

EL AMANTE

CINE

Martin Scorsese y *Pandillas de Nueva York*

La Manzana podrida

EL LADRON DE ORQUIDEAS ADAPTANDO LO ASPERO

007 Y OTRO DIA PARA MORIR VIEJOS SON LOS AGENTES

MINI ESPIAS 2 Y ROBERT RODRIGUEZ CENTRAL DE INTELIGENCIA

MAURICE PIALAT (1925-2003) EL REBELDE SOLITARIO



AÑO 12	Nº 130	FEBRERO 2003
ARG \$ 9,50	URU \$ 65	ISSN 150636



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. A su vez, cada materia –tanto de primero como de segundo año– podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

Materias de primer año

Teorías del cine I

Historia del cine 1: Hollywood

Exhibición y distribución

Cine de animación

Cine norteamericano clásico: géneros y autores

Medios y escritura I

Materias de segundo año

Cine y otras imágenes

Cine argentino 1

Historia del cine 3: cinematografías periféricas

Crítica y críticos 2

Medios y escritura 2

Los grandes cineastas fuera de Hollywood

Director **Gustavo Noriega**

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

Informes e inscripción por e-mail a elamanteescuela@fibertel.com.ar
o por teléfono al **4983-3748** (de lunes a viernes de 12 a 19 hs.)

Más información en www.elamante.com

	2	Correo
Estrenos	4	Pandillas de Nueva York (a favor)
	8	Pandillas de Nueva York (en contra)
	10	Sobre Scorsese, Coppola y De Palma
	12	El ladrón de orquídeas
	16	James Bond + Otro día para morir
	20	Las confesiones del Sr. Schmidt + La elección
	22	Robert Rodríguez + Mini espías 2
	24	11'09"01
	25	Tigero: El film que nunca existió
	26	Piso compartido
	27	8 Mile: La calle de las ilusiones
	28	Abajo el telón
		Herencia de sangre
		El americano
	29	Simone
		No debes estar aquí
		Los Thornberrys
		La llamada
	30	Analízate
		Escape al paraíso
		Mini campeones
	31	Índice 2002
	35	De uno a diez
	36	El AmanTV
	40	Pinocho + El caso Miramax
	42	Festival de Gijón
	46	Tod Browning
	48	Maurice Pialat
	50	Ken Hamilton
	53	Picado
	54	El inquilino
Guía de <i>El Amante</i>	56	Danny De Vito
	58	Video
	62	Cine en TV

Hace un año estábamos al borde de un precipicio: *El Amante* corría serios riesgos de no seguir saliendo. El número de febrero de 2002 era en realidad nuestro número de enero, pero la tapa en cuestión no perdió vigencia, porque hasta un tanque mainstream como *El Señor de los Anillos* sucumbió a la crisis argentina. Un año más tarde, no sólo la segunda parte de la trilogía de Peter Jackson se estrenó en el momento que le correspondía (yendo a parar a nuestro número de enero-enero), sino que *El Amante*, a pesar de una serie de dificultades que sería tedioso y reiterativo poner aquí por escrito, está saliendo más o menos en fecha con su edición de febrero-febrero. ¿Qué significa esto? Nosotros no lo sabemos muy bien, salvo por la discreta alegría que nos produce espiar a Bond, quedar perplejos con Spike Jonze, celebrar a Robert Rodríguez, visitar Gijón, recordar a Maurice Pialat y a Tod Browning. La cobertura central de este número gira en torno al regreso de Martin Scorsese a bordo de sus *Pandillas de Nueva York*: la película nos gustó cuando la vimos por primera vez y más todavía en segunda vuelta (cosas de la democracia), aunque, naturalmente, alguna voz en contra tenía que aparecer, y esa voz también está incluida en este número. Otra de nuestras ocupaciones del verano 2003 (además de cubrir estrenos oscarizables a granel) fue empezar a ver el panorama del cine argentino más nuevo, y el resultado de ese trabajo saldrá en una producción especial el próximo número. Esto quiere decir (más o menos) que nosotros seguimos acá, y que nos vemos en marzo. ■

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
Santiago García
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 Broderesen,
Leonardo M. D'Espósito,
Javier Porta Fouz, Juan Villegas,
Hugo Salas, Diego Trerotola,
Marcelo Panozzo,
Eduardo Rojas, Sergio Wolf,
Federico Karstulovich, Manuel Trancón,
Marta Almeida,
Ramiro Ortiz y Norma Postel

Secretaría

Alejandra Chinni

Cadete

Gustavo Requena Johnson

Correctora

Gabriela Ventureira

Meritorio de corrección

Jorge García

Traducciones

Lisandro de la Fuente

Gente de cierre

Diego Trerotola
y Natalia Lardiés

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

Estimados amantes:

Me ocurre lo mismo que a aquel personaje de *Cajeros*, la ópera prima de Kevin Smith. Trabajo 8 horas diarias en un videoclub y al terminar cruzo la ciudad para ir a otro, donde alquilo las películas que realmente me llenan. Ese cine que se ha ganado mi fanatismo, y es el cine de género oriental. Hubiese votado *Suicide Club* del Bafici como la mejor película del año (la votaría en cualquier encuesta) y otras como *The Eye* o *Audition* han mantenido viva mi pasión por el séptimo arte. Por lo tanto, estoy ansioso por encontrar en sus páginas más información sobre este tipo de cine. Por ejemplo, junto a la sólida versión americana de *The Ring* podrían sugerir ver otros títulos orientales que jamás hemos visto y tal vez se consiguieran. Agradezco sus artículos sobre *Batalla real* y Jackie Chan. Y desde ya los felicito por todo. A algunos los he conocido por medio de la universidad y sus clases están a la altura de la revista.

Atentamente,

Juan Manuel Rodríguez
Capital Federal

Señores de *El Amante*:

Ayer martes, pasadas las 19 horas, me agarré una bronca supina al leer la "réplica" de Quintín a dos redactores muy capos de la revista, Hugo Salas y Silvia S., a propósito del cine de Arístarain y su última película, *Lugares comunes*. El señor Q se dedica a descalificar de forma venenosa, maliciosa, tendenciosa, a sus dos redactores, lo que me hizo pensar en cuál habrá sido la respuesta de los dos críticos aludidos. Me parece que sólo cabe, de parte de Silvia S., un carterazo, y de Hugo S., un feroz cross a la mandíbula, con intenciones de nocaut. Es que de ciertas cosas que se dicen, sólo cabe este tipo de respuestas, de nada sirven las "polémicas" de una página a la otra. Además, el señor Q, más que debatir, se dedica a descalificar cual integrante de

un talk show vespertino. Quizás ese sería su Lugar en el Mundo.

Ajusticiénelo.

Christian Cambor

Sobre *Historias mínimas* de Carlos Sorín:

He visto anteriormente del mismo director *La película del rey* y por televisión un documental con elementos reales, pero montados como soporte de una ficción. Ambos estupendos. Sorín es a mi juicio un típico creador.

En este contexto fui a ver su nueva película, que si bien sabía que me iba a gustar superó totalmente mis expectativas. Me pareció excepcional en muchos aspectos. En principio, por la escasez de medios con que logra decir tantas cosas importantes, lo que es típico de la obra de arte. Técnicamente, los paisajes, incluso las casas, parecen pinturas. Los planos amplios, la inmensidad, la soledad y allí insertos los seres humanos. El título me pareció sumamente adecuado y metafórico. Son los detalles, los gestos, los que nos hablan de las personas, de su humanidad, y esto es lo que la película logra magistralmente.

También me pareció muy original su concepción fotográfica de la actuación. Mostrar al personaje tal como es, a diferencia de la pintura, donde se recrea la realidad que es lo típico de la creación actoral, la representación, el entender y transmitir lo que el personaje es, lo que supone un enorme esfuerzo para ponerse en su piel. En esta película Sorín nos muestra lo que él quiere expresar a través de personas que caracterizan lo que son.

El haber elegido un paisaje despojado, pocos personajes, actores no profesionales e historias sin importancia –excepto para el que las vive, por supuesto–, ese es el quid de la película, lo que permite que quede totalmente de manifiesto lo que el director quiere exponer.

Lo esencial lo encuentro en lo HUMANO, el ESPIRITU que transmite en un mundo dominado por el fast food, el fast track y el fast generalizado, en contraposición con el aparente vivir sin tiempo o "perdiéndolo" en cosas "banales".

Lo obvio de las historias es lo que permite destacar lo importante de los intereses vita-

les y los sentimientos de las personas.

El argumento gira en torno de tres historias aparentemente mínimas pero absolutamente humanas, impregnadas de FRATERNIDAD.

En el caso del anciano, la búsqueda de SU perro para reconciliarse con él, es sin lugar a dudas elegir la vida, seguir intentando, no entregarse.

Frente a la "locura" aparente del viejo, está la "normalidad" del hijo y la nuera que han transformado al padre en un bebé, que ya no lo escuchan. Que se han apropiado de su vida y de su libertad. El problema de los viejos en nuestra sociedad se abre en un abanico profundo de temas que están mostrados en pocos trazos, de allí la genialidad de Sorín.

En esa búsqueda que emprende sin medida de tiempo ni de distancias, va encontrando otros seres humanos que lo ayudan. La joven bióloga, que "estudia la vida", que ha ido a la Patagonia para encontrarse a sí misma y que, pese a su cálido acercamiento al viejo, parte cuando tiene que partir, porque confía en él, en su empeño, en que otros como ella lo ayudarán. Cree en la solidaridad.

El punto culminante es, a mi juicio, cuando se encuentra con el grupo correntino que también lo acoge, especialmente con Fermín. En todo momento se tratan por el nombre, se acercan, se sienten hermanados. Fermín pregunta y para mí la pregunta es sorprendente e inusual: "¿Por qué no me cuenta por qué se fue el perro?". Es aquel que se interesa por lo que es realmente importante para el otro. El que quiere entender lo que le pasa aunque parezca ridículo, y ayudarlo. El viejo no está loco como podría parecer, es alguien apasionado con algo que para él es su vida y está dispuesto a cualquier sacrificio con tal de cumplir su deseo. Por lo tanto, cómo no interesarse en por qué eso es tan importante para él. HAY ESE TIEMPO PARA EL OTRO y sin ningún interés ulterior, ni siquiera el de sentirse bueno, porque el acento está puesto en el otro y sus necesidades.

Otro aspecto remarcable es el regateo con quien supuestamente tiene el perro extraviado, para que lo venda. Sentí que en esa

soledad impresionante en que vive, le ofrecen dinero a cambio del único apoyo con que cuenta, porque descuentan que tiene un precio. Pero al alejarse la cámara, después de llevarse a cabo la transacción, uno advierte su desprotección en esa tremenda soledad. Sin embargo, transa y cambia al animal por dinero. El viejo no lo hubiera cambiado ni por su vida.

El otro personaje es la muchacha que gana el premio en un programa televisivo y que desconoce el valor de mercado de los bienes. Se notan o se acentúan sus valores personales en muchas escenas, cuando con un enorme esfuerzo se lanza a la aventura de desplazarse a San Julián con su pequeño hijo para que le entreguen el premio, aunque ni siquiera sabe bien qué es. Lo que importa para ella y quienes la ayudan en el pueblo es que "existen".

Como al pasar, se observa la total insensibilidad del animador del programa frente a un caso donde la necesidad está a la vista: ella con el chico en brazos que no puede con el paquete. Lo único que interesa es el show, lo que se ve, lo que da dinero, la generosidad de plástico frente a la cruda realidad.

La escena con otra de las finalistas del show, que quiere convencerla de cambiarle el premio, me hace acordar al trueque entre los españoles y los indígenas. Estos últimos quedaban contentos aunque dieran oro por piedras de colores, porque la valoración es algo subjetivo, pero en el mercado no. Lo subjetivo no cuenta. Existen leyes, por supuesto hay casos marginales, pero la oferta y la demanda se imponen. ¿Cómo pueden funcionar ciertos modelos en determinado tipo de socieda-

des? Se trata de diferentes galaxias.

La ciudad la asusta y la fascina. En el auto-servicio elige poca comida, la que necesita o más bien puede conseguir frente a un grupo ya más ciudadanizado, que ni siquiera "ve" que tiene un chico en los brazos y no se puede servir. Prima lo individual, el no compromiso. También ignora la variedad de platos que le propone el mozo. Sus descubrimientos, el conocer otro mundo, el haber ganado valen más para ella que lo material, que el interés propiamente dicho. Le otorgan identidad.

Esto se refleja en la imagen donde se ve su carita de alegría en la pantalla de la televisión. Muestra una felicidad tan grande como su inocencia. ELLA ES ALGUIEN.

La escena final da para reflexionar. Por una parte, creo que es el descubrimiento de su femineidad, de que existe. Contempla su cara en el espejo del set de maquillaje que ha cambiado por su premio mucho más valioso (una multiprocesadora). Pero al mismo tiempo es como exponerse a la contaminación de lo artificial y perder esa inocencia reflejada en su cara que muestra su belleza interior.

Es como si Sorín cerrara la película con una interrogación o una contraposición a resolver, la conciliación entre lo tecnológico, los logros del mercado, su eficiencia y sus tiempos, y lo esencial, la ingenuidad, el candor, la bondad, la sencillez de sentimientos.

El personaje del vendedor, el más trágico-mico de la película, hace reír con ganas; por ejemplo, en la increíble escena del panadero-luchador, aunque el efecto cómico se produce cada vez que aparece.

Hay algo en él que nos hace reír por su

inocente "viveza".

Es el más complejo porque es el más próximo culturalmente a lo ciudadano. Y por eso menos simple y mucho más rebuscado para resolver sus conflictos emocionales. Podría ir en línea recta y ser feliz, pero prefiere vivir de fantasías. Lo que cuenta de los celos que culminan en su fracaso matrimonial se evidencia en escenas posteriores. Si frente a lo que él imagina, simplemente hubiera preguntado, se hubiera animado, hubiera obrado no sólo con confianza sino con naturalidad, ya habría concretado su sueño: casarse con la viuda joven y bonita. Es el más complicado, el más inseguro, y queda con un objetivo abierto para seguir intentando, porque no se atreve, todavía, a arriesgarse por lo que "desea".

Otro personaje es la televisión, presente en casi todas las escenas como centro de atención, como la que estimula, la que cuenta historias y permite vivir otras vidas en reemplazo de la propia, que se acepta pasivamente, ignorando que esta es el estímulo mayor si se tienen las agallas de los que aceptan los desafíos, aun en ese lugar lejano y desolado.

Estos temas y muchos otros que aún pueden descubrirse indican una riqueza increíble de situaciones, frente a la simplicidad y el despojamiento con que están expuestos. Además, el tremendo y humano sentido del humor con que están contadas la historias, que es la demostración de la humanidad del realizador. Nadie puede contar esas historias si no ama a la gente. SORIN ES UN MAESTRO.

María Luisa Vives
DNI 3.723.784

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

Videoteca no convencional desde 1986



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

Novedades
Ultraviolencia
Europeas
Argentinas
Nouvelle Vague
For
Orientales
Musicales
Picarescas
Expresionismo
Trash
Incorrecias




PANDILLAS DE NUEVA YORK

Gangs of New York

ESTADOS UNIDOS

2002, 166'

DIRECCION Martin Scorsese
PRODUCCION Harvey Weinstein, Martin Scorsese
GUION Jay Cocks, Steven Zaillian, Kenneth Lonergan
FOTOGRAFIA Michael Ballhaus
MUSICA Howard Shore
MONTAJE Thelma Schoonmaker
DIRECCION ARTISTICA Dante Ferretti
INTERPRETES Leonardo Di Caprio, Daniel Day-Lewis, Cameron Díaz,
Jim Broadbent, John C. Reilly, Henry Thomas, Liam
Neeson, Brendan Gleeson, Gary Lewis, Stephen Graham.

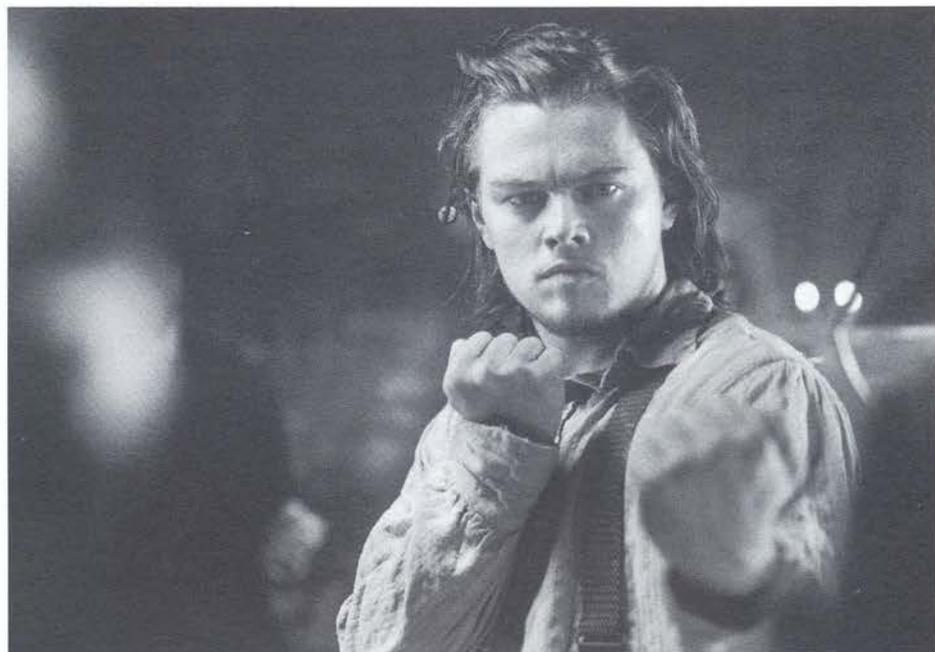
El nacimiento de una ciudad

por SANTIAGO GARCIA



A Verónica Álvarez Blanco

Pandillas de Nueva York es, en varios sentidos, la película más ambiciosa de la carrera de Martin Scorsese. Esto significa que aquí la apuesta es más fuerte que en otros de sus films y que en esta película los aciertos y las limitaciones del director se aprecian con mayor claridad. *Cabo de miedo*, considerada por la crítica una obra menor, era un film extraordinario que mostraba que Scorsese era uno de los mejores cineastas del momento. Pero al no ser tomado en serio, las virtudes y los errores fueron leídos a la ligera. Quien ha dirigido, entre otros grandes films, *El rey de la comedia*, *La última tentación de Cristo* y *Buenos muchachos* —a mi entender, las mejores—, tiene ganado un merecido espacio en la historia del cine mundial. *Pandillas de Nueva York* es uno de sus proyectos más ambiciosos, pero eso no la convierte automáticamente en su mejor película. Si el film está llamado a ocupar el lugar de obra cumbre del cineasta, esto se deberá al espíritu perezoso de quienes sólo ven grandeza en películas grandotas y de larga duración. *El rey de la comedia* es una obra maestra por donde se la mire, aunque no resulte tan llamativa. Hay más violencia, intensidad e inteligencia en *El rey de la comedia* que en *Taxi Driver*, por dar un ejemplo claro. Sin duda, ambos films se parecen mucho y muestran los temas recurrentes del realizador. La indiscutible maestría en la puesta en escena de *Taxi Driver* consiguió, por error, que un personaje como Travis Bickle se transformara en una especie de modelo para una generación cinéfila. Por suerte, Scorsese hizo la película de nuevo y la historia de Rupert Pupkin lograba ser más compleja y sofisticada, con una puesta en escena brillante pero no llamativa. No sé si Scorsese quiso hacer su película



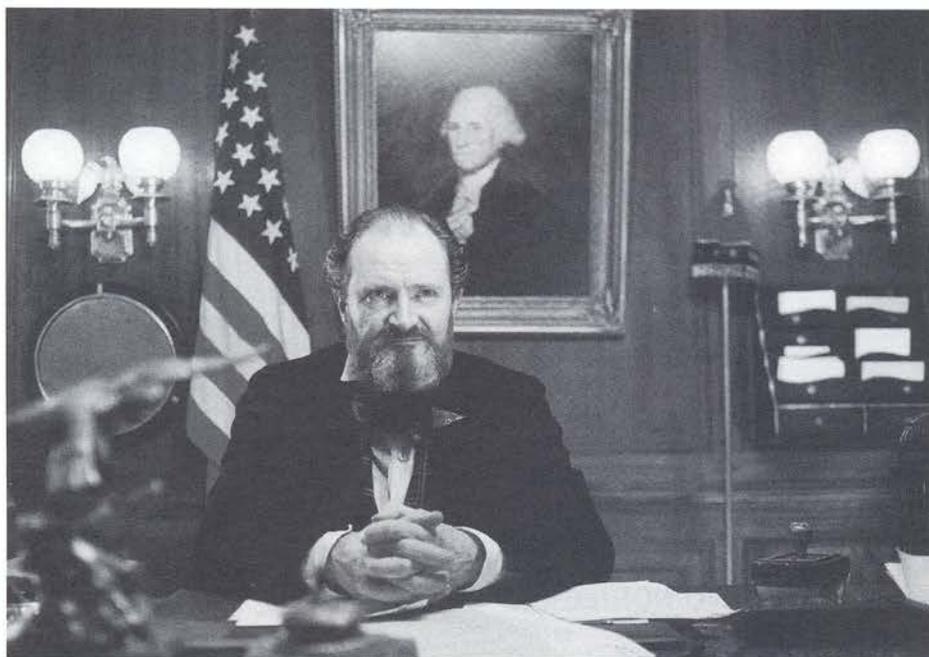
más importante en cada caso, o si tuvo problemas de producción, eso se lo dejamos a la historia. Que una película sea buena o mala depende de lo que vemos en la pantalla. *Pandillas de Nueva York* podrá ser considerada la obra máxima del director o criticada por intentar serlo sin éxito. La película confirma virtudes y defectos de Scorsese y sorprende por la forma en que conviven sus dos costados: el solemne y sangriento, por un lado, y el ligero y de gran espectáculo, por el otro. Por eso *Pandillas de Nueva York* resulta una película apasionante tanto para los seguidores del director como para el público en general.

El comienzo no podría ser mejor. Los preparativos de una batalla, o más bien de una pelea callejera a gran escala, demuestran el talento narrativo del director, su energía y su falta de temor a utilizar recursos técnicos no clásicos para contar la historia. Como en *Los guerreros* de Walter Hill, cada pandilla tiene un nombre ridículo que la identifica, junto con el vestuario que se asemeja a los uniformes de equipos deportivos en versión siglo XIX. Hasta ahí, *Pandillas de Nueva York* parece una película de deportes, donde las pandillas, más que fanáticos de un club, son los propios deportistas. Scorsese filma ese primer match con un estilo

más moderno y menos gore que, por ejemplo, *Corazón valiente*, y más cercano al que utilizó Ridley Scott en la primera batalla de *Gladiator*. Allí muere Priest Vallon, el padre del protagonista (Liam Neeson), su guía y maestro. Así como Luke Skywalker en *La guerra de las galaxias* ve morir a Obi-Wan Kenobi a manos de Darth Vader, Amsterdam (Leonardo Di Caprio) ve morir a su padre a manos de quien se transformará en su enemigo mortal, William Bill The Butcher Cutting (Daniel Day-Lewis). Hago este paralelismo para dejar en claro que *Pandillas de Nueva York* no puede ser tomada literalmente, y que tampoco se la debe analizar como un documento sobre la historia de Nueva York. Esa es una forma limitada de ver el cine que elimina toda la riqueza que ofrece la película de Scorsese. En los films de John Ford se decía que había que imprimir la leyenda luego de que sus películas nos mostraran la verdad; en cambio, en los de Scorsese no hay verdad ni leyenda. Más bien todo es un disparate. ¿Qué otra cosa es si no la batalla de los bomberos? Aunque la película casi no tiene humor, los acontecimientos trasuntan un tono burlón que se desliza con sutileza a lo largo de toda la trama. Daniel Day-Lewis como Bill The Butcher trabaja a la manera de Robert De Niro en las películas de Scorsese: exagera los gestos, tiene un ojo de vidrio, un bigote gigante y una forma de comportarse que conduce al espectador por este mundo no realista, distanciado y cómico. Esa violencia con humor es semejante a la que tenía *Buenos muchachos*, un film de gánsters que escondía, aunque resulte inquietante admitirlo, una comedia. Una vez más, el peligro de tomar literalmente una película.

A Martin Scorsese le gusta utilizar la violencia en sus films. *Taxi Driver*, *El toro sal-*





vaje, *Buenos muchachos* y ahora *Pandillas de Nueva York* tienen una alta dosis de violencia y sangre. No hago lecturas sobre el significado bíblico de la sangre porque no soy esa clase de crítico demente. La sangre es imprescindible para la vida, y su ausencia provoca una muerte rápida en el ser humano, lo mismo que la falta de oxígeno. Pero la sangre es roja y el rojo fotografía muy bien. Scorsese la usa como otros directores utilizan ciertos valores de planos o proponen un género recurrente. La sangre abunda en el cine de Scorsese, y también la violencia que la produce. En pequeñas dosis, podría darle cierto realismo a un film, pero un baño de sangre produce un efecto que, en el cine, tiende a distanciar al espectador. Hacer o disfrutar de una película sangrienta no significa que a uno le guste ver eso en la vida diaria. Hay un sinfín de elementos cotidianos que adoramos pero que no disfrutamos cuando los vemos en algunas películas, y viceversa. No soy un cultor de la violencia porque me guste *Pandillas de Nueva York*. Criticada así, ninguna película podría resistir. Si la sangre es un elemento recurrente en Scorsese, también lo es la religión. Aquí, por suerte, la religión es un elemento de ficción, una capa más que enriquece la trama, y nadie podría tomarse en serio la forma en que es utilizada por el director. Sólo son cruces y citas, no es otra cosa. Esto ya aparecía en *Cabo de miedo* y *Vidas al límite*. Si le interesa el personaje de Judas no es porque esté en el Nuevo Testamento sino que le interesa porque representa un tema muy importante para el director: la traición, clave en su cinematografía. Y aquí ese tema se diversifica hasta lo impensable. Todos los personajes son traicioneros, todos mienten y faltan a su palabra. El único con algo de nobleza, Monk McGinn (Brendan Glee-

son), pelea a cambio de dinero (aunque luego renuncie a él) y gana las elecciones con fraude. Y Amsterdam, el protagonista, es un verdadero traidor metido en la corte de su enemigo. Pero si Bill The Butcher, decíamos, es un Darth Vader scorsesiano, lo es en más de un sentido. En el fondo de su maldad y salvajismo hay melancolía. La tristeza de no tener hijos (a Scorsese poco le han importado los hijos en su carrera, cosa que lo diferencia mucho de su par Coppola), pero más aun la de no tener continuadores. Atormentado por una incipiente vejez, termina haciendo una especie de gesto noble. En homenaje al único enemigo que vale la pena recordar y que una vez le perdonó la vida, hace lo mismo con su hijo y de esa extraña forma lo adopta y le sugiere un camino frontal para cometer su venganza. Criticar a un director por querer tener hijos o por hablar del amor hacia ellos es tan estúpido como criticarlo por la ausencia de ese amor o interés. Scorsese está dividido entre dos personajes, ambos le interesan y en esta ocasión eso le ha permitido hacerlos más complejos. Pero Scorsese, aunque suene absurdo pues es un director más bien machista, está más cerca del personaje de Jenny Everdeane (Cameron Díaz). Si uno no es fuerte debe ser inteligente, le dicen a Amsterdam, y parece un comentario autobiográfico del director sobre su conocida supervivencia en vecindarios violentos. Jenny no sólo se siente cercana a los otros dos personajes, al igual que el director, sino que toma en serio aquella frase: se dedica a robar sin violencia y sobrevive con la inteligencia y no con la fuerza. La historia de amor con Amsterdam es creíble y tiene más fuerza que en la mayoría de los films del director. Mérito en parte de los actores, que están todos brillantes.



Pandillas de Nueva York es un gran espectáculo, una película muy divertida. Es cierto que invita por momentos a compararla con *Un tiro en la noche* (*The Man Who Shot Liberty Valance*) de John Ford y que nadie podría salir airoso de semejante comparación. Ford habla de muchas cosas, de una sociedad, de un país, de más de una época, de Hollywood, de sí mismo, de la existencia toda. Se trata de uno de los más grandes films de todos los tiempos. Scorsese aquí no está siquiera cerca de algo así. El habla de sí mismo y de su mundo. No es difícil reconocer por momentos al protagonista de *¿Quién golpea a mi puerta?*, con sus infantiles celos católicos, o a cada uno de los personajes del director y su mundo. *Pandillas de Nueva York* demuestra que está destinado a pasar a la historia por sus obsesiones y su destreza como realizador y no como un lúcido pensador de nuestro tiempo. Hasta me atrevería a decir que existiendo el cine de Clint Eastwood las reflexiones de Scorsese sobre la violencia se reducen a nada. Pero más allá de eso, hay algo que parece empezar a madurar aquí y por eso se trata de un film ambicioso. Scorsese comienza a fusionar aquí sus films importantes y sus films ligeros y es posible que esta sea la clave para, de ahora en más, hallar lo mejor de su cine. ■

Mala sangre

Mientras muchos festejan el regreso de Scorsese, el autor de esta nota critica su mundo de violencia y sangre. Si esta polémica no alcanza la seguiremos, hacha en mano, en el próximo número. **por GUSTAVO NORIEGA**

Con sus cejas negras, sus trajes Armani, su escasa altura y su descontrolada verborrea, Scorsese es uno de los grandes directores-personaje; uno de los pocos, quizás el único, al que podríamos reconocer solamente escuchándole la voz. También conocemos a la madre, sus raíces italianas y católicas, su trabajo como restaurador y conocemos su conocimiento del cine clásico americano. Scorsese es para la cinefilia lo que Hitchcock fue para el gran público en las décadas del 50 y 60 y, de la misma forma en que el inglés aparecía en sus películas en pequeños papeles, el afamado italoamericano deja su misma, pequeña pero evidente, marca en las suyas. Sus películas son también muy identificables: su dominio absoluto de la técnica y su exuberancia les dan un aspecto visual barroco y recargado muy fácil de reconocer. Los temas no son menos persistentes: el mundo del delito, matizado por temas del cristianismo como la culpa y la redención. A menudo el personaje principal tiene conductas aberrantes, generalmente autodestructivas, que parecen esconder algún tipo de oscura sabiduría. Los personajes, no sabemos a ciencia cierta si Scorsese con ellos, tienen preocupaciones morales extraordinariamente conservadoras: Travis Bickle, el taxista que quería limpiar la inmundicia de la ciudad en *Taxi Driver*, parece hablar por todos ellos. Son imágenes extremas de un mundo extremo: grúas que levantan cámaras para mostrar en forma estilizada una sociedad desmesuradamente violenta y miserable. La pregunta que hay que hacerse, o mejor dicho, la pregunta que yo me hago es: ¿hay que tomarse a Scorsese en serio?

