascinante retrato de un artista mayor. Además, el film presenta varios fragmentos musicales apasionantes, incluido un memorable dúo con el gran Eric Dolphy. Un *must* absoluto para los jazzeros.

sábado 3

BARRY LYNDON (1975, Stanley Kubrick). HBO Plus, 22 hs.

EL ESCANDALO DE CHICAGO, *Eight Men Out* (1988, John Sayles). Film & Arts, 24 hs.

LA MUJER EN CUESTIÓN, *The Woman in Question* (1950, Anthony Asquith), con Jean Kent y Dirk Bogarde. Film & Arts, 17 hs.

Representante de la vertiente *qualité* del cine inglés y víctima propiciatoria de los críticos cahieristas, el inglés Anthony Asquith tiene, sin embargo, algunos títulos no descartables. Uno de ellos es este

whodunit, en el que los cinco sospechosos del asesinato de una adivina relatan versiones completamente diferentes del hecho. Un film con claras influencias de *Rashomon*, entretenido y con buenas interpretaciones.

domingo 4

ALCATRAZ, FUGA IMPOSIBLE, *Escape from Alcatraz* (1979, Don Siegel). The Film Zone, 16.15 hs.

CARRIE (1976, Brian De Palma). I-Sat, 22.25 hs.

lunes 5

RETRATO DE UN REBELDE, *I'll Never Forget What's His Name* (1968, Michael Winner). Cinecanal 2, 16.10 hs.

CHINA MOON (1994, John Bailey). Film & Arts, 24 hs.

EL MUCHACHO DE COCA-COLA, *The Coca-Cola Kid* (1985, Dusan Makavejev), con Eric Roberts y Greta Scacchi. The Film Zone, 22 hs.

En sus primeros largometrajes, el yugoslavo Dusan Makavejev apareció como un director en busca de nuevas formas narrativas, una actitud que fue abandonando con el paso de los años y de las películas. Ello se puede apreciar en esta sátira escasamente divertida, en la que un especialista en la venta de Coca-Cola (el poco soportable Eric Roberts) se encuentra con que en un poblado australiano sólo consumen la bebida del lugar y a la vez se ve envuelto en un affaire con una muchacha bella y sexy.

martes 6

ESCAPE EN TREN, *Runaway Train* (1985, Andrei Konchalovsky). Space, 20 hs.

MATAME OTRA VEZ, *Kill Me Again* (1989, John Dahl). I-Sat, 21 hs.

EXOTICA (1994, Atom Egoyan), con Elias Koteas y Mia Kirchner. I-Sat, 23 hs.

Dueño de un estilo visual y narrativo algo frío y cerebral, Atom Egoyan provoca opiniones encontradas en la crítica. Este film transcurre en un club nocturno de Toronto, donde una serie de personajes entrecruzan sus historias en diferentes tiempos narrativos. El día siguiente, a las 21, también se podrá ver *El liquidador*, una bizarra comedia sobre los hábitos de un vendedor de seguros que es, antes que nada, un provocativo estudio sobre el voyeurismo y sus consecuencias.

miércoles 7

BARRIO CHINO, *Chinatown* (1974, Roman Polanski). The Film Zone, 22 hs.

FEOS, SUCIOS Y MALOS, *Brutti, sporchi e cattivi* (1976, Ettore Scola). Europa, Europa, 22 hs.

VIOLENT COP, *Sono otoko kyobono tsuki* (1989, Takeshi Kitano), con Takeshi Kitano y Haku Ryu. I-Sat, 23 hs.

Takeshi Kitano es no sólo uno de los más interesantes y personales directores japoneses sino también del cine contemporáneo. En esta, su primera película, un policía apegado a métodos no ortodoxos —una suerte de Harry Callaghan nipón— decide enfrentarse a la mafia yakuza luego del sorpresivo suicidio de un compañero. Un film que ya muestra las características esenciales de su cine, esto es, una estilizada violencia, inesperados rasgos de ternura y un humor bastante sardónico.

jueves 8

JUGGERNAUT (1974, Richard Lester). Europa, Europa, 20.05 hs.

EL SILENCIO DE LOS INOCENTES, *The Silence of the Lambs* (1991, Jonathan Demme). Film & Arts, 22 hs.

EL NIÑO DEL INVIERNO, *L'enfant de l'hiver* (1998, Olivier Assayas), con Anouk Grinberg y Nathalie Richard. TV 5 Internacional, 23.20 hs.

