# EL AMANTE

CINE

Unos cuantos Elvis, Potter, Frida y Jackie Chan

## Caleidoscopio aniversario

**3.000 MILLAS AL INFIERNO** POP FEROZ / **HARRY POTTER** LA PELICULA Y EL PERSONAJE / **FRIDA** POLEMICA A TRES VOCES / **JACKIE CHAN** VIDA Y OBRA / **PASOLINI** CINEASTA Y CRITICO / **EL TIEMPO DE SER FELIZ** POLEMICA DIALOGADA / **TELEVISION Y CINE** DEBATES EN EL CRUCE / **LOS SIMULADORES** MENTIRAS VERDADERAS / **CINE ARGENTINO** EL QUE ESTRENA DESESPERA / **CHUCK JONES** AMOR Y ANARQUIA / **ANDERSON SOBRE FORD** MIRADAS ENCONTRADAS

AÑO 12 | Nº 128 | DICIEMBRE 2002
ARG $ 9,50 | URU $ 65 | ISSN 1506636
9 771032 926003 00128

# **El Amante** y **Augusto Costhanzo** presentan

**Primera edición de pósters cinéfilos-ilustrados Los Expedientes X / Manhattan**

TAMAÑO 32,5 X 50 CM

## Tenga el póster de su Amante en casa

**En venta a sólo 5 pesos** en la redacción de *El Amante*.
Esmeralda 779 6º "A", Capital Federal. Teléfonos: 4326-5090 / 4322-7518

# EL AMANTE

## Escuela / Crítica de cine

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.

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**

## SUMARIO 128


| | | |
|---|---|---|
| | 2 | **Correo** |
| Estrenos | 4 | **3.000 millas al infierno** |
| | 6 | **El smoking + Jackie Chan** |
| | 10 | **Polémica: Frida** |
| | 12 | **Harry Potter y la cámara secreta** |
| | 14 | **El tiempo de ser feliz** |
| | 16 | **Los malditos caminos** |
| | 17 | **Las cuatro plumas** |
| | 19 | **Sin rastro** |
| | | **Casi ángeles** |
| | | **Estrella del sur** |
| | | **Cómo hacer bebés** |
| | 20 | **De uno a diez** |
| | 22 | **Debate TV y Cine** |
| | 28 | **Entrevista a Szifron + Los simuladores** |
| | 31 | **Misceláneas de TV** |
| | 32 | **Exhibición y distribución de cine argentino** |
| | 36 | **Chuck Jones** |
| | 40 | **Jornadas Pier Paolo Pasolini** |
| | 43 | ***Las películas de los otros*, de Pasolini** |
| | 44 | ***Sobre John Ford*, de Lindsay Anderson** |
| | 46 | **Hatari!** |
| | 47 | **La guerra gaucha** |
| | 48 | **Festival de San Sebastián** |
| | 54 | **El inquilino** |
| Guía de *El Amante* | 56 | **Video** |
| | 60 | **Cine en TV** |
| | 63 | **Picado** |
| | 64 | **Llego tarde** |


## EDITORIAL

Conscientemente, iniciamos dos discusiones (aunque después nos caen otras que no prevemos). Una es sobre la TV y el cine, que empezó con algunos entredichos sobre *Tumberos* y que cristalizó en este número con dos notas inscriptas en el viejo molde de apocalípticos versus integrados más algunas otras cosas, y que seguramente se complemente, en un futuro próximo, con el final de la miniserie "de Caetano". La otra es sobre cómo deben estrenarse las películas argentinas, y promete derramarse hacia otros lugares incaaicos.

Por otro lado, este fue un número complicado de armar, tal vez por eso la tapa rompecabezas. De los pocos estrenos, no había ninguno sobresaliente y que a la vez contara con un significativo consenso favorable. Y hemos vuelto a las viejas tapas con un mix de películas. Ese es el espíritu de este número, en el que, abandonados por la agenda que nos dictaba la distribución, tuvimos que repensar una agenda desde la redacción. Y así llegamos, tal vez, al número más variado temáticamente de nuestra historia y al de mayor cantidad de caracteres de los últimos años.

Pero además de quejarnos por el trabajo que dio terminar esta edición, podemos hacer algunos anuncios. Hay firmas nuevas, una de ellas proveniente de Córdoba. Y, finalmente, hay una flamante sección que es, justamente, la anti-novedad: "Llego tarde", el lugar para proponer una nueva lectura sobre una película ya comentada en números anteriores. Dadas las características históricas de esta revista y su plantel que ajusta cuentas, calculamos que será una sección superconcurrida. Y en cuanto a las secciones ya existentes, las rediseñamos en aras de mayor claridad, rendimiento y, por qué no, belleza (aunque permanezca la foto de Jorge García).

Este es un número aniversario, cumplimos 11 años. Un aniversario capicúa en un fin de año capicúa. Buena suerte para todos. A

## STAFF


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

**Asesora periodística**
Claudia Acuña

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

**Edición**
Marcelo Panozzo
Javier Porta Fouz

**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, Manuel Trancón, Ramiro Ortiz, Hugo Tordoni y 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**
Diego Brodersen, Santiago García y Diego Trerotola

**Diseño gráfico**
Lucas D'Amore
Hernán de la Fuente

**Correspondencia a**
Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires,
Argentina
**Teléfono**
(541) 4326-5090
Telefax
(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

# >Disparen sobre El Amante

CORREO DE LECTORES

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

**Hola, Gustavo Noriega:**
Leí tu crítica en Elamante.com de la nota publicada por *La Nación* sobre el arquitecto Lebedinsky y las villas. Me encantaría leer una nota tuya sobre el tema, ya que me parece muy actual tu postura y, por tu edad, aunque no te conozco, sería fantástico leer tu opinión al respecto. Recordá que siempre fue más fácil destruir que construir, así que manos a la obra. Espero tu nota sobre el tema. Cordialmente
**Rafael Jonás**

**Señores de *El Amante*:**
Excelente la nota sobre "El arquitecto y los villeros". No sólo de cine vive Noriega y francamente lo felicito.
**Pedro Brienza**

**Queridos amigos de *El Amante*:**
Aprovecho para mandarles un saludo muy grande y felicitarlos por mantener el nivel de la revista. Un reproche: no les peguen tanto a algunos directores argentinos. Ejemplos: Campanella, Mignogna, Sorín.
**Fabio A. Monti**
**Trelew**

**Señores de *El Amante*:**
No soy lector de su revista, pero he leído algunos números de su revista. La verdad es que no me gusta la revista, para ser sinceros da la impresión de que son unos amargos, que no llegan a disfrutar del cine nunca. Dicen que cuando uno más inteligente es, tiende a desaparecer la felicidad. Su revista no construye, sino que critica, critica, critica, etcétera. Para mí que soy estudiante de cine, que veo desde películas de Kusturica, pasando por Bergman, Welles y Torre Nilsson, me he dado cuenta de que el cine es arte y/o espectáculo. Por eso los más grandes son los que tratan de mezclar las dos cosas: Scorsese, Allen, Coppola o Fellini. Gracias por su atención. Disfrutar no es sólo para los tontos.
**Roxana Karina López**

**Artículo sobre *Episodio II***
**Estimados amigos de *El Amante*:**
Como introducción les comento que soy un asiduo lector de su publicación *on line*, la cual tomo como referencia permanentemente para introducirme en mi hobby preferido, el cine. Como dato anecdótico les adjunto un *link* directo a un tema del foro de cinefilia perteneciente a la publicación española *DVDmundo*, que se refiere a comentarios sobre la película *SW Episodio II* y al que como dato adicional para el debate inserté un enlace con el artículo escrito por el colaborador Javier Porta Fouz. La intención de este mail es mostrarle la profundidad "pasional" a la que llevó el mismo, y de paso exponerles el alcance de su publicación en el mundo del cine, que supongo, como buenos amantes del cine y el fútbol, sabrán valorar.
Cordialmente
**Gabriel Mancini**
http://pub132.ezboard.com/fmundodvd43132frm6.showMessageRange?topicID=7371.topic&start=1&stop=20

PD: Desde ya pido disculpas si en mi ignorancia he violado inconscientemente alguna ley de propiedad intelectual o copyright.

**Arquitectura de la villa**
**Estimado Gustavo Noriega:**
Soy un abonado virtual de Elamante.com y quisiera acercar algún aporte a tus impresiones sobre el artículo en cuestión. Hace cinco años que realizo trabajo social en el Barrio San Pablo, en el Talar de Pacheco, para una organización no gubernamental llamada La Lechería de la Solidaridad. Yo coordino parte del plan de apoyo a estudiantes secundarios y universitarios o terciarios (que los hay). Además, hace cuatro años que juego al fútbol con un grupo de unos treinta pibes del barrio, la mayoría no trabaja ni estudia. El error fundamental de la nota de *La Nación* no es la observación y descripción de los hechos, sino la "matriz de análisis" de dichos fenómenos. Es cierto que muchos pibes tienen zapatillas que yo jamás me he comprado ni pienso en comprar. También es cierto que en algunos casos hay TV satelital y equipos electrónicos. Lo que se ha pasado por alto es el "factor cultural". Estamos en presencia de otra cultura. La población de estos barrios marginales se maneja con otros valores y hay que ponderarlos en toda su dimensión a la hora de emitir juicios de valor. Comprarse zapatillas de más de 100 pesos no puede ser catalogado como producto del delirio sino que representa la necesidad de parecerse al mundo de afuera bombardeado por los medios y que ostenta trabajo, agua corriente caliente y fría, autos, seguro médico, colegios en buen estado, y familia bien constituida y feliz. Es llamativa, y sin duda es parte del problema, la dificultad para desprenderse del corsé ideológico pobres-villeros-delincuentes. Muestra una carencia absoluta de sensibilidad y escasez de herramientas de análisis de un fenómeno más que complejo.
Muchas gracias por la atención.
**Pablo Moseinco**

**Carta a los amantes:**
Debo confesar que, contrariamente a la opinión de los amantes, *Historias mínimas* me pareció una película sublime. De una simplicidad increíble, me recordó a las fotos iguales que Auggie tomaba desde su cigarrería ubicada en el corazón de otra obra casi maestra llamada *Cigarros*. *Historias mínimas* es una película en la que, aparentemente, nada ocurre; sólo gente caminando y hablando. Eso es, justamente, lo que la hace tan maravillosa. La ausencia de espectáculos grandilocuentes y la vuelta a la simpleza de las emociones más puras. Al igual que en *Antes de amanecer* (en cuya calificación coincidimos), lo único necesario para que la película funcione es el carisma de sus personajes. Todo esto no es más que el preludio de lo que fue mi último disgusto leyendo *El Amante*. Siempre me molestó que fueran, como dijo alguien por ahí, "lo suficientemente transgresores como para que el público los considere 'de culto' pero lo suficientemente obsecuentes como para ser considerados 'oficialistas' por la industria cinematográfica". Así y todo, como las alegrías eran mayoría ante los disgustos, seguí desembolsando los 7,5 pesos que costaba la revista.
Ante el aumento de precio y las "reestructuraciones" que nuestro país está implementando, comencé a debatirme sobre si debía o no continuar con ese gasto. La respuesta

llegó a mí al leer el número 127 y no encontrar demasiada referencia a *Historias mínimas*, mientras que la insoportable *Kamchatka* ostentaba una doble página.
Realmente me cuesta creer que una revista que ya desde el título proclama su amor por el cine dedique algo más que un renglón a ese símil director llamado Marcelo Piñeyro. Ya desde el comienzo de su "carrera" (con la patética *Tango feroz* y *Caballos salvajes*, ese mamarracho insoportable) demostró su total ineptitud para ocupar ese preciado lugar detrás de las cámaras.
No pretendo convencerlos de mi "verdad absoluta", tampoco soy partidario de quedarme con un solo lado de la historia, pero al mismo tiempo soy consciente de que hay cuestiones que no son opinables. A nadie se le ocurriría destacar la calidad actoral de Jim Carrey por sobre la de Marlon Brando, o decir que *Un argentino en Nueva York* es mejor que *La ventana indiscreta*.
Realmente no sé si van a publicar esta carta, sólo voy a enterarme si me avisa alguno de los amantes con los que comparto salas de cine. De todos modos, eso no es importante, sólo quería que la leyeran. Porque si existe una virtud que supera a todas las críticas que recibieron y recibirán es que siempre respetaron la opinión de sus lectores. Y eso es impagable.
**Gaspar Heurtley**

**A ustedes:**
Escribo hastiado y asqueado de las cartas que se hacen un espacio mediante la queja. Así que les comento que mi perro aprendió a decir "Billy Wilder" y que por ese motivo voy a seguir comprando la revista. Pero hubo una carta (o intento de) que me molestó demasiado como para ignorarla. Me refiero a la que descalifica a Javier Porta Fouz como profesor en la escuela de crítica, escrita desde Mar de Plata por Daniel Gaumont. Soy un pseudo alumno de Porta Fouz y *slacker* que puede afirmar que Javier: enseña mucho, sabe algo y critica bastante. Acusar de chatura es algo demasiado bajo cuando luego se demuestra la propia chatura mediante el uso de la expresión "chatarra hollywoodense" para referirse a John Woo y Baz Luhrmann. Aquella expresión es la estantería que usan los necios para depositar todo aquello que no logran disfrutar del cine. Y decirles chatarra a los directores antes mencionados es como decir que el aire es madera.
El excelente profesor Porta Fouz no sólo parece un idiota sino que lo es, pero eso no quita sus capacidades para enseñar o su producción literaria, léase crítica cinematográfica. Ante cualquier duda al respecto, se puede pasar por la quintita de *El Amante* (yo no voy muy seguido), donde el profesor en cuestión estará viendo *MI: 2* para leer o aprender de él.
Con explosiones y brillitos.
**Juan Manuel Domínguez**

**Chicos:**
Hoy aparte de felicitarlos por la revista, que es para mí, desde estos páramos, un alimento más para el espíritu cultural –que por estos lares y sobre todo en cine es bastante escaso–, debo felicitarlos ya que ¡OH! agradable sorpresa me encontré con la revista en el kiosco antes de ver ni la tapa en vuestra página de internet. Tal fue la sorpresa que pasé mirando tapas de diario por el kiosco y me fui. Lógicamente, tuvo que salir el kiosquero a correrme revista en mano, ni se podía creer.
Algún alma piadosa que se acuerde de mi siempre muy buscado *Primer plano* de Kiarostami, pieza difícil si las hay, ¿no?
Un abrazo.
**Rubén Medina**

**Amigos de *El Amante*:**
Es elogiable la dedicación y el espacio que *El Amante* asigna al cine argentino. Nunca han sido más oportunas las notas del número de noviembre (127). Después de ver y admirar recientemente *Balnearios*, ya cubierto con elogiable anticipación por la revista en el número de agosto (124), pensaba proponerles redactar una nota sobre el cine nacional. Creo que sería redundante hacerla ahora. Sin embargo, me parece oportuno agregar algunos comentarios que espero enriquezcan este tema.
En primer término, me interesa señalar mi preocupación, que creo debe ser la de muchos, sobre la muy pobre difusión y el pésimo *timing* de los estrenos argentinos. Cómo explicar que del total de 45 películas exhibidas este año, más de la mitad (25) se hayan estrenado en los últimos tres meses, con un promedio de dos películas semanales. E incluso, en algunas semanas, con tres novedades locales. Seguramente lo anterior explica el hecho lamentable de que más de la mitad de esas películas no hayan durado siquiera cinco semanas en cartel.
En segundo lugar, adherir a varias de las notas y críticas recientes, dedicadas a películas argentinas. Como corresponsal, desde hace algunos años, de *International Film Guide*, me corresponde realizar anualmente una selección y recomendación de lo mejor del cine nacional. Qué satisfacción se siente al encontrarse frente a un año tan excepcional que nos ha brindado no menos de ocho títulos brillantes. *Historias mínimas*, *Un oso rojo* (y la anterior *Bolivia*), *El Bonaerense*, *Kamchatka*, *Balnearios*, *Herencia* y en menor medida *El cumple* y *Lugares comunes* conforman una oferta cinematográfica que envidiarían muchos países de tradición cinéfila.
Finalmente permítanme proponer la posibilidad de que *El Amante* se convierta en uno de los medios que generen un debate para encontrar una solución a los problemas de distribución antes señalados. Seguramente ello ayudará a evitar que esta superposición de estrenos termine matando al muy buen cine argentino que los directores locales supieron conseguir.
**Fredy Friedlander**

**Señores de *El Amante*:**
A mi criterio, *El Amante* puede llegar a cumplir la función de ser la voz de los sin voz (el pueblo cinéfilo). En el Festival de Derechos Humanos se puede constatar:
a) el precio de las entradas (según la sala);
b) los cambios imprevistos de programación; c) proyección de largo sin doblaje (avisado al adquirir la entrada). El precio de la misma con doblaje. En un festival internacional está fuera de toda discusión.
d) Proyección de un documental argentino en la sala de video del Cosmos (es un living, menor que una habitación menor). No así el precio de la entrada. Es imposible.
"Los derechos humanos no son como las tablas de la ley, se construyen con la historia cotidiana", Julio Santucho.
Salud.
**DNI 4.678.063**

## 3.000 MILLAS AL INFIERNO

*3000 Miles to Graceland*
ESTADOS UNIDOS
2001, 125'
DIRECCION Demian Lichtenstein
PRODUCCION Elie Samaha, Demian Lichtenstein, Richard Spero, Eric Manes y Andrew Stevens
GUION Richard Recco y Demian Lichtenstein
FOTOGRAFIA David Franco
MUSICA George S. Clinton
MONTAJE Michael Duffy
DIRECCION ARTISTICA Robert De Vico
INTERPRETES Kurt Russell, Kevin Costner, Courteney Cox, Christian Slater, Kevin Pollack, David Arquette, Howie Long, Jon Lovitz y Ice T.

# Corazones salvajes

**por DIEGO TREROTOLA**

*Hans Gruber (Alan Rickman): ¿Quién sos? ¿Otro americano que vio demasiadas películas de chico? ¿Otro huérfano de una cultura arruinada que piensa que es John Wayne, Rambo o Marshall Dillon?*
*John McClane (Bruce Willis): En realidad me identificaba con Rogers. Verdaderamente me encantaban esas camisas con lentejuelas.*
*Duro de matar*

En general, las estadísticas del genial sitio RottenTomatoes.com, que agrupa a muchas publicaciones de EE.UU., no hacen más que mostrar lo que está podrido en la crítica de cine. En el caso de *3.000 millas al infierno* el resultado es extremo: el tomatómetro marca un 88% de críticas en contra y un 12% a favor. La frase más destacada (Hot Pick) está firmada por Shawn Levy, del *Oregonian*, y dice: "*3.000 millas al infierno* no debería ser reseñada en la sección de arte, sino en la parte del diario dedicada a las atrocidades, los desastres ambientales y los crímenes de odio". Esta afirmación hace acordar al gran crítico Manny Farber cuando señalaba que el desprecio de los críticos hacia cierto "cine de acción viril" (Hawks, Wellman, Walsh, Mann) se debía a que jugaba en Hollywood un papel "anti-arte". En ese artículo de 1957, Farber también escribió que los "directores de películas de acción aceptan el papel de mercenarios con el fin de tomar así el partido de la eficacia y adoptar el punto de vista del malhechor en toda clase de acción: jugar, conducir, disparar. Lo importante no son los aparentemente banales viajes a ninguna parte que constituyen los argumentos, sino la profundización que se lleva a cabo en las clásicas incidencias del cine de gángsters y el western, y en los tópicos del gángster-pistolero-cowboy... Las virtudes del cine de acción se despliegan en la medida en que las películas asumen una apariencia extrema de joyas falsas". El texto de Farber puede describir a la perfección la película de Demian Lichtenstein, que no es otra cosa que una extrema joya falsa. *3.000 millas...* asume el punto de vista criminal para instalar un adorable salvajismo de juguete, anarquista y carismático. (Parte del salvajismo sexual está ausente de la versión estrenada en Argentina, o por lo menos de la copia que se exhibió en la privada, ya que allí faltó una escena donde una mujer tiene sexo oral con Kevin Costner.) Para describir la estética bestial de las escenas de balaceras amorales musicalizadas febrilmente, el apellido del director resulta provechoso para compararlo con el artista plástico Roy Lichtenstein, uno de los máximos exponentes del arte pop. Demian logra lo mismo que esos cuadros de Roy donde la viñeta de un cómic ampliada se convertía en una explosión de color en bruto, como el Cadillac cherry de Kurt Russell en *3.000 millas...* La escena que inicia la película bien puede ser un cuadro de Lichtenstein en versión digital: esos mortales escorpiones obscenos, falsos y digitalmente chillones son como una ampliación de un *cartoon* feroz o un videogame hiperquinético. Pero *3.000 millas...* es pop principalmente por tomar como punto de partida a cinco criminales que asaltan un casino en Las Vegas disfrazados de Elvis Presley. En este sentido, la película es como una falsa remake de *Once a la medianoche* (*Ocean's Eleven*, 1960). Y Lichtenstein logra todo lo que no pudo la remake oficial, *La gran estafa*, dirigida por Steven Soderbergh. En primer lugar, logró la gracia burlona constante y un saludable exceso que a Soderbergh le faltaba (en la original roban cinco casinos simultáneamente, pero la verosímil sobriedad *cool* de Soderbergh sólo le permite robar uno). Pero sobre todo, Lichtenstein pudo juntar un *cast* tan increíble como la original que reunía a Sinatra, Martin, Davis Jr., Peter Lawford, Angie Dickinson, Akim Tamiroff y George Raft. Como sucede con Nicolas Cage en *Corazón salvaje* o con Christian Slater (que trabaja en esta película) en *Escape salvaje*, las interpretaciones de Costner, Russell y Cox en *3.000 millas...* parecen guiadas por *Elvis: That's the Way It Is* (1970), de Denis Sanders, el excelente documental sobre el show de Las Vegas donde Presley pone en escena un devastador erotismo canchero en la intimidad y en el escenario. Todas estas películas forman una suerte de subsubgénero de *road movies* de falsos Elvis que no van a ninguna parte pero encienden una ruda energía cinematográfica. Como también lo demuestra *Lilo & Stitch*, Elvis es un monstruo divertido capaz de destruirlo todo. Pero el monstruo prefiere vestir lentejuelas para que el mundo brille con esos pequeños diamantes falsos. Porque el Rey no ha muerto. Viva el Rey.

# Llena tu cabeza de rock

Esta nota extra sobre una yapa de fin de temporada de sorpresivo estreno empieza por el final (del film). Después sigue por el viejo Peckinpah. Y termina con los actores soñados de un elenco paradisíaco. Quedan advertidos. **por JAVIER PORTA FOUZ**

Tal vez para intentar calmar las iras conservadoras de censores varios, el plano final pre-créditos de *3.000 millas al infierno* intenta disimular lo planteado en dos horas de frenesí, balaceras y desvíos. Desvíos en el camino de una *road movie* zigzagueante, balaceras filmadas con fruición desde el lado de los *outlaws* y frenesí en cada descontrol pop para mover la cámara, cuya lente está atada con un piolín al mundo que registra, y así lo balancea. Si ese plano final del nene arrojando los revólveres al mar quiere de alguna manera morigerar, templar los fuegos de destrucción expuestos y festejados, no lo logra en absoluto. Es un plano demasiado *square* y fuera de lugar, y hasta parece una parodia de una conciliación del mundo de *3.000 millas al infierno* con el mundo infernal de los Estados Unidos que están por debajo de estos tipos (el nene *es* un tipo) y una mina (Cybil, Courteney Cox, tensa como un alambre pero con curvas). En este mundo árido del camino, Michael Zane (Kurt Russell) y Thomas J. Murphy (Kevin Costner) son dos delincuentes cuyo objetivo es dar un gran golpe y retirarse. La meta es agarrar mucho dinero; en el medio puede morir, sin sentimentalismos, la cantidad de policías que sea necesaria. Murphy, un Kevin Costner más oscuro que nunca a pesar de sus brillos a la Elvis, será el rey de los tiroteos, un malvado sin ambigüedad pero, a la vez, un decidido al que incluso los policías principales, los únicos con rostro, respetarán (tanto la pareja de perseguidores como el cowboy de la ruta). Costner/Murphy es un salvaje, uno de esos como los de la pandilla de Peckinpah, que muere en su ley, soportando muchas más balas que cualquier mortal, y muere en ralenti, como morían, sin rendirse, los héroes comandados por William Holden; y que sólo respeta a sus iguales, por eso al final reconoce al nene, alumno aventajado del mundo de lealtades del crimen, como un par. El esplendoroso final de *La pandilla salvaje* resurge en *3.000 millas*. Y estaba anunciado desde el comienzo, cuando uno de los feroces escorpiones, triunfador de pacotilla, es aplastado por el Cadillac y enfrascado por un niño; algo similar a lo que sucedía en *La pandilla*, donde los insectos eran incendiados. Peckinpah, entonces. Y entonces su grandeza.

Que un delincuente que liquidó a cientos de policías muera con dignidad fílmica, algo ya visto varias veces, no es lo único de *3.000 millas* que le otorga una moral distintiva. Aquí además se afirma que el crimen paga. Con una imagen de cierre que antecede a la de *Deuda de sangre* de Eastwood (*3.000 millas* es de 2001), el final con Michael/Russell, Cybil/Cox y el nene en un barco navegando hacia el horizonte es una demostración más de que el dinero y un par de afortunados encuentros azarosos son el verdadero sueño americano en los tiempos cínicos. Y esto es lo que aparta a *3.000 millas* unos cuantos kilómetros de la pureza de Peckinpah. Los tiempos no son tan intensos, pero el director, productor y guionista Demian Lichtenstein se exige al máximo para hacernos creer que pueden serlo. La película es tan pasional que fue defenestrada en Estados Unidos (¿qué pasará en Argentina?, tienen la respuesta en la tabla de la página 20).

Entre los brillos berretas de Las Vegas y los caminos polvorientos, *3.000 millas* juega a ser una de acción con guión complicado. La simplicidad del guión de Robert Towne había encontrado en John Woo al ideal para la consecución de una obra maestra en *Misión: Imposible 2*. El molde de *3.000 millas* es otro, es dar un golpe de timón a cada rato, cambiar el ángulo del relato, sacudir la trama. Y si la película y su intensidad permanecen es gracias a esas efigies llamadas Kurt Russell y Kevin Costner. Representaciones vivas de cosas ideales, Russell y Costner son dos postes que fijan el film a la tierra de la grandeza ante tanto viento del guión. Russell y Costner, áridas y ariscas bellezas masculinas, son ecos de Carpenter, de Kasdan, de Zemeckis, de Eastwood, de Elvis, de Robert Towne, de Wyatt Earp, de aguas y tierras abiertas o por liberarse, de deportes y de tantas otras confianzas recompensadas. A

SOBRE **JACKIE CHAN**

# Mi amigo Jackie

Una nueva película protagonizada por JC dentro de la industria americana motivó esta breve recorrida por la trayectoria del actor oriental. Varias etapas diferentes que, a pesar de todo, demuestran que la acción nunca estuvo ausente. **por DIEGO BRODERSEN**

"¿Quién es ese tipo que hace películas de artes marciales cómicas?" La pregunta, inocente y desinteresada, vino de un amigo para quien el cine es eso que llega del videoclub al living de su casa para ocultar el tedio de algún que otro sábado lluvioso. "¿Qué viste exactamente?" "No me acuerdo bien, pero en un momento el tipo se tira de un edificio resbalando por el costado." Ajá. "Mirá, la escena que acabás de describir es el momento culminante de *Who Am I?*, una de las mejores películas de alguien que... ¿tenés un minuto?" "Sí, como no." "Ponete cómodo."

Había una vez un muchacho paradójicamente californiano llamado Bruce Lee, muerto súbitamente en el apogeo de una carrera cinematográfica que apenas comenzaba. Los estudios de cine de Hong Kong transitaban un momento extraordinario de su desarrollo industrial, y el cine de artes marciales en particular vencía incluso las barreras locales para instalarse como uno de los géneros orientales más reconocidos en el mundo. Luego del precoz fallecimiento de la estrella, más de un productor imaginó que el negocio, de la noche a la mañana, se acababa definitivamente. En un feroz intento por amortizar la pérdida se buscaron reemplazantes, algunos fisonómicamente muy similares al original y con nombres de fantasía como Bruce Li, protagonistas de films que se vendían como auténticos y rodados antes de la tragedia. Pero más allá de estos efímeros clones, en líneas generales se trató de encontrar a algún actor carismático y físicamente talentoso que simplemente ocupara el espacio vacante. Uno de ellos era un joven llamado Chan Kong-sang que con el tiempo cambiaría su gracia por otras más impactantes: Sing Lung y, finalmente, el más occidental y sencillo Jackie Chan. Jackie conocía el mundillo del cine desde muy pequeño, por lo que el ofrecimiento no le pareció, en principio, una mala idea.

Pero el tiempo transcurría y el mozalbete parecía algo cansado de moverse como la sombra de un muerto, como el reflejo terreno de alguien a quien incluso había conocido en vida, participando como extra en la legenda-

Ni el mejor de los trajes puede reemplazar al verdadero Jackie, perdido ahora en la selva de Hollywood

## EL SMOKING

*The Tuxedo*
**ESTADOS UNIDOS**
2002, 98'
**DIRECCION** Kevin Donovan
**PRODUCCION** Adam Schroeder y John H. Williams
**GUION** Michael J. Wilson y Michael Leeson
**FOTOGRAFIA** Glen Keenan y Stephen F. Windon
**MUSICA** Christophe Beck y John Debney
**MONTAJE** Craig P. Herring
**DIRECCION ARTISTICA** Nigel Churcher
**INTERPRETES** Jackie Chan, Jennifer Lowe Hewitt, Jason Isaacs, Debi Mazar, Ritchie Coster, Peter Stormare, Mia Cottet, Romany Malco, Daniel Kash.

ria *Puño de furia*. Títulos como *Puño de furia: El regreso* no ayudaban a quitarse de encima ese enorme peso: el de ser un eterno doble, como si el *kagemusha* de Kurosawa hubiera trocado batallas por películas. Estas se sucedían hasta el cansancio, sin inflexiones ni posibilidad alguna de alteración. Jackie había sufrido mucho durante su temprana estancia en la escuela de la Opera de Pekín, diez años de un inflexible régimen de aprendizaje –que no excluía los dolores físicos como sistema– en una edad en la cual la mayoría de los niños sólo piensan en la hora de los juegos. Una de las vías de escape durante esos duros tiempos había sido el humor, tan ausente ahora, en los años de juventud. Pero a no entristecerse; la fortuna tocó a su puerta bajo la forma de un nuevo director, quien le dio la oportunidad de introducir en su personaje fílmico la picardía, astucia y simpatía que el actor siempre había querido transmitir desde la pantalla. *Drunken Master* se transformó en el inicio de una nueva etapa, y el público que se agolpaba para verlo transpirar ahora también podía reír junto a él.

Vinieron buenos tiempos. Jackie desarrollaba ahora su inagotable talento también desde detrás de las cámaras, dirigiéndose a sí mismo en historias plenas de acción y humor. La sombra de Bruce Lee formaba parte del pasado y el futuro se presentaba promisorio. Respecto del presente, nada más atractivo que coreografiar peleas para sus películas, imaginar qué elemento de la escenografía podía servir para un nuevo uso, diseñar alguna escena de riesgo que resultara realmente impresionante, unir su talento para las artes marciales con el legado de sus personajes favoritos: Buster Keaton y Gene Kelly. Un lema: ¡qué importa uno o dos huesos rotos por rodaje! ¡El calcio siempre vuelve a unirse! Un temprano intento por introducirse en el mercado norteamericano le demostró que ese público aún no estaba listo para sus particulares historias (quién sabe, quizá nunca lo esté). Finalmente, dos décadas se fueron y con ellas una treintena de películas conformaban ya una de las filmografías más atractivas de ese menospreciado género al que Jackie había dedicado su vida. Faltaba aún lo mejor: sus proyectos inmediatos unían el talento de siempre con una imaginación portentosa a la hora de plantear situaciones donde la acción se convierte en peligro real: caídas desde alturas imposibles, saltos propios de un gigante, persecuciones en cualquier medio de locomoción imaginable, golpes, piñas y patadas a toda hora, en cualquier lugar y en cualquier momento. Y mucha, pero muchísima simpatía, aunque nuestro pequeño héroe se encuentre frente a frente con el más sádico de los asesinos o ante una bella mujer que podría estar tendiéndole una trampa.

Finalmente, el canto de la sirena de Hollywood volvió a llegar a sus oídos. Y esta vez Jackie decidió oír, a pesar de las quejas de muchos de sus seguidores. Ya desde un principio abogados de distinta traza aunque cortados por una misma tijera le dijeron que ninguna compañía de seguros le permitiría arriesgar la vida como en su país de origen. "Aquí no somos salvajes", le dijeron. Jackie escuchó y asintió. En última instancia, ya no tenía 20 años, y debía cuidarse un poco. "Le pondremos un actor occidental al lado, para que el público *americano* pueda reconocerse." Un tolerable precio a pagar, pensó, a pesar de ciertas reticencias. Y comenzó así otra era. Ciertamente, hay tres Jackie Chan. El último no parece todavía encontrar su lugar en una industria mucho más estructurada que la de su Hong Kong natal, cercana en esencia a los años de entrenamiento en Pekín. Tal vez lo encuentre en algún momento. Luego de quitarse el smoking vendrá la que quizá se transforme en su prueba de fuego: el personaje de Passepartout en una nueva adaptación de la novela de Verne *La vuelta al mundo en 80 días*. De no superarla, lo perdonaremos: hizo demasiado por nosotros como para echarle en cara tan poca cosa. **A**

La cuarta tampoco es la vencida. Las películas del Jackie Chan americanizado están conformando una nueva etapa en su carrera que, desgraciadamente, se parece demasiado al Buster Keaton post *El cameraman*. Si al genio silente el paso al sonoro y la "venta" a la MGM lo terminaron arruinando, secando su comicidad, ubicándolo en territorios que no le eran propios, a su par oriental le ocurre algo similar desde que se instaló profesionalmente en EE.UU. En *El smoking*, incluso, no hay siquiera una sola secuencia que pueda aislarse para el anecdotario. Al menos en *Rush Hour*, su secuela y *Shanghai Kid* podía aún disfrutarse algo de la comicidad y potencia creativa originales; eso sí, constantemente amenazadas por problemas legales, de producción y de otras índoles ya expuestos en estas mismas páginas.

*El smoking* es exactamente el reverso de lo que se espera de un film de Chan: aburrida, previsible en extremo, no termina de crear la sensación de que el peligro es real y palpable, la aventura le cede el lugar a la rutina desde el primer rollo e incluso las peleas –el fuerte de todas sus películas, incluso las más flojas– son tan poco atractivas que generan una herejía: esperar que terminen pronto. Si esta nota tiene el tono de un pésame es porque, precisamente, lo es. Una pena enorme. La idea original –un espía agoniza y su chofer es el encargado de calzarse el supertraje del título, ocupando desde ese momento su lugar y llevando a cabo una difícil misión– resultaba atractiva y prometía más de un desopilante malentendido. Pero para cuando la frase "Wong, James Wong" se pronuncia por primera vez, las cartas ya están echadas, y la jugada no es precisamente la mejor de la mesa. Si a los problemas de ritmo que aquejan al film les sumamos la desafortunada inclusión del personaje de Hewitt como coprotagonista y posible interés romántico del involuntario héroe es fácilmente comprensible el porqué de los resultados. Muy poca pasión y amor por lo que se está haciendo, reemplazados por una fotografía lustrosa y demasiados *gadgets* que intentan, sin resultados, rellenar la pantalla. Jackie: ¡volvé! **DB**

La posición de la grulla, un clásico de las artes marciales

UN PASEO **FILMOGRAFICO**

# Pequeño Jackie Chan ilustrado

Nuestro homenajeado merecía una recopilación del material disponible. Aquí están (casi) todas las películas de JC editadas en video durante los últimos años. Dejamos de lado sus últimas producciones norteamericanas, todas ellas estrenadas en sala y luego lanzadas en formato hogareño. Se incluyen título original, título en inglés más conocido y editora local.

**por DIEGO BRODERSEN**

PUÑO DE FURIA: EL REGRESO, ***Xin ching-wu men / New Fist of Fury*, 1976, dirigida por Lo Wei (LK-Tel).**
La súbita muerte de Bruce Lee había dejado al productor y director Lo Wei sin estrella y el joven JC fue uno de los rostros elegidos para sucederle. La plataforma de lanzamiento fue este film, que intenta emular al clásico *Puño de furia* original con muy poco éxito. Rutinaria por donde se la mire, aunque es la más antigua de las películas de Jackie editadas *legalmente* en Argentina

LAS FUERZAS DEL KUNG FU, ***Shao Lin mu ren xiang / Shaolin Wooden Men*, 1976, dirigida por Lo Wei (LK-Tel).**
Nuestro héroe no pronuncia palabra hasta el enfrentamiento final, donde finalmente es desenmascarado y vencido el asesino de su padre. Poco humor, peleas estándar y unos bichos de madera realmente extraños que guardan el monasterio donde el muchacho aprende las técnicas marciales. Se editó solamente en DVD, aunque la copia deja bastante que desear.

LUCHAR POR AMOR, ***Jian hua yan yu jiang nan / To Kill With Intrigue*, 1977, dirigida por Lo Wei (LK-Tel).**
Jackie pierde mujer, hogar y tranquilidad, además de recibir varias palizas de importancia. Desfigurado y con la moral por el piso, recuperará algunas pocas cosas cerca del desenlace, violento y algo repentino. *Luchar por amor* está más cerca del melodrama que de cualquier otra cosa, y las escenas de tortura más cierto humor involuntario terminan conformando una rareza sólo recomendable para los fanáticos más acérrimos.

TRAFICO DE ARTE, ***Zui quan / Drunken Master*, 1978, dirigida por Yuen Woo-ping (LK-Tel).**
Primera película de Woo-ping, quien indudablemente sabe cómo coreografiar peleas desde temprana edad. Chan comienza a desarrollar el tipo de personajes que mejor le sientan, abandonando definitivamente la imagen de descendiente de Bruce Lee que los productores quisieron imponerle hasta ese momento. A la violencia de su primera etapa se agrega una importante dosis de humor, incluida una técnica de artes marciales que requiere para su buena práctica una generosa ingesta de bebidas alcohólicas. Lejos, su mejor film de los 70. Ver Directo a Video *EA* Nº 124.

LA SERPIENTE A LA SOMBRA DEL AGUILA, ***She xing diao shou / Snake in the Eagle's Shadow*, 1978, dirigida por Yuen Woo-ping (LK-Tel).**
Filmada al mismo tiempo que *Tráfico de arte*, con un reparto compartido (el mendigo que enseña al joven discípulo nuevas técnicas es el simpático maestro borracho de la anterior) y estructura similar. Un par de escenas antológicas y la utilización de objetos cotidianos como elementos de lucha –marca registrada del cine de Jackie– preparan el terreno para lo que vendría. Extrañeza: la banda de sonido incluye Oxygene, de Jean Michel Jarré, quien seguramente no recibió por ello, en su momento, ni un franco. En idioma original cantonés y en versión completa: incluye la generalmente censurada y claramente real escena de lucha entre un gato y una cobra (¡glup!).

LA HIENA INDOMABLE 2, ***Long teng hu yue / Fearless Hyena Part II*, 1980/1983, dirigida por Lo Wei (LK-Tel).**
La separación definitiva de la dupla Lo Wei-Jackie Chan. El astro firmó contrato

El joven Jackie Chan a la sombra de Bruce Lee, sin humor pero con la flexibilidad de siempre

con la legendaria compañía Golden Harvest y dejó al director con media película. Tres años después, se estrena con el resto de las escenas protagonizadas por un doble e imágenes robadas de otros films (*Drunken Master*, la *Fearless Hyena* original). El resultado, inevitable: un desastre absoluto, excepción hecha de una escena de lucha "travestida". JC trató de evitar el estreno, sin resultados.

PROYECTO A, ***'A' gai waak / Project A*, 1983, dirigida por Jackie Chan y Sammo Hung.**
Mientras los 70 pasan al recuerdo, Jackie se aleja definitivamente del rubro "joven inexperto aprende las artes del kung fu para vengar la muerte de su padre y/o maestro en gran batalla final". Comedia de acción con todas las letras, de mayor producción que sus proyectos previos, *Proyecto A* es el comienzo de la etapa más divertida del ahora actor-director. Hay piratas y policías en el Hong Kong de fines del siglo XIX, persecuciones en bicicleta y una pelea en un bar digna del mejor western. Realmente imperdible.

EL PROTECTOR, ***The Protector*, 1985, dirigida por JC y James Glickenhaus (Gativideo).**
¿Jackie Chan y Danny Aiello juntos? Así es, aunque usted no lo crea. Además de aburrido y perezoso, el film es una demostración cabal y temprana de que el *buddy-buddy* nunca le sentó bien a nuestro héroe oriental. A la película le fue muy mal y Jackie se volvió para Hong Kong... afortunadamente.

JACKIE CHAN – PRIMER GOLPE, ***Jing cha gu shi IV: Jian dan ren wu / Jackie Chan's First Strike*, 1996, dirigida por Stanley Tong (Transeuropa).**
De primer, nada: esta es la cuarta entrada en la serie *Police Story*, en la cual Jackie comienza a transformarse en una suerte de agente supersecreto y disparatado. El rodaje en variopintas locaciones internacionales agrega a la historia su dosis de sofisticación y las secuencias de acción son tan apasionantes como las mejores de la saga *bondiana*. Como muestra, dos botones: la persecución sobre la nieve y la más extraña utilización de una escalera en la centenaria historia del cine.

La era de oro: los 80 y 90, antes del traspaso a Hollywood

¿QUIEN ES JACKIE CHAN?, ***Ngo si sui / Who Am I?*, 1998, dirigida por JC y Benny Chan (LK-Tel).**
Obra maestra absoluta, realizada inmediatamente antes del traspié conocido como *Rush Hour: Una pareja explosiva*. JC pierde la memoria y es devuelto a la vida por una tribu africana. Diversión sin escalas, algunas de las escenas más riesgosas de toda su filmografía y la certeza absoluta de que nos hallamos ante un talento inimitable. Más detalles y alabanzas en Directo a Video *EA* Nº 87. El título de edición en DVD es el literal *¿Quién diablos soy?*

PELIGRO EN HONG KONG, ***Bor lei jun / Gorgeous*, 1999, dirigida por Vincent Kok (LK-Tel).**
Triste, melancólica y final (o no tanto: la última película hongkonesa antes del desembarco definitivo en la tierra de las oportunidades se llama *The Accidental Spy*, otra pequeña maravilla aún inédita en nuestro país). Aquí Jackie se hace cargo del paso del tiempo y se enamora de la belleza taiwanesa Qi Shu, participa en menos peleas y le dedica más espacio a la introspección. Desgraciadamente, la edición corresponde a la versión internacional, con 20 minutos menos de metraje. Más detalles en Directo a Video *EA* Nº 99. El título de la edición en DVD es *Amor inesperado*.

**Además de las anteriores, también están editadas en video:**

SHAOLIN – LA SERPIENTE Y LA GRULLA, ***She hao ba bu / Snake & Crane Arts of Shaolin*, 1978, dirigida por Chi Hwa Chen (LK-Tel).**

ESPIRITU GUERRERO, ***Quan jing / Spiritual Kung Fu*, 1978, dirigida por Lo Wei (LK-Tel). Editada sólo en DVD.**

## FRIDA

ESTADOS UNIDOS
2002, 120'
DIRECCION Julie Taymor
PRODUCCION Lindsay Flickinger, Sarah Green, Nancy Hardin, Salma Hayek, Jay Polstein, Roberto Sneider, Lizz Speed
GUION Clancy Sigal, Diane Lake, Gregory Nava, Anna Thomas
MUSICA Elliot Goldenthal
MONTAJE Françoise Bonnot
FOTOGRAFIA Rodrigo Prieto
DIRECCION ARTISTICA Felipe Fernández del Paso
INTERPRETES Salma Hayek, Alfred Molina, Geoffrey Rush, Ashley Judd, Antonio Banderas, Edward Norton, Valeria Golino, Mía Maestro, Roger Rees, Patricia Reyes Spíndola.