El propio Scorsese parece hacerse la misma pregunta. Algunas de sus películas son graves y solemnes, su inmersión en lo peor de la sociedad está cargada de simbolismo y carece de humor. Es el caso de *Taxi Driver*,



claro, pero también de *El toro salvaje*, *La última tentación de Cristo*, *Casino* o *New York, New York*. En otras, manteniendo el mismo despliegue visual, parece jugar consigo mismo, al punto de llegar a la parodia, como *Vidas al límite* o *Cabo de miedo*; o retoma la idea de pintar la mugre pero con un toque de locura —propio, no sólo del protagonista— que las redime de todo mensajismo. Es el caso de las angustiantes pero esplendorosas *Después de hora* y *El rey de la comedia*. *Buenos muchachos*, con su energía infinita y casi feliz, cae, según esta grosera y esquemática clasificación, en este último bando.

Las pandillas de Nueva York es una de las películas más ambiciosas del director. No sólo es la de mayor producción (con todos los problemas que esto le implicó) sino que es un proyecto que venía acariciando desde

que, hace más de tres décadas, leyó el libro de Herbert Asbury en el cual se basa. Más allá de los cambios de guionistas y de las inevitables concesiones a Miramax a la hora de la edición, todo lo que parece excesivo, pretencioso y monumental en esta película pertenece a las intenciones del director. Por primera vez, Scorsese no se limita a poner en pantalla su particular mirada sobre la sociedad sino que se mete con los orígenes de la misma. Grandiosa y épica, la película trata de dejar en claro que está diciendo algo “importante” sobre Nueva York y sus comienzos. El personaje principal se hace llamar Amsterdam, nombre absurdo que sólo sirve para que su contrincante le replique: “Y yo soy New York” (pronunciando *nu ioc*). El último plano en el que se van sucediendo imágenes cada vez más contemporáneas de Manhattan desde el lugar en donde reposan los restos de los contendientes es clarísimo: aquel Nueva York está en el comienzo de este, la sangre derramada a mares es el abono que fertiliza la tierra donde se edifica el presente. Es una película sobre los fundamentos de una sociedad, una pretensión que un director no tenía de forma tan abierta desde los tiempos de John Ford.

Si todo esto parece indicar que esta es una de las películas de Scorsese que hay que tomar “en serio”, lo que se muestra en ella parece desmentirlo plano a plano y fotograma a fotograma. La ciudad que Scorsese muestra parece el sueño febril y delirante de un vecino aterrado por la inseguridad: bandas de “nativos” pelean contra patotas de inmigrantes irlandeses con todo tipo de armas (excepto de fuego por un disparatado código de honor que permite desgarrar la carne pero no hacerla explotar) hasta dejar en el campo de combate una cantidad desmesurada de muertos; en los días normales, los robos, asesinatos, riñas y bataholas ocurren de



a dos por cuadra. Una de las escenas más absurdas muestra una contienda jurisdiccional entre dos dotaciones de bomberos resuelta a las trompadas mientras los edificios arden y los vecinos se dedican a saquear, no el edificio incendiándose sino el que va a arder después, para ganar tiempo y no correr riesgos con el fuego. Es un cuadro de Brueghel con movimiento y música, lo cual puede resultar enormemente excitante pero no necesariamente profundo o revelador.

Por sobre todas estas orgías de golpes y puñaladas, se sugieren normas y códigos que por el solo hecho de enunciarse parecen cargarse con algún sentido aunque un examen detallado no logre diferenciarlos de la superstición más burda. En la primera escena de la película, el líder de los inmigrantes irlandeses se afeita preparándose para una batalla callejera. Deliberadamente se hace

un corte y le pasa la navaja al hijo. Cuando este está por limpiar la sangre, el padre sentencia: "La navaja se guarda con la sangre sin limpiar. Siempre". Lo único importante de esta bravuconada de feria es que sea dicha en forma grandilocuente y que incluya la palabra "sangre".

La idea limitada y primitiva que Scorsese tenía sobre la sociedad en sus películas gangsteriles se dirige acá a su mito fundador. Allí donde Ford veía ritos, danza, ceremonias, sacrificios, marginación, ley, educación, y una cuota de violencia y mentira como elementos primordiales en los que se cocina la comunidad moderna, Scorsese cree que sólo existen traiciones y venganzas, trompadas, puñaladas, hachazos, balazos y descuartizamientos. Es una idea pobre: revisionismo berreta que cobra cierto valor sólo en cuan-

to uno la contrapone a los cuentos de hadas. Puede servir como relato inicial de la barra brava de un equipo de fútbol pero una sociedad es algo más complejo.

Justamente, en un artículo demoledor, el crítico marxista David Walsh (en el siempre recomendable sitio www.wsws.org) pone sus cañones sobre ese reduccionismo brutal: "La idea de que la sociedad americana emergió de la mugre y la violencia demencial 'en las calles' es una distorsión de la historia reaccionaria y antiintelectual. De hecho, EE.UU. experimentó lo que ahora se conoce como un renacimiento entre 1840 y 1850, cuando figuras como Hawthorne, Poe, Melville, Emerson, Thoreau, Longfellow, Dickinson, Whitman y Stowe produjeron sus obras más influyentes. Esta sola lista, reconociendo el hecho de que muchos de ellos no conocieron el éxito en ese momento (o, incluso en el caso de Dickinson, no publicaron sus obras), da testimonio de un alto nivel de cultura y alfabetismo. Fue en esta destacada cultura, influenciada por los pensadores del Iluminismo, la filosofía alemana y el socialismo utópico, donde muchos de los fundamentos ideológicos de la causa del Norte en la Guerra Civil —la segunda Revolución Norteamericana— fueron cimentados".

Pero para Scorsese, como dice el dicho, "la sangre es más espesa que el agua", nada hay más importante que la sangre, no hay relaciones que no se justifiquen a través de ella ni conflictos que no se resuelvan derramándola. Los personajes principales —gestores de una sociedad, según la película— carecen de toda grandeza, sus motivaciones son siempre miserables y, claro, sanguíneas: lazos de parentesco, de raza, lealtades mafiosas; sus métodos son sanguinarios. Sólo el esfuerzo granguñolesco de Daniel Day Lewis y la creciente madurez actoral de Di Caprio logran disimular la pequeñez intelectual y moral de sus personajes. Es un universo absurdo e inexistente, sin libros, ni escuelas, ni fábricas, ni comerciantes ni obreros. Todo director tiene el derecho de elegir el mundo que quiere retratar pero sabe que al mismo tiempo se retrata a sí mismo. La sangre es una tinta que dibuja un solo perfil y ese perfil no es bello ni verdadero. ■

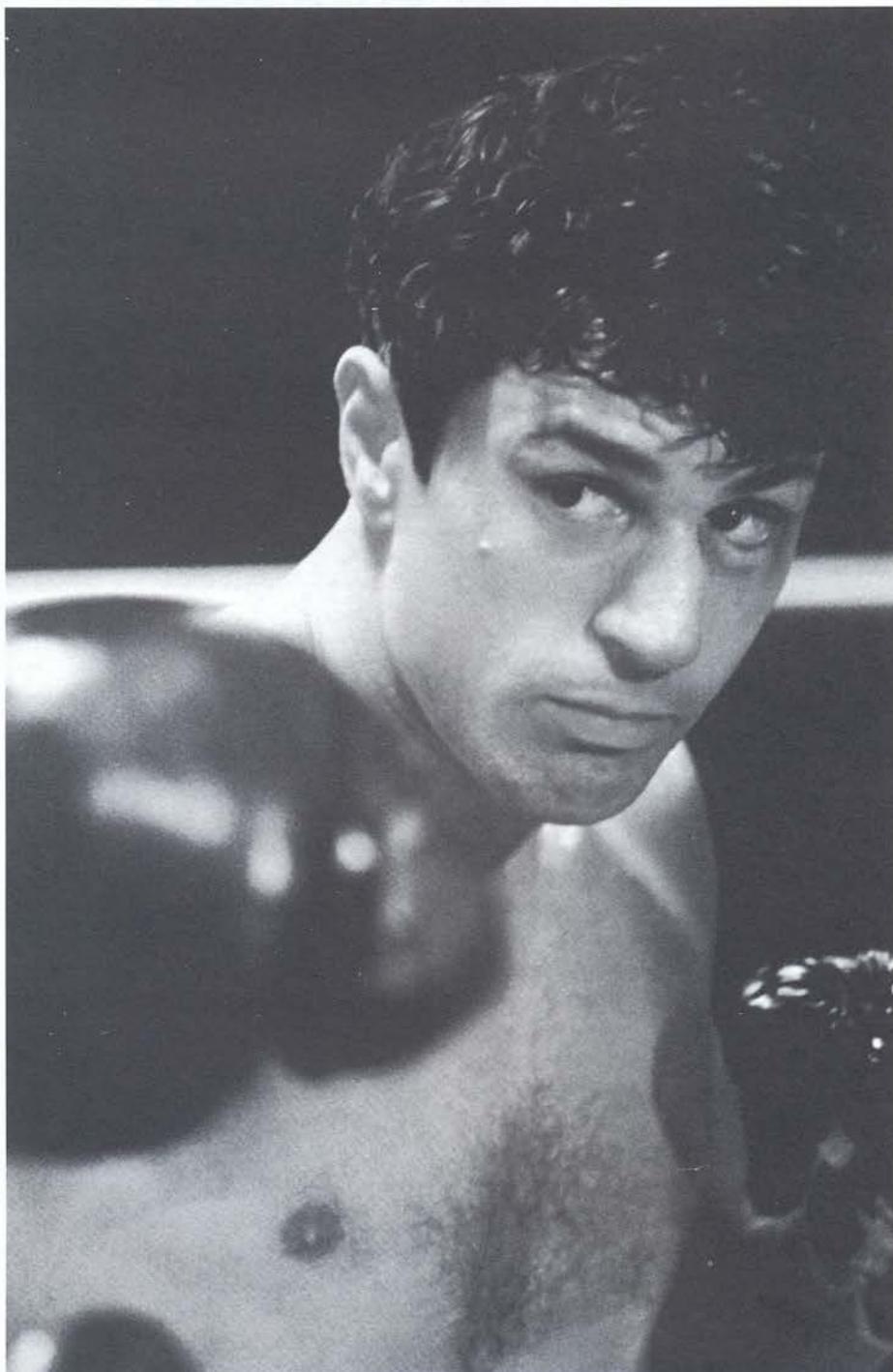
Los sobrevivientes

Esta tercera nota se refiere al estreno de *Pandillas de Nueva York*, pero también propone una serie de reflexiones sobre los cambios que se produjeron en el negocio y en el cine americano de las últimas tres décadas. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

Mediados de los 70: Coppola, los dos primeros padrinos y *Apocalypse Now*; Scorsese y la locura de Travis Bickle en *Taxi Driver*; De Palma, *Carrie* y los homenajes a Hitchcock en *Vestida para matar* y *Obsesión*. Años 80: Coppola arriesga (y pierde) su futuro económico con *Golpe al corazón*, Scorsese realiza *El toro salvaje*, la mejor película de la década según un par de asociaciones de críticos, y De Palma descerraja infinitos insultos a través de Tony Montana en *Scarface*. El mundo del cine le pertenece al trío italoamericano, los productores les rinden pleitesía y el público los apoya incondicionalmente.

Hoy la historia es diferente. Coppola sigue obsesionado por su eterno proyecto de *Megalópolis* pero parece más preocupado por sus viñedos y por la carrera de su hija, Sofia, realizadora de la excelente *Las vírgenes suicidas*. De Palma es un paria, un expulsado de Hollywood que filmó en París *Femme fatale*, su último opus. Scorsese, luego de pelear con los productores y de postergaciones varias, estrena finalmente *Pandillas de Nueva York*. ¿Qué pasó con estos directores que hace 15 años ocupaban un espacio de poder dentro de las estructuras rígidas de Hollywood? La historia del trío italoamericano viene acompañada por los cambios que se produjeron en el negocio del cine durante los últimos años.

CINEFILIA Y TELEVISION. El trío italoamericano, con las diferencias del caso, se formó con las películas de la Nouvelle Vague, los clásicos americanos, la plata de Roger Corman y las películas de John Cassavetes. Simultáneamente, otros jóvenes con algunos años menos pasaban largas horas de su vida mirando televisión: futuros directores y empresarios como Steven Spielberg y George Lucas, quienes parecen haber consumido más los episodios de *La dimensión desconocida* y *Perdidos en el espacio* que las películas de Hawks, Ford y Hitchcock. Estos dos grupos de realizadores que comenzaron a hacer cine prácticamente juntos —sólo median un



Robert De Niro (Jake La Motta) en *El toro salvaje*, la película con la que Scorsese abrió la década del 80



Dos tipos duros: Al Pacino (Tony Montana) en *Scarface* y Marlon Brando (Vito Corleone) en *El Padrino*

par de años entre *¿Quién golpea a mi puerta?* y *Reto a muerte*— establecen, durante un par de décadas, un método distinto de hacer y producir cine que, con el paso del tiempo, dejará sus vencedores y vencidos. Se dirá que entre ambos grupos hay amistades y hasta objetivos similares dentro del negocio del cine. En efecto, Coppola y Lucas producen y distribuyen para EE.UU. la monumental *Kagemusha* de Kurosawa. Scorsese se da el lujo de financiar *Ambiciones prohibidas* de Frears. Coppola, por si fuera poco, financia y le destruye a Wenders su *Hammett* y años después toma el control y monta a su manera la espantosa *Frankenstein* de Branagh. Sin embargo, entre los ambiciones comerciales de ambos grupos hay también diferencias. Por ejemplo, mientras Coppola intenta sin suerte convertirse en un magnate del viejo Hollywood con *Golpe al corazón*, perdiendo gran parte de su dineral, Lucas y Spielberg observan la historia desde otro lugar, en el marco del renacimiento de la industria del entretenimiento que sólo tiene como objetivo la inmediata recuperación económica. Mientras Scorsese vuelve a sus gángsters con *Buenos muchachos*, Spielberg prepara *La lista de Schindler*, pero antes y después de su versión economicista del Holocausto, produce diferentes clases de dinosaurios que espantan a grandes y pequeños. De Palma, más adelante, clausura su visión del mundo gangsteril con *Carlito's Way*, mientras Lucas seguramente planifica las precuelas de *Star Wars*. ¿Cuál es la conclusión de este extenso prólogo? Es simple: Coppola, Scorsese y, en menor medida, De Palma construyeron un espacio de poder controlado por ellos mismos, donde, además del rédito comercial de cada film, buscaban el riesgo estético y un lugar importante como directores de cine. Coppola fue durante un tiempo el nuevo David Selznick, Scorsese la resurrección de Jack Warner y De Palma, una simbiosis de Selznick y Hitchcock. Pero fueron los representantes fundamentales de una manera de hacer cine. Hoy

significan muy poco dentro de la industria y fueron reemplazados por las corporaciones, los empresarios, el merchandising y el marketing, las mentes puritanas y por un cine de mercado dirigido al espectador menos exigente. Dicho de otra manera, fueron suplantados por sus colegas empresariales. Vencedores y vencidos. Probablemente, Spielberg dirija la última precuela de *Star Wars* y siga pariendo un film cada 9 meses (tiempo que media entre *Minority Report* y la inminente *Atrápame si puedes*). Mientras tanto, De Palma busca un productor en Francia.

FINAL-CUT. O el gran dilema del cine americano desde Von Stroheim y, más tarde, Welles. Dos víctimas, uno de la mente comercial de Irving Thalberg (¿Spielberg y Lucas serán su reencarnación?), y el otro, del enojo de un magnate periodístico de ideología fascista. Kubrick (director que siempre me interesó muy poco) tenía el *final-cut* y fue el dueño y señor de los films. También lo tienen Woody Allen y Clint Eastwood, este último a través de su compañía Malpaso. Coppola, Scorsese y De Palma, más allá de sus diferencias estéticas, eran los responsables de sus películas, las produjeran o no. En su momento, De Palma peleó contra la calificación "R" (pornográfica) por *Scarface*; Coppola tardó tres años en hacer *Apocalypse Now* y casi se muere en el rodaje, y Scorsese sufrió pero logró realizar en su momento *New York, New York*, película que le trajo varios traumas, incluyendo una internación hospitalaria. En síntesis: se trata de un cine pensado desde las entrañas, una actitud ausente desde hace tiempo de la producción norteamericana.

FINAL-FUCK. Hoy, el cine concebido por los tres italoamericanos sería una empresa estética inaceptable. Veamos por qué.

■ Nadie invertiría un dólar para recrear la historia del drogón cubano Tony Montana de *Scarface*. Sus 400 *fuck* serían censurados, como así también su adicción a la cocaína y

la escena de la sierra eléctrica en la que la sangre salta a borbotones.

■ *El toro salvaje*, filmada en B&N, sobre un personaje tan poco carismático como Jack La Motta, sería imposible.

■ Sus despedidas del universo gangsteril (*El Padrino III*, *Casino* y *Carlito's Way*) serían películas mal vistas por la industria.

■ *La última tentación de Cristo* pertenece al pasado de Scorsese y hoy sería irrealizable.

¿Coppola, Scorsese y De Palma son ex directores que ya dejaron sus mejores obras? Dados los pobres resultados de *Misión a Marte* (De Palma), *Jack* y *El poder de la justicia* (Coppola) y *La edad de la inocencia* y *Vidas al límite* (Scorsese), sería lícito considerarlos realizadores semirretirados de la actividad. Pero ¿fueron ellos los responsables de ese deterioro o será que "los tiempos cambian", como le dice Michael Corleone a su madre en *El Padrino II*? Cambiaron, seguro.

LA PELEA FINAL. Pero *Pandillas de Nueva York* permite albergar ciertas esperanzas. Es la típica película donde se advierte la confrontación entre una manera de hacer cine —la del director— y la industria del entretenimiento bajo la óptica de la producción, dividida entre Alberto Grimaldi (financista de Fellini y Pasolini) y el voraz Harvey Weinstein, el pope de Miramax. *Pandillas de Nueva York* no representa el mejor Scorsese y es posible que la industria aplauda de pie al pequeño Martin si gana la estatuilla. Pero también estará allí el exitoso Weinstein sonriendo a cámara, en caso de llevarse el último premio de la noche.

Pandillas de Nueva York es *El nacimiento de una nación* y el *Titanic* del director, que debe debatirse entre los cortes impuestos por Miramax y su deseo de seguir haciendo el cine que más le interesa, el más sanguíneo, el de la extrema violencia, aquel que se impone al desarrollo *light* de la relación entre los personajes de Díaz y Di Caprio y a las ambiciones decorativas y escenográficas de la producción. Es una película inteligente que muestra el esfuerzo de Scorsese por recuperar un lugar dentro del Hollywood superficial y adolescente de estos días.

En la confrontación entre la producción y la dirección, Scorsese gana por puntos, aunque esté salpicado de sangre y sudor. Se verá si esta pequeña puerta que abrió *Pandillas de Nueva York* convence a Coppola de que abandone sus bodegas y a los distribuidores argentinos de que se animen a estrenar la postergada *Femme fatale* de Brian De Palma. Veremos cómo sigue esta historia. ■

EL LADRON DE ORQUIDEAS

Adaptation

ESTADOS UNIDOS

2002, 114'

DIRECCION Spike Jonze
PRODUCCION Edward Saxon, Vincent Landay y Jonathan Demme.
GUION Charlie Kaufman y Donald Kaufman (basado en el libro *El ladrón de orquídeas* de Susan Orlean)
FOTOGRAFIA Lance Acord
MUSICA Carter Burwell
MONTAJE Eric Zumbrunnen
INTERPRETES Nicolas Cage, Meryl Streep, Chris Cooper, Tilda Swinton y Brian Cox.

Los avatares de un guionista

por MARCELA GAMBERINI

GENESIS. El director Spike Jonze y el guionista Charlie Kaufman vuelven a reunirse en *El ladrón de orquídeas*, después de haber sorprendido gratamente tres años atrás con *¿Quieres ser John Malkovich?* El éxito de este film hizo que, por encargo del productor y director Jonathan Demme, llegara a manos de Kaufman el libro *El ladrón de orquídeas* de Susan Orlean, con la consigna de trasladarlo al cine. A pesar de sus desesperados intentos, Kaufman no logra adaptar de manera tradicional el libro y, pasado un tiempo, entrega a los estudios el libreto de *Adaptation / El ladrón de orquídeas*, es decir, la historia de las dificultades por las que atraviesa un guionista en el duro proceso de traslación de un texto literario.

Así, casi como una consecuencia natural de cierto bloqueo mental del guionista, nace una obra de difícil digestión por la mezcla de planos, materiales, ideas, temas, líneas. La película es extraña, difusa, artificiosa, riesgosa, verborrágica, dinámica. Todos estos adjetivos se aplican al film de manera desordenada, activa, explosiva que no deja de sorprender al espectador. En *¿Quieres ser John Malkovich?* Jonze/Kaufman trabajaban sobre algunas ideas de matriz psicoanalítica y esta excusa les servía para hablar de la soledad, de la imposibilidad, de la búsqueda personal, a partir de las relaciones entre realidad y ficción. El tema más o menos estaba ahí,

era tangible. Por supuesto, la originalidad de la película tenía que ver con el trabajo sobre la forma, la utilización de la estética del videoclip que agilizaba el relato, para hablar de la soledad del hombre y su imposibilidad de comunicarse. La elección de una estética moderna con una temática que en el fondo no deja de ser universal, antigua y clásica.

LA HISTORIA / LAS HISTORIAS. El protagonista es el propio Charlie Kaufman, un guionista a sueldo que intenta desesperadamente adaptar un libro, el mismísimo *El ladrón de orquídeas*. En pleno bloqueo, su hermano gemelo, Donald (¿o él mismo?, ¿o su doble?, ¿o su antagonista?, ¿o su inconsciente?), se muda a su casa con la intención de escribir su propio guión. Charlie es un tipo inseguro, sin autoestima, repleto de dudas, de temores, de miedos; escenifica varias veces el famoso terror a la página en blanco mientras crece su obsesión por la autora del libro, Susan Orlean.

El libro, un best-seller en la realidad, tanto para el público como para la crítica, carece de una estructura convencional, combina voces, ideas, temáticas y géneros. Básicamente no deja de ser un relato autobiográfico donde una mujer (la periodista, la autora del texto) indaga sobre la pasión, la soledad, el amor, las obsesiones propias y ajenas. Pero el texto no deja de ser un relato de investigación, y por qué no de ▶







aventuras, acerca de un extraño y desdentado personaje, John Laroche, un obsesivo y seductor cazador de orquídeas. También es un largo catálogo de raras especies de orquídeas, y además describe detalladamente lugares exóticos y extraños personajes. Sobre la base de este complejo texto, Kaufman suma varios niveles de sentido donde se confunde aun más lo real con lo ficcional. Argumentalmente, el film es otra de las muchas historias que cuenta Hollywood acerca de los avatares de un guionista.

Desde la magnífica *El ocaso de una vida* de Billy Wilder, pasando por la ampliamente sobrevalorada *Barton Fink* de los hermanos Coen, muchos films hablan de lo mismo. Entonces, ¿en dónde reside la dificultad/originalidad de esta nueva película del dúo Jonze/Kaufman?

La cuestión es que en *Ladrón de orquídeas* el tema del guionista es central, pero no único. La película se hace preguntas complejas y variadas: ¿es un relato autobiográfico?, ¿una comedia?, ¿es una obra que trabaja a partir de las dificultades que enfrentan los guionistas con respecto a la industria?, ¿es un film sobre los complejos procesos de escritura?, ¿habla sobre la creación literaria?, ¿dice si son lícitos los procesos de adaptación?, ¿son caóticamente armónicas las relaciones entre el cine y la literatura?, ¿habla de la pasión?, ¿del amor?, ¿de la soledad?, ¿de la extrañeza?, ¿de la timidez?, ¿de las propias expectativas?, ¿de lo que se cuenta y de cómo se cuenta en el cine? ¿Trabaja a partir de la relación entre lo clásico y lo moderno? ¿Existen recetas para hacer cine? Efectivamente, el film habla de todo eso y mucho más. Desarrolla capas y capas de sentido, dispara multiplicidades. Abre un sinfín de esporádicos e intermitentes nudos narrativos que se cruzan, atraviesan, se de-

tienen, se expanden y se contraen a lo largo de todo el film. Esta compleja estructura narrativa está acompañada por una también compleja estructura temporal. El film viaja en el tiempo, tal como se viajaba en la cabeza de Malkovich, sólo que allí se hacía en línea recta, dibujada cinematográficamente a partir de la idea del túnel. En *El ladrón de orquídeas* el tiempo se fragmenta, recorre muchos años, se va a la prehistoria, al origen del mundo, vuelve, viaja tres años atrás, se expande, se mueve en espiral y retorna a una especie de presente continuo, donde Charlie Kaufman, patéticamente desesperado, no puede escribir.

EL TITULO / LOS TITULOS. El título original del film es *Adaptation*. De más está decir que no sólo es mucho más interesante que el título en castellano, sino que además es una importante clave de lectura de la película. El verbo "adaptar" tiene múltiples significaciones y todas ellas aparecen en el film. En principio, "adaptar" es un proceso biológico mediante el cual los seres vivos encuentran un modo de vida en determinado medio; también es el proceso mediante el cual se pasa del código literario al fílmico; pero a la vez remite, en un sentido más amplio y figurado, a un proceso arduo y difícil que implica las múltiples, variadas y particulares maneras en las que uno, como persona, sobrevive en el mundo contemporáneo. Las plantas, los animales, los hombres, las mujeres, la literatura, el cine se "adaptan" para sobrevivir y este proceso, consciente o no, para cualquiera de estas especies nunca es fácil. El título de la novela, *El ladrón de orquídeas*, que es el de la película en castellano, también tiene múltiples implicaciones. El término "ladrón" no deja de ser sugerente y plantea varios interrogantes: ¿quién roba a quién?, ¿qué se roba?, ¿por qué?, ¿con qué

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar



beneficio?, ¿fuera de la ley? (varias veces aparece la policía en el film). Y si lo expandimos aun más, podemos pensar en si, por ejemplo, una adaptación cinematográfica no es en el fondo un robo y el adaptador, un ladrón. De esta manera, tanto el título original del film como el de la novela sugieren cierta complejidad dada por la dispersión de significaciones, todas presentes en el film, ya sea mostrándose, anulándose o cruzándose.

LA PASION / LAS PASIONES. “Supongo que tengo una pasión desenfrenada. Quería saber qué se siente cuando algo le importa a uno apasionadamente”, dice Susan Orlean en *El ladrón de orquídeas*. Pero también dice Charlie Kaufman en las notas de prensa del film: “Yo quería escribir acerca de la pasión porque eso era sobre lo que realmente estaba escribiendo Susan”, y agrega: “siempre traté de capturar el vacío que siente la gente cuando no tiene una pasión, y la tristeza que esto puede causar”. Efectivamente, en el film y en el libro se habla todo el tiempo de la pasión, del amor, de la soledad, de las búsquedas e indagaciones personales, de las carencias y de las culpas. De hecho el guionista-protagonista no puede expresarle su amor a la mujer que ama por una imposibilidad propia y Susan siente un desdichado vacío en su vida afectiva que intenta llenar explicándose y entendiendo la pasión que

siente el cazador por las orquídeas. Charlie y Susan sufren, carentes de pasión y de algún motor que los haga funcionar emocionalmente, y es esta carencia lo que les impide trabajar, disfrutar, sentir en plenitud. Cuando ambos pueden expresarse, confrontarse, conocerse a sí mismos, se cierra el film, a partir de una serie de sucesos inesperados e inverosímiles. Esta desmesura del final me recordó al de *Extraños en un tren* de Hitchcock (que también, como este film, habla de la culpa), la exorbitante escena de la calesita, donde el relato también se desboca para explicar, no sólo desmesurada sino artificialmente, que es necesario un hecho gigantesco y único para que la verdad salga a la luz. También este final me hace pensar en que es necesario correr riesgos para alcanzar la felicidad a la que aparentemente llega Charlie. Que es necesario admitir las propias fragilidades, las debilidades, las dudas (como le sucede a Susan), para “adaptarse” al medio. En este sentido, el film se interna varias veces en una especie de ciénaga (¿literalmente?). Este es el lugar donde crecen especies extrañas de orquídeas y dentro de ella, como si fuera un baño iniciático, Susan se descubre a sí misma, sus límites, su carencia de afecto, su soledad. La ciénaga representa el lugar de la búsqueda y del encuentro, pero también es el lugar del robo, de la suciedad, de la pérdida. Cuando Susan se mete en ella

hasta la cintura, descubre, llena de barro y de desencuentros, todo lo que ha perdido, pero también siente la necesidad de un cambio. Los procesos de adaptación no dejan de ser dolorosos pero posibles. El amor, la pasión, la emoción existen pero para alcanzarlos es necesario hundirse en la ciénaga, perderse en ella y volverse a encontrar.

En definitiva, *El ladrón de orquídeas* plantea interrogantes, discute convenciones establecidas, tensiona ideas y se juega en el límite, afirma radicalmente conceptos para después violarlos, hace lo contrario de lo que dice, bordea diferentes estéticas. Es un film inagotable, múltiple, desmesurado, un estallido de sentidos que, sobre todo, tematiza el complejo mundo de un guionista, la ardua tarea de escribir. Pero no deja de ser una reflexión profunda, melancólica, pasional (nunca cínica) sobre el mundo, sobre los hombres, sobre el cine, sobre la realidad y la ficción. Sus personajes, interpretados magníficamente por Nicolas Cage (doblemente), por Meryl Streep y por Chis Cooper, son seres sensibles, humanos, sufrientes, culposos. Se me ocurre pensar que este film deja un interesante sedimento, algo crepuscular, que va más allá de lo que se dice realmente, que va más allá de lo físico; y, como el mismo film, postula que es necesario remontarse a los orígenes para aprehenderlo. ■

LAS PELICULAS DE 007

¡Oh, James!