Ex crítico de *Cahiers du cinéma*, Olivier Assayas es hoy considerado uno de los directores más interesantes del cine francés actual. En su segundo film ya aparece en plenitud el tema principal de su filmografía: la precariedad de las relaciones afectivas, manifestada en este caso a través de los desencuentros que viven varios personajes, expresados mediante una puesta en escena precisa y rigurosa que por momentos alcanza un ritmo casi musical.

viernes 9

FIN DE SEMANA DE LOCOS, *The Wonder Boys* (2000, Curtis Hanson). HBO Plus, 22 hs.

EL BEBE DE ROSEMARY, *Rosemary's Baby* (1968, Roman Polanski). Space, 23.40 hs, DULCE Y MELANCOLICO, *Sweet and Lowdown* (1999, Woody Allen), con Sean Penn y Samantha Morton. Movie City, 18.20 hs.

Pese a su prolífica producción, Woody Allen no ha realizado obras destacables en los últimos años. Su reconocida afición por el jazz tradicional aparece en esta historia ambientada en los 30 y centrada en un guitarrista de

Vade Retro y Flash Gordon

Si bien todos los géneros cinematográficos cuentan con admiradores incondicionales, ninguno provoca tanta devoción como el cine fantástico, de terror y de ciencia ficción. Desde los famosos títulos de la Universal de la década del 30 hasta las producciones de Val Lewton de los 40, que brindaron algunas obras maestras, pasando por la ciencia ficción de clase B de los años 50, con sus asombrosos efectos especiales de bajo costo, y por las producciones de la Hammer de los 60 con sus orgías de sangre y chirriantes colores, estos films ofrecieron generosas dosis de fantasía e imaginación que han provocado legiones de adeptos en todo el mundo. Grandes maestros de la historia del cine (Jacques Tourneur), realizadores inclasificables (Tod Browning), artesanos virtuosos (James Whale) o prolíficos (Roger Corman), románticos incurables (Terence Fisher), directores eclécticos insertados en la industria (Roman Polanski) y hasta curiosidades bizarras como Ed Wood han realizado sus obras más valiosas dentro de ese territorio. Y actores como Lon Chaney, Boris Karloff, Bela Lugosi, Vincent Price, Peter Cushing o Christopher Lee son esencialmente recordados por sus participaciones en obras pertenecientes a estos géneros. No hay duda, entonces, de que sus fans estarán de parabienes ante el ciclo Vade Retro del canal Uniseries, que cubre una amplia gama de películas en excelentes copias subtituladas. Las proyecciones son los viernes a las 22, con repetición los sábados a la una (madrugada del domingo) y los films a exhibirse en agosto son:

La tiendita del horror (1960), de Roger Corman —un especialista en producciones de bajo presupuesto y rodajes veloces— y con guión de Charles Griffith —el mismo de *Un balde de sangre*—, es una delirante comedia, de humor negrísimo, cuya protagonista es una planta carnívora siempre ávida de carne humana. En el elenco participan algunos de los actores-íconos de Corman, como Jonathan Haze y Dick Miller, y un joven Jack Nicholson interpreta a un paciente dental masoquista en una recordada secuencia. (2/8, 22 hs.; 4/8, 1 h.)

El carnaval de las almas (1962), de Herk Harvey, es una suerte de paradigma de los films de culto. Única película del director, quien abandonó el cine ante el fracaso co-

mercial del film, narra la historia de una muchacha, sobreviviente de un accidente automovilístico, que consigue un trabajo como organista de una iglesia en un pequeño poblado, pero cuya vida se ve alterada por la presencia de extrañas figuras fantasmales que van modificando su voluntad. Con claras influencias de Jacques Tourneur, el film es una obra misteriosa y solitaria y uno de los grandes títulos del cine fantástico. (9/8, 22 hs.; 11/8, 1 h.)

El cerebro que no podía morir (1962), del ignoto Joseph Green, es una producción de terror berreta con ideas interesantes. Cuando la novia de un cirujano obsesionado por el trasplante de órganos resulta decapitada en un accidente, aquel decide mantener la cabeza de la mujer con vida hasta que encuentre un cuerpo que le permita reconstruirla por completo. Una curiosidad bizarra muy poco vista. (16/8, 22 hs.; 18/8, 1 h.)