# Exvotos apasionados

**a favor SANTIAGO GARCIA**

No hay género más herético que el *biopic*. Las biografías de famosos llevadas al cine nunca conforman a nadie, siempre se les reclaman cosas, se las acusa de otras y finalmente todos intentan ser más papistas que el Papa. Surgen inesperados mexicanistas, trotskistas, fridistas, riveristas y una larga lista de embajadores autonombrados. Allá ellos, podríamos decir. Podríamos decirlo si no fueran injustamente brutales con una película tan noble y divertida como *Frida*. La directora responde con inteligencia a todos los inconvenientes que la trama plantea y asume que está partiendo de la vida de la artista mexicana para hacer una película norteamericana. En su momento se le reprochó a Vincente Minnelli el haber "traicionado" a Van Gogh (y también a muchos otros directores de films basados en personajes reales). Esa aplicación impune de la palabra "traición" sólo manifiesta una falta de argumentos. Por temor a no parecer expertos en México, Trotsky, Frida, Diego Rivera, los sones jarochos, las calles de Coyoacán, los chiles en nogada o el presidente Cárdenas, todos acusan y salen corriendo al grito de: ¡traición! Yo no sé si a Frida Kahlo le hubiera disgustado esta película. No importa en lo más mínimo. Yo conozco México, el turístico y el otro. ¿Pero qué autoridad me agrega esto para defender o atacar la película? Ninguna. Y aunque el film se base en hechos reales, sé diferenciar la vida real de la ficción cinematográfica. Quienes consideren que faltan datos biográficos concretos pueden ver en el cable dos documentales interesantes. Uno cuenta con extrema claridad la vida de la pintora y se llama *Frida Kahlo: la cinta que envuelve una bomba*, dirigido en 1992 por Ken Mandel. El otro, *Asaltar los cielos* de José Luis López-Linares y Javier Rioyo, trata sobre Ramón Mercader, el asesino de Trotsky, y allí se describe bastante bien el contexto en donde Frida y Diego vivieron. Para la ficción está el film de Julie Taymor, que explota al máximo las posibilidades del *biopic* y resulta más atractivo que *Frida, naturaleza viva*, de Paul Leduc. La película de Taymor es arrolladora: Friducha y Panzón son un dúo apasionado, intenso y brutal; su vida es un huracán y también lo es la narración del film. Vuelan escenas de animación, montajes cinematográficos, pinturas que cobran vida, videoclips... Aquí no hay bronce para la artista, Frida es de carne y hueso y su cuerpo se siente en la película. Una mujer en un mundo de hombres, una persona postrada que no deja de moverse. La película apuesta al cine y no al panfleto, no toma otra bandera que la de sus personajes y su historia. Por eso funciona tan bien. La belleza de Frida Kahlo es trasladada a la de Salma Hayek; el encanto de Diego Rivera se convierte en el encanto de Alfred Molina. Tina Modotti es Ashley Judd y me pregunto qué opinaría Modotti de esta película que no acepta su versión de cómo se conocieron Diego y Frida. Sí acepta la de Frida. ¿A quién deberíamos acusar aquí de traición, si la película elige contar una versión de los hechos y no otras? No a Julie Taymor. La directora es sumamente fiel y respetuosa con la vida de Frida. Elabora una estructura narrativa perfecta, sin esconder nada para hacer el film más liviano, y logra, curiosamente, que la película resulte fuerte en su contenido y ligera en su forma. Verdadero prodigio de información, la cantidad de cosas que se cuentan es increíble. La desmesurada ambición de Taymor –completamente desbocada, confusa y fallida en *Titus*, su film anterior– encuentra en el arte de Frida un marco ideal para desarrollarse. Frida no es delicada ni pudorosa, es frontal y brutal. Taymor logra con ella encaminar sus ambiciones estéticas. Pero además de sufrir, Frida vivió, y la película cuenta la intensidad de su vida y su inquebrantable voluntad. Muestra el dolor insoportable de una persona que jamás se detuvo. Arrasando con todo, Frida legó una obra magnífica. Amó, pintó, lloró, bailó, cantó, tomó y siguió pintando y amando. Todo eso está contado con una gran energía en *Frida*. Pero la película no la presenta como una mártir sino como el referente en que se convirtió para muchos. Hacer de ella una mártir quizás hubiera ayudado a que el film fuera tomado más en serio, pero, afortunadamente, esa tentación fue evitada. Mientras cuenta la historia de Frida, la película la homenajea y permite que muchos más la conozcan. Como los pequeños exvotos que Frida pintaba, el film es una expresión popular destinada a agradecerle su arte. No tiene (ni debería tener) la espectacularidad de los murales de Rivera, Orozco o Siqueiros, pero posee la honestidad, la belleza y la pasión de las pinturas de Frida. A

# Sobre el volcán

**en contra EDUARDO ROJAS**

México lindo y querido. Quienes lo conocen dicen que hay un territorio misterioso esperando paciente y milenario detrás de las fachadas turísticas. Que esa tierra profunda golpea al azar al viajero que ella elige, y que muchas veces este se transforma a través de esa mezcla sincrética de religión y ateísmo, de catolicismo y paganismo, de convivencia diaria y feliz con la muerte. El hechizo de Malcolm Lowry en *Bajo el volcán*.

Para la estricta moral protestante de Estados Unidos, México es el territorio de lo prohibido y lo posible, punto de fugas y rechazos, lugar de encuentro final con un destino o de peregrinación iniciática, desde Ambrose Bierce hasta los beatniks.

Para todos los Méxicos, el indígena o el conservador, el revolucionario o el costumbrista, Frida Kahlo es un emblema. "Un misterio dentro de otro misterio", según decía Churchill de Hitler (definición que Hitchcock rescató para sí). Su piel oscura, sus ojos inmensos nos interrogan desde sus autorretratos como una síntesis de su tierra y de su época, intensa, desbordante de pasiones y talentos irrepetibles.

Pero el México y la Frida de Taymor y Hayek son otros: los de los *typicals*, de los cruceros *luxury class* desbordantes de turistas americanos que apenas recorren los bordes amables del país y su gente. Para esta neutra visión extranjera hacía falta una Frida acorde: una morocha bella y alocada que nos va guiando didácticamente por las distintas estaciones del calvario de su vida. Si en ella el dolor y la mutilación fueron una metáfora simultánea de la creación artística, y de los conflictos de un país desgarrado y en busca de un destino entre perpetuas guerras de conquista y liberación, aquí serán simples pasos argumentales de un melo conformista. Si la revolución se mezcla con el sexo homo o hétero no se trata de una apuesta utópica de libertad llevada a su extremo, sino de los devaneos caprichosos de una chica criada lejos de los moldes *wasp*. Tina Modotti será sólo una esnob de vernissage, Diego Rivera un gordito mujeriego cuyas discusiones políticas con Alfaro Siqueiros y Trotsky son aptas para el nivel de comprensión de un votante de Bush. Todo es fragmentario, predigerido y envuelto en paquetitos de regalo que no alcanzan siquiera la equívoca categoría del kitsch. Taymor quiere domesticar las fuerzas de la naturaleza encauzando el magma de una vida al revés de la norma (la vagina de Frida traspasada de adentro hacia fuera es la burla terrible de un Dios Azteca cobrando por anticipado el precio del deicidio: la opción por la libertad frente al sometimiento). Algo así como sentarse sobre el volcán para encauzar la lava.

Otro México, sus pasiones y sus mujeres, es el que conocemos a través de Rulfo o Ripstein, por ejemplo (la Lucha Reyes *de La reina de la noche* es mucho más Frida que la Hayek). Lo que en verdad molesta de esta película no es su sumisión a los mandatos estéticos del Fondo Monetario Hollywoodense, sino el desperdicio de una vida impar, el tráfico de una historia de vida forzada a cruzar el Río Bravo como si fuera una espalda mojada condenada a la esclavitud artística, igual que otros lo son a la laboral. Desde algún purgatorio tan temido esta mujer, la Frida de fuego y cobre, mirará esta película como una última prueba para acceder al paraíso que en vida no buscó. A

# Su Frida

**en contra L. M. D'ESPOSITO**

No puedo decir que *Frida* me haya aburrido: las apariciones de ese Cary Grant feo y obeso que es el Diego Rivera de Alfred Molina me han dispensado cierto placer. No puedo decir que Salma Hayek me haya provocado alguna emoción, con lo cual el film se me diluye. No puedo negar que me asombró el fragmento de animación de los hermanos Quay, aunque la aparición de ese y otros dos fragmentos animados parece más bien una solución de apuro o un acto de exhibicionismo y no una idea de puesta en escena. El problema de *Frida* es su liviandad; un problema que no sería tan grave si el personaje no se llamara Frida Kahlo y nadie tuviese el mismo nombre en la vida real. Cuando los personajes son tan complejos, hace falta elegir algún enfoque, algún centro, incluso con el riesgo de quedar en ridículo. El film termina cayendo en él por no hacerlo.

En realidad no hay una preceptiva, sino que esta idea surge naturalmente de ver la película. Lo potencialmente interesante se intercala con escenas que se resuelven a pura mediocridad, como si lo importante fuera contarlo todo, decirlo todo, mostrarlo todo. Y desgraciadamente, lo que falta es el misterio. En *Sed de vivir*, un film con el que *Frida* tiene más de un punto en común, Minnelli no explicaba pero mostraba que existía un lazo invisible entre la vida y la obra, entre el sufrimiento y la creación; quizás ese sea el mayor mérito de la película sobre Van Gogh. La Frida de Salma Hayek es apenas un conjunto de cosas que pasan, donde el arte es puro accidente. Es verdad que se trata de una película hecha con amor y respeto por sus criaturas. Pero no es menos cierto que tal cosa no alcanza para contagiar pasión. A

## HARRY POTTER Y LA CAMARA SECRETA

*Harry Potter and the Chamber of Secrets*
ESTADOS UNIDOS
2002, 161'
DIRECCION Chris Columbus
PRODUCCION Michael Barnathan, David Barron, Chris Columbus
GUION Steven Kloves, sobre la novela de J. K. Rowling
FOTOGRAFIA Roger Pratt
MUSICA John Williams
MONTAJE Peter Honess
DIRECCION ARTISTICA Andrew Ackland-Snow, Mark Bartholomew, Peter Francis
INTERPRETES Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint, Richard Harris, Maggie Smith, Kenneth Branagh, Alan Rickman, Warwick Davis, Sean Biggerstaff, Shirley Henderson, Miriam Margolyes.

# No hay magia que por bien no venga

**por RAMIRO ORTIZ**

Las películas pueden hablar de magos, pero no hay magia que las salve de ser mejores o peores. Su calidad no está atada a operaciones fantásticas ni a designios divinos. Las películas son, en su mayoría, el resumen de habilidades y conocimientos, talentos y pericias, sensibilidades y destrezas, por ponerlo de varios modos, de prójimos que se asocian para sacar adelante proyectos colectivos que a veces satisfacen sus apetitos espirituales y veces su gula financiera. Si la del comienzo era una paradoja afortunada, esta otra es mucho más triste, incluso sombría: detrás de films como estos, que hacen acopio de la humana necesidad y tendencia a desconectarse de la realidad para guarecerse, aunque sea un momento, en fantasías más plácidas e inofensivas, en espejismos aun más abstractos que las historias de policías, soldados o secretarias enamoradas, detrás de estos cuentos de magos, hadas y curanderos, decimos, anida una gavilla de individuos bastante menos sublimes que el público que les da de comer. Estos otros sujetos (ejecutivos, inversores, especuladores), personajes afectos a valores harto más prosaicos que los del vulgar espectador, estos millonarios anónimos que se fabrican su agosto a costa de fenómenos como el de Potter, son los que alimentan algunos de los reparos más firmes con que avistamos esta clase de films. Su invisible, su indemostrable pero casi segura injerencia en el boom editorial y cinematográfico de la saga de J. K. Rowling es la que nos lleva a sospechar: ¿cómo no dudar, cómo no desconfiar de la autenticidad de este fanatismo ciego hacia la figura del niño mago? ¿Cómo no preguntarnos por la raíz, popular o empresarial, de este nuevo mito que, sin permitirnos discernir, nos aturde y nos arrastra, a los habitantes de tantos países, entre una verdadera marea de estímulos? Para no transformar a Harry Potter en una conjura pasaremos, mejor, al contenido estrictamente cinematográfico del largometraje, a aquellas cualidades que lo convierten, pese a todo, en un film aceptable, una obra con atributos similares a los de tantas otras que atraviesan nuestro territorio, con menor gloria económica, es cierto, pero sin la ventaja de contar con semejante aparato de promoción o excavación cerebral.

Separada de su motor de propulsión a chorro, *Harry Potter y la cámara secreta* es una buena película, una película incluso preferible a la que la precedió, *Harry Potter y la piedra filosofal*. Motivos ajenos a nuestro escrutinio, acaso del dominio secreto de los rodajes, han hecho de la presente una narración más vigorosa, más compacta, menos fracturada que la anterior. Se nos ocurre ahora que, además de aquellos humores cambiantes, que tuercen el destino de los films, habrán tallado, pero ya en favor del director, los beneficios de encadenar una aventura en la que los protagonistas ya fueron debidamente presentados.

Con esta cuestión de etiqueta ya resuelta, pero también un instinto mejor calibrado, han mejorado el dosaje de intensidades y el encadenamiento de climas que sostienen el ritmo del film. Columbus, ahora sólo preocupado por contar el cuento (Potter contra la maldición que petrifica a sus compañeros de estudios), se ha concentrado en aspectos más sutiles, más caprichosos del relato, y lo ha realzado en su conjunto. Uno de estos índices, valioso, es la veta humorística. Con un paño, ha sacado lustre a diálogos, situaciones y personalidades que hasta parecen más británicos que antes. Otra veta, la acción. Sin escatimar efectos especiales, más bien bordeando el empalago, aunque manejando con criterio esta abundancia, Columbus ha hilvanado pasajes realmente vertiginosos, como aquel en que una serpiente gigante persigue a Potter por el conducto de ventilación como una locomotora articulada.

Entre los mayores logros del realizador está, por lo demás, el haber enfatizado atmósferas y psicologías melancólicas, más lúgubres que las del capítulo previo, aportándole así sentidos más amplios y recónditos a la trama, sentidos que realzan el simbolismo más bien elemental de que hace gala la autora. Lo suficiente como para que esta película, nada extraordinaria pero compacta, menos vulnerable que su antecesora, respire sin el pulmón artificial de la descomunal campaña publicitaria que la rodea. A

SOBRE EL NACIMIENTO DE **HARRY POTTER**

# El niño que sobrevivió

**por MARCELO PANOZZO**

La saga de *Harry Potter* cuenta no sólo la historia de un chico distinto al resto. Esta serie de libros es, además, una nueva versión del aprendizaje del héroe y del triunfo de la escritora en la que nadie confiaba.

Joanne Kathleen Rowling suele renegar, en las entrevistas, de esa caricatura de la "ex madre soltera sin un centavo" con la que se la suele etiquetar. "Siempre exageran, siempre simplifican", le decía al diario inglés *The Guardian* en julio de 2000, mientras la aparición de su cuarto libro, *Harry Potter y el Cáliz de Fuego*, generaba tumultos en comercios del mundo entero. Había pasado, sí, momentos malos, llegando casi a ser el estereotipo tan temido de la "madre divorciada sin un centavo", pero siguió adelante para, entre otras cosas, intentar darle un buen pasar a su hija contando la historia de un sobreviviente metido en la piel de un niño mago. JK Rowling buscaba salir del lugar en el que estaba suspendida, y eso no hay fábula que lo reduzca ni dictamen que lo desmienta, porque la ambición y la esperanza estaban ya impresas en las primerísimas primeras páginas del primer libro, esas en las que la profesora Minerva McGonagall decía: "¡Será famoso... una leyenda... Escribirán libros sobre Harry Potter... Cada niño en el mundo conocerá su nombre!".

Hoy, 120 millones de ejemplares vendidos más tarde, la sentencia de McGonagall suena a verdad revelada, aunque hace poco más de seis años, cuando casas editoriales como Penguin y Harper Collins rechazaban el manuscrito de Rowling y era la entonces limitada Bloomsbury la que finalmente le entregaba 3.000 dólares en concepto de adelanto, dichas palabras eran poco menos que una broma desesperada.

Ahora bien, ¿qué consiguió la escritora escocesa con la saga *Harry Potter*, además de unos ingresos que la llevaron al Top 3 de las millonarias británicas? Para comenzar, parte de la respuesta la puede dar Stephen King, escritor que lejos de mostrar recelo por haber sido eclipsado en su condición de *best seller hero*, escribió en *The New York Times*: "Sería deprimente anunciar que el libro más vendedor de la historia del mundo es una porquería. *Harry Potter y el Cáliz de Fuego* está bien lejos de eso (...) El trabajo de un escritor fantástico es el de conducir al lector de lo terrenal a lo mágico. Ese es un desafío del que sólo es capaz una imaginación superior, y Rowling posee ese bagaje".

Con enormes deudas hacia T. H. White (ese reino eminentemente humano, cálido y gracioso, que aparece en el conjunto de relatos *The Once and Future King* o *Camelot*, pero fundamentalmente en *La espada en la piedra*) y C. S. Lewis (las cándidas miniaturas morales que son *Las crónicas de Narnia*), JK Rowling consigue recuperar para los niños y también para legiones de no-niños el espacio de la lectura, y lo hace a través de un héroe decididamente anticuado. Harry Potter no sabe que es un mago hasta que tiene 10 años. No sabe siquiera que es famoso en el mundo mágico porque sus padres murieron en un ataque de un malvado de nombre Lord Voldemort, amo y señor del lado oscuro de la magia. Harry no sólo sobrevivió, sino que además venció al villano siendo apenas un bebé. El día de su cumpleaños número 10, Harry Potter descubre sus poderes y se entera de que, a fin de domesticarlos, habrá de estudiar durante siete años en el Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería. Entonces ya tenemos un plan de siete libros que contienen el planteo arquetípico del relato de aventuras: la educación del héroe. Y allí engarzado está nada menos que un héroe proverbial: el huérfano.

Aun a riesgo de que suene aparatoso, digamos que hasta aquí el mercado infantil estaba dominado principalmente por la tevé y por una versión bonsai de la cultura de la celebridad, y es en ese marco que aparece Harry Potter, un personaje que no por popular deja de ser una rareza. Se trata de un chico que no es cínico y que es honesto, que no es sofisticado, ni grosero, ni irónico, porque lo suyo es la lealtad, la solidaridad, la curiosidad y hasta la melancolía. Harry Potter es un chico perdido en un mundo de adultos vulgares y a menudo desagradables, que, al decir de Stephen King, llega a ser como una versión masculina de la Cenicienta, aunque todavía a la espera de que alguien lo saque a bailar.

Es, además, un chico casi normal, no brilla en los estudios pero sí en los deportes. Yendo por el mismo lado, los cuatro libros conocidos hasta aquí no revelan nada demasiado novedoso, pero extreman las posibilidades de lo ya visto y leído, apelando a una estructura que se repite de un volumen a otro, que se torna familiar antes que fastidiosa, y que contiene una caracterización muy precisa dispuesta básicamente en los diálogos, reforzada con dosis equivalentes de aventuras, humor y drama. Finalmente, todo esto que podría estar al alcance de la mano (el chico corriente, el adulto injusto, la camaradería, el dinamismo) viene embalado en un mundo mágico tan vasto y riguroso en sus detalles. Y ese es el punto exacto en el que Rowling deslumbra: cuando nos arrastra hacia allí y logra no sólo que todo eso nos parezca aceptable, sino también absolutamente necesario.

## EL TIEMPO DE SER FELIZ

*Get Real*
**INGLATERRA**
1999, 108'
**DIRECCION** Simon Shore
**PRODUCCION** Stephen Taylor
**GUION** Patrick Wilde sobre su obra teatral *What's Wrong with Angry?*
**FOTOGRAFIA** Alan Almond
**MUSICA** John Lunn
**MONTAJE** Barrie Vince
**INTERPRETES** Ben Silverstone, Brad Gorton, Charlotte Brittain.

# Sensibles diferencias

**por JAVIER PORTA FOUZ y DIEGO TREROTOLA**

Otra vez no nos pusimos de acuerdo, pero ahora hicimos la polémica en forma de diálogo.

Entre elogios y resistencias se constituyó una única nota con dos lecturas diferentes.

**JPF:** Creo que esta película no tiene ninguna importancia. Es mala, está mal iluminada, mal musicalizada, es perezosa y sosa, apela a cuanto cliché anda suelto, su sensibilidad cinematográfica es inexistente: es inglesa en el sentido godardiano del término. O peor, es como un mal telefilm inglés. Es una de esas malas películas para ignorar, escribir cuatro líneas y que nosotros y los espectadores sigamos nuestro camino sin darle mayor importancia. Sin embargo, tal tratamiento, que yo aplicaría gustoso, se hace imposible porque lo que la diferencia de una mala y cuadrada comedia romántica agridulce con protagonista heterosexual es que se trata de una mala y cuadrada comedia romántica agridulce con protagonista homosexual. Y la película no es homofóbica, como sí lo era esa otra mala película argentina llamada *Apariencias*. En fin, afirmo aquí que la presencia de protagonista homosexual y la ausencia de homofobia no convierten a este film en una buena película, y ni siquiera en una mala película importante, como podría ser, por ejemplo, *Hable con ella* de Pedro Almodóvar.

**DT:** No entiendo bien por qué no podés hacer el "tratamiento" que describís. Creo que la película es tan importante como las que plantean una visión distinta de un género, en este caso, la comedia romántica. Creo que una sensibilidad cinematográfica se puede lograr a partir de un desarrollo narrativo con una visión temática diferente como la que tiene esta sobre la homosexualidad. El humor no surge de la afectación de los personajes sino de las situaciones (eso la distingue, por ejemplo, de *Apariencias* y otras películas homofóbicas). Además, al revés de lo que opina unánimemente la crítica argentina, esta película no es menos audaz que *Dulce amistad* sino mucho más audaz, aunque transcurra en colegio privado. El final de *Dulce amistad* planteaba el error que sostienen otras películas como *Es o no es*, la utopía mentirosa, meramente conciliadora y borradora de diferencias. Cuando la pareja gay baila en la calle, la madre de uno de los chicos saca a bailar a otra mujer para homologar el baile de dos personas del mismo sexo que no se desean con la otra que sí. Ese gesto caprichoso de la madre en *Dulce amistad* tiene el mismo valor nulo de los besos entre futbolistas heterosexuales: un capricho divertido, del cual no depende su vida, es decir, la reducción de una sensibilidad a una mera pose tranquilizadora. Ese es el lugar, social y cinematográfico, que ocupa la homosexualidad para muchos. En *Dulce amistad*, el título en castellano lo dice todo bien homofóbicamente, porque la historia no trata de amistad sino de deseo sexual y amor. En esa película, la homosexualidad era vista más como un capricho o travesura adolescente que como la posibilidad integral de constituir una personalidad, una vida, una película o una estética. Es decir, no se toma en serio ni se celebra el valor de la diferencia.

También es importante que al contrario de *Descubriendo el amor*, la gran película de lesbianas adolescente sólo apta para mayores de 16, *El tiempo de ser feliz* fue calificada SAM13 y por fin más adolescentes pueden ver una historia sobre la posibilidad de ser diferente sin anular el nivel conflictivo que eso implica. Por último, debo marcar tu error al relacionar *Hable con ella* como si fuera una película con protagonista homosexual porque el personaje de Javier Cámara es una marica adorable no homosexual, sólo tiene deseos heterosexuales (tu lectura parece más bien homofóbica). A propósito, me gustaría saber cuáles son los clichés y qué harías para solucionar el problema del cliché que anda suelto, ¿lo meterías preso?

**JPF:** El "tratamiento" que describo, el de reducir la crítica de esta película a cien pa-

labras se hace imposible, justamente, por lo que estamos discutiendo: la importancia que vos encontrás en *El tiempo de ser feliz*. No me interesa comparar a esta película con *Dulce amistad*, así que, por lo pronto, que el disparo caiga sobre otros. Lo que sí me concierne es lo de *Hable con ella*, que mencioné como ejemplo de "mala película importante" (como podrían ser también *El último día* u *8 mujeres*) y no como ejemplo de "mala película importante con protagonista homosexual". Esa es una errónea interpretación tuya. Así que sigamos con *El tiempo de ser feliz*. Lo que digo, y sostengo, es que parte de la importancia que vos ves no está en la película sino en cosas como la que planteás cuando remarcás la calificación (SAM 13). A ver si nos entendemos, la calificación de una película no la hace ni mejor ni peor (en todo caso, habla más bien de los calificadores), ni tampoco la hace importante. Tal vez sea importante que un chico de 14 la vea, o tal vez no. Pero eso no es la película. Si se hicieran diez funciones de *Apariencias* a beneficio, quizá se podría recaudar comida para paliar el hambre de alguna gente, pero eso no mejoraría la película. Sí pertenece a la película su "visión temática diferente", como vos decís que ocurre en *El tiempo...* Pero ese planteo que muestra "la posibilidad de ser de una manera diferente sin anular el nivel conflictivo que eso implica" ya estaba, como bien apuntás, en *Descubriendo el amor*, film que no incluía, por ejemplo, los clichés de "la amiga gordita que come chocolate ante un desengaño", el auto escrito, la "revelación" –que se ve venir a lo lejos– de que un "padre de familia" puede tener deseos homosexuales. Y que tampoco incluía la torpeza balbuceante con la que se narra en *El tiempo..., i. e.*, el desmayo, el peligro en el bosque, la cena de la modelo con John, etc., momentos que evidencian, ya no la ausencia de un director de cine, sino la presencia, en el devenir del relato, de información vomitada sin el menor cuidado.

**DT:** Tus ejemplos de clichés y torpezas son rasgos laterales en la película, lejos del flujo narrativo central, que importan y duran poco, por lo que me parecen razones insuficientes para tu ataque despiadado. Sin embargo, creo que la película cuida detalles importantes. Hay momentos de gran sensibilidad sostenidos por una mirada contemplativa a los personajes actuando con gestos sutiles, como la larga escena de la confesión borracha de John o las espontáneas solidaridades entre Steve y su compañera. Se apuesta a gestos mínimos para crear intimidad y cercanía emotiva. Además, la torpeza de la escena del desmayo la relaciono con la teatralidad camp (= fallida, impropia) de ciertos momentos, en especial los de la amiga enorme (ella odia que le digan "gordita"). Así funciona uno de los planos más encantadores: la canción a capela de la amiga enorme cuando se delinea los ojos. Las acciones de este personaje son un decidido cliché camp: tan exageradamente inepta como indestructible. Por eso el final feliz avanza lento al ritmo torpe con que ella maneja su auto.

**JPF:** Los momentos del peligro en el bosque y de la cena con la modelo, por poner dos ejemplos de la serie de torpezas que mencioné, son parte indudable de lo que vos llamás "flujo narrativo central". Creo, además, que la película no logra esa "cercanía emotiva" debido a sus recursos obvios (ejemplo: la utilización redundante de las canciones y de la música). Pero cada uno ve emociones en cosas distintas. Yo, por ejemplo, las veo en *Rocky IV*. Sin embargo, en ningún momento intentaría sostener la tesis de que no tiene clichés o de que es importante porque Rocky (el americano) vislumbra que "el pueblo ruso no es malo", en una película masiva y en 1985. Y con respecto a las exageradas acciones en clave de "cliché camp" de la amiga enorme, no creo que se adapten bien, por extemporáneas, a una película tan homogénea, en su mediocre medianía, en el trato hacia los otros personajes.

**DT:** Nunca sostuve que no hay clichés, dije que no eran importantes o eran camp. Creo que los clichés tienen que ver con la inocencia de los personajes. Por otra parte, la música me parece grandiosa, sobre todo cuando en el baño público se escucha *Love Is All Around* de Troggs. ¿Tu alusión a *Rocky IV* (yo prefiero *Rocky III*) es una forma de proponer que terminemos a las piñas? Paz, amor y rock and roll. O mejor: Agitación, amor gay y Pop Rocks.

## LOS MALDITOS CAMINOS

ARGENTINA
2002, 200'
DIRECCION Luis Barone
JEFE DE PRODUCCION Gastón Ocampo
PRODUCCION EJECUTIVA Luis Barone
ARCHIVO Mausi Martínez
INVESTIGACION Luis Barone
MUSICA Nicolás Posse con temas de Manuel Picón, Nicolás Posse y Luis Alberto Asurey interpretados por Chango Farías Gómez y Adriana Varela
MONTAJE Pedro Estela
SONIDO Marcelo Gareis
DIRECCION ARTISTICA Martín Oesterheld

# El hombre que nunca estuvo

**por GUSTAVO NORIEGA**

De la infinidad de historias trágicas y apasionantes relacionadas con la militancia revolucionaria de la década del setenta, pocas están tan colmadas de sucesos y, al mismo tiempo, son tan fantasmáticas como la de José Luis Nell, protagonista, junto a su mujer Lucía Cullen y el padre Mugica, del documental *Los malditos caminos*. Nell fue uno de los iniciadores de la Resistencia Peronista, el movimiento previo a la aparición de Montoneros que buscaba –mediante acciones armadas– el regreso de Perón, en aquella época proscripto y exiliado en España. Nell protagonizó un sangriento y mítico robo al Policlínico Bancario en 1963, escapó de la cárcel, llegó a la China maoísta donde recibió instrucción militar, regresó a Montevideo donde estuvo preso con los Tupamaros y participó en la famosa fuga del penal de Punta Carretas. Reincorporado a la lucha, ahora a cargo de la Columna Sur de Montoneros, recibió un balazo en la espalda durante los dramáticos sucesos de Ezeiza, el día de la vuelta de Perón a Argentina. Cuadripléjico, vivió un año más y decidió suicidarse, desesperado por su inmovilidad. Sus amigos lo dejaron con un revólver en una estación abandonada de la zona norte del Gran Buenos Aires, donde se pegó un tiro en la boca. Su trayectoria, desde el fervor violento de sus inicios hasta la parálisis y la trágica muerte, se erige como una notable metáfora de las ilusiones de la juventud argentina con respecto al peronismo como agente del cambio social revolucionario.
Ahora bien, detrás de este hilo conductor de historias extremas, *Los malditos caminos* no encuentra a nadie. José Luis Nell aparece casi sin ninguna carnadura que sustente ese historial. No es que la película no lo intente pero, más de una vez, la pregunta por Nell encuentra un lugar oscuro, vacío. Jorge Rulli, el narrador principal, hombre curtido en militancias y clandestinidades, cuenta que se sorprendió una vez que fue al departamento en donde Nell vivía con Cullen: dos ambientes pelados, con sólo dos colchones en el piso y una pila de platos sucios acumulados desde hacía días, o semanas, en la pileta. Los uruguayos –simpatiquísimos– que escaparon de Punta Carretas cuentan la fuga con lujo de detalles; cuando les preguntan por Nell, pierden toda la riqueza con la que cuentan anécdotas y responden con generalidades.
Algo parecido sucede con el mejor documento escrito sobre aquella época, *La voluntad*, la extraordinaria obra de Caparrós y Anguita, que en sus casi 2.000 páginas recoge minuciosamente historias personales de la militancia revolucionaria desplegada entre 1966 y 1978. A pesar de sus historias, allí Nell aparece como un personaje secundario, con la misma falta de relieve que en la película de Barone. La misma enumeración de aventuras, hazañas y desgracias opaca cualquier rasgo personal que se puede colar en los relatos. Lo que en principio parece falta de pericia de los investigadores pasa a ser otra cosa: el símbolo de una pérdida total de la vida individual en función de los logros colectivos. Nell no existe porque eligió no existir, salvo en esas acciones espectaculares, trágicas. Ese vaciamiento personal –mucho menos acentuado en Mugica y Cullen, aunque no desdeñable– representa lo mejor y lo peor de una época: un altar ante el cual ningún sacrificio era poco.
Con sus tres horas largas, *Los malditos caminos* parece el primer crudo de una película: esa edición inicial a partir de la cual los realizadores comienzan a elegir qué queda y qué no. Sin embargo, es a través de esa desmesura, de esa indecisión por dejar algo afuera, que se va generando un sentido adicional al intentado por los realizadores.
Hay una escena reveladora al respecto. Reunidos en una confitería frente a Punta Carretas, ahora un shopping, los uruguayos conversan y hacen chistes sobre la extraordinaria y mítica fuga. El plan de escape, cuentan entre risas, según los cálculos era seguro para treinta personas. Le llevaron una lista de treinta nombres a Raúl Sendic, su jefe, para que la autorice. Sendic se negó a leerla y dijo: "Que salgan todos los que puedan". La fuga fue todo un éxito y 111 personas recuperaron su libertad.
Ahora bien, esa escena totalmente desmesurada y larga en relación con lo que aporta sobre los personajes centrales de la película, transmite un contraste tremendo con la invisibilidad de Nell. La humanidad de los viejos tupamaros parece una medida que los revolucionarios argentinos –incluso, o quizás especialmente, los más heroicos de ellos– no llegan a alcanzar. A

## LAS CUATRO PLUMAS

*The Four Feathers*
**ESTADOS UNIDOS**
2002, 125'
**DIRECCION** Shekhar Kapur
**PRODUCCION** Paul Feldsher, Robert Jaffe, Stanley R. Jaffe, Marty Katz
**GUION** Michael Schiffer, Hossein Amini, basado en la novela de A. E. W. Mason
**FOTOGRAFIA** Robert Richardson
**MUSICA** James Horner
**MONTAJE** Steven Rosenblum
**DIRECCION ARTISTICA** Allan Cameron
**INTERPRETES** Heath Ledger, Wes Bentley, Kate Hudson, Djimon Hounsou, Michael Sheen, Alek Wek, Kris Marshall.

# Colchón de plumas

**por SANTIAGO GARCIA**

El subgénero de aventuras colonialistas tiene una larga historia; explicar su evolución y su relación con la literatura requeriría un espacio bastante extenso. Pero un buen análisis de los cambios operados desde sus orígenes literarios hasta la actualidad puede hallarse en el documental *Mother Dao*, una película hecha con las filmaciones que los holandeses realizaron en sus colonias a principios del siglo XX con fines propagandísticos. El director de *Mother Dao* compaginó ese material de archivo sin agregarle una voz en off (sólo se lee un poema autóctono), y el montaje tiende más a la invisibilidad y a la fluidez que al comentario. Las imágenes que hace un siglo servían como propaganda procolonialista, hoy conforman, por sí mismas, un testimonio anticolonialista. Se puede establecer un paralelismo entre este cambio de sentido y los relatos de aventuras colonialistas: quitarles todos sus méritos formales para corregirlos ideológicamente es una trampa de la que es muy difícil salir airoso.

Si se hizo una nueva versión de *Las cuatro plumas*, es porque había algo en la historia que querían volver a contar o cambiar, o porque deseaban presentar una nueva forma de narrar la historia. La versión más famosa es la británica de 1939 y constituye el máximo exponente del género. Dirigida por Zoltan Korda (¡qué nombre para la aventura!), era la cuarta adaptación cinematográfica de la novela, y cabe preguntarse si en aquella época no hubo alguien que dijo: "El cine inglés se está quedando sin ideas". Hoy suele afirmarse algo similar sobre cualquier película de Hollywood, sin advertir que los que dicen eso son justamente los que no tienen nuevas ideas. Esta ¿sexta? versión introduce cambios notables con respecto a la película de 1939, pero hay que decir que esas modificaciones reducen ostensiblemente su interés.

El film de 1939, un ejemplo perfecto de aventura colonialista, ofrecía humor, emoción, espectacularidad y exotismo por doquier. Lograba, como *Mother Dao*, transmitir una mirada sobre el mundo señalando su lado perverso. Lo primero que Shekhar Kapur elimina es el humor y, al hacerlo, cambia el sentido del film y anuncia un tratamiento grave de la historia. El problema es que el director confunde gravedad con seriedad, y la película se toma la historia muy en serio, razón por la cual debemos resignarnos a perder otro elemento clave: la aventura, que está prácticamente borrada del mapa. Excesivos diálogos entorpecen la trama tratando de explicarnos las intenciones de todos los personajes. Por temor a ser acusados de colonialistas en el 2002, guionista y director intentan una torpe reivindicación de los pueblos no ingleses del planeta, pero sólo consiguen ser paternalistas al introducir forzadamente un discurso sobre la nobleza de otras razas. Nobleza que, por otro lado, no las alcanza a todas, de modo que el racismo persiste y se ve potenciado por la torpeza ideológica de los realizadores. Si a fines de la década del sesenta y principios de los setenta el cine de aventuras colonialistas había encontrado en el revisionismo algunos exponentes interesantes (entre muchos otros lamentables) e innovadores, aquí nos hallamos frente a una corrección política que muestra con claridad los inconvenientes de supeditar las historias a ese endeble sistema ideológico.

Puede haber –y las hay– películas que actualizan o cuestionan una ideología, pero no es este el caso. Con los lastres ideológicos del colonialismo y sin las virtudes cinematográficas de sus historias en la pantalla, la película sólo podría sostenerse con ideas nuevas o con algún tipo de rigor en la puesta en escena. Y si hay algo que no tiene el film son ideas ni rigor. El uso indiscriminado de la cámara lenta en las situaciones menos adecuadas y con los resultados más pobres es la marca del director. Shekhar Kapur ya había demostrado en su film anterior, *Elizabeth*, esa afición por planos con posiciones de cámara injustificables que proponen un esteticismo vacuo sin aportar ninguna idea sobre la historia que cuenta. La nueva versión de *Las cuatro plumas* no recupera las virtudes del género ni ofrece nada nuevo. Sus temores le impiden ser divertida o emocionante. Mucho miedo y pocas ideas: una mala combinación.

## 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
RNPSP 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

**Cursos de verano de Eduardo A. Russo**

## El lado oscuro de la pantalla

Algunos mitos y ciclos fundamentales del cine fantástico

## Acercamiento al film

Una introducción al análisis y a la crítica de cine

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

# ILLUSION

**Club de video - DVD**

**Aráoz 2357 - Capital**
**4831-9119**

4322-7518

4326-5090

ANUNCIE EN

# EL AMANTE

### SIN RASTRO

*Abandon*

**ESTADOS UNIDOS,** 2002, **DIRIGIDA POR** Stephen Gaghan, **CON** Katie Holmes, Benjamin Bratt, Charlie Hunnam, Mark Feuerstein, Melanie Lynskey.

Sin duda, la peor ópera prima del año es este thriller dirigido por el ducho guionista hollywoodense responsable (?) de *Reglas de combate* y *Traffic*, dos películas que al igual que esta tienen como principal problema un guión simplista y totalmente negligente. En este caso, el film parte y desemboca con plena solemnidad en los más transitados convencionalismos psicologistas sobre traumas infantiles. Los recursos para sostener la historia, como la visión alucinada de la protagonista, son tan dilatados como malamente traidores. Hasta las composiciones del talentoso electromúsico Clint Mansell se lucen menos que otras veces. Sin embargo, aunque es muy poco, la breve actuación de Melanie Lynskey, la morocha de *Criaturas celestiales*, logra interrumpir esta mediocridad con un sutil susurro perturbador. **Diego Trerotola**

### ESTRELLA DEL SUR

**URUGUAY / ARGENTINA / ESPAÑA / FRANCIA,** 2002, **DIRIGIDA POR** Luis Nieto, **CON** Jean-Pierre Noher, Roger Casamajor, Margarita Musto, Marina Glezer, Emiliano Lozano.

Sobre la nulidad. Interminables parrafadas de Jean-Pierre Noher (Gregorio), que cree estar para las definiciones sobre las profundidades de la vida y sus alrededores (no se olviden de *Sin reserva*). La cosa empieza con Gregorio, ex tupamaro, citando a Lenin con la profundidad de un aforismo de Narosky. Diálogo que de por sí bastaría para refutar aquella frase atribuida al barbado líder bolchevique en su lecho de muerte: "Todo valió la pena".
El resto es peor. Estética hurtada a *Clave de sol*, condimentada con lugares comunes sobre los abismos entre la guerrilla sesentista y los jóvenes de hoy. La guita es de procedencias varias; por eso irrumpen imágenes de centros turísticos de la madre patria –Ibiza–, acaso en retribución por los dineros prestados, y los actores además tratan de pasar por uruguayos o españoles. Igual, la dirección de actores es tan mala que quizá los susodichos efectivamente sean de la procedencia reclamada por sus personajes; nada es seguro. Llega un momento en que dan ganas de rogarle "Fly me to the moon" a Tommy Lee Jones en *Jinetes del espacio* y así no seguir padeciendo este concierto de mandíbulas batientes; prueba de que "es mucho, muchísimo más fácil conseguir el dinero para filmar que conseguir las ideas para hacerlo" (Julián Troksberg).
Ah, encima, recitan poemas. No, tampoco nos perdonan a Neruda. **Manuel Trancón**

### CASI ANGELES

**ARGENTINA,** 2002, **DIRIGIDA POR** Vanessa Erfurth, Carolina Suárez, Mario Borgna, Manuel Tello y Leonel Compagnet, **CON** Julio Chiesa, Lorena del Río, Oscar Canto Mansilla, Marcos Spanavello, Ariel Mele, Natalia Zapettini.

*Casi ángeles*, cinco episodios realizados por estudiantes de cine de La Plata, es una obra maestra a la inversa donde cada imagen es un ensayo sobre la ausencia de noción sobre cómo y qué filmar. En comparación, Carreras era un virtuoso estilista.
El horror, el horror... nos visita varias veces durante los cinco episodios; una lobotomización en masa del cine mundial: *Cacería* es Bresson sin vida ni rigor. *Juegos de palabras* aturde con un barullo tan constante como banal. *Perdidos* es *Pizza, birra, faso* filmada desde Palermo Chico. Sus personajes pretenden pasar por pibes de la calle mediante la repetición de expresiones y gestos que, suponen, deben ser el último toque de la moda en Fuerte Apache. *El potrero de Yayo* nos hace padecer a un exasperante superhéroe infrahumano que se parodia a sí mismo. *Con cariño, María José* es el mundo de Leonardo Favio filmado por Ed Wood.