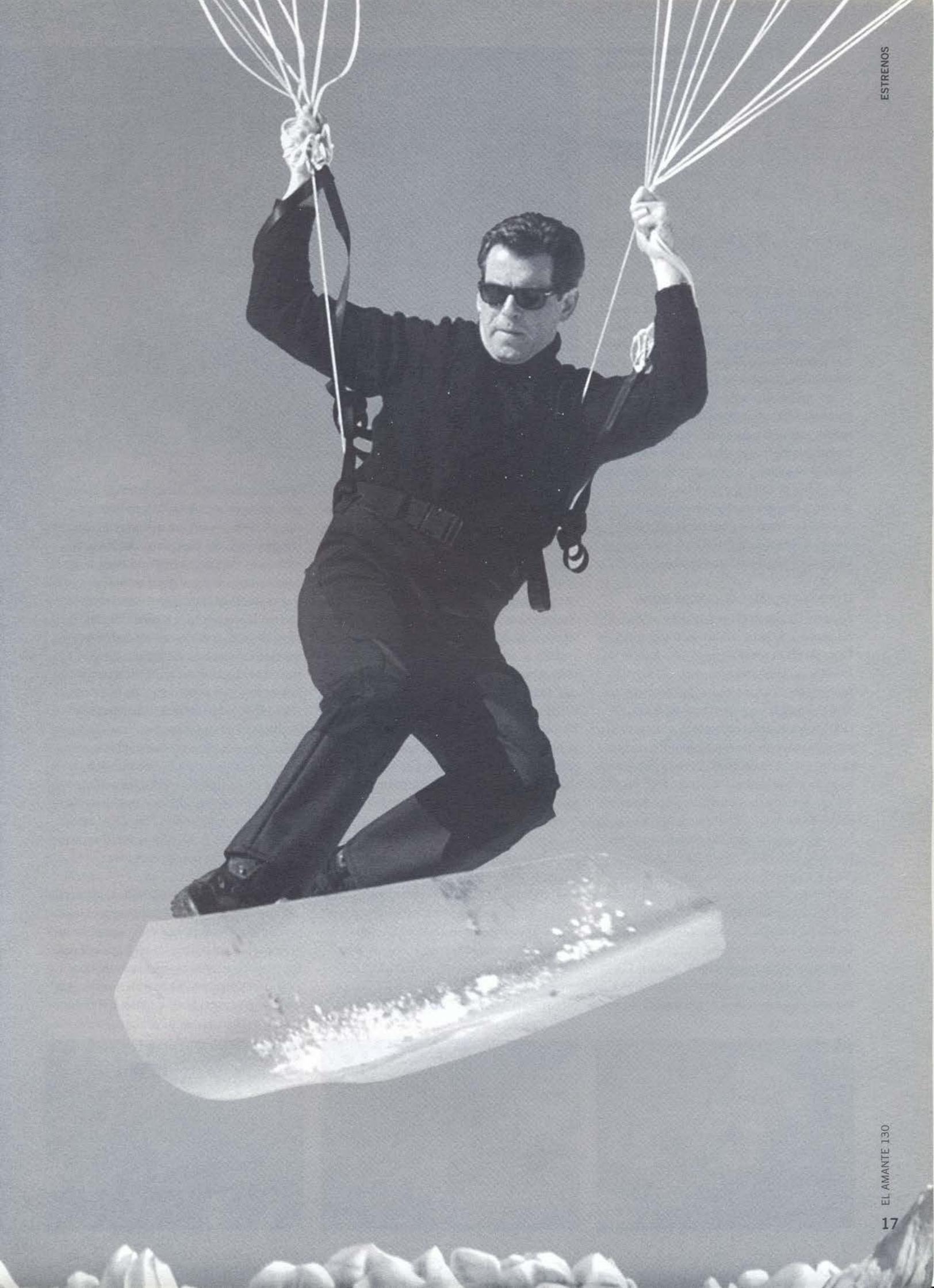
El agente secreto más famoso y glamoroso de la historia del cine cumple cuarenta años y para festejarlo le dedicamos esta nota. Aquí se explica el origen del éxito de Bond y las razones por las cuales sigue estando al servicio secreto de su majestad.

Un montón de ideas batidas, no revueltas. **por SANTIAGO GARCIA**

“Sorpréndanme, no me digan adónde me llevan”, dice el publicista Roger O. Thornhill (Cary Grant) mientras es secuestrado por dos desconocidos que lo confunden con el agente secreto Jonathan Kaplan, que en realidad no existe; sólo es un invento para distraer al enemigo. La película es *Intriga internacional* y fue dirigida, obviamente, por Alfred Hitchcock. Con ese film, el maestro sienta las bases para el cine del futuro. Hollywood va a olvidarse por unos años de Robin Hood y de El Zorro. Los héroes en tierras exóticas comienzan a mostrar un lado oscuro de la mano del no siempre feliz revisionismo. Si acaso se llama cine de aventuras a películas pertenecientes a muchos géneros, a partir de la década del 60 esa misma generalización empieza a aplicarse a lo que hoy conocemos inequívocamente como cine de acción. Ese cine necesitaba héroes distintos y una iconografía moderna. *Intriga internacional* no era la primera película de espías, ni siquiera la primera película de espías de Hitchcock, pero la sofisticación de Cary Grant, las situaciones que enfrentaba y las impresionantes locaciones parecían hablar de una nueva clase de mun-

do. Fue entonces cuando surgió en Inglaterra un personaje creado por el escritor Ian Fleming, se llamaba James Bond y había llegado para quedarse. La Guerra Fría no permitía un héroe clásico ni un entorno romántico, y la década del 60 encontró un público que parecía pedir algo de cinismo y distanciamiento y James Bond cumplía con ese requerimiento, de ahí su descomunal éxito. Bond fue el personaje correcto en el momento correcto. O, mejor dicho, un personaje incorrecto en el momento oportuno. Su éxito dio el puntapié oficial para el cine de acción y su influencia en ese medio, la televisión, el videojuego y otros ámbitos de la cultura fue incalculable. Por eso, volver a ver *El satánico Dr. No*, el primer film de la serie, es una experiencia bastante decepcionante y al mismo tiempo sorprendente. ¿Cómo tan poca cosa pudo tener tanta repercusión? El carisma de Sean Connery aún estaba lejos del que demostró con los años, y la historia es tan pequeña y su presupuesto comparativamente tan magro que no deja de llamar la atención ese entusiasmo. Veamos algunos factores que contribuyeron a ello. Bond no es un romántico y en cierto

modo representa una forma de revisionismo dentro del mundo de los héroes. 007 tiene licencia para matar. ¿Qué es eso de andar teniendo licencia para matar? Pero el secreto de su éxito está en que James Bond es viejo y moderno al mismo tiempo. Por un lado, desprecia –según él mismo dice– a Los Beatles y viste de manera muy formal; sus gustos y los temas que le importan son los de un hombre de mediana edad y de ideas conservadoras. Por otro lado, la modernidad reside en los gadgets, que actualmente son indispensables para identificar al personaje. Q, el científico que provee a Bond de esos equipos (reemplazado luego por su equivalente R), fue sin duda fundamental para la serie. Otros personajes esenciales para crear y sostener ese universo son los villanos y las mujeres. Las chicas Bond, buenas o malas, y los archivillanos con sus secuaces son lo más esperado de cada nueva película, teniendo en cuenta las pocas novedades que han aportado algunos films de Bond. De todos los malvados el más importante fue Ernst Stavro Blofeld, que recorrió el primer período de la serie. Se fue por problemas de derechos, luego reapareció ►



Arriba: Pierce Brosnan cuenta diamantes (que son eternos) sobre el vientre de Halle Berry. Abajo: los viejos Bond, Timothy Dalton, Roger Moore y Sean Connery. Ausente con aviso: George Lazenby.



lateralmente en *Sólo para sus ojos* y, debido a la misma batalla legal, en el Bond no oficial *Nunca digas nunca jamás*. Varios actores lo interpretaron, pero el que ofreció la imagen más fuerte fue Donald Pleasence, en quien, por otra parte, está inspirado el extraordinario Dr. Evil de las *Austin Powers*. A Blofeld se le debe la organización SPECTRE, que se fue de la serie junto con el personaje. Otros actores interpretaron grandes villanos y les aportaron gran parte del condimento a estas historias. Las chicas Bond son otro capítulo.

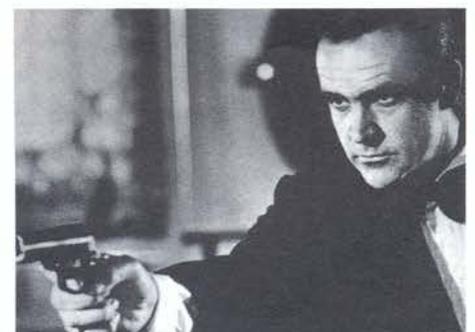
OTRO CAPITULO: LAS CHICAS BOND.

Cuando Ursula Andress sale del mar con el ahora clásico bikini blanco está sentando las bases de un modelo a seguir para toda la serie. Ella es claramente lo mejor del film (*El satánico Dr. No*). Una mujer bella e independiente, casi sin ropa pero con espacio suficiente para guardar un arma. Curiosamente, ese personaje no fue superado por ninguno de los que vinieron después; ni siquiera el diseño de vestuario fue mejorado. Sólo Raquel Welch, tentada para hacer de chica Bond, podría haber estado a la altura de Andress, pero no aceptó. En general, las actrices que hicieron de chicas Bond no tuvieron una gran carrera y la mayoría se perdió en el tiempo, tal vez porque se las eligió exclusivamente por su belleza. James Bond jamás demostró tener prejuicios raciales en lo que a amantes se refiere, pero de ninguna manera aceptaba a una impulsiva adolescente en *Sólo para sus ojos*. Si las chicas Bond no terminan de ser buenos personajes puede que sea por los pa-

téticos diálogos de doble sentido que Bond mantiene con ellas y la forma completamente injustificada en la que suelen aparecer con poca ropa. El comportamiento de 007 es más el de un baboso que el de un seductor. Llega Bond, dice una grosería digna de una comedia picaresca y las mujeres caen a sus pies, no sin antes exclamar: "¡Oh, James!". Además tienen nombres dignos de una película pornográfica —incluso en *Otro día para morir*—, lo cual provoca mucha vergüenza ajena. No obstante, la promiscuidad de esos personajes fue sin duda una novedad para el mundo de los héroes del celuloide, como también lo fue el mostrar tantas mujeres sexualmente activas. A favor del galán tontolón que es Bond debe decirse que hay una vuelta de tuerca que lo hace menos irritante, y es que la mayor parte de sus encantos termina por jugarle en contra. Cae, por lo menos, en una trampa sexual por película. "Es deprimente que las palabras 'agente secreto' se hayan convertido en sinónimo de maníaco sexual", dice David Niven en *Casino Royale*, otro título no oficial de la serie. Las mujeres independientes de los films de Bond suelen ser traicioneras y muchas de ellas han intentado matarlo. Una escena clásica es aquella en la que 007 descubre —mientras besa a una de esas chicas que

no son de fiar— que le han tendido una trampa y antes de recibir un balazo hace girar el cuerpo de la joven para que sea ella el blanco del proyectil. Un verdadero caballero. Pero esto no es tan criticable: Bond tiene licencia para matar y no hace distinción de sexos. Lo que no es muy agradable es que las mujeres que no se mueren por él sean tildadas de locas o de frías, cuando en realidad lo que no quieren es estar con el pedante agente británico. Las chicas Bond también reconocen un antecedente en el personaje de Eve Kendall (Eva Marie Saint) de *Intriga internacional*, una agente secreta con una sexualidad independiente que se relaciona con el protagonista al mejor estilo de los films de Bond. Pero el romanticismo de la pareja dista muchísimo del tipo de vínculo de 007 con sus chicas. Bond tuvo un solo matrimonio, fue en *Al servicio secreto de Su Majestad*, y los resultados de esa unión no se contarán en esta nota.

EL HEROE DE LAS MIL COPIAS. Cada detalle del mundo Bond fue copiado hasta lo insostenible, a tal punto que cada escena de las películas se transformó en un lugar común. Otros agentes tuvieron su cuarto de hora: Dean Martin encarnó a Matt Helm en nada menos que cuatro films y James Coburn a



OTRO DIA PARA MORIR

Die Another Day

ESTADOS UNIDOS

2002, 132'

DIRECCION Lee Tamahori
PRODUCCION Barbara Broccoli y Michael G. Wilson
GUION Neal Purvis y Robert Wade
FOTOGRAFIA David Tattersall
MUSICA David Arnold
MONTAJE Andrew MacRitchie y Christian Wagner
INTERPRETES Pierce Brosnan, Halle Berry, Toby Stephens, Rosamund Pike, Rick Yune, Judi Dench, John Cleese, Michael Madsen, Will Yun Lee, Kenneth Tsang, Emilio Echevarría, Mikhail Gorevoy, Madonna.

Derek Flint en dos. Pero la epidemia recorrió el mundo entero y en la televisión directamente explotó. En 1967 *Casino Royale* demostró lo que luego se convertiría en una triste realidad: hay mayor diversión, humor, acción y cine en los derivados de James Bond que en la serie misma. Y esto se debe en gran parte al poco trabajo de sus directores. Recién con Pierce Brosnan aparece una mayor preocupación por este aspecto, aunque nunca se jugaron a convocar a un John Woo, un Brian De Palma (dos que sí dirigieron los grandes films de *Misión: Imposible*) o, más acorde, un Tony Scott. Ni hablar de Steven Spielberg, que quería dirigir *Sólo para sus ojos* y abandonó ese deseo al recibir la oferta de *Los cazadores del arca perdida*. Hoy, ver *Mini espías*, *Juego de espías* o *Triple X* resulta mucho más divertido e interesante que seguir persiguiendo a James Bond y sus directores chatos. Entre paréntesis, el personaje de Barbara Bach en *La espía que me amó* tiene como nombre clave XXX; de citas así están hechas la mayoría de las películas de espías de los últimos treinta años. Incluso el padre de Indiana Jones —un moderno héroe clásico— es Sean Connery, el primer James Bond. Por supuesto, 007 fue influenciado a su vez por el mundo exterior. *Moonraker* se adelantó en su realización a *Sólo para sus ojos* debido al resurgimiento de los films espaciales durante la segunda mitad de la década del 70. Y Bond tuvo que modificar ciertos detalles para ser menos políticamente incorrecto. También hubo que levantar el nivel tecnológico, algo que siempre dejó mucho que desear. Los últimos films de Bond son más cuidados que los primeros y aunque estos tienen cierto encanto da pena que no hayan sido más elaborados. George Lazenby —el segundo Bond— sólo protagonizó una película: *Al servicio secreto de Su Majestad*. Contrariamente a lo que algunos dijeron, Lazenby no fracasó; tuvo éxito en la taquilla pero no quiso seguir con el personaje. Entonces volvió Connery una vez más. Aunque el humor

siempre fue importante en la serie, el que realmente incorporó la comedia fue Roger Moore, el Bond de pelo claro pero con un estilo que dejó su huella en muchos espectadores que aún hoy lo consideran el mejor. Timothy Dalton tiene algunos defensores pero le faltaron condiciones para afianzarse en el papel. Gracias al apoyo popular, Pierce Brosnan se transformó en un exitoso 007. Mientras tanto, los films de James Bond son un universo divertido y absurdo, con material inagotable para investigar y divertirse. Las películas no funcionan solas, y juntas son como un mazo de cartas. Algunas pueden ser superiores en un aspecto o en otro; algunas parecen pobres pero son valiosas. Cada vez que suena el tema musical de Bond, se produce cierta alegría y es una invitación a seguir jugando. ■

Mejores películas: *De Rusia con amor*, *Al servicio secreto de Su Majestad*, *Vivir y dejar morir*, *Sólo para sus ojos*, *Otro día para morir*.

Mejor villano: Ernst Stavro Blofeld (Donald Pleasence y otros)

Mejor chica Bond: Honey Rider (Ursula Andress) en *El satánico Dr. No*

Mejor villana: Xenia Onatopp (Famke Janssen) en *Goldeneye*

Bond más sexy: Sean Connery

Bond más lindo: Pierce Brosnan

Bond más gracioso: Roger Moore

Más chicas Bond: Domino (Claudine Auger) en *Operación Trueno*, Tracy Di Vincenzo (Diana Rigg) en *Al servicio secreto de Su Majestad* y Wai Lin (Michelle Yeoh) en *El mañana nunca muere*

Mejor personaje secundario: Miss Money-penny (Lois Maxwell) en todos los films de la saga hasta *En la mira de los asesinos* inclusive.

Mejor secuaz de villano: Odd Job (Harold Sakata) en *Goldfinger*

Mejores canciones Bond: *To Live and Let Die* (Paul McCartney), *The Man with the Golden Gun* (Lulú) y *A View to a Kill* (Duran Duran).

A causa del 40º aniversario del debut fílmico de Bond, *Otro día para morir* se diseñó como una película voraz, que canibaliza la trayectoria de 007, con citas recurrentes a sus 19 episodios. Su gula devora del belicismo explosivo a la esgrima coreográfica, de la proeza aventurera a la acción sci-fi, de Corea a Cuba a Islandia, para intentar agotar las posibilidades de Bond sin eludir la autoparodia (hay escenas que imitan a la saga *Austin Powers*). Si las otras versiones protagonizadas por Brosnan trataban de actualizar el encanto retro, esta se acerca, en sus aciertos, a un relato imprudente y descontrolado. En realidad, logra ubicarse en un límite irregular entre el disparate y la solemnidad, entre la elegancia y la ridiculez, lugar donde se encuentran los momentos más creativos de la serie. Además de la canción y el cameo de Madonna, los grandes hallazgos de *Otro día para morir* son los dos villanos, que parecen salidos de una perfecta historieta de superhéroes: Gustav Graves, un coreano que se “desorientalizó” con una cirugía facial para emular el pulcro aspecto Bond, y Zao, otro coreano que tiene el rostro incrustado de diamantes (“El acné más caro del mundo”). En esos personajes está lo mejor de la mirada Bond, que si bien transforma al mundo en un mero decorado de cartón-piedra, de conflictos políticos, culturales y estéticos pintorescos, también logra hacer brillar en su glamour lo ideológicamente contradictorio y grotesco.

Para cinéfilos que viven de la caza de la película renovadora o la obra maestra, Bond tal vez nunca será su presa. Sin embargo, es casi insuperable como fenómeno cinematográfico, generador de una gigantesca trivía (ese juego apasionante para muchos cinéfilos), que ya permite agrupar tanta información como para hacer listas infinitas de preferencias (de esas que nos gusta hacer en *El Amante*). Un buen ejemplo de este sentimiento es una simple y enérgica escena de *Trainspotting*, donde los protagonistas, antes de pincharse heroína, discutían trivía de la saga de 007 al borde del éxtasis. James Bond es un viaje de ida. **Diego Trerotola**

LAS CONFESIONES DEL SR. SCHMIDT

About Schmidt

ESTADOS UNIDOS
2002, 125'

DIRECCION Alexander Payne
PRODUCCION Michael Besman, Harry Gittes
GUIÓN Alexander Payne, Jim Taylor
FOTOGRAFIA James Glennon
MUSICA Rolfe Kent
MONTAJE Kevin Tent
DIRECCION ARTISTICA Jane Ann Stewart
INTERPRETES Jack Nicholson, Hope Davis, Kathy Bates, Dermot Mulroney, June Squibb, Howard Hesseman, Harry Groener, Connie Rey.



A mitad de camino

por JUAN VILLEGAS

La nueva película de Alexander Payne plantea desde su forma una indefinición permanente. No es casual que Jack Nicholson, al recibir el Globo de Oro como mejor actor dramático por esta película, haya dicho que no sabía si sentirse contento o avergonzado pues pensaba que lo que habían filmado era una comedia. Es cierto que este tipo de clasificaciones suele provocar malentendidos pero hay ciertas características de la película que permitieron esa confusión. Aclaro enseguida que no me parece mal que así sea y que no es mi intención pedir a las películas una definición inequívoca de género. En este caso, la cuestión es más compleja que elegir un rótulo que le cuadre bien y la haga identificable, por lo que tampoco se soluciona la cosa recurriendo a conceptos como comedia dramática, comedia negra o comedia ácida. Hay que decir que las indefiniciones de *Las confesiones del Sr. Schmidt* tienen que ver con el género pero exceden largamente esa cuestión, ya que se vinculan con la postura narrativa e ideológica que la película plantea en relación con una idea de lo que es el cine norteamericano y con la ambigüedad moral que ofrecen las situaciones que se narran. Hay que decir también que estas características que atribuyo a la película no implican una opinión negativa, aunque sí es cierto que esa indefinición le juega a veces una mala pasada y le impide tomar un rumbo decidido y eficaz. La ambigüedad que propone el

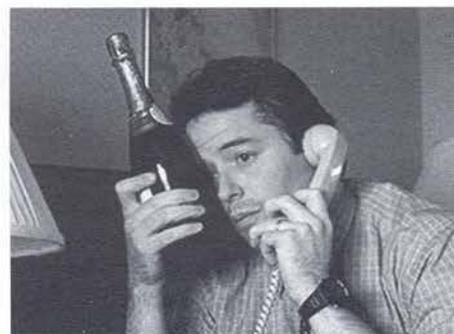
personaje de Nicholson es tal vez lo más interesante de la película. Warren Schmidt es un héroe atípico, con el que podemos identificarnos pero al que no terminamos de aceptar del todo. La incomodidad que esto produce es el mayor triunfo del film. Sin embargo, en otros aspectos trasluce un cierto temor de ir a fondo en su mirada sobre el mundo que retrata. La ambigüedad en este caso no es la de los personajes o las situaciones sino la de las ideas del propio realizador. Lo que se impone es una fluctuación permanente entre una mirada que está muchas veces a la altura de los temas que trata y una falta de compromiso para elegir el tono adecuado para lograr un impacto emocional o intelectual adecuado. Esto puede deberse a la arriesgada apuesta que hace Payne, a la posición extraña desde donde se planta como cineasta en relación con el cine de su país. Es interesante cómo el director utiliza varios tópicos muy transitados por el cine norteamericano, pero corriéndose siempre un poco de las soluciones habituales para cada caso. El personaje de Nicholson recorre una sucesión de situaciones típicas a lo largo del relato: el viaje como símbolo del cambio interior, elementos dramáticos fuertes (jubilación, viudez repentina, la boda de la hija) y un discurso final donde el protagonista termina de expresarse ante los demás personajes y ante el público. Sin embargo, ante cada uno de esos tópicos se elige un tratamiento que elude el lugar co-

mún, evitando la solución más obvia y sorprendiendo casi siempre. Lo curioso es que estas salidas del lugar común también evitan romper del todo con esas estructuras típicas, impidiendo una reflexión sobre el mecanismo narrativo elegido. La sensación es que se queda a mitad de camino. El análisis corrosivo sobre cierto lado gris de la vida norteamericana consigue algunos momentos intensos y reveladores, y a veces amenaza con alcanzar profundidades más que interesantes. Lamentablemente, esto no se sostiene con la solidez necesaria. La actuación de Nicholson funciona como un elemento más de esta indefinición. Por un lado, su interpretación de un jubilado triste y un poco resentido logra conmover por la humanidad sin artificios que el actor imprime a su personaje. Hay una cantidad de verdad en ciertos momentos clave de la película que habla muy bien de él. Sin embargo, hay escenas en las que su presencia pierde autenticidad y predomina una intención de hacerse el gracioso que no resulta del todo convincente. Así siento a esta película: original y fallida, emocionante y un poco obvia, imprevisible y complaciente, arriesgada y algo falsa. Evidentemente, parece que la indefinición del film se manifiesta también en mi propia incapacidad para emitir un juicio de valor definitivo hacia una obra que fluctúa constantemente entre la promesa de la genialidad y la decepción de lo que no pudo ser. ■

Del triunfo y la grandeza

Parte de la decepción provocada por *Las confesiones del Sr. Schmidt* está relacionada con la película previa de Alexander Payne, titulada *La elección*, una singular "sátira cálida" que aquí nos empeñamos en rescatar. **por JAVIER PORTA FOUZ**

Tracy Enid Flick (Reese Witherspoon) es una prima lejana de Lisa Simpson. Como la pequeña piel amarilla de pelos en punta, Tracy es egocéntrica, egoísta y piensa en el triunfo y en el brillo personal. Pero hay algunas diferencias, de grado y de cualidades. Lisa es egoísta, pero tiene límites, que suelen hallarse muchas veces en su amor por Bart. Y Lisa puede "perder el tiempo" en actividades que dejen volar su mente, puede tocar el saxo y perderse en imaginaciones, a veces de puro triunfo personal pero muchas otras veces altruistas. Tracy es mucho más pragmática. Su condición de alumna de la George Washington Carver High School le permite proyectarse hacia el brillo social-profesional. A diferencia del eterno Holden Caulfield de *The Catcher in the Rye* de Salinger, Tracy no vive haciendo simpáticas hipérbolas de desprecio hacia las maneras del mundo, su desprecio tiene que ver con todo lo que pueda llegar a interponerse en su ansiosa marcha hacia la "gloria americana". Pero, a diferencia de otro estudiante de High School de otra película asordada de ámbito escolar, el Max Fischer de *Rushmore* (de Wes Anderson), Tracy es antes explosiva y feroz que nostálgica y apasionada. Toda la ternura de *Rushmore* es acidez en *Election/La elección*. Esa rara y encendida acidez de la película de Payne no impide cierta emotividad en los derroteros hacia los triunfos enanos de sus personajes, ni hacia sus derrotas patéticas. Es esa cualidad de *Election* la que la distingue tanto del mainstream más llano sobre adolescentes como de la impostada impiedad del *trade mark* más básico del cine vendido como independiente. Producida por MTV, *Election* es un ensayo en laboratorio de una sociedad que Payne quiere poner en perspectiva de sátira sin perder la calidez. Si cada congelado de la cara monstruosamente triunfal de Tracy Payne nos provoca terror, ese sentimiento no le es ajeno al otro protagonista, el profesor Jim McAllister (Matthew Broderick), un frustrado que decide que no es bueno para nadie, ni para él, ni para el cole-



La temible Tracy de Reese Witherspoon y el frustrado Jim de Matthew Broderick, dos partes igualmente oscuras de la escuela/país retratada por Payne en *La elección*

gio, ni para el resto de los alumnos, ni para la democracia americana, ni para la propia Tracy, que esta gane las elecciones escolares para las que está poniendo, a escala, toda la teratología marketinera electoral que EE.UU. viene exportando hacia algunos países desde hace décadas. Así, Jim llega incluso al fraude para impedir el triunfo de Tracy. Payne logra, además de una feroz crítica por inducción a un cosmos social mucho mayor que esta escuelita de suburbio, una película que hace del fragmento un lujo sutil. *Election* está partida narrativamente en cuatro puntos de vista básicos, el de Tracy, el de Jim, el del palurdo *all-american* Paul Metzler (el alumno invento electoral de Jim) y el de su hermana Tammy Metzler (lesbiana y abandonada por su novia... por su hermano). Con su tono bajo mojonado por explosiones, Payne aterciopela el relato a pesar de los cambios de perspectiva. Y esos diversos puntos de vista, presentados como definidos vectores de deseo (bien cercados por anteojeras en el caso de los tres adolescentes, más autoconscientes en el caso del pseudoadulto Jim), le sirven para

tensionar una superficie gris en sus cielos y horizontes (es remarcable la ausencia de sol) y colorida en sus detalles de historieta cómica en la que casi podemos ver las nubecitas de pensamientos de los personajes. El cierre de *Election* no podría ser más claro. Los tres personajes adolescentes con anteojeras (la inteligente Tracy, el subnormal Paul, su obstinada hermana), a su manera, triunfan. Jim, aquel que reflexiona sobre su vida y la de los demás, que mira hacia los costados aunque no pare de hacer trampas, terminará arrojando un vaso de Pepsi hacia la limo en la que viaja Tracy al grito de "Who the fuck does she think she is?". Y además verá que las Tracy y los Paul seguirán poblando su país. Pero por encima de su mirada está la de Payne para insinuar, con mucho ácido, que también seguirán multiplicándose los Jim, aquellos que utilizan su mayor ángulo de visión, y eventualmente su cuotilla de poder, para seguir empeorando las cosas. Al contrario de una buena canción de Springsteen, todos en *Election* aspiran al triunfo pero nunca a la grandeza. ■

Rock 'N' Roll Film School

De *El mariachi* a *Mini espías 2*, un recorrido por la obra de un director que mejora con el paso del tiempo, agregándoles curiosidad y atrevimiento a sus zapadas cinéfilas y a su irreductible cine de garage. **por DIEGO TREROTOLA**

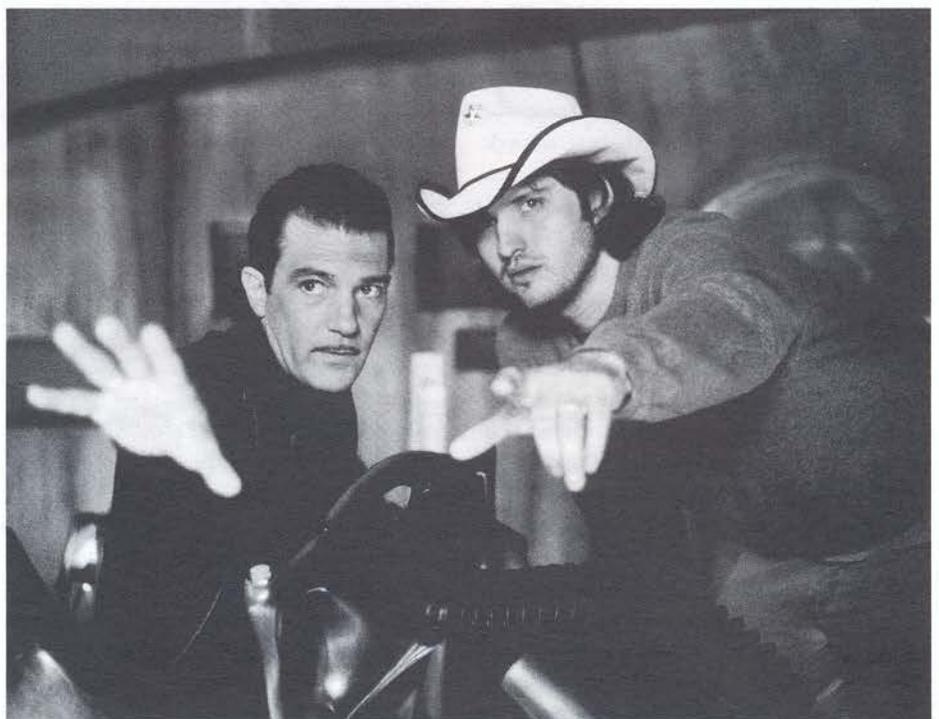
1. "We need change, we need it fast
Before rock's just part of the past."
Do You Remember Rock 'N' Roll Radio?
Ramones

En la década del 50, un joven guitarrista aficionado de Texas, para no estar limitado a manejar escuchando la música de la radio, sube su tocadiscos al auto, lo conecta a la batería, coloca un disco y comienza a correr a toda velocidad. En ese momento, el rockabilly inventa la casetera, y elige sus canciones para su vertiginosa carrera. La escena pertenece a la inédita en Argentina *Roadracer* (1994), una pequeña gran película para TV de Robert Rodríguez, dirigida luego de *El mariachi* (1992). La escena es una buena representación de lo que el crítico Kent Jones describió en su gran aporte a *Movie Mutations*: "Siempre estuve convencido de que el videoclip tenía un origen mucho más biológico, que a su vez se basaba en otra tecnología anterior. Una de las experiencias clave para los adolescentes norteamericanos de mi generación era la de manejar con la radio a todo volumen e intoxicarse con el efecto producido por la íntima unión entre el rock y el paisaje que recorriamos... Una forma secretamente manufacturada de realidad virtual que producía epifanías misteriosas, sobre todo cuando la visión borrosa a través de la ventanilla del auto se mezclaba con lo que traían las ondas sonoras, la experiencia simultánea de la música y el movimiento fue muy pronto depurada por la aparición de la casetera, lo cual permitió elegir la música, adaptarla al paisaje exterior o interior y convertirla, a partir de entonces, en una auténtica banda de sonido". Sin duda, la sensibilidad que Jones define no sólo está bien rescatada en ese momento de *Roadracer*, sino también en las coreografías cliperas de *La balada del pistolero* (1995), con música de Los Lobos, y en la masacre vampírica al son de Tito & Tarántula en *Del crepúsculo al amanecer* (1996). En realidad, en el cine de Rodríguez hay una relación rítmica entre imagen y música, traducida en variados niveles de velocidades narrativas, que es difícil de encontrar en otros directores. Compo-



sitor de la banda sonora de la saga *Mini espías* y de alguna canción de sus películas, RR utiliza a personajes guitarristas como un recurrente alter ego. El estuche de guitarra que esconde armas en *El mariachi* y *La balada...* es una representación del lugar vibrante que ocupa la música en su cine. Lo paradójico es que RR es uno de los pocos directores surgidos en los noventa que no descienden del videoclip pero realmente lo merecerían. Como existe el rock de garage, el de Rodríguez es un cine de garage. Pero no sólo por

la *ultraíndie* y cruda *El mariachi*, película pensada para el mercado de video donde RR incursionó en casi todos los rubros artísticos y técnicos, que se convirtió en la película más barata (US\$ 7.000) distribuida por un estudio (Columbia). RR se volvió más independiente, aunque algún crítico apurado haya escrito lo contrario, con la saga *Mini espías*, donde su nombre está al frente de casi todos los rubros, incluso más que en *El mariachi*. Aunque *Mini espías 2* tiene un perfume de superproducción, la mezcla de sonido y el montaje se hicieron en el garage de RR, como también parte del rodaje se realizó en su casa, además de ser la segunda película registrada totalmente en High Definition Progressive Scan Digital Camera (la primera fue *Episodio II*). La diferencia es que el presupuesto total de RR fue lo que George Lucas gastó en papel carbónico). Los protagonistas de *Mini espías 2* terminan como dos popstars: Daryl Sabara rockea con su guitarra y Alexa Vega hace una suerte de canción Bandana, compuesta por RR. Un cine que fue de mariachis



RR indicándole a Banderas cómo burlarse de sí mismo

MINI ESPIAS 2: LA ISLA DE LOS SUEÑOS PERDIDOS

Spy Kids 2: Island of Lost Dreams

ESTADOS UNIDOS

2002, 99'

DIRECCION Robert Rodríguez
PRODUCCION Elizabeth Avellan, Robert Rodríguez
GUIÓN Robert Rodríguez
FOTOGRAFIA Robert Rodríguez
MUSICA John Debney, Robert Rodríguez
MONTAJE Robert Rodríguez
DIRECCION ARTISTICA John Frick, Ed Vega
VESTUARIO Graciela Mazón
INTERPRETES Antonio Banderas, Carla Gugino, Alexa Vega, Daryl Sabara, Steve Buscemi, Mike Judge, Danny Trejo.

ultraviolentos filmicos a rock&pop adolescente digital. Como bien cantan los Ramones sobre el rock, el buen cine también necesita cambiar antes de que se convierta en algo del pasado.