Encuadrada en el cine de ciencia ficción de clase B de los años 50 obsesionado por la amenaza nuclear, *El cerebro del planeta Arous* (1957), de Nathan Hertz, tiene como protagonista a un científico que cuando va a investigar una fuerte radiación en medio del desierto es poseído por un cerebro proveniente de otro planeta, lo que lo convertirá en una fuente de enorme poder atómico. (23/8, 22 hs.; 25/8, 1 h.)

El terror (1962), también de Roger Corman, surge como un desprendimiento de *El cuervo*, otro film que el director estaba rodando en ese momento, con Boris Karloff como protagonista. Aprovechando que a Karloff le quedaban unos días, Corman realizó esta producción en la que el ya veterano actor encarna al dueño de un misterioso castillo. (30/8, 22 hs.; 1/9, 1 h.) Como complemento de cada una de las proyecciones, se exhibirá un capítulo del legendario serial *Flash Gordon*, realizado en 1936, adaptación del cómic de Alex Raymond, con Buster Crabbe como protagonista y con notables efectos especiales. El film describe las aventuras de tres personajes que viajan en un cohete experimental al planeta Mongo para impedir los siniestros designios del Emperador Ming de dominar la Tierra.

Como vemos, un auténtico festival para los amantes del cine fantástico en todas sus variantes, que ojalá se prolongue por mucho tiempo.

notables virtudes musicales, pero incapaz de mantener relaciones afectivas estables. Lo mejor del film es la música –Sean Penn es doblado por Howard Alden– y la interpretación de Samantha Morton como la chica muda con la que el protagonista se relaciona.

sábado 10

CAMA PARA TRES, *Splendor* (1999, Gregg Araki). Cinemax Oeste, 20.15 hs.

DANZA BAJO LA LUNA, *Moondance* (1996, Dagmar Hirtz). Europa, Europa, 23.05 hs.

domingo 11

BAJO FUEGO, *Underfire* (1983, Roger Spottiswoode). Film & Arts, 17 hs.

BUFFALO 66 (1998, Vincent Gallo). I-Sat, 20 hs.
INDISCRECION, *Indiscret* (1958, Stanley Donen), con Cary Grant e Ingrid Bergman. Film & Arts, 17 hs.

Stanley Donen es esencialmente valorado por su renovador aporte a la comedia musical, pero su talento también puede apreciarse en otros géneros. En este caso, el terreno elegido es el de la comedia romántica sofisticada, donde narra la relación que se entabla entre un playboy soltero y maduro con una adinerada actriz en plena crisis afectiva tras haber roto relaciones con su novio. La pareja protagonista es definitivamente insuperable.

lunes 12

LA BELLEZA DE LAS COSAS, *Laererinden* (1995, Bo Widerberg). I-Sat, 20.55 hs.

JOHNNY STECCHINO (1991, Roberto Benigni). Europa, Europa, 23.45 hs.

EL SHOW DEBE CONTINUAR, *All That Jazz* (1979, Bob Fosse), con Roy Scheider y Jessica Lange. Cinemax Este, 22.15 hs.

Cuando se estrenó este film, trató de presentárselo como una suerte de inyección renovadora dentro de la comedia musical, un género casi extinguido. Sin embargo, la histo-

ria de las obsesiones y fantasías de un coreógrafo es –más allá de algún ocasional momento logrado– una película pretenciosa y narcisista, cargada de autoindulgencia, notoriamente influenciada por Federico Fellini y con un final interminablemente estirado.

martes 13

VESTIDA PARA MATAR, *Dressed to Kill* (1980, Brian De Palma), I-Sat, 21 hs.

QUEIMADA, *Burn!* (1969, Gillo Pontecorvo). Europa, Europa, 22 hs.

EL CORAZON FANTASMA, *Le coeur fantôme* (1996, Philippe Garrel), con Luis Rego y Aurelia Allaïs. TV 5 Internacional, 21.20 hs.

Director casi desconocido en estos lares –unos pocos de sus 26 films fueron exhibidos en algún ciclo o en festivales–, Philippe Garrel es uno de los cineastas franceses más reconocidos por la crítica de su país. Este film absolutamente inédito está centrado en un pintor con una vida burguesa aparentemente normal que, a partir de una infidelidad de su mujer, intenta averiguar por qué sus padres se separaron cuando él era sólo un niño.

miércoles 14

PANTALEON Y LAS VISITADORAS (1969, Francisco Lombardi). Space, 22 hs.