¿Usted recuerda *Papá es un ídolo*? Bueno, esto es peor. **Manuel Trancón**

### COMO HACER BEBES

*Maybe Baby*

**REINO UNIDO,** 2002, **DIRIGIDA POR** Ben Elton, **CON** Hugh Laurie, Joely Richardson, Emma Thompson.

El popularísimo (y vendidísimo) novelista inglés Ben Elton acaba de tomar la posta de los escritores devenidos directores de cine, no comenzada pero famosamente representada por Paul Auster. El autor de *Popcorn*, *Dead Famous* (2001, no editada por estas orillas) e *Inconcebible* (2000), entre otros best-sellers, adereza esta última con "salsa Shakespeare" (¡sí, hasta el perro se llama William!), un tema fláccido de sir Paul McCartney y un par de sosos secundarios marketineros (un siempre indigerible Rowan *Mr Bean* Atkinson y una Emma Thompson *new age*) y la sirve rapidito antes de que se enfríe. Lo único que originalmente había del Bardo en la novela (el juego del guión dentro del guión de la película) no es aprovechado muy bien, salvo por el delicioso personaje del director irlandés encargado de llevar a la pantalla el guión que el protagonista (Hugh Laurie) escribe para salvar su carrera, que cae con la velocidad de sus erecciones, basado en los dramas de infertilidad de su pareja Lucy (Joely Richardson) y suyos propios. Tan pocas ideas cinematográficas como espermatozoides en los chequeos del atribulado protagonista. **Hugo Tordoni**

**TENDENCIAS DEL CINE MODERNO**

**De los 50 hasta hoy**
Géneros / Escuelas / Movimientos / Nuevos cines

**Por Gustavo J. Castagna**

Informes **gcastagna@infovia.com.ar**

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

| | PABLO SCHOLZ CLARIN | MARCELO PANOZZO EL AMANTE | MOIRA SOTO LAS 12 | MARTIN PEREZ PAGINA 12 | DIEGO LERER CLARIN | GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE | JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS | JORGE CARNEVALE NOTICIAS | SANTIAGO GARCIA EL AMANTE | MARIA NUÑEZ SIN CORTES | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| HABLE CON ELLA | 6 | 9 | 9 | 7 | 8 | 7 | 6 | 10 | 7 | 8 | **7,70** |
| BALNEARIOS | | 8 | | 8 | 8 | 6 | | | | | **7,50** |
| DEUDA DE SANGRE | 6 | 8 | 8 | | | 7 | 7 | 6 | 9 | 7 | **7,25** |
| EL CUMPLE | 6 | 7 | 7 | | 7 | 5 | 8 | 5 | | 7 | **6,50** |
| HARRY POTTER Y LA CAMARA SECRETA | 7 | | 7 | 7 | 4 | | 8 | 4 | | 8 | **6,43** |
| LA MUJER DE MI VIDA | 6 | 2 | | 8 | 7 | | 9 | 4 | 5 | 7 | **6,00** |
| EL TIEMPO DE SER FELIZ | | | | | 5 | | 6 | 5 | | 8 | **6,00** |
| FRIDA | 5 | | 5 | 5 | 5 | | 4 | 5 | 8 | 6 | **5,38** |
| TRIPLE XXX | 4 | 7 | | 5 | 4 | | 7 | 3 | 7 | 5 | **5,25** |
| LOS MALDITOS CAMINOS | 6 | | | | 6 | 5 | 4 | | | 5 | **5,20** |
| CORTAZAR | | | | | | | | 2 | | 7 | **4,50** |
| COMO HACER BEBES | 5 | | | | | | | 4 | | | **4,50** |
| 3,000 MILLAS AL INFIERNO | 4 | | | 5 | 3 | | | 1 | 8 | | **4,20** |
| LAS CUATRO PLUMAS | 4 | 2 | | 3 | 5 | 2 | 4 | 3 | 4 | 4 | **3,44** |
| SIN RASTRO | | | | | | 3 | 3 | 2 | 3 | | **2,75** |


# ¡SI!

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

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

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

**TIPO DE SUSCRIPCION**

- ☐ ARGENTINA: $ 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**: 4326-5090/4322-7518. 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

**Hasta el jueves 5/12/02**

A la izquierda del padre (Luiz Fernando Carvalho)
Alta velocidad (Renny Harlin)
Amélie (Jean-Pierre Jeunet)
Amén (Constantin Costa-Gavras)
American Pie 2 (J. B. Rogers)
Amigas para siempre (Tamra Davis)
Amor ciego (Bobby y Peter Farrelly)
Animal (Luke Greenfield)
Año Mariano (Fernando Guillén Cuervo y Karra Elejalde)
Apasionados (Juan José Jusid)
Apocalypse Now Redux (Francis Ford Coppola)
Asunto de mujeres (Claude Chabrol)
Atando cabos (Lasse Hallström)
Austin Powers en Goldmember (Jay Roach)
Balnearios (Mariano Llinás)
Batalla real (Finji Fukasaku)
Besando a Jessica Stein (Charles Herman-Wurmfeld)
Bestia salvaje (Jonathan Glazer)
Blade 2 (Guillermo del Toro)
Bolivia (Adrián Caetano)
Caceria (Ezzio Massa)
Caja negra (Luis Ortega)
Cálculo mortal (Barbet Schroeder)
Cambio de vida (Marc Forster)
Camino a la perdición (Sam Mendes)
Casi ángeles (Erfurth, Borgna, Suárez, Tello, Compagnet)
Cinco sentidos (Jeremy Podeswa)
Cités de la plaine (Robert Kramer)
Código de honor (Sean Penn)
Códigos de guerra (John Woo)
Cómo hacer bebés (Ben Elton)
Construyendo la vida (Irwin Winkler)
Corazón de fuego (Diego Arsuaga)
Coronación (Silvio Caiozzi)
Cortázar: apuntes para un documental (Eduardo Montes Bradley)
Crimen en primer grado (Carl Franklin)
Cuando el cielo cae (Antonio y Andrea Frazzi)
40 días, 40 noches (Michael Lehmann)
Chúmbale (Aníbal Di Salvo)
D-Tox (Jim Gillespie)
Daño colateral (Andrew Davis)
Desde el infierno (Hughes Brothers)
Despertando a la vida (Richard Linklater)
Después de la reconciliación (Anne-Marie Miéville)
Detrás del sol (Walter Salles)
Deuda de sangre (Clint Eastwood)
Día de entrenamiento (Antonio Fuqua)
Dibu 3 (Raúl Rodríguez Peila)
Dios es grande, yo soy pequeña (Pascale Bailly)
Divinos secretos (Callie Khouri)
Dragón rojo (Brett Ratner)
El amor perjudica seriamente la salud (Manuel Gómez Pereira)
El Bonaerense (Pablo Trapero)
El camino de los sueños (David Lynch)
El cielo abierto (Miguel Albadalejo)
El corcel indomable (Kelly Asbury y Lorna Cook)
El cumple (Gustavo Postiglione)
El descanso (Ulises Rosell, Rodrigo Moreno y Andrés Tambornino)
El diario de la princesa (Garry Marshall)
El dulce rumor de la vida (Giuseppe Bertolucci)
El empleo del tiempo (Laurent Cantet)
El Hombre Araña (Sam Raimi)
El hombre que nunca estuvo (Joel Coen)
El juego de los espíritus (Marcus Adams)
El Majestic (Frank Darabont)
El misterio de la libélula (Tom Shadyac)
El mundo está loco, loco (Jerry Zucker)
El precio del silencio (Scott McGehee y David Siegel)
El reinado del fuego (Rob Bowman)
El rey Scorpion (Chuck Russell)
El señor de los anillos (Peter Jackson)
El smoking (Kevin Donovan)
El tiempo de ser feliz (Simon Shore)
El último beso (Gabriele Muccino)
El último día (Danis Tanovic)
En defensa del honor (Gregory Hoblit)
En el cielo (Tom Tykwer)
En el dormitorio (Todd Field)
Enemigo en casa (Harold Becker)
Episodio II: El ataque de los clones (George Lucas)
ET – Edición Especial (Steven Spielberg)
Frida (Julie Taymor)
Fuimos soldados (Randall Wallace)
Gitano... quiere ser libre (Tony Gatlif)
Gosford Park – Crimen de medianoche (Robert Altman)
Grupo de familia (Etienne Chatiliez)
Hable con ella (Pedro Almodóvar)
Halloween: resurrección (Rick Rosenthal)
Harry Potter y la cámara secreta (Chris Colombus)
Hedwig and the Angry Inch (John Cameron Mitchell)
Herencia (Patricia Hernández)
Hermano (Takeshi Kitano)
Historias mínimas (Carlos Sorín)
Hogar, dulce hogar (Otar Iosseliani)
Hombres de negro 2 (Barry Sonnenfeld)
I Love You... Torito (Edmund Valladares)
Identidad desconocida (Doug Liman)
Impostor (Gary Fleder)
Infidelidad (Adrian Lyne)
Intimidad (Patrice Chéreau)
Italiano para principiantes (Lone Scherfig)
Jason X (Jim Isaac)
Jeepers Creepers, el terror existe (Víctor Salva)
Jimmy Neutron: el niño genio (John A. Davis)
John Q. – Situación extrema (Nick Cassavettes)
Juego de espías (Tony Scott)
K-19, The Widomaker (Kathryn Bigelow)
K-Pax, el visitante (Ian Softley)
Kamchatka (Marcelo Piñeyro)
Kandahar (Moshen Majmalbaf)
Kate y Leopold (James Mangold)
La Bella y la Bestia (Kirk Wise y Gary Trousdale)
La boda (Mira Nair)
La caída del Halcón Negro (Ridley Scott)
La cosa más dulce (Roger Kimble)
La dama y el duque (Eric Rohmer)
La entrega (Inés de Oliveira César)
La era del hielo (Chris Wedge)
La estrella del sur (Luis Nieto)
La fe del volcán (Ana Poliak)
La fuerza del corazón (Solveig Anspach)
La gran estafa: Ocean's Eleven (Steven Soderbergh)
La habitación del hijo (Nanni Moretti)
La habitación del pánico (David Fincher)
La máquina del tiempo (Simon Wells)
La mujer de mi vida (Dover Kosashvili)
La reina de los condenados (Michael Rymer)
La suma de todos los miedos (Phil Alden Robinson)
La vida continúa (Brad Silberling)
Las aventuras de Dios (Eliseo Subiela)
Las chicas superpoderosas (Craig McCracken)
Las cuatro plumas (Shekhar Kapur)
Las Palmas, Chaco (Alejandro Fernández Mouján)
Las últimas órdenes (Fred Schepisi)
Lilo y Stitch (Chris Sanders)
Los amantes del siglo (Diane Kurys)
Los chicos de mi vida (Penny Marshall)
Los excéntricos Tenenbaum (Wes Anderson)
Los malditos caminos (Luis Barone)
Luca vive (Jorge Coscia)
Lucía y el sexo (Julio Medem)
Lugares comunes (Adolfo Aristarain)
Malas compañías (Joel Schumacher)
Marechal o la batalla de los ángeles (Gustavo Fontán)
Matanza (Nicolás Batlle, Rubén Delgado, Emiliano Penelas)
Mataperros (Gabriel Arregui)
Memento (Christopher Nolan)
Ménage à trois (Alex Van Warmerdam)
Mensajero de la oscuridad (Mark Pellington)
Mercano el marciano (Juan Antín)
Mi gran casamiento griego (Joel Zwick)
Mi mujer es una actriz (Yuan Attal)
Mi nombre es Sam (Jessie Nelson)
Micaela, una película mágica (Rosanna Manfredi)
Minority Report: Sentencia previa (Steven Spielberg)
Montecristo (Kevin Reynolds)
Muhammad Alí (Michael Mann)
Nada es imposible (Daniel Lind Lagerlöf)
Nada que hacer (Marion Vernoux)
Ni vivo ni muerto (Jorge Ruiz)
No dejaré que no me quieras (José Luis Acosta)
No me olvides (Andy Tennant)
No sabe/no contesta (NS/NC) (Fernando Musa)
Noche en la terraza (Jorge Zima)
Noches blancas (Christopher Nolan)
Nostalgia del pasado (Scott Hicks)
8 mujeres (François Ozon)
Pacto de lobos (Christophe Gans)
Pan y rosas (Ken Loach)
Peluca y Marisita (Raúl Perrone)
Peter Pan 2: el regreso del país del nunca jamás (Robin Budd y Donovan Cook)
Platform (Jia Zhang-ke)
Potestad (César D'Angiolillo)
Retratos de una obsesión (Mark Romanek)
Ripper (John Eyres)
Ruleta rusa (Jez Butterworth)
Sábado (Juan Villegas)
Sabés nadar? (Diego Kaplan)
Sabiduría garantizada (Doris Dörrie)
Samy y yo (Eduardo Milewicz)
Scooby-Doo (Raja Gosnell)
Secretos ocultos (John McLoughlin)
Señales (M. Night Shyamalan)
Showtime (Tom Dey)
Simplemente humano (Ake Sandgren)
Sin rastro (Stephen Gaghan)
Sonatina (Takeshi Kitano)
Storytelling – Historias de ironía y perversión (Todd Solondz)
Stuart Little 2 (Rob Minkoff)
Temporal (Carlos Orgambide)
The Bank (Robert Connolly)
Titus (Julie Taymor)
Todas las azafatas van al cielo (Daniel Burman)
Todos juntos (Lukas Moodysson)
Tras líneas enemigas (John Moore)
3.000 millas al infierno (Demian Lichtenstein)
Tres pájaros (Carlos María Jáureguialzo)
Tres romances en París (Eric Rohmer)
Un día de suerte (Sandra Gugliotta)
Un gran chico (Chris y Paul Weitz)
Un grito bajo el agua (Boris von Sychowski)
Un oso rojo (Adrián Caetano)
Una mente brillante (Ron Howard)
Una modesta proposición (Miguel Mato)
Vagón fumador (Verónica Chen)
Vanilla Sky (Cameron Crowe)
Vidas privadas (Fito Páez)
Vivamos otra vez (François Dupeyron)
Vivir mata (Nicolás Echevarría)
XXX Triple XXX (Rob Cohen)
¿Y dónde está el bebé? (Pedro Stocki)
¿Y dónde están las mujeres? (Patrick Alessandrin)
Zoolander (Ben Stiller)

**Las mejores**

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

**La peor**

_____

**Datos personales**

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

Fotocopie esta página
(si no quiere perderla) y envíela a
**Esmeralda 779 6° A**
**(1007) Buenos Aires,**
**o por fax al 4322-7518**
**o por e-mail a amantecine@interlink.com.ar**

# ¿Son amores?

Se supo: algunos de los miembros de *El Amante*, entre película y película, ven televisión. Es más, algunos de ellos ven películas en el espacio que les queda entre *Indomables* y *Tumberos*. Peor aun: varios de ellos dejaron de ver películas. De todas maneras, la irrupción de ciertos directores cinéfilos en la pantalla chica (Stagnaro, Caetano, Szifron) planteó la necesidad de volver a discutir la relación entre cine y televisión. Una discusión al respecto abre esta producción, luego una charla con Szifron (*Los simuladores*) y una miscelánea de gustos televisivos. Vamos a un corte.

# La caja blanda

La primera de esta serie de notas, enjundiosa desde el mismo título, intenta trazar una trayectoria histórica de los géneros cinematográficos vernáculos. Luego pone en tela de juicio la posterior absorción por parte del polémico electrodoméstico de imágenes de pequeñas dimensiones.

**por GUSTAVO J. CASTAGNA**

No caben dudas de que hubo un cine argentino de géneros en el período clásico y un público adicto a los arquetipos y a las historias bien contadas. Todo empezó con el barrio, el tango y las comedias costumbristas con mensajes moralizadores y loas al empedrado y a los cafetines, con el negro Ferreyra como referente esencial del período mudo y de los inicios del sonoro. Continuó con Manuel Romero y sus locuaces personajes, comandando la compañía Lumiton y separando las bondades e ingenuidades de los tilingos del dinero mal repartido que ostentaban los guarangos. El cine argentino clásico, es decir, la Epoca de Oro y de los estudios, permitía una lectura social sobre las miserables condiciones de trabajo de los obreros del norte en las mejores películas de Mario Soffici; ofrecía el espejo fiel de la comedia americana y el desparpajo de los personajes de Carlos Schlieper, y las atmósferas turbias e incómodas de los policiales negros de Carlos Hugo Christensen y Daniel Tinayre, dos cineastas poco considerados por la crítica oficial y enciclopedista. Allá por los años 50, apareció Hugo del Carril, quien luego de la marchita, de sus trabajos como actor y de vender miles de discos, cerró la gran etapa del cine clásico con *Las aguas bajan turbias* y *Más allá del olvido*. Sin embargo, por motivos que exceden lo específicamente cinematográfico, la clausura de los estudios no impidió que Leopoldo Torre Nilsson y, más adelante, la Generación del 60 elevaran la categoría de cine de autor a un prestigio académico e intelectual muchas veces inmerecido.

Hoy en día cuesta encontrar films genéricos como aquellos concebidos en los estudios, y acaso los primeros títulos de Adolfo Aristarain y la reciente *Nueve reinas*, dentro de los tópicos del policial, constituyan los únicos ejemplos válidos de una tradición perdida en el tiempo.

El cine argentino de los últimos treinta años, aquel que vale la pena analizar y desmenuzar, no ofrece material que dignifique al cine de género. Cabría preguntarse, entonces, las razones de esta omisión o, en todo caso, si los procedimientos genéricos de antaño fueron neutralizados por otros mecanismos de identificación ajenos al cine. La televisión, en ese sentido, reconstruyó el cine clásico y puso en tela de juicio esas historias de los estudios que contaban con un espectador incondicional que se sentía representado e identificado con los personajes y las historias.

La crisis surge en los sesenta, cuando el nuevo cine y el impulso marketinero de Torre Nilsson proponen reemplazar una manera de hacer cine que había agotado sus fórmulas. No es casual que algunos nombres importantes del cine clásico (Sandrini, Lamarque, Thorry, Quartucci, Marrone, Merello) aparezcan integrando o encabezando elencos de programas televisivos de los 60, ya iniciada la pelea por el rating desde las directivas de los popes de la época (Romay, Goar Mestre, más tarde Héctor Ricardo García). Tampoco debería sorprender que el universo tanguero instalado por Romero y otros directores del período clásico continuara su discurso en espacios televisivos, ahora con decorados de cartón y escenografías que reemplazaban al *back projecting*.

Frente a los cambios de público y al surgimiento de formas distintas de producción, aquel mundo edificado por el cine sonoro encuentra su refugio en la televisión. Por extensión, también el cine de género comien-

za a trasladarse a un medio masivo que acumula televidentes, quienes vienen a suplantar a los espectadores del período clásico.

Los tiempos cambian y la televisión crea una forma de hacer comedias, melodramas, dramas, policiales, parodias detectivescas, films costumbristas, geografías de sainete e inquilinato, universos tangueros, arquetipos, estereotipos, ambientes, climas. Todo es posible en la televisión argentina de cualquier época. Por lo tanto, cabría plantearse un par de interrogantes: ¿el cine de género en Argentina constituye únicamente una manifestación de determinados procedimientos fílmicos? ¿Hasta dónde la televisión construye un nuevo espacio ficcional tomando como herencia aquello que el cine había gestado desde los comienzos del sonoro?
En mi opinión, la televisión comprime, restringe, aglutina temas, géneros y personajes con sus propios mecanismos de identificación. Y, en ese sentido, pone en cuestión aquello que el género, primero en la literatura y luego en el cine, había construido como algo original y reconocible. La televisión muestra que un género en estado puro es algo de excesiva transparencia, un catálogo de elementos rutinarios de fácil acceso, un manual que reúne fórmulas y lugares comunes. La televisión argentina, hija bastarda y perezosa del cine, hereda aquellos tópicos genéricos que se habían reglamentado en la época de los estudios. Les agrega pocos matices, escasas observaciones y, en la mayoría de los casos, adopta la misma puesta en escena. En suma, gran parte de la Epoca de Oro de nuestro cine continúa en la televisión.

Desde la televisión competitiva de los años sesenta, se percibe un modelo heredado de los estudios. Aquel ambiente de encuentro social y familiar, el típico patio de sainete que había mostrado *Los tres berretines* (1933) es transferido a la pantalla chica con idéntica mirada. Lo mismo había ocurrido con la familia conservadora de *Así es la vida* (1939), ahora reencarnada en otros clanes moralistas, llámense los Campanelli o Benvenuto, discutiendo y resolviendo situaciones en el patio familiar. La televisión no ofrece una originalidad estilística o una puesta en escena con perfiles propios. Algunas escenas de *El dependiente* (1968) de Leonardo Favio se desarrollan en un patio, el de la casa de la familia Plasini, pero el trabajo de Favio con la cámara y su composición dentro del cuadro pertenecen exclusivamente al lenguaje del cine, sin herencias televisivas posteriores.
Las grandes comedias del cine argentino de los estudios, por ejemplo, aquellas que dirigió Schlieper, también tienen su coartada televisiva. Si Schlieper fue el director modélico del *overlap* y del constante juego de equívocos y malentendidos, su modo de hacer cine aparece en las puertas que se abren y cierran de las obras de Darío Vittori y en los personajes escondidos dentro de un ropero o debajo de la cama de cualquier comedia de situaciones neutralizada por el esquema televisivo.
Esto no implica condenar a un aparato cuadrado de veinte o más pulgadas. En todo caso, son las características formales de determinado cine clásico las que permiten semejante apropiación. Los primeros planos de Laura Hidalgo sufriendo en *Más allá del olvido* o de Zully Moreno en *Dios se lo pague* resucitan con el llanto de Graciela Dufau en *Atreverse*, un clásico de la televisión dirigido por Alejandro Doria, o en aquellos unitarios de supuesto prestigio que formaban parte de *Alta comedia*. La estructura narrativa de varios policiales de los estudios reaparece en *División Homicidios*, un programa de Canal 9 de los años 70. La geografía del barrio, idílica y moralista, que proponen Suar & Polka tiene puntos en común con los modelos edificados por el cine clásico. Y el comportamiento machista y retrógrado del boxeador Guevara en la tira *Campeones* no es sino un espejo desvirtuado de Gatica en la película de Favio. La televisión puede reflejar un modelo genérico originado en el cine, pero no permite transferir el talento de un director o las virtudes de una puesta en escena. Por esta razón no existen en la televisión atmósferas inquietantes y ambiguas como las de los films de Christensen y Tinayre, ni tampoco los desbordes gesticulantes y demenciales de *Gatica*.

Graciela Borges y Walter Bidarte bajo las órdenes de Favio en *El dependiente*.
En la otra página, Enrique Serrano, Enrique Muiño y Elías Alippi en *Así es la vida* de Francisco Mugica

Se dirá que la televisión tiene sus propios códigos y su propio lenguaje, afirmación que es cierta, pero que no hace más que convertirla en una esponja voraz de determinados géneros cinematográficos con una estética acotada, copiando sólo la superficie de sus modelos, quedándose en la cáscara del discurso.

Por eso aquel cine de los años 60 (Torre Nilsson y el grupo de nuevos directores) tampoco tiene sus herederos televisivos. ¿Alguien imaginaría una puesta en escena como las de *La casa del ángel* y *La mano en la trampa* en un programa de televisión? ¿O un reflejo del aburrimiento y el hastío de los personajes, como se observa en las imágenes de *Los jóvenes viejos*? ¿O un retrato de la soledad suicida del Monito Riglos en un Buenos Aires gris y melancólico, como se ve en *Tres veces* de David José Kohon? Imposible. La televisión no tiene la suficiente autoridad estética para incorporar a su discurso formas narrativas que pertenecen pura y exclusivamente al cine.

# La reina madre

Esta nota sostiene que el cine no sólo no está amenazado por la TV sino que, desde un lugar de superioridad, mantiene su autonomía, vigor e influencia. Son las otras expresiones audiovisuales las que siguen al cine sin poder alcanzarlo. **por GUSTAVO NORIEGA**

No hay manual de cine que no cuente la misma historia: la aparición de la televisión, a mediados de la década del 50, cambió los hábitos de consumo de una forma tan radical que, entre muchas otras consecuencias y acompañada de otras tantas causas, provocó la casi desaparición de los estudios de Hollywood y de su correlato, el cine de géneros. Así, en la memoria cinéfila, la televisión viene a ser como el archivillano que nos privó para siempre de Raoul Walsh, Cary Grant y James Cagney. La historia es cierta, sólo que incompleta. El cine americano pasó por una etapa de desconcierto profundo en la que convivían el último Hawks con el *peplum*, Cinerama con la atracción voyeurista por el cine europeo y *Marty* con *La vuelta al mundo en 80 días*. Con el correr del tiempo, el cine contestó a las profecías de su muerte de dos maneras: por un lado, con la persistencia de las cosas que, como las uñas que crecen en los cadáveres, siguen existiendo sin enterarse de nada, y por el otro, a través de la mutación en nuevas formas. Para bien o para mal, el cine se reinventó y fue cambiando permanentemente. La televisión, por su parte, fue creciendo y creciendo hasta ocupar el espacio que le estaba destinado: el mundo. Hoy la tele *es* el mundo, aunque en dos sentidos bien diferentes. El primero es bien claro: todo lo que sucede parece pasar por el televisor. La programación marca la agenda de conversación destacando o inventando temas de una forma que no tiene antecedentes. Todo lo que antes se daba a través de un contacto directo, como la política o el fútbol, ahora está mediado por la televisión. Hay un cambio en la cantidad y la calidad: hay menos gente en las canchas pero millones y millones de personas saben cómo juega Tévez, y no sólo eso, también conocen el estilo de Kluivert, Zidane y Beckham. La política no se practica más pero los políticos tienen (mala) fama. En este sentido, es imposible que la televisión no hiciera sentir su impacto en la forma de hacer cine, sólo que pasó a ser una injerencia tan global e inespecífica como las condiciones económicas o el clima.

La otra forma en que la televisión construye un mundo es mucho más inofensiva: es ese espacio propio, casi sin salida al exterior, viciado, con tres o cuatro protagonistas que circulan de canal en canal. Los acontecimientos de este mundo son la propia televisión que se mira a sí misma de una manera estéril y frenéticamente narcisista. Conforman un círculo cerrado que no influye ni se deja influir por su entorno. Puede provocar diversión o aburrimiento pero su incidencia en la vida de las personas es nula.

En cualquier caso, plantear algún tipo de influencia sobre el cine es redundante o falso. Ya no estamos en la época en que un medio de comunicación competía con el otro; por el contrario, el cine y la televisión conviven manteniendo objetivos y expectativas absolutamente diversos. Tan así es que cuando un canal de televisión decide aprovechar los subsidios oficiales y continuar el éxito de sus figuras por otro medio, filmando películas, los productos son tan pequeños, tan efímeros, tan desprovistos de linaje cinematográfico, que apenas dejan marca. Sí, en los registros de taquilla, por supuesto, muchas veces sus espectadores se cuentan por millones, pero, pensándolo bien, ¿a quién le importa? Algunos de los millones de televidentes que siguen las travesuras de Francella en su aparato hogareño, eligen como salida, como única excursión a una sala cinematográfica en el año, ver al mismo actor en la pantalla grande. La historia recoge los datos numé-

En la página anterior, Porcel y Olmedo en *Los reyes del sablazo.* Aquí, Germán Palacios y Carlos Belloso en *Tumberos*, de Caetano

ricos con la misma desganada nota a pie de página que hoy les corresponde a las películas de Porcel y Olmedo.

La idea de la omnipotencia de la televisión está tan instalada que no ha sido bien evaluado el hecho de que la nueva generación de directores argentinos tiene –o actúa como si tuviera– una cultura televisiva nula. No hay marcas de las formas televisivas en ninguna de las películas argentinas importantes de los últimos años: ni en *Pizza, birra, faso*, ni en *Mundo grúa, Silvia Prieto, La Ciénaga, Un oso rojo* o el ejemplo que se busque. Hasta el cine de Piñeyro, que comenzó como un híbrido, se ha ido decantando hacia formas cinematográficamente más puras. El otro gran éxito "industrial", por fuera de lo que se conoce como Nuevo Cine Argentino, fue *Nueve reinas*, firmemente enraizada en la tradición clásica norteamericana. *El hijo de la novia*, si bien mantiene una forma bastarda en la que conviven lo más sensiblero de las comedias americana e italiana y lo peor de la televisión local, no deja de ser un paso de la factoría Suar en dirección al cine. Todos estos años en los que la cinefilia ha despotricado contra los efectos perniciosos de la televisión, como un aristócrata escandalizado por la irrupción de la chusma, no ha percibido la sorprendente y sólida autonomía que tiene el cine. Finalmente, la explosión de estudiantes de cine quiere decir algo al respecto: los jóvenes no deseaban ser Pergolini, Rial o Caldentey; era el cine el que los deslumbraba, no la televisión. Y no el último cine argentino, por cierto, sino una tradición difusa e invertebrada en la que entraba casi todo, siempre que fueran películas. Esta independencia no es privativa del cine nacional. La evolución del cine norteamericano posterior a la aparición de la TV tampoco permite inferir algún tipo de influencia nefasta. La generación proveniente de la televisión (Lumet, Pollack) fue ampliamente superada por la que apareció en la década del 70 con una notoria cultura cinéfila (Coppola, De Palma, Spielberg, Lucas) e igualmente desprovista de marcas televisivas. La degeneración y el monumentalismo del cine mainstream de los últimos años han seguido un proceso propio, derivado de la manera de hacer negocios en Hollywood y de ninguna otra forma audiovisual. La misma autonomía puede deducirse de los llamados independientes y de aquellos directores que han mantenido una identidad a lo largo de su carrera, como Eastwood, John Carpenter o Woody Allen. La influencia concreta más clara de la televisión sobre el cine industrial norteamericano se dio a través del legendario show *Saturday Night Live*, una increíble cantera de comediantes que van desde Chevy Chase hasta Bill Murray, pasando por Mike Myers, Dana Carvey, Adam Sandler y muchísimos más. Se puede hablar en términos más generales de un aumento en la cantidad de planos que tiene una película, tendencia que se habría acelerado a partir de la aparición de MTV y los videoclips. El espectador está entrenado para ver una sucesión infinita de planos y lo corroe una fuerte impaciencia cuando alguno se hace más largo o la narración tiende a ser parsimoniosa. Pero, más allá de determinar si esto es bueno o malo, lo cual no es necesariamente indiscutible, lo cierto es que hoy conviven, sin normas ni reglas, los larguísimos planos secuencia de Brian De Palma con el vértigo de montaje de Oliver Stone y Baz Luhrmann.

Ahora bien, podemos afirmar que el cine no sólo ha mantenido una notable autonomía frente a la aparente homogeneización cultural impuesta por la televisión. Además de esa resistencia, el cine ha influido en las formas televisivas, lo cual ha sido muy evidente en Argentina. No se trata tan sólo de hablar de *Tumberos*, la irrupción en la televisión de un director cinéfilo que mantiene sus códigos personales, sino de algo más intangible y persistente. Ya en estas páginas hemos analizado cómo las formas cinematográficas eran útiles para el análisis de ciertos programas de TV. Es el caso de los noticieros, con el plano secuencia libre para Crónica y la edición editorializante para los programas de Canal 13 (ver *EA* número 102). También las transmisiones de fútbol, con sus recortes y multiplicidad de cámaras, han dado lugar al mismo tipo de análisis (ver *EA* Nº 97). Al ser la televisión un medio evidentemente más conservador que el cine, es aquí donde se experimenta con más libertad el uso de las formas visuales para luego ser adoptadas por la pantalla chica.

Alguna vez Wenders habló de la "devaluación de las imágenes", una idea pesimista sobre el futuro del cine en una sociedad donde lo visual iba cobrando una preponderancia absoluta. Según esta mirada derrotista, el cine debería participar de una competencia desigual contra la publicidad, los videoclips, la televisión, los videojuegos, etc., todos ellos mercaderes de imágenes sin nobleza. Pero a esta altura, el cine ya es mucho más que un mero productor de imágenes: ha desarrollado su historia, su tradición, sus mitos, su lenguaje, sus formas convencionales y sus experimentos. Una vez más, sobrevivió y lo hizo como lo que es: la reina madre de las artes audiovisuales. Son precisamente las publicidades, los videoclips, la televisión y los videojuegos los que tratan de parecerse a las películas. Como le sucedió al propio cine con el teatro y la literatura, estas formas nuevas buscarán prestigio en su antecesor hasta lograr desarrollar un lenguaje propio. Contra todo pronóstico y apariencia, el cine persiste. A

A los 27 años, el creador de *Los simuladores*, a punto de salir al ruedo con su ópera prima cinematográfica, es un consagrado televisivo. Su discurso coherente, homogéneo y decidido probablemente lo haya convertido, además, en uno de nuestros entrevistados favoritos. **por EDUARDO ROJAS**

ENTREVISTA A **DAMIAN SZIFRON**

# El Paraíso está aquí

**¿Qué son los simuladores?**
Son un grupo de gente muy capacitada, preparada para hacer inteligencia, espionaje, con plan A y B, una cruza de James Bond y *Misión: Imposible*, que se maneja con directivas casi fascistas en el sentido de que saben muy bien lo que quieren y van a hacer; gente que se vende como altos profesionales.

**¿Se venden o lo son?**
Yo creo que lo son. En el centro de la historia está el engaño y la mentira. Siempre me preguntan por qué ellos mienten. Creo que, partiendo de una visión pesimista del mundo, ellos convierten algo que está mal visto en algo positivo: usar lo que hay, un mundo que se está cayendo a pedazos, en donde las instituciones no cumplen su función, en donde la gente está invadida de presiones que le impiden ser feliz. Entonces los simuladores usan las reglas de ese mundo para hacer justicia.

**¿Para restituir un orden?**
Sí. Están dentro de un mundo que se hunde y ellos van tapando los agujeros.

**Eso significa que antes hubo un orden.**
Sí. Creo que hay un orden que muchas veces es invisible. Creo que el Paraíso está en la Tierra, el problema es que muchas veces uno no tiene el puente para cruzar porque está muy cargado de frustraciones, siendo que las cosas básicas son accesibles a todos: un orgasmo, comer, querer y que te quieran, leer. Sin embargo, todo eso cuesta, quiero concentrarme para leer y me disperso por miles de obligaciones, no me puedo conectar fácilmente con lo que me gusta. Pero así como el Paraíso está en la Tierra, también lo está el Infierno. Por eso siempre pienso en los malos del programa como villanos por debilidad más que por maldad, como gente resentida, que tiene problemas no resueltos y muchas frustraciones que la llevan a dañar a los

demás. Cuando los simuladores ven que hay alguien sufriendo agravios de otro, actúan sobre esas frustraciones. Por ejemplo, un comisario extorsionador resulta ser un fanático del espacio, un frustrado aspirante a la NASA. Los simuladores descubren esto y le arman el mundo que él quería, entonces este hombre ya no va a tener más ganas de dañar a otros; solucionando el problema del villano ellos solucionan el de sus víctimas. Desde ya, hay casos en que mostramos la maldad pura, la de esa gente que nadie tiene ganas de ayudar a reivindicarse. También hay una dimensión estética en su trabajo. El personaje de Santos padece la involución estética generalizada, a él le gusta el mundo hasta los años 50 y algo de los 60 y 70, y sufre la manera en que todo se afea: las ciudades, la evolución de la música, del cine. Sufre con los shoppings, sufre el menemismo. Entonces trata de fabricar un microcosmos y recuperar todo aquello que se ha ido perdiendo.

**Resultan una versión de la Argentina actual.**
Si bien el programa no habla de la actualidad como *Tumberos*, por ejemplo, con un registro más crudo de la realidad; desde el humor y la distancia que da el género y la aventura, habla mucho de los problemas que tiene el argentino que yo conozco, gente que no es marginal pero está oprimida por miles de otras razones.

**Hablaste del género. ¿Qué es *Los simuladores*, un policial de intriga?**
Sí, pero diría que es más amplio, porque también toca al género de aventuras, Indiana Jones, Bond. Hay una cruza de géneros. Plantea problemas dramáticos que para quien los vive son de vida o muerte: que te

deje tu mujer, que un prestamista te amenace de muerte. Eso tiene un desarrollo dramático y las soluciones, que son de índole doméstica, llegan a través de una clave policial.

**_Los simuladores_ no atan nada con alambre.**

Sí, eso es fundamental. Cuando hablan del engaño y la mentira y me dicen que eso es muy argentino, me molesta mucho pensar en el argentino como alguien chanta, aunque responda a una realidad, hay que combatir esa idea. Hay mucha gente muy capaz que merece un lugar. Aun cuando sé que los simuladores usan como herramienta la mentira, también hacen su trabajo con una dedicación y profesionalismo absolutos.

**¿Cómo te manejás con la comedia y el humor?**

Es fundamental en un programa que cruza los géneros y que en el fondo es una comedia. Una de las fuentes de humor es ese contraste para mí fundamental, el género dramático resuelto con soluciones policiales; eso deviene en comedia, es gracioso. Ese cruce entre el drama de un hombre que quiere recuperar a su mujer y un operativo militar para hacerlo, termina en comedia, que en definitiva es el género en que más se inscribe la serie. Y en especial si se trata de personajes ricos, encumbrados, shakespeareanos digamos, a mí me interesa el mundo bajo que hay detrás de ellos: los celos, las traiciones, las intrigas. A la inversa, cuando el escenario es la pobreza me interesan los valores shakespeareanos que hay detrás de esos personajes. Rocky, por ejemplo. Me gustan sus valores sobre la familia, el amor, el heroísmo. La idea del contraste es fundamental para mí. También aporta al humor la seriedad con que se toman su tarea, eso de estar metidos en situaciones con un grado enorme de ridículo, casi increíbles, y resolverlas con seriedad. Pero lo que más me interesa es la posibilidad de trabajar con héroes, personajes que hacen lo que uno no puede hacer. Yo al escribir me identifico mucho más con las víctimas y los villanos; a esos personajes los entiendo más directamente, estoy más cerca, son problemas de gente que yo conozco, o cosas mías. Los escribo desde el lugar de lo que yo quisiera poder hacer, eso permite tener una integridad moral, disfrutar escribiendo. Lo que no me pasa con la película que estoy terminando ahora, en la que el personaje es un celoso medio retorcido y atormentado. En cambio, los simuladores están cerca de lo heroico, siguiendo de alguna forma el criterio de la historia de las civilizaciones, donde primero vienen los mitos de creación: los superhéroes, los dioses, lo fantástico, Dios generando el Edén y después el diluvio. Después la épica de los héroes en donde creo que encajan los simuladores, en la saga de Aquiles, Teseo o Moisés, que tienen una posibilidad de contacto con los dioses. Luego el mundo de los hombres, la historia, que ya es más aburrido. Yo soy un fanático del Antiguo ▶

LOS SIMULADORES

# El sueño de los héroes

**Territorio de improvisación y de mutaciones que siempre la llevan al mismo lugar, la ficción televisiva argentina está dominada desde hace décadas por el realismo, especialmente en su variante costumbrista. Preguntarse por las razones de este predominio excede el alcance de esta nota, pero es posible arriesgar alguna hipótesis: el realismo televisivo argentino es un hijo putativo de la vertiente más fuerte del teatro nacional de los 50 y 60, aquel de Gorostiza, Somigliana, Halac, el primer Cossa. Un teatro fuertemente cruzado por lo político, con ecos sartreanos (el compromiso, el vacío existencial) y millerianos. Una estética que ocupó decisivamente buena parte del centro de la discusión cultural de la época con un imperativo moral a la par que artístico. En algún momento esa estética se desplazó a la televisión de la época (*Historias de jóvenes*, *Cosa juzgada*) estableciendo una marca que nunca más sería levantada. Desde entonces, con altas y bajas, con censura o sin ella, con la degradación que el medio y el país sufrieron hasta el paroxismo actual, el modelo fue el mismo, reciclado, abusado, vuelto una y otra vez a la vida. El barrio, la clase media; es cierto, en muchos teleteatros aparecen los ricos, invariables consumidores de whisky, y los pobres, invariables candidatos al romance prohibido con aquellos. Pero eso es el folletín y es otra historia. Estamos hablando de televisión "adulta", el cupo de "cultura" que muchos reclamaban. Ahora ya nadie reclama cultura ni compromiso; sin embargo, las ficciones televisivas siguen casi invariablemente el mismo esquema. El ejemplo máximo es la que llamaremos estética Polka, mezcla de folletín y comedia realista, con escenarios en su mayoría barriales que buscan una identificación primaria del espectador aun en sus variantes "cultas" (*Vulnerables*) o "policiales" (*Poliladron*, *099 Central*). En ese panorama *Los simuladores* es, por lo menos, un programa inhabitual que, más allá de sus logros y limitaciones, se propone como una alternativa al modelo abrumadoramente dominante. En primer lugar hay una presencia autoral muy fuerte que deviene de la personalidad de Szifron, un hombre muy joven (27 años) dueño de una sensibilidad cruzada por mil estímulos: la cinefilia el primero, pero lejana del carácter mórbido, nocturnal que suele ser la primera manifestación de nuestra patología. Szifron es dinámico, vital y culto, capaz de apasionarse por los héroes bíblicos y James Bond, por Sandokán y Bioy Casares. El heroísmo, su ausencia en la vida contemporánea parece ser una de sus preocupaciones.**

**El resultado de esas influencias, que se cruzan en diagonal en su mente y su conversación, es, por ahora, *Los simuladores*, una serie en donde los problemas cotidianos de la gente común son resueltos, trascendidos, por un grupo de embaucadores bienintencionados; los simuladores son héroes en el sentido posible del término en esta pálida época; hombres sin un pasado conocido, sus orígenes bien podrían remontarse al mito, como los héroes mitológicos. Hay algo de disimulada esencia metafísica en la actuación de estos superprofesionales que ponen la tecnología a su servicio y no terminan siendo sus esclavos según la vieja idea romántica; hay mucho de porfiada reivindicación del pasado, de desprecio a la posmodernidad tambaleante. Hay también un permanente equilibrio con la ética que ponen en juego los simuladores, ética que Szifron defiende porfiadamente, con la convicción del que confía en otra forma de justicia, intemporal, lejana de la burocrática que nos agobia todos los días. Hay, por último, una decidida y saludable voluntad lúdica, un permanente disfrute del juego de estar vivo. El juego, para los chicos, es una repetición constante y feliz, un presente perpetuo, para el que juega siempre hay otra oportunidad. *Los simuladores* es un intento de recreación de lo imposible, un módico despertador de cuerpos y conciencias aletargados por el molde televisivo que propone el espejo de la vida cotidiana como falsa representación de la vida. Tal vez no alcance pero es un sonido discordante y armónico en el estruendo de ruidos que acompañan nuestra veloz desintegración colectiva.** ER

Federico D'Elía en *Los simuladores*

Testamento y llega un momento cuando aparecen los jueces, los hombres, en que sus historias son aburridas; son los personajes que en *Los simuladores* tienen los problemas, aquellos que van a arreglar los héroes.

**En tu conversación surge reiteradamente el tema de la ética y de lo religioso, el Paraíso, el Antiguo Testamento, la restitución de un orden perdido. ¿Tenés una formación religiosa?**

Yo soy judío pero me siento también bastante cercano al cristianismo, a Cristo y, aun así, me siento además en gran parte ateo en el sentido de que no creo en los dogmas, sino que las religiones son formas de revelación que están condicionadas por el lugar, la historia y otros factores. El momento en que los hombres se hacen cargo de esas creencias no me parece sagrado en absoluto, eso es política, historia. Pero sí siento fuertemente que hay una noción de mal y de bien que no es cultural, que es metafísica, hay un grado de saber o sentir el mal y el bien que no tiene que ver con el que la sociedad implantó por conveniencia.

**¿Ese cruce de humor, ironía y aventura tiene que ver con Joseph Mankiewicz, por ejemplo?**

Sí, soy un fanático. *La malvada* es una de mis películas favoritas, y diría que también tiene relación con Mankiewicz la forma en que hablan los personajes, con una hiperconciencia general. Soy bastante rígido con los textos, le escapo bastante a la improvisación, resalto el profesionalismo, el elemento militar que hay en ellos.

**¿Te gusta Hawks?**

Sí. Tiene esa cuestión del grupo, pero yo siento que la moral del programa es bastante cercana a la de *El Padrino*. En Hawks los personajes tienen que hacer cumplir la ley. Estos son paralegales. Lévi Strauss dijo que se consideraba un anarquista de derecha y, hace poco, Norman Mailer dijo que era un fascista de izquierda, casi lo mismo. Para Lévi Strauss las instituciones tienen que existir: la policía, la justicia, las cárceles, por eso es de derecha; pero es anarquista porque como esas instituciones no funcionan no quiere que lo molesten para nada, y los simuladores tienen algo de eso: creen fervientemente en la existencia de la ley y de lo justo, pero no sienten que eso se practique en el mundo cotidiano. La idea que subyace es que lo legal es normalmente injusto y hay cosas justas que son ilegales, entonces lo que ellos hacen es balancear esa injusticia. Hitchcock decía algo similar: que el problema de la policía es que no combate el mal sino la ilegalidad y hay casos que escapan a la legalidad. Hitchcock y Coppola son, junto con Eastwood, mis favoritos absolutos; este último agrega un poco de moral protestante con una visión del bien y del mal y una moral fuerte que rige su vida y sus historias. Puede parecer inmadura su visión de la relación del hombre y la mujer, eso de estar siempre con mujeres más jóvenes. Sin embargo, su planteo es serio, su idea de pareja soluciona cosas que una moral judeocristiana más tradicional hoy puede no contemplar. En un mundo tan invadido por la frivolidad, la liviandad, la interrupción, desde el matrimonio hasta la continuidad de la visión de una película. El siempre se va hacia otra vida, como en *Deuda de sangre* con su barquito, con una mujer más joven, con un chico.

**Yendo al cine argentino: ¿a vos como director no te interesa ese abordaje realista, cercano al costumbrismo que se da frecuentemente en el cine y en la televisión?**

No es que no me interese sino que siento que no lo haría bien porque son mundos que no tengo incorporados. Siento que lo contaría mal; se vería lo falso si yo hiciera un programa sobre el delito desde el lugar de los marginales; por ejemplo, sonaría a periodístico.

**¿Y una película de género como *Un oso rojo*?**

*Un oso rojo* me interesa más porque al ser de género no está tan cerca como parece de ese mundo tan realista que es el escenario que usa para plantear la trama.

**¿Y *Nueve reinas*?**

Me gustó. Discrepo un poco con el final, pero eso es muy subjetivo. Toda la estética, la parte ética en su medida, me parece de lo mejor.

**Hablame de tu película, *El fondo del mar*.**

Estoy terminando de compaginarla, es anterior a *Los simuladores*, la comencé antes y la terminé después. Es una comedia con temas más míos y generacionales. Los temas son la creatividad y el amor, la retroalimentación de esas dos cosas en alguien inmaduro, un personaje que carece de experiencia y no ha procesado la poca que tiene. Torturado, paranoico, celoso. Es el personaje de Daniel Hendler. Su novia es Dolores Fonzi. Hendler no puede crear ni concentrarse en su trabajo porque está obsesionado por los celos y esa pesadilla se vuelve realidad cuando ella tiene un amante. La película se hace policial porque él empieza a seguirlo para averiguar quién es... se transforma en un policial negro.

**¿No es un policial puro?**

No, hay una mezcla, como me gusta. Diría que pienso en qué pasa con la vocación de héroes en un mundo que no está preparado para tenerlos, donde el heroísmo ya no es un valor. Qué pasa con los fanáticos de Sandokán, de Stevenson, los piratas, en un mundo donde a la gente le interesa más chatear, en un mundo estéticamente tan bajo, tan aburrido, plagado de información inútil, qué pasa con la pasión por el pasado en el mundo de hoy.

**Es curiosa esa visión en alguien de tu generación, aparentemente lejos de esas pasiones.**

A mí me salvaron de eso primero el cine y después la literatura. Mi papá es un cinéfilo fanático y me arrastró desde los 3 años. No había y no hay todavía otro programa mejor que ir al cine. No me interesaba la televisión. A mí me gustaban mucho los superhéroes y los héroes bíblicos, o Espartaco, Ben Hur. Las películas de De Mille, *Los diez mandamientos*, *La Biblia* de Huston, películas que hoy tal vez no me resulten tan buenas, pero que tenían detrás una épica fascinante. Y por supuesto el western. Sobre todo el spaghetti. Conocí antes a Leone que a Ford o Hawks. La década del 70, que en el cine para mí es irrepetible; los actores: Borgnine, Holden, Lee Marvin. Los directores: Friedkin, Coppola, Weir. Mi vida fue el cine, todo lo que era el deporte, por ejemplo, me era ajeno, salvo el agua.

**¿Te gusta Conrad?**

Sí, mucho. Me encantaría filmar uno de sus últimos libros, *La soga al cuello*. Es una película de época pero accesible para hacerla. Me gustaría filmarla de grande, así como Eastwood esperó diez años para hacer *Los imperdonables*.

Era de prever que algunos de los más televisivos integrantes de la redacción tuvieran algo –lo que fuera– que decir sobre la televisión, sus virtudes y sus miserias. Estas son sus misceláneas reflexiones.

TRES **MIRADAS**

# La tele y yo

## EN EL AIRE

**por Marcelo Panozzo**

Ver la tele, para mí, siempre fue ver los canales de aire. Antes, porque cable no había; después, porque ahí, en esa habitación de cinco paredes, la programación regular, determinadas figuras, los vicios (muchos), las virtudes (algunas), las maneras (ciertas) de hacer las cosas configuraban una agenda adictiva y, cómo negarlo, un poco ignominiosa a la vista de la corrección estética, que sin embargo quedaba siempre muy por delante de una discusión inexcusable y postergada, que podía aparecer fácilmente cuando se trataba de cine (o de música, o de teatro), pero que al terreno de la tevé, al parecer, no había manera de aplicarla. Es decir: me interesa más hablar sobre la televisión que tenemos y sobre qué cosas dice esa televisión sobre nuestra forma de ser (contemporáneos) que, por ejemplo, las rústicas discusiones qualité sobre el Teatro Colón y otras delicias de las políticas culturales. Desconfío de las personas que se vanaglorian de no tener televisor, tanto como de los adictos al cable (que Cinemax esto, que Film & Arts lo otro, que Sony lo de más allá), porque no es ese el espacio en el que hay una pelea para dar. Creo que *EA* también es un lugar desde el cual discutir sobre otra televisión, empezando por el cruce cine-tevé, pero siguiendo sin escalas hacia la posibilidad de preocuparnos seriamente por una pelea como la que mantuvieron Gastón Trezeguet (ex *Gran Hermano*) y Jorge Rial (responsable de programación de América). De tanto en tanto aparece alguien que, como Trezeguet, se planta para decir que el menú de chantaje, mezquindad, insensatez y pedantería que prevalece hoy en la lucha por el rating (y por el dinero) está muy mal. Quisiera yo mismo decir eso cada vez que sea posible y/o necesario, y así es que no tengo más remedio que

El ex *Gran Hermano* Gastón Trezeguet

seguir viendo la tele y concluir con un esperanzado "continuará".

## COMPAÑIA ELECTRONICA

**por Leonardo M. D'Espósito**

La TV es un refugio. Cuando era chico y mis viejos laburaban todo el día, era el sonido del televisor prendido el que paliaba mi soledad. No siempre había imágenes, pero sí en los momentos en que más lo necesitaba. Defecto o virtud, siempre fui curioso, así que era la manera de cubrir mis necesidades. Leía, sí, pero la televisión me hablaba. El cable abrió una nueva posibilidad, y fue una manera de potenciar esa compañía de infancia. La pasión por el dibujo animado se satisfizo gracias a que el cable es el único lugar en donde se pueden ver las joyas del género. Alimenta también una especie de compulsión: grabar y ser dueño de esas películas como de un álbum de figuritas. O adueñarse de ellos: si el cine logró fijar el tiempo, cable y grabadora permiten retenerlos. Esos momentos tienen dos dimensiones: la de su valor como obra y la de los sentimientos o emociones asociados a la primera vez que la vimos. La segunda le da su verdadera relevancia a la TV. Con varios de la redacción hemos llegado a la conclusión de que hay películas que, vistas parcialmente, por azar, en el cable, suben de puntaje increíblemente. A mí me pasa con, por ejemplo, *The Matrix* y *Evita*: no puedo resistirme a verlas. Tal vez tenga que ver con la propulsión que le da al recuerdo. No hay en esto nada que tenga que ver con estéticas, por lo menos de manera consciente. La TV es para mí ese refugio de las noches tristes, el pasaje a la infancia, lo que convierte películas que odio en amigotes que vienen para acompañarme.