II. "¿Alguien ha leído algún libro sobre vampirismo, o sólo estamos repitiendo lo que dicen en las películas?"

Del crepúsculo al amanecer

Mientras la generación de *movie brats* (Scorsese, Coppola, De Palma, etc.) fue aceptada como una renovación, los directores cinéfilos de los noventa fueron bastante denostados por muchos críticos. Como también señala Kent Jones, el problema es que a estos directores se los considera, de manera algo esnob, un "tipo incorrecto de cinéfilo". Del mismo modo que Tarantino, el caso de RR parte de una cinefilia de videoclip y TV, que permitió una relación más desprejuiciada con el lenguaje audiovisual, relación alejada del aura de sacralización fílmica de la mayoría de las cinematecas, cineclubes y universidades de cine. RR se asemeja al personaje de Jim Carrey en *El insoportable*: un cinéfilo del zapping, esquizoide, devorador y brutal que concilia el western clásico con las películas de vampiros mexicanos. No es un cinéfilo del buen gusto, de las delicatessen fílmicas, que busca legitimarse a partir de su elección refinada. En realidad, es lo más parecido a una zapada cinéfila. Sus citas fílmicas no son una forma de insertarse en una gran tradición, ni de romperla; son un punto de partida, una inspiración, son más una búsqueda que una certeza de camino iluminado. Por sobre todo, RR es un cinéfilo alerta, vivo y multidireccional, que no se detiene en la nostalgia del pasado, sino que dialoga con el presente, el pasado y el futuro; de Sergio Leone a Fred Williamson, de Steven Spielberg a Sam Raimi, de Ray Harryhausen a Tom Savini. Aunque algunos de estos nombres tengan jerarquía, la cinefilia de RR es primordialmente

te aberrante por usar materiales, géneros y estilos ilegítimos, corrompidos, malos. Sus películas pueden estar orgullosas de pertenecer a una de las más bajas categorías: la película de autocine (*drive-in movie*); de hecho, *Del crepúsculo al amanecer* (*From Dusk till Dawn*) toma su título de los carteles de autocines que anuncian el horario de función. El autocine proponía un espacio, destinado principalmente a adolescentes y jóvenes, donde confluían películas de explotación, *monster films*, terror adolescente, entre otras, en nocturna bacanal de sexo, drogas y alcohol. La fantasía monstruosa desencadenada, la sorpresa, el desequilibrio y la furia narrativa se convertían en una prolongación del cuerpo mutante del adolescente (*Aulas peligrosas*, de 1998, explora a la perfección la veta más imaginativa que propone este estilo de películas). Con *Mini espías*, RR baja un escalón más en su degradación cinematográfica: ahora la película de autocine se combina con el género más desprestigiado, la película infantil. RR se atrinchera en esta zona como en un lugar de resistencia y acumula algunos logros creativos. Vale la pena ver que en lugar de estandarizarse en la fortuna del éxito comercial, *Mini espías* se convirtió en una saga de búsqueda, de desarrollo de ideas, lejos de ser una mera franquicia infantil. (Esto es comprobable en el giro visual de *Mini espías 2*, que pasó de un diseño sobrio a lo *X-Men* a un estilo multicolor muy Parchis.)

Como bien señala Panozzo en su crítica, RR creció al volverse chiquitito, al minimizarse. El no es un *movie brat*. En cambio, debería ser bautizado *movie Bart*, por el protagonista de *Los Simpson*, ese niño de peinado punk cuyo nombre es justamente un anagrama de "brat". Ese niño travieso, curioso, escurridizo, que desarma, rompe y, al mismo tiempo, crea uno de los universos más estimulantes que surgieron en los noventa. Ese niño *tex-mex* que usa una bandana y se llama Robert Rodríguez. ■

Robert Rodríguez ha ido convirtiéndose en un director de cine más maduro a medida que los protagonistas de sus películas descendían en promedio de edad. Ahí está para certificarlo la extraordinaria seguidilla *Aulas peligrosas*, *Mini espías* y *Mini espías 2*, tres de las películas más libres y arrebatadoras de los últimos años. Rodríguez dirigió, produjo, escribió, editó, fotografió, realizó el diseño de producción y hasta parte de la música de *Mini espías 2* (cosas, casi todas ellas, que había hecho en la primera parte) y, tal como sostenía Stephanie Zacharek en *Salon.com*, a pesar de su omnipresencia en la ficha técnica es imposible pensar en el director como un "control freak", sencillamente porque "los megalómanos no suelen tener una sensibilidad tan delicada". Ahí hay una clave para entender el giro que tomó la carrera del director a la altura de *Aulas peligrosas*, manobra que se agudizó en la saga *Spy Kids*: no es posible pensar que el mundo no basta (¿ok, 007?), porque el mundo es un lugar enorme, que alcanza para albergar todos los desastres pero también todas las maravillas. Así, el espíritu aventurero de Rodríguez es el impulso vital de *Mini espías 2*, bajo el eslogan "Los mundos no se crean, se recorren". Esta película protagonizada por dos padres espías (papá latino, mamá anglo), dos abuelos espías (abuelo latino, abuela anglo), los *Spy Kids*, un espía tentado por el lado oscuro del *métier* y un científico abrumado por sus creaciones recorre la historia del fantástico por el lado más luminoso: el de la imaginación sin límites, el de la más sólida irrealdad, e incluye batallas entre niños y esqueletos, la posibilidad de atravesar los mares en un submarino con forma de libélula o de contar con la ayuda de una criatura mitad simio, mitad araña. "Un agente es tan bueno como sus gadgets", dice uno de los personajes, y esa misma lógica es la que parece aplicar Rodríguez al trabajo de amor (al cine) que es esta película: pone la imaginación a volumen 10 y usa todas las herramientas necesarias para hacer de la hora y media de *Mini espías 2* un verdadero evangelio de las maravillas. **Marcelo Panozzo**

11'09"01

11'09"01 – September 11

FRANCIA / IRAN / EGIPTO / BOSNIA-HERZEGOVINA /
BURKINA FASO / REINO UNIDO / MEXICO / ISRAEL /
INDIA / EE.UU. / JAPON
2002, 134'DIRECCION Youssef Chahine, Amos Gitai,
Alejandro González Iñárritu,
Shohei Imamura, Claude Lelouch,
Ken Loach, Samira Majmalbaf,
Mira Nair, Idrissa Ouedraogo,
Sean Penn, Danis Tanovic.

DIRECCION ARTISTICA Alain Brigid

INTERPRETES Maryam Karimi, Emmanuelle Laborit,
Nour El-Sherif, Dzana Pinjo, Lionel Zizréel Guire,
Vladimir Vega, Keren Mor, Tanvi Azmi,
Ernest Borgnine, Tomorowo Taguchi.

Nada cambia

por DIEGO BRODERSEN

Un productor francés decide contratar a once directores de cine de primera línea para que realicen once cortometrajes de once minutos, nueve segundos y un cuadro cada uno. Una decisión arbitraria como tantas otras. Los films episódicos –costumbre muy de moda en la Italia post neorrealista, cuando el sufrimiento social mutó en humorada para las masas– vuelven a la carga con renovadas fuerzas, o al menos eso parece. Aunque en este caso el único que pudo tomarse la cuestión un poco a la ligera fue el africano (Burkina Faso) Ouedraogo, que construye en base a la ubicua figura de Bin Laden el mejor segmento del conjunto, el menos solemne, el menos apegado al discurso “el 11 de septiembre fue el día que cambió el mundo”. Discurso al que el film en su totalidad termina adhiriendo, a pesar de autoproclamarse como una serie de reflexiones alejadas de los lugares comunes de los medios masivos, y a pesar de haberse leído como una aberración por la mayoría de los ojos norteamericanos, absolutamente ciegos a cualquier sufrimiento que no sea el propio. El que más escozor parece haber causado allá en el Norte es el inglés Ken Loach, que osó equiparar el reciente con otro 11 de septiembre, el de la caída del gobierno de Allende. Loach se mantiene fiel a su estilo, bien de barricada, seco e intransigible, sin lugar para las sutilezas pero ciertamente cercano a la verdad. Los cortos de Ouedraogo y Loach son los polos de 11'09"01; en el resto de la esfera se encuen-



tran repartidos toda clase de continentes, archipiélagos y cascotes que se presentan al espectador como en un bazar al por mayor donde al comprador se le obligara a pagar por el paquete completo sin conocer bien las unidades de que está compuesto. ¡Cómpralo o déjelo!

Hay más de una sorpresa. Para Lelouch y Penn el atentado sirve como excusa para contar sendas historias de amor, la primera de ellas entre una chica sordomuda y su novio, la segunda entre un hombre maduro y su fallecida esposa. Son los dos segmentos más preocupados por cuestiones estéticas, ambos con el fuera de campo como recurso narrativo e igualmente fallidos en cuanto a concepción y resolución. El 11-S es casi una anécdota dentro de las intrigas, como en una película catástrofe sin presupuesto. Penn, incluso, juega con las metáforas al borde del riesgo ético. Aunque en ese juego el que se lleva todos los premios y laureles es González Iñárritu, que bajo su nuevo dis-

fraz de cineasta experimental termina mostrándose como un auténtico farsante. El episodio mexicano sufre de una doble moral incurable: la pantalla negra como símbolo de pudor ante el Horror Absoluto es atravesada por ramalazos de impúdicos –justamente por el contraste que generan– cuerpos cayendo al vacío, los mismos que ya vimos hasta la anestesia. Esta idea, yuxtapuesta a sonidos y diálogos en varios idiomas, se repite a lo largo de los once minutos correspondientes, coronada por una frase tan pretenciosa como imbécil. Leer para creer. Iñárritu mezcló el audio en el Lucas Ranch y se comió enteros todos los lugares comunes sobre el atentado.

Exactamente lo opuesto hace Samira Majmalbaf, cuyo trabajo gira justamente alrededor de la falta de coordenadas, de la simplificación de lo complejo como traición a la realidad y sus matices. La hija pródiga iraní abre puertas y no se preocupa por cerrarlas, y en esa decisión radica la fuerza de su aporte. Algo similar intenta Gitai en su plano secuencia, centrado en el espectáculo televisivo y su particular efecto sobre los hechos. El resultado es algo enigmático y no parece agotarse en una sola visión, a diferencia del de Chahine, sincero pero obvio hasta la cursilería. Luego de presenciar su viaje entre la vida y la muerte, es fácil adherir a la idea de que algunas verdades se transmiten solamente a través de la experiencia.

Del resto, algunas palabras. Mira Nair inventa el telefilm de corto metraje; correcto, conciso, para todo público, bienpensante y conservador. Todo un logro. Imamura, libre como es su costumbre y por eso último en la cola, se olvida del atentado y afirma que ninguna guerra es santa. Su soldado convertido en serpiente parece darle la razón. Finalmente Tanovic, como Loach, cruza otro 11 de septiembre y sin demasiadas estridencias homenajea a un grupo de mujeres bosnias en marcha perenne.

Luego de asistir a semejante racimo de inquietudes, queda claro que 11'09"01 revisita poca importancia visto en su totalidad, apenas un digesto de talentos heterogéneos que ni la duración de sus partes ni el eje disparador logran darle forma, sentido o cohesión. El conjunto termina, mal que les pese a los retazos, despidiendo un tufillo a operación de marketing montada sobre el interés que el tema despierta en los espectadores globalizados. En otras palabras: la película se vende sola gracias a su envase. Pero si no nos encontramos ante una película “importante” –a pesar de su apariencia de enormidad–, al menos los mejores aportes se convierten en pequeños objetos de reflexión, confirmando la idea de que, probablemente, lo mejor hubiera sido verlos sin la cinta adhesiva numerológica que los une indefectiblemente. ■

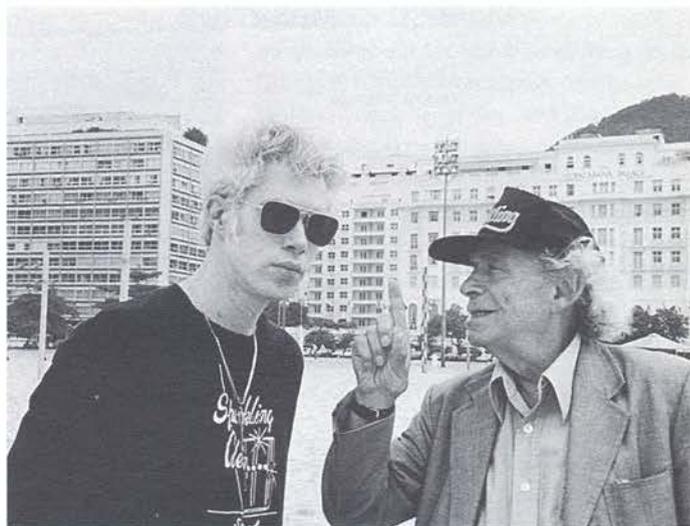
TIGRERO: EL FILM QUE NUNCA EXISTIO

Tigrero—A Film That Was Never Made

FINLANDIA / ALEMANIA / BRASIL

1993, 77'

DIRECCION Mika Kaurismäki
PRODUCCION Marianna Films, Premiere, YLE/TV, Skylight Cinema, Mira Ste, Lichtbrick y Mika Kaurismäki
GUION Mika Kaurismäki, basado en una idea de Christa Lang
FOTOGRAFIA Jacques Cheulche
MUSICA Nana Vasconcelos, Chuck Jonkey y música ritual karajá
MONTAJE Mika Kaurismäki
INTERPRETES Sam Fuller, Jim Jarmusch y miembros de la tribu karajá.



Memorias de la selva

por EDUARDO A. RUSSO



Tigrero fue, durante casi 40 años, un proyecto inacabado de Sam Fuller. Iba a rodarse en escenarios naturales del Mato Grosso, interpretado por un triángulo de *stars* compuestos por John Wayne (el tigrero del título, un cazador de jaguares), Ava Gardner y Tyrone Power. Darryl Zanuck impulsó el asunto, los actores estaban entusiasmados y Fuller pasó meses en 1954 buscando locaciones en un mundo que ya estaba languideciendo. Quería ubicar la acción entre los jíbaros, célebres por sus habilidades miniaturistas. También pensó en los belicosos xavantes, conocidos por su habilidad con el garrote con el que recibían a los intrusos, pero al final conoció a los karajá, una comunidad pacífica y dispuesta a albergar a su equipo, y se aprestó a filmar allí los exteriores de una historia que iba a ser algo así como la respuesta fullleriana a *Mogambo* (1953). Todos estaban capturados por el proyecto, para el que Fuller ya disponía de su inicial imagen fuerte. Habría un gran pájaro blanco

que al posarse en el agua caía en las fauces de un yacaré. El alboroto atraía a las pirañas, que inmediatamente reducían a un esqueleto al pobre reptil. Y sin pausa alguna, otro pájaro se acercaba al barullo y del agua extraía una reluciente piraña para su almuerzo. La lógica de Fuller fue inmediatamente captada por las aseguradoras, que plantearon sumas de inverosímiles millones de dólares para garantizar la integridad de sus estrellas contra pirañas, yacarés, jaguares y tribus hostiles, además de las innumerables enfermedades potenciales. Pocos meses más tarde, Fuller ya andaba por Japón tras otro proyecto. Parte de las abundantes imágenes de los karajá filmadas entonces sirvió para ilustrar algunos pasajes alucinatorios de su *Shock Corridor* (1963).

Mika Kaurismäki viene del frío, pero desde hace tiempo se lleva bien con Brasil, donde vive unos meses cada año. Y se llevaba igualmente bien con el viejo Fuller, tanto como con su contemporáneo Jim Jarmusch. La historia de *Tigrero* era una leyenda más en la mitología fullleriana, hasta que en 1993 disparó este curioso documental, por momentos dramatizado, que es *Tigrero: El film que nunca existió*. Difícilmente pueda considerarse como una pieza clave del doc contemporáneo, pero es imposible evitar el inmediato efecto de simpatía que despierta Kaurismäki filmando a Jarmusch y Fuller en su viaje a la selva y viviendo el reencuentro con los karajá ya largamente aculturados, con remeras promocionales, relojes de cuar-

zo y TV color. Pero bailando las mismas danzas de fertilidad y jugando los mismos juegos que aquellos filmados cuatro décadas atrás. El cineasta, ya con 84 años, comparte memorias con los viejos de la población. Y *Tigrero...* se convierte en la crónica vital de un reencuentro y renuncia a ser un alegato nostálgico, otra evidencia más de la tan declamada muerte del cine, algo que Sam Fuller jamás hubiera permitido.

Puede anotarse como debilidades del film cierta vacilación en cuanto a los puntos de vista, oscilando entre la fascinada atención que Jarmusch dispensa a Fuller, la vitalidad insólita del anciano y el disimulo de un documentalista que juega al anonimato. O tal vez su mezcla no del todo balanceada de ideas sobre el cine y anécdotas biográficas, entre la narración de aquel *Tigrero* abortado y el registro casi etnográfico de la vida de los karajá. Este es uno de esos casos en los que el documental seduce más por la impregnación de su objeto que por su discurso. El eclecticismo de Kaurismäki (marca de fábrica en *Rosso* o *Helsinki-Nápoles*), sólo superado—hasta donde llegan nuestras noticias—por la poesía negra y terminal de la formidable *Zombie* y *el tren fantasma*, permite no obstante el encuentro. Tendrá sus lagunas, pero también contiene en su exigua extensión (curiosa y a estudiar virtud de los Kaurismäki: saben dominar como pocos el arte de la brevedad) algunos instantes revelatorios, de esos para atesorar. ■

PISO COMPARTIDO

L'auberge espagnole

FRANCIA / ESPAÑA

2002, 120'

DIRECCION Cédric Klapisch
PRODUCCION Bruno Levy y Jacques Royer
GUIÓN Cédric Klapisch
FOTOGRAFIA Dominique Colin
MONTAJE Francine Sandberg
DIRECCION ARTISTICA François Emmanuelli
INTERPRETES Romain Duris, Cécile De Fance, Judith Godrèche, Audrey Tautou, Kelly Reilly, Xavier De Guillebon, Kevin Bishop, Federico D'Anna.



La ciudad de las mujeres

por GUSTAVO NORIEGA

Si la misión de esta página fuera la de alertar al lector sobre las carencias o deficiencias de una película, si nos erigiéramos en cancerberos del buen gusto y la pureza cinematográfica o si fuéramos los responsables de desbrozarles el camino a los cazadores de obras maestras, pocas películas nos darían tanto material —y tan poco trabajo— como *Piso compartido*, una obra menor, descuidada y negligente. No hace falta ser sudaca para detectar su recalcitrante ideología europeísta (que goza burlándose de los norteamericanos e ignorando al resto del planeta) y la irresponsable utilización de la mesa de saldos de *Amélie*, cachivaches estéticos realizados por el uso del video de alta definición. Pero esta página ha declinado esa misión o, al menos, la ha confinado a este primer párrafo. Ahora vamos a hablar de otra cosa.

Piso compartido cuenta la historia de Xavier, un joven parisino que, para ingresar a la burocracia francesa, debe pasar un año en España a los efectos de dominar el idioma y la economía ibérica. Xavier viaja a Barcelona y se aloja en un piso compartido con estudiantes de diversas nacionalidades, todos europeos. Esto, que aquí se cuenta en un suspiro, a la película le lleva media hora de narración, más bien torpe y morosa (comentario digno del primer párrafo). Pero acá comienza lo interesante. Del aprendizaje formal de Xavier —sus cursos de economía y sus progresos en el español— sabemos poco y nada, simplemente se lo ve estu-

diando un par de veces y hablar cada vez mejor. Pero es su educación sentimental la que vertebra la película y, según esta opinión, la redime.

Xavier deja en París una madre naturista y hippie y una novia llorona y egoísta (Audrey Amélie Tautou, en un verdadero acierto de casting, me refiero a darle el papel menos agraciado). En Barcelona traba relación con diversas mujeres. Con alguna, Anne-Sophie, se enreda en una tórrida relación sexual a espaldas del marido; otra, Isabelle, lesbiana, será amiga y confidente; Wendy, la inglesa con la que comparte el piso, oscilará entre un perfil que irá de la hermana mayor mandona a la secreta fantasía.

La extraordinaria intuición de Xavier es entregarse a las mujeres durante ese excitante año en un país extranjero. Sometido en París a dos relaciones tirantes, de negociación continua, el estudiante viajero descubre en otras tierras la infinita delicia de sumergirse sin resistencias en un mundo nuevo, parecido pero radicalmente diferente. Me refiero a Barcelona, España, por supuesto, y todo lo poco o mucho de novedoso que puede tener para un parisino, pero sobre todo a la experiencia de descubrir a la mujer, ese bicho parecido pero tan distinto, de entregarse a su sabiduría, a su cosmovisión, a su sensibilidad. No es este el lugar donde se cantarían loas a una improbable superioridad de las mujeres sobre los hombres (aunque estemos tentados a desarrollar el tema). Basta consignar que, por biología y

por crianza, las mujeres son una versión diferente de nosotros mismos, lo suficientemente parecida como para hablar de los mismos temas y tan distinta como para que nos echen una nueva luz sobre ellos. Xavier descubre que pocas cosas son más placenteras para el esquemático y aturdido varón que entregarse a la conversación con una mujer inteligente. Calculo que lo recíproco es también cierto pero lo dejo entre paréntesis por dos razones. La primera es que no es mi experiencia y de lo que no se sabe hay que callar. La segunda es que intuyo que la mujer siempre se ha visto obligada a “leer” al hombre, mucho más propenso, por razones de poder, al autismo y al desinterés por sus semejantes.

Siempre con el sexo como motor casi obligatorio —hasta con la bella Isabelle— pero finalmente con recompensas bastante más espirituales, Xavier se va convirtiendo en una persona mejor, más libre, más inteligente y, seguramente, más feliz. Es otra deficiencia de la película que su epílogo corone esa libertad con una rebeldía adolescente, huyendo de su nuevo trabajo, como si esa sabiduría recién aprendida no pudiera aplicarse en cada ámbito donde a uno le toca desplegar su vida sino que necesitara de la atmósfera embriagante de los viajes al extranjero. Pero, así y todo, hemos visto a Xavier haciendo lo que el cine —y los críticos, casi siempre varones, casi siempre sordos— raramente hacen: escuchar la otra voz. No es poca cosa. ■

8 MILE: LA CALLE DE LAS ILUSIONES

8 Mile

ESTADOS UNIDOS

2002, 110'

DIRECCION Curtis Hanson

PRODUCCION Brian Grazer, Curtis Hanson, Jimmy Iovine

GUION Scott Silver

FOTOGRAFIA Rodrigo Prieto

MUSICA Eminem

MONTAJE Craig Kitson, Jay Rabinowitz

DIRECCION ARTISTICA Kevin Kavanaugh

INTERPRETES Eminem, Kim Basinger, Brittany Murphy, Mekhi Phifer, D'Angelo Wilson, Evan Jones, Anthony Mackie.



Reality Reality

por MARCELO PANOZZO

*"And it's no movie,
there's no Mekhi Phifer,
this is my life.
And these times are so hard
and it's getting even harder."
Lose Yourself
Eminem*

La historia de *8 Mile* es contada dos veces en los 110 minutos de la película dirigida por Curtis Hanson. La primera vez ocupa unos 104 minutos, a través de la historia de un chico blanco y pobre de Detroit llamado Rabbit, que sueña con salir de malas colándose en el lucrativo star-system del hip-hop. Esa versión del cuento es cándida, insustancial y previsible; es una suerte de *Belleza americana* rapera que, sin embargo, no consigue apagar la verdad y el misterio que le aporta su protagonista, Eminem, en un nuevo ejercicio de apelmazamiento ficción-realidad, quizás el más reconcentrado de todos los que ha entregado hasta el momento. La segunda versión de la historia viene envasada en una canción de poco más de cinco minutos llamada *Lose Yourself*, que acompaña los títulos de cierre del film.

Escrita y producida por Eminem, la canción tiene una intensidad y un nervio únicos, un ritmo narrativo que la película nunca alcanza y hasta se permite una mirada burlona a las ficciones que son arrancadas de "hechos reales" para convertirse en anodinas telenovelas. Meses atrás, en el momento de la aparición de *The Eminem Show*, último disco del

rapper a la fecha, el semanario británico *New Musical Express* apuntaba: "Eminem es un gran artista porque nadie desde Kurt Cobain pudo expresar su furia de una manera tan poderosa y articulada, nadie desde David Bowie había logrado jugar con su persona con más inteligencia, y, finalmente, ni un solo número pop desde los días de los Sex Pistols había hecho enojar a tanta gente". Y, que se sepa, en la película de Curtis Hanson, que vendría a ser algo así como una biografía temprana de Eminem, apenas si hay manera de encontrar rastros de todo eso.

Escuchando un disco como *The Eminem Show* (o revisitando *The Marshall Mathers LP*, su disco de 2000) queda claro que Eminem todo el tiempo y a través de múltiples voces se está contando a sí mismo. Lo que transforma sus canciones en entregas de un enorme reality show (o, mejor todavía, de un talk show hecho con afiladísimas rimas), en el que puede asumir alternativamente los papeles del conductor y del participante ese al que habrá que extraerle hasta la última miseria, para terminar por empujarlo a la violencia más extrema, esa que en *Entre Moria* y *vos* siempre parece de mentirita. De una manera bastante sofisticada, Eminem logra estar en el centro de ese juego a través de dosis enormes de artificio y dramatismo, convenientemente etiquetadas como tratados de honestidad brutal. Es en esos momentos de alta complejidad, en los que se confunden persona y personaje (¿quién cuenta a quién?), que la música entra en combustión y termina

por reafirmar la existencia de ambos.

8 Mile llegó a la pantalla meses después de que *The Eminem Show* ganara las disquerías. *The Eminem Show* fue un disco particularmente esperado, por cuanto entre el Eminem modelo 99 (*The Slim Shady LP*) y el de 2000 (*The Marshall Mathers LP*) las diferencias habían sido abismales. Así, el 2002 aparecía como el año del veredicto: "gran artista" o "gran desilusión". *The Eminem Show* terminó impactando por consistente, por recóndito, porque Eminem encontró nuevas formas de hablar de sí mismo (de la fama, de la familia, de amigos y de enemigos) y en esa búsqueda pulió su marea verbal hasta la exquisitez. Con esos antecedentes y a pesar de también tener por detrás el peso de la retahíla de fallidas (y/o funestas) uniones rock&pop&ciné, la alianza entre el director de *Fin de semana de locos* y el rapper no podía menos que entusiasmar. Sin embargo, el resultado sólo se salva de la catástrofe por la presencia de Eminem, por la tensión que logra instalar al interpretar con celo y luminosidad a un personaje que si bien debería ser la versión más acabada de esa mártir de su propio talk show, por momentos no se le parece en nada. Esta fábula ligeramente apoyada en los días en los que el joven rapper buscaba escapar a la condena de una vida suburbana desdichada y poblada de ausencias apenas si resulta atractiva en los momentos de las batallas raperas, porque es ahí, en ese limbo entre la realidad y el sueño, donde todos los lugares se resisten a ser, ay, tan comunes. **A**

ABAJO EL TELÓN

Cradle Will Rock

ESTADOS UNIDOS, 1999, DIRIGIDA POR Tim Robbins, CON John Cusack, Susan Sarandon, Bill Murray, Rubén Blades.