EL OCASO DE UN AMOR, *The End of the Affair* (1999, Neil Jordan). HBO Plus, 0.15 hs.

LA ETERNIDAD Y UN DIA, *Mia eoniotita ke mia mera* (1998, Theo Angelopoulos), con Bruno Ganz e Isabelle Renauld. I-Sat, 23 hs.

A pesar de cierto aire de “cine importante” que transmiten sus películas, es innegable que el griego Theo Angelopoulos es uno de los directores más talentosos del cine europeo actual. Aquí narra el último día en la vida de un escritor aquejado de una enfermedad terminal, antes de su definitiva internación, utilizando virtuosos planos secuencias y también el tono alegórico y algo pomposo que lo caracteriza.

jueves 15

¿QUIERES SER JOHN MALKOVICH?, *Being John Malkovich* (1999, Spike Jonze). Cinemax Este, 20.15 hs.

NADIE CONOCE A NADIE (1999, Mateo Gil). Cinemax Oeste, 16.10 hs.

viernes 16

ARTE SUPERIOR, *High Art* (1998, Lisa Cholodenko). Cinemax Este, 20.15 hs.

SUGAR TOWN (1999, Allison Anders y Kurt Voss). Cinemax Este, 22.30 hs.

SECUENCIA DE SENTIMIENTOS, *Kolejnosc Uczuc* (1993, Radoslaw Piwowarski), con Daniel Olbrychski y Maria Seweryn. Europa, Europa, 22 hs.

Película inédita en el país del director polaco de la atractiva y poco vista *Yesterdays*, está centrada en un actor que, invitado a una representación de *Romeo y Julieta* en una ciudad de provincia, se enamora de una bella joven que despierta en él todo tipo de fantasías, a la vez que mantiene una compleja relación con una mujer de su misma edad. Algunas referencias críticas hablan de un film con varios elementos de interés.

sábado 17

PAISAJE DESPUES DE LA BATALLA, *Krajobraz po bitwie* (1970, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 20.05 hs.

LOS INTOCABLES, *The Untouchables* (1987, Brian De Palma). Space, 22 hs.

domingo 18

EL ULTIMO EMPERADOR, *The Last Emperor* (1987, Bernardo Bertolucci). Europa, Europa, 19.10 hs.

EL TIGRE Y EL DRAGON, *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000, Ang Lee). HBO, 22 hs.

ATRACCION FATAL, *Fatal Attraction* (1987, Adrian

Cult Movies
Cine de Autor
Independiente
Clase B
Comics
Bizarro
Clasicos
Rarezas
Erotismo
Sci-Fi
Under
Cine Arte

Videoteca no convencional desde 1986



Lambare 897 (Sarmiento al 4600)
e-mail piccadillycinerama@hotmail.com

Novedades
Ultraviolencia
Euroreas
Argentinas
Nouvelle Vasue
For
Orientales
Musicales
Picarescas
Expresionismo
Trash
Incorrecas

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

Corrección de estilo

Traducción del inglés

Gabriela Ventureira

Teléfono: 4311-8613 / 15-5324-4914
E-mail: gventureira@infovia.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



IL POSTINO S.R.L.

Correo privado y mensajería
RNPS N° 512

Sus piezas viajan siempre con destino certificado
Mensajería rápida
Personal asegurado (ART)

Tel./fax 4866-4440 / 4867-0036

E-mail correo@il-postino.com.ar

Internet www.il-postino.com.ar

Taller de lectura en inglés

- Poesía inglesa y norteamericana
- Poesía traducida al inglés
Shakespeare (sonetos), Dylan Thomas, T. S. Eliot, James Joyce (poemas), Bertolt Brecht (poemas) y otros...
- Leyendas de la mitología griega

Interpretación y traducción

**Grabaciones de los poemas
leídos por los autores**

Para más información, llamar al 4825-6769

Estrategias de la mirada

Teoría y práctica de la crítica de cine

Un curso de Eduardo A. Russo

Informes al 4823-9270 E-mail: earusso@arnet.com.ar

4 3 2 2 - 7 5 1 8

4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE

Lyne), con Michael Douglas y Glenn Close. Cinecanal, 16.40 hs.