## MALOS MUCHACHOS

**por Santiago García**

Un conductor de TV se declara racista o antisemita. Imposible, por suerte. Pero algunos conductores se divierten diciendo "yo soy machista", un latiguillo supuestamente gracioso. Así es la TV argentina. Dentro de esa ideología imperante, están los grupos de hombres que practican permanentemente un humor machista y hacen gala de su homofobia. Este "muchachismo" incluye a la pandilla de Tinelli, pero también a la de Pergolini, a los programas de ficción, a los cómicos y a los periodistas. A los conductores de los programas deportivos y a los de Much Music. Sus conductas –con Tinelli a la cabeza– dan cuenta de un estado de excitación sexual permanente. Con agresiones físicas y verbales sin tregua, con una exhibición arbitraria y burda de cuerpos femeninos desnudos o con poca ropa y un sinfín de chistes al respecto. Como una especie de desagradables Beavis & Butthead adultos. Cuando se transmite un partido de fútbol, los conductores responden, frente a algún plano del rostro o el cuerpo de una mujer en la platea, con comentarios subidos de tono y chistes entre ellos. Todo esto sumado da la sensación de una especie de patota que se para en la vereda a insultar a las mujeres que pasan (no me digan que lo que se hace en la tele es piropear) o burlarse de los hombres homosexuales o que simplemente no se comportan como ellos (en esto Pergolini es pionero). Paradójicamente es muy alto el nivel de homoerotismo que existe en estos grupos misóginos y homofóbicos. Tantos años de represión sexual en Argentina provocaron una mirada oscura y violenta sobre el sexo. Muchas mujeres se hacen cómplices resignadas o alegres de esta situación. Nada justifica esta conducta y esperamos que llegue el día en que nadie les festeje su nefasta forma de comportarse.

Ante una nueva modalidad de estrenar películas argentinas, se empezó a discutir sobre cómo hacerlo y sobre qué es un "estreno". Como continuadoras de la nota "Mucho por hacer, capítulo 1" (*EA* 123), estas páginas avanzan, o dan vueltas, sobre esos temas. Y se incluye también una mirada a los estrenos argentinos en Córdoba, desde Córdoba.



# ¿Cómo estrenar?

**La discusión, otra vez, la inició el siempre locuaz director de *Balnearios*, Mariano Llinás. Al tipo se le ocurrió estrenar su película en el Malba, toda una novedad. Y además se le ocurrió que su película no iba a ser, hablando en términos de celuloide, una película. Iba a ser proyectada en video. Llinás decidió que *Balnearios* quedara en Betacam, que así estaba bien. Y lo estuvo. Pero la decisión de Llinás fue más allá del acto del estreno, y quiso comentar su particular punto de vista (texto número 1). El resto de las declaraciones fueron solicitadas a sus autores.**

**Ahora bien, el estreno de *Balnearios*, con sólo dos funciones por semana, en video y en el Malba, ¿es un estreno? En primer lugar, el Malba es una sala de cine (y video) como cualquier otra, con boleto oficial incluido. La cantidad de funciones por semana tampoco debe considerarse un criterio. Es decir, ¿cuál es el mínimo de funciones cada siete días y quién lo dictamina? Si *Balnearios*, con dos funciones por semana, no es un estreno, entonces *Dragón rojo*, con una cantidad enorme de funciones por día fue un super-recontra estreno. Nos queda el formato: para el Instituto de Cine y Artes Audiovisuales, bajo la reglamentación vigente, la ausencia de fílmico en una película hace que esta no exista como estreno a la hora de cobrar un subsidio (¿y las Artes Audiovisuales y prestar atención al presente?).**

**Propongo, al menos para la crítica, considerar como estreno a toda aquella película (olvidémonos del celuloide para esto) que se ofrece regularmente al público en calidad de inédita (no valen las reposiciones) y en su formato original. Es decir, *Balnearios* sí es un estreno, lo mismo que *Los malditos caminos*. Pero *Sonatine* de Kitano o *Hedwig and the Angry Inch* no lo son, por más que en *El Amante* los consideremos como tales en el momento de escribir la crítica. Son películas que no son en video y que aquí se estrenan así, degradadas de su versión fílmica, por decisión y ahorro mal entendido por parte del distribuidor.**

**La suerte de *Balnearios* en el momento de estrenarse en el Malba era una incógnita absoluta. Llinás estaba preocupado porque a la privada habían ido sólo tres personas. Y encima, el día del estreno no aparecieron críticas en los medios (es decir, *Balnearios* no se legitimó como estreno en la prensa). Pero la experiencia Malba de *Balnearios* fue un éxito. Con un mes de proyecciones aseguradas arreglado de antemano, la película tenía posibilidades de encontrar un público. La confianza del exhibidor, dice Jonathan Rosenbaum en *Las guerras del cine*, permitió que *Eraserhead* de David Lynch, y David Lynch, fueran éxitos. El exhibidor mantuvo la película hasta que esta encontró su público. Claro, eran otros tiempos y otras reglas de juego. Sigue Rosenbaum: cuando en los noventa Todd Haynes presentó *Safe*, el film bajó de cartel enseguida porque jugó con las reglas de "poco público esta semana, la semana que viene no estás", que es la lógica de los cines "del mercado". A *Balnearios* se le ofrecía un mes de gracia. Pero la gracia le llegó antes, con casi todas las funciones a sala llena.**

**Ante esta experiencia, les pregunté a algunos directores cómo había sido su estreno, si estaban conformes y, si pudieran volver el tiempo atrás, qué cambiarían. Por su parte, Eduardo Costantini (h), del Malba, invita a otros directores a que hagan la gran Llinás. Y están las declaraciones de Enrique Bellande, director de *Ciudad de María*, quien necesita estrenar en fílmico para poder acceder a los subsidios que le pueden llegar a corresponder en tanto estreno para el INCAA. Y en esas declaraciones se cuelan críticas al Instituto. Es decir, mientras estamos abriendo la discusión de cómo estrenar ya se aproxima otra. Avatares de un cine argentino más activo y diverso que nunca.** Javier Porta Fouz

### 1. *BALNEARIOS* EN EL MALBA
**por Mariano Llinás**

Los films argentinos llamados independientes, de bajo presupuesto, del Nuevo Cine Argentino, o como fuera, suelen encontrarse, en determinadas instancias de su evolución, con ciertos inconvenientes. Desechado el Instituto como fuente de financiación inicial, las películas son producidas y filmadas de las maneras más variadas: con el auspicio de escuelas de cine, con el aporte azaroso de parientes o amigos, con subsidios nacionales o internacionales, etc. Los films, irrisorios en comparación con cualquier producción industrial, avanzan en medio de zigzags, de dilaciones y de riesgos, inventando cada uno su modo de producción particular, sujeto a aquello que es preciso filmar y al dinero disponible para hacerlo. Más allá de cierto patrón común (pero que también es común a la picaresca española y al Martín Fierro), no es posible hablar de un sistema; cada film es un caso en sí mismo, un *loner*, un sobreviviente.

Pues bien. Supongamos que una película logra transitar este áspero camino, y obtener una versión presentable de sí misma, en un cassette Betacam, con un sonido digno y sin demasiadas deudas. Es lícito suponer que este film no ha contado con un presupuesto superior a los $ 30.000; es lícito suponer que no han trabajado en él más de diez personas; es lícito suponer (aquí tomo un riesgo mayor) que, dado lo particular de su producción, las apuestas y los objetivos artísticos han sido igualmente altos. Todo ello hace que ese film esté en condiciones de ser ofrecido al público. Entonces, en ese momento que debería ser de fiesta, ese film, ese *bon sauvage* cinematográfico que hasta ahora era único, deberá convertirse en otra cosa: Para aspirar al estreno en sala deberá ser ampliado

*El descanso*, de Rosell, Moreno y Tambornino. Abajo: *Sábado*

a 35 mm; ello, de por sí, duplicará o triplicará sus costos. Deberá, como si fuese un film de García Ferré o de Piñeyro, atravesar un espinoso pasadizo de "libre deudas", de contratos y de abogados. Deberá revestirse de una fatua parafernalia industrial. Estrenará (endeudado, ignorado) en dos o tres salas. Peleará en el mismo terreno de *Spiderman* y de *Star Wars*. En dos semanas bajará de cartel. El público (el mismo público que en el festival de Buenos Aires soportaría largas colas para verlo) jamás se habrá enterado de su existencia.
Parece un film de Capra.
La conclusión es evidente. Resulta absurdo seguir condenando films de factura artesanal a guerrear en una arena que no es la suya, en donde sus valores cuentan infinitamente menos que el número de afiches puestos a su servicio. Resulta imprescindible la creación de un circuito alternativo, para que films pequeños sean vistos en un marco adecuado, por un público acaso no masivo pero entusiasta y dispuesto. El nacimiento de un lugar vital y nuevo, que no reproduzca la melancolía de los cines de arte de la calle Corrientes, sino que haga de los films independientes una fiesta. Es preciso admitirlo: una cosa es ver cierto cine, y otra cosa es ver otro cine. No hay uno mejor que el otro. Simplemente, son salidas diferentes. Son disposiciones de ánimo diferentes.
Hoy estoy seguro de que haber estrenado *Balnearios* en el Malba ha sido un acierto. Todas las proyecciones fueron a sala llena, con un público entusiasta que acudía cada jueves y cada domingo, aceptando feliz el planteo de que un film se exhibiese de un modo nuevo, más cercano tal vez al teatro o a la música. El hecho de que se compraran entradas con anticipación, en algunos casos de una semana o más, implica, según creo, que el nuevo sistema resultó adecuado para la comodidad y las expectativas del público. En el Village, en el Cosmos, en el Merello, hubiera sido, en el mejor de los casos, una estrella fugaz, una noticia sonora pero efímera. Hubiera sido, en el mejor de los casos, *Caja negra*.

Es cierto. A la luz de las cifras, lo que yo digo no es tan nítido. *Balnearios* es un éxito con dos mil personas en un mes, y muchas otras son un fracaso con tres mil en dos semanas. Sin embargo, no creo que el debate en un film así pase por el número de espectadores. Sí por el lugar que ocupa la película, por el entusiasmo de esos espectadores al salir, por la continuidad en el tiempo, por el hecho de que esa continuidad implique mayor difusión, por el hecho de que el film se convierta en un rumor creciente, por la elegancia y sobriedad que rodea al mecanismo de difusión, por la abstinencia de un mecanismo corrupto, inviable, absurdo y ruin; por la incomparable sensación, básicamente, de un sistema que está funcionando bien.
Es por todo ello que *Balnearios* se pasa en el Malba.

## 2. UNA PROPUESTA PARA ESTRENAR
**por Eduardo Costantini (h)**

*Balnearios* se estrenó el jueves 31 de octubre y desde un principio se decidió que la película permaneciera en cartel durante todo el mes de noviembre sin importar la taquilla. Las proyecciones se hicieron los jueves y domingos en horarios centrales de la programación (un total de diez funciones en un mes, lo que no es poco). De esta forma, le aseguramos a la película la posibilidad de estar en cartel durante un tiempo importante e inédito hoy en Argentina, permitiendo que las 20.000 personas que visitan el museo cada mes se enteren de la existencia de este film y que el boca en boca sea aun más efectivo.
No podemos hablar de éxito todavía porque sólo se trata del primer film estrenado de esta forma, pero las cifras hasta hoy (20 de noviembre) son muy alentadoras. *Balnearios* fue vista por unas 1.182 personas en seis funciones. Y si todo sigue bien, creo que podremos llegar a unas 3.000.
En algunos casos, no va a ser fácil convencer a los directores, pero estoy seguro de que habrá varios como Llinás que van a entender los pros de esta propuesta. Nosotros tenemos como misión apoyar y difundir los trabajos de los jóvenes artistas y no maltratarlos como suelen hacer las salas comerciales. Otra de las ventajas de estar en el Malba es el hecho de que el film presentado no tenga que estar en cartel al lado de películas que llegan con todo el aparato de marketing hollywoodense, lo cual reduce la probabilidad de ser vista por el público potencial.

## 3. EL ESTRENO DE *LA LIBERTAD*
**por Lisandro Alonso**

Fueron tres salas, tres copias, dos o tres semanas nomás a horario casi completo.
Con los resultados todo bien, fueron unos 2.500, 3.000 a todo trapo. Yo esperaba unos 5.000 pero para sólo tres salas calculo que no está tan mal comparando con cómo les fue a otras películas. Si estrenara hoy la misma película, calculo que a lo mejor bajaría a una sola sala con garantía de permanencia mínima de un mes, apostando a darle más tiempo a una película que a lo mejor lo necesitaba.

## 4. EL ESTRENO DE *EL DESCANSO*
**por Rodrigo Moreno**

Se estrenó durante la semana de inicio del Mundial de fútbol. Se recuerda ese fin de semana como el de menor recaudación en todo el año. En ese maravilloso contexto, ▶

DESDE CORDOBA

# El fin del uno a uno

**La exhibición de películas argentinas en Córdoba supo de una etapa que podríamos bautizar como de "convertibilidad cinematográfica". Quiere esto decir que, durante un período de gran productividad de la industria nacional (uno de los más fecundos de los últimos años) y de permeabilidad inusual del circuito exhibidor local, en esta ciudad se pudo vivir según aquella fantástica pero ficticia ecuación del "uno a uno": es decir, un film estrenado en Córdoba por cada film estrenado en la Capital Federal. Dos factores fueron decisivos en este aspecto. Primero, el prestigio ganado por los largometrajes autóctonos en el exterior y, luego, dentro del territorio de la República. No fue este el sentido único de la valoración que, de manera gradual, y sin cesar aún, fue acopiando nuestro arte visual, pero, de un modo u otro, la disposición del público y de los exhibidores comenzó paulatinamente a cambiar. Las cadenas foráneas empezaron a programar películas argentinas, aunque no a defenderlas como aconsejaría una política debidamente proteccionista. Por otra parte, y con independencia de este fenómeno (sin lugar a dudas incentivado por la campaña expansionista de la gestión Onaindia del INCAA), terciaron las tareas de difusión de dos cineclubes muy importantes de esta comunidad: el Teatro Córdoba y el Cineclub Municipal Hugo del Carril. La primera de estas salas, legendaria en el medio, siguió fiel a su ritmo trajinado pero perseverante de promoción de obras autóctonas y de cine arte en general. La segunda, fundada hace apenas dos años, se instaló en el mapa cultural con un impulso inédito y una vocación clara. No es casualidad que la pantalla oficial de la ciudad haya descorchado más películas argentinas que ninguna otra en todo este tiempo. ¿Qué depara el futuro? Por ahora, más y más estreñimiento. En el interior, la austeridad se convierte más rápidamente en privación. En épocas como estas, aquí no sólo se ve menos producción foránea, que demora más en llegar y nos aleja de la realidad del mundo. Se ve muchísimo menos cine vernáculo, es decir que, paradójicamente, nos volvemos todavía más extraños a nosotros mismos, a lo que somos, a lo que nos representa y nos identifica.** Ramiro Ortiz

salimos con ocho copias a horarios plenos en shoppings y el cine Lorca, porque el circuito de los cines de SAC no la había aceptado. Con críticas tibias pero buenas y con el lanzamiento clásico del INCAA (afiches en las carteleras municipales, avisos en los diarios), sumado a un par de avisos por Canal 9, salimos al ruedo y duramos sólo una semana. Era la época en que *El Hombre Araña* arañaba con furia a sus competidores y el cine local festejaba el millón de espectadores de *Apasionados*. No había lugar para una película como *El descanso* y probablemente no lo haya nunca. Es una propuesta difícil la de hacer un cine de género sin el apoyo de un multimedio. A la vez pienso que si hubiésemos obtenido un apoyo importante de alguna empresa, probablemente habríamos tenido que resignar lo que para nosotros es un hallazgo de la película, que es su elenco. La segunda semana quedó a mitad de horario en un shopping y en el Tita Merello. Hasta en el propio Lorca la bajaron. Hablar de cantidad de espectadores resulta ocioso a esta altura, simplemente fueron pocos.
Probablemente cambiaría la fecha de estreno. Luego de ganar en el festival de Buenos Aires de 2001 no pudimos estrenarla porque esperábamos una guita del INCAA para el lanzamiento que llegó recién un año más tarde. Esa espera nos aniquiló y estrenamos solos, sin el apoyo de nadie, ante la indiferencia de muchos. Visto el mediano éxito de films estrenados después que el nuestro, no considero que la causa de semejante fracaso resida en la película en sí, no considero a *El descanso* menos interesante que, por ejemplo, *Herencia*. Sin embargo, la diferencia entre las recaudaciones de una y otra son abismales. Insisto en la demora por estrenar y en la falta de presencia a la hora de lanzarla. Probablemente allí esté el problema.

### 5. EL ESTRENO DE *SABADO*

**por Juan Villegas**

Fue el 15 de agosto, con seis copias en misma cantidad de salas. La primera semana se dio en toda la grilla de horarios incluyendo trasnoches. Los cines fueron: Village Recoleta, Galerías Pacífico, Hoyts Abasto, Hoyts Unicenter, Showcase Belgrano y Showcase Norte. Revisando los números de esa primera semana puedo ver que las únicas salas que tuvieron un rendimiento aceptable fueron Recoleta y Abasto. Otra conclusión que surge enseguida es que estrenar en dos salas de Zona Norte evidentemente fue un error, ya que dividió la ya de por sí escasa afluencia de público en la zona, no permitiendo llegar a un promedio por sala aceptable que hubiese hecho mantener la película otra semana. Pero hay que decir que el tipo de arreglos que se hace con los exhibidores obliga a los productores a cometer ese tipo de errores. Sucede que cada empresa dueña de multicines exige que el distribuidor le entregue dos copias para que la pueda estrenar en dos complejos diferentes de su propiedad. De esta forma, si uno quiere que pasen su película en Abasto se ve obligado a estrenar también en Unicenter, aun cuando crea que ahí no va a rendir económicamente. Hay que tener en cuenta que cada copia sale alrededor de 1.000 dólares, por lo que cada copia que uno decide agregar implica una decisión importante que hay que pensar más de una vez. En este punto, quiero señalar que el costo del lanzamiento de *Sábado* fue cubierto casi en su totalidad por un subsidio de ayuda a la distribución otorgado por Hubert Bals Fund. Este subsidio, de 15.000 dólares, me permitía arriesgar y poder así apuntar lo más alto posible en cuanto a mis expectativas de público. Podría haber estrenado con menos copias y hubiera ahorrado mucho dinero, pero preferí intentar que fuera la mayor cantidad de gente posible, aun cuando económicamente no me rindiera. Quiero decir con esto que con menos bocas de salida hubiera tenido seguramente menos espectadores, pero el rendimiento económico hubiera sido más positivo.
El total de esa primera semana fue de 2.792 espectadores. Fue una semana de baja concurrencia en general. Sorpresivamente para la época del año, las temperaturas del sábado y el domingo alcanzaron casi los 30 grados. Debido a esta merma general y a que no había muchos estrenos pude mantener cinco copias para la segunda semana. Pero algunas salas restringieron la cantidad de pasadas por día. En esta semana el rendimiento de espectadores bajó bastante y ya marcó definitivamente las posibilidades comerciales de la película. Luego pasó a estar únicamente en una de las salas del Tita Merello y en el Lorca, pero tampoco aquí pudo resistir mucho tiempo. En las semanas siguientes se fue estrenando en distintas salas del interior del país. Ocho semanas después del estreno ya no estaba en cartel en ningún lugar del país. El total de espectadores fue 5.592.
La sensación que tengo hoy es que hubo mucho público potencial que la película no llegó a convocar, gente a la que *Sábado* le podría haber gustado y la habría recomendado, pero que por distintas razones no fue a verla. Una de las razones fue seguramente la escasa cantidad de semanas que la película estuvo en cartel en Capital Federal. Por otro lado, una parte importante de los espectadores que sí la vieron no era el ideal para esta película y fue llevada más que nada por la publicidad o por la convocatoria que automáticamente puede producir un actor como Gastón Pauls. En cualquiera de los casos, fueron buscando algo muy distinto a lo que encontraron. Esto me hace pensar que un circuito de exhibición alternativo y atractivo se hace indispensable. Sin embargo, no me arrepiento de haber intentado pelear en el difícil terreno de los mul-

Imágenes a repetición en *Ciudad de María*, mirando al mar en *Balnearios*, a través de los árboles en *La libertad*

ticines. Evidentemente salí derrotado, pero prefiero no creer en la separación de las películas en categorías. Para mí el cine sigue siendo uno solo y la idea de cine comercial diferenciado del cine de arte nunca me gustó. No me parece bueno separar, discriminar, relegar a las películas con búsquedas estéticas no convencionales a un espacio marginal. La experiencia de *Balnearios* parece haber sido buena, pero no quiero resignarme a que mi película se pueda ver sólo en un museo. Es cierto que se hace necesario un marco más adecuado para cierto tipo de películas, para que el público se pueda orientar mejor y sepa qué es lo que va a encontrar. La experiencia del festival de Buenos Aires prueba que hay un público dispuesto a enfrentarse a propuestas distintas a las habituales si hay un ámbito o un evento que las contenga. Sin embargo, si logré que alguien fuera a ver *Sábado* porque esperaba encontrarse con una comedia convencional protagonizada por Pauls, y eso permitió que ese alguien se encontrara con otra cosa muy distinta pero igualmente pudo disfrutarla y descubrir entonces algo nuevo, es que una batalla se ganó. No puedo dar respuestas definitivas sobre este tema, sigo teniendo muchas dudas, es imposible prever casi nada, sólo es fácil descubrir errores después de cometerlos y cada película es un caso aparte. Lo interesante es abrir la discusión y señalar que es importante que las películas se vean de la mejor manera posible. Lo difícil es poder definir exactamente cuál es esta manera. Lo que puedo decir es que me da un poco de tristeza pensar que la suma de todos los espectadores que vieron *Sábado* en festivales sea mayor que el total del público que vio la película en su estreno comercial en Argentina.

### 6. ESTRENO DE *CIUDAD DE MARIA* EN 35

**por Enrique Bellande**

No sé bien si esa regla que nos obliga a estrenar en 35 mm para acceder a subsidios debe ser cambiada. No tengo mucha idea, pero a priori se me ocurriría que muchas películas hechas con nada en video puedan tener acceso a suculentos dividendos, cosa que se presta mucho a la chantada, ya muy extendida. Lo que sí sé es que el INCAA no presta ninguna atención a las películas que tiene y debería hacerlo. No todas las películas son iguales, no es lo mismo *La libertad* que *Dibu 3*, ni es lo mismo *La Ciénaga* que *Policía corrupto*. En este sentido, creo, por ejemplo, que mi película debería recibir ayuda para la ampliación y el estreno, ya que lo que la película generó desde que se terminó fue muy interesante. Estos parámetros son medio difíciles de abordar y de hecho no garantizan absolutamente nada, pero creo que a *Ciudad de María* le está yendo bien en varios sentidos. Fue estrenada en la competencia del festival de documentales más importante del mundo, ganó el premio para películas argentinas del Bafici, gira por el mundo todo el tiempo con excelentes reacciones, buenas críticas... Llama la atención que para el Instituto no signifique nada, siendo éstos datos que deberían importarle al Instituto (y no tanto a un espectador).

Pasa que el INCAA no cumple ninguna función en este momento, más que la de distribuir el dinero asignado al cine. Punto. Simplemente reparte la torta y no con un uso racional ni dirigido, sino más bien repartiendo un poco para cada lado, así nadie se queja. El INCAA no produce ni promueve, entendiendo el significado verdadero de esas palabras: "promover" o "producir" (o cualquier otra aplicable). Cuando fui al INCAA a decir que *Ciudad...* había entrado a la competencia oficial del IDFA (algo así como el Cannes del documental, por poner ejemplos gráficos, odiosos y, a veces, necesarios), en el INCAA no tenían ni idea de la existencia del festival. Sólo necesitaba 10.000 pesos para terminarla. Los tuve que pedir prestados yo para poder ir. Del mismo modo, hice la película en gran medida con dinero mío, además de un premio que gané en Holanda y deudas que asumí. Nadie cobró un centavo al día de hoy, incluidos técnicos, dueños de cámaras y demás. El único modo de pagarles es tener un estreno comercial acorde a lo que pide el INCAA. Mi película no es como *Balnearios* que se hizo con plata de Antorchas, costó mucho menos aun y no tiene deudas de magnitud. Por eso el sistema del Malba, si bien me gusta mucho y de hecho me lo propusieron, no es viable para mí en este momento.

Y obviamente no se trata simplemente de poder pagarle a la gente que trabajó. Yo quiero sobre todo darle una chance a la película de encontrarse con "su" público, que creo que lo tiene. Angustias o miedos no tengo en ese sentido. Tengo ganas y la seguridad de que si tiene la chance, la película va a interesar y divertir mucho al que la vea en Argentina. ▲

ORT INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT Nº2
ORT ARGENTINA

INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT Nº2 — ABIERTA LA INSCRIPCIÓN

Realizador Integral de Cine y Televisión

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

TÍTULOS OFICIALES

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-DVCAM - CÁMARAS DIGITALES DVCAM - 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

Relegados a un segundo plano, los directores de animación son los patitos feos de la historia del cine. El autor de esta nota, amante de los cartoons, rinde su sentido homenaje a uno de sus máximos creadores. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

SOBRE **CHUCK JONES**

# ¡Chuck!

Hay cineastas indiscutibles. En una lista no muy exhaustiva, aparecen Hitchcock, Ford, Buñuel, Truffaut, Welles, Fellini, Kurosawa, Eisenstein. Digamos, se los puede discutir y hasta se los discute, pero están en ese nivel de "cineastas indispensables", canónicos y académicos que representan el cine para el no especialista. Sumemos a Disney a la lista, porque los dibujos animados son entendidos popularmente como un cine "inicial", y tío Walt es "el nombre" asociado.

Cuesta mucho convencer a la gente de que el cine de animación es importante y tiene autores tan indispensables como los mencionados arriba, personas que a través de su trabajo en ese campo ampliaron el horizonte, crearon mundos nuevos, comunicaron emociones únicas. Uno de esos nombres es el de Charles M. Jones, Chuck Jones, alguien a quien considero uno de los diez nombres más importantes de la historia del cine. Su obra es ampliamente admirada y conocida, aunque, como suele suceder en estos casos, sus películas no se asocien a su autor. Pero hay formas de reconocerlo y apelo para ello a la memoria del lector. El rostro del Coyote antes de caer al vacío; Lucas peleando con un invisible dibujante, una rana que canta ante su dueño pero no ante el público, las miradas eróticas de Pepé le Pew, el diálogo "temporada de patos-temporada de conejos-temporada de patos", Bugs Bunny reclutado por error por el Ejército de Estados Unidos, un perro que adopta un gatito, otro que se desespera por sostener la Torre de Pisa. Todos esos momentos felices llenos de humor son creación de Chuck Jones. Ahora podemos entendernos.

Se murió este año. Desde que escribí su obituario, pienso que merecía una nota sobre las claves de su obra. Comenzó de chico actuando como extra en las comedias mudas de Chaplin y Keaton; limpió acetatos para Disney y, antes de morir, diseñó personajes para una serie de animación en computadora y una serie para internet en Flash (*Timber Wolf*). Su vida profesional cubre entonces toda la historia del cine y de la animación. Su arte es quizás el más reconocible de la era clásica del corto, desde su unidad de producción en la Warner Bros. Era un lector asiduo de Eisenstein, con lo cual, y esto es inmediatamente visible en sus cortos, parece haber unido al ruso con Mack Sennett y su descendencia: usaba ángulos extraños,

primeros planos, explosiones de movimiento en medio de gags quietos, elipsis audaces, pequeños gestos para causar risa, animación restringida (digamos que inventó el "estilo en I"; es decir, el dibujo lineal con perspectivas irreales y menos animación de detalles, que se oponía al "estilo en O" de Disney, basado en círculos, perspectivas y detallismo absoluto. Jones usó esta "animación restringida" diez años por lo menos antes que la UPA, en *The Dover Boys*, de 1942) y una enorme identificación con los personajes. Chuck Jones, flaubertianamente, solía decir "El pato Lucas soy yo".

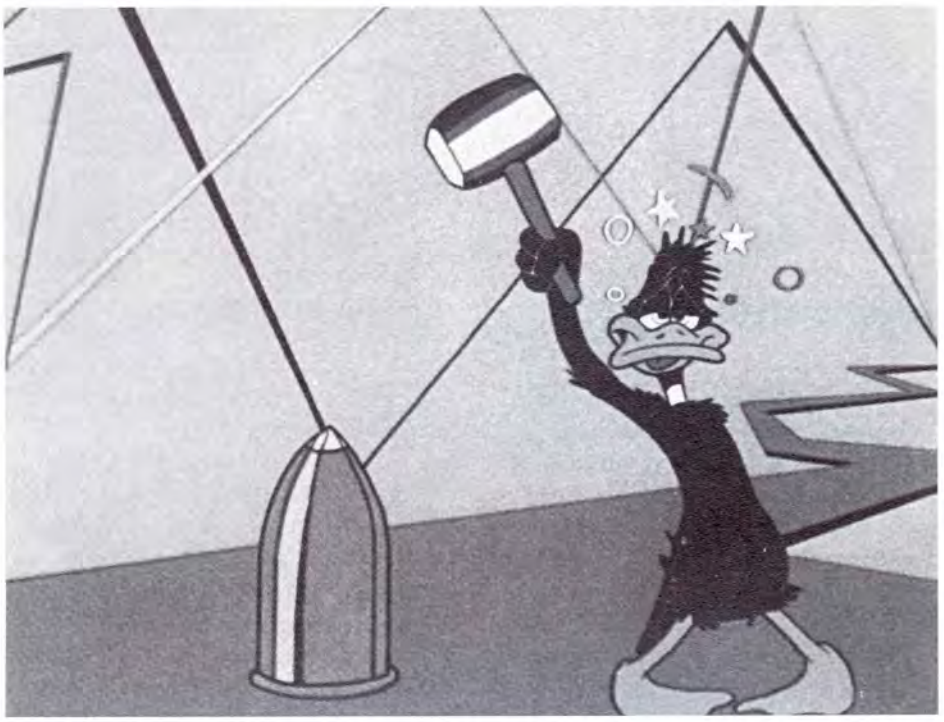
Pero no sólo se reconoce al autor por el estilo (a ver... cada vez que un personaje entorna los ojos o quiebra una oreja en un corto de la Warner, Jones está detrás), sino también por una visión del mundo única y coherente. Jones es el campeón de los inadaptados y de los –como los llamaba– "autopreservacionistas". Ejemplo claro: "Pueden decir que soy un patito negro y cobarde, pero soy un patito negro, cobarde y VIVO" (*Beanstalk Bunny*). Lucas en las manos de Jones es un ser casi despreciable, pero el "casi" es la clave: sólo quiere vivir, evitar a Elmer y, en última instancia, ser reconocido y querido por alguien. Esto puede llegar al extremo de querer convencer a un incrédulo fraile Tuk-Porky de que es el verdadero Robin Hood, y volverse fraile al no lograrlo (*Robin Hood Daffy*).

Bugs en manos de Jones no ataca por diversión, aunque se divierte atacando. El cineasta lo coloca siempre en situaciones extrañas, de donde sale gracias a su capacidad mimética y la convicción absoluta de que no puede morir. Es lo que sucede en *Water, Water Every Hare*, donde debe enfrentar por segunda vez a ese monstruo peludo y lo hace convirtiéndose en peluquero.

Pero hay una línea de personajes creados directamente por Jones que muestran su mundo de alienados en un mundo que no comprenden pero, como Buster Keaton, intentan o logran dominar a través de la inteligencia y los sentimientos. Es el caso de Marvin el Marciano, ese muchacho de cabeza negra, casco con cepillo y zapatillas que sólo quiere destruir la Tierra porque le molesta la visión de Venus. O de Pepé le Pew, un zorrino que niega radicalmente su condición aromática porque el amor es más fuerte (o el instinto sexual del animalito), y apela a todas y cada una de las tácticas de seducción más refinadas en lugar de comprar un buen desodorante. Otro personaje increíble es Charlie Dog, el perro que sólo quiere ser adoptado por alguien (en tres de los cinco cortos que protagoniza, ese "alguien" es el reflejo del americano medio llamado Porky) y, como Pepé, sólo quiere que lo amen.

Entre los comportamientos excéntricos que están en la base de cada corto de Jones, aparecen personajes como Marco Antonio, un enorme y torpe bulldog amorosamente conquistado por un gatito recién nacido (*Feed the Kitty*), o Hubie y Bertie, dos ratones que, un día, cansados de comer queso, deciden inmolarse en la boca de un gato; gato que, enloquecido, se quiere hacer matar por un perro; perro que, anonadado, huye del gato y persigue a la perrera. Y así siguiendo (*Cheese Chasers*).

De todas las creaciones de Jones, la más radical es Willie E. Coyote. El Coyote sabe, en algún lugar de su alma, que la empresa Acme lo estafa y que el Corre- ▶



**El Pato Lucas, estrellado, comparte cartel con una rana caprichosa, Pepé le Pew y un Bugs Bunny travestido. Lo que se dice una galería de personajes**

UNA SELECCION POSIBLE

# Diez cortos diez

Duck Amuck. **Daffy comienza un film como mosquetero, pero su dibujante decide hacerle la vida imposible. Alienación pura, tiene un comentario que pinta de cuerpo entero al pato: "¿Estará por caducar mi contrato? No quiero volver a buscar trabajo... ¡Ya pasé por eso!". El arte combinatorio y la reflexión sobre el género animado y el cine, en su máxima expresión.**

One Froggy Evening. **Un hombre encuentra una rana que canta. Piensa en llenarse de dinero, pero el bicho canta sólo cuando él lo ve. Pierde su dinero, su dignidad, su salud mental. Se deshace de la rana, que vuelve a aparecer en el futuro y la historia de explotación condenada y de placer íntimo inaceptado vuelve a empezar.**

Bug's Bonnets. **Un camión que transporta sombreros para una compañía de teatro pierde su carga en el bosque, mientras Elmer persigue a Bugs. Cada sombrero cambia la personalidad del conejo y del cazador, que terminan casándose. Frase final a cargo de Bugs: "Siempre dije que un final romántico mejora mucho un cartoon". Para los estadísticos, Elmer y Bugs se casan también en *Rabbit of Seville*, y en *What's Opera, Doc?* el conejo termina en los brazos del cazador diciendo "¿Y qué esperaban para una ópera? ¿Un final feliz?".**

You Were Never Duckiest. **Daffy llega a la ciudad para concursar en una feria de pollos y patos. El mejor pollo gana 5.000 dólares, el mejor pato, 5. Se disfraza de pollo, pero cae en la casa de un gavilán pollero. Tras persecuciones varias, el premio al mejor pollo se lo lleva el gavilán disfrazado y el del mejor pato, su hijo, también disfrazado pero de palmípedo. No ser lo que se es para ganar dinero. Y mejor comprar un pollo que perseguirlo.**

Fast and Furry-Ous. **Nacido como parodia de los documentales sobre la vida silvestre, el primer *Correcaminos* muestra *in crescendo* los intentos cada vez más sofisticados del Coyote por comer. De correr mucho a volar con un traje verde, ni toda la industria del mundo acabará con la lógica del final feliz (el bueno se salva del malo). Pero en una pirueta suprema, el espectador sufre con el perdedor en lugar de disfrutar con el ganador. Pura épica de la derrota.**

Boyhood Daze. **Ralph Phillips es un nene travieso cuya madre lo castiga obligándolo a quedarse en su pieza tras romper un vidrio. Su imaginación lo hace vivir aventuras en las que rescata a sus padres de tribus africanas, marcianos y toda clase de peligros. Elogio de la imaginación como vía de escape y afirmación de la seriedad del mundo infantil. Los *backgrounds* y el diseño remedan el trazo de un chico, lo que lo hace doblemente disfrutable.**

Duck! Rabbit! Duck! **Screwball total. En pocos metros, Elmer, Bugs y Daffy luchan lengua mediante, uno por llevar una presa a casa, otros por no serlo. La tontería innata de Elmer termina con la trampa sistemática de Daffy, cuyo pico recorre su cuerpo a cada disparo. Del arte del lenguaje fantástico del dibujo como sostén de una combinatoria moral: el cazador inmoral, el pato amoral, el conejo seguro de su razón moral, que igual no puede evitar una venganza.**

Chow Hound. **Un perro despótico tiraniza a un gato y a un ratón para que le consigan carne. Enemigos naturales, roedor y felino sufren a un mismo opresor. Ambos son reiteradamente golpeados por olvidar la salsa de la carne. Un golpe de suerte o una treta que sale bien le da al perro el dinero suficiente para comprarse una carnicería y prescindir de sus esclavos. En la última secuencia, el perro yace obeso y casi ahogado bajo su propio peso, inmóvil. Gato y ratón traen un embudo y un bidón de salsa, en un final negrísimo. ¿Moraleja? Nada peor para el tirano que la venganza del esclavo.**

A Bear for Punishment. **La indolente Mamá osa y el elefantiásico Bebé oso preparan el día del padre, una pesadilla donde el mal humor de Papá oso y su violencia familiar siempre desfasada lo transforman de victimario en víctima. El final, con Pá enharinado y disfrazado de Estatua de la Libertad en medio de banderas americanas, es una de las condenas más fuertes y laterales a la explotación vacua de los *family values*.**

caminos está fuera de su alcance. En un movimiento modernísimo, los cortos del Correcaminos no tienen historia. Se distinguen casi por sus gags, aunque no carecen de estructura, puramente rítmica. Lo del Coyote es una epopeya, una búsqueda hustoniana. Su mundo de nada, de abismos, rutas y máquinas, lo deja solo con su perseverancia y su hambre jamás saciada. Pero Jones le tiene siempre algo de piedad (aunque lo arroje a miles de precipicios). En un corto, pide al director que termine el film antes de llegar al suelo. Comienza el *fade out* y, antes de tocar el suelo, mientras todo se oscurece, el Coyote saca un cartel emocionante que dice "gracias".

El Coyote es, además, la ilustración de un método Jones: el de la combinatoria llevada al absurdo. Una vez planteada la situación de partida, lo que sucede después en cada film combina hasta el extremo, cada vez con más elementos, ese núcleo base. Es lo que sucede en el primer Correcaminos, *Fast and Furry-Ous*. De la primera carrera a la sofisticación de un brillante traje volador verde o combinaciones de aparatos sofisticadísimas para que, al final, todo termine en la estrepitosa caída de rigor.

El Coyote tiene un primo, Ralph Wolf, que es igual pero con la nariz roja. Aparece en tres cortos donde trabaja de birlarle ovejas a un casi ciego perro. Pero viven en la misma casa, desayunan, fichan, se toman la hora de almuerzo (*A Sheep in the Deep*). Son profesionales del dibujo animado, y se encuentran con que el género ya es una cosa estándar. Los gags son divertidos, y abren tres puntas a desarrollar: una, la reflexión sobre el cine de animación, casi godardiana, que llega al absurdo en la obra maestra *Duck Amuck* (ver "Diez cortos diez"); la segunda, la idea de los personajes que se niegan radicalmente para sobrevivir (Marvin, Hubie y Bertie, *et al.*); la tercera, la alienación y la abstracción.

Después de mucho tiempo en Warner, Jones pasó a la MGM sustituyendo a Tex Avery –otro que merece una nota así– y dirigió varios cortos muy buenos de Tom y Jerry, pero especialmente algunas cosas experimentales como *El punto y la línea* (que ganó el Oscar) y su colaboración con Frank Tashlin (otro que nació en la factoría de animación de la Warner) *The Bear That Wasn't*. En casi veinte minutos, narra la historia de un oso que al salir de su hibernación encuentra que su cueva se ha transformado en una fábrica. La empresa lo convence de ser un hombre que debe trabajar. Y lo hace, alienado hasta el punto de que sus propios congéneres lo definen como un hombre por tener un café en la mano y un cigarrillo en la boca. Pe-

Chuck Jones y algunas de sus creaciones, habitantes de un mundo elástico y disparatado

lícula desesperada, sintonizaba bien con el clima de los sesenta, y además mostraba a un Jones experto en usar los mínimos trazos y recursos para contar una historia (casi un cuento filosófico), deslumbrar al espectador, hacerlo reír y dejarlo pensando.

Una diferencia importante: por muy elástico que sea, el universo Jones es materialista. A diferencia de Disney, donde la magia interviene para cambiar el curso de la acción (un *deus ex machina* que pertenece al cuento de hadas), en Jones incluso el encantamiento tiene sus reglas, y quien tenga la inteligencia para comprenderlas, las domina. Bugs puede enfrentarse con una bruja (*Broom-Stick Bunny*) o con un vampiro (*Transylvania 6-5000*), pero también pelear con las mismas armas. Aunque la gravedad venza al Coyote, tiene la fuerza de lo irremediable. Nada viene de la nada en el mundo jonesiano.

Se puede decir muchísimo más de Jones. Que colaboradores como su guionista Michael Maltese (un experto en diálogos casi hawksianos) o el genio de la voz Mel Blanc hicieron lo suyo para que los cortos sean las obras maestras del cine que son. Se puede decir que trató de ser amigo de Disney pero apoyó las huelgas en su contra; que dibujaba con su propia mano a los personajes de sus cortos y ejercía un control total; que lo entrevistó Bogdanovich; que enviudó joven y volvió a encontrar el amor. Pero lo más importante es que su obra marcó a fuego a una serie de realizadores contemporáneos que, a su manera, siguen pensando acerca de los límites del cine desde la comedia. Joe Dante, por ejemplo (Jones hace un cameo en *Viaje insólito* y, además, dirigió la apertura y la clausura de *Gremlins 2*, con Lucas y Bugs), pero también Robert Zemeckis, John Landis e incluso los hermanos Farrelly (aunque estos le deben más a Avery) y, sin ninguna duda, Matt Groening, que hace de esos pequeños momentos íntimos de las comedias de Jones (una mirada al espectador, un guiño, un gesto, un movimiento revelador, un cambio de ritmo) la base de mucho de lo que es admirable en *Los Simpson*. La comedia americana de los setenta, ochenta y noventa no sería lo mismo sin el blondo Chuck. Es esa combinación de disparate y humanidad, donde el mundo es hostil y el absurdo es la única arma para dominarlo, su marca en la historia del cine. A

## Cómo son sus personajes

- **Hablan poco: en los tres cortos en que hace de Silvestre el gato de Porky, Silvestre no abre la boca. Tampoco lo hace el Coyote, Bugs dice más con los ojos que con la palabra. El más hablador, especialmente hacia el espectador, es Pepé.**
- **Tienen muchos pelos: cada dibujante de la Warner hacía los diseños clave de cada corto, por eso Bugs –lo dibujaron todos– no siempre es igual. La línea que rodea a los personajes de Jones es un poco crispada, y sus animales siempre tienen pelos desprolijos que van a cualquier parte.**
- **Abren los ojos ante el asombro: cuando se emocionan abren desmesuradamente los ojos, pero es en la única circunstancia en que lo hacen. Jones parodia el estilo Disney con el perro Charlie Dog y su "rutina de ojos tiernos y tristes", que es exactamente la "mirada Bambi" que provoca lágrimas.**
- **Quiebran las orejas: un plano congelado de Bugs Bunny se transforma en la reidera representación del pavor cuando una de sus orejas se quiebra y se cae. Lo mismo hacen el perro de *Cheese Chasers*, Charlie Dog y el oso-que-no-era. Como Lucas no tiene orejas, lo hace levantando los ojos y bajando el cuello.**
- **Pasan de la quietud absoluta a la velocidad absoluta: el Coyote está en el aire. Bajo sus pies hay una nube. La nube se disipa. El Correcaminos está frente a él sobre un espolón. El está en el aire. Y cae.**
- **Se ríen de la ópera: la rana de *One Froggy Evening*, Elmer y Bugs en *Rabbit of Seville* y en *What's Opera, Doc?*, reviviendo todo *El Anillo de los Nibelungos* en seis minutos; la jirafa cantante de *Nelly's Folly*.**

# Pasolini permanece

A comienzos de noviembre, la Cinemateca Argentina, la Sociedad Friuliana de Buenos Aires y el Instituto Italiano de Cultura organizaron una Jornada Pasolini, con la visita de un grupo de artistas e investigadores de su obra. Oportunidad para comprobar que, lejos de ser una presencia concluida en 1975, el incómodo PPP insiste y resiste.

**por EDUARDO A. RUSSO**

**PASOLINI ENTRE AUSENCIA...** Evocar a Pasolini implica confrontarse con alguien difícilmente abarcable. Intimida por cualquier ángulo que se lo intente delimitar: poeta, narrador, filólogo, ensayista, polemista, cineasta... elegir una faceta deja acechando a las demás. Apuntando a la obra, se rebela el personaje que reclama una atención incesante. Apuntando a la vida, se impone –inevitablemente– el horizonte de su muerte. Y si se lo piensa como una historia concluida, aparece en su dimensión incompleta, como la bestial interrupción de un trabajo en curso. Es difícil el trato con Pasolini, no se queda allí donde se lo quiere mantener, desafía permanentemente junto al reclamo amoroso, hay una imperfección que acecha en sus obras más logradas, y se percibe la búsqueda entre angustiosa y desesperada de una obra vivida como mito y utopía, desde el intelecto más activo. Pasolini arroja sombras sobre los tiempos que lo sobrevivieron, y dentro del cine mismo hoy no se sabe mucho qué hacer con él. Como Glauber Rocha, como Fassbinder (otras criaturas volcánicas que poco después terminaron con un estallido, si bien bajo la forma del ataque repentino), propuso y soportó intensidades difícilmente compatibles con la escena presente. Y si hay un legado Pasolini, no es menos que problemático.

En el didáctico, por momentos casi escolar, documental sobre el cine italiano *Il mio viaggio in Italia*, de Martin Scorsese, Pasolini no figura. Podrá argumentarse que le es ajeno, que habitan mundos distintos, lo que no parece tan evidente cuando uno piensa en *La última tentación de Cristo* a la luz de *El evangelio según san Mateo*. Allí, como se suele decir, PPP brilla por su ausencia.