El ciudadano Bob Roberts y *Mientras estés conmigo*—con mejores resultados la primera—presentaron al políticamente correcto Tim Robbins como un director ambicioso en el tratamiento de los temas y bastante original en las resoluciones formales. Entre el trabajo minucioso con el montaje en *Bob Roberts* y las frases solemnes de *Mientras estés conmigo* se advierten diferencias de puesta en escena; sin embargo, dentro del cine norteamericano que mira oblicuamente al sistema de los grandes estudios, Robbins se erigió como una personalidad extraña y periférica, acaso molesta, como la de su colega actor y también director Sean Penn. *Abajo el telón* tiene una estructura coral, con personajes reales y otros de ficción, y transcurre en una época tumultuosa del siglo XX: la segunda mitad de la década del 30. En esa geografía de criaturas reconocibles (Welles, Diego Rivera, Hearst, Frida Kahlo, Rockefeller), subyacen numerosos subtemas: la aristocracia decadente, la apología del fascismo, el retrato de una familia que defiende los ideales de Mussolini, la puesta de una obra del gran Orson sobre conflictos gremiales, el dinero al servicio del arte y viceversa, las fiestas galantes gobernadas por la hipocresía, las consecuencias de la Depresión económica, las dificultades de un escritor y de una actriz en una pieza teatral dirigida por un joven de 22 años... Por su acumulación de subtramas y personajes, *Abajo el telón* recuerda a las películas de Robert Altman y de su heredero Alan Rudolph. Pero en manos de Robbins, esa ingeniería cinematográfica deja resultados insatisfactorios. El director tarda demasiado en presentar a sus criaturas, el actor que hace de Welles parece un estereotipo banal del genio y la estructura episódica del film se relame en una descripción meramente superficial. *Abajo el telón* es una serie de viñetas sin vida y una película malograda, un desfile de personajes célebres y un rejunte de subtramas expuestas sin compromiso, con escaso interés. En medio de la nada, Sarandon y Blades se destacan del resto del elenco. La primera decepción del año. **Gustavo J. Castagna**

HERENCIA DE SANGRE

City by the Sea

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Michael Caton-Jones, CON Robert De Niro, Frances McDormand, James Franco.



Herencia de Sangre era una película que pintaba mal, muy mal. Un policía (interpretado por Robert De Niro) trata de salvar la vida de su hijo drogadicto a quien no ve hace años, y que es acusado de dos asesinatos, entre ellos el de un policía. Parecía otro de esos insufribles dramones actorales en los que se embarcan cada tanto De Niro o Al Pacino. Por suerte el iceberg de "Los Grandes Temas" fue sorteado por esta vez. Se agradece a quien corresponda.

La película cobra fuerza al sumergirse en los desolados muelles de Long Beach, una *city by the sea* que se encuentra semiabandonada, con sus galpones derruidos donde los pibes drogonos van a matar o matarse. La cámara viaja sin bulla por los espacios del silencio y la desesperación, eludiendo comentarios banales o bajadas de línea. El bar donde se agrupan estos naufragos para esperar el inminente final puede que sea una de las salas de espera al infierno.

Frances McDormand, la apacible musa de los hermanos Coen, vuelve a brillar con otra de sus discretas mujeres, sólidas como rocas, que mantienen en pie el mundo que las rodea cuando todo parece desmoronarse. No importa que el papel que le tocó en suerte sea de una moralina bastante cargante, Frances consigue hacer lo suyo como si nada, humillando con su mero acto de presencia.

De todos modos, un par de golpes bajos terminan por empañar el recuerdo. El peor es al final, con De Niro gimoteando entre lloriqueos, suplicándole a su hijo que se entregue a la policía.

Hay humillaciones a las que ciertos actores no deberían acceder. Más, si se recuerda la dignidad en la caída de su Jake La Motta en *El toro salvaje*. Jake, en el fondo de una celda tenebrosa, reventándose literalmente la cabeza contra la pared, igual lograba convencernos de que él no era aquel animal que todos creían.

Manuel Trancón

EL AMERICANO

The Quiet American

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Phillip Noyce, CON Michael Caine, Brendan Fraser, Do Thi Hai Yen.



El americano de Phillip Noyce. Lineal compilado fotográfico de *El americano impasible*, la novela de Graham Greene sobre los últimos días de la ocupación colonial francesa en Indochina. La adaptación de Noyce falla por la subalterna empresa que acomete: ser el deslucido recuerdo de un libro grandioso. Ni lo abandona, ni sigue sus acciones hasta las últimas consecuencias. Mantiene el mensaje antinorteamericano, pero nada más; y escamotea el milagro que cerraba la novela. Acumulación de hechos simultáneos que podrían constituir (o no) una revelación. Creer que esas supuestas casualidades conformaban un milagro era una cuestión de fe. Al borrar la sutil acción divina, desaparece gran parte de la complejidad de los personajes, tornándolos predecibles y esquemáticos ya que nada compensa la desaparición del milagro.

En el libro, cada personaje era complejo y se contrapesaba con los otros. En la versión de Noyce, sólo Fowler (Michael Caine) tiene relieve como un oscuro correspondiente inglés que asiste al desmoronamiento de su mundo, y trata de rescatar, en el cuerpo de su amante Fuong, algo de los esplendores pasados. En cambio Pyle es, en la piel de Brendan Fraser, un patovica atolondrado que abusó de los esteroides. Abismos lo separan de aquel otro Pyle, un monstruo encantador que sembraba de cadáveres su camino con la certeza de estar haciendo el bien. Fowler era el símbolo de una Europa en retirada, y Fuong, de un continente asiático impenetrable. Pyle, en cambio, era el pragmatismo amoral de una nueva casta que conquistó el mundo gracias a un par de ideas abstractas aplicables en cualquier contexto. Y muchos dólares.

El Pyle de Greene era una aberración destinada a sepultar el viejo orden colonial, un agujero negro impasible a la culpa o arrepentimiento. El de Noyce es un pavote que todavía no superó el acné juvenil.

Manuel Trancón

SIMONE

SimOne

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Andrew Niccol, CON Al Pacino, Winona Ryder, Catherine Keener, Raquel Roberts, Elias Koteas, Rebecca Romijn-Stavros.

Un director talentoso y personal llamado Taransky (sin palabras) ve frustrado un importante proyecto debido al absurdo divismo de su estrella. Al borde del desastre total, un loco de las computadoras le lega la solución de sus problemas, que consiste en una actriz virtual creada a partir de las más grandes mujeres del cine de todos los tiempos: Greta Garbo, Grace Kelly, Lauren Bacall, Jodie Foster, Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, Sophia Loren, Meryl Streep, entre muchas otras (un chiste excelente: entre los miles de rostros que se ven en la memoria de la computadora aparece, sutilmente, Ernest Borgnine). Esa actriz es Simone, abreviatura de Simulation One. La actriz se convierte en un éxito absoluto y sin precedentes, y las películas de Taransky son un éxito. Pero claro, no existe, y en el cine no alcanza con hacer películas, también hay que hacer prensa. Pese a un guión absurdo e insostenible, el film mantiene el ritmo y el interés y toca —nunca sabremos si conscientemente— muchos temas importantes acerca del cine, el arte, la vida, la representación, etc. O la película es muy sutil o simplemente no logra profundizar en nada. Imposible saber qué opina de cada tema que trata. De todas maneras, y esto es saludable, evita la estupidez de hacer un discurso a favor de los actores y en contra de los efectos visuales. De más está decir que el rostro de Simone no está a la altura del papel asignado. Ningún rostro podría estarlo, pero el director y guionista Andrew Niccol consigue hacer creíble la historia. **Santiago García**

NO DEBES ESTAR AQUI

ESPAÑA, 2002, DIRIGIDA POR Jacobo Rispa, CON Pablo Echarri, Tristán Ulloa, Pilar Punzano, Marta Ambit.

El "público adolescente" es la mejor invención de la industria del cine norteamericano en las últimas décadas. En nombre de esta borrosa abstracción, propensa a los excesos masticativos y alérgica a la digestión intelectual, se filman cada año thrillers, comedias y óperas de terror en los que la búsqueda de un patrón de gusto universal produce películas carentes de personalidad y a veces hasta de signos vitales. Películas que detrás de la risa, el sobresalto o el frenesí



Simone, la estrella virtual que vuelve loco al director llamado Taransky

permanecen inermes, y por lo tanto dejan inermes a sus espectadores. Lamentablemente, la fórmula es decodificada año a año por nuevos agentes, entre ellos, los autores hispanoargentinos de este film que abrocha a Pablo Echarri con el mundo virtual de internet y con un asesino serial, pero que ni siquiera con todos estos componentes a su favor alcanza el estándar de la categoría. **Ramiro Ortiz**

LA LLAMADA

The Ring

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Gore Verbinsky, CON Naomi Watts, Martin Henderson, Brian Cox.



En un lustro con terrores en baja (pensemos que el último gran film, *Scream 2* de Wes Craven, data de 1998), sin grandes apariciones y una vuelta al ostracismo por parte del otrora popular género, apenas unos entusiasmados intentos pretendieron sacudir la modorra (*¿Los otros?* *¿Sexto senti-*

do? *Jeepers Creepers?* *¿El proyecto Blair Witch?* Films engañosos a su manera) sin éxito alguno puertas adentro. En este punto, *La llamada* se asemeja bastante a un intento de volver a las raíces del género de la manera más modesta y honesta posible. Película incompleta por su profusión de buenas ideas abandonadas a la orfandad, predica una religión ya casi perdida para el género: el temor a lo desconocido, el miedo inexplicable y sin motivos aparentes. Aunque su costado más débil la desvía por los caminos convencionales y la aleja del terror sin concesiones, en los últimos tramos se recupera felizmente evitando el restablecimiento de equilibrio alguno. El final de la película propone un abierto acercamiento al género que va mucho más allá del fanatismo descerebrado. Sólo la propagación de la información puede ayudarnos a vencer el miedo: esa es la idea que prevalece. ¿Que el cine de terror no podía ser contestatario?

Federico Karstulovich

LOS THORNBERRYS

The Wild Thornberrys Movie

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Cathy Malkasian y Jeff McGrath.

Nueva serie de dibujos animados del canal infantil Nickelodeon que llega a la pantalla mayor. Enhorabuena, porque el diseño es estéticamente deleitoso, el relato entretenido y pedagógico (entiéndase esto

en el buen sentido del término), y, en su conjunto, la novedad abre todavía más el panorama de un género que permaneció demasiado tiempo bajo el patronato de una única firma, de una única forma de entender el mundo y explicárselo a los niños: la de los estudios Disney. En este caso, la protagonista es una niña inglesa, hija de exploradores, que ha recibido el don de hablar con los animales y que debe poner en peligro esta cualidad para evitar que se cometa una tropelía en contra de sus amigos. Las imágenes llevan canciones de Paul Simon y Peter Gabriel, dos intérpretes afines al espíritu de respeto y preservación de la naturaleza y sus moradores que predica, con algo de candor involuntario, este relato. **Ramiro Ortiz**

ANALIZATE

Analyze That

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Harold Ramis, CON Robert De Niro, Billy Crystal, Lisa Kudrow.

Análizate dice llamarse. Pero no deja mucho para analizar, salvo la catarata de bostezos que producen sus dudosos gags. Los responsables de este Valium filmico los llamarán gags, sólo porque nunca hicieron un autoanálisis de conciencia. Caso contrario, esta película no se hubiese filmado o, por lo menos, nadie sería tan suicida de tratar de venderla como una comedia. Estamos ante un caso en el que evidentemente todo salió mal. Con la idea

de psicoanalizar a un mafioso –y nada, nada más– no alcanza para hacer una película. Harold Ramis encima ahondó en el error y no nos regaló un film sobre el tema, sino dos. Robert De Niro y Billy Crystal no pueden salvar ellos solos, sin ni una ayudita de sus amigos, *Análizate*. Encima tienen que soportar a Lisa Kudrow. Mejor pasar en *fast forward* esta película filmada a reglamento, quirúrgicamente inhibida de todo soplo vital. Qué lejanas las épocas en que en una comedia de Harold Ramis uno se reía. **Manuel Trancón**

ESCAPE AL PARAISO

Escape to Paradise

SUIZA, 2001, DIRIGIDA POR Nino Jacusso, CON Düzgün Ayhan, Fidan Firat, Hasred Yeniyo, Onur Vurucu, Nurettin Yildiz.

Conozca el interior (del Primer Mundo) con este folleto turístico sobre las bondades de la vida en Suiza. Una indigesta ensalada, sólo apta para paladares europeos con mala conciencia. Si algunos exiliados son expulsados del paraíso –el centro de refugiados–, es porque mintieron a las autoridades suizas. Los buenos no tienen nada que temer. Todo termina bien, aunque el protagonista haya pasado por las cárceles turcas y la película nos muestre con total liviandad cómo lo torturaban. Escenas compensadas con momentos de comedia, eso sí. Como descubrieron hace poco Chacho y sus camaradas del FREPASO, tratar

de contentar a todos es la mejor manera de convertirse en un *Yes sir* a servicio de intereses ajenos. Agénciese una Hepatalgina, la va a necesitar. **Manuel Trancón**

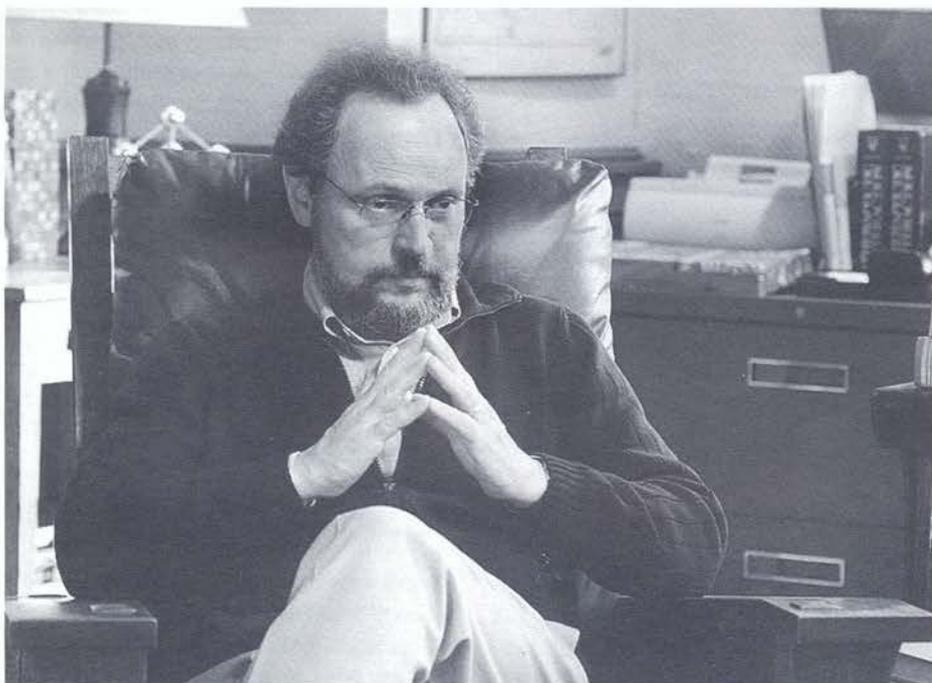
MINI CAMPEONES

Like Mike

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR John Schultz, CON Li'l Bow Bow, Morris Chestnut, Jonathan Lipnicki, Brenda Song, Jesse Plemons, Julius Charles Ritter.



Un pedazo de grandulón de 14 años, pero petiso y con amigos inadecuados para su edad (es decir, mucho más chicos), encuentra unas viejas zapatillas de Michael Jordan. En lugar de salir Looney Tunes de ellas, sale un poder especial que lo transforma en una estrella de la NBA. Sí, es un planteo absurdo, pero no crea que esta película va a ser bizarra dentro de unos años. No: es una publicidad descarada de la marca NBA, y de ninguna de las vertiginosas virtudes del juego. El básquet es lindo de ver, dinámico, el deporte que puede gustarnos también a los que no gustamos de los deportes. Pero en este caso, lo que hace de un juego algo apasionante (la igualdad de fuerzas, la posibilidad de que cualquiera gane) se diluye porque el dispositivo fantástico es irreductible. ¿Qué tensión puede haber si este Li'l Bow Bow hace maravillas en la cancha? Ni es como ver a los hermosos Harlem Globetrotters, que hacían las delicias de la gente jugando como mortales. No, nada de eso. Quien esto escribe no podía dejar de pensar, al ver al insostenible bowbow, que ese nene estadounidense va a hacer un muy buen dinero, mientras otros miles mueren de hambre cosiendo esas zapatillas mágicas para que un productor las deshilache. Perdón, ya lo sabemos, eso no tiene nada que ver con el cine, pero no pude evitar escribirlo, así como los realizadores de este despropósito evidentemente no pudieron evitar filmarlo. **Leonardo M. D'Espósito**



Billy Crystal, notoriamente arrepentido

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, 32/122
- A sangre fría** (Brooks, Richard) García, Jorge, 58/127
- Alif** (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** (Eljalde, Karra y Guillén, Fernando) Trancón, Manuel, 20/123
- Apasionados** (Jusid, Juan José) D'Espósito, Leonardo, 34/122
- Apocalypse Now Redux** (Coppola, Francis Ford) Quintin, 10/120
- Austin Powers en Goldmember** (Roach, Jay) García, Santiago, 29/126
- Balnearios** (Linás, Mariano) Trerotola, Diego, 26/123
- Balnearios** (Linás, 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) 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
- Chumbale** (Di Salvo, Anibal) Trerotola, Diego, 22/119
- Cinco sentidos** (Podewas, 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** (Caoizto, Silvio) Castagna, Gustavo J., 25/122
- Cortázar: apuntes para un documental** (Montes-Bradley, Eduardo) Quintin, 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
- Designio 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, 38/127
- 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) Quintin, 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** (Mars-hall, 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** (Ericce, Victor) 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 caso 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** (Ericce, Victor) Russo, Eduardo, 47/126
- El sur** (Ericce, Victor) 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
- Frio de perros** (Levant, Brian) Panozzo, Marcelo, 31/125
- Fuimos soldados** (Wallace, Randall) Karstulovich, Federico, 31/126
- Gitme 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** (Rosenhall, 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** (Sorin, Carlos) Rojas, Eduardo, 27/126
- Hogar, dulce hogar** (Iosseliani, Otrá) Rojas, Eduardo, 10/118
- Hollywood maldito** (Wortmann, Sönke) D'Espósito, Leonardo, 57/128
- Hombres de negro II** (Sonnensfeld, 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
- Intimidación** (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** (Scherlig, 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) Trerotola, Diego, 28/120
- Jimmy Neutron** (Davis, John A.) 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 (Paris 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, Inés) 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 (Subiela, 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 (Mars-hall, 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 1º 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, Ste-

ven) 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, Víctor 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 nada? (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
Savage innocence (Garrel, Philippe) Porta Fouz, Javier, 22/121
Scooby-Doo (Gosnell, 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 (Minkoff, 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 (Jauregui, Carlos) Panozzo, Marcelo, 38/127
Tres romances en París (Rohmer, Eric) Russo, Eduardo, 10/119
Twin Peaks: Fuego camina conmigo (Lynch, David) Schwarzböck, Silvia, 12/126
Un asunto de mujeres (Chabrol,

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
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
Bolívia (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, Die-

go) 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, Ale-

jandro) 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
Collumbus, 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 (Trotola, Diego) 20/124

Coppola, Christopher
Odisea americana (D'Espósito, Leonardo) 57/127

Coppola, Francis Ford
Apocalypse Now Redux (Quintín) 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

Kukor, 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 (Trotola, Diego) 28/120

Davis, Tamra
Crossroads - Amigas para siempre (Panozzo, Marcelo) 28/125

de la Fuente, Contantino
nota (Quintín) 2/123

de Oliveira César, Inés
La entrega (Panozzo, Marcelo) 30/126

Deblouis, Dean
Lilo & Stitch (Panozzo, Marcelo) 18/123

del Toro, Guillermo
Blade 2, el cazavampiros (Trotola, 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 (Trotola, Diego) 36/122

Di Salvo, Anibal
Chumbale (Trotola, 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 (Trotola, Diego) 17/119

Dugan, Dennis
Tan perversa como el diablo (D'Espósito, Leonardo) 60/126

Dupeyron, François
Vivamos otra vez (Trotola, 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, Victor
nota (Gamberini, Marcela) 39/126
entrevista 40/126
El espíritu de la colmena (Trotola, 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 (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 (Trotola, 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 (Trotola, 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

Gosnell, 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
entrevista 48/121

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, Otrá
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

Jaureguiualzo, 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
Invierni kallente (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

Kramer, 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 (Trotola, 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 (Trotola, 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 (Trotola, 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 (Trotola, 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 (Trotola, 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 (Trotola, Diego) 22/119

Marshall, Penny
Los chicos de mi vida (Panozzo, Marcelo) 12/118

Massa, Ezio
Cacería (Trotola, 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 (Trotola, 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 (Trotola, 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 (Trotola, 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 (Quintín) 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, Ma-

nuel) 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 (Trotola, 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 (Trotola, Diego) 31/126

Penn, Sean
Código de honor (Rojas, Eduardo) 27/120
Duro de matar - La venganza (D'Espósito, Leonardo) 51/123
El curandero de la selva (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 fe del volcán (D'Espósito, Leonardo) 32/127

Postiglione, Gustavo
El cumple (Lingenti, Alejandro) 20/126
entrevista 21/126
El cumple (Trotola, 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
Premoción (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 (Trotola, 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

Sorin, 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

Stowell, John
Hermosa locura (García, Santiago) 14/118

Subiela, Eliseo
Las aventuras de Dios (Castagna, Gustavo J.) 31/125

Szifron, 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

Tauber, 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

Tykwier, 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 **4 FESTIVALES**

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 documenta-

les, 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
 Videarte, 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

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

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE CARNEVALE NOTICIAS	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	PABLO SCHOLZ CLARIN	MARTIN PEREZ PAGINA 12	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	MOIRA SOTTO LAS 12	DIEGO LERER CLARIN	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	
PANDILLAS DE NUEVA YORK	8	8	9	6	8		8	7	7,71
LA LLAMADA	6	7		7		8	6		6,80
EL AMERICANO	7		6	8		6	7		6,80
8 MILE: LA CALLE DE LAS ILUSIONES			6	7			7	7	6,75
LOS THORNBERRYS	6		7	7					6,67
TIGRERO		7			7		6	6	6,50
LAS CONFESIONES DEL SR. SCHMIDT	5				7	5	9	6	6,40
¡AL ATAQUE!	6	5	6			7	7		6,20
MINI ESPIAS 2	4	5	2	7	9	6	7	8	6,00
ESCAPE AL PARAISO	7		5			6	6		6,00
ABAJO EL TELON	5	5	7			6			5,75
SIMONE	7	6			5	4			5,50
PISO COMPARTIDO	7	4			7	5	5	4	5,33
HERENCIA DE SANGRE	5		5		5				5,00
OTRO DIA PARA MORIR	7	3	4	6	7	3			5,00
ANALIZATE	5			4					4,50
NO DEBES ESTAR AQUI	4		4	4					4,00
EL CRIMEN DEL PADRE AMARO	3	5	2	3			3	4	3,33

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

- ARGENTINA: \$ 90 O DOS PAGOS DE \$ 45
- PAISES LIMITROFES: US\$ 90 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS)
- RESTO DE AMERICA: US\$ 110 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS)
- RESTO DEL MUNDO: US\$ 130 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS)

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE NUMERO PISO DPTO. COD. POSTAL

TELEFONO CALLE LATERAL 1 CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD PROVINCIA PAIS



El loco Chávez

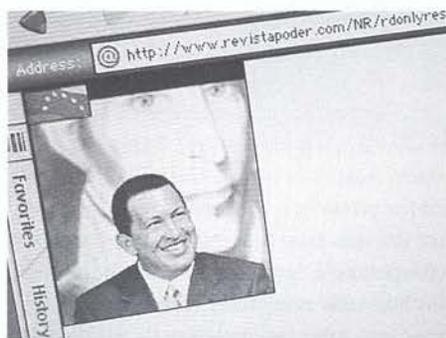
Sin pretender tener una comprensión cabal de un país como Venezuela y, mucho menos, redactar una proclama chavista, nuestro filósofo se internó en internet para tratar de romper el cerco informativo que rodea a Hugo Chávez, una verdadera cadena mediática, hecha de paternalismo, intereses económicos, diversos bandos golpistas y fuertes dosis de racismo. **por TOMAS ABRAHAM**

Vivimos nuestra realidad de un modo intenso. Lo que sucede en nuestro país insuena una gran parte de nuestra energía intelectual. He escrito tres veces “nuestro”. Es una redundancia semántica. De eso también quiero hablar. El posesivo plural ubica al mundo en un telón de fondo respecto de lo que se desarrolla en la escena nacional. Somos esclavos de lo local. Comentar las noticias de los medios y de lo que nos sucede como comunidad se ha convertido en una necesidad fisiológica. Somos monotemáticos, pero al menos nos reconocemos especialistas en algo. Tenemos la autoridad del dueño de casa en lo concerniente al conocimiento de nuestra realidad nacional. Basta leer o escuchar los comentarios que hacen en otros países sobre lo que pasa en Argentina para despertar nuestra indignación. Los comentaristas extraterritoriales no entienden nada. Más aun, confiesan no entender nada, pero su incomprensión abunda en prejuicios. ¿Cómo puede ser –nos preguntan– que un país que es un granero pleno, que fue uno de los más ricos, que tiene todo para ser próspero, haya llegado al estado en el que vive hoy? No es una pregunta ingenua. La respuesta se escucha en silencio y, a veces, se la expresa en voz alta: corrupción, facilismo, falta de seriedad y megalomanía. El sentido común es letal, es tan cierto lo que manifiesta que dan ganas de hacerlo callar. La realidad no es ni puede ser tan simple. Las generalizaciones producen ignorancia y aparentan un saber. Con corrupción, megalomanía y facilismo, es posible viajar por amplias zonas del mundo que disfrutan de bienestar, y sin embargo, es cierto, todo lo que dicen de nosotros en el exterior es verdad. El fiscal tiene razón y el acusado –en este caso nosotros, los argentinos– se pierde en justificaciones para llegar finalmente a la

misma certeza. El culpable, en su lucha contra el sentido común, sólo obtiene una victoria pírrica al señalar la complejidad del problema y solicitar la inclusión de situaciones atenuantes. Pero los consuelos tienen vida breve y la M de maldito sigue en su espalda. Deseo insistir en que sólo se comprende lo local; del resto nos informamos. Pueden existir algunas intersecciones, pero la confluencia de problemas, así como puede instruirnos por las semejanzas encontradas, también produce malentendidos duraderos. Es un problema de lengua materna. Conocer un idioma no es necesariamente entender aquello de lo que se habla. La lengua materna es la de los sobreentendidos. Con la Alianza Francesa, la Cultural Inglesa o el cine norteamericano nos pueden responder a una pregunta en otra ciudad de otro país, pero seguimos siendo turistas, sólo vemos monumentos. Entendemos la construcción gramatical pero no su uso efectivo. Este asunto de la lengua materna es una sagaz observación de César Aira. Paul Veyne, el historiador francés, habla de la cotidianidad, el gris de la vida diaria, el mundo ordinario que nos constituye como sujetos. Los wittgensteinianos se refieren a las formas de vida y los juegos de lenguaje. Esta reivindicación de la importancia de lo pequeño y lo diario, condensado en la noción de fuerza local, hace que el conocimiento de las culturas sea necesariamente relativo, pero no sólo el de las civilizaciones, sino el de los países, incluso el de los países vecinos.

La relatividad es ubicua. La gente del lugar tampoco entiende lo que le toca vivir, la desorientación también deambula de lo infinitamente pequeño a lo infinitamente grande, pero las incomprendiones, las del local y las del visitante, son inconmensurables. La desinformación sobre lo que viene sucediendo en Venezuela ya es sofocante. No tenemos la menor idea de lo que pasa ahí. Los medios de comunicación repiten los incidentes. Nadie nos ha informado de cuál es el botín que se pelea, y menos los antecedentes del problema. La historia es una disciplina ausente de los medios informativos. La actualidad no da tiempo para las explicaciones. Todas las sociedades parecen nacer de un repollo. Lo que importa es el último discurso o el número de muertos. Por supuesto que también valen las consignas abarcativas como populismo, militarismo, nacionalismo, imperialismo. Nos satisfacemos rápido. Luego hay que volver a nuestra aldea con García Belsunce, la candidatura de Chiche Duhalde, los goles de Cavenaghi, o el éxito de la obra *Una Eva y dos Salames* en Villa Carlos Paz.

El mero lector sabrá en un día lo que volverá a leer todos los días. Para profundizar el tema deberá convertirse en un documentalista o en un investigador. Quisiera transmitir en esta nota el paso que he dado desde

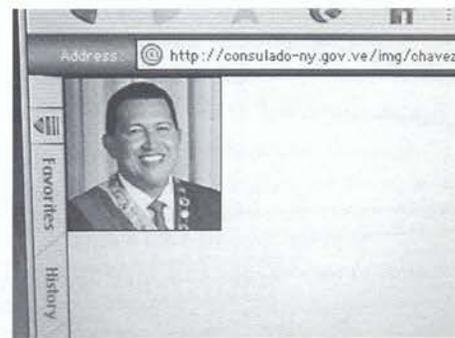


mi estado de insatisfecho lector por la falta de información de lo que sucede en Venezuela hasta mi conversión en un limitado documentalista que al menos suma datos a su ignorancia.

Ya en abril de 2002 me sorprendió el titular del diario de izquierda de Francia *Libération*, que decía: "Golpe de Estado democrático en Venezuela". Era una noción sorprendente en el vocabulario de las ciencias políticas. Pero es una cuestión de costumbre. A fuerza de escucharlo y de seguir su extensión hermenéutica nos enteramos de que no bastan las elecciones para fundar una democracia, ni el sistema de partidos, ni la libertad de asociación y de prensa, ni el respeto a los derechos humanos, que todo eso puede estar vigente y sin embargo la sociedad sufrir sojuzgada por una tiranía. Hitler y Somoza también ganaban elecciones. Por eso puede haber golpes de Estado democráticos y democracias despóticas... y tantas subespecies como se quiera.

La impresión que me da la incursión en los diarios venezolanos, en los sitios de internet —especialmente www.analitica.com—, recorriendo las opiniones y análisis de los periodistas, es que hay un sistema de odios junto a otro de incredulidades. Es como si todos se conocieran demasiado bien pero para el mal. Por otro lado, las posiciones más interesantes son aquellas de quienes no le creen a nadie, es decir, aquellos que sin ser chavistas lo que rechazan con más encono es la llamada oposición. Es decir que Chávez es mejor que los que se le oponen. ¿Pero mejor para quién?

Hay una clase media en Venezuela que tuvo una vida buena, y que hoy no la tiene muy buena, y que estima que puede volver a recuperar su anterior bienestar. Le basta con



un gobierno decente, moderno y democrático. Es un problema platónico. Así como hay amor platónico también existe el reino de las ideas en materia de política. Aunque esta entelequia tiene antecedentes. Se ve representada por la Venezuela de los años sesenta hasta finales de los setenta, la de Carlos Andrés Pérez y Rafael Caldera, los líderes de los dos partidos políticos que se distribuyeron el poder: Acción Democrática y Copei, los socialcristianos. Había corrupción, la renta petrolera llenaba el bolsillo de los ricos, pero chorreaba para abajo, no sólo para los sectores populares sino para la clase media. Profesores universitarios bien pagados, profesionales con automóvil y gasolina casi gratis, bienes de consumo importados de fácil acceso. Es cierto que sorprende cómo un país que tiene una deuda externa que es la envidia de todos los países latinoamericanos, un 20% de su PBI, un superávit comercial importante, una deuda interna que aún no lo inmoviliza, es decir que no tiene los problemas de Argentina o de Brasil, no puede transitar por los caminos de la paz y la prosperidad. Es lo mismo que nos dicen de nosotros: que tenemos todo y nos falta casi todo.