Una de las películas de mayor repercusión comercial de los últimos tiempos, narra las vicisitudes por las que pasa un abogado felizmente casado cuando comienza una relación casual con una mujer psicótica que pone en peligro la vida de toda su familia. Uno de esos films producidos luego de trabajosas investigaciones sobre los gustos medios del mercado de espectadores, que planifica cuidadosamente sus efectos y golpes bajos. De todos modos, la actuación de Glenn Close es formidable.

lunes 19

SUEÑOS EN ARIZONA, *Arizona Dreams* (1993, Emir Kusturica). I-Sat, 17.25 hs.

PODER QUE MATA, *Network* (1976, Sidney Lumet). The Film Zone, 22 hs.

martes 20

CUENTO DE OTOÑO, *Conte d'automne* (1998, Eric Rohmer). Space, 22 hs.

TESIS (1995, Alejandro Amenábar). I-Sat, 23 hs.

miércoles 21

LA ANGIULA, *Unagi* (1997, Shohei Imamura). Cinemax Oeste, 7.15 hs.

FELLINI-ROMA (1972, Federico Fellini). Europa, Europa, 23.55 hs.

MARIUS Y JEANNETTE, *Marius et Jeannette* (1997, Robert Guédiguian), con Ariane Ascaride y Gérard Meylan. I-Sat, 23.05 hs.

Ambientada—como todos sus otros trabajos—en su Marsella natal, esta película de Robert Guédiguian narra la relación entre una mujer luchadora y vital que vive con dos chicos de diferentes matrimonios (la notable Ariane Ascaride, heroína de todos los films del director) y el solitario y depresivo cuidador de una fábrica de cemento. Como siempre en el realizador, a su habitual calidez y sensibilidad se agrega una lúcida mirada sobre el contexto social en el que se desarrolla la historia.

jueves 22

PERROS DEL JARDIN, *Lawn Dogs* (1998, John Duigan). I-Sat, 21 hs.

CAMINO DE RETORNO, *Backtrack* (1989, Dennis Hopper). Film & Arts, 22 hs.

LA SUSTITUCION, *Middleton's Changelling* (1998, Marcus Thompson), con Ian Dury y Amanda Ray King. Film & Arts, 22 hs.



Marius y Jeannette, un amor en Marsella

Otro film inédito en nuestro país, un intento de modernización de una obra teatral jacobina del siglo XVII (que incluye, por ejemplo, las interpretaciones en guitarra de Gary Moore en la banda de sonido). La historia está centrada en la hija de un noble que, prometida en matrimonio pero enamorada de otro hombre, pide ayuda a un siniestro sirviente de su padre para asesinar a su novio, lo que desatará una espiral de trágicos acontecimientos.

viernes 23

LAS MIL Y UNA NOCHES, *Il fiore delle mille e una notte* (1974, Pier Paolo Pasolini). Europa, Europa, 22 hs.

LA CUENTA FINAL, *The Final Countdown* (1980, Don Taylor). The Film Zone, 23 hs.

sábado 24

NITRATO DE PLATA, *Nitrato d'argento* (1996, Marco Ferreri). Space, 13.55 hs.

EL AMANECER DEL SIGLO, *Sunshine* (1999, István Szabó). Cinemax Oeste, 24 hs.

domingo 25

EL NOMBRE DE LA ROSA, *Der Name der Rose* (1986, Jean-Jacques Annaud). The Film Zone, 22 hs.

EL FUNERAL, *The Funeral* (1996, Abel Ferrara). Cinemax Oeste, 1.30 hs.

LUCES DEL NORTE, *Northern Lights* (1978, John Hanson y Rob Nilsson), con Robert Behling y Susan Lynch. Film & Arts, 17 hs. Otro film desconocido por aquí, ambientado en Dakota del Norte en 1915, donde un granjero sueco organiza la Liga Popular Independiente, un movimiento campesino dispuesto a enfrentarse a los bancos que intentan ejecutar sus hipotecas sobre los trabajadores, poniendo en peligro su vida y su sustento. La película, rodada en blanco y negro y con un estilo

semidocumental, cuenta con muy buenas referencias críticas.

lunes 26

EL CEREBRO DEL BILLON DE DOLARES, *The Billion Dollar's Brain* (1967, Ken Russell). Europa, Europa, 18.35 hs.

LA VIDA ES ASI, *That's Life* (1986, Blake Edwards). Cinemax Este, 22.15 hs.

martes 27

PROFUNDO CARMESI (1995, Arturo Ripstein). Space, 22 hs.