Algunos años antes, en *Caro diario*, Nanni Moretti se detenía con su Vespa en el borde de vereda donde apareció el cuerpo desfigurado de Pasolini, luego de haber sido reiteradamente arrollado por su propio Alfa Romeo. Acompañado insólitamente por el *Köln Concert* de Keith Jarrett, Moretti lamenta el final inexplicado y filosofa tan amarga como brevemente sobre el *affaire* PPP, para luego seguir con la Vespa hacia otra parte. Como si no hubiera lugar para Pasolini, figura doblemente ausente en un mundo donde, definitivamente, no encaja. Sin embargo, allí está la obra. Sólo con ver de nuevo las películas resurge con la evidencia que aporta el cine, esa máquina cuya eficacia es la de un renacimiento.

**...Y PRESENCIA.** Quien surge hoy de la pantalla no es el de los 60 y 70. En la Jornada Pasolini, los invitados italianos insistieron en retratar a un PPP para revisar y descubrir, tanto alejado de la actualidad de las polémicas que lo implicaron en cuerpo y alma (su participación en cada discusión estética, política o hasta presuntamente científica como las que sostuvo en el debate semiológico, estaba lejos de todo academicismo cerebral), como de un canon pasoliniano.

Ver a Pasolini como alguien presente obliga a ocuparse incluso de su muerte con enfoques distintos. Giuseppe Zigaina fue su amigo personal desde los comienzos de su carrera en los cuarenta, cuando PPP era un poeta que escribía en friuliano y Zigaina un joven pintor, que luego colaboraría en *Medea* y el *Decamerón*. Para él, la muerte de Pasolini no fue asesinato repentino, sino la puesta en escena de un acto sacrificial, rigurosamente planificado y hasta profetizado por el artista en sus escritos, anticipando lugar y fecha. El lugar concedido a lo sagrado en la última etapa de su obra autoriza a Zigaina a leer en clave esotérica, en los textos pasolinianos, la salida anunciada. Bajo esa perspectiva, la muerte de Pasolini se articula con su último film, *Salò*, de modo escalofriante. Por momentos, las hipótesis de Zigaina –que escribió un volumen al respecto– son atravesadas por el demonio de la analogía, pero dan cuenta de la gravedad ritual que atravesaba tanto la vida como los últimos tramos de la obra de PPP. Desesperado del tiempo histórico, Pasolini había ingresado plenamente en el del mito. Otro de los investigadores invitados a Buenos Aires, Danilo Manera, distingue en la obra pasoliniana la acción de tres mitos fundadores que la modelaron en forma sucesiva, desde sus inicios literarios. El primero fue el mito

**Acá, *Accattone*; allá, *El evangelio según san Mateo***

del campesinado. El segundo fue el del subproletariado, y el último el del tercer mundo. Más que conciencia crítica hubo en esos momentos la constitución de mundos imaginarios, sueños y pesadillas a veces enmascarados de lucha política o análisis social.

**LA SAGRADA SUBVERSION.** Desde sus inicios, Pasolini levantó su poesía contra la Ley paterna. Su primer volumen, *Poesie a Casarsa*, está dedicado a su padre y el lector distraído podría juzgarlo como un tributo. Pero está escrito en friuliano, lengua que el padre, militar y seguidor del ideario fascista, despreciaba. Para Pasolini la lengua es una fuerza vital y materna. Tiende a la dispersión y a la pluralidad, tanto como al mestizaje permanente. Pasolini también es un filólogo meticuloso, releva los dialectos primero rurales, luego urbanos. Y es para eso que lo lleva Fellini a *Las noches de Cabiria*, para que haga hablar a sus marginales de la noche romana. La imagen poética corre en su cine a la par del peso de la lengua. Si es cierto que sus películas se hacen inolvidables por la presencia de los cuerpos y los rostros, no lo es menos que la lengua filmada en sus películas también hace a la forma y materia que queda grabada en la memoria. En sus *Histoire(s) du cinéma*, refiriéndose al neorrealismo, Godard recordaba cómo ese cine pudo *filmar una lengua*, y se hizo inseparable de voces que le son tan constitutivas como el más célebre de sus planos. Pasolini va más allá, hace del doblaje un arma reforzada para el trabajo sobre la imagen acústica, registra las palabras, las inflexiones y los gritos de manera que se patenta su cualidad dispersiva; hay un costado festivo, carnavalesco en las fricciones de sus seres parlantes. En eso, tanto como en lo que hay para ver, radica otro de los elementos esenciales de su poética. Pasolini es un artista del montaje, aunque no aquel de un plano con otro, sino del montaje de elementos dispares (por ejemplo imagen y música), que estallan en el espectador.

Un cine de lo compuesto, y de a pedazos. No se ha pensado lo suficiente cuántos de sus films están estructurados en dos partes, o cuentan dos historias. Son el rechazo al poder de la unidad, un alegato por la división.

Pasolini fue un cineasta tardío; ya tenía asegurado un lugar en la literatura italiana por su obra de los 50; la publicación de su volumen de poesías *Las cenizas de Gramsci* fue un acontecimiento cultural de primer orden y hasta de carácter masivo, como Italia no había vivido desde los tiempos de D'Annunzio. Pero pasó al ci- ▶

Pasolini como el discípulo de Giotto en *Decamerón*; al lado, en *Edipo Rey*; a la derecha, María Callas en *Medea*; abajo, Pasolini con la cámara

ne como una forma de poesía puesta en marcha a partir del registro de lo real mediante la máquina. Como poeta, fue de los directores que Bazin consideraba creyentes en la realidad. En esa poesía late una forma de realismo utópico, distanciado del paternalismo neorrealista. El realismo de un huérfano lanzado vorazmente a la captura de eso que la cámara podría tomar de lo sagrado. Es en ese sentido que comentaba a su entrevistador Jean Duflot de su "obsesión de descubrir a los seres y a las cosas como motores cargados de sacralidad". De allí la fascinación que siguen provocando esos rostros y cuerpos en sus películas, portadores de un mensaje cifrado en lenguas secretas. Será el rostro de Franco Citti o el cuerpo destartalado de Totò, o bien su propia cara como tallada en madera –según destacaba Andrea Crozzoli– inolvidable en sus películas como una firma tensa, en el centro del cuadro. En esas tensiones Pasolini sigue reclamando atención, y dando lecciones de un cine diferente, de extranjería misteriosa.

Crozzoli destacaba, además, la pulsión pedagógica que atraviesa a todo el itinerario de Pasolini, sea como artista, como maestro o teórico. Pero se trata de una pedagogía extrema, no amparada en el dogma o en aquello consolidado y a transmitir. No hay impulso conservador en él, sino la voracidad por aprender de todo, por comprender y compartir un conocimiento que nace aunado a una pasión y quiere hacer pasar un secreto. Más mistagogo, entonces, que pedagogo. Las polémicas pasolinianas fueron célebres y virulentas. Cuando combatió a los estudiantes de mayo del 68, resaltando que los policías eran quienes pertenecían a la clase oprimida, ponía en juego la misma voluntad de inversión que cuando reclamaba a los semiólogos entender al cine ligado a lo real, en plena danza interminable de signos y códigos. La incorrección política y teórica de PPP es producto de la condición magmática de su pensamiento, que corre a la par de lo observable en su obra.

**ARTE DEL SUEÑO Y LOS EXTREMOS.** Pasolini es artista del fragmento y lo inacabado. Por supuesto, están las obras redondas: *Accattone* y el *Evangelio...*, inconmovibles. Podrán discutirse las falencias de *Mamma Roma* (él fue el primero en indicarlas) o desestimar *Medea* —donde convocó a Maria Callas... para un papel casi mudo- pero Pasolini vive y sorprende en cada revisión, y pese a la tentación de la alegoría, en extrañezas como *Porcile* (crítica salvaje a los nuevos cines sesentistas) o en el poder visual casi alucinatorio de *Edipo Rey*, por citar sólo algunos casos. Y cada día crece más en "La Ricotta", en *Pajarracos y pajaritos*, en los proyectos inacabados y apasionantes como *Apuntes para una Orestiada africana*, documental que comienza advirtiendo que "esto no es un documental", donde todas sus propuestas de ambientar su obra en el Africa negra, como alegoría de un Tercer Mundo en su prehistoria, son rechazadas en pleno film por los estudiantes africanos consultados. Pasolini manifiesta allí, a cada paso, la condición dramática de su pensamiento, el campo de batalla de su obra, de un modo que desafía todo confort del espectador, que desmiente el espectáculo pleno y gratificante, para asomarnos a un cine que llegó a donde muy pocos se animaron, apostando a un riesgo permanente, hasta mortífero.

Claude Baylie escribió alguna vez que la obra de PPP se encuentra atravesada por el drama de una identificación simultánea con dos padecimientos en conflicto. En la que podría sostenerse como su obra cumbre, *El evangelio según san Mateo*, ella se muestra inequívocamente complementaria: es la de Cristo, y la de Judas Iscariote. Pasolini es un artista de los extremos, y también de los opuestos en tensión: de allí nace esa poesía proclive al grito y al paroxismo tanto como a la ternura insólita. Eros y Tánatos como pareja ideal. Más allá, el deseo de una fusión imposible con la madre idealizada, en un territorio no alcanzable en este mundo.

"¿Por qué hacer una obra de arte, cuando es mucho mejor soñarla?", dice Pasolini en su *Decamerón*, personificando al mejor discípulo de Giotto. La respuesta, para nosotros, es evidente. Precisamente se hace para que pueda ser soñada por muchos, especialmente si está hecha con esa máquina para soñar en conjunto que es el cine. Con Pasolini, ese que supo definir a las películas como *monstruos hipnóticos*, el sueño permanece. A

Como crítico, el director italiano puede ser acusado de muchas cosas, excepto de falta de pasión. Esta nota procura dar cuenta también de su capacidad de análisis frente al cine de los otros. Y del cine de los otros con los que él trabajaba. E incluso de su propio cine. **por JAVIER PORTA FOUZ**

SOBRE UN LIBRO DE **PASOLINI**

# El aprendiz

Este libro compila críticas y cartas y quejas y perfiles escritos por Pier Paolo Pasolini sobre películas de otros. Fue editado en Italia en 1996, con artículos originalmente publicados entre 1959 y 1974 en *Il Reporter*, *Vie Nuove*, *Tempo illustrato*, cubiertas y solapas de libros, *Playboy*, *Cinema Nuovo* e *Il Messaggero*; hay también un par de textos inéditos encontrados en carpetas de PPP. En 1999 apareció la traducción y edición española de Prensa Ibérica, con un cuidado excepcional en los datos de contexto y una traducción de escritura fluida. Apareció en librerías en Buenos Aires y su precio, en el momento del empate del peso con el dólar, era de 42,90. Un libro de 230 páginas, blanco y negro, el papel no es ilustración, con un tamaño de 15 por 21,5 cm. Un tanto caro. Pero me obsesionaba hacerme del librito. Tengo cierta fascinación por leer críticas de cine, y estas estaban escritas por PPP. Un día lo encontré en un puesto del Parque Rivadavia a 30 pesos. Compré varios libros y oferté una suma en la que incluí un descuento global del 20 por ciento. Y fue aceptada. Vaya uno a saber si el libro se consigue hoy en Buenos Aires y a qué precio, pero apuesto a que no es nada fácil ubicarlo.
*Las películas de los otros* es un título no del todo exacto ya que PPP habla bastante de su propio cine y aledaños: defiende a *Ostia*, un argumento suyo dirigido por Sergio Citti, habitual colaborador de PPP y luego coguionista de *Salò*; herido por las críticas, se embandera con su propia *Porcile* (*El chiquero*); entre las mejores películas de una temporada, incluye sin más alguna en la que participó como guionista. Leer este Pasolini ayuda a ver otros aspectos del homenaje de Nanni Moretti en *Caro diario*. PPP también era un autárquico, un bocón, un pasional, un repartidor de quejas no solicitadas, un arbitrario con un honesto sentido de lo justo, el más ineficaz de los diplomáticos, "un aguafiestas, un sembrador de dudas, un profeta, y sobre todo una especie de rabdomante, un anatomista infatigable, un psicoanalista salvaje". La cita es del prólogo del libro, y es la definición de crítico que Tullio Kezich le aplica a PPP, al que también llama "profesor de energía", rara especie de la que Moretti es uno de los pocos exponentes actuales.
En tanto crítico, PPP no se define por el brillo y la sorpresa en la escritura, como Pauline Kael; ni por la literatura juguetona, como Cabrera Infante; ni por las contradicciones y aciertos ígneos, como Godard. PPP crítico viaja del análisis más frío y hasta desaprensivo visible en la crítica de *La gran comilona* a la ira inspirada y plena de frases justicieras del brevísimo artículo "Contra Eisenstein". Se sirve de la "reciente terminología técnica" como "profílmico" y de la discusión con la *Estética* croceana. Define la "lengua felliniana" en términos fónicos y semánticos. Virtualmente ignora a la Nouvelle Vague, a la que tilda de decadentista, como Baudelaire, y de reaccionaria. Soporta "con penas y trabajos" *Los 400 golpes*. Dice que Hitchcock, con *Intriga internacional*, "ha perdido un poco de inspiración". Desconfía de Godard y su influencia en el cine de los sesenta. Escribe en primera persona, se define como crítico-filólogo, admite tener una rabia analítica. "Momento de ira" es el título de un artículo. Parafraseando una vez más a Godard, hacer crítica es hacer cine y viceversa. El aspecto más evidente del cine pasoliniano que aparecen en sus artículos es, por un lado, la tendencia "intelectualizante", como la presencia de preocupaciones provenientes del psicoanálisis –"perdonadme si empiezo con un poco de Freud", del artículo "El estilo de Germi"– o de cruces filosófico-católicos (crítica de *La dolce vita*). Por otra parte, está la cualidad de grito desesperado, en sordina en *Porcile* y cruento y cercano al alarido en *Salò*, con el que PPP impregnó su obra, sobre todo luego de que su amor-actor fetiche Ninetto Davoli lo dejara en su vida personal y el mundo abandonara las posibilidades abiertas por los sesenta. Esa iracundia, ese enojo, aparecerá tanto en el primer Pasolini crítico, el de 1960, el previo a *Accattone*, como en el último, el crítico críptico de 1974, el previo a *Salò*. Como decía Alejandro Ricagno en el número 45, Ninetto fue para Pasolini "la cifra de la esperanza y del amor", durante nueve años desde "La Ricotta" (1963). Y un reaseguro contra las furias. En realidad, solamente contra algunas. Aun en sus mejores años en los sesenta, Pasolini siguió sin callarse, incluso cuando lo indicaba la etiqueta para con los colegas del cine italiano. Hará enojar *a* y desconfiará bastante *de* Fellini, despreciará a Antonioni hasta *Desierto rojo* (1964), y le recriminará bastantes cosas a Visconti, como ciertos aspectos de *Rocco y sus hermanos*, a la que PPP no ve jamás como inscripta en el melodrama.
PPP decía las cosas cuando sentía que tenía que decirlas y con su furia cargada del empecinamiento de los justos. A veces, como en cierta condescendencia frente al napolitano Giuseppe Marotta, que motivó que el autor de *El oro de Nápoles* lo amenazara con romperle la cara, con cierta carga de violencia a destiempo. Es que PPP siempre fue un aprendiz. Como él mismo dijo en la crítica sobre *Milarepa* de Liliana Cavani, "nunca un autor es más grande y más puro que como cuando es 'aprendiz'". ▲

***Las películas de los otros*, de Pier Paolo Pasolini, de Editorial Prensa Ibérica**

Como suelen ser los libros de cineastas que hablan de colegas, este de Lindsay Anderson es una atenta, y por momentos polémica, mirada sobre John Ford muy bien documentada con entrevistas a colaboradores, discusiones con críticas y los encuentros entre los dos directores. **por SANTIAGO GARCIA**

SOBRE **JOHN FORD**

# Recordando sin ira

"Toma todo lo que hayas oído decir –dice James Stewart–; todo lo que hayas oído decir en tu vida... multiplícalo por cien, y seguirás sin tener una idea sobre John Ford." Así comienza el libro acerca de Ford que Peter Bogdanovich escribió en 1971. Muchos se han ocupado del director en numerosos artículos y en libros enteros, y cada nueva oportunidad de leer algo sobre él es tan encantadora como la primera anécdota o la primera palabra que hayamos leído sobre su persona. *Sobre John Ford* del crítico Lindsay Anderson (sí, el cineasta) iba a ser publicado originalmente a comienzos de la década del 50 pero recién apareció en 1981, siguiendo un derrotero semejante al de *This Is Orson Welles* de Peter Bogdanovich. En el ínterin, Anderson introdujo toda clase de cambios a su trabajo y le agregó material nuevo. El director/crítico inglés ofrece una de las obras más ambiciosas sobre John Ford, y también una de las más polémicas.

Desde el comienzo plantea varias líneas de abordaje. Por un lado, se destaca la admiración por el realizador y también por el ser humano; los encuentros entre Anderson y John Ford son sin duda lo más enriquecedor del libro. Otro elemento que utiliza Anderson son entrevistas a personas cercanas al trabajo de Ford, y esos testimonios le servirán para respaldar sus opiniones sobre el cineasta. Un aspecto constante del libro es la discusión que el autor mantiene con otros críticos que han escrito sobre Ford y con la crítica en general. Finalmente, hay un análisis película por película (aunque de forma alborotada y con idas y vueltas) de toda la carrera de John Ford que constituye la base sobre la cual se apoya todo lo anterior.

El libro comienza con el encuentro entre Anderson y Ford en Dublín, en la época en que JF estaba terminando el rodaje de *El hombre quieto*. Anderson narra la escena con tanta minuciosidad y precisión que el lector logra sentirse en ese lugar. Es un momento impresionante, emotivo, en el que Anderson consigue expresar su conmoción ante la figura gigantesca de un hombre a quien admira profundamente. Se nota que lo mira desde el lugar de un joven pasmado por esa presencia. Anderson, que en un primer momento puede parecer pedante, está emocionado al punto de que no puede dejar de jactarse de aquel acontecimiento. Está feliz como un nene. Por eso, cuando haga alguna alusión (completamente cierta) a su amistad con Ford, no lo hará con fanfarronería sino con orgullo y con simpático cholulismo. Como decía James Stewart a Bogdanovich, cada cosa nueva que se lee sobre Ford resulta apasionante pero insuficiente. Ojalá todos los que conocieron a JF hubieran escrito un libro. No parece haber nada en la vida del artista que no sea interesante. Otros encuentros figuran en el libro y son ordenados cronológicamente a medida que avanza el análisis de la obra. Y aunque Anderson escribió el libro más crítico sobre la figura del director, esos encuentros revelan un amor incondicional por JF, y el último de ellos, en 1973, poco antes de la muerte de Ford, refleja cabalmente ese sentimiento. Cada encuentro, excelentemente narrado por Anderson, marca la evolución de ambos hombres, lo cual otorga a cada uno de los relatos un renovado interés, por lo que el libro podría estar formado casi exclusivamente por esas

**El gran John Ford y Jimmy Stewart acompañan a nuestra Linda Crystal durante el rodaje de *Dos cabalgan juntos***

Viejos amigos fordianos: Wayne, Bond y McLaglen. A la derecha, el libro de Lindsay Anderson: *Sobre John Ford: Escritos y conversaciones*, Editorial Paidós

conversaciones. Pero, como dijimos, hay muchísimas cosas más. Anderson reniega de la obra de Ford de sus últimos años, y también cuestiona varios de sus films anteriores. Para quienes no vieron esas películas, los argumentos esgrimidos son muy apasionados y parecen convincentes. El propio Anderson se lamenta de tener que criticar algunos films de John Ford, sobre todo aquellos posteriores a la primera versión del libro, es decir, los films que el cineasta rodó después de esa época y que no se habrían incluido en el libro si este se hubiera terminado en el momento planeado originalmente. Anderson pone especial énfasis en Dudley Nichols, guionista de varios largometrajes de Ford, incluido *El delator*, película por la cual ambos ganaron un Oscar. Como es sabido, somos muchos los admiradores de John Ford que consideramos *El delator* un film sobrevalorado. Tampoco son pocos quienes dicen que es su mejor título cuando en realidad hay fácilmente una docena de films superiores. Pero para Anderson el guionista tiene mucho peso, y uno de los aspectos más valiosos del libro se debe a esta idea. Al final se reproducen varias cartas que Dudley Nichols le envió a Anderson explicando su relación con Ford y en especial su trabajo en *El delator*. Una vez más, estamos frente al relato de alguien que describe cómo era el trabajo con el director y nuevamente resulta interesante. Lo mismo ocurre con los otros guionistas, a los que Anderson admira pero a quienes también les discute varias cosas. Sobre todo a Nunnaly Johnson (*Viñas de ira*, entre otros films), quien cree que el verdadero autor de un film es el guionista y no el director.

También hay entrevistas a varios actores; las más extensas son las realizadas a Henry Fonda (el actor principal del mejor período de John Ford, según los parámetros del autor) y a Harry Carey Jr. Este último es el hijo del actor Harry Carey, alguien fundamental en la carrera de John Ford y, según él mismo decía, el mejor actor de la historia del western. Carey Jr. trabajó en varias películas con el director y también en *Las ballenas de agosto*, uno de los últimos films de Lindsay Anderson, protagonizado por Bette Davis, Lillian Gish y Vincent Price, un pequeño homenaje de Anderson a su admirado director y amigo. Otros actores cuentan anécdotas graciosas o emocionantes. Pero vayamos al centro de la polémica. Lindsay Anderson sostiene que la carrera de Ford entra en franca decadencia en la década del 50. No es el único que opina esto, pero hay una amplia mayoría que sostiene que *Más corazón que odio* y *Un tiro en la noche* son las dos mejores películas del realizador. Anderson tiene en cuenta estas opiniones y hasta podría decirse que son estas afirmaciones las que potencian la idea de la decadencia de Ford. Discute todo el tiempo con los autores de otros libros y con sus opiniones sobre esta última etapa de la filmografía fordiana. Hacia el final del libro, refiriéndose a las actitudes de ciertos críticos, Anderson hace una verdadera declaración de principios con respecto al trabajo del crítico. Dice: "Sustraer a los films del juicio de valor artístico o moral y escribir sobre ellos no en conexión con la vida, sino en relación con conceptos, temas y teorías de carácter filosófico, psicoanalítico o sociológico, o bien meramente de otras películas ('El cine habla del cine'), puede ciertamente volver más fácil la tarea del crítico. Refugiándose en el intelectualismo, evita exponerse a sí mismo (o a sí misma) al juicio sobre la calidad de su propia experiencia vital y sobre su capacidad para evaluarla o interpretarla. Los juicios de valor no son irrelevantes en la labor crítica, sino que, al contrario, están en su propio centro; el problema es que exponen al crítico a los mismos riesgos que debe tomar el artista en el momento de la creación. Los críticos, particularmente *los académicos*, prefieren no arriesgarse; y carentes como a menudo están de la receptividad emocional, ¿quién puede culparlos? El recurso abundante a la jerga socioestética puede servir de estupenda pantalla de humor para disimular toda clase de vacuidades, superficialidades y absurdidades". Curiosamente, algunos de estos mismos conceptos han sido sustentados por los críticos a los que él se opone. Por ejemplo, Andrew Sarris, crítico norteamericano defensor de la teoría de autor, muy analizado y discutido por Lindsay Anderson, está de acuerdo con estas ideas sobre el crítico de cine. Se podría decir que Anderson es un defensor de la teoría de autor a medias, y que le irritan mucho los semiólogos y los críticos académicos, así como los cinéfilos que se enceguecen ante la obra de un director al que consideran autor. Pero justamente la mirada crítica sobre varios films de Ford lo emparienta a su vez con François Truffaut, con quien comparte su juicio acerca de *Más corazón que odio*. De paso, recordemos que en Argentina la defensa de Ford nunca provino precisamente de la crítica académica. Lo que nadie podrá negarle a Anderson es su sinceridad a prueba de balas. A diferencia de muchos críticos que claudican por amistad ante ciertos cineastas –aunque sean malos–, Lindsay Anderson admira profundamente a John Ford, pero aun así (y con dolor) tiene una visión bastante negativa de varios de sus films, incluso de aquellos más elogiados. Como contrapartida, se esfuerza en defender, pese a la renuencia del propio Ford en un comienzo, *Fuimos los sacrificados*, una película mal comprendida cuya reivindicación constituye un gesto de inteligencia y valentía. Anderson utiliza con certeza la palabra "poeta" para caracterizar a John Ford. Afirma con tristeza que sus últimos films no marcaron una evolución de sus ideas sino, por el contrario, una decadencia. En su opinión, John Ford no supo analizar al mundo con la misma lucidez de sus comienzos y la mirada desencantada del final de su obra es más un accidente que una opinión acerca del mundo que lo rodeaba. A pesar de su muy discutible posición frente a algunas obras maestras del director (de todas formas defiende bastante *Un tiro en la noche*), el libro de Lindsay Anderson consigue acercarnos una vez más el pensamiento y la obra de uno de los más grandes artistas de todos los tiempos.

# Luces y sombras

Los cumpleaños suelen ser motivo de festejo. En esta ocasión, se aprovecha para disfrutar nuevamente del profesionalismo hawksiano pero también para arremeter contra un ícono del cine nacional.

**HATARI!**

EE.UU., 1962, dirigida por Howard Hawks, con John Wayne y Elsa Martinelli

*Ingeniero: Dicen que el otro mundo es más hermoso.*
*Médico: ¿Pero quién regresó para contarnos si es hermoso o no?*
*(...) Prefiero el presente a las vanas promesas. Hasta el retumbar del tambor es melodioso de lejos. Prefiero el presente...*
*El viento nos llevará* de Abbas Kiarostami

La más atemporal de las películas cumplió 40 años. La que refuta el tiempo como ninguna otra, donde los planos parecen pasar todos en el mismo instante en un eterno presente. *Hatari!* La película menos reflexiva del menos reflexivo de los cineastas. Evidencia –otra más– del genio de Howard Winchester Hawks.
Hawks solía explicar las conductas de sus personajes diciendo que estaban locos y todo lo que hacían era simplemente por diversión. Cazar leopardos en Connecticut, defender a tiros a los amigos indefensos, cruzar los Andes en destartalados aviones, enamorarse una y otra vez de la misma mujer camuflada... Todas locuras sin explicación, salvo por la alegría intrínseca de realizarlas. En verdad, para Hawks el loco es nuestro mundo de horarios bancarios y obligaciones burocráticas que matan la espontaneidad.
*Hatari!* no conoce sombras. Es como el mediodía, esa hora en la que nada deja rastros tras de sí, donde no hay huellas de un antes ni un después. La fluidez de sus escenas hace que parezcan en conjunto un solo instante. Y al igual que el mediodía, *Hatari!* es luminosa, resplandece con una alegría casi enceguecedora. Todo sale bien porque el ánimo es festivo de principio a fin. Si bien ciertos problemas, como la cornada de un rinoceronte en la pierna del Indio, pueden parecer graves, están destinados a ser resueltos dentro del grupo sin esfuerzo. Una continuidad natural de la dinámica interna.
Rivette afirmó, hace casi 50 años, que Hawks era el único director norteamericano que podía delinear una moral. Al realizador de *Tener y no tener*, le bastaba una acción cualquiera para definir la moral de un personaje. La pregunta en *Hatari!* no es por qué, sino cómo. A los que pertenecen al grupo no les importa por qué hacen ese trabajo peligroso, insensato y mal pago. Lo que los desvela es cómo hacerlo, y el más respetado es el que mejor lo hace. La famosa profesionalidad que Hawks elevó a credo religioso. Hay una línea moral entre los que saben hacer su trabajo sin quejarse: "los profesionales", y el resto que se acobarda ante la primera contrariedad: "los amateurs". En definitiva es un problema ético; si uno del grupo falla, el resto corre peligro. Hacer mal el propio trabajo es jugar con las vidas ajenas. Si, por ejemplo, Chips no hubiese sido un gran tirador, a Kurt se lo hubiera comido un cocodrilo al tratar de cruzar el río.
Lo que distingue a *Hatari!* de otros films del director es que la profesionalidad está sobrentendida. Los dilemas morales y la responsabilidad que implica pertenecer a un grupo fueron temas centrales de películas anteriores como *Sólo los ángeles tienen alas* o *Río Bravo*. Los héroes de *Hatari!* ya no necesitan afrontar la decisión moral que torturaba a Dude (Dean Martin) en *Río Bravo*: Dude trataba de abandonar el alcohol y de no ser más un "borrachón". Pero no lo lograba. Al levantar la copa para volver derrotado a la bebida, la angustia se reflejaba en su rostro, seguramente torturado por sus fantasmas. En ese momento, dominado por la autocompasión, escuchó a lo lejos la melodía de *El degüello*, señal de que iban a asesinar a sus amigos, quienes se habían metido en esos conflictos por defenderlo a él. En un solo movimiento tiró el vaso y tomó la decisión moral de defender a los suyos. Dejó de ser "borrachón" para volver a ser Dude. Pasó de estar encerrado en sí mismo a renacer al ocuparse de los demás. A Hawks le bastaron un par de gestos faciales, la melodía de una canción y un vaso volando por los aires para delinear una moral.
En cambio, en *Hatari!* es evidente que cada personaje sabe hacer su trabajo, y que las decisiones ya fueron tomadas mucho antes. No es casualidad que no haya muertes humanas en toda la película, ya que ninguno de los integrantes del equipo duda a la hora de actuar. Cada uno sabe cuál es su rol y lo cumple a la perfección. Esta armonía da un aire plácido y juguetón a toda la película. En realidad, el peligro es la excusa que encuentran para estar juntos un rato más.
Hawks siempre fue el menos: el menos sentimental, el menos existencial, el menos reflexivo... Hizo de la privación, de la contención, un valor. Con la rigurosidad jansenista de Bresson, pero desde el lado alegre de la calle, desde el lado de la aventura. La cita de *El viento nos llevará* que abre esta nota tiene ese sentido de festejar la vida en este mundo; vida terrena que para los héroes de Hawks es la única que importa. Es el sabor de la cereza; el placer de estar vivos y disfrutar de las maravillas de este mundo como la amistad, el amor, la diversión. Todas esas cosas celebra *Hatari!* con su prepotente vitalidad.

**Manuel Trancón**

## LA GUERRA GAUCHA

Argentina, 1942, dirigida por Lucas Demare, con Angel Magaña y Enrique Muiño

En el último festival de Mar del Plata se hizo una retrospectiva de Leopoldo Torre Nilsson, que incluyó una de sus películas más famosas y taquilleras pero también una de las más duramente criticadas: *El santo de la espada*. Este film centrado en un período de la vida de San Martín atrajo a millones de espectadores cuando se estrenó, pero a unos pocos cuando se exhibió en Mar del Plata. No obstante, sigue siendo uno de los films más populares de nuestra cinematografía. Y es, sobre todo, un bodrio; interesante para los seguidores del director pero inaceptable desde cualquier otro punto de vista. Basada en la novela de Ricardo Rojas, la película tenía guión de Beatriz Guido, Luis Pico Estrada y figuraban como adaptadores Leopoldo Torre Nilsson y Ulyses Petit de Murat, quien, 26 años atrás, había realizado el mismo trabajo para una obra de Leopoldo Lugones. La película era *La guerra gaucha*, de Lucas Demare, y acaban de cumplirse 60 años de su estreno. ¿Por qué se festeja hoy un nuevo aniversario? El motivo es que *La guerra gaucha* ha sido, durante varias décadas y según distintas opiniones, el film más importante de la historia. Muchos libros de historia del cine argentino lo elogian y destacan sus numerosos méritos. Oficialmente, aún no se ha dicho lo contrario, y algunos siguen saludando a la película como si fuera realmente buena o sólida, y ese es el motivo por el cual vale la pena aclarar algunas cosas. El primer mito que suele repetirse es que *La guerra gaucha* representa la madurez del cine nacional. Esto es falso: el cine argentino ya tenía películas muy importantes y, por supuesto, mucho más maduras y sofisticadas. Los directores de esos films habían sido José A. Ferreyra, Manuel Romero, Luis Saslavsky y Mario Soffici. Sólo Soffici logró reconocimiento en aquel entonces, aunque no necesariamente por sus mejores películas. En la fama y el prestigio de *La guerra gaucha* se encuentra la explicación de varios males del cine nacional. La película de Lucas Demare ofrece un despliegue de actuaciones solemnes, exageradas y carentes de toda sutileza o ambigüedad, características que aparecen también en otra película del propio Demare, *Su mejor alumno* –la biografía de Sarmiento–, aunque allí el sentido del humor (tanto deliberado como accidental) aportaba una dimensión completamente distinta. La solemnidad en el tratamiento del film no sólo contribuyó al rápido envejecimiento de *La guerra gaucha* sino que además potenció su precariedad técnica, algo que, a diferencia de otros casos, no logra despertar hoy ninguna simpatía. Las películas de los directores mencionados no siempre eran impecables en los aspectos técnicos, pero la inteligencia y la simpatía podían suplir perfectamente esa falla. Una gran producción épica de época (elogiada hasta el aburrimiento por sus méritos técnicos) como el film de Demare requería un gran cuidado de los detalles y un mayor rigor en la narración. Enrique Muiño, el rey de la sobreactuación, consigue algún momento de emoción entre tanto despliegue gestual. Pero una vez más, hay que remitirse a *Su mejor alumno* para percibir una mejor explotación de su estilo anticinematográfico. Angel Magaña interpretó sus mejores papeles en las comedias de Carlos Schlieper y no en estos roles dramáticos. Amelia Bence también brilló en la comedia y en mejores dramas. Sebastián Chiola siempre fue un desaforado y en *La guerra gaucha* está desbocado a más no poder. Y a Francisco Petrone, la revancha le llegó gracias a un film de Demare codirigido con Hugo Fregonese: *Pampa bárbara*. Los diálogos de la película son especialmente falsos y molestos, pero, curiosamente, la combinación de esos diálogos excesivos con las actuaciones desatadas produce los pocos destellos de interés del film, aunque en la totalidad terminan por irritar. Por otro lado, *La guerra gaucha* representa, de manera primitiva pero consciente, un nacionalismo que será la marca de fábrica de los peores films comerciales del país, un nacionalismo según el cual el cine debe ser primero una bandera y luego una expresión artística. Como reacción a esta forma de pensar, Luis Saslavsky realizó con muchos riesgos *Vidalita* (1948), comedia gauchesca que se burla de todos los tópicos de *La guerra gaucha* y del chauvinismo de esa clase de películas. Esta comedia con Mirtha Legrand travestida de gaucho le costó a Saslavsky su carrera y tuvo que irse del país. Mientras tanto, *La guerra gaucha* seguía acrecentando su inmerecido prestigio. Cuando en Mar del Plata terminó la proyección de *El santo de la espada*, algunos espectadores hablaban de la importancia de un cine así, que mostrara modelos a seguir. En estos momento de crisis, el país es especialmente sensible a toda clase de demagogias nacionalistas. La defensa y el festejo de una obra menor como *La guerra gaucha*, como si se tratara de un film valioso cinematográficamente e importante políticamente, no sólo da pena, también da miedo.

**Santiago García**

# Bodas de oro bajo el sol

La edición número cincuenta del festival español permitió gratos reencuentros y algunos descubrimientos, signados por un bienvenido (y generalmente elusivo) clima soleado. Placeres cinéfilos, los llaman. **por JORGE GARCIA**

Las inesperadas vicisitudes sufridas el año anterior (el trágico atentado a las Torres Gemelas que redujo la presencia de invitados, la repentina muerte de Francisco Rabal, a quien se le iba a rendir homenaje pocos días antes del evento, la escasa cantidad de periodistas presentes) provocaron –pese a la exitosa respuesta del público– que el Festival de San Sebastián de 2001 careciera del brillo de otros años. Puede decirse sin rodeos que esta 50ª edición retomó su nivel tradicional, con la presencia de muchos artistas y una cifra récord de acreditados (aunque cabe agregar que sigue faltando en San Sebastián un auténtico *meeting point* donde puedan reunirse los periodistas y personalidades acreditadas; los encuentros son más bien fortuitos, en alguna rueda de prensa, en un cóctel o producto de cruces ocasionales). Y no es que para celebrar tan magno acontecimiento (no es pavada realizar un festival de cine de manera ininterrumpida durante medio siglo) haya habido festejos desmedidos, sino todo lo contrario, ya que la sobriedad y la mesura prevalecieron, y los únicos eventos distintivos fueron la gran fiesta realizada en la plaza de toros de Illumbe y el homenaje que se rindió a todas las figuras de la cinematografía española que fueron alguna vez galardonadas en el festival. Y hubo otro hecho anecdótico que suscitó comentarios cotidianos: el tiempo. San Sebastián se caracteriza por un clima en el que abundan los días nublados y las lluvias; pues bien, este año diez días radiantes acompañaron el desarrollo del festival, tan lindos que daban más ganas de pasear por esa bella ciudad que de meterse en un cine a ver películas.

**UN ESLOGAN POLEMICO.** Hay un eslogan que proponen los organizadores del festival y se repite en la ceremonia inaugural, que, tras su apariencia abarcadora y democrática, se me antoja peligroso: "Aquí buscamos que cada espectador encuentre su película". Un festival de cine –más allá de la presencia de figuras importantes que le otorgan una cuota de glamour indispensable– debe(ría) ser, antes que nada, el lugar donde se dan cita las expresiones más personales, originales y arriesgadas de la cinematografía mundial en sus distintas variantes. También el sitio en el que se puedan debatir ideas y propuestas acerca del presente y el futuro del cine, donde las películas y las discusiones que ellas suscitan lo muestren como una materia viva en constante exploración. Poco de ello ocurre en San Sebastián, como consecuencia de una programación que, en las secciones de cine contemporáneo, se atiene al enunciado antes mencionado y termina siendo un conglomerado de películas conformista y sin riesgos. No es cuestión de imponer un criterio elitista, pero un festival de cine de primera línea como este –en realidad, todo festival– tiene que programar una grilla de películas exigente y sin concesiones. El criterio de intentar conformar a todos los espectadores termina inevitablemente disminuyendo la calidad de la muestra, y la idea de que el público no responde ante programaciones poco convencionales es absolutamente falsa, como quedó demostrado (y esto dicho sin el menor atisbo de chauvinismo) en el último Festival de Buenos Aires, donde se llenaron salas en las que se exhibían films que poco tenían que ver con el cine que inunda las pantallas todas las semanas. Es que, contra lo que muchos piensan, la gente busca en un festival películas distintas a las que ve a lo largo del año, y también conocer las obras y realizadores más estimulantes del cine actual, algo que en San Sebastián se anuncia como la médula de la sección Zabaltegi, integrada por primeras y segundas películas. Sin embargo, en esa muestra no pudo verse un solo título que excediera la corrección y hubo varios films de-

En esta página, a la izquierda: Joan Crawford en *Johnny Guitar*. De arriba abajo: *Raising Víctor Vargas*, *Río, 40 grados*, *Nubes flotantes*. En la página anterior, de izquierda a derecha: *Narciso negro*, *Historias mínimas* y *Los lunes al sol*

cididamente por debajo de lo mínimo exigible para un festival de este nivel. No es casual, por otra parte, que desde hace mucho tiempo se destaquen en San Sebastián las retrospectivas como las secciones más interesantes del festival, algo que también parece ocurrir en otras partes (ver nota de Quintín y Flavia sobre Locarno, en la que se hace una encendida defensa de la muestra dedicada al realizador norteamericano Allan Dwan, uno de los pioneros del cine clásico de ese país, señalándola como lo mejor del festival).

**CINE LATINO.** En San Sebastián también se ha desarrollado últimamente una sección denominada "En construcción" (¿un homenaje a José Luis Guerin?), que se realiza en conjunto con el festival de Toulouse, y en la que se presentan trabajos de cineastas latinoamericanos a quienes se ayuda económicamente a financiar sus proyectos. Aquí hay que abrir otro pequeño apartado relacionado con la valoración, a todas luces excesiva, que se hace en Europa del cine latinoamericano. No se trata, desde luego, de denostar indiscriminadamente todo lo que se produce en nuestro continente, pero es indudable que en buena parte de la crítica europea existe una predisposición favorable hacia estos films que provoca que se elogie cualquier título proveniente de este lado del mundo, o que ocurran despropósitos como el cometido en la edición anterior del festival, en la que se premió al film chileno *Tres en un taxi* por sobre *En construcción*, o que conspicuos críticos califiquen de grandes obras a películas de muy escasos valores.

**PREMIOS.** Antes de referirnos a lo más destacable del festival, hablemos de los premios de la Competencia Oficial (una sección en la que, y este parece ser el sino de casi todos los festivales, resulta imposible –salvo alguna excepción– presentar films que excedan una sosa medianía), en la que actuó un jurado presidido por Wim Wenders. Se ha hablado hasta el hartazgo de los acuerdos, componendas y arreglos destinados a conformar a la mayor cantidad de gente posible, que surgen en el momento de confeccionar la lista de premios. Este año, ya desde los primeros días, se anunciaba que sería elegida una película española, dado que hacía cuatro años que ningún film de ese origen recibía el galardón mayor. Los pronósticos no fallaron y así fue como *Los lunes al sol*, la tercera y muy mediocre película de Fernando León de Aranoa (quien había realiza- ▶

do una promisoria ópera prima, *Familia*, aunque ya su segundo film, *Barrio*, presentaba diversos problemas), recibió la preciada Concha de Oro. Aquí estamos ante el típico film que incursiona en una temática "importante", en este caso la desocupación, pero cuyo tratamiento –personajes estereotipados, golpes bajos minuciosamente calculados– trivializa el tema con una mirada que concuerda peligrosamente con la de los sectores patronales, al caracterizar a los protagonistas como un grupo de palurdos que, lejos de preocuparse por su situación laboral, sólo se dedican a la autoconmiseración y que, cuando disponen de algún duro, lo destinan a ahogar sus penas en alcohol. El Premio Especial del Jurado (según algunos, el que indica el ganador "moral" de la sección) fue para *Historias mínimas*, de Carlos Sorín, el único caso en el que la elección vino acompañada por una breve fundamentación: "por haber cautivado a todos los miembros del jurado". Utilizando nuevamente el desolado paisaje patagónico como lugar físico donde se desarrollan las historias, Sorín abandona a los personajes obsesivos y/o desquiciados de sus dos primeros films para centrarse en seres "comunes" (un anciano solitario que busca a su perro, un viajante de comercio tras un imposible *affaire*, una muchacha que ganó un premio en un programa de televisión), buscando la inmediata empatía del espectador –el film tuvo gran repercusión entre el público– y, si la historia del viejo funciona bastante bien, la del viajante muestra en su protagonista algunas aristas que recuerdan a los personajes que interpretaba el inefable Luis Brandoni, y la de la muchacha está muy pobremente desarrollada. *Lugares comunes*, de Adolfo Aristarain, está claramente por encima de cualquiera de esos dos films, pero sólo recibió un premio compartido al mejor guión, mientras que el de mejor director fue previsiblemente otorgado al chino Chen Kaige por *Together*, un prolijo relato de qualité sobre un niño violinista. Si el jurado de la Competencia Oficial no se lució en la distribución de premios, tampoco lo hizo el de Nuevos Directores (Zabaltegi), que otorgó su distinción a *La excursión*, película checa de Alice Nellis acerca de una familia que debe trasladar las cenizas del padre muerto, una *road-movie* con toques de comedia negra que casi nunca logra remontar auténtico vuelo. Y mucho menos el jurado de la Fipresci, que, en consonancia con el oficial, decidió galardonar a *Los lunes al sol*. En cuanto al premio de la sección Made in Spanish, destinada a films españoles y latinoamericanos, fue paradójicamente a manos de una película de origen norteamericano, aunque centrada en personajes de la comunidad latina, *Raising Víctor Vargas*, de Peter Sollet, que no vi pero de la que me llegaron buenas referencias. En esa sección también tuvo una mención *El juego de la silla*, de nuestra compatriota Ana Katz.

**RETROSPECTIVAS.** Se sabe que las retrospectivas son, en particular para los cinéfilos contumaces, el segmento más interesante del Festival de San Sebastián, aunque, como señalé en mi crónica del año pasado, presentan el problema de que sus funciones empiezan recién a las 16, con las inevitables superposiciones horarias y la imposibilidad de ver todos los films de interés que se exhiben. Divididas en tres secciones –más algún eventual homenaje, en esta edición dedicado a Francis Ford Coppola, de quien pudieron verse nueve películas–, una de ellas se ocupa de un cineasta del pasado no valorado en su real dimensión; otra de un realizador vivo importante, en principio sin reconocimiento masivo; y la tercera, de carácter temático, cubre diversos aspectos del cine en sus distintos géneros y épocas. Las películas de Coppola son ampliamente conocidas, por lo que no haré hincapié en ellas y tampoco en la muestra sobre un director actual, que este año recayó en Volker Schlöndorff, un realizador alemán que, más allá de contar en su haber con algunas buenas películas, no posee la entidad suficiente como para dedicarle una retrospectiva completa, teniendo en cuenta que, por ejemplo, el año pasado esta sección estuvo dedicada al georgiano Otar Iosseliani, un director infinitamente superior a Schlöndorff. Las otras dos secciones se ocuparon de Michael Powell, seguramente el realizador más importante de la historia del cine inglés (ver la excelente nota de Sergio Eisen en *EA* Nº 43), y la restante, denominada "50 de los 50", exhibió medio centenar de títulos rodados en aquella gloriosa década del cine, haciendo hincapié en películas en las que participaron figuras que alguna vez pasaron por el Festival de San Sebastián, lo que provocó que junto a varias obras maestras aparecieran

Los cautivantes Kirk Douglas y Lana Turner en *Cautivos del mal* de Vincente Minnelli

títulos de mucha menor relevancia. En esta sección, para los cinéfilos curtidos, las sorpresas fueron pocas pero la posibilidad de ver en fílmico y en copias generalmente en muy buen estado títulos como *La malvada, Los olvidados, El ocaso de una vida, Los sobornados, Cautivos del mal, El rata, Johnny Guitar,* o *Vértigo,* por nombrar sólo algunas, es un bienvenido regalo para cualquier amante del cine. Entre los títulos que vi por primera vez quiero destacar *Rio, 40 grados*, la ópera prima de Nelson Pereira dos Santos, un crudo relato de la vida cotidiana en las favelas con claras influencias neorrealistas y que hoy aparece como un hito precursor de lo que luego se llamó Nuevo Cine brasileño, y *La vida por delante*, el primer éxito como realizador de Fernando Fernán Gómez, un film en tono de comedia agridulce que narra con humor, aunque sin eludir la crítica social, las peripecias de una pareja de clase media que quiere casarse en los años del franquismo. Pero el mayor descubrimiento fue *Nubes flotantes* (1955), del realizador japonés Mikio Naruse, de quien hasta la fecha sólo había podido ver en video *La mujer que sube las escaleras*. Director absolutamente desconocido en nuestro país, a pesar de que quienes conocen su obra lo colocan a la misma altura de Mizoguchi y Ozu, desarrolló durante casi cuatro décadas una abundante filmografía (más precisamente entre 1930 y 1967) que, según las referencias, alcanza su madurez en los años cincuenta con poderosos melodramas de tono pesimista y desolado en los que se reflejan elementos autobiográficos de una niñez y juventud vividas en la extrema pobreza y donde se expone de manera descarnada el papel de la mujer bajo las rígidas pautas culturales y sociales de la sociedad japonesa. *Nubes flotantes* es un maravilloso exponente del cine de Naruse, la historia de una mujer que vive un amor imposible hasta las últimas consecuencias, en un relato lírico y ascético de un desencantado romanticismo, que provoca un enorme interés por descubrir el resto de su filmografía.