El problema es que —argumento repetido— Venezuela dilapidó treinta planes Marshall. En realidad parece una acusación de dispendio algo exagerada, pero evoca una verdad. Antes de seguir con lo que se avecina como una confusión entremezclada de datos aislados, quisiera transmitir la impresión que me da la visita informativa a Venezuela respecto de sus problemas actuales: no tienen solución. Es un círculo vicioso. Por eso, entre otras razones, son nuestros hermanos a pesar de decir que la guagua braun hizo temblar el rufo, para significar que el 39 movió el techo. Cada cual con su lunfardo.

No tiene solución desde hace ya tiempo porque cada vez que un político intentó aplicar una medida que limitara ciertas ventajas adquiridas, o algún privilegio, produjo una reacción tal que daba marcha atrás, aflojaba la soga, y seguían navegando. La renta extractiva aún daba frutos y, claro, luego la cuerda se rompió, ahora la nave va a la deriva. Otra observación rescatable de la visita informativa a Venezuela es lo que gira en torno al racismo. Me refiero al racismo de ▶

pueblos mestizos como lo son los latinoamericanos. El 25 de diciembre de 2002, otro diario francés, *Le Monde*, sorprende al mundo en su editorial del día. Dice que Chávez pretende hacer una reforma agraria "interesante", que aspira a reforzar el poder del Estado sobre los hidrocarburos, que otras medidas que quiere aplicar se ven comprometidas por su retórica incendiaria que permite la confluencia del odio de quienes no soportan que un pequeño oficial proveniente del pueblo mestizo perturbe a una clase dirigente con tradiciones oligárquicas que se apropió del Estado.

Un lector venezolano, Carlos Oteyza, responde al diario, lo hace en francés desde el sitio Analítica, y después de un comienzo que dice "Cher ami *Le Monde*", lo acusa de proferir afirmaciones o deshonestas o igno-rantes. Dice que hay un modo europeo de sentarse sobre pseudoconocimientos de las culturas locales y arroparse con una especie de neorracismo que considera que la democracia sólo está destinada a países supuestamente civilizados.

Pero este racismo no es sólo una cuestión denunciada por franceses. El venezolano Roberto Fernández Montoya en su artículo "La Inquisición Mediática" dice que los progresos logrados por el gobierno de Chávez —como que por primera vez un millón de niños (otros dicen dos millones) en las escuelas tienen dos comidas diarias— ni siquiera son mencionados por la oposición democrática porque "es cosa sabida que los negros no son gente".

Es interesante respecto de esta cuestión el artículo del español Carlos Fernández Liria del 15 de abril de 2002, que da cuenta de una nota del filósofo Gabriel Albiac que se refería a "la vuelta del chimpancé". Este catedrático de la Universidad Complutense de Madrid que impartía un curso para doctorandos sobre el libro *Imperio* de Toni Negri, dice en su columna del diario *El Mundo*:

"Chávez no salió de la nada. Todo se conjugó para dar a la luz ese estafermo. Para hacer que el chimpancé con uniforme soñara un rostro humano o más que humano. Para que un cacho de carne sudorosa y ruido de bolero se trocara en profeta de humildes (...) el simio de las maracas... homínido...". Ante la reacción de los estudiantes de su propia facultad, Albiac explicó haber evocado una frase de André Malraux de un texto de 1951 donde hablaba de la condición humana, de que todos los hombres somos bestias e ignorantes... y otros galicismos. Esto es lo que en nuestro país se llama gorilismo, pero no me refiero al uso restrictivo referido al peronismo, sino a su sentido amplio de pacatería racista de blancos con complejos de linaje.

Quizás una de las voces más interesantes que se me ha dado leer es la del periodista y

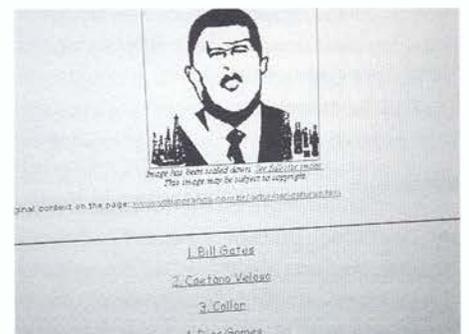
dramaturgo venezolano Ibsen Martínez, quien escribió un interesantísimo artículo titulado "Miseria de las ONG" en la revista literaria *Lateral* de Barcelona.

El periodista había trabajado como cronista de asuntos relativos al petróleo en barcos atuneros por las costas de Venezuela. Nos cuenta la historia de la ONG Bioma que tenía problemas financieros por no poder contribuir con eficiencia al fin de la matanza de delfines. Menguaron los fondos y subsidios a su presidente, el Prominente Defensor de la Biodiversidad. Para recuperar los favores de los donantes de EE.UU. tuvo una idea. No bastaba con acusar la depredación que según él los barcos atuneros venezolanos infligían a los delfines, había que mostrarlo. Martínez nos da información acerca de los problemas que el atún venezolano, no tan rico pero muy barato, produce en su competencia "gringa". Ya hacía tiempo que los lobbistas norteamericanos intentaban sin éxito subir los aranceles de importación del atún venezolano. Dice Ibsen Martínez: "Las agencias consultoras en comunicación corporativa dijeron que el problema de cómo alzar una barrera comercial parecía el caso para una ONG dispuesta a matar por encargo. Lo dijeron en broma, sólo para subrayar la dificultad del problema. Pero una vez formulada la solución, fue escuchada. Era apenas cuestión de tiempo que el mercado atunero gringo, puesto en plan proteccionista, descubriese a Bioma, la ONG con problemas contables".

El comisionado ecológico puso un aviso para conseguir delfines, le llegó una hembra con sus crías, contrató unas cámaras, unos modelos que oficiaron de biólogas y oceanógrafos, y organizó la matanza durante un día de filmación. "El video fue exhibido

—cuenta Martínez— en primicia ante un auditorio de hombres de negocios, congresistas, activistas de protección ambiental y de los derechos animales, en Nueva York, Baltimore, Boston, Miami, San Diego y San Francisco. La imagen ofrecida era un delfín hembra y su cría agonizantes en un pozo de sangre, destrozados por la propela de un barco atunero, envueltos aún en una red de arrastre. Las imágenes movían no sólo a solicitar el levantamiento de barreras arancelarias sino también a exigir que la Tercera División de marines desembarcase en el Morro de Puerto Santo y pusiese fin a la ignominia".

El video fue incautado por una comisión del Parlamento venezolano en la que se demostró el fraude. Ibsen Martínez concluye: "Mirar aquella insania sangrienta, recogida en cinta *broadcast quality*, fundó para siempre mi recelo ante la idea de que pueda hacerse el bien público con medios privados". Esto nos lo cuenta Ibsen Martínez para explicar las muertes durante el fallido golpe de Estado contra Chávez en abril de 2002. Se había denunciado a francotiradores chavistas por el asesinato de civiles que marchaban contra el gobierno. Se descubrió luego la presencia de sospechosos agentes de servicios, personajes extraños que merodeaban los techos y apuntaban a la gente. Videos incautados permitieron examinar la escena y la denuncia de masacre fue dejada de lado. Martínez destaca la acción de la ONG "Queremos elegir" y "Red de veedores" en la organización de las marchas y en el estímulo que daban para que hubiera choques peligrosos entre adversarios callejeros con las cámaras listas para difundirlos por los medios. Estos personeros nada querían saber de montar una estrategia para expulsar a Chávez por la vía constitucional, así nos lo repite Martínez:





“Eso es muy complicado bróder, y está muy lejos; hay que sacar al loco ahora mismo”. La relación entre las ONG y los militares derechistas se vio confirmada cuando en el gobierno de Pedro Carmona, que duró veintiocho horas y se mataron a cincuenta chavistas, esas ONG ocuparon dos ministerios. Ibsen Martínez dice que el chavismo acusado de ser la última parada del populismo carismático con los peores atributos de arbitrariedad, autoritarismo, ineptitud, corrupción, militarismo, amenaza permanente a la libertad de expresión, todo esto envuelto en una pugnaz retórica maximalista, auto-complacencia y moralismo de izquierda, este cóctel lamentable de hecho fue preparado por el sistema clientelar del delirante Carlos Andrés Pérez a fines de los ochenta. Otra característica que Ibsen Martínez señala es lo que llama banalización de la crítica del Estado. Es la que lleva a cabo la corporación de empresas de medios de comunicación en sus ataques al populismo, al Estado benefactor, a la clase política, temas recurrentes del corpus neoliberal. Esta crítica banal corre pareja con la exaltación simplista y reduccionista de la supremacía moral de la llamada sociedad civil. Sobre este rol de los medios de comunicación en la crisis venezolana –los medios de comunicación en Venezuela son privados, salvo un canal estatal– Mariana Hernández afirma que es extraño que un gobierno tiránico y maldito no tenga presos, perseguidos o exiliados. Sostiene que el gobierno de Chávez se caracteriza por una benevolencia rayana en la blandenguería. Agrega que los medios de comunicación de Venezuela son los más idiotas del mundo, y que da la sensación de que a sus periodistas les pagan para ser brutos. No quiere olvidar que la clase

media y la burguesía venezolanas están entre las más reaccionarias del mundo. Y a esto le suma lo que llama la inmadurez emocional de Chávez, que enarbola efigies del Che, besa a Fidel, cita a Mao, pero con todo lo autoritario, mandón, mal hablado que es, no es criminal ni represivo. Mariana Hernández destaca la intromisión de España en los asuntos venezolanos, su participación activa en el golpe contra Chávez. Ya Carlos Fernández Liria en su trabajo *Periodismo: vergüenza y crimen* había acusado a los diarios *El Mundo* y *El País* de formar parte de la banda golpista. Afirma que la corporación PRISA, cuando de la crisis venezolana se trata, combina racismo e intereses en sus editoriales y en su diagramación de titulares. Cada vez que pueden, muestran a Chávez como un líder populista bananero y demagogo. Cuando hay terribles inundaciones en Venezuela con miles de víctimas y Chávez visita a los damnificados, los diarios señalados titulan: “Con su habitual populismo Chávez se acerca...”. Jamás se les ocurriría titular: “Con su habitual populismo la Reina Sofía visitó el hospital de...”, o “Con su habitual populismo Aznar se acercó a saludar a los familiares de las víctimas del terrorismo vasco...”. Los intereses españoles están presentes en Venezuela por el poderoso Banco de Bilbao y Vizcaya, y lo que Mariana Hernández bautiza como organización bancaria confesional: el Opus Dei. Lo que se dice en Venezuela, y se da como hecho confirmado, es que la banda presidencial que lució Pedro Carmona en su efímero gobierno había sido tejida en España semanas antes del golpe; esta historia fascinante del sastre español ya es materia de un culebrón. Fue esta vez gracias a la globalización, es decir CNN e internet, que se rompió el cerco informático en manos de las corporaciones golpistas venezolanas. Pero antes de seguir, o casi de terminar, no quisiera dar la sensación de estar escribiendo una proclama chavista, y por eso deseo volver al principio de esta nota. Se trata de la incommensurabilidad de las experiencias nacionales, y de la lejanía geográfica que es a la vez cultural. Por supuesto que hay semejanzas y situaciones equiparables, pero lo pequeño no sólo es hermoso como se decía antes, sino fatal, al menos fatal para la compren-

sión rápida. En casa todos nos conocemos, quiero decir que los nombres de Pérez Reaco, Cisneros, Allan Brewer Carías, Cecilia Sosa, Teódulo López Meléndez, Asdrúbal Aguiar y tantos otros, a nosotros los argentinos no nos dicen nada, pero allí resuenan fuerte. Desde afuera sólo vale el esfuerzo de no dejarse engañar por la desinformación sistémica de los medios masivos de comunicación y la manipulación de nuestra memoria. Ya lo dije en otro artículo de *El Amante*: los medios de comunicación son programadores de amnesia. El torrente de novedades está hecho para que olvidemos rápidamente lo que nos cuentan hoy y estemos frescos para la diaria y nueva venta de noticias de mañana hasta que se decida su fecha de vencimiento. Debemos comprender, además, a los intelectuales venezolanos que difunden manifiestos y declaraciones en pro de la democracia y contra Chávez. No es fácil soportar una retórica que llama Simoncito al plan de ayuda e información para futuras madres en la gestación y el parto. Lo que es exótico para el turista es por lo general insoportable para los de casa. El kitsch es divertido afuera. Pero lo que no debemos comprender con cierto esfuerzo es el fascismo ilustrado de un Abel Posse que difunde la red Nac&Pop de Rodríguez Saá, que aprovecha la crisis venezolana para pulir su lenguaje mussoliniano contra el economicismo amoral, el neoimperialismo globalizante, el formalismo político importado, el socialismo fracasado, el mercantilismo depredador, terminal, amoral y nordista, todo esto en nombre de Perón, De Gaulle, Max Scheller, Spengler, y de una gran política fundacional que junto a otros símbolos de la aristocracia decadente del fascismo letrado abraza causas que llama populares.

Tampoco es necesario comprender a unos señores refinados y pulidos en la democracia occidental como Alvaro Vargas Llosa, que antes del golpe de abril percibía en Pedro Carmona a un hombre de albiónicos modales que junto a líderes sindicales en una unión empresarios-trabajadores habría de extender sobre la cabeza de los venezolanos su paraguas protector. Además, apellido mediante, su estilo nos depara esta oda a la cacerola: “La cacerola, metáfora de hambre y de la voz, regreso misterioso al tam tam humano de la horda, pero también civilizadísimo mecanismo de supervivencia de la ciudad asediada desde el poder por impulsos de tiranía (...) Cuántas definiciones de sociedad civil, esa criatura que desde Hegel todos tratamos de aprehender, encierra una cacerola”. ■

Quiero agradecer a Mihály Dés y Robert-Juan Cantavella de la revista *Lateral de Barcelona* y a Sergio Chejfec, escritor argentino residente en Caracas, por las informaciones que me proporcionaron, y a Christian Ferrer por haberme sugerido el título de la nota.



Hugo Chávez et ses trois filles. L'aînée, Maria Gabrielle, contribua à la victoire de son père en faisant savoir qu'il n'avait pas d'ambitions, contrairement aux autres militaires des truchistes.
Photo: República Bolivariana de Venezuela

Mientras en la entrega del Globo de Oro le dedicaban sonrisas, en foros de internet, diarios y revistas no paran de ladrarle al jefe de Miramax, por su política de podar, modificar y doblar al inglés cuanto film extranjero se le cruza. Pregúntenle a Benigni qué le pasó a su *Pinocho*. por **DIEGO BRODERSEN**

HARVEY WEINSTEIN Y EL **METODO MIRAMAX**

El rey del tijeretazo

En la última entrega de los casi famosos Globos de Oro –“casi” por eso de que siguen siendo la antesala de...– un bien peinado y engolosinado Richard Gere agradeció a un señor sentado en una de las mesas debajo del escenario. Fue un agradecimiento extraño, antecedido por una suerte de excusa. Como si le pidiera perdón a otra gente por el mero hecho de saludar a un tercero, el galán eterno dijo del así halagado algo así como “un hombre amable y gentil a quien todos queremos, un poco duro en sus bordes pero con un corazón de oro”. No es difícil imaginar, debajo de las capas de maquillaje exterior y del otro de esa magnífica velada, a más de un comensal farfullando por lo bajo alguna maledicencia inexpressable.

Amado y odiado por igual, pero temido por sobre todas las cosas, el hombre en cuestión creó hace ya más de veinte años junto a su hermano una de esas empresas de humildes orígenes y destino estratosférico. Hoy en día Miramax es sinónimo de cine norteamericano independiente –ponerle a esta última palabra una buena dosis de comillas– y de cine europeo de la variante artística (la “s” se pronuncia estirada, con enjundia). Y Harvey Weinstein es el rey de ese Imperio. Enumerar los éxitos de taquilla de la compañía en estos últimos años o mencionar a los directores que saltaron del anonimato al firmamento más exclusivo resultaría tedioso y estéril. Por otro lado, relatar la historia de la compañía llevaría mucho más espacio y tiempo que estas escasas líneas. Sin embargo, acercándonos al tema que ahora nos ocupa, resulta interesante recordar algunos pormenores de uno de los films que hicieron de Miramax lo que es hoy en día, varios años antes de su compra por parte de Dis-



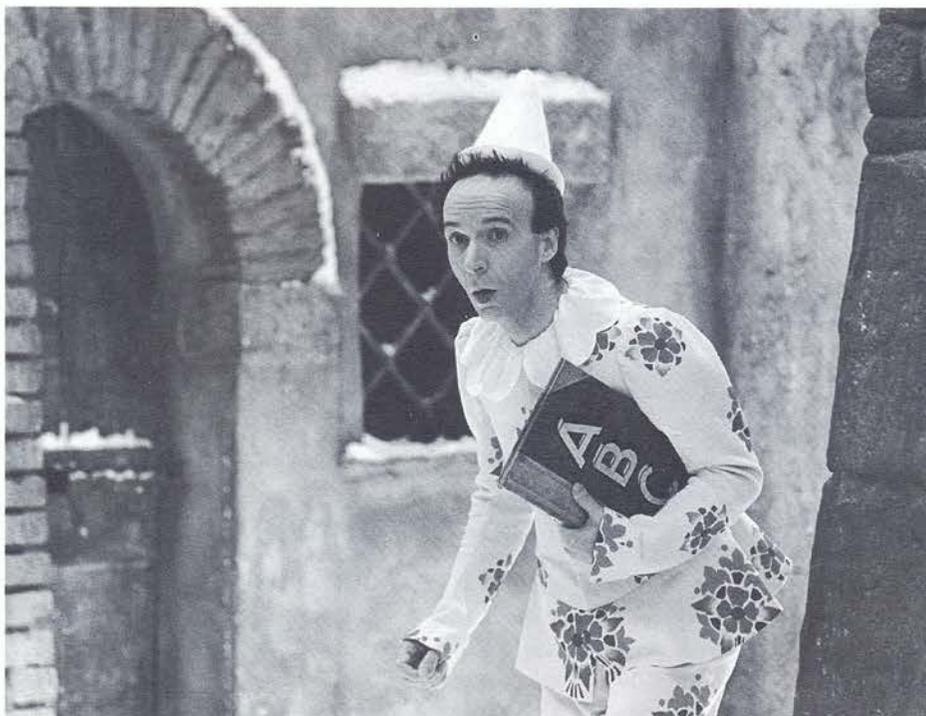
Según Rosenbaum, Miramax reemplazó buena parte del trabajo de Benigni por “basura ofensiva”

ney, una de las más inteligentes operaciones de apropiación de nichos comerciales de la historia del cine reciente. Corría 1988 y los Weinstein Bros. decidieron comprar los derechos de exhibición internacional de una película italiana que había pasado sin pena ni gloria por los cines de su país de origen. Unos meses más tarde *Cinema Paradiso* se convertía en un rotundo éxito comercial, en la ganadora de cuanto premio se le pusiera a tiro –incluido el Oscar a la mejor película extranjera– y en uno de esos clásicos modernos que serán recordados por varias generaciones de espectadores lacrimógenos. En el medio, una extraordinariamente bien pensada campaña publicitaria, lobby a los cuatro vientos y media hora de metraje en el piso de la sala de edición. Como en la ficción, alguien tomó las tijeras e hizo desaparecer unos cuantos cuadros de celuloide.

CORTAME ACA... Harvey *Manos de Tijera* Weinstein, como ya se lo conoce dentro del círculo de los iniciados, declaró hace poco a la revista *New Yorker*: “Yo no corto películas por diversión. Corto para que la cosa funcione. Serví a un solo maestro toda mi vida: el cine. Me encantan las películas”. En la

columna que acompaña esta nota se pueden leer algunas de las ideas de Jonathan Rosenbaum, enemigo empedernido del mundo Miramax, respecto de la última biopsia cinematográfica del pequeño W. El *Pinocho* de Benigni no sólo fue mondado de esas escenas que hacen que “la cosa no funcione”, sino que las voces originales fueron reemplazadas por otras más *american-friendly*. Así, el film original se transformó en otra cosa, diferente. Aún se desconoce qué versión llegará a Argentina (con cortes o sin ellos), pero es altamente probable que otras voces castizas se sumen al coro, conformando un verdadero palimpsesto benigniano de dudosa digestión.

Pinocho es apenas un caso entre decenas. Existe incluso un grupo de películas que podríamos calificar de alto riesgo, siempre y cuando pasen por las manos de la podadora Weinstein. La *Web Alliance for the Respectful Treatment of Asian Cinema* (algo así como Alianza en la Red para el Tratamiento Respetuoso del Cine Asiático) se formó hace un par de años para combatir algunas de las prácticas de Miramax y, en mucha menor escala, de otras compañías con respecto al cine oriental en general y al oriundo de Hong



OPINA JONATHAN ROSENBAUM

Del Top 40 al infierno

Una de las principales voces en la cadena de señalamientos que se le vienen haciendo a Miramax por sus "curiosas" prácticas de distribución fue la del prestigioso crítico americano Jonathan Rosenbaum, quien desde sus páginas del *Chicago Reader* habló de la versión de *Pinocho* estrenada en EE.UU. con verdadero conocimiento de causa. Rosenbaum vio la versión original en italiano y el "corte de Miramax", y aquí están algunas de sus conclusiones:

"La peor película que vi este año es la versión doblada y remontada de *Pinocho*, de Roberto Benigni, lanzada apresuradamente por Miramax en las últimas Navidades. Sin embargo, podría fácilmente haber considerado la versión original con subtítulos en mi Top 50, y hasta en mi Top 40 de las mejores del año. La novela *Las aventuras de Pinocho*, escrita por Carlo Collodi a fines del siglo XIX, es tan italiana en su esencia que cualquier adaptación posible perderá sabor y sentido si deja de lado ese aspecto. El largometraje animado de Walt Disney de 1940 tampoco alcanzaba el sentido de pobreza original, su visión cósmica de brutalidad, y otros tantos elementos perturbadores, refugiándose en cambio en el sentimentalismo.

La adaptación de Benigni utiliza el sentimentalismo de Disney en mayor medida de lo que me hubiera gustado, pero regresa al italiano original, alterándolo básicamente para que encaje con el sentido del humor irreverente y muy italiano del actor y director. La actuación de Benigni, en la cual su voz representa un punto crítico, reconoce la locura inherente al hecho de que un hombre de mediana edad interprete al personaje central.

En la versión remontada, la voz original es reemplazada por la de Breckin Meyer; el sincronismo entre voz y labios es terrible, y Meyer, claramente norteamericano, suena mucho más joven de lo que Benigni aparenta. Todo ello termina haciendo del personaje algo sencillamente grotesco. La mayor parte de las otras características italianas del film habrían sobrevivido si los encargados del doblaje hubieran demostrado algo de sensibilidad.

Por otra parte, mientras que el enérgico ritmo de la versión original de 111 minutos resulta ejemplar, la versión cortada se estira interminablemente, además de adolecer de graves problemas de continuidad. En definitiva, Miramax exterminó gran parte del trabajo de Benigni y lo reemplazó con basura ofensiva."

Kong en particular. Para conocer más en detalle tanta mala praxis, nada mejor que algunos extractos de la declaración de principios de la Alianza, de la cual participan como miembros varias firmas reconocidas.

"Apelamos a Disney (en particular a sus subsidiarias Miramax y Dimension Films) para que cesen en su costumbre de alterar los films orientales que distribuyen. En particular, objetamos las siguientes prácticas: la exclusión de los diálogos y la partitura musical en sus versiones originales (...); la escisión de metraje. Creemos que los cineastas realizan el montaje de sus películas según una visión personal, y al eliminar parte de ellas se le niega al espectador la oportunidad de apreciar lo que el realizador quería transmitir (...). Cambiar la historia o los diálogos para 'occidentalizar' la trama (...). Renombrar los títulos de los films, hábito que sólo genera confusión en los consumidores".

Sobran las palabras. De Jackie Chan a Jet Li, con paradas en John Woo y el futuro estreno americano de *Shaolin Soccer* —último largometraje del comediante Stephen Chow que se verá encogido y, cuando no, doblado en el famoso inglés neutro que hace parecer a todos los orientales como imbéciles empedernidos—, el aserradero Miramax ha hecho estragos en prácticamente cada film oriental del cual ha adquirido los derechos. Ni siquiera se salvó en su momento *Chen Kaige*, de quien no puede decirse que se dedique al cine de género, la víctima favorita a la hora del tijeretazo. *Adiós mi concubina* se conoció allá en el Norte (y, por lo tanto, aquí en el Sur) con unos quince minutos menos que en su versión original. La frase se repite hasta el cansancio en el site de la WARTAC: "¿ERA NECESARIO?".

THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOW

BUSINESS... Hay más aun. En las últimas semanas de 2002 comenzaron a circular algunos rumores respecto de la última película del realizador chino Zhang Yimou. *Hero* es un film de artes marciales con mucha producción y un reparto envidiable (Jet Li, Maggie Cheung, Tony Leung) que, por qué ocultarlo, cabalga en el lomo del éxito obtenido por *El tigre y el dragón* en el mercado occidental. Desde ya que existen dos versiones, una de aproximadamente dos horas y otra de apenas poco más de noventa minutos, pero los rumores tienen que ver con otra práctica, si cabe, más nauseabunda. Parece ser que Miramax retrasó el estreno de *Hero* en Estados Unidos de manera tal que no calificara para los premios Oscar. La razón, sencilla y oscura: evitar que compitiera con otros dos films de la compañía, *Pandillas de Nueva York* y *Chicago*.

Lo cual, inevitablemente, nos lleva a la última parada de este viaje que no parece tener retorno. Scorsese ahora lo niega, pero sus constantes tironeos con Weinstein en la sala de montaje llenaron página tras página de las revistas dedicadas a la industria de Hollywood. Algunos afortunados tuvieron acceso al *rough cut* de *Pandillas...*, cuyo estreno se retrasó un año debido, según la versión oficial, al atentado terrorista del 11 de septiembre. Ese corte, tal vez el *director's cut* que (Scorsese dice) nunca verá la luz del día, se extendía en unos 30 minutos, desarrollaba la relación de algunos personajes más en profundidad y carecía de la voz en off que atraviesa de punta a punta la versión de estreno. Probablemente nunca conozcamos la verdad, pero la sombra de HW sobrevolará también sobre el film del neoyorquino de aquí a la eternidad. ■

CINES GENIKU SALA 3

	JUEVES 21	VIERNES 22	SÁBADO 23	DOMINGO 24	LUNES 25	MARTES 26	MIÉRCOLES 27	JUEVES 28	VIERNES 29
10:00		NOUVELLE VAGUE "Les 400 coups" '84				NOUVELLE VAGUE "Les 400 coups" '84		TONY GATLIF "Swing" '90	
12:15	SOLO PRENSA Y ACREDITADOS SECCIÓN OFICIAL "Una casa de locos" '10'					"My Life as Michel" '75'			
17:00	MAROSTAMI 40 ANIVERSARIO "The Traveller" '74	SOLO PRENSA Y ACREDITADOS SECCIÓN OFICIAL "Terminal" '12'	SOLO PRENSA Y ACREDITADOS SECCIÓN OFICIAL "Mits. Leitmehr" '30'	SOLO PRENSA Y ACREDITADOS SECCIÓN OFICIAL "Punch-Drunk Love" '04	SOLO PRENSA Y ACREDITADOS SECCIÓN OFICIAL "Antychrist" '20'	SECCIÓN OFICIAL "Due Amici" '92'	SECCIÓN OFICIAL "El Pullo que..." '10'	16:00 horas SOLO PRENSA Y ACREDITADOS SECCIÓN OFICIAL "Swapped" '10'	16:00 horas SOLO PRENSA Y ACREDITADOS SECCIÓN OFICIAL "Lilya 4-ever" '10'
19:45	TONY GATLIF "Mood" '80	40 ANIVERSARIO "Gummi Terzan" '89	SECCIÓN OFICIAL "Toy Love" '88	MAROSTAMI "A Través de los Olivos" '10'	MAROSTAMI "The Expert" '01	NOUVELLE VAGUE "La cabeza contra el muro" '75'	SECCIÓN OFICIAL "Public Inlet" '10'	SECCIÓN OFICIAL "Women's Prison" '10'	SECCIÓN OFICIAL "Seafood" '90
22:15	UNIVERSO MEDIA "L'Humana" '14'	NOUVELLE VAGUE "El año pasado en Marienbad" '55	JEM COHEN "Amber Cities" '48'	DESIGNER Y CINCO CONTINENTES "El Falso" '10'	NOUVELLE VAGUE "Paris Nos attendait" '41'	UNIVERSO MEDIA "The Gate" '14'	SECCIÓN OFICIAL "El Ansin (Des Verlangen)" '94	SECCIÓN OFICIAL "Lilya 4-ever" '10	SECCIÓN OFICIAL "Lilya 4-ever" '10

40 Festival Internacional

FESTIVAL DE GIJÓN

Topo Gigio 4-ever

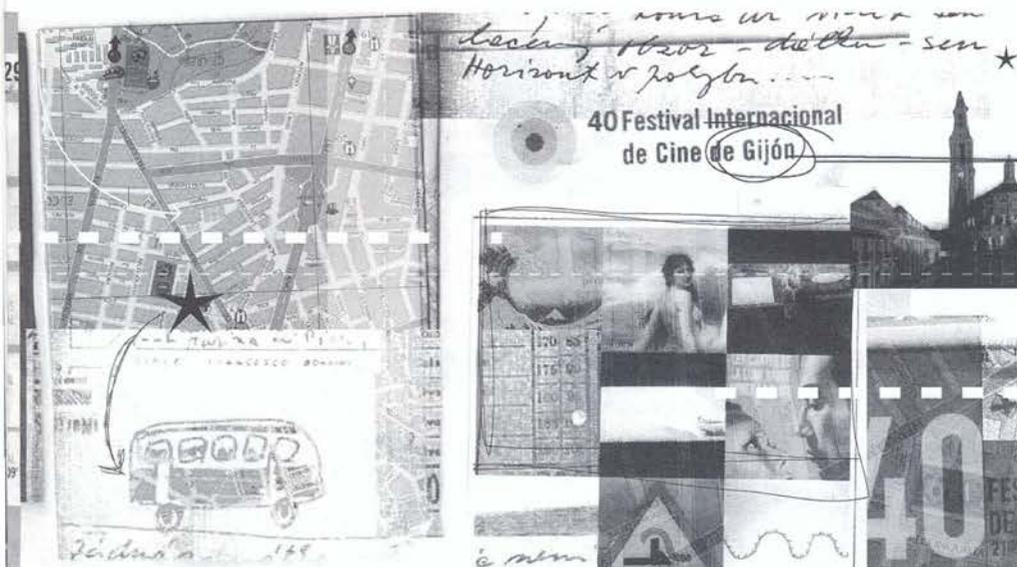
Nacido como un encuentro de cine infantil, Gijón cumplió 40 años y para celebrarlo se propuso (¡y lo consiguió!) estar más joven que nunca. Mezclando a Kiarostami con Jem Cohen, a Adam Sandler con Rohmer y a los islandeses de mím con Eisenstein, Gijón se consolida como el festival más curioso de España. **por MARCELO PANOZZO**

La primera película proyectada en la historia del Festival de Gijón, el domingo 21 de julio de 1963, fue *Las aventuras del Topo Gigio*. Gijón era, en aquel entonces, un "Certamen de Cine y Televisión para Niños", y la entrega de premios, según puede leerse en el libro conmemorativo de los 40 años del festival, cuyo título es *De niños buenos a enfants terribles*, fue precedida por la celebración de una misa.