KRAMPACK (1999, Cesc Gay). Cinemax Este, 24 hs.

miércoles 28

KES (1969, Ken Loach). Europa, Europa, 22 hs.

MADAME BOVARY (1991, Claude Chabrol). I-Sat, 23 hs.

jueves 29

CHRISTIAN (1989, Gabriel Axel). Europa, Europa, 22 hs.

HUEVOS DE ORO (1993, J. J. Bigas Luna). Space, 22 hs.

SUEÑOS ALTERADOS, *Paperhouse* (1989, Bernard Rose), con Charlotte Burke y Ben Cross. Europa, Europa, 22 hs.

Primera película del director y para muchos un film de culto, tiene como protagonista a una niña que puede dominar sus sueños con sólo dibujarlos, creando un universo afín a sus deseos, hasta que un día se convierten en auténticas pesadillas. Un relato perverso y estremecedor sobre las fantasías infantiles, en el cual los adultos son vistos como monstruos y que, gracias al inteligente guión y el acertado clima que consigue el director, se coloca muy por encima de los tópicos habituales.

viernes 30

JINETES DEL ESPACIO, *Space Cowboys* (1999, Clint Eastwood). HBO Plus, 22 hs.

RIO PELIGROSO, *The River's Edge* (1986, Tim Hunter). Film & Arts, 24 hs.

sábado 31

HISTORIA DE UNA MUJER, *A Woman's Tale* (1992, Paul Cox). Film & Arts, 17 hs.

EL EXORCISTA, *The Exorcist* (1973, William Friedkin). Cinemax Oeste, 0.15 hs.



El INCAA llama a concurso para la realización de trece películas para TV

El INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) llama a concurso para la realización de trece películas de ficción para televisión, basadas en la crisis que atraviesa nuestro país.

Estas deberán tener una duración de 48 minutos.
La inscripción estará abierta del 17 de junio al 17 de agosto.
Se seleccionarán dos proyectos en carácter de suplentes.

Para informes comunicarse a la Oficina de Fomento del INCAA
en el horario de 14 a 17 hs.
Tel.: 011 4379-0921/0919
E-mail: dirfomento@incaa.gov.ar



INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

Lima 319 (C1073 AAG) Buenos Aires, Argentina
Tel. (5411) 4379-0988/0956 Tel./Fax. (5411) 4379-0910
Website www.incaa.gov.ar

VIH sida. Cuidate.



Abrilo con cuidado,
sin usar los dientes ni tijeras



Evitá dejar aire en la punta del forro



Desenrollalo en su totalidad

Test gratuito. La única manera de sacarte la duda.

Hospital Alvarez Aranguren 2701 te.4611-4406 Hospital Argerich Pi y Margall 750 te. 4362-5120 Hospital Durand Av. Díaz Vélez 5044 te.4982-2126 Hospital Fernández Cerviño 3356 te.4801-2233 Hospital Garrahan Combate de los Pozos 1881 te.4308-4300 Hospital Muñoz Uspallata 2272 te.4304-3195 Hospital Penna Pedro Chutro 3380 te. 4911-3571 Hospital Piñero Av. Varela 1301 te.4631-8601 Hospital Pirovano Av. Monroe 3555 te.4542-9906 Hospital Rivadavia Av. Las Heras 2670 te.4802-2721 Hospital Santojanni Pilar 950 te.4630-5500 Hospital Tornú Combatiente de Malvinas 3002 te.4521-7947/1114 Hospital Vélez Sarfield Calderón de la Barca 1550 te.4639-8700 Hospital Zubizarreta Nueva York 3952 te.4501-5985 Centro de Salud N° 2 Terrada 5850 te.4572-9520/6798 Centro de Salud N°5 Av. Piedrabuena 3200 te.4687-4570 Centro de Salud N° 7 2 de Abril de 1982 y Montiel te.602-5161 Centro de Salud N° 20 Av. Perito Moreno y Av. Cruz te.4919-2144 Centro de Salud N°29 Av. Dellepiane y Av. Gral. Paz te. 4601-7973 Casa Joven de Flores Bonorino 884 te. 4633-1131

Línea Joven
0800-333-56836

Línea Mujer
0800-666-8537

Ministerio de Salud de la Nación
0800-3333-444