Aun para los que, como François Truffaut, hablar de cine inglés significa referirse a conceptos incompatibles, la figura de Michael Powell siempre fue tratada con respeto. La completísima retrospectiva exhibida en San Sebastián cubrió toda su filmografía, desde la primera parte, compuesta por más de 20 *quickies* (películas de alrededor de una hora de duración) que, aun con cierta dosis de gracia y simpatía en algunos de ellos, deben ser vistos como obras de aprendizaje que le sirvieron para dominar las técnicas del relato cinematográfico. Su primer título importante, *Edge of the World* (1937), muestra una de las vertientes de su cine, el relato de tono semidocumental en el que el lugar físico donde se desarrollan los hechos adquiere gran preponderancia, y en sus films siguientes aparecen algunos logrados títulos genéricos, como *The Spy in Black*, o relatos de encargo y/o propagandísticos realizados en los años de la guerra, que exceden ampliamente su propósito inicial, como *Paralelo 49* o la arriesgada fantasía visual de *El ladrón de Bagdad*. Pero a partir de su unión con Emeric Pressburger –que ya había participado en los guiones de algunas de sus películas previas y con quien funda en 1942 su propia compañía productora, The Archers– se produce un vuelco definitivo en su obra, que da lugar a una serie de películas que no sólo están entre las más importantes del cine inglés, sino también del cine mundial de esos años. Para quienes sólo tuvimos la oportunidad de conocer en video algunas de esas películas, la posibilidad de verlas en su versión fílmica, en varios casos en copias restauradas, fue una experiencia deslumbrante y permitió ratificar la originalidad, tanto narrativa como visual, de Michael Powell. Desde el apasionado y poco convencional retrato de un militar sometido a los códigos de honor victorianos en *La vida y la muerte del coronel Blimp*, pasando por el desembozado romanticismo de tono "borzagiano" y el esplendor visual de *Cuestión de vida o muerte*, la insólita mirada sobre la represión emocional y sexual de un grupo de monjas en un apartado monasterio tibetano en la extraordinaria *Narciso negro*, o la reflexión sobre el rol destructor que puede desempeñar un artista obsesionado por su trabajo en *Las zapatillas rojas*, junto con las más intimistas y corales pero no menos valiosas *Canterbury Tales* y *I Know Where I'm Going*, rodadas en blanco y negro, nos encontramos ante una sucesión ininterrumpida de grandes films, de los mejores de la década del cuarenta. En los años posteriores, en algunas de sus películas (*Los cuentos de Hoffmann, Oh Rosalinda!*), más allá de su opulenta suntuosidad visual, comienzan a detectarse algunos signos de artificiosidad y manierismo, y la sociedad con Pressburger se disolverá amistosamente en 1956. En 1960, ya en solitario, Michael Powell ofrecerá una última gran película, *Peeping Tom* (exhibida en noviembre en los interesantes ciclos del Malba en una copia nueva), una implacable reflexión sobre el voyeurismo y el miedo, centrada en un psicópata que filma los asesinatos de sus víctimas. Las películas posteriores de Powell demuestran que el realizador ya había dado todo de sí, y de ellas sólo es recordable *The Age of Consent* (1969), otra incursión en el mundo de la creación artística, que narra la relación entre un maduro pintor solitario y una muchacha.

**En esta página, de izquierda a derecha: *Las zapatillas rojas*, *Bloody Sunday*. Arriba, *Galíndez* y *La vida por delante*. En la otra página: *Lundi matin* de Iosseliani**

**OTRAS PELICULAS DESTACADAS.** Hubo algunas otras películas memorables este año en San Sebastián –aparte de la versión restaurada de *Lola Montes*, la obra maestra de Max Ophuls, que se exhibió en una función especial–, en casi todos los casos provenientes de la sección Perlas de Otros Festivales. Empecemos por *Lundi matin*, el último film del georgiano radicado en Francia Otar Iosseliani –de quien el año pasado se ofreció una completísima retrospectiva–, que narra aquí la historia de un hombre que, cansado de la rutina laboral y la vida doméstica, decide un lunes a la mañana irse de su casa y probar suerte en Venecia. Con una notable coherencia estilística y temática y con su infaltable galería de extravagantes personajes, el director presenta otra de sus originalísimas fábulas sobre la vida contemporánea. Una obra ▶

La mirada suspicaz de Bette Davis en *La malvada*. Arriba: *Un hombre sin pasado*, de Aki Kaurismäki

maestra de uno de los más grandes directores del cine actual. La otra gran película que se proyectó fue *Un hombre sin pasado*, del finlandés Aki Kaurismäki, en la que un hombre, luego de ser asaltado y golpeado, pierde la memoria y debe recomenzar su vida utilizando pautas de conducta desconocidas por él hasta entonces. Un film de gran originalidad, de un humor agridulce que, como siempre en el director, también refiere a la situación social de su país, con una extraordinaria actuación de sus protagonistas, en particular la prodigiosa Kati Outinen, actriz de varias de sus películas. Otro título interesante fue *Intervención divina*, del palestino Elia Suleiman, una historia de amor entre dos personas de ese origen que viven en distintas zonas ocupadas por los israelíes y deben encontrarse clandestinamente. Sin eludir el dramático contexto en el que se desarrollan los hechos, el director logra dotar a la historia de un humor y una ligereza envidiables. *Un pedazo de cielo*, ópera prima de Bénédicte Liénard, es la historia de la amistad entre dos mujeres que luchan por su dignidad en diferentes situaciones: una en su trabajo en una fábrica y la otra desde su lugar de detención por motivos políticos. Un film riguroso y sin concesiones, de tono austero y contenido. Hubo también un par de documentales sin gran vuelo pero interesantes: *Galíndez*, de la española Ana Díez, centrado en la figura del agente secreto del gobierno vasco en el exilio Jesús de Galíndez, asesinado por orden del dictador dominicano Rafael Trujillo, que tiene un tratamiento cercano al de un thriller, y *Lost in La Mancha*, de Keith Fulton y Louis Pepe, un trabajo moderadamente divertido acerca de las diversas peripecias por las que tuvo que pasar Terry Gilliam en su fracasado intento de rodar *Don Quijote* con Johnny Depp como protagonista. *Bloody Sunday*, del inglés Paul Greengrass, es una reconstrucción documental, en el estilo de *La batalla de Argelia*, de los hechos ocurridos en la ciudad de Derry, en Irlanda del Norte, el 30 de enero de 1972, en los cuales murieron trece personas y varias más resultaron heridas por la violenta represión de las tropas británicas durante una manifestación pacífica. Un film de notable concentración dramática, con momentos de gran intensidad. Finalmente hay que mencionar dos largometrajes colectivos: *Ten Minutes Older: the Cello* y *Ten Minutes Older: the Trumpet*, en los que varios directores famosos (Bertolucci, Jiri Menzel, Mike Figgis, István Szabó, Schlöndorff, Michael Radford y J.-L. Godard en el primero; Aki Kaurismäki, Víctor Erice, Herzog, Jim Jarmusch, Wenders, Spike Lee y Chen Kaige en el segundo) disponen de diez minutos cada uno para reflexionar sobre el tiempo. En el primero hay un par de episodios que están bien, los de Radford y Schlöndorff, pero se destaca nítidamente el de JLG, siempre aportando resoluciones originales; y en el segundo es bueno el de Kaurismäki, una suerte de apéndice de *Un hombre sin pasado*; el de Wenders da vergüenza ajena y el de Erice es extraordinario, con más ideas fílmicas en esos escasos diez minutos que en veinte películas juntas (su inesperada presencia en la rueda de prensa del film –fue imposible hacerle una entrevista a solas– provocó que casi todas las preguntas fueran dirigidas a él, ignorando olímpicamente al resto de los presentes).

**FINAL.** Con sus discutibles secciones dedicadas al cine contemporáneo y sus formidables retrospectivas, el Festival de San Sebastián (sobre todo en el segundo caso) continúa imperturbable, ofreciendo solaz y placer para los cinéfilos. Ojalá pueda seguir haciéndolo en los próximos cincuenta años. A

El C.I.C en Canal (á)

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

ENCUENTROS de Cine

Idea y Producción general
*Marcelo Trotta - Vivián Imar*

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

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar

UNA CELEBRACION ANUAL

# CONTRAKULTURA FILMS

presenta

## SORIANO: UN RETRATO (1999)
## HARTO THE BORGES (2000)
## LOS CUENTOS DEL TIMONEL (2001)
## CORTÁZAR: APUNTES PARA UN DOCUMENTAL (2002)

contrakultura@mac.com

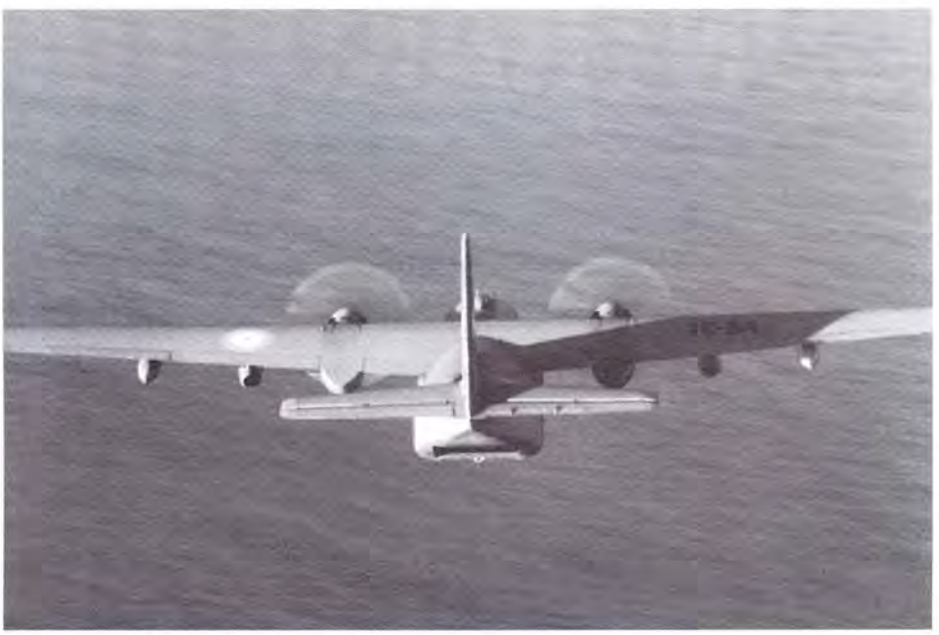
X SERGIO WOLF

# Represión, representación

Parece ser que en las ficciones sobre la dictadura, cuanto mayor es el sobrentendido mayor es la posibilidad de éxito comercial. Caso contrario, estamos hablando de fracasos o de documentales.

El género se pone en marcha. Con esa ilusión desganada de quienes van a esta clase de eventos, todos entran con sus grabadores y cuadernos al auditorio de la Facultad de Ciencias Sociales. Ya está todo lo indispensable: mesa, micrófonos, botellitas de agua, murmullos. En poco más, empieza una mesa redonda sobre "Memoria y representación del horror en el pasado reciente", o algo así, tan genérico y ampuloso como eso, tan dentro del género "título de mesa redonda". (Entre paréntesis: nunca supe por qué se la llama redonda si nunca lo es; sería más provocador que los que van estén alrededor y no enfrentados a quienes hablan, o arriba, como en los circos romanos o en su versión moderna de las tribunas de fútbol, o al lado y apretados, como en las conferencias de prensa de los sindicalistas...)

Soy el más joven de los invitados (Nicolás Casullo, Hugo Vezzetti, Héctor Schmucler) y el único que generacionalmente no debió padecer persecuciones ni implicación sincrónica con la acción de la dictadura sobre intelectuales o grupos políticos, aunque mi adolescencia haya sido el resultado aterrorizado y enmudecido de esa incineración. Al mismo tiempo, soy el único que no va a hablar sobre la memoria como categoría, sino sobre modos de representación específicos, en mi caso, el cine de/y/sobre la dictadura. Se habla acerca de cómo antes el problema era el progreso y ahora es la memoria, y sobre los nexos entre memoria e imaginación. Cumplo con mi parte, en nada novedosa respecto de otros esbozos y textos desparramados aquí y allá en estos años. Pero el efecto es que los otros panelistas –cientistas sociales de reputada trayectoria académica– me saltean con la mirada, me pasan por encima, mirándose o contestándose entre ellos, como cuando queremos sacar una foto y alguien se mete inadvertidamente en cuadro y nos obliga a evitarlo corrigiendo el encuadre. Igual efecto para ámbitos antagónicos es lo que suele pasarme cuando hablo de cine en la universidad o con "gente del hacer": mi exposición termina siendo el discurso descentrado y alejado de lo que es el buen decir, tanto en el territorio universitario como en el del cine argentino. Los guetos y sus totalitarismos académicos... Parasitando a Cabrera Infante: cada vez que escucho la palabra "pistola" saco mi libro.



*Garage Olimpo*, de Marco Bechis

Mis compañeros de mesa avanzan con sus temas, trajinan y se obstinan en sus rutinas. Y según exigen las reglas del género, vienen las intervenciones de los asistentes que, estoy convencido, son una invención de la academia para que los oyentes sacudan somnolencias y no para responder inquietudes, ya que es invariable que los panelistas terminen de hablar y quieran salir huyendo. (Nota: las mesas redondas son encuentros donde los que dicen no quieren oír, y los que oyen no son oídos.) Pero, felizmente, Daniel Mundo, que me convocó junto con Mariano Mestman, habla sobre representaciones artísticas y dictadura, y alude al cine. Al responderle, pienso en algo en lo que no había pensado antes: que hace tiempo los espectadores vienen negándose a ver films sobre la dictadura, y que esa antorcha la tomaron los documentalistas, que vuelven con renovada insistencia sobre ese período.

Después vuelvo sobre esa idea del fracaso de público de los últimos films que se ocuparon del tema –el más notorio, la excepcional *Garage Olimpo*– y pienso que los espectadores parecen haberse saturado, como si clausuraran toda nueva mirada o reflexión. Como ya en otra ocasión escribí mis conjeturas sobre por qué los espectadores argentinos sienten que el cine sobre la dictadura satura cuando en realidad es que la dictadura supura, no voy a volver a fatigar

a los lectores con ellas. Lo cierto es que ese terreno quedó como una isla a la deriva que terminó tomada por sus lógicos arrendatarios: los documentalistas. Porque en estos últimos años fue el documental el que buscó aferrar la dictadura desde sus más diversas extremidades, aunque excluyendo demasiado el tentáculo de la economía, con casos (y a veces, cosas) como *Padre Mugica*, *Operación Walsh*, *H.I.J.O.S., el alma en dos*, *Los malditos caminos*, o *Sol de noche*. El documental como atizador de memorias devenidas cenizas, en un campo que la ficción dejó abandonado. Pero mientras iba y volvía sobre esto, se estrenó una película que vino a jaquear mi razonamiento: *Kamchatka*.

Film ambicioso, producto de una productora de las llamadas grandes –no porque produzca mucho, sólo dos o tres películas anuales, pero se dice que hace "proyectos grandes"–, con actores que parecen convocar muchos espectadores, o vender muchas entradas, según el caso, *Kamchatka* logró lo que no pudieron otras. Lo que no pudo ni *Un muro de silencio* ni *Garage Olimpo* ni *Vidas privadas*: erigirse en un film masivo centrado en la dictadura. En principio (primer round), mi hipótesis se desbarrancó. Pero a poco de pensar (segundo round), creo tener una presunción sobre algunas claves que hicieron que triunfe masivamente y que están, como siempre, en las operaciones narrativas y discursivas. ¿A ver?

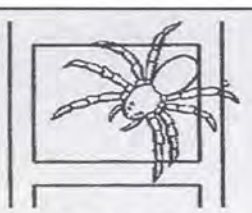
*Kamchatka* trabaja sobre el sobrentendido y lo cifrado: la fugaz fila de autos auscultados por el ejército, el empleo de "Kamchatka" como metáfora subrayada de un espacio de resistencia y deber moral y la correspondiente del T.E.G. como ejemplificación de la lucha entre bandos desiguales, el *nombre de guerra* Haroldo (por Harry Houdini, pero también por Haroldo Conti, claro), el borramiento de la frontera entre saber y no saber en la escena de Harry con la cámara de fotos, la alusión en clave lúdica con el "zafarrancho de combate", el vínculo entre el peligro exterior con el más allá de la verja y el peligro interior con esa pileta inquietante, el uso de la serie *Los invasores* como contraseña, los vidrios rotos al volver a la casa, el adiós aludido en los corazones dibujados en la marquilla de cigarrillos por toda pista sobre la muerte, y hasta las claves autobiográficas del director, como la referencia a La Plata, donde estudió cine Piñeyro, integrando la última camada antes de la intervención y el posterior cierre de la carrera.

Esa decisión de sobrevolar lo trágico armando una pared aislante entre la dimensión extrema del dolor y los personajes, la edificación de un encierro que define un plano metafórico que en vez de abrir cierra la interpretación (al revés del encierro de *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, por ejemplo), y la inteligente inversión del punto de vista al narrar la agonía a través de un chico y no de un adulto, son algunas de las apuestas que, creo, hicieron que la película lograra ahuyentar el fantasma de los fracasos (comerciales) anteriores.

Pero, curiosamente, una de las operaciones retóricas de la dictadura fue la del *decir sin nombrar*. Esa vaguedad enunciativa que convirtió el eufemismo en hipérbole, y la imprecisión en amenaza, fue el arma verbal de los jerarcas militares para que sin apelar a lo explícito todos entendieran, como cuando Videla decía que "los desaparecidos no están, son desaparecidos", o aquella de Viola con "sólo él sabe que es el enemigo". Si bien es cierto que en esas declaraciones con ansias de proclama el propósito era poner a todos como sospechosos con potencial de desaparecidos, en *Kamchatka* también esa contraseña del juego del escondite implica el riesgo de que lo no visible en la superficie termine desapareciendo, ahogado por el guiño cómplice de lo que se espera que los espectadores sepan de antemano.

¿Diferencias? Hechos y relaciones, diría Gelman. *Un muro de silencio* distribuía responsabilidades y señalaba al mismo tiempo que pensaba y lloraba con los que se quedaron y callaron, y con los que comerciaron con el horror, al centrarse justamente en lo que para *Kamchatka* es sólo punto de partida y no tema, como en el film de Stantic: el "todos sabían". *Vidas privadas* hacía que los efectos tomaran la forma de un desfiladero por donde se deslizaba lo irreparable. *Garage Olimpo* nos metía sin aviso previo ni buenos modales en las sesiones de tortura y en el cautiverio forzado. En *Kamchatka*, las irreprochables y acertadas decisiones de estructura y foco narrativo son el fruto de un fervor por trocar en anestesia distintas manifestaciones del dolor, como la introspección (*Un muro de silencio*), la contundencia (*Garage Olimpo*) o la toxicidad (*Vidas privadas*), pero también el exabrupto (*El amor es una mujer gorda*) o la melancolía (*Las veredas de Saturno*). El truco del escapismo y la tabla para que perviva el batracio escenifican un resguardo, son como el cerco que busca armar el padre. O fuga o encierro, sería. Nunca confrontación ni frontalidad.

Así, creo que además de las virtudes y hallazgos enunciados, y del ponderable fuera de campo en que pone a esos *otros*, los espectadores acudieron por ese eje del *no decir-no mostrar*. En este sentido, el lugar del planteo pleno sigue en poder de los documentales que, dicho sea de paso, tampoco ostentan el éxito como estandarte. Como se ve, la opción es escamoteo o fracaso.



TARANTULA
FILMS

**PRODUCTORA CONVOCA A ESCRITORES A PRESENTAR SUS GUIONES PARA CINE EN IDIOMA ESPAÑOL Y/O INGLES.**
El seleccionado será adquirido por la empresa y producido en el primer trimestre del 2003.
Los interesados deben enviarlos junto con una síntesis argumental y sus datos personales a:
*Av. Callao 164 Capital (1022) Argentina.*
Fecha limite 15/01/2003.

DIRECTO A VIDEO

# Cuestión de propiedades

Inauguramos nuevo formato con la multipremiada miniserie bélica que, nuevamente, tiende una alfombra roja al intervencionismo norteamericano. Además, actores jovatos y un presidente de la era pre-Bush Jr.

BAND OF BROTHERS, **EE. UU. / Reino Unido, 2001, serie de 10 capítulos dirigida por Phil Alden Robinson, Richard Loncraine, Mikael Salomon, David Nutter, Tom Hanks, David Leland, David Frankel y Tony To, con Damian Lewis, Donnie Wahlberg, Ron Livingston. (AVH)**
Si se reflexiona detenidamente acerca de cuál es la idea detrás de la realización de *Band of Brothers*, la cosa no puede ser más sospechosa. Los procedimientos técnicos puestos a punto por Spielberg en *Rescatando al soldado Ryan* son tomados por el protagonista de esa película (coproductor, junto con don Steven) para contar la épica de un puñado de soldados desde el día D hasta el final de la Segunda Guerra. Como proyecto, resulta un calco de lo que el propio Hanks hizo con otro de los films épico-nacionalistas que protagonizó: *Apollo 13*, y su derivada miniserie *De la Tierra a la Luna*. Aquí es donde uno empieza a desconfiar, como si la cosa pudiera resumirse en la frase "che, nos gastamos con aquella película, a ver si nos sirve para algo más". Cada uno de los episodios de *BOB* pretende ser algo así como la otra cara de *Combate*, mostrando al espectador universal la "guerra verdadera", el horror de la batalla, la camaradería en las trincheras, el coraje de los soldados, y, finalmente, el honor de haber pertenecido. Pero si algo hacía tolerable el nacionalismo ingenuo de la serie de Vic Morrow era justamente la apelación a la aventura. No sucede precisamente lo mismo con *BOB*, donde a fin de cuentas lo que importa es explicar que, más allá de los sacrificios personales y las incalculables pérdidas, existen guerras justas. ¿Alguien recuerda *La delgada línea roja*? Sean Penn decía "Esto es una cuestión de propiedades". *BOB* también: de propiedades intelectuales y de su explotación. ¿Cuáles son las diferencias con *Combate*? Que aquí los nazis son casi seres humanos y que algunos de los héroes se mueren. Poco importa: a algunos alemanes se los fusila a discreción, y a pesar de que las imágenes y la actitud de ciertos soldados se empeñan en demostrar que eso es algo que no está del todo bien, en última instancia se termina justificando por el lado de la "necesidad", en especial después de que el noveno capítulo nos muestra el descubrimiento por parte del grupo de un campo de concentración. El diseño de las secuencias de acción es tal que, si muere alguno de los personajes que el espectador identifica con los héroes, la ecuación permanece inmutable. El foco está colocado en la acción pura, en la sensación de excitación de la guerra. Pero en esto hay también un manejo perverso: al hacer partícipe al televidente de esa excitación terrible, termina creando en él una especie de odio artificial que justifica cualquier crueldad. El enemigo es apenas visible y, a pesar de algunas bajadas de línea opuestas a esta idea, decididamente no humano. Esto es, ni más ni menos, el viejo *Combate* con solemnidad, una especie de "corrección política" que en sus pliegues esconde un fascismo real y más peligroso. Que la serie sea pre 11-S es lo de menos: el 11-S es apenas un mojón en una historia de crecimiento bélico que EE.UU. viene planteando desde que el inepto Bush Jr. se sentó, malamente, en el sillón de Washington. Es funcional a la estrategia conservadora y emociona en la medida en que se adhiera a ciertos postulados: el de la guerra justa, el del adversario como personificación del mal absoluto, el del autosacrificio como medio, el de que nunca existió Vietnam (o Hiroshima, o Corea, o las dictaduras latinoamericanas). *Band of Brothers* es un inteligente negador de las nefastas teorías intervencionistas de la mayor potencia del mundo. Inteligente porque le hace creer al espectador lo contrario mientras lo ametralla con imágenes y sonidos potentes, abrumadores. También es una interesante negación absoluta de la teoría de autor: sus ocho directores se vuelven invisibles, envueltos en un diseño de producción que todo lo homogeneiza en pos de un objetivo común. En la guerra el soldado es sólo una pieza más del engranaje.

**Leonardo M. D'Espósito y Diego Brodersen**

Los soldados de *Band of Brothers* saben siempre dónde está el frente

## AHORA EN VIDEO

HOLLYWOOD MALDITO, ***The Hollywood Sign*, EE.UU. / Alemania / Holanda, dirigida por Sönke Wortmann,con Tom Berenger, Burt Reynolds, Rod Steiger. (Plus Video)**
Se trata de un film en el que tres descastados de Hollywood (a la sazón Tom Berenger, Burt Reynolds y Rod Steiger) estafan a unos gángsters. Hay una historia de amor en el medio y el procedimiento es cine dentro del cine dentro del cine. Los tres protagonistas están muy bien y uno encuentra motivos de emoción reiterados en la autoparodia de Steiger y en la mirada melancólica de Reynolds viendo uno de sus primeros films. En una secuencia tienen que actuar mal, y lo hacen maravillosamente. El problema de esta película es que su dispositivo es una variante del viejo "...y todo era un sueño" con el que uno solía terminar (mal) las redacciones de séptimo grado. También en una especie de obscenidad que se teme desde cierto punto: el realizador cree sinceramente que sus actores son los caídos en desgracia que retrata. Lo más interesante entonces no es la manipulación con la que juega el guión, sino aquella que el director hace con el espectador a través de los actores. El último plano es revelador, y deja este film de mediocre factura en las aguas turbulentas de la ambigüedad ética. **LMD'E**

PRIMER BLANCO: EL PRESIDENTE, ***First Shot*, EE.UU., 2002, dirigida por Armand Mastroianni, con Mariel Hemingway, Doug Savant, Jenna Leigh Green. (LK-Tel)**
Si en el país de los ciegos el tuerto es rey, en el reino de las *TV movies* el que tiene más de una idea es el último emperador. No es este el caso. A pesar de los apellidos célebres (Hemingway, Mastroianni), todo aquí es falso, obvio y acabadamente redundante. Hay un loco de ultraderecha ex militar, hay un presidente parecido a Clinton (Bush no da ni para una *sitcom*) y una especialista en seguridad que no le da el gusto a su marido (sí, la última escena los tiene a ambos en México disfrutando de una *margueritaaaaa*). Pero el verdadero problema surge cuando productos diseñados para cubrir los espacios interpublicitarios de la televisión norteamericana se transforman en un porcentaje importante de los estrenos en video de Argentina. En fin... (largo suspiro). **DB**

LA REINA DE LOS CONDENADOS, ***Queen of the Damned*, dirigida por Michael Rymer. (AVH)**
Los vampiros de Anne Rice siguen en el cine pero con un elenco y un presupuesto inferiores a los de *Entrevista con un vampiro*. A pesar de algunos detalles interesantes, la película no consigue emocionar, ni asustar, ni llevar la historia hacia algún lugar. La reina de los condenados del título murió en un accidente de avión antes de estrenarse la película, único detalle inquietante para este film menor.
Comentario en contra en *EA* Nº 123.

LA SUMA DE TODOS LOS MIEDOS, ***The Sum of All Fears*, dirigida por Phil Alden Robinson. (AVH)**
Una película imposible de realizar después del 11 de septiembre de 2001. Bueno, tan imposible no, porque acá está. A Jack Ryan se lo ve más joven a pesar del paso de los años (y más gordo y más tonto y más feo) pero sigue tratando de salvar al mundo del terrorismo en sus más variadas formas y bandos. Comentario en *EA* Nº 123.

STUART LITTLE II, **dirigida por Rob Minkoff. (LK-Tel)**
Stuart, el ratoncito familiero, vuelve a las andadas. Hay nuevas aventuras y nuevos personajes secundarios, pero, para ser sinceros, la película no despierta la misma energía que la anterior entrega de la familia Little.
Pequeño comentario en *EA* Nº 124.

FUIMOS HEROES, ***We Were Soldiers*, dirigida por Randall Wallace. (AVH)**
Por una lectura apresurada todos los films bélicos del último año fueron acusados de formar parte de una moda belicista de Hollywood. *Fuimos héroes*, dirigida por Randall Wallace y protagonizada por Mel Gibson, no forma parte de ninguna moda. Ambos son hombres de derecha, con una ideología rancia e intolerable. Fuera de Estados Unidos la película resulta especialmente molesta, pero no sigue moda alguna, ellos siempre fueron así.
Comentario en contra en *EA* Nº 126.

AMIGAS PARA SIEMPRE, ***Crossroads*, dirigida por Tamra Davis. (Gativideo)**
La misma crítica que se saca el sombrero ante toda clase de bodrios vio en la cantante Britney Spears una víctima fácil para burlarse. Injusticias de ese tipo son habituales. Poderosa es ella en la música pero no en el cine. *Amigas para siempre* no es nada de lo que uno imagina del personaje pop y merece ser mirada sin prejuicios.
Comentario a favor en *EA* Nº 125.

*Episodio II*

STAR WARS EPISODIO II: EL ATAQUE DE LOS CLONES, ***Star Wars Episode II: Attack of the Clones*, dirigida por George Lucas. (Gativideo)**
La saga de *La guerra de las galaxias* despierta pasiones desatadas y violentas. Tanto a favor como en contra. Los a favor fueron mayoría en un principio pero luego la cosa se emparejó. Lucas sigue adelante con uno de los más grandes proyectos de la historia del cine mundial.
Dos comentarios a favor y uno en contra en *EA* Nº 123.

BESANDO A JESSICA STEIN, ***Kissing Jessica Stein*, dirigida por Charles Herman-Wurmfeld. (Gativideo)**
Comedia romántica de muchachas heterosexuales que buscan una chica para probar algo nuevo, una, y para no perder más el tiempo con los hombres, la otra. Sin demasiado vuelo pero con buenos personajes, *Besando a Jessica Stein* arranca con energía pero luego se entrega al convencionalismo y a un final que contradice la idea original.
Comentario medio en contra y medio a favor en *EA* Nº 124.

CAJA NEGRA, **dirigida por Luis Ortega. (AVH)**
Otra ópera prima argentina, pero ni prima ni pariente de otras aparecidas en los últimos años. El film del jovencísimo Luis Ortega abre tantos interrogantes que se vuelve un objeto de merecido interés. Comentario y entrevista al director en *EA* Nº 124.

## CLASICOS

ALMAS PERDIDAS, ***River of No Return*, EE.UU., 1954, dirigida por Otto Preminger, con Robert Mitchum, Marilyn Monroe, Rory Calhoun, Tommy Rettig. (Epoca)**

*Almas perdidas* acostumbra disimularse como un film menor en los recuentos preminngerianos. Su mismo director la desestimaba, argumentando que a lo sumo para él fue la primera vez que pudo jugar con el cinemascope y aprovechar la magnificencia de las locaciones naturales en el norte de Estados Unidos y Canadá, contando también con el restallante technicolor, al que era mucho menos afecto que al B&N. Puede que su autor considerase al asunto no muy serio, pero lo cierto es que este western –el único que filmó OP en su carrera multigenérica– sigue siendo tan grato hoy como lo fue en tiempos de su estreno. Filmado en una década dominada por los *superwesterns* (esos que se proponían "ser algo más que un simple western", mediante modernización o realismo, psicología de personajes o mensajes más o menos enmascarados, como para ser apreciados por la gente que despreciaba el género), *Almas perdidas* se propone ser algo así como un western clásico y sin pretensiones. A Preminger se lo valoró largamente por sus audacias temáticas y su obsesión por la independencia, pero hoy muchos de sus films abanderados de un realismo presuntamente implacable se ven algo apolillados; hay que admitir que unos cuantos monumentos de esa modernidad se han añejado bastante mal. No sucede así con esta película; acaso porque aquí Mitchum y Marilyn están en su mejor momento, y porque la distancia que Preminger solía poner frente a sus criaturas –logrando convertirlas en verdaderas e impredecibles cajas negras– se ve notablemente acortada a partir de que se inclina a compartir, por única vez, el punto de vista de un niño (Tommy Rettig). Como la movediza balsa en la que andan, la película es un notable vehículo para la curiosa pero efectiva pareja M&M; un gusto ver cómo funcionan juntos mientras bajan el río embravecido, luchando contra todo tipo de maldades y obstáculos naturales, bajo la mirada del muchachito atento. Si es cierto que resulta predecible, permite jugar a las viejas maniobras del cine de género, donde el cumplimiento del deseo gana a cualquier coartada realista, y el mito se impone ante los realismos que en verdad ocultaban más de un manierismo. Por las dudas, está Rory Calhoun haciendo de villano para completar su esquema básico y recordar que aquí Preminger no hizo otra cosa que *su* western. Y que le salió mejor de lo que le gustaba admitir. **Eduardo A. Russo**

**Henry Fonda sufre y no para de sufrir en *El hombre equivocado*, el Hitchcock más amargo**

EL HOMBRE EQUIVOCADO, ***The Wrong Man*, EE.UU., 1956, dirigida por Alfred Hitchcock, con Henry Fonda y Vera Miles. (Epoca)**

Alfred Hitchcock no es un realizador al que puede calificarse de realista, sino más bien lo contrario. Cuando, al comienzo del film, aparece su figura en un plano general con iluminación expresionista, y anuncia que lo que se verá a continuación es una historia basada en un hecho real, no sabemos si sospechar o sorprendernos. ¿Podrá hacer Hitchcock una película de suspenso realista? Si, pero el realismo surge no sólo de la puesta en escena sino de la historia del protagonista y su familia. Las escenas y los diálogos cotidianos hacen que la irrupción de una situación extraordinaria resulte más violenta y aterradora. *El hombre equivocado* provoca una angustia distinta a la que producen los demás films de Hitchcock, lograda con recursos cinematográficos, pero sin duda originada en algo más cercano, más explícito. La historia que cuenta el film es muy dramática y ese dramatismo se intensifica al combinar el suspenso con los problemas familiares del protagonista. Hitchcock sorprende con esta historia poco habitual en él, y el resultado es magistral. La información que recibe el espectador, distinta de la que posee el protagonista, nos coloca en la situación de suspenso típica del realizador. También hay varias decisiones estéticas contrarias a la idea de puesta en escena invisible, pero la historia les pasa por encima a todas ellas. Varias situaciones del comienzo serán recreadas, con humor, en el inicio de *Intriga internacional*, donde en un tono ligero, casi de película de aventuras, el espectador sufre pero se divierte con las andanzas de Cary Grant. Aquí el rostro de Henry Fonda sólo causa angustia y temor, sobre todo cuando alguien le dice: "Si usted es inocente, no tiene nada que temer". Una frase que, pronunciada en una película dirigida por Alfred Hitchcock, sólo puede significar lo contrario. **Santiago García**

FAHRENHEIT 451, **Francia / Gran Bretaña, 1966, dirigida por François Truffaut, con Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack, Jeremy Spencer. (Epoca)**

*Fahrenheit 451* nunca fue considerada una gran película de Truffaut, acaso por el prestigio literario de la obra original de Ray Bradbury o por la puesta en escena cerebral y gélida del film. La novela describe un mundo frío y helado, custodiado por un grupo de bombe-

## OTRAS EDICIONES

ros que se dedica a quemar libros. Truffaut respeta la obra de Bradbury, recorriendo los tópicos de la ciencia ficción futurista en su vertiente política y alegórica. No hay dudas de que los incendios de libros y revistas (entre los que se incluye un ejemplar de *Cahiers du cinéma*) permitían otras lecturas sobre el pasado inmediato (los campos de concentración, los gobiernos totalitarios de los años 30) a través de escenas que hoy pueden calificarse de algo ingenuas. Sin embargo, *Fahrenheit 451* fue otro desafío de Truffaut respecto de una de sus mayores obsesiones: la literatura como inspiradora del lenguaje del cine.

Truffaut sostenía que cualquier texto podía adaptarse al cine mientras se mantuviera el espíritu de la obra original. En realidad, *Fahrenheit 451*, acaso la adaptación menos libre que hizo el gran François, transmite un excesivo respeto por la obra de Bradbury.

De ahí que la puesta en escena distanciada y gélida no permita esos momentos de *amour fou* que hay en la mayoría de los films del cineasta, ni tampoco la empatía que provocan sus historias, dirigidas a cualquier tipo de espectador. Este mecanismo también aparece en *La novia vestía de negro* y en *El niño salvaje*, films donde Truffaut omite la emoción y elige una puesta en escena reflexiva y de una perfecta ingeniería, pero a años luz, en cuanto a emotividad, de la saga de Antoine Doinel.

En cambio, las escenas de los bomberos recorriendo las rutas, con los sonidos de Bernard Herrmann como fondo musical, y en los diez minutos finales, cuando el protagonista descubre el mundo de los hombres-libros, Truffaut sí nos emociona y nos recuerda que el amor por una mujer es más importante que cualquier otra cosa. **Gustavo J. Castagna**

■ Más allá de sus indiscutibles virtudes y de la excelente actuación de Greta Garbo interpretando dos papeles (el de mellizas de caracteres opuestos), *Otra vez mío*, de George Cukor (1941), ha pasado a la historia por ser la última película de la diva, antes de su inesperado y misterioso retiro. (Epoca)

■ Como bien señala Andrew Sarris, la llegada del cinemascope destruyó la carrera de Jean Negulesco, pero antes de que ello ocurriera había realizado varias películas valiosas, una de las cuales es *Regresaron tres* (1950), nunca estrenada en nuestro país, un drama de guerra basado en la autobiografía de la escritora Agnes Newton Keith. (Epoca)

■ Con notoria predisposición para adaptar a literatos importantes, Richard Brooks lo hace con Dostoievski en *Los hermanos Karamazov* (1957), una traslación que está lejos de las honduras del gran escritor ruso y cuya característica más valiosa es el imaginativo tratamiento del color. (Epoca)

■ Auténtica curiosidad con un reparto delirante en el que figuran Maria Montez y Erich von Stroheim, *Retrato de un asesino*, del ignoto Bernard Roland (1949), es un bizarro relato ubicado en los márgenes del cine negro, plagado de personajes siniestros y con una opresiva atmósfera. (Epoca)

■ Director con varios títulos recordables dentro del cine de géneros (principalmente de acción), Henry Hathaway dirige a Marilyn Monroe en su primer protagónico importante, *Torrente pasional* (1953), un retorcido y por momentos confuso relato en el que lo mejor es el uso de las imponentes locaciones del Niágara. (Epoca)

Torrentes de Marilyn

■ Amigo de utilizar diversos efectos en las proyecciones de sus películas (en el caso de esta, un esqueleto transitaba la sala entre los espectadores), William Castle realizó varios films en los que fusionaba el terror con el humor negro, uno de los cuales es *Mansión siniestra*, 1958, protagonizada por Vincent Price. (Epoca)

■ El único director argentino que desarrolló una carrera prolífica en Hollywood, Hugo Fregonese realizó en aquellos pagos *Pampa salvaje* (1966), una remake de *Pampa bárbara*, rodada por él mismo en 1946, un drama campero con indios y militares. (Epoca).

■ *El submarino atómico* (1959), de Spencer Bennett, es un relato de ciencia ficción ambientado en el Artico, donde todo indica la existencia de una nave espacial submarina piloteada por un alien. (Epoca)

■ *El hombre murciélago* (1943) es un serial dirigido por Lambert Hillyer –el realizador de la muy interesante *La hija de Drácula*–, en el que Batman y Robin deben enfrentarse a los japoneses (más crueles y perversos que nunca) por el dominio del espacio. (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

# >Cine en TV

X JORGE GARCIA

## SABADO 7

EL EXTRAÑO MUNDO DE JACK, ***Nightmare Before Christmas*** **(1993, Henry Selick). Cinemax Este, 18 hs.**
ANGEL DE LAS SOMBRAS, ***The Guardian*** **(1980, William Friedkin). The Film Zone, 22 hs.**

## DOMINGO 8

RECURSOS HUMANOS, ***Ressources humaines*** **(1999, Laurent Cantet). Cinemax Oeste, 19.45 hs.**
LOS INTOCABLES, ***The Untouchables*** **(1987, Brian De Palma). The Film Zone, 20 hs.**
TRAS EL ESPEJO, ***The Dark Mirror*** **(1946, Robert Siodmak), con O. de Havilland y Lew Ayres. Film & Arts, 17 hs.**
Una vertiente genérica que tuvo cierto auge en el cine de posguerra fue la de las películas que hacían una interpretación psicoanalítica berreta del comportamiento de los personajes. Un buen ejemplo es este film, acerca de un psiquiatra que debe detectar cuál de dos hermanas gemelas es una asesina, en el que el talento de Siodmak para la narración en términos visuales de claros tintes expresionistas se impone por sobre sus falencias argumentales.

## LUNES 9

UN HOMBRE Y UNA MUJER, ***Un homme et une femme*** **(1966, Claude Lelouch). Cinemax Oeste, 17.30 hs.**
HISTORIAS DE GUERRA DE JOHN HUSTON, ***John Huston's War Stories*** **(1990, Midge Mackenzie). Film & Arts, 22 hs.**
CONDUCE, DIJO, ***Drive, He Said*** **(1970, Jack Nicholson), con William Tepper y Karen Black. Cinemax Este, 23.45 hs.**
El cine norteamericano de los 70 cuenta con varios títulos emblemáticos. Uno de ellos es la muy poco vista ópera prima de Jack Nicholson como director –una variación sobre *Los misterios del organismo* de Wilhelm Reich– en la que participan varios de los actores íconos de esa época (Karen Black, Bruce Dern, Michael Margotta) y que en sus mejores momentos es un adecuado testimonio de la época.

## MARTES 10

EL VIAJE DE FELICIA, ***Felicia's Journey*** **(1999, Atom Egoyan). Cinemax Este, 22 hs.**
JUEGO PELIGROSO, ***Dangerous Game*** **(1993, Abel Ferrara). I-Sat, 23.10 hs.**

## MIERCOLES 11

CASA DE JUEGOS, ***House of Games*** **(1987, David Mamet). Space, 22 hs.**
EL APICULTOR, ***O Melissokomos*** **(1986, Theo Angelopoulos). I-Sat, 23 hs.**

## JUEVES 12

OLVIDATE DE PARIS, ***Forget Paris*** **(1995, Billy Crystal). HBO, 22 hs.**
JAMON, JAMON **(1992, J. J. Bigas Luna). Space, 23.50 hs.**
1984 **(1984, Michael Radford), con Richard Burton y John Hurt. Cinecanal, 3.55 hs.**
La en su momento exitosa novela de anticipación de George Orwell no se caracteriza por su precisión para vaticinar el futuro. La adaptación del director retoma los aspectos más *down* de la misma y el resultado es un film de un nihilismo facilista, pero con una opresiva escenografía y muy buenos trabajos de sus intérpretes principales, en el caso de Richard Burton en su último papel.

## VIERNES 13

VESTIDA PARA MATAR, ***Dressed to Kill*** **(1980, Brian De Palma). I-Sat, 12 hs.**
LA PASION DE DARKLY NOON, ***The Passion of Darkly Noon*** **(1995, Philip Ridley). Europa, Europa, 22 hs.**

## SABADO 14

LA MARCA DE LA HORCA, ***Hang'em High*** **(1968, Ted Post). Uniseries, 14 hs.**
CAMINO DE RETORNO, ***Backtrack*** **(1992, Dennis Hopper). Film & Arts, 24 hs.**
EL PAJARO DE LAS PLUMAS DE CRISTAL, ***L'uccello dalle piume di cristallo*** **(1970, Dario Argento), con Tony Musante y Suzy Kendall. Europa, Europa, 22 hs.**
Seguramente los admiradores de Dario Argento se molestarán por esta afirmación, pero es un hecho innegable que las pocas virtudes que muestra el director italiano han sido minuciosamente saqueadas de la filmografía de Mario Bava. En su primera película, y antes de especializarse en los pastiches de terror, el director incursiona –con la inestimable ayuda del iluminador Vittorio Storaro y el músico Ennio Morricone– en el policial de suspenso con toques *gore*, con resultados muy moderadamente atractivos.

## DOMINGO 15

UN MILAGRO PARA LORENZO, ***Lorenzo's Oil*** **(1992, George Miller). Cinecanal, 12.55 hs.**
REBELDE SIN CAUSA, ***Rebel Without a Cause*** **(1955, Nicholas Ray). Cinemax Oeste, 23.15 hs.**
LOCOS DE ATAR, ***Love Happy*** **(1946, David Miller), con Harpo, Chico y Groucho Marx. Film & Arts, 17 hs.**
Más allá de las limitaciones impuestas muchas veces por los productores, los Hermanos Marx consiguieron crear un universo disruptivo y anárquico, gobernado por sus propias leyes. *Locos de atar* es su última película y muestra a Groucho, autor de la idea argumental, en un par de escenas con Marilyn Monroe y al grupo intentando esforzadamente reverdecer los fulgores de sus mejores tiempos.