Cuarenta años más tarde, el jueves 28 de noviembre de 2002, la última película que me toca ver en Gijón, tras haber pasado en la ciudad nueve días maravillosos, es *24 Hour Party People*, de Michael Winterbottom, y eso pasa el mismo día en que me enfrento a *Instrument*, el concluyente acercamiento del cineasta Jem Cohen a los insobornables punk-rockers de Fugazi; el mismo día en que vuelvo a ver *Lilya 4-Ever*, de Lukas Moodysson, y no puedo evitar repetir la decepción derivada de semejante acopio de calamidades; el mismo día en que la admirable y desgarradora *Seafood* pasa por la competencia oficial sin pena ni gloria. No

hubo misa alguna, al menos en el marco de la programación oficial, el jueves 28 de noviembre; por la noche, toca un grupo de Murcia llamado Schwarz junto a otro de Barcelona llamado Camping; 24 horas después tendrá lugar la fiesta de clausura del festival, y como tengo que dejar la ciudad termino perdiéndome la presentación como dj de Simon Lee, la mitad más melódica de los Faze Action, orgullosos continuadores de la más dionisiaca tradición disco. Ambos extremos de la historia de Gijón pueden servir para mostrar la evolución del festival, aunque, en verdad, no parece tan sencillo imaginar por dónde va exactamente la línea que es capaz de unir *Las aventuras del Topo Gigio* con *24 Hour Party People*. La historia dice que como muestra dedicada al cine infantil, y aun no pudiendo evitar la previsible situación de que cada tanto la película más exitosa fuese aquella llegada desde los estudios Disney, Gijón tuvo sus hallazgos: empezaron, en aquel 1963, corriendo el velo que clausuraba la posibilidad de ver cine de Europa del Este, y a mediados de la década

del 70 tuvieron en competencia a Kiarostami con *The Traveller*, momento en el que el iracundo Abbas le regaló a la prensa local un titular para el recuerdo: "Debería prohibirse a los niños la entrada a este festival". OK. A la vez que se inclinaba ligeramente hacia el cine algo más juvenil, el festival comenzaba, a mediados de la década del 80, con una agenda de, digamos, "canonizaciones" marcadamente alejada de la obiedad, recibiendo así las visitas de Richard Lester, Christopher Lee, Norman Jewison, Roger Corman, Ray Harryhausen o Terence Young, y llegando incluso, con un evidente volantazo, hasta Otar Iosseliani. Pero algo cambió definitivamente recién una década más tarde, allá por 1995, momento en el que asumió como director del festival el que aún es su responsable, José Luis Cienfuegos, una persona joven por entonces (joven aún hoy, de hecho) y cultor de un pertinaz perfil bajo, características ambas que lo ayudaron a dar vuelta todas y cada una de las estanterías del festival sin hacer mucho ruido. A partir de allí, películas como *Heavy* (James Mangold), *Floating Life* (Clara Law), *Made in*



ILUSTRACIONES MARTA ALMEIDA

Hong Kong (Fruit Chan), *Abendland* (Fred Kelenen) o *The Last Resort* (Pavel Pawlikowski) se llevan el premio mayor del festival, y las retrospectivas y homenajes no se detienen, sumando nombres cardinales y disímiles como los de Paul Schrader, Alexander Mackendrick, Jack Cardiff, Robert Aldrich, Derek Jarman, João César Monteiro, Karel Reisz, Paul Morrissey, Todd Haynes, Pedro Costa, Kenneth Anger o Seijun Suzuki. La prensa española empieza a comparar a Gijón con Sundance, analogía que, por fortuna (y por falta de mérito del propio Sundance), sale rápido de circulación. Lo que queda, sí, es la vaga idea de que Gijón es una cosa muy seria, el secreto mejor guardado, un reducto para iniciados y quién sabe cuántas cosas más, todas por el estilo. Llego a Gijón siguiendo uno de esos slogans y me encuentro con algo de eso y con mucho de otros ingredientes, y termino por saber, con cierta aproximación, las coordenadas de la línea que une al Topo Gigio con Joy Division. Empiezo sospechando que eso de "el secreto mejor guardado" podría estar ligeramente relacionado con la prensa española, y con su manera monárquica y perezosa de entender la cultura en general y el cine en particular. Los principales diarios de circulación nacional prácticamente ignoraron a Gijón, cuando a todas luces su programación presentaba muchos más puntos de interés que la de San Sebastián o Valladolid. No se puede entender que un festival con la competencia oficial más atrevida de todos los realizados en España durante 2002, con la visita de Abbas Kiarostami y Jem Cohen o con un ciclo impecable dedicado a la Nouvelle Vague (en el marco de una preciosa tarea de revisión de las nuevas cinematografías de los 50 y los 60, que comenzó en 2001 con el Free Cinema inglés y que, al parecer, habrá de seguir este año con el Nuevo Cine Español), no logre ser lo suficientemente atractivo para la prensa. Quizá Gijón desconcierta: por sus veladas

musicales, por no poner un solo largo español en su programación 2002, por ser tan sport-elegante... Quién sabe.

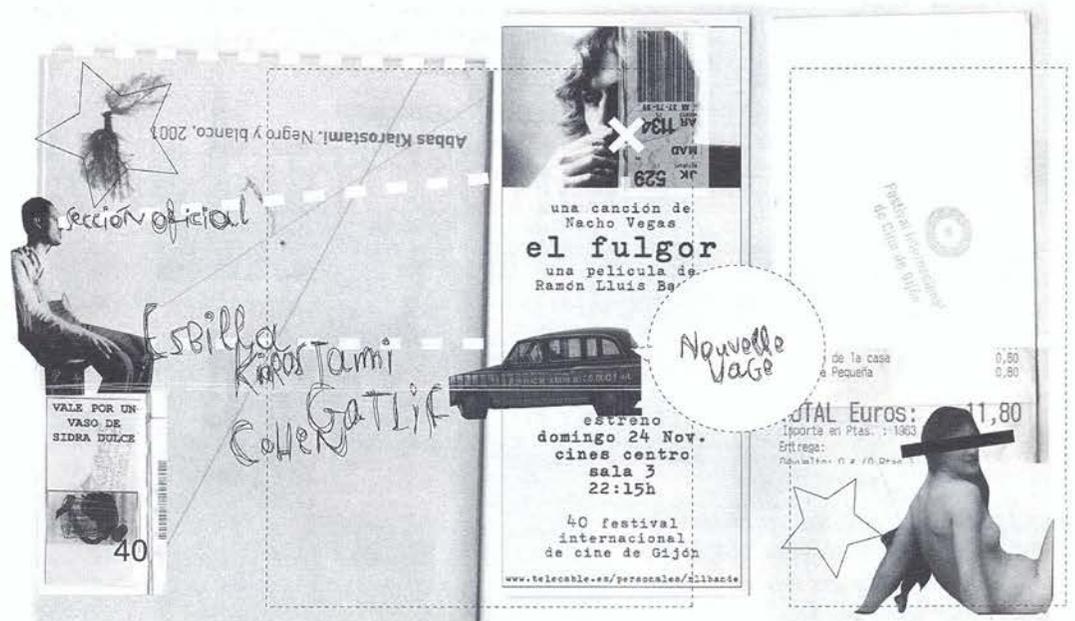
El festival se inaugura con *Piso compartido*, la película de Cédric Klapisch recientemente estrenada en Buenos Aires, que para algunos podría afirmar las virtudes del festival anteriormente mencionadas mientras que para otros (entre los que me cuento) no hace más que desmentirlas. Las inauguraciones son así, pienso, y recuerdo que en cierta ocasión el Bafici fue descorchado con *El tren de la vida*, y enseguida me quedo tranquilo, seguro de que mañana es mejor. La sección oficial es tirando a breve, son apenas 12 películas, seis de las cuales son muy buenas (y dos de esas seis son fuera de serie). El Premio Principado de Asturias al Mejor Largometraje se lo lleva *Lilya 4-Ever*, de Lukas Moodysson, el mismo director de *Fucking Amal* y *Todos juntos*. La había visto en el Festival de Río de Janeiro y ya me había resultado decepcionante, y aquí me resulta decepcionante que gane, si bien está hecha para eso (su "tema" era, por esos días, explotado en amplios reportajes convenientemente ilustrados en los suplementos dominicales). La película redefine la idea del golpe bajo y la del lugar común, y si bien el director vuelve a hacer gala de una enorme empatía hacia los niños y los adolescentes, el personaje del título (una chica de un país "del Este" que es llevada por engaño a una Europa central muy parecida "al Este" para ser explotada como prostituta) termina por ser un rehén del director y de su repertorio de maniqueísmos.

Mis películas preferidas de Gijón no se fueron de Asturias con las manos vacías: *Punch-Drunk Love*, de Paul Thomas Anderson, se llevó dos premios (al Mejor Actor otorgado a... ¡Adam Sandler!, oh my God, qué maravilla, y al Mejor Guión), mientras que el segundo galardón en importancia fue a parar a la sorprendente *Waiting for Happiness*, de Abderrahmane Sissako. Es

muy difícil que *Punch-Drunk Love* no termine en el primer puesto de mi lista de las 10 del año (se estrena aquí en marzo), y nunca hubiese imaginado semejante cosa tratándose de una película de P. T. Anderson, aunque supongo que la presencia de Adam Sandler hizo buena parte del trabajo (en mi lista de películas de todos los tiempos, *Little Nicky* está muy pero muy pero muy arriba de *Boogie Nights* y de *Magnolia*, para que quede más o menos claro). *Punch-Drunk Love*, decíamos: la quiero ver muchas otras veces y ahora no más quiero decir que se trata de la historia de un hombre solo y alienado, que vive en Los Angeles, y el modo en que la chica menos pensada termina enamorándose de él y enseñándole el camino a la redención. ¿Suena trillado? No lo es en absoluto, gracias a un guión de una libertad total, a Sandler, a la primera película realmente buena que a Emily Watson le toca en suerte y a unas descargas de color y de sonido y de furia que se presentan en la película del mismo modo, conmoviente pero a la vez orgánico, en que la inesperada presencia del amor nos nubla la vista y nos llega a provocar náuseas.

En *Waiting for Happiness*, Abderrahmane Sissako cuenta en clave de elegía la historia de un hombre que vuelve a su aldea natal, y no logra encajar con el ritmo, ni con las costumbres del lugar. Tal como afirmaban FyQ en su crónica desde Toronto, "es una película contemplativa, de notable belleza, y de una sensibilidad rara y novedosa para el espectador acostumbrado a otra velocidad y otras culturas", lo que, de un modo extraño, consigue redoblar esa tensión que se instala entre el paisaje y ese hombre que no sabe bien cómo (ni para qué) usarlo.

La sorpresa de la competencia fue la iraní *Marooned in Iraq*, del kurdo Bahman Ghobadi, el mismo director de *A Time for Drunken Horses*, una suerte de tragedia costumbrista, un cuento coral atravesado por la gue- ▶



rra, que salió de Gijón sin siquiera una palmadita en la espalda y que, me enteré al regresar a Buenos Aires, fue proyectada en el Derhumalc (Festival de Cine y Derechos Humanos) ante una minúscula cantidad de público. En el casillero de las decepciones habrá que dejar a la norteamericana *The Good Girl* (Miguel Arteta) y a la iraní *Women's Prison* (Manijeh Hekmat), mientras que la italiana *Due amici* terminó por consagrarse como la película más pomposa y más vacía de la sección oficial.

Pero en Gijón 02 hubo vida, y mucha, más allá de la competencia, comenzando por un minipanorama de grandes éxitos llamado "Esbilla" (palabra asturiana que, según me dijeron, significaría algo así como "selección"), por el que pasaron el Ken Loach de *Sweet Sixteen*, el Ken Park de Larry Clark y Ed Lachmann, la cada-vez-más-luminosa *El hombre sin pasado* (Aki Kaurismäki), la decepcionante *Public Toilet* (Fruit Chan) y la emocionante y graciosa (en cualquiera de los sentidos posibles) *24 Hour Party People*, otro de los sobresaltos de los últimos meses (jamás me imaginé defendiendo a los gritos una película de Michael Winterbottom, pero, vemos, la vida da sorpresas), film que se ocupa de un período y un lugar clave para la historia de la música pop, el Manchester post-punk de Joy Division que acabaría por convertirse en el "Madchester" de los 80, el de los Happy Mondays.

Sigue el baile: la sección "Desorden y concierto" presentó algunos frutos de la unión cine y rock, entre los que se destacaron la versión remasterizada de *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (D. A. Pennebaker, 1973, una obra maestra indiscutible e indestructible), la recopilación de clips inspirados por la música del grupo Sparklehorse (con muy buenos trabajos de Guy Maddin, Jem Cohen y los Quay Bros.) y *El fulgor*, película

dirigida por Ramón Lluis Bande que registra el nacimiento de una canción (llamada, justamente, *El fulgor*, escrita e interpretada por el asturiano Nacho Vegas) a través de seis largos planos fijos, uno con Nacho Vegas hablando y otros cinco con los diferentes estadios de la canción, desde el grabador casero hasta la presentación en un escenario. El resultado es árido y magnético, ya que pone en primer plano, sin concesión alguna, todo el tedio y la rutina y la aflicción invertidos en una bellísima y desgarradora canción.

Los cruces cine/música siguieron con ciertos pasajes de la retrospectiva dedicada al norteamericano Jem Cohen, un cineasta "experimental" (permítaseme aquí el uso de las comillas) cuyos mejores momentos están asociados con la ilustración sonora a través de trabajos para Cat Power, Vic Chesnutt, R.E.M., Elliott Smith, Jonathan Richman o Fugazi (el fundamental largometraje *Instrument*). Cohen es un estadounidense de buena conciencia, que a su paso por Gijón se manifestó avergonzado de su país natal, y en sus films busca realizar, según él mismo, "disecciones del capitalismo tal y como se vive en la calle, donde un inmigrante se gana la vida vendiendo llaveros y la publicidad se ha convertido en una nueva religión". El resultado de estas operaciones es un híbrido audio-visual, con más metros de película rodados que ideas, y son muy pocos los momentos en los que pasa de ser el registro de un turista con inquietudes.

Después del menú cinematográfico (y del gastronómico, por supuesto, que merecería demasiados caracteres para desplegarlo aquí), Gijón tenía reservadas sus fiestas de medianoche, que no eran más que excusas para el encuentro o *meeting points* en gran escala, pero con grupos o djs en vivo, programa que me permitió (¡gracias, gracias, gracias!) estar frente a tres de mis *personal*

favorites de ayer, de hoy y de siempre: el grupazo de rock español Los Planetas, el envolvente hipnotismo-rock de los británicos Piano Magic y, finalmente, los islandeses de mím aplicándole en vivo un intenso *score* folktrónico a *El acorazado Potemkin*.

Vi varias cosas de la retrospectiva Kiarostami (desde un medimetraje sobre la higiene dental o el delicioso corto *Bread and Alley*, hasta la ardua sencillez de *Ten*), pasé de Tony Gatlif, no fui a la sección infantil competitiva "Enfants terribles", visité alguna sesión de la muestra conmemorativa de los 40 años del festival (allí vi *A Petal*, película de Jang Sungwoo de 1995, previa a *Lies* y a *Película mala, infinita, inacabable*) y, salvo por un programa de cortos de Rivette-Rohmer-Godard, no me quedó tiempo para la impecable muestra dedicada a la Nouvelle Vague, que incluyó los antecedentes del movimiento, sus nombres principales y sus satélites. Eso sí, cada día, en la cola para sacar las entradas, encontraba a diversos grupos de jóvenes y adolescentes en estado de alta gracia hablando exclusivamente de Resnais, de Truffaut, de Marker, de Chabrol o de Varda. Cada día llegaba a la fila, ahí en la vereda de los Cines Centro, y escuchaba charlas y más charlas sobre el particular, acumulación que me hizo caer en la cuenta de que posiblemente los hijos de aquellos chicos que vieron al Topo Gigio en 1963 tienen hoy alrededor de 20 y una avidez que el Gijón de los últimos años ha sabido entender y saciar y provocar y volver a atender. Gijón sigue siendo hoy un festival de cine juvenil, y no sólo por ser joven de espíritu (que sí lo es), sino por concebir a la curiosidad (la propia y ajena) como una verdadera fuerza vital. ■

(Muchas gracias a Celsa F. San Narciso, José Luis Cienfuegos, Fran Gayo y al Centro Cultural de España en Buenos Aires por cada buen día pasado en Gijón.)

Canciones frente al mar

El viaje a Asturias le sirvió a nuestro enviado para retomar relación con el rock facturado en Gijón, cuyo modelo 2002 es un exquisito ejemplo de tristeza y sencillez. Aquí, breves postales sonoras desde la ciudad de la melancolía. **por MARCELO PANOZZO**

“Ya no vale con crear ambientes, hay que ir más allá incluso de la reconstrucción de paisajes; lo que se consigue en este disco es capturar (recrear) un estado de ánimo: la seña (sentimiento hermano de la nostalgia española o la saudade portuguesa). Esa ‘nostalgia sin referente’ que preside el alma de los asturianos, una especie de tristeza no melodramática.” El fragmento es parte de la gacetilla de prensa correspondiente al lanzamiento de *El naval*, extraordinario disco modelo 2002 del dúo Mus, formado por Mónica Vacas y Fran Gayo. El fragmento, naturalmente, no fue escrito por un burócrata del mundo discográfico, sino por Ramón Lluís Bande, escritor, periodista y director de cine, nacido en Gijón y presente en el festival con su película *El fulgor*, documental sobre una canción de otro músico asturiano llamado Nacho Vegas. Apuntando que Fran Gayo es uno de los programadores del Festival de Cine de Gijón, muestra que además cuenta con una nutrida agenda de fiestas/conciertos y una sección dedicada a la unión cine + rock, es posible dejar de buscar excusas y hablar aquí (sí, en *El Amante*) de tres discos fuera de serie, todos grabados en Asturias durante 2002, colección de canciones que terminó por darles cuerpo, calor y un curioso sosiego a las caminatas por las calles de Gijón.

Había escuchado una buena cantidad de discos de músicos asturianos antes de visitar Gijón pero también hay muchos que no conozco y hay una cantidad de cosas que no sé acerca de la etiqueta “Xixón Sound” que se le colgó al rock facturado allí a comienzos de los 90. Por eso es mejor que me limite a estos tres discos y que, en todo caso, vuelva a una cita de Ramón Lluís Bande, tomada de un artículo sobre el particular escrito para el diario *El Mundo*: “Penélope Trip, Medication, Eliminator Jr, Australian Blonde... Eran los nom-



Nosotrash, en busca de la canción perfecta

bres propios que representaban el sonido de una urbe en claro proceso de declive económico, aunque ellos vivían de espaldas a esta realidad (...) La ciudad permanecía al margen, pero su nombre se movía excitado en la letra impresa de los periódicos y las revistas estatales. Por un momento todos creímos que estaba pasando algo importante y muchos se perdieron por las calles equivocadas”. Así hablaba Ramón Lluís de aquel Xixón Sound de comienzos de los 90, movimiento generacional cuyos frutos mejores, asegura también, se recogen por estos días. Irene R. Tremblay también tiene relación directa con el Festival de Cine de Gijón (es redactora en sus medios oficiales) y canta y toca la guitarra bajo el alias Aroah. Su LP debut lleva por título *No podemos ser amigos* y consta de diez canciones cantadas en inglés, tres interpretadas en castellano y una sin pala-

bras que se llama *Canción sin palabras*. El inglés es su lengua materna, y si bien la dulzura de su voz entra y sale naturalmente de ambos idiomas, en inglés se pone más perturbadoramente descriptiva (“Me odio, te odio y odio todas las cosas estúpidas que hacemos para sentirnos inteligentes, cuando en realidad somos un par de los más grandes idiotas del mundo”, canta en *The Biggest Idiot in the World*). Si hay un género posible para sus canciones ese es el folk de departamento: espontáneo y artesanal y arrebataador. Mus también va por el lado de lo esencial, al menos en su último disco, de título *El naval*. Se trata de un álbum mayormente acústico, que renuncia al ornamento pero no a la densidad, y que consigue su espesor restando elementos en lugar de amontonarlos. Hablando con Fran sobre una película como *Recursos humanos* y escuchando más tarde *El naval*, con Mónica cantando temas como *Rencor* o *Al oeste de la divisoria*, la tristeza se transforma en otra cosa, en un sentimiento más complejo y más difícil de sacudirse del cuerpo, en el que se mezclan identidad, herencia y una suerte de imperioso desconsuelo.

Finalmente, Nosotrash, cuyo maravilloso disco *Popemas* me acompañó en el viaje desde Buenos Aires. Al salir de Ezeiza (escuchando una y otra vez canciones como *Gloria* o *Cotidiano*, obras maestras de la síntesis y la emoción, producidas por el ex Le Mans Ibón Errazkin) no sabía que el vital abatimiento y la compleja austeridad contenida en sus 20 temas en miniatura no eran el fin sino el principio de un viaje hacia el fondo del sonido, de una travesía hacia unas canciones que tienen la íntima verdad de un abrazo, una despedida o un recuerdo, agradable o no. ■

(Mucha más información, archivos mp3 y/o venta de discos en: www.elephant.com, www.aquareladiscos.com y www.darlashop.com.)

El circo de las sombras

Disimulada (como corresponde a un maestro secreto) y silenciosamente (adecuado a quien realizó la mayoría de sus films en el mudo), parte de la revulsiva obra de Tod Browning está a nuestro alcance en video. Lo que permite acercarnos a algunas de las más inquietantes experiencias que ha dado el cine. **por EDUARDO A. RUSSO**



EL MISTERIO BROWNING: UNA INTRODUCCION. Entre los grandes maestros del cine norteamericano, Tod Browning debe ser el más elusivo, y uno de los menos examinados. Murió antes del auge de los estudios académicos sobre cine, y apenas pudo ver el *revival* televisivo de su obra exclusivamente por su *Drácula*, que apreciaba bien poco. No obstante perseverar en la oscuridad, Browning contribuyó a definir al menos dos géneros: el de gánsters y el de terror. Además, en sus películas se conserva el espíritu del viejo melodrama en sus vertientes más escabrosas, sacrificadas durante el siglo XX en el altar del drama familiar.

Browning es una inquietante caja de sorpresas. Comparable a un Edgar Allan Poe en la literatura norteamericana, su trayectoria está curiosamente conectada con la del escritor, hasta en sus entierros prematuros. Integrado muy temprano al mundo del circo americano y del burlesque, Charles Albert Browning eligió el corto mote de Tod ("zorro", "tramposo" en inglés arcaico) y uno de sus números usuales cuando trabajaba en el circo de los Ringling Bros. era hacer de *Hypnotic Living Corpse*. Como "hipnótico cadáver viviente" era enterrado dentro de un ataúd en cada función, y en esos términos llegó al cine, actuando como sepulturero en *Scenting a Terrible Crime* (1913) de D. W. Griffith.

Ya director de cortos, Browning se formó asistiendo a Griffith en *Intolerancia* mientras lidiaba con su alcoholismo, que pronto lo llevó a una catástrofe a la que sobrevivió por milagro. En 1915 sufrió un brutal accidente automovilístico donde

murió su acompañante, el notable actor William Booth. Los biógrafos especulan que su obsesión con las mutilaciones nace de las terribles heridas que sufrió allí. La tragedia no le impidió debutar con un melo, *Jim Bludso* (1917), pero Browning perfiló su mundo más bien a partir de la alianza duradera con Lon Chaney, desde *Fuera de la ley* (1920).

El alcohol complicó esos años caóticos; aunque no dejó de filmar se limitó a cumplir encargos, hasta que resurgió con *La bruja* (1925). No nos extenderemos mucho en este punto, que abordamos hace un tiempo en un artículo dedicado a Chaney ("El cuerpo, la máscara y los fantasmas", *EA* 84); sólo agregaremos que fue en ese período —terminado en *Where East Is East* (1929)— donde el dúo desplegó un universo macabro, donde lo tenebroso de los sucesos compite con los insólitos perfiles de sus personajes. Simplemente, uno no puede creer que está creyendo eso que ve, entrando en el juego y ateniéndose a las consecuencias de asistir a semejante espectáculo. Aunque con Browning lo peor no es lo visible, sino aquello que lo visto indica que ocurre en la cabeza o el alma de sus personajes. Browning, como poco después haría Buñuel, juega riesgosa-mente con todo tabú. En la excepcional *Más allá de Zanzíbar* (1928), el espectador no sabe si tomar con ánimo festivo —como el mismo TB parece incitar a hacer— las perversidades que ve u horrorizarse por sus implicaciones. Lisiados criminales, enanos asesinos, humanos bestiales. Un zoo privado y difícilmente imitable. Aunque es más conocido como director



En la página de al lado una obra cumbre de la filmografía de Tod Browning: *Fenómenos*. En esta página, el director durante el rodaje de *The Show*

de *Drácula* (1931) y *Fenómenos* (1932), puede que el mundo de Browning se deliniera acabado dentro de su fase muda. Estuvo entre los tantos que consideraban al sonido un lastre para un medio fundamentalmente visual; signos de ello son apreciables en sus primeras *talkies*, incluso en *Drácula*, cuya eficacia no reniega de su teatralidad.

EL CULTO DE LO EXTRAÑO. Como el de Poe, el mundo de Browning es claustrofóbico y afectado por repeticiones compulsivas. Ciertos núcleos temáticos percuten implacablemente en pantalla. La mutilación física, el examen de lo monstruoso corporal, las relaciones oscuras entre desfiguración y malignidad, la ambivalencia moral junto a una ansia de redención... Pero el maestro de lo macabro no compartía la opción por lo sobrenatural que fue la del gran auge del *horror film* de los 30. Browning, al igual que su muy cercano Edgar Poe, fue un cultor extremo de eso que se denomina como *lo extraño*. Lo siniestro no proviene de una amenaza más allá de lo natural, sino de algo que desde su misma naturalidad desafía toda comprensión humana, y derrama sobre el que se le acerca un efecto demoledor. Lo incomprendible no implica solamente un desafío en términos cognoscitivos, sino también el espanto de quien se enfrenta con eso que, aunque real, proviene de más allá de las fronteras de su fantasía y de sus posibilidades de control. Toma de partido definitiva por lo extraño es su *Mark of the Vampire* (1935) y su frustrante Lugosi como falso vampiro.

Muchos se han referido, injustamente, a cierta dejadez en la puesta en escena browninguiana, una propensión a la solución rápida, al descuido. Viendo las películas, cabe concluir que la pereza es más bien un vicio de estos críticos. Basta apreciar el uso del cuadro en *El hombre sin brazos*, cómo Browning utiliza el corte de la pantalla para potenciar las implicaciones amputatorias del asunto. O de qué manera trabaja la dinámica de lo grande y lo pequeño en *La bruja*, *Freaks*, o esa rareza delirante y grotesca que es *Muñecas infernales* (1936). No se trata de *fx*, sino de pesadillas que difícilmente abandonan la memoria del espectador, aun con el hándicap de sus cambios de registro, de sus mezclas raras de humor y gravedad. Además, como Buñuel, posee un tremendo poder sustantivador en sus imágenes. Hace que las cosas parezcan estar allí, sin aditamentos, amenazantes. Su estilo es de despojamiento extremo, haciendo que lo mostrado se imponga, hasta lo obscuro o lo intolerable. Su reconocida dificultad con los desenlaces bien puede ser otra cara de esa pesadilla que se niega a terminar.

EL OCASO DEL OUTSIDER. Browning nunca se recuperó del fracaso estruendoso de *Freaks* y, como Griffith, comenzó a ser considerado anticuado por unos cuantos, un marginal de los nuevos tiempos. Sin ruido, se retiró a finales de los 30. De sus últimas décadas poco se sabe, no daba entrevistas para hablar de su obra. Sus vecinos californianos lo conocían como un viejo afable, dado a la crianza de gansos y amante de sus perros (sus pocas fotos de

jubilado lo muestran con alguna mascota), que gustaba de preparar platos de gourmet y sólo se apasionaba por el béisbol. Una tarde en que los Giants y los Yankees iban 1 a 1, le dio el ataque final a los 82 años. Para quien había sido el "hipnótico cadáver viviente" el velatorio fue convencional, salvo por la aparición de un desconocido para los deudos, un tal Lucky. El tipo apareció con una caja, para cumplir lo que, según sus términos, era el último rito del funeral por voluntad del difunto. Lo dejaron pasar, y Lucky procedió solemnemente a disponer de su contenido. Era una caja de cervezas Coors; Browning le había pedido que se sentara junto a él para despacharse los tragos finales.

LO IRREDUCTIBLE. Luego vendría el resurgimiento de la figura de Browning en los tempranos 70 a través de *Freaks* en el circuito de los cines de arte, su legado proyectado a David Lynch, David Cronenberg o Tim Burton, entre otros, y hasta su consumo dentro del campo celebratorio y a menudo pasmosamente acrítico del culto a lo bizarro. Pero basta presenciar cualquiera de sus películas para ser inmediatamente devastado por esos fantasmas mórbidos y sus tramas perturbadoras, alejadas de correcciones políticas y guiadas por una sensibilidad que prefería la contundencia al matiz, el shock a cualquier sentido de la medida, y que no vacilaba en elegir como guía las fantasías más oscuras, esas que rehúsan el control de todo imperativo moral. En cuanto a nosotros, descubrir, recuperar y pensar el cine de Browning es —este sí— un imperativo, tras el cual aguardan tanto los escalofríos como aquellas ideas que hoy siguen delante nuestro, irreductiblemente desplegadas en una pantalla. ▣

Films de Tod Browning en video
Fuera de la ley (*Outside the Law*)
La bruja (*The Unholy Three*)
Más allá de Zanzíbar (*West of Zanzibar*)
El hombre sin brazos (*The Unknown*)
Drácula (*Dracula*)
Fenómenos (*Freaks*)
La marca del vampiro (*Mark of the Vampire*)
Muñecas infernales (*The Devil-Doll*)

Hay directores que no pueden ser encasillados en los grandes movimientos del cine, cuyas obras, sin embargo, son de una importancia imposible de obviar. Tal es el caso de Pialat, un realizador intransigente, ética y estéticamente, que dejó tras de sí diez films, legado que tiene como destino agigantarse con el paso del tiempo. **por JORGE GARCIA**

MAURICE PIALAT 1925-2003

La esencia de la realidad

A lo largo de su historia, el cine francés se ha caracterizado, de un lado, por la existencia de movimientos relevantes en el desarrollo cinematográfico mundial y, del otro, por la presencia de figuras marginales, difíciles de encasillar dentro de esos movimientos (dejo expresamente fuera de esta categoría a maestros del cine como Jean Renoir y Robert Bresson).

Si durante las décadas del treinta y el cuarenta el llamado "realismo poético" representó la tradición de *qualité* dentro de esa cinematografía, con exponentes tan conspicuos como los directores Marcel Carné y Julien Duvivier y los guionistas Jacques Prévert y Charles Spaak –ferozmente cuestionados en su momento por los jóvenes cahieristas, aunque luego alguno de ellos se retractó–, también aparecieron por fuera de esa corriente realizadores que, como Jacques Becker y Jean-Pierre Melville, anticiparon el surgimiento de la Nouvelle Vague, un movimiento que, primero en la crítica y luego en sus películas, demostró que era posible hacer un cine diferente del que se conocía hasta ese momento en Francia. Pero decía que también existieron directores marginales, de escasa difusión comercial y a la espera de un estudio profundo de su obra, un terreno donde se podría encuadrar en los años previos al surgimiento de la Nouvelle Vague a Marcel Pagnol y Sacha Guitry, y en las últimas tres décadas, a quienes fueron probablemente los más importantes directores franceses posteriores a ese movimiento: Jean Eustache (quien se suicidó con apenas 43 años) y el recientemente desaparecido Maurice Pialat.

Nacido en 1925, Pialat asistió desde muy pequeño –tenía apenas tres años– a la Escuela de Artes Decorativas, donde también estudió arquitectura y pintura, algo que le fue útil para ganarse la vida como pintor en los años de la guerra. Al final de la contienda realizó varias exposiciones, fue luego actor de teatro y a partir de 1958, año en que rodó un corto para la televisión, comenzó un acercamiento más intensivo al cine como director, operador y montajista, filmando varios cortometrajes, el primero de los cuales, *L'amour existe* (1960), ganó un premio en el festival de Venecia. Tras algunos trabajos más en ese terreno, Pialat debutó en el largometraje en 1968, cuando ya tenía más de 40 años, rodando entre esa fecha y 1995 –año en que realizó *Le garçon*, su última película– apenas diez films, varios de ellos considerados por la crítica internacional más exigente entre los más importantes del cine contemporáneo. Director poco conocido por el público, incluso en Francia, su intransigencia frente a los productores y la prensa cholula le valió cargar con el sambenito de hombre colérico y antipático (algo taxativamente desmentido por el crítico español Miguel Marías, quien tuvo ocasión de tratarlo personalmente en varias ocasiones).

Una caracterización apresurada de la filmografía de Pialat ha tendido a identificar sus mecanismos narrativos con los propuestos por el llamado *cinéma vérité*, pero la simple visión de sus films destruye rápidamente esa afirmación. En cuanto a los rasgos estilísticos principales de su obra (hay que tener en cuenta que en nuestro país sólo se estrenaron comercialmente

dos de sus películas, *Loulou* y *Policía*, seguramente por la presencia de Gérard Depardieu en el reparto, y varias de las restantes se pudieron ver –de manera esporádica y por cierto que no cronológicamente– en alguna semana de cine francés o en ocasionales exhibiciones de la Alianza Francesa), se debe señalar ante todo que se trata de un director que construye sus ficciones con un rigor casi documental en la búsqueda obsesiva de la "verdad" dentro de cada plano. Enemigo de los guiones elaborados de antemano, sus films se van estructurando sobre la marcha con un amplio margen de improvisación, recurriendo a planos largos –en muchos casos rodados en tomas únicas– en los que adquieren un rol preponderante el montaje dentro del cuadro y la intensidad del trabajo de los actores (Pialat –él mismo también un excelente actor– pertenece a la categoría de directores considerados "dictatoriales" con sus intérpretes –en varias ocasiones no profesionales– en su afán por conseguir los resultados buscados). Si bien en sus films no escasean las referencias autobiográficas, la objetividad y el distanciamiento con que están presentadas las distintas historias, su tono seco y austero, no exento de ambigüedad, su aparente impasibilidad ante los hechos narrados que encierra toda una postura moral y la absoluta ausencia de sentimentalismo los convierten en lúcidas crónicas que exceden ampliamente el plano personal para transformarse en descarnadas reflexiones sobre distintos aspectos de aquello que llamamos "realidad". En su obra pueden, por cierto, detectarse ecos de otros realizadores (Bresson, por el ascetismo de la puesta en escena, aunque



Maurice Pialat junto a Catherine Deneuve en Cannes 1987 recibiendo el polémico premio por *Bajo el sol de Satán*

sin sus resonancias místicas y religiosas; Cassavetes, por la manera de aproximarse a los personajes, sobre todo en los dos films protagonizados por Depardieu, sin la tendencia al psicodrama recargado del realizador norteamericano), pero es tal vez Roberto Rossellini el director más afín a la obra de Pialat en su utilización del tiempo real de cada escena como una manera de descubrir la auténtica esencia de la realidad y su verdad más profunda.

Las características señaladas pueden apreciarse en la cruda descripción de la vida cotidiana de un niño que, abandonado por su madre, comienza precozmente a relacionarse con la delincuencia (*La infancia desnuda*); en el progresivo deterioro de una relación de pareja sostenida trabajosamente a lo largo de los años (*No envejeceremos juntos*); en la manera en que afecta a un hombre y su pequeño hijo la lenta agonía de su esposa aquejada de una enfermedad terminal (*Con la boca abierta*, un film de una crudeza y verismo casi insoportables); en los conflictos de un grupo de adolescentes en una peque-

ña granja rural (*Passe ton bac d'abord*, el único film del director nunca exhibido en ningún soporte en nuestro país); en la mirada pesimista sobre la Francia de los años posteriores al Mayo de 1968 (cercana a la de Jean Eustache en la formidable *La mamá y la puta*) en *Loulou*; en las repercusiones que provoca en una familia la conducta promiscua de una adolescente –Sandrine Bonnaire, descubierta por Pialat, en su impactante debut– (*A nuestros amores*); en el riguroso estudio de caracteres tras la aparente estructura de película “policia” (*Policía*); en la reflexión sobre la fe, la salvación y el demonio desde el punto de vista de un agnóstico en *Bajo el sol de Satán*, adaptación de una novela de George Bernanos, cuya premiación en Cannes irritó a buena parte de la prensa internacional; o en la incidencia que provoca en un adolescente la muerte de su padre (*Le garçon*, su último film). Dejo para el final *Van Gogh*, posiblemente su obra maestra, una personalísima mirada sobre el torturado pintor holandés –y por extensión, sobre el rol del artista en el mundo–, centrada en sus últimos tres me-

ses de vida, que elude los tópicos habituales sobre sus histéricos arranques de locura para presentarlo como un personaje melancólico, sensible y depresivo (una gran interpretación de Jacques Dutronc).

Maurice Pialat fue un artista mayor, no sólo en el cine francés, sino también en el cine a secas, cuyo reconocimiento masivo aún no ha llegado. Como todo artista intransigente en sus principios –no sólo estéticos sino también éticos–, su obra casi nunca se codeó con el éxito comercial, ni siquiera en Francia, y su obsesiva búsqueda de autenticidad le hizo bucear en episodios de su propia vida, presentados siempre sin ningún tipo de concesión sentimental. Más allá del reconocimiento actual de algunos sectores de la crítica, no es prematuro afirmar que su obra, como la de todos los grandes creadores de la historia del cine, se agigantará con el paso del tiempo. Ojalá que en algún momento se pueda hacer en nuestro país una retrospectiva que permita el conocimiento de su filmografía de manera completa y cronológica. ■

Un clavel rojo para Ken Hamilton

Horas antes del fin de año murió Bernardo Noriega, pianista, arreglador, director de orquesta y padre de nuestro Gustavo Noriega. Aquí lo recuerda, con calidad y calidez, el responsable del ciclo Jazzología del Centro Cultural San Martín. **por CARLOS INZILLO**

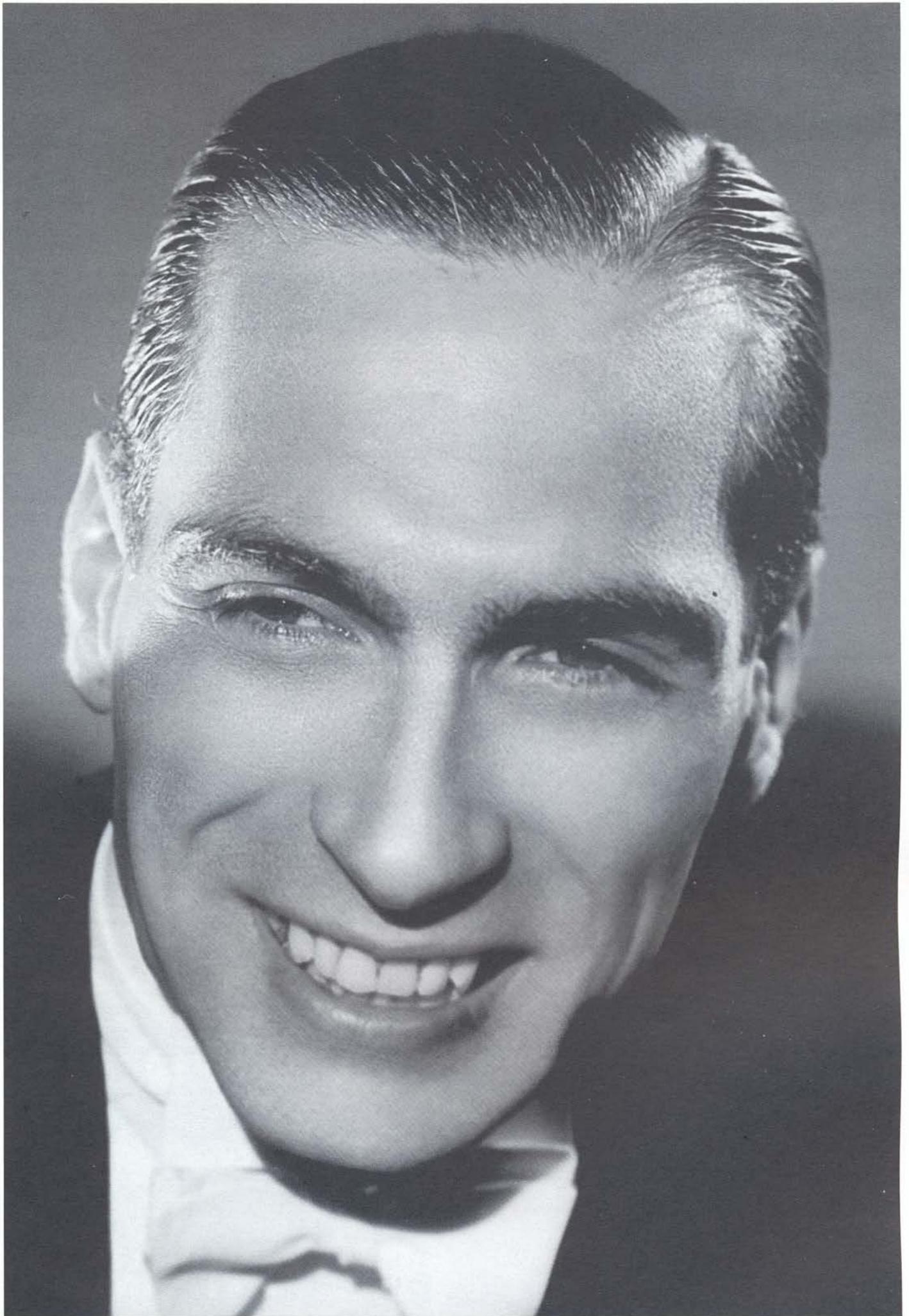
"¿Puede el verdadero artista mantenerse apartado de la vida y confinado en su arte con los estrechos límites de la emoción subjetiva? ¿O debería él estar donde más se lo necesita, donde sus palabras, su música, su cincel puedan ayudar a la gente a vivir una vida mejor?"
Serguei Prokofiev

La reciente muerte del pianista, arreglador y líder orquestal Ken Hamilton –nacido el 14 de junio de 1914 como Bernardo Noriega en pleno centro porteño– me lleva de inmediato a una serie de recuerdos que inevitablemente le darán un tono sentimental a esta nota. Mi acercamiento a Noriega y al jazz provienen de muy chico y del ámbito más cercano: el familiar. Mi padre, en la Buenos Aires de los años 40, organizaba reuniones danzantes bajo el nombre de la productora Alabama-Metronome y de hecho estaba vinculado con la mayoría de los músicos que participaron de una movida excepcional y de tal nivel de actividad que llevó a acuñar la célebre frase: "La música es el arte de combinar los horarios". La maratón incluía audiciones radiales, shows en confiterías céntricas y bailes en las boites a diario y en los clubes los fines de semana, además de grabaciones discográficas y las temporadas veraniegas en Mar del Plata y Montevideo. Típica y Jazz era el clásico binomio, y una de las presentaciones más recordadas de la organización paterna fue aquella realizada en el salón de la Unión Tranviarios Automotor, donde se produjeron dos debuts orquestales de excepción: el de Orlando Goñi, pia-

nista recién desvinculado de Aníbal Troilo, y el de Ken Hamilton, tras su separación de Dante Varela. Y me detengo en Hamilton (Noriega) porque sus discos, que escuchaba cotidianamente, como *Taking a Chance of Love*, un standard vocalizado por Annie Lee, y *Lady Be Good*, el clásico de Gershwin, traslucían la claridad de sus líneas melódicas, la libertad otorgada a los solistas y su manera elegante de definir el swing.

Al mismo tiempo todo comentario referido a su persona coincidía en resaltar su simpatía, su inteligencia y su sentido del humor. Sabía que a los 12 años ya era profesor de piano y que empezó a improvisar y a conocer el jazz a través de su admirado Fletcher Henderson. Su debut profesional se produjo en 1934, al frente del grupo vocal The Band Boys, con el que incursionó en *Idolos de la radio*, primer film argentino que narró historias de amor en un entorno radial, dirigido por Eduardo Morera. Poco tiempo después llegó su paso consagratorio: Raúl Sánchez Reynoso lo convocó como arreglador para su famosa Santa Paula Serenaders, con Juan Carlos Thorry como *crooner*. Ya Hamilton había dejado de lado su carrera de medicina y bajo su batuta desfilaron importantes músicos argentinos y extranjeros. Su estilo se caracterizó por no hacer concesiones, al mismo tiempo que desarrollaba su trabajo en pos de una igualdad social que provocó su inclusión en las listas negras del gobierno peronista, junto a Osvaldo Pugliese y Atahualpa Yupanqui, razón por la cual debió emigrar hacia 1948. Fue entonces contratado por la gran bailarina negra Katherine Dumhan para su ballet afroameri-

cano como pianista y conductor, viajando en ese rol por casi todo el mundo. Precisamente la Dumhan fue gestora de su participación en la banda musical de *Mambo*, quizás el film más olvidable del realizador y guionista norteamericano Robert Rossen, expulsado de Hollywood por la caza de brujas macartista. La banda de sonido de dicho melodrama, producido en Italia en 1954, fue compuesta por el renombrado Nino Rota. Al poco tiempo, Charles Chaplin albergó para un recital en su casa a un sorprendido Noriega, quien a su retorno a Argentina fue elegido presidente del Sindicato Argentino de Músicos, donde desarrolló una revitalizadora gestión. Tras un paso como representante artístico (entre otros, de Mercedes Sosa), entró en un lamentado ostracismo. Pero quiso el destino que una tarde, en una tediosa cola del Banco Francés, lo reconociera el clarinetista Alfonso Ferramosca, quien, emocionado, lo incitó a tocar nuevamente el piano. Era junio de 1994 y Noriega se consideraba "un ex músico". Pero el martes 14 aceptó mi invitación de presentarse en público en el ciclo Jazzología y allí pude reencontrarme con la figura referencial de mi infancia, con quien mantuve desde entonces un diálogo permanente en el que expresaba su preocupación y escepticismo frente a la realidad actual. También conseguí efectuarle un homenaje en vida entregándole una distinción honorífica y, lo más importante, logré que accediera a tocar ante un cálido público que lo recordaba, a tal punto que le pedían que interpretara el tema característico de su legendaria orquesta. Noriega sólo tocó una balada: *Tenderly*, no sin antes pedir disculpas por los errores que pudiera cometer, y allí nos dejó perplejos a todos. Su frescura, su riqueza armónica y su elegancia devolvieron por diez minutos al artista atemporal con todas sus virtudes musicales intactas. Bernardo Noriega (Ken Hamilton) murió hace unos días. Vaya un clavel rojo en su memoria, como símbolo de los más puros ideales humanos. ▀



Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



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

Venta y alquiler

Corrección de estilo

Traducción del inglés

Gabriela Ventureira

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

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

LIBRERIA LA MAGA

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



IL POSTINO S.R.L.

Correo privado y mensajería
RNPS N° 512

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

Tel./fax: 4866-4440 / 4867-0036

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

Internet: www.il-postino.com.ar

Taller de lectura en inglés

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

Interpretación y traducción

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

Para más información, llamar al 4825-6769

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

Aróz 2357 - Capital
4831-9119

4 3 2 2 - 7 5 1 8
4 3 2 6 - 5 0 9 0

ANUNCIE EN

EL AMANTE

MAS FASSBINDER

El boom veraniego que representa el ciclo *Rainer Werner Fassbinder: una retrospectiva*, en la Sala Lugones del TGSM (Corrientes 1530) y que en principio iba a prolongarse hasta el lunes 24 de febrero, ahora sigue hasta el 4 de marzo. La programación, entonces, es la siguiente (todas las funciones, salvo indicación en contrario, a las 14.30, 17, 19.30 y 22).

Jueves 6: *La ley del más fuerte (Faustrecht der Freiheit)*, 1974). Con RWF, Peter Chatel.

Viernes 7: *El viaje al cielo de Madre Küster (Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel)*, 1975). Con Brigitte Mira, Ingrid Caven.

Sábado 8: *Sólo quiero que me amen (Ich will doch nur, dass Ihr mich liebt)*, 1976). Con Vitus Zeplichal, Elke Aberle.

Domingo 9: *Ruleta china (Chinesisches Roulette)*, 1976). Con Margit Carstensen, Anna Karina.

Martes 11: *Infidelidad (Bolwieser)*, 1977). Con Kurt Raab, Elisabeth Trissenaar, Udo Kier.

Miércoles 12: *Desesperación (Despair - Eine Reise ins Licht)*, 1977). Con Dirk Bogarde, Andréa Ferréol, Volker Spengler.

Jueves 13: *El matrimonio de Maria Braun (Die Ehe der Maria Braun)*, 1978). Con Hanna Schygulla, Klaus Löwitsch, Ivan Desny.

Viernes 14: *En un año de 13 lunas (In einem Jahr mit 13 Monden)*, 1978). Con Volker Spengler, Ingrid Caven, Gottfried John.

Sábado 15: *Berlin Alexanderplatz* (1979-1980). Con Günter Lamprecht, Hanna Schygulla, Barbara Sukowa, Gottfried John. Capítulos 1, 2 y 3 (210') a las 14.30. Capítulos 4, 5 y 6 (180') a las 19.30.

Domingo 16: *Berlin Alexanderplatz*. Caps. 7, 8 y 9 (180'), 14.30. Caps. 10, 11 y 12 (180'), 19.30.

Lunes 17: *Berlin Alexanderplatz*. Capítulos 13 y epílogo (170') a las 14.30, 18 y 21.

Martes 18: *La tercera generación (Die dritte Generation)*, 1978-1979). Con Volker Spengler, Bulle Ogier, Hanna Schygulla.

Miércoles 19: *La vida íntima de Lili Marleen (Lili Marleen)*, 1980). Con Hanna Schygulla, Giancarlo Giannini, Mel Ferrer.

Jueves 20: *Lola, una mujer alemana (Lola)*, 1981). Con Barbara Sukowa, Mario Adorf.

Viernes 21: *El deseo de Veronika Voss (Die Sehnsucht der Veronika Voss)*, 1981). Con Rosel Zech, Hilmar Thate, Cornelia Froboess.

Sábado 22: *Querelle* (1982). Con Brad Davis, Franco Nero, Jeanne Moreau.

Domingo 23: *Las felices víctimas de Rainer*

Werner F. (Die glücklichen Opfer des Rainer Werner F., 2000). Dirección: Rosa von Praunheim. Con testimonios de Hanna Schygulla, Jeanne Moreau, Irm Hermann, Margit Carstensen, Barbara Sukowa. Film inédito en Argentina.

Lunes 24: *No sólo quiero que me amen (Ich will nicht nur, dass Ihr mich liebt)*, 1992). Dirección: Hans Günther Pflaum. Un documental sobre RWF que emprende la búsqueda de huellas en tres niveles: sus amigos y colaboradores recuerdan al personaje, el propio Fassbinder habla a través de entrevistas de archivo y finalmente la obra se expresa por sí misma, a través de fragmentos contrapuestos.

Martes 25: *Whity* (1970). Con Günther Kaufmann, Hanna Schygulla, Ulli Lommel. Film inédito en Argentina. Versión DVD.

Miércoles 26: *El viaje de Niklashausen (Die Niklashausener Fahrt)*, 1970). Con Michael König, R. W. Fassbinder, Hanna Schygulla. Film inédito en Argentina. Versión DVD.

Jueves 27: *Reclutas en Ingolstadt (Pioniere in Ingolstadt)*, 1970). Con Hanna Schygulla, Harry Baer, Irm Hermann. Film inédito en Argentina. Versión DVD.

Viernes 28 y sábado 1: *Rio das Mortes* (1970). Con Hanna Schygulla, Michael König, Günther Kaufman. Film inédito en Argentina. Versión DVD.

Domingo 2 y lunes 3: *El soldado americano (Der amerikanische Soldat)*, 1970). Con Karl Scheydt, Elga Sorbas, Margarethe von Trotta, Ingrid Caven, Rainer Werner Fassbinder. Film inédito en Argentina. Versión DVD.

Martes 4: *La ternura de los lobos (Die Zärtlichkeit der Wölfe)*, 1973). Dirección: Ulli Lommel. Con Kurt Raab, Margit Carstensen, R. W. Fassbinder. Film inédito en Argentina. Versión DVD.

MALBA.CINE

Durante el mes de febrero, el Malba (Figueras Alcorta y Salguero), presentará la siguiente programación:

Clásicos de estreno III. Obras maestras del cine en copias nuevas, del jueves 6 de febrero al domingo 2 de marzo. APROCINAIN (Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual) organiza en Malba una muestra de films rescatados en copias nuevas de 35 mm

gracias al auspicio de Kodak, del laboratorio Cinecolor y del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Esta iniciativa ha permitido recuperar, hasta la fecha, 25 películas esenciales de la cinematografía local e internacional que el público ha tenido posibilidad de ver y que pasan así a integrar y acrecentar el patrimonio cinematográfico nacional. Como en cada edición, gran parte de la recaudación se destinará a recuperar más films. Tras restaurar los negativos originales, se presentarán en esta ocasión *Tire dié* (1956/60) de la Escuela de Cine de Santa Fe y *Los inundados* (1961) de Fernando Birri, films considerados fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano; *Juana de los ángeles* (1961), la obra cumbre de Jerzy Kawalero-wicz (premio del jurado en Cannes), sobre el episodio de las monjas del convento de Lou-dun presuntamente poseídas por el demonio; *El hombre que sabía demasiado* (1934) con Peter Lorre, uno de los mejores films de Alfred Hitchcock; *El hombre de Arán* (1934), un clásico del maestro del documental Robert Flaherty; *Mientras la ciudad duerme* (1950), tenso *film noir* de John Huston con Sterling Hayden; *La ronda* (1964) de Roger Vadim; *A la hora señalada* (1952) de Fred Zinnemann; *Historia de una noche* (1941) del argentino Luis Saslavsky, de quien este año se cumplen cien años de su nacimiento y, en homenaje a Tita Merello, *Amorina* (1961) de Hugo del Carril. Una copia restaurada de *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), el film de Robert Wiene que inauguró el expresionismo cinematográfico, se exhibirá en cuatro funciones, con música compuesta e interpretada en vivo por la National Film Chamber Orchestra, integrada por Juan Carlos Mo-no Fontana, Fernando Kabusacki, Mussa Phelps y Wenchy Lazo.

Dos films de Adrián Caetano: *La expresión del deseo* y *La cautiva* (viernes a las 22 y sábados a las 20).

La película de los críticos: *Van Gogh*, de Maurice Pialat, el lunes 17 a las 19. Presentación del film a cargo de miembros de FIPRESCI Argentina. La charla posterior a la película estará coordinada por los críticos cinematográficos Horacio Bernades, Sergio Wolf y Diego Lerer, y el artista plástico Eduardo Stupía. **Balnearios**, de Mariano Llinás. Jueves a las 22 y domingos a las 20.



X SERGIO WOLF

Angeles y exterminadores

“Contrabandear” fue siempre el verbo del arte. Y la historia del cine está hecha de cruzar fronteras con preciosas mercancías guardadas en el baúl del auto u orgullosamente sentadas en el asiento del acompañante.

“Desde que se inventó el cine, vivimos tres veces más.”
Edward Yang, *Yi Yi*

Busco un libro y encuentro otro, donde hay un ensayo excelente de Waldo Rojas titulado “Raúl Ruiz: imágenes de paso”. Esa práctica de buscar algo y hallar otra cosa es, además, casi una definición de la cosmovisión de Ruiz, y tal vez me ampare de malentendidos. Dejo para otra ocasión otras iluminaciones que despliega y me detengo cuando Rojas dice que hay espectadores pasivos y activos. A los primeros los compara con “lectores iletrados” que se ven obligados a seguir con el dedo la lectura de una línea; a los segundos los llama “lectores de texto”, porque participan de él como si formaran parte de su proceso de escritura. O de otro modo: hay cineastas que piden claves de lectura.

Juego de palabras: claves de lectura o lectura en clave. Pienso en la conciencia que los cineastas tienen de esos procedimientos y en cómo logran colar esas ideas, en cómo contrabandean. Me acuerdo de que “Impostores y contrabandistas”, o algo así, era una clasificación de Scorsese en su capítulo sobre la historia del cine norteamericano para el British Film Institute, y que, de paso, es lo mejor que hizo en diez años, y que después deshizo con su simétricamente inversa *Il mio viaggio personal: il cinema italiano*, un *scholar* con tantos minutos como lugares comunes, evidencia de lo poco que Kent Jones tenía para decir sobre el neorealismo, mucho menos que los menos promocionados Angel Quintana o Pierre Sorlin. Pero esa idea de Scorsese, la de los impostores, iconoclastas y contrabandistas –que él confiesa tomar de Michael Wilson–, es extraordinaria. Es más: se pue-

de analizar toda una línea o un linaje de la historia del cine a partir de allí.

La línea o el linaje de los impostores y contrabandistas. Con astucia, Scorsese aludía a Fuller y, creo, a Jerry Lewis. Pero me pregunto qué es un impostor, y me respondo que es alguien que se hace pasar por otro y usurpa un lugar con un objetivo. Claro, queda por ver cuál es su visión subjetiva de ese objetivo. La idea de que todo artista es un impostor es absurda, ya que una condición no implica la otra. Hay dos tipos de impostores: los que no tienen más opción que disfrazarse y ocultarse para poder sobrevivir, y los que sólo pueden sobrevivir gracias a disfraces y ocultamientos. (Por ejemplo, en el segundo grupo incluiríamos a Todd Solondz, presunto innovador y típico impostor que roba y hace pasar como original, en *Storytelling*, los carteles y segmentos “Ficción” y “Documental”, que ya inventó Jean Eustache en *Une sale histoire*. Pero bueno, asaltar a un cineasta secreto y de obra casi invisible como Eustache es un deporte de los profesionales del saqueo de casas ajenas, también practicado por Almodóvar en *Todo sobre mi madre*, parasitando *Opening Night*. Hay muchos deportistas, como se ve...)

Un impostor es alguien que debe cumplir un rol social para concretar un proyecto secreto y personal, que quizá solamente él conoce, o intuye. Es lo que hacía Cassavetes como actor en películas industriales para poder financiar las propias con las menores restricciones. Sin querer compararlos, un proyecto similar parece el de Stanley Tucci, que dirigió una película que orilla la teorización sobre el tema, *Los impostores*, donde reflexionaba sobre la comedia del mudo. Tucci también parece prestarse a películas ajenas y frecuentemente

mediocres para luego entregarse por completo a las propias. Un melancólico para quien la primera mitad del siglo XX es la única porción de mundo donde habitan las ficciones que merecen contarse. Definida una época, sus obras son reflexiones sobre el arte: si *Big Night* se preguntaba por el sentido de la música en el cine y por el significado de ser artista y norteamericano, y *Los impostores* por el efecto que tuvo el sonido en el lenguaje cinematográfico, en *El secreto de un poeta* fija la atención en los vínculos entre ficción y realidad, en la utopía de poder narrar todas las historias. Un contrabandista de gran nivel.

Pero no me saco de la cabeza eso de que los grandes cineastas se dedicaban a contrabandear y traficar, y el de ellos sí que fue un real tráfico de influencias... Y esto va para lo que algunos teóricos llaman “fundadores”, denominación que me encanta porque indica que hay ciertos artistas con quienes siempre es necesario volver a confrontar y tropezar, incluso cuando los cineastas filman contra ellos y no continuándolos, así como hay escritores argentinos que dicen escribir “contra” Borges, o músicos de tango que componen “contra” Piazzolla. Cierta crítica que hablaba del *contenido* de las películas como la publicidad predica las virtudes que *contiene* un producto, dijo que John Ford hacía cine social y reivindicó *Viñas de ira* como síntesis de las épicas y las tensiones sociales, olvidando que *La diligencia* era más audaz, con sus pasajeros calificados: un desertor, un jugador y una puta. Sus memorables momentos nostálgicos, con Wayne en la casa vacía en *Más corazón que odio*, o la vuelta de Stewart al pueblo en *Un tiro en la noche*, tienen poco de gesta social. Ford también traficaba, como todos los grandes de ese Hollywood, como Hitchcock, Hawks, Preminger, Lang, Lubitsch. Hitchcock nun-



Más sobre *8 Mile*: ¿un vehículo para Eminem? ¿Una película de Curtis Hanson? ¿Ninguna de las dos cosas?

ca exponía sus obsesiones, no le hablaba a Selznick de la culpa, ni a los popes de Universal del plano secuencia de *Festín diabólico*, ni le explicaba a Tippi Hedren por qué no mirar la bandada fugándose hacia un horizonte atroz en *Los pájaros*. Los contrabandistas saben ocultar sus claves secretas. Pero aunque no enuncien su clave secreta, hubo contrabandistas capturados por la ley, cuando no por la ley de mercado, su sinónimo mercantil. Porque, ¿qué otra cosa sino contrabandistas fueron Eisenstein, Von Stroheim, Cassavetes, Welles? Claro, como pasa con los contrabandistas asiduos, a veces la mano de la ley los atrapa (Eisenstein), o les sugiere que dejen de hacerlo y simula darles otra oportunidad (Cassavetes), o los mutila para que escarmienten (Von Stroheim, Welles). Con las figuras del contrabando y del simulacro se puede explicar la historia del cine, y del arte. O ironizarla, como Hugo Santiago en su primer cortometraje, titulado justamente *