## LUNES 16

SIEMPRE, ***Always*** **(1989, Steven Spielberg). Cinecanal, 18.05 hs.**
BELLA Y MORTAL, ***Pretty Poison*** **(1968, Noel Black). The Film Zone, 22.35 hs.**
TONY ROME **(1967, Gordon Douglas), con Frank Sinatra y Jill St. John. The Film Zone, 18.30 hs.**
Primero de los títulos de la trilogía protagonizada por Frank Sinatra como detective privado (la mejor de la serie es la segunda, *El investigador*, 1968), dirigida por el eficaz artesano Gordon Douglas. La película, ambientada en Miami, intenta retomar, con menguado éxito, las variables del *film noir* de los años 40, aunque el resultado final está enriquecido por los excelentes actores secundarios y la presencia de la siempre saludable Jill St. John.

## MARTES 17

DEBEN SER GIGANTES, ***They Might Be Giants*** **(1971, Anthony Harvey). Cinecanal 2, 10.30 hs.**
MANHATTAN **(1979, Woody Allen). I-Sat, 20 hs.**
LOS REYES ORIGINALES DE LA COMEDIA, ***The Original Kings of Comedy*** **(2000, Spike Lee), con Steve Harvey y DL Hughley. Movie City, 20.15 hs.**
La carrera de Spike Lee oscila entre algunos films interesantes y otros peligrosamente cercanos al mamarracho. Habrá que ver a qué categoría pertenece este documental absolutamente inédito sobre un grupo de comediantes negros que realizan una gira

por varios estados norteamericanos, provocando las reacciones más dispares entre las audiencias que concurren a presenciar sus rutinas.

### MIERCOLES 18

CIUDAD DORADA, *Fat City* (1972, John Huston). Cinemax Este, 11.45 hs.
EL DORADO (1966, Howard Hawks). Cinecanal 2, 13.15 hs.

### JUEVES 19

FIESTA (1996, Pierre Boutron). The Film Zone, 22 hs.
LA TIERRA TIEMBLA, *La terra trema* (1948, Luchino Visconti). Film & Arts, 22 hs.

### VIERNES 20

EL CALLEJON DE LOS MILAGROS (1994, Jorge Fons). I-Sat, 17.25 hs.
TESORO MIO (2000, Sergio Bellotti). Cinema Oeste, 23.45 hs.

### SABADO 21

ROBOCOP, *RoboCop* (1987, Paul Verhoeven). The Film Zone, 18 hs.
FEOS, SUCIOS Y MALOS, *Brutti, sporchi e cattivi* (1976, Nino Manfredi). Europa, Europa, 22 hs.

### DOMINGO 22

ALCATRAZ, FUGA IMPOSIBLE, *Escape From Alcatraz* (1979, Don Siegel). The Film Zone, 14 hs.
EL ULTIMO EMPERADOR, *The Last Emperor* (1987, Bernardo Bertolucci). Europa, Europa, 22 hs.
EL ABRAZO DE LA MUERTE, *A Double Life* (1947, George Cukor), con Ronald Colman y Signe Hasso. Film & Arts, 17 hs.
Director más apreciable por su fidelidad a un estilo de cierto refinamiento visual y a su sensibilidad para la dirección de actrices que por su coherencia temática, George Cukor incursiona en el terreno del melodrama, en este caso ambientado en el mundo del teatro, en el que un eminente actor de rasgos esquizoides que interpreta a Otelo ve cómo los problemas del personaje se van trasladando progresivamente a su vida personal. Una película no totalmente lograda pero casi siempre fascinante.

# Andrzej Wajda: individualismo y compromiso

Más allá de la declinación que se advierte en sus obras conocidas de las últimas dos décadas, no es aventurado afirmar que Wajda no sólo es el más importante realizador de Polonia sino también una figura importante del cine europeo de posguerra. Nacido en 1926 e hijo de un oficial de caballería muerto durante la Segunda Guerra, a los 16 años se enroló en los grupos que resistían la ocupación nazi en su país. Terminada la contienda, estudió en la Academia de Bellas Artes de Cracovia, pero en 1950 decidió que su auténtica vocación era el cine, por lo que ingresó en la famosa Escuela de Lodz. Tras la graduación, su primer trabajo fue como asistente en un film del hoy olvidado Alexander Ford, y debutó como realizador en 1954 con *Generación*. Esta película, con sus dos trabajos siguientes, *Kanal* (1957) y *Cenizas y diamantes* (1958), forman una consistente trilogía sobre la guerra y sus consecuencias, en la que ya se manifiestan en plenitud varios de los rasgos estilísticos (barroquismo visual, un casi desesperado romanticismo) y temáticos (la defensa del individualismo en contextos que requieren el compromiso social, la inutilidad del heroísmo, cierto escepticismo ideológico). Si bien su carrera ha sido considerablemente versátil y pueden encontrarse en ella films épicos de un recargado estilo visual, dramas psicológicos, reflexiones sobre las relaciones entre el cine y la realidad, relatos intimistas de cuño chejoviano y hasta alguna comedia, las situaciones vividas en su país durante la guerra lo hacen retornar de manera recurrente a ese tema, ya sea en relatos ambientados en esos años o en películas de época que refieren a la contienda de manera oblicua. Luego de la realización de *La tierra prometida* (1975), el monumental fresco sobre los comienzos del capitalismo en Lodz, su obra –tras los dramáticos acontecimientos políticos de su país a fines de los años 70– se torna cada vez más crítica de la vida cotidiana bajo el socialismo, a la vez que asume una postura ideológica de un individualismo mucho más neto y acusado, como puede apreciarse en *El hombre de mármol* (1977) y *Sin anestesia* (1978). Al poco tiempo Wajda comenzó a actuar como una suerte de portavoz de Solidaridad en Europa, pero pronto (como les ocurre a varios protagonistas de sus films) entró en conflicto con el poder, se vio obligado a dejar su estudio y el cargo de director de la cinematografía polaca, y a exiliarse en

Wajda, el director más importante de Polonia

Francia; recién a fines de los 80 pudo retornar a su país. La obra de Wajda, variada y ecléctica, más allá de sus desniveles y la disminución de calidad de sus últimos trabajos, le asegura un lugar indiscutible en la historia del cine.
En diciembre podrán verse en el cable las siguientes películas de Wajda:
*Cazando moscas* (1969) es una atípica incursión del director en el terreno de la comedia, que tras su aparente defensa del rol de la mujer oculta cierto trasfondo misógino, a la vez que desmitifica algunos aspectos de la vida social y política de su país (Europa, Europa, 9/12, 18.10 hs.). *Paisaje después de la batalla* (1970) es una lúcida mirada sobre las consecuencias de la guerra, de tono intimista y reflexivo, en la que un grupo de prisioneros de un campo de concentración discuten, después de su liberación, sobre el futuro inmediato (Europa, Europa, 17/12, 18.35 hs.). *La boda* (1972) es la traslación fílmica de una famosa obra teatral polaca de principios del siglo XX, en la que, a partir del casamiento de la hija de un campesino con un poeta, el director traza una escéptica reflexión sobre distintos mitos de la cultura de su país (Europa, Europa, 31/12, 16.50 hs.). *Sin anestesia* (1978), tal vez la última gran película de Wajda, es la historia de un exitoso periodista de televisión que, al regreso de un viaje, se encuentra con dificultades laborales y su esposa lo abandona. Una crítica mirada sobre el socialismo estalinista (Europa, Europa, 6/12, 18.20 hs.). Finalmente, *Pan Tadeusz* (1999) está ambientada en Lituania a fines del siglo XVIII y narra la relación entre dos jóvenes pertenecientes a familias enemigas, una partidaria de la independencia del país y la otra simpatizante de la ocupación rusa, en una suerte de *Romeo y Julieta* eslavo (Cinemax, 10/12, 19.45 hs.).

## LUNES 23

EL ENIGMA DE KASPAR HAUSER, ***Jeden für sich und Gott gegen alle*** **(1974, Werner Herzog). Europa, Europa, 20.10 hs.**

POLLITOS EN FUGA, ***Chicken Run*** **(2000, Peter Lord y Nick Park). Cinecanal, 22 hs.**

NUEVE REINAS **(2000, Fabián Bielinsky), con Ricardo Darín y Gastón Pauls. Cinemax Este, 23.30 hs.**

Uno de los mayores éxitos de público del cine nacional en los últimos tiempos es esta ópera prima de Bielinsky, un relato sobre las tramoyas que imaginan dos rufianes de poca monta. Un film de notable fluidez narrativa, que recuerda al mejor Aristarain, aunque las permanentes vueltas de guión, que en el final casi obligan a replantearse la película, aparecen a veces un tanto abusivas y gratuitas.

## MARTES 24

SOLO PARA ADULTOS, ***A Change of Seasons*** **(1980, Richard Lang). Film & Arts, 22 hs.**

MI VIDA ES MI VIDA, ***Five Easy Pieces*** **(1970, Bob Rafelson). I-Sat, 23 hs.**

LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA, ***The Best Years of Our Lives*** **(1946, William Wyler), con Fredric March y Myrna Loy.**

Un paradigma del mejor cine industrial de Hollywood es esta historia ambientada en la inmediata posguerra, que testimonia con realismo los problemas vividos tanto por los que participaron en la contienda como por quienes se quedaron. Una película a la que el soberbio trabajo de cámara de Gregg Toland y la puesta en escena de Wyler, con una excelente utilización de la profundidad de campo y del montaje dentro del cuadro, colocan bastante por encima de lo previsto.

## MIERCOLES 25

BARRIO **(2000, Fernando León de Aranoa). Cinemax Oeste, 20 hs.**

QUEIMADA, ***Burn!*** **(1969, Gillo Pontecorvo). Europa, Europa, 20.05 hs.**

## JUEVES 26

ASI ES LA VIDA... **(2000, Arturo Ripstein). Movie City, 14.15 hs.**

INFIDELIDADES, ***Trolösa*** **(2000, Liv Ullmann). Movie City, 0.20 hs.**

ZOMBIE BLANCO, ***White Zombie*** **(1932, Victor Halperin), con Bela Lugosi y Madge Bellamy. Uniseries, 22 hs.**

Varias de las mejores películas de terror de todos los tiempos fueron producidas por la Universal en la década del 30. Este film –la primera obra en la que se habla de los "muertos vivos"– transcurre en Haití, donde un hombre desea dominar a su esposa y le encarga a un maestro de vudú que la transforme en zombie. Un muy atractivo trabajo de un director hoy olvidado, con excelentes ideas visuales, al que puede verse como un pequeño clásico del género.

## VIERNES 27

TIERRA Y LIBERTAD, ***Land and Freedom*** **(1995, Ken Loach). Cinemax Oeste, 18 hs.**

ATRAPADO POR SU PASADO, ***Carlito's Way*** **(1993, Brian De Palma). Cinecanal, 22 hs.**

## SABADO 28

BELLA TAREA, ***Beau Travail*** **(1998, Claire Denis). I-Sat, 22 hs.**

¿TE ACUERDAS DE DOLLY BELL?, ***Sjecas il se, Dolly Bell?*** **(1981, Emir Kusturica). Europa, Europa, 23.45 hs.**

CON ANIMO DE AMAR, ***Huayang, Wianhua*** **(2000, Wong Kar-wai), con Tony Leung y Maggie Cheung. Cinemax Oeste, 22 hs.**

Director muy valorado por sectores de la crítica pero hasta este film, en mi opinión, de un interés limitado, Wong Kar-wai consigue aquí su mejor película hasta la fecha. Un relato de intransigente romanticismo y una profunda melancolía, que narra la relación que se entabla entre dos vecinos cuando se enteran de que sus respectivas parejas mantienen un *affaire*, y la evolución que ese hecho provoca en sus sentimientos.

## DOMINGO 29

MINUTOS EXTREMOS, ***Deterrence*** **(2000, Rod Lurie). HBO, 18 hs.**

MADRE GILDA **(1993, Francisco Regueiro). The Film Zone, 22 hs.**

EL ESPIRITU DE SAN LUIS, ***The Spirit of St Louis*** **(1957, Billy Wilder), con James Stewart y Patricia Smith. Cinemax Este, 14 hs.**

Todos los grandes directores poseen alguna película que puede calificarse de "maldita". En el caso de Billy Wilder es esta (muy apreciada por Eduardo Russo), centrada en la figura de Charles Lindbergh, que cruzó por primera vez el Atlántico en avión en 1927, de quien el director brinda un retrato vívido y no exento de su habitual cinismo, que hace extensivo a las costumbres de la época. Una obra muy poco vista del gran Billy, que requiere urgente revisión.

## LUNES 30

DAME REFUGIO, ***Gimme Shelter*** **(1970, Albert y David Maysles). Cinemax Este, 20.15 hs.**

Y LA NAVE VA, ***E la nave va*** **(1983, Federico Fellini). Space, 0.20 hs.**

DONALD CAMMELL: LA ULTIMA PRESENTACION, ***Donald Cammell: The Ultimate Performance*** **(1998, Chris Rodley y Kevin MacDonald), con James Fox y Mick Jagger. Film & Arts, 22 hs.**

Codirector con Nicolas Roeg de la mítica *Performance* y realizador, a su vez, de algún título interesante como *La semilla del diablo*, en el que Julie Christie es violada por una computadora, Donald Cammell se suicidó en 1996, luego de una vida turbulenta y signada por su personalidad esquizoide. Este documental inédito recoge los testimonios de amigos y detractores, y el resultado es un apasionante retrato de un artista de contradictoria personalidad.

## MARTES 31

BILLY ELLIOTT **(2000, Stephen Daldry). Movie City, 18.05 hs.**

SANTANA, AMERICANO YO, ***American Me*** **(1992, Edward James Olmos). The Film Zone, 22.15 hs.**

ENCRUCIJADA, ***Crossroads*** **(1986, Walter Hill), con Ralph Maccio y Joe Seneca. Cinemax Este, 13.45 hs.**

Luego de varios títulos que lo convirtieron en uno de los directores norteamericanos más importantes de los años 70, la carrera de Walter Hill entró en un terreno mucho más ecléctico e irregular. Este film, una suerte de fusión entre la obra de aprendizaje (un muchacho guitarrista toma como mentor a un viejo blusero negro) y la variación sobre la leyenda de Fausto, tiene una excelente música de Ry Cooder y es una obra curiosa y atípica dentro de su filmografía.

# >Ficado

## DOCUMENTALES

La muestra Documentales de América Latina, organizada por la diputación de Huelva, Agual Producciones Audiovisuales y la Asociación ProDocumentales Cine y TV de España, llega a Buenos Aires luego de exhibirse en diversos lugares de Europa y de América Latina para ser presentada por el Centro Cultural de España - AECI en el Malba del 19 al 22 de diciembre con entrada gratuita. Durante cuatro días, se proyectarán 19 films que serán acompañados por charlas a cargo de los directores de la muestra y de algunos de los realizadores los días jueves 19, viernes 20, sábado 21 y domingo 22, a las 18.

## FILM NOIR

Del 5 al 15 de diciembre, Malba.cine presenta una muestra que recorre a través de 28 películas la evolución del *film noir* en EE.UU., su país de origen, y presenta las diversas formas que esta corriente adoptó en otras cinematografías. Así, a la selección de cine negro norteamericano que integra la sección "Surgimiento y maduración", sigue la exhibición de los dos grupos de films considerados bajo el nombre de "Diáspora I" y "Diáspora II": "Cine negro nativo" (Argentina) y "Francia y los otros".

**Programación**

**Surgimiento y maduración**

*El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), de John Huston
*Laura* (1944), de Otto Preminger
*Crimen sin castigo* (*Boomerang!*, 1947), de Elia Kazan
*Sin conciencia* (*The Enforcer*, 1950), de Bretaigne Windust y Raoul Walsh
*Mientras duerme Nueva York* (*While the City Sleeps*, 1956), de Fritz Lang
*La dama del lago* (*Lady in the Lake*, 1946), de Robert Montgomery. Doblada al castellano.
*Huracán de pasiones* (*Key Largo*, 1948), de John Huston
*La ventana* (*The Window*, 1949), de Ted Tedzlaff. Doblada al castellano.
*El luchador* (*The Set-Up*, 1949), de Robert Wise
*Cartas venenosas* (*The 13th Letter*, 1951), de Otto Preminger
*La ciudad cautiva* (*Captive City*, 1952), de Robert Wise
*La hora de la venganza* (*Deadline USA*, 1952), de Richard Brooks
*Ciudad en tinieblas* (*Crime Wave*, 1954), de André de Toth
*Pesadilla* (*Nightmare*, 1956), de Maxwell Shane
*Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1957), de Billy Wilder
*La ley del hampa* (*Underworld USA*, 1961), de Sam Fuller

**Cine negro nativo**

*La muerte camina en la lluvia* (1948), *No abras nunca esa puerta* (1952) y *Si muero antes de despertar* (1952), de Carlos Hugo Christensen
*La bestia debe morir* (1952) y *Orden de matar* (1965), de Román Viñoly Barreto

**Francia y los otros**

*El perseguido* (*Hunted*, Inglaterra, 1952), de Charles Crichton
*Cuando levanta la niebla* (México, 1952), de Emilio Fernández
*Rififi* (*Du Rififi chez les hommes*, Francia, 1954), de Jules Dassin
*Las diabólicas* (*Les diaboliques*, Francia, 1954), de Henri-Georges Clouzot
*Peces rojos* (España, 1955), de José Antonio Nieves Conde
*Disparen sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*, Francia, 1960), de François Truffaut
*El carnicero* (*Le boucher*, Francia, 1970), de Claude Chabrol

## NUEVO CINE MEXICANO

Nu Visión Argentina y Nu Visión México realizan el "Festival de nuevo cine mexicano. El cine que mira la realidad", desde el jueves 5 hasta el miércoles 11 de diciembre en el Complejo Cinematográfico Hoyts Abasto. La propuesta es acercar al público las más recientes y relevantes manifestaciones del cine mexicano actual, en su mayoría premiadas en festivales internacionales.

**Películas en exhibición**

*El crimen del padre Amaro*, de Carlos Carrera, con Gael García Bernal y Sancho Gracia.
*El segundo aire*, de Fernando Sariñana, con Jesús Ochoa y Lisa Owen.
*De la calle*, de Gerardo Tort, con Luis Fernando Peña y Maya Zapata.
*Ave María*, de Eduardo Rosoff, con Ana Torrent y Juan Diego Botto.
*Todo el poder*, de Fernando Sariñana, con Demian Bichir y Cecilia Suárez.
*Por la libre*, de Juan Carlos De Llaca, con Otto Sirgo y Pilar Mata.
*La ley de Herodes*, de Luis Estrada, con Damián Alcázar y Pedro Armendáriz.
*Sin dejar huella*, de María Novaro, con Aitana Sánchez Gijón y Tiare Scanda.
*Amores perros*, de Alejandro Gonzalez Iñarritu, con Gael García Bernal y Emilio Echevarría.

***La dama del lago*** **de Robert Montgomery**

## RETROSPECTIVA

Con el título "Vodka, frío y rock'n'roll" se realiza una retrospectiva de la obra de los hermanos Aki y Mika Kaurismäki en el complejo Village Recoleta del 5 al 16 de diciembre, organizado por *Haciendo Cine*. Las copias de los films, en 35 mm y subtítulos en español, llegan a Argentina gracias al apoyo y la colaboración de la embajada de Finlandia y la Fundación de Cine Finlandés. El director y productor Mika Kaurismäki estará en Buenos Aires para presentar sus últimas películas y ofrecer una charla sobre su cine.

**Programación**

5 al 7 de diciembre: Mika Kaurismäki
*Rosso* (1985)
*Zombie y el tren fantasma* (*Zombie ja kummitusjuna*, 1991)
*Tigrero, un film que nunca se hizo* (*Tigrero – elokuva joka ei valmistunut*, 1993)
10 al 16 de diciembre: Aki Kaurismäki
*Ariel* (1988)
*La chica de la fábrica de fósforos* (*Tulitikkutehtaan tyttö*, 1989)
*Contraté a un asesino* (*I Hired a Contract Killer*, 1990)
*La vida bohemia* (*La vie de bohème/Boheemielämää*, 1992)
*Nubes pasajeras* (*Drifting Clouds/Kauas pilvet karkaavat*, 1996)
*Juha* (2000)

# >Llego tarde

COMENTARIOS A DESTIEMPO

## Justa y sabia

SENTENCIA PREVIA, ***Minority Report*, EE.UU., 2002, dirigida por Steven Spielberg, con Tom Cruise y Colin Farell.**

El futuro es tierra incógnita: podemos poblarlo con nuestra imaginación según dos reglas posibles. Una de ellas es la especulación más o menos lógica respecto de nuestro presente; la otra es la exageración o la invención directas. En el primer caso suele aparecer la seriedad sociológica; en el segundo, la sátira a veces desesperada.

Hay una cuestión de distancias. En su investigación ucrónica comenzada en *Inteligencia artificial* y continuada en *Minority Report*, queda claro que Spielberg es sabio para comprender que la distancia temporal rige la elección de la perspectiva. Si la locura creativa se apoderaba del final de *Inteligencia...* era porque el lapso de 3.000 años lo permitía. Diluidas las certezas, el hada azul era posible. En *Minority...*, la cosa es diferente: se trata de la especulación, de hasta dónde pueden llegar nuestras taras actuales. Pero Spielberg se da cuenta de que todo lugar desconocido convoca al descubrimiento.

El film, sorprendentemente, no es puro vértigo. No se priva de la acción, pero se toma su tiempo para involucrar al espectador emocional y físicamente. También para que registros tan a priori antagónicos como el cuento de hadas (el plano final) y el humor gore (el ojo de Tom Cruise rodando por el piso) cuajen. Spielberg es el mayor creador de universos del cine contemporáneo, capaz de dar vida a lo inanimado (las arañas electrónicas), homenajear al cine (el auto construido sobre Cruise, una escena que Hitchcock mencionó en su entrevista con Truffaut como algo que no pudo incluir en *Intriga internacional*) y sostener un final explicativo con un dilema ético resuelto en la imagen.

Además de ser un film justo (nadie condena la drogadicción del protagonista; sí el hecho de condenar a alguien sin juicio o de arruinar la vida de alguien "por el bien común") *Minority Report* es una película sobre la alienación del presente que plantea como solución interpretar el mundo como el territorio de la aventura. **Leonardo M. D'Espósito**

## Rara originalidad

LA MUJER DE MI VIDA, ***Hatouna Mehuhetet*, Israel/Francia, 2001, dirigida por Dover Kosashvili, con Lior Ashkenazi y Ronit Elkabetz.**

En el último número, Javier Porta Fouz acometió contra *La mujer de mi vida*, comparándola desfavorablemente con películas de Bergman y Ripstein, adalides, según él, de "la descripción del horror humano". Yo, por mi parte, formé parte del jurado Fipresci que la premió en el último Bafici. Es sabido que el premio de un jurado suele ser el resultado de una serie de compromisos que derivan en la premiación de la película que menos molesta a todos. Pero lo cierto es que, más haya de que todos hubiéramos preferido votar otra película (todas diferentes entre sí), es un premio del cual no nos avergonzamos en lo más mínimo. La deliberación duró más de cuatro horas y en ningún momento de ella se nos ocurrió invocar los nombres de Bergman y Ripstein. Intuyo que si nos daban cien años para deliberar tampoco habrían aparecido. Tampoco recuerdo que se haya hablado de la "descripción del horror humano", o tal vez sí, pero hablando de otra cosa.

Para defenderla, yo podría compararla con *Mi gran casamiento griego*, lo cual sería más justo, ya que comparte la temática, aunque con un grado de profundidad y riesgo infinitamente mayor. Pero creo que *La mujer de mi vida* se basta por sí sola, sin necesidad de ponerla al lado de otras peores o mejores para juzgarla. La forma evoca ligeramente a las comedias costumbristas familiares pero poco a poco el aire se pierde por otra cosa indefinida, más oscura y menos convencional. Las escenas son largas –es una película que se resume en siete u ocho escenas–, y en ellas se despliega la acción parsimoniosamente, tomándose el tiempo necesario para desarrollar la idea y para permitir la observación de un millón de minucias. La culminación de este estilo es la escena de sexo, tan lograda y precisa en su observación de los detalles cotidianos, que hasta Porta Fouz, infatuado por los grandes nombres del horror humano, no tuvo más remedio que elogiarla. *La mujer de mi vida*, chocante y amable al mismo tiempo, es una película de una rara originalidad. **Gustavo Noriega**

## Dramas digita(liza)dos

EL CUMPLE, **Argentina, 2002, dirigida por Gustavo Postiglione, con Raúl Calandra y Bárbara Peters.**

A esta altura, tras *La celebración* y *La fiesta de aniversario*, se convierte en un lugar común la idea de filmar en digital una película coral sobre una fiesta. *El cumple* decide utilizar este formato pero no se asemeja ni a un envase Dogma, ni a una prolija profesionalidad hollywoodense, ni a una estética de video hogareño. El formato es más parecido al típico programa televisivo modernoso sostenido a partir de una inconstancia formal con el fin de dar cierta personalidad o look uniforme. En este caso, la película insiste en utilizar recursos como la pantalla dividida en dos encuadres, un montaje nervioso y una suerte de virado cromático al azul. La estilización es obsesiva y constante, y en este contexto también los planos fijos más tradicionales funcionan como una rareza. Este cambio es bastante radical en relación con *El asadito*, primera película de esta trilogía que Postiglione terminará con *La peli*. A partir de un registro en video blanco y negro desinteresado por estilizar la puesta en escena, *El asadito* focalizaba en las conversaciones de un grupo de hombres que siempre derivaban a un lugar medio inestable de un humor lateral o una teatralidad aparatosa como si cada momento se mordiera la cola sin querer. La situación mínima, formal y narrativa, de la película mostraba cierta fragilidad que funcionaba como una manera de poner en crisis el propio discurso audiovisual. En cambio, en *El cumple* los recursos son de una estridencia que aturde y se colocan en primer plano para crear la supuesta potencia (emotiva y/o violenta y/o absurda) de las situaciones. Sin embargo, ni bien comienza la película, cada uno de los momentos se reduce literalmente a una mera viñeta emperifollada de caricatura bestial. De esta manera, desde el principio se advierte que no habrá más que una mera sucesión de momentitos obvios de homofobia, xenofobia, machismo y clasismo (muy al estilo de *76 89 03*) que se intercalan con una rutina de nostálgicas catarsis personales. Ni shockea, ni desestabiliza, ni cumple, ni dignifica. **Diego Trerotola**

# Comienzan las gestiones para el inicio del rodaje de HISTORIAS BREVES III

**CATEGORÍA E.N.E.R.C.**

Happy Cool de Enrique Dodero

Infierno grande de P. Venediti y J. Hofman

**CATEGORÍA ESCUELAS DEL INTERIOR**

El señor de los pájaros de Camilo Gómez (UNLP)

Paisanitos de Fernando Tranquillini (UNLP)

Paraíso viviente de Pablo Pupato (UNLP)

**CATEGORÍA ESCUELAS DE CAPITAL FEDERAL**

Te llevo en la sangre de Pablo Pérz (FADU-UBA)

Epitafio de María Cecilia Ulrich (FADU-UBA)

**CATEGORÍA INDEPENDIENTES**

Más que el mundo de Santiago Nuñez de Arco

Colón de Martín Mujica

Avant premier de Daniel Bustamante

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

0800-999-2727

CAMPAÑA DE
SEPARACION DE RESIDUOS

papeles
cartones

otros
residuos

# separe
# papeles/cartones

www.buenosaires.gov.ar

gobBsAs

# Indice 118-128
Enero-diciembre 2002

## 1 PELICULAS RESEÑADAS

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


**A la izquierda del padre** (Carvalho, Luiz Fernando) Noriega, Gustavo, 45/121
**A la izquierda del padre** (Carvalho, Luiz Fernando) Rojas, Eduardo, 44/121
**A sangre fría** (Brooks, Richard) García, Jorge, 58/127
**Alí** (Mann, Michael) Noriega, Gustavo, 32/122
**Alma de acero** (Yuen Woo-ping) Brodersen, Diego, 55/123
**Almas perdidas** (Preminger, Otto) Russo, Eduardo, 58/128
**Alta velocidad** (Harlin, Renny) D'Espósito, Leonardo, 23/119
**Amélie** (Jeunet, Jean-Pierre) Salas, Hugo, 12/119
**Amén** (Costa-Gavras, Constantin) Castagna, Gustavo J., 35/127
**Amenaza virtual** (Howitt, Peter) D'Espósito, Leonardo, 54/118
**American Pie 2** (Rogers, J. B) García, Santiago, 22/119
**Amor ciego** (Farrelly, Bobby y Peter) Noriega, Gustavo, 15/119
**Amor ciego** (Farrelly, Bobby y Peter) Porta Fouz, Javier, 15/119
**Amor en la tarde** (Wilder, Billy) Gamberini, Marcela, 48/122
**Año Mariano** (Elejalde, Karra y Guillén, Fernando) Trancón, Manuel, 20/123
**Apasionados** (Jusid, Juan José) D'Espósito, Leonardo, 34/122
**Apocalypse Now Redux** (Coppola, Francis Ford) Quintín, 10/120
**Austin Powers en Goldmember** (Roach, Jay) García, Santiago, 29/126
**Balnearios** (Llinás, Mariano) Trerotola, Diego, 26/123
**Balnearios** (Llinás, Mariano) Porta Fouz, Javier, 26/127
**Band of Brothers** (AA.VV.) D'Espósito, Leonardo y Brodersen, Diego, 56/128
**Batalla de honor** (Yuen Woo ping) Brodersen, Diego, 55/118
**Batalla real** (Fukasaku, Kinji) Brodersen, Diego, 10/125
**Batalla real** (Fukasaku, Kinji) Porta Fouz, Javier, 14/125
**Batalla real** (Fukasaku, Kinji) Rojas, Eduardo, 13/125
**Berlín Alexanderplatz** (Fassbinder, Rainer W.) García, Jorge, 61/122
**Besando a Jessica Stein** (Herman-Wurmfeld, Charles) Porta Fouz, Javier y García Santiago, 29/125
**Besos para todos** (Thompson, Danièle) Panozzo, Marcelo, 14/118
**Besos robados** (Truffaut, François) Lingenti, Alejandro, 58/119
**Bestia salvaje** (Glazer, Jonathan) Karstulovich, Federico, 28/120
**Blade 2, el cazavampiros** (del Toro, Guillermo) Trerotola, Diego, 21/124
**Bolivia** (Caetano, Adrián Israel) Noriega, Gustavo, 14/120
**Cacería** (Massa, Ezio) Trerotola, Diego, 36/122
**Caja negra** (Ortega, Luis) D'Espósito, Leonardo, 11/124
**Cálculo mortal** (Schroeder, Barbet) Trerotola, Diego, 19/123
**Cambio de vida** (Forster, Marc) Rojas, Eduardo, 12/123
**Cambio de vida** (Forster, Marc) Villegas, Juan, 12/123
**Camino a la perdición** (Mendes, Sam) Lingenti, Alejandro, 26/125
**Carretera perdida** (Lynch, David) Castagna, Gustavo J., 13/126
**Casi ángeles** (AA.VV.) Trancón, Manuel, 19/128
**Charada** (Donen, Stanley) García, Jorge, 58/119
**Chúmbale** (Di Salvo, Aníbal) Trerotola, Diego, 22/119
**Cinco sentidos** (Podeswa, Jeremy) Trancón, Manuel, 31/126
**Cités de la plaine** (Kramer, Robert) Russo, Eduardo, 17/123
**Ciudad de María** (Bellande, Enrique) Brodersen, Diego, 27/123
**Código de honor** (Penn, Sean) Rojas, Eduardo, 27/120
**Códigos de guerra** (Woo, John) Porta Fouz, Javier, 20/125
**Cómo hacer bebés** (Elton, Ben) Tordoni, Hugo, 19/128
**Construyendo la vida** (Winkler, Irwin) Panozzo, Marcelo, 30/126
**Corazón de fuego** (Arsuaga, Diego) Karstulovich, Federico, 30/125
**Corazón salvaje** (Lynch, David) Porta Fouz, Javier, 12/126
**Coronación** (Caiozzi, Silvio) Castagna, Gustavo J., 25/122
**Cortázar: apuntes para un documental** (Montes-Bradley, Eduardo) Quintín, 30/127
**Crossroads - Amigas para siempre** (Davis, Tamra) Panozzo, Marcelo, 28/125
**Cuando el cielo cae** (Frazzi, Andrea y Antonio) Rojas, Eduardo, 23/119
**40 días y 40 noches** (Lehmann, Michael) Trerotola, Diego, 19/123
**Daño colateral** (Davis, Andrew) Porta Fouz, Javier, 22/119
**Darkman** (Raimi, Sam) Schwarzböck, Silvia, 17/122
**De vuelta a la Tierra** (Weltz, Chris y Paul) D'Espósito, Leonardo, 56/119
**Depredador** (McTiernan, John) Trancón, Manuel, 49/123
**Desde el infierno** (Hughes, hermanos) Russo, Eduardo, 20/120
**Designios de mujer** (Minnelli, Vincente) Russo, Eduardo, 56/123
**Despertando a la vida** (Linklater, Richard) Noriega, Gustavo, 22/120
**Después de la reconciliación** (Miéville, Anne-Marie) Trerotola, Diego, 18/119
**Detrás del sol** (Salles, Walter) Karstulovich, Federico, 36/127
**Deuda de sangre** (Eastwood, Clint) Gamberini, Marcela, 24/127
**Día de entrenamiento** (Fuqua, Antoine) Porta Fouz, Javier, 26/120
**Diabólico** (Raimi, Sam) Brodersen, Diego, 16/122
**Dibu 3** (Rodríguez Peila, Raúl) D'Espósito, Leonardo, 20/124
**Divinos secretos** (Khouri, Callie) García, Santiago, 30/126
**Dragón rojo** (Ratner, Brett) D'Espósito, Leonardo, 28/127
**D-Tox** (Gillespie, Jim) Karstulovich, Federico, 23/119
**Duna** (Lynch, David) D'Espósito, Leonardo, 11/126
**Duro de matar** (McTiernan, John) Panozzo, Marcelo, 49/123
**Duro de matar - La venganza** (McTiernan, John) D'Espósito, Leonardo, 51/123
**E. T.** (Spielberg, Steven) Panozzo, Marcelo, 18/120
**El amor perjudica seriamente la salud** (Gómez, Manuel) Rojas, Eduardo, 23/119
**El bola** (Mañas, Achero) Rojas, Eduardo, 14/118
**El Bonaerense** (Trapero, Pablo) Quintín, 4/125
**El camino de los sueños** (Lynch, David) Russo, Eduardo, 4/126
**El caso Thomas Crown** (McTiernan, John) Salas, Hugo, 51/123
**El cumple** (Postiglione, Gustavo) Lingenti, Alejandro, 20/126
**El cumple** (Postiglione, Gustavo) Trerotola, Diego, 64/128
**El curandero de la selva** (McTiernan, John) García, Santiago, 50/123
**El despertar del terror** (Clark, Larry) Brodersen, Diego, 58/122
**El diario de la princesa** (Marshall, Garry) Trerotola, Diego, 22/119
**El dulce rumor de la vida** (Bertolucci, Giuseppe) D'Espósito, Leonardo, 29/126
**El ejército de las tinieblas** (Raimi, Sam) D'Espósito, Leonardo, 17/122
**El empleo del tiempo** (Cantet, Laurent) Porta Fouz, Javier, 2/122
**El espectro del río** (Lang, Fritz) García, Jorge, 56/118
**El espíritu de la colmena** (Erice, Víctor) Trerotola, Diego, 45/126
**El fin del mundo** (Gross, Terence) D'Espósito, Leonardo, 57/119
**El final de la inocencia** (Améris, Jean-Pierre) D'Espósito, Leonardo, 54/125
**El Hombre Araña** (Raimi, Sam) Panozzo, Marcelo, 8/122
**El hombre elefante** (Lynch, David) García, Santiago, 10/126
**El hombre equivocado** (Hitchcock, Alfred) García, Santiago, 58/128
**El hombre que nunca estuvo** (Coen, Joel) Panozzo, Marcelo, 13/119
**El huésped maldito** (Anderson, Paul, W. S.) Brodersen, Diego, 60/126
**El infierno del odio** (Kurosawa, Akira) Russo, Eduardo, 58/119
**El juez del patíbulo** (Huston, John) García, Jorge, 56/123
**El Majestic** (Darabont, Frank) Karstulovich, Federico, 28/120
**El misterio de la libélula** (Shadyac, Tom) García, Santiago, 34/122
**El mundo está loco, loco** (Zucker, Jerry) Trerotola, Diego, 31/125
**El ocaso de una vida** (Wilder, Billy) Castagna, Gustavo J., 58/127
**El precio del silencio** (McGehee, Scott y Siegel, David) Noriega, Gustavo, 26/120
**El reinado del fuego** (Bowman, Rob) García, Santiago, 30/125
**El rey de la calle** (Singleton, John) Brodersen, Diego, 56/119
**El rey Escorpión** (Russell, Chuck) García, Santiago, 52/121
**El Señor de los Anillos** (Jackson, Peter) García, Santiago, 3/118
**El smoking** (Chan, Jackie) Brodersen, Diego, 7/128
**El sol del membrillo** (Erice, Víctor) Russo, Eduardo, 47/126
**El sur** (Erice, Víctor) Gamberini, Marcela, 46/126
**El tiempo de ser feliz** (Shore, Simon) Porta Fouz, Javier y Trerotola, Diego, 14/128
**El último beso** (Muccino, Gabriele) Villegas, Juan, 26/122
**El último día** (Tanovic, Danis) Rojas, Eduardo, 18/124
**El último gran héroe** (McTiernan, John) García, Santiago, 50/123
**El único** (Wong, James) D'Espósito, Leonardo, 56/124
**En defensa del honor** (Hoblit, Gregory) D'Espósito, Leonardo, 36/122
**En el cielo** (Tykwer, Tom) Porta Fouz, Javier, 24/126
**En el dormitorio** (Field, Todd) García, Santiago, 25/120
**En el dormitorio** (Field, Todd) Lingenti, Alejandro, 25/120
**Enamorado** (Raimi, Sam) Panozzo, Marcelo, 18/122
**Enemigo en casa** (Becker, Harold) García, Santiago, 30/125
**Eraserhead** (Lynch, David) Salas, Hugo, 10/126
**Estación Comanche** (Boetticher, Budd) García, Jorge, 58/124
**Estrella del Sur** (Nieto, Luis) Trancón, Manuel, 19/128
**Evita capitana** (Malowicki, Nicolás) Noriega, Gustavo, 27/123
**Fahrenheit 451** (Truffaut, François) Castagna, Gustavo J., 58/128
**Fantasmas de Marte** (Carpenter, John) D'Espósito, Leonardo, 58/120
**Frida** (Taymor, Julie) D'Espósito, Leonardo, 11/128
**Frida** (Taymor, Julie) García, Santiago, 10/128
**Frida** (Taymor, Julie) Rojas, Eduardo, 11/128
**Frío de perros** (Levant, Brian) Panozzo, Marcelo, 31/125
**Fuimos soldados** (Wallace, Randall) Karstulovich, Federico, 31/126
**Gimme Shelter** (Maysles, hermanos) Noriega, Gustavo, 32/120
**Gitano... Quiero ser libre** (Gatlif, Toni) Trerotola, Diego, 23/119
**Gosford Park** (Altman, Robert) Brodersen, Diego, 16/119
**Grupo de familia** (Chatiliez, Etienne) Trerotola, Diego, 31/126
**H. I. J. O. S.** (Guarini, Carmen y Céspedes, Marcelo) Panozzo, Marcelo, 28/123
**Hable con ella** (Almodóvar, Pedro) Panozzo, Marcelo, 16/127
**Halloween: resurrección** (Rosenthal, Rick) Castagna, Gustavo J., 38/127
**Harry Potter y la cámara secreta** (Columbus, Chris) Ortiz, Ramiro, 12/128
**Hatari!** (Hawks, Howard) Trancón, Manuel, 46/128
**Hedwig and the Angry Inch** (Mitchell, John Cameron) Panozzo, Marcelo, 51/121
**Herencia** (Hernández, Paula) Karstulovich, Federico, 20/123
**Hermano** (Kitano, Takeshi) Brodersen, Diego, 16/120
**Hermosa locura** (Stockwell, John) García, Santiago, 14/118
**Historias mínimas** (Sorín, Carlos) Rojas, Eduardo, 27/126
**Hogar, dulce hogar** (Iosseliani, Otra) Rojas, Eduardo, 10/118
**Hollywood maldito** (Wortmann, Sönke) D'Espósito, Leonardo, 57/128
**Hombres de negro II** (Sonnenfeld, Barry) García, Santiago, 19/124
**Hormigas entre las piernas** (Rothemund, Marc) Rojas, Eduardo, 14/118
**I Love You... Torito** (Valladares, Edmund) Gamberini, Marcela, 20/123
**Identidad desconocida** (Liman, Doug) Karstulovich, Federico, 30/126
**Insurrección** (Avnet, Jon) Brodersen, Diego, 56/127
**Intimidad** (Chéreau, Patrice) Brodersen, Diego, 33/122
**Invierno caliente** (Kormákur, Baltasar) D'Espósito, Leonardo, 36/127
**Irma la dulce** (Wilder, Billy) Panozzo, Marcelo, 49/122
**Italiano para principiantes** (Scherfig, Lone) Gamberini, Marcela, 20/119
**Jason X** (Isaac, James) Brodersen, Diego, 16/119
**Jay y el silencioso Bob** (Smith, Kevin) D'Espósito, Leonardo, 59/122
**Jeepers Creepers** (Salva, Victor) Porta Fouz, Javier, 19/119
**Jimmy Neutron** (Davis, John A.) Trerotola, Diego, 28/120
**John Q** (Cassavetes, Nick) Rojas, Eduardo, 20/123
**Juego de espías** (Scott, Tony) Trancón, Manuel, 19/123
**K-19 The Widowmaker** (Bigelow, Kathryn) Brodersen, Diego, 20/127
**Kamchatka** (Piñeyro, Marcelo) Rojas, Eduardo, 29/127
**Kamchatka** (Piñeyro, Marcelo) Trerotola, Diego, 28/127
**Kandahar** (Majmalbaf, Mohsen) Rojas, Eduardo, 18/119
**Kate & Leopold** (Mangold, James) Porta Fouz, Javier, 52/121
**K-Pax** (Softley, Ian) D'Espósito, Leonardo, 34/122
**La boda** (Nair, Mira) Brodersen, Diego, 21/124
**La caída del Halcón Negro** (Scott, Ridley) García, Santiago, 27/120
**La caza al Octubre Rojo** (McTiernan, John) Trerotola, Diego, 50/123
**La Commune (París 1871)** (Watkins, Peter) Schwarzböck, Silvia, 20/121
**La cosa más dulce** (Kumble, Brian) Karstulovich, Federico, 30/125
**La dama y el duque** (Rohmer, Eric) Russo, Eduardo, 2/120
**La entrega** (de Oliveira César, Inês) Panozzo, Marcelo, 30/126
**La era del hielo** (Wedge, Chris) Castagna, Gustavo J., 20/124
**La fe del volcán** (Poliak, Ana) D'Espósito, Leonardo, 32/127
**La fiesta del crimen** (Raimi, Sam) Trerotola, Diego, 16/122
**La fiesta inolvidable** (Edwards, Blake) Castagna, Gustavo J., 56/125
**La gran estafa** (Soderbergh, Steven) D'Espósito, Leonardo, 20/119
**La guerra gaucha** (Demare, Lucas) García, Santiago, 47/128
**La habitación del hijo** (Moretti, Nanni) Porta Fouz, Javier, 50/121
**La habitación del pánico** (Fincher, David) Gamberini, Marcela, 20/122
**La habitación del pánico** (Fincher, David) García, Santiago, 21/122
**La habitación del pánico** (Fincher, David) Rojas, Eduardo, 22/122
**La hiena indomable** (Chan, Jackie) Brodersen, Diego, 57/124

**La hiena indomable** (Wei Lo) Brodersen, Diego, 57/124
**La hora de la bestia** (Gordon, Stuart) Brodersen, Diego, 61/126
**La intriga del collar** (Shyer, Charles) Brodersen, Diego, 55/123
**La mujer avispa** (Corman, Roger) Russo, Eduardo, 56/118
**La mujer de mi vida** (Kosashvili, Dover) Porta Fouz, Javier, 37/127
**La mujer de mi vida** (Kosashvili, Dover) Noriega, Gustavo, 64/128
**La mujer que todo hombre quiere** (Tagliavini, Gabriela) Castagna, Gustavo J., 14/118
**La reina de los condenados** (Rymer, Michael) García, Santiago, 19/123
**La serpiente a la sombra del águila** (Yuen Woo-ping) Brodersen, Diego, 57/124
**La suma de todos los miedos** (Robinson, Phil Alden) Panozzo, Marcelo, 20/123
**La televisión y yo** (Di Tella, Andrés) Rojas, Eduardo, 29/123
**La tierra contra la araña** (Ziehl, Scott) D'Espósito, Leonardo, 57/120
**La última fortaleza** (Lurie, Rod) Brodersen, Diego, 56/124
**La última lucha** (Yuen Corey) Brodersen, Diego, 55/118
**La última misión** (Hickox, Anthony) D'Espósito, Leonardo, 57/127
**La vida continúa** (Silberling, Brad) García, Santiago, 37/127
**Lagaan** (Gowariker, Ashutosh) Brodersen, Diego, 56/120
**Las aventuras de Dios** (Subielá, Eliseo) Castagna, Gustavo J., 31/126
**Las chicas superpoderosas** (McCracken, Craig) D'Espósito, Leonardo, 20/124
**Las cuatro plumas** (Kapur, Shekhar) García, Santiago, 17/128
**Las Palmas, Chaco** (Fernández Mouján, Alejandro) Winograd, Alejandro, 28/123
**Las Palmas, Chaco** (Fernández Mouján, Alejandro) Panozzo, Marcelo, 33/127
**Las últimas órdenes** (Schepisi, Fred) Karstulovich, Federico, 30/126
**Lilo & Stitch** (Deblois, Dean y Sanders, Chris) Panozzo, Marcelo, 18/123
**Locos visitantes** (Poiré, Jean-Marie) Brodersen, Diego, 54/125
**Los chicos de mi vida** (Marshall, Penny) Panozzo, Marcelo, 12/118
**Los excéntricos Tenenbaum** (Anderson, Wes) Panozzo, Marcelo, 6/119
**Los malditos caminos** (Barone, Luis) Noriega, Gustavo, 16/128
**Los sobornados** (Lang, Fritz) Lingenti, Alejandro, 58/124
**Luca vive** (Coscia, Jorge) Porta Fouz, Javier, 37/127
**Lucía y el sexo** (Medem, Julio) Salas, Hugo, 14/119
**Lugares comunes** (Aristarain, Adolfo) Rojas, Eduardo, 22/125
**Lugares comunes** (Aristarain, Adolfo) Wolf, Sergio, 23/125
**Lugares comunes** (Aristarain, Adolfo) Quintín, 36/126
**Lugares comunes** (Aristarain, Adolfo) Salas, Hugo y Schwarzböck, Silvia, 35/126
**Malas compañías** (Schumacher, Joel) Karstulovich, Federico, 21/124
**Marechal o la batalla de los ángeles** (Fontán, Gustavo) Villegas, Juan, 31/126
**Maridos** (Cassavetes, John) Russo, Eduardo, 58/127
**Matanza** (Grupo Documental 1° de Mayo) Schwarzböck, Silvia, 29/126
**Mataperros** (Arregui, Gabriel) Trerotola, Diego, 19/123
**Memento** (Nolan, Christopher) Porta Fouz, Javier, 21/119
**Ménage à trois** (van Warmerdam, Alex) D'Espósito, Leonardo, 33/122
**Mensajeros de la oscuridad** (Pellington, Mark) Trerotola, Diego, 31/126
**Mercano, el marciano** (Antín, Juan) D'Espósito, Leonardo, 23/126
**Metrópolis** (Rintaro) D'Espósito, Leonardo, 54/123
**Mi gran casamiento griego** (Zwick, Joel) Lingenti, Alejandro, 36/127
**Mi nombre es Sam** (Nelson, Jessie) Karstulovich, Federico, 28/120
**Minority Report** (Spielberg, Steven) Russo, Eduardo, 14/124
**Minority Report** (Spielberg, Steven) D'Espósito, Leonardo, 64/128
**Misión en Cachemira** (Chopra, Vidhu Vinod) Brodersen, Diego, 54/123
**Montecristo** (Reynolds, Kevin) García, Santiago, 47/121
**Mujercitas** (Cukor, George) Gamberini, Marcela, 56/125
**Nada es imposible** (Lagerlöf, Daniel Lind) Trerotola, Diego, 31/125
**Nada que hacer** (Vernoux, Marie) Panozzo, Marcelo, 13/118
**Ni vivo... ni muerto** (Ruiz, Victor Jorge) Trerotola, Diego, 36/122
**No otra tonta película americana** (Gallen, Joel) D'Espósito, Leonardo, 55/125
**No sabe / No contesta** (Musa, Fernando) Rojas, Eduardo, 30/125
**Noche alucinante** (Raimi, Sam) Gamberini, Marcela, 16/122
**Noche en la terraza** (Zima, Jorge) Rojas, Eduardo, 36/122
**Noches blancas** (Nolan, Christopher) D'Espósito, Leonardo, 27/125
**Nómades** (McTiernan, John) Russo, Eduardo, 49/123
**8 mujeres** (Ozon, François) García, Jorge, 17/124
**8 mujeres** (Ozon, François) Trerotola, Diego, 17/124
**Odisea americana** (Coppola, Christopher) D'Espósito, Leonardo, 57/127
**Osmosis Jones** (Farrelly, Bobby y Peter) D'Espósito, Leonardo, 59/122
**Pacto de lobos** (Gans, Christophe) Schwarzböck, Silvia, 31/125
**Pan y rosas** (Loach, Ken) Porta Fouz, Javier, 52/121
**Partition pour voix des femmes** (Bissonnette, Sophie) García, Santiago, 29/123
**Pasión y baile** (Carter, Thomas) Brodersen, Diego, 57/119
**Peluca y Marisita** (Perrone, Raúl) Porta Fouz, Javier, 28/126
**Peter Pan, regreso al país de Nunca Jamás** (Budd, Robin y Cook, Donovan) D'Espósito, Leonardo, 34/122
**Piñero** (Ichaso, León) Brodersen, Diego, 61/126
**Platform** (Jia Zhang-ke) Russo, Eduardo, 16/124
**Por dinero, casi todo** (Wilder, Billy) García, Jorge, 49/122
**Por la vuelta** (Pauls, Cristian) Russo, Eduardo, 30/123
**Premonición** (Raimi, Sam) García, Santiago, 18/122
**Primer blanco: el presidente** (Mastroianni, Armand) Brodersen, Diego, 57/128
**Psicópata americano 2** (Freeman, Morgan J.) Brodersen, Diego, 55/125
**Rápida y mortal** (Raimi, Sam) Porta Fouz, Javier, 17/122
**Retratos de una obsesión** (Romanek, Mark) Gamberini, Marcela, 29/125
**Ritos de frontera** (Wolf, Sergio y Taube, Alejo) Wolf, Sergio, 30/123
**Rojo profundo** (Argento, Dario) Brodersen, Diego, 56/123
**Rollerball** (McTiernan, John) D'Espósito, Leonardo, 47/123
**Sábado** (Villegas, Juan) Gamberini, Marcela, 13/124
**Sabés nadar?** (Kaplan, Diego) Salas, Hugo y Schwarzböck, Silvia, 16/125
**Sabiduría garantizada** (Dörrie, Doris) Trerotola, Diego, 17/119
**Samy y yo** (Milewicz, Eduardo) Rojas, Eduardo, 21/124
**Sauvage innocence** (Garrel, Philippe) Porta Fouz, Javier, 22/121
**Scooby-Doo** (Gosnelli, Raja) García, Santiago, 38/127
**Secretos ocultos** (McLoughlin, Tom) Trerotola, Diego, 20/124
**Señales** (Shyamalan, M. Night) García, Santiago, 24/125
**Señales** (Shyamalan, M. Night) Porta Fouz, Javier, 25/125
**Shiri** (Kang Je-gyu) Brodersen, Diego, 59/120
**Showtime** (Dey, Torn) Trerotola, Diego, 36/122
**Simplemente humano** (Sandgren, Ake) Rojas, Eduardo, 30/126
**Sin rastro** (Gaghan, Stephen) Trerotola, Diego, 19/128
**Sonatina** (Kitano, Takeshi) Panozzo, Marcelo, 18/124
**Spirit, el corcel indomable** (Asbury, Kelly y Cook, Lorna) Trerotola, Diego, 20/124
**Stan Lee, monstruos y mutantes** (Zakarin, Scott) D'Espósito, Leonardo, 56/124
**Star Wars Episodio II** (Lucas, George) D'Espósito, Leonardo, 10/123
**Star Wars Episodio II** (Lucas, George) García, Santiago, 6/123
**Star Wars Episodio II** (Lucas, George) Noriega, Gustavo, 11/123
**Storytelling** (Solondz, Todd) Trerotola, Diego, 31/122
**Stuart Little 2** (Minkolf, Rob) García, Santiago, 21/124
**Su amado enemigo** (Hitchcock, Alfred) Russo, Eduardo, 58/124
**Tan perversa como el diablo** (Dugan, Dennis) D'Espósito, Leonardo, 60/126
**Temporal** (Orgambide, Carlos) Castagna, Gustavo J., 20/124
**Terciopelo azul** (Lynch, David) Trerotola, Diego, 11/126
**Testigo de cargo** (Wilder, Billy) Trerotola, Diego, 48/122
**Texas para cuatro** (Aldrich, Robert) García, Santiago, 56/125
**Texas Rangers: Los justicieros** (Miner, Steve) Brodersen, Diego, 54/125
**The Bank** (Connolly, Robert) D'Espósito, Leonardo, 26/126
**Tierra sin pan** (Buñuel, Luis) Comolli, Jean-Louis, 49/125
**Titus** (Taymor, Julie) Porta Fouz, Javier, 52/121
**Todas las azafatas van al cielo** (Burman, Daniel) Rojas, Eduardo, 52/121
**Todos juntos** (Moodysson, Lukas) Villegas, Juan, 34/127
**Tráfico de arte** (Yuen, Woo-ping) Brodersen, Diego, 57/124
**Tras líneas enemigas** (Moore, John) Karstulovich, Federico, 28/120
**13 fantasmas** (Beck, Steve) D'Espósito, Leonardo, 60/126
**13 guerreros** (McTiernan, John) Karstulovich, Federico, 51/123
**3.000 millas al infierno** (Lichtenstein, Demian) Porta Fouz, Javier, 5/128
**3.000 millas al infierno** (Lichtenstein, Demian) Trerotola, Diego, 4/128
**Tres pájaros** (Jaureguialzo, Carlos) Panozzo, Marcelo, 38/127
**Tres romances en Paris** (Rohmer, Eric) Russo, Eduardo, 10/119
**Twin Peaks: Fuego camina conmigo** (Lynch, David) Schwarzböck, Silvia, 12/126
**Un asunto de mujeres** (Chabrol, Claude) Castagna, Gustavo J., 9/120
**Un día de suerte** (Guglíotta, Sandra) Noriega, Gustavo, 49/121
**Un gran chico** (Weitz, Chris y Paul) Panozzo, Marcelo, 18/126
**Un oso rojo** (Caetano, Adrián Israel) Brodersen, Diego, 14/126
**Un plan simple** (Raimi, Sam) Brodersen, Diego, 18/122
**Una historia sencilla** (Lynch, David) Gamberini, Marcela, 13/126
**Una mente brillante** (Howard, Ron) Noriega, Gustavo, 22/119
**Vagón fumador** (Chen, Verónica) Lingenti, Alejandro, 19/123
**Vanilla Sky** (Crowe, Cameron) Noriega, Gustavo, 17/119
**Vatel** (Joffé, Roland) D'Espósito, Leonardo, 56/127
**Vida bandida** (Levinson, Barry) D'Espósito, Leonardo, 13/118
**Vidas privadas** (Páez, Fito) Wolf, Sergio, 42/121
**Vivamos otra vez** (Dupeyron, François) Trerotola, Diego, 20/124
**XXX Triple X** (Cohen, Rob) Karstulovich, Federico, 38/127
**¿Y...dónde está el bebé?** (Stocki, Pedro) Trerotola, Diego, 22/119
**Zoolander** (Stiller, Ben) García, Santiago, 8/119

## 2 DIRECTORES, ACTORES, OTROS PERSONAJES

**Aldrich, Robert**
*Texas para cuatro* (García, Santiago) 56/125
**Almodóvar, Pedro**
*Hable con ella* (Panozzo, Marcelo) 16/127
**Altman, Robert**
*Gosford Park* (Brodersen, Diego) 16/119
**Améris, Jean-Pierre**
*El final de la inocencia* (D'Espósito, Leonardo) 54/125
**Anderson, Lindsay**
*Sobre John Ford* (García, Santiago) 44/128
**Anderson, Paul, W. S.**
*El huésped maldito* (Brodersen, Diego) 60/126
**Anderson, Wes**
*Los excéntricos Tenenbaum* (Panozzo, Marcelo) 6/119
nota (Porta Fouz, Javier) 2/119
**Antín, Juan**
*Mercano, el marciano* (D'Espósito, Leonardo) 23/126
**Argento, Dario**
*Rojo profundo* (Brodersen, Diego) 56/123
**Aristarain, Adolfo**
*Lugares comunes* (Rojas, Eduardo) 22/125
*Lugares comunes* (Wolf, Sergio) 23/125
*Lugares comunes* (Quintín) 36/126
*Lugares comunes* (Salas, Hugo y Schwarzböck, Silvia) 35/126
**Arregui, Gabriel**
*Mataperros* (Trerotola, Diego) 19/123
**Arsuaga, Diego**
*Corazón de fuego* (Karstulovich, Federico) 30/125
**Asbury, Kelly**
*Spirit, el corcel indomable* (Trerotola, Diego) 20/124
**Avnet, Jon**
*Insurrección* (Brodersen, Diego) 56/127
**Barone, Luis**
*Los malditos caminos* (Noriega, Gustavo) 16/128
**Beck, Steve**
*13 fantasmas* (D'Espósito, Leonardo) 60/126
**Becker, Harold**
*Enemigo en casa* (García, Santiago) 30/125
**Bellande, Enrique**
*Ciudad de María* (Brodersen, Diego) 27/123
entrevista 5/123
**Bertolucci, Giuseppe**
*El dulce rumor de la vida* (D'Espósito, Leonardo) 29/126
**Bigelow, Kathryn**
*K-19 The Widowmaker* (Brodersen, Diego) 20/127
nota (García, Santiago) 22/127
**Bissonnette, Sophie**
*Partition pour voix des femmes* (García, Santiago) 29/123
**Boetticher, Budd**
nota (García, Jorge) 58/118
*Estación Comanche* (García, Jorge) 58/124
**Bowman, Rob**
*El reinado del fuego* (García, Santiago) 30/125
**Brooks, Richard**
*A sangre fría* (García, Jorge) 58/127
**Budd, Robin**
*Peter Pan, regreso al país...* (D'Espósito, Leonardo) 34/122
**Buñuel, Luis**
*Tierra sin pan* (Comolli, Jean-Louis) 49/125
**Burman, Daniel**
*Todas las azafatas van al cielo* (Rojas, Eduardo) 52/121
**Caetano, Adrián Israel**
*Bolivia* (Noriega, Gustavo) 14/120
*Un oso rojo* (Brodersen, Diego) 14/126
entrevista 16/126
**Caiozzi, Silvio**
*Coronación* (Castagna, Gustavo J.) 25/122
entrevista 23/122
**Cámara, Javier**
nota (Trerotola, Diego) 19/127
**Cantet, Laurent**
*El empleo del tiempo* (Porta Fouz, Javier) 2/122
entrevista 6/122
**Carpenter, John**
*Fantasmas de Marte* (D'Espósito, Leonardo) 58/120
**Carter, Thomas**
*Pasión y baile* (Brodersen, Diego) 57/119
**Carvalho, Luiz Fernando**
*A la izquierda del padre* (Noriega, Gustavo) 45/121
*A la izquierda del padre* (Rojas, Eduardo) 44/121
**Cassavetes, John**
*Maridos* (Russo, Eduardo) 58/127
**Cassavetes, Nick**
*John Q* (Rojas, Eduardo) 20/123
**Céspedes, Marcelo**
*H. I. J. O. S.* (Panozzo, Marcelo) 28/123
**Chabrol, Claude**
*Un asunto de mujeres* (Castagna, Gustavo J.) 9/120
**Chan, Jackie**
*La hiena indomable* (Brodersen, Diego) 57/124
*El smoking* (Brodersen, Diego) 7/128
nota (Brodersen, Diego) 8/128
**Chatiliez, Etienne**
*Grupo de familia* (Trerotola, Diego) 31/126
**Chen, Verónica**
*Vagón fumador* (Lingenti, Alejandro) 19/123
**Chéreau, Patrice**
*Intimidad* (Brodersen, Diego) 33/122
**Chopra, Vidhu Vinod**
*Misión en Cachemira* (Brodersen, Diego) 54/123
**Clark, Larry**
*El despertar del terror* (Brodersen, Diego) 58/122
**Coen, Joel**
*El hombre que nunca estuvo* (Panozzo, Marcelo) 13/119
**Cohen, Rob**
*XXX Triple X* (Karstulovich, Federico) 38/127
**Columbus, Chris**
*Harry Potter y la cámara secreta* (Ortiz, Ramiro) 12/128
**Comolli, Jean-Louis**
*Filmar para ver* (Russo, Eduardo) 48/125
**Connolly, Robert**
*The Bank* (D'Espósito, Leonardo) 26/126
**Cook, Donovan**
*Peter Pan, regreso al país de Nunca Jamás* (D'Espósito, Leo-

nardo) 34/122
**Cook, Lorna**
*Spirit, el corcel indomable* (Trerotola, Diego) 20/124
**Coppola, Christopher**
*Odisea americana* (D'Espósito, Leonardo) 57/127
**Coppola, Francis Ford**
*Apocalypse Now Redux* (Quintin) 10/120
**Corman, Roger**
*La mujer avispa* (Russo, Eduardo) 56/118
**Coscia, Jorge**
*Luca vive* (Porta Fouz, Javier) 37/127
**Costa, Pedro**
nota (García, Jorge) 14/121
entrevista 14/121
**Costa-Gavras, Constantin**
*Amén* (Castagna, Gustavo J.) 35/127
**Crowe, Cameron**
*Vanilla Sky* (Noriega, Gustavo) 17/119
**Cukor, George**
*Mujercitas* (Gamberini, Marcela) 56/125
**Darabont, Frank**
*El Majestic* (Karstulovich, Federico) 28/120
**Davis, Andrew**
*Daño colateral* (Porta Fouz, Javier) 22/119
**Davis, John A.**
*Jimmy Neutron* (Trerotola, Diego) 28/120
**Davis, Tamra**
*Crossroads - Amigas para siempre* (Panozzo, Marcelo) 28/125
**de la Fuente, Contantino**
nota (Quintin) 2/123
**de Oliveira César, Inés**
*La entrega* (Panozzo, Marcelo) 30/126
**Deblois, Dean**
*Lilo & Stitch* (Panozzo, Marcelo) 18/123
**del Toro, Guillermo**
*Blade 2, el cazavampiros* (Trerotola, Diego) 21/124
**Delvaux, André**
nota (García, Jorge) 61/127
**Demare, Lucas**
*La guerra gaucha* (García, Santiago) 47/128
**Depardon, Raymond**
nota (Russo, Eduardo) 52/127
**Dey, Tom**
*Showtime* (Trerotola, Diego) 36/122
**Di Salvo, Aníbal**
*Chúmbale* (Trerotola, Diego) 22/119
**Di Tella, Andrés**
*La televisión y yo* (Rojas, Eduardo) 29/123
entrevista 36/123
**Donen, Stanley**
*Charada* (García, Jorge) 58/119
**Dörrie, Doris**
*Sabiduría garantizada* (Trerotola, Diego) 17/119
**Dugan, Dennis**
*Tan perversa como el diablo* (D'Espósito, Leonardo) 60/126
**Dupeyron, François**
*Vivamos otra vez* (Trerotola, Diego) 20/124
**Eastwood, Clint**
*Deuda de sangre* (Gamberini, Marcela) 24/127
**Edwards, Blake**
*La fiesta inolvidable* (Castagna, Gustavo J.) 56/125
**Elejalde, Karra**
*Año Mariano* (Trancón, Manuel) 20/123
**Elton, Ben**
*Cómo hacer bebés* (Tordoni, Hugo) 19/128
**Erice, Víctor**
nota (Gamberini, Marcela) 39/126
entrevista 40/126
*El espíritu de la colmena* (Trerotola, Diego) 45/126
*El sur* (Gamberini, Marcela) 46/126
*El sol del membrillo* (Russo, Eduardo) 47/126
**Farrelly, Bobby**
*Amor ciego* (Noriega, Gustavo) 15/119
*Amor ciego* (Porta Fouz, Javier) 15/119
*Osmosis Jones* (D'Espósito, Leonardo) 59/122
**Farrelly, Peter**
*Amor ciego* (Noriega, Gustavo) 15/119
*Amor ciego* (Porta Fouz, Javier) 15/119
*Osmosis Jones* (D'Espósito, Leonardo) 59/122
**Fassbinder, Rainer W.**
nota (Alacahan, Hayrabeth) 46/125
*Berlin Alexanderplatz* (García, Jorge) 61/122
**Fernández Mouján, Alejandro**
*Las Palmas, Chaco* (Winograd, Alejandro) 28/123
*Las Palmas, Chaco* (Panozzo, Marcelo) 33/127
**Field, Todd**
*En el dormitorio* (García, Santiago) 25/120
*En el dormitorio* (Lingenti, Alejandro) 25/120
**Fincher, David**
*La habitación del pánico* (Gamberini, Marcela) 20/122
*La habitación del pánico* (García, Santiago) 21/122
*La habitación del pánico* (Rojas, Eduardo) 22/122
**Fontán, Gustavo**
*Marechal o la batalla de los ángeles* (Villegas, Juan) 31/126
**Forster, Marc**
*Cambio de vida* (Rojas, Eduardo) 12/123
*Cambio de vida* (Villegas, Juan) 12/123
**Frazzi, Andrea**
*Cuando el cielo cae* (Rojas, Eduardo) 23/119
**Frazzi, Antonio**
*Cuando el cielo cae* (Rojas, Eduardo) 23/119
**Freeman, Morgan J.**
*Psicópata americano 2* (Brodersen, Diego) 55/125
**Fukasaku, Kinji**
*Batalla real* (Brodersen, Diego) 10/125
*Batalla real* (Porta Fouz, Javier) 14/125
*Batalla real* (Rojas, Eduardo) 13/125
**Fuqua, Antoine**
*Día de entrenamiento* (Porta Fouz, Javier) 26/120
**Gaghan, Stephen**
*Sin rastro* (Trerotola, Diego) 19/128
**Gallen, Joel**
*No otra tonta película americana* (D'Espósito, Leonardo) 55/125
**Gans, Christophe**
*Pacto de lobos* (Schwarzböck, Silvia) 31/125
**Garrel, Philippe**
*Sauvage innocence* (Porta Fouz, Javier) 22/121
**Gatlif, Toni**
*Gitano... Quiero ser libre* (Trerotola, Diego) 23/119
**Gillespie, Jim**
*D-Tox* (Karstulovich, Federico) 23/119
**Glazer, Jonathan**
*Bestia salvaje* (Karstulovich, Federico) 28/120
**Gómez, Manuel**
*El amor perjudica seriamente la salud* (Rojas, Eduardo) 23/119
**Gordon, Stuart**
*La hora de la bestia* (Brodersen, Diego) 61/126
**Gosnelli, Raja**
*Scooby-Doo* (García, Santiago) 38/127
**Gowariker, Ashutosh**
*Lagaan* (Brodersen, Diego) 56/120
**Gross, Terence**
*El fin del mundo* (D'Espósito, Leonardo) 57/119
**Grupo Documental 1° de Mayo**
*Matanza* (Schwarzböck, Silvia) 29/126
**Guarini, Carmen**
*H. I. J. O. S.* (Panozzo, Marcelo) 28/123
entrevista 34/123
**Gugliotta, Sandra**
*Un día de suerte* (Noriega, Gustavo) 49/121
entrevista48/121
**Guillén, Fernando**
*Año Mariano* (Trancón, Manuel) 20/123
**Harlin, Renny**
*Alta velocidad* (D'Espósito, Leonardo) 23/119
**Hawks, Howard**
*Hatari!* (Trancón, Manuel) 46/128
**Herman-Wurmfeld, Charles**
*Besando a Jessica Stein* (Porta Fouz, Javier y García Santiago) 29/125
**Hernández, Paula**
*Herencia* (Karstulovich, Federico) 20/123
**Hickox, Anthony**
*La última misión* (D'Espósito, Leonardo) 57/127
**Hitchcock, Alfred**
*Su amado enemigo* (Russo, Eduardo) 58/124
*El hombre equivocado* (García, Santiago) 58/128
**Hoblit, Gregory**
*En defensa del honor* (D'Espósito, Leonardo) 36/122
**Hou Hsiao-hsien**
nota (Rojas, Eduardo) 24/121
**Howard, Ron**
*Una mente brillante* (Noriega, Gustavo) 22/119
**Howitt, Peter**
*Amenaza virtual* (D'Espósito, Leonardo) 54/118
**Hughes, hermanos**
*Desde el infierno* (Russo, Eduardo) 20/120
**Huston, John**
*El juez del patíbulo* (García, Jorge) 56/123
**Ichaso, León**
*Piñero* (Brodersen, Diego) 61/126
**Ichikawa, Kon**
nota (García, Jorge) 52/124
**Iosseliani, Otra**
*Hogar, dulce hogar* (Rojas, Eduardo) 10/118
**Isaac, James**
*Jason X* (Brodersen, Diego) 16/119
**Jack, el destripador**
nota (Russo, Eduardo) 20/120
**Jackson, Peter**
nota (Brodersen, Diego) 8/118
*El Señor de los Anillos* (García, Santiago) 3/118
**Jaureguialzo, Carlos**
*Tres pájaros* (Panozzo, Marcelo) 38/127
**Jeunet, Jean-Pierre**
*Amélie* (Salas, Hugo) 12/119
**Jia Zhang-ke**
*Platform* (Russo, Eduardo) 16/124
**Joffé, Roland**
*Vatel* (D'Espósito, Leonardo) 56/127
**Jones, Chuck**
nota (D'Espósito, Leonardo) 36/128
**Jusid, Juan José**
*Apasionados* (D'Espósito, Leonardo) 34/122
**Kang Je-gyu**
*Shiri* (Brodersen, Diego) 59/120
**Kaplan, Diego**
*Sabés nadar?* (Salas, Hugo y Schwarzböck, Silvia) 16/125
entrevista 18/125
**Kapur, Shekhar**
*Las cuatro plumas* (García, Santiago) 17/128
**Khouri, Callie**
*Divinos secretos* (García, Santiago) 30/126
**Kitano, Takeshi**
*Hermano* (Brodersen, Diego) 16/120
*Sonatina* (Panozzo, Marcelo) 18/124
**Kormákur, Baltasar**
*Invierno caliente* (D'Espósito, Leonardo) 36/127
**Kosashvili, Dover**
*La mujer de mi vida* (Porta Fouz, Javier) 37/127
*La mujer de mi vida* (Noriega, Gustavo) 64/128
**Krämer, Robert**
nota (Russo, Eduardo) 14/123
*Cités de la plaine* (Russo, Eduardo) 17/123
**Kubrick, Stanley**
nota (García, Jorge) 61/120
**Kumble, Brian**
*La cosa más dulce* (Karstulovich, Federico) 30/125
**Kurosawa, Akira**
*El infierno del odio* (Russo, Eduardo) 58/119
**Lagerlöf, Daniel Lind**
*Nada es imposible* (Trerotola, Diego) 31/125
**Lang, Fritz**
*El espectro del río* (García, Jorge) 56/118
*Los sobornados* (Lingenti, Alejandro) 58/124
**Lee, Stan**
nota (D'Espósito, Leonardo) 12/122
**Lehmann, Michael**
*40 días y 40 noches* (Trerotola, Diego) 19/123
**Levant, Brian**
*Frío de perros* (Panozzo, Marcelo) 31/125
**Levinson, Barry**
*Vida bandida* (D'Espósito, Leonardo) 13/118
**Lichtenstein, Demian**
*3.000 millas al infierno* (Porta Fouz, Javier) 5/128
*3.000 millas al infierno* (Trerotola, Diego) 4/128
**Liman, Doug**
*Identidad desconocida* (Karstulovich, Federico) 30/126
**Linklater, Richard**
*Despertando a la vida* (Noriega, Gustavo) 22/120
**Llinás, Mariano**
entrevista 35/123
entrevista 6/124
*Balnearios* (Trerotola, Diego) 26/123
*Balnearios* (Porta Fouz, Javier) 26/127
**Loach, Ken**
*Pan y rosas* (Porta Fouz, Javier) 52/121
**Lucas, George**
*Star Wars Episodio II* (D'Espósito, Leonardo) 10/123
*Star Wars Episodio II* (García, Santiago) 6/123
*Star Wars Episodio II* (Noriega, Gustavo) 11/123
**Lurie, Rod**
*La última fortaleza* (Brodersen, Diego) 56/124
**Lynch, David**
nota (Castagna, Gustavo J.) 6/126
*Carretera perdida* (Castagna, Gustavo J.) 13/126
*Duna* (D'Espósito, Leonardo) 11/126
*Una historia sencilla* (Gamberini, Marcela) 13/126
*El hombre elefante* (García, Santiago) 10/126
*Corazón salvaje* (Porta Fouz, Javier) 12/126
*El camino de los sueños* (Russo, Eduardo) 4/126
*Eraserhead* (Salas, Hugo) 10/126
*Twin Peaks: Fuego camina conmigo* (Schwarzböck, Silvia) 12/126
*Terciopelo azul* (Trerotola, Diego) 11/126
**Majmalbaf, Mohsen**
*Kandahar* (Rojas, Eduardo) 18/119
**Malowicki, Nicolás**
*Evita capitana* (Noriega, Gustavo) 27/123
**Mañas, Achero**
*El bola* (Rojas, Eduardo) 14/118
**Mangold, James**
*Kate & Leopold* (Porta Fouz, Javier) 52/121
**Mann, Michael**
*Ali* (Noriega, Gustavo) 32/122
**Marshall, Garry**
*El diario de la princesa* (Trerotola, Diego) 22/119
**Marshall, Penny**
*Los chicos de mi vida* (Panozzo, Marcelo) 12/118
**Massa, Ezio**
*Cacería* (Trerotola, Diego) 36/122
**Mastroianni, Armand**
*Primer blanco: el presidente* (Brodersen, Diego) 57/128
**Maysles, hermanos**
*Gimme Shelter* (Noriega, Gustavo) 32/120
**McCracken, Craig**
*Las chicas superpoderosas* (D'Espósito, Leonardo) 20/124
**McGehee, Scott**
*El precio del silencio* (Noriega, Gustavo) 26/120
**McLoughlin, Tom**
*Secretos ocultos* (Trerotola, Diego) 20/124
**McTiernan, John**
*Rollerball* (D'Espósito, Leonardo) 47/123
*Duro de matar - La venganza* (D'Espósito, Leonardo) 51/123
*El curandero de la selva* (García, Santiago) 50/123
*El último gran héroe* (García, Santiago) 50/123
*13 guerreros* (Karstulovich, Federico) 51/123
*Duro de matar* (Panozzo, Marcelo) 49/123
*Nómades* (Russo, Eduardo) 49/123
*El caso Thomas Crown* (Salas, Hugo) 51/123
*Depredador* (Trancón, Manuel) 49/123
*La caza al Octubre Rojo* (Trerotola, Diego) 50/123
**Medem, Julio**
*Lucía y el sexo* (Salas, Hugo) 14/119
**Mendes, Sam**
*Camino a la perdición* (Lingenti, Alejandro) 26/125
**Miéville, Anne-Marie**
*Después de la reconciliación* (Trerotola, Diego) 18/119
**Milewicz, Eduardo**
*Samy y yo* (Rojas, Eduardo) 21/124
**Miner, Steve**
*Texas Rangers: Los justicieros* (Brodersen, Diego) 54/125
**Minkoff, Rob**
*Stuart Little 2* (García, Santiago) 21/124
**Minnelli, Vincente**
*Designios de mujer* (Russo, Eduardo) 56/123
**Mitchell, John Cameron**
*Hedwig and the Angry Inch* (Panozzo, Marcelo) 51/121
**Montes-Bradley, Eduardo**
*Cortázar: apuntes para un documental* (Quintin) 30/127
**Moodysson, Lukas**
*Todos juntos* (Villegas, Juan) 34/127
**Moore, John**
*Tras líneas enemigas* (Karstulovich, Federico) 28/120
**Moretti, Nanni**
*La habitación del hijo* (Porta Fouz, Javier) 50/121
**Muccino, Gabriele**
nota (Porta Fouz, Javier) 29/122
*El último beso* (Villegas, Juan) 26/122
**Musa, Fernando**
*No sabe / No contesta* (Rojas, Eduardo) 30/125
**Nair, Mira**
*La boda* (Brodersen, Diego) 21/124
**Nelson, Jessie**
*Mi nombre es Sam* (Karstulovich, Federico) 28/120
**Nieto, Luis**
*Estrella del Sur* (Trancón, Manuel) 19/128
**Nolan, Christopher**
*Memento* (Porta Fouz, Javier) 21/119
*Noches blancas* (D'Espósito, Leonardo) 27/125
**Orgambide, Carlos**
*Temporal* (Castagna, Gustavo J.) 20/124
**Ortega, Luis**
*Caja negra* (D'Espósito, Leonardo) 11/124
entrevista 10/124
**Ozon, François**
*8 mujeres* (García, Jorge) 17/124
*8 mujeres* (Trerotola, Diego) 17/124
**Páez, Fito**
*Vidas privadas* (Wolf, Sergio) 42/121
**Pasolini, Pier Paolo**
nota (Porta Fouz, Javier) 43/128
nota (Russo, Eduardo) 40/128
**Pauls, Cristian**
*Por la vuelta* (Russo, Eduardo) 30/123
**Pellington, Mark**
*Mensajeros de la oscuridad* (Trerotola, Diego) 31/126
**Penn, Sean**
*Código de honor* (Rojas, Eduardo) 27/120
**Perrone, Raúl**
*Peluca y Marisita* (Porta Fouz, Javier) 28/126
**Piñeyro, Marcelo**
*Kamchatka* (Rojas, Eduardo) 29/127
*Kamchatka* (Trerotola, Diego) 28/127
**Podeswa, Jeremy**
*Cinco sentidos* (Trancón, Manuel) 31/126
**Poiré, Jean-Marie**
*Locos visitantes* (Brodersen, Diego) 54/125
**Poliak, Ana**
*La fe del volcán* (D'Espósito, Leonardo) 32/127
**Postiglione, Gustavo**
*El cumple* (Lingenti, Alejandro) 20/126
entrevista 21/126
*El cumple* (Trerotola, Diego) 64/128
**Preminger, Otto**
*Almas perdidas* (Russo, Eduardo) 58/128
**Raimi, Sam**
nota (Brodersen, Diego) 14/122
*Diabólico* (Brodersen, Diego) 16/122
*Un plan simple* (Brodersen, Diego) 18/122
*El ejército de las tinieblas* (D'Espósito, Leonardo) 17/122
*Noche alucinante* (Gamberini, Marcela) 16/122
*Premonición* (García, Santiago) 18/122
*El Hombre Araña* (Panozzo, Marcelo) 8/122
*Enamorado* (Panozzo, Marcelo) 18/122
*Rápida y mortal* (Porta Fouz, Javier) 17/122
*Darkman* (Schwarzböck, Silvia) 17/122
*La fiesta del crimen* (Trerotola, Diego) 16/122
**Ratner, Brett**
*Dragón rojo* (D'Espósito, Leonardo) 38/127
**Reynolds, Kevin**
*Montecristo* (García, Santiago) 47/121
**Riefenstahl, Leni**
nota (Castagna, Gustavo J.) 26/124
**Rintaro**
*Metrópolis* (D'Espósito, Leonardo) 54/123
**Ripstein, Arturo**
nota (García, Jorge) 59/125
**Roach, Jay**
*Austin Powers en Goldmember* (García, Santiago) 29/126
**Robinson, Phil Alden**
*La suma de todos los miedos* (Panozzo, Marcelo) 20/123

**Rodríguez Peila, Raúl**
*Dibu 3* (D'Espósito, Leonardo) 20/124
**Rogers, J. B**
*American Pie 2* (García, Santiago) 22/119
**Rohmer, Eric**
*Tres romances en París* (Russo, Eduardo) 10/119
*La dama y el duque* (Russo, Eduardo) 2/120
entrevista 6/120
**Romanek, Mark**
*Retratos de una obsesión* (Gamberini, Marcela) 29/125
**Rosenthal, Rick**
*Halloween: resurrección* (Castagna, Gustavo J.) 38/127
**Rothemund, Marc**
*Hormigas entre las piernas* (Rojas, Eduardo) 14/118
**Ruiz, Víctor Jorge**
*Ni vivo... ni muerto* (Trerotola, Diego) 36/122
**Russell, Chuck**
*El rey Escorpión* (García, Santiago) 52/121
**Rymer, Michael**
*La reina de los condenados* (García, Santiago) 19/123
**Salles, Walter**
*Detrás del sol* (Karstulovich, Federico) 36/127
**Salva, Víctor**
*Jeepers Creepers* (Porta Fouz, Javier) 19/119
**Sanders, Chris**
*Lilo & Stitch* (Panozzo, Marcelo) 18/123
**Sandgren, Ake**
*Simplemente humano* (Rojas, Eduardo) 30/126
**Santiago, Hugo**
nota (Oubiña, David) 13/121
nota (Schwarzböck, Silvia) 8/121
nota (Trancón, Manuel) 10/121
entrevista 38/122
**Schepisi, Fred**
*Las últimas órdenes* (Karstulovich, Federico) 30/126
**Scherlig, Lone**
*Italiano para principiantes* (Gamberini, Marcela) 20/119
**Schroeder, Barbet**
*Cálculo mortal* (Trerotola, Diego) 19/123
**Schumacher, Joel**
*Malas compañías* (Karstulovich, Federico) 21/124
**Scott, Ridley**
*La caída del Halcón Negro* (García, Santiago) 27/120
**Scott, Tony**
*Juego de espías* (Trancón, Manuel) 19/123
**Shadyac, Tom**
*El misterio de la libélula* (García, Santiago) 34/122
**Shore, Simon**
*El tiempo de ser feliz* (Porta Fouz, Javier y Trerotola, Diego) 14/128
**Shyamalan, M. Night**
*Señales* (García, Santiago) 24/125
*Señales* (Porta Fouz, Javier) 25/125
**Shyer, Charles**
*La intriga del collar* (Brodersen, Diego) 55/123
**Siegel, David**
*El precio del silencio* (Noriega, Gustavo) 26/120
**Silberling, Brad**
*La vida continúa* (García, Santiago) 37/127
**Singleton, John**
*El rey de la calle* (Brodersen, Diego) 56/119
**Skolimowski, Jerzy**
nota (García, Jorge) 61/118
**Smith, Kevin**
*Jay y el silencioso Bob* (D'Espósito, Leonardo) 59/122
**Soderbergh, Steven**
*La gran estafa* (D'Espósito, Leonardo) 20/119
**Softley, Ian**
*K-Pax* (D'Espósito, Leonardo) 34/122
**Sokurov, Alexander**
nota (Russo, Eduardo) 18/121
**Solondz, Todd**
*Storytelling* (Trerotola, Diego) 31/122
**Sonnenfeld, Barry**
*Hombres de negro II* (García, Santiago) 19/124
**Sonnino, Giovanna**
entrevista 38/121
**Sorín, Carlos**
*Historias mínimas* (Rojas, Eduardo) 27/126
**Sosa, David**
entrevista 23/120
**Spielberg, Steven**
*E. T.* (Panozzo, Marcelo) 18/120
*Minority Report* (Russo, Eduardo) 14/124
*Minority Report* (D'Espósito, Leonardo) 64/128
**Stiller, Ben**
*Zoolander* (García, Santiago) 8/119
nota (Porta Fouz, Javier) 2/119
**Stocki, Pedro**
*¿Y...dónde está el bebé?* (Trerotola, Diego) 22/119
**Stockwell, John**
*Hermosa locura* (García, Santiago) 14/118
**Subiela, Eliseo**
*Las aventuras de Dios* (Castagna, Gustavo J.) 31/126
**Szifrón, Damián**
entrevista 28/128
**Tagliavini, Gabriela**
*La mujer que todo hombre quiere* (Castagna, Gustavo J.) 14/118
**Tanovic, Danis**
*El último día* (Rojas, Eduardo) 18/124
**Tati, Jacques**
nota (Trerotola, Diego) 50/127
**Taube, Alejo**
*Ritos de frontera* (Wolf, Sergio) 30/123
**Taymor, Julie**
*Titus* (Porta Fouz, Javier) 52/121
*Frida* (D'Espósito, Leonardo) 11/128
*Frida* (García, Santiago) 10/128
*Frida* (Rojas, Eduardo) 11/128
**Thompson, Danièle**
*Besos para todos* (Panozzo, Marcelo) 14/118
**Tolkien, J. R. R.**
nota (D'Espósito, Leonardo) 6/118
**Torre Nilsson, Leopoldo**
nota (García, Santiago) 36/120
nota (Tabbia, Alberto) 58/126
**Trapero, Pablo**
*El Bonaerense* (Quintín) 4/125
entrevista 7/125
**Truffaut, François**
*Besos robados* (Lingenti, Alejandro) 58/119
*Fahrenheit 451* (Castagna, Gustavo J.) 58/128
**Tykwer, Tom**
*En el cielo* (Porta Fouz, Javier) 24/126
**Valladares, Edmund**
*I Love You... Torito* (Gamberini, Marcela) 20/123
**van Warmerdam, Alex**
*Ménage à trois* (D'Espósito, Leonardo) 33/122
**Vernoux, Marie**
*Nada que hacer* (Panozzo, Marcelo) 13/118
**Villegas, Juan**
*Sábado* (Gamberini, Marcela) 13/124
**Wajda, Andrzej**
nota (García, Jorge) 61/128
**Wallace, Randall**
*Fuimos soldados* (Karstulovich, Federico) 31/126
**Watkins, Peter**
*La Commune* (París 1871) (Schwarzböck, Silvia) 20/121
**Wedge, Chris**
*La era del hielo* (Castagna, Gustavo J.) 20/124
**Wei Lo**
*La hiena indomable* (Brodersen, Diego) 57/124
**Weitz, Chris**
*Un gran chico* (Panozzo, Marcelo) 18/126
**Weitz, Paul**
*Un gran chico* (Panozzo, Marcelo) 18/126
**Weltz, Chris**
*De vuelta a la tierra* (D'Espósito, Leonardo) 56/119
**Weltz, Paul**
*De vuelta a la tierra* (D'Espósito, Leonardo) 56/119
**Wilder, Billy**
nota (Russo, Eduardo) 44/122
*Amor en la tarde* (Gamberini, Marcela) 48/122
*Por dinero, casi todo* (García, Jorge) 49/122
*Irma la dulce* (Panozzo, Marcelo) 49/122
*Testigo de cargo* (Trerotola, Diego) 48/122
*El ocaso de una vida* (Castagna, Gustavo J.) 58/127
**Winkler, Irwin**
*Construyendo la vida* (Panozzo, Marcelo) 30/126
**Wolf, Sergio**
*Ritos de frontera* (Wolf, Sergio) 30/123
**Wong, James**
*El único* (D'Espósito, Leonardo) 56/124
**Woo, John**
*Códigos de guerra* (Porta Fouz, Javier) 20/125
**Wortmann, Sönke**
*Hollywood maldito* (D'Espósito, Leonardo) 57/128
**Yuen Corey**
*La última lucha* (Brodersen, Diego) 55/118
**Yuen Woo-ping**
*Batalla de honor* (Brodersen, Diego) 55/118
*Alma de acero* (Brodersen, Diego) 55/123
*Tráfico de arte* (Brodersen, Diego) 57/124
*La serpiente a la sombra del águila* (Brodersen, Diego) 57/124
**Zakarin, Scott**
*Stan Lee, monstruos y mutantes* (D'Espósito, Leonardo) 56/124
**Ziehl, Scott**
*La tierra contra la araña* (D'Espósito, Leonardo) 57/120
**Zima, Jorge**
*Noche en la terraza* (Rojas, Eduardo) 36/122
**Zucker, Jerry**
*El mundo está loco, loco* (Trerotola, Diego) 31/125
**Zwick, Joel**
*Mi gran casamiento griego* (Lingenti, Alejandro) 36/127

## 3 OTRAS NOTAS

**AA.VV.**
Los temas del año, 18/118
Todos los estrenos de 2001, 22/118
Nuestras canciones, 26/119
**Abraham, Tomás**
La crisis, 42/119
Sobre Antonio Berni, 54/121
Fútbol y TV, 38/123
Las bellas almas, 30/124
Sobre Bielsa, 35/124
La envidia del penito, 39/125
**Acuña, Claudia**
*No logo* en Argentina, 44/120
**Alonso, Lisandro**
Exhibición y distribución de cine argentino, 33/128
**Bellande, Enrique**
Exhibición y distribución de cine argentino, 35/128
**Castagna, Gustavo J.**
La TV y el cine, 24/128
**Costantini, Eduardo (h)**
Exhibición y distribución de cine argentino, 33/128
**D'Espósito, Leonardo**
Sobre John McTiernan, 47/123
Sobre Disney, 49/124
Sobre el mainstream, 33/125
La tele y yo, 31/128
**Gamberini, Marcela**
Documentales: un género doloroso, 25/123
**García, Santiago**
Sobre Disney, 50/124
Nuevo cine argentino, 6/127
La tele y yo, 31/128
**Llinás, Mariano**
Exhibición y distribución de cine argentino, 32/128
**Martin, Adrian**
En busca del autor, 50/120
**Moreno, Rodrigo**
Exhibición y distribución de cine argentino, 33/128
**Noriega, Gustavo**
Documentales: el retorno de lo real, 22/123
Fútbol y TV, 38/123
La TV y el cine, 26/128
**Ortiz, Ramiro**
Exhibición y distribución de cine argentino en Córdoba, **34/128**
**Panozzo, Marcelo**
Cineclub Hugo del Carril, 33/126
Sobre el nacimiento de Harry Potter, 13/128
La tele y yo, 31/128
**Porta Fouz, Javier**
La inocencia salvaje, 22/121
El mercado de los documentales, 32/123
Películas de fútbol, 44/123
Quejas contra el mainstream, 23/124
Sobre Disney, 49/124
Nuevo cine argentino, 8/127
Exhibición y distribución de cine argentino, 32/128
**Quintín**
Sobre las revueltas y el nuevo gobierno, 48/118
Argentina en el gobierno de Duhalde, 38/119
Nuevo cine argentino, 11/127
**Rojas, Eduardo**
*Los simuladores*, 29/128
**Rojas, Patricia**
La conferencia de Naomi Klein, 49/120
**Russo, Eduardo**
Cine experimental, 26/121
**Schwarzböck, Silvia**
Revista *Km 111*, 46/119
**Trerotola, Diego**
Videoarte, 64/120
**Villegas, Juan**
Sobre Bielsa, 43/123
Exhibición y distribución de cine argentino, 34/128
**Wolf, Sergio**
El inquilino I, 52/123
El inquilino II, 54/124
El inquilino III, 52/125
El inquilino IV, 56/126
El inquilino V, 54/127
El inquilino VI, 54/128

## 4 FESTIVALES

**Amsterdam**
Noriega, Gustavo, 50/119
**Buenos Aires**
Noriega, Gustavo, 2/121
**Cannes**
Quintín, 36/124
**Karlovy Vary**
Panozzo, Marcelo, 36/125
**Lima**
García, Jorge, 34/125
**Locarno**
Quintín y de la Fuente, Flavia, 48/126
**Mar del Plata**
Noriega, Gustavo, 31/120
**Montreal**
Quintín y de la Fuente, Flavia, 42/127
**Río**
Panozzo, Marcelo, 48/127
**San Sebastián**
García, Jorge, 48/128
**Toronto**
de la Fuente, Flavia, 48/119
Quintín y de la Fuente, Flavia, 45/127
**Valparaíso**
Russo, Eduardo, 54/126
**Vancouver**
de la Fuente, Flavia, 48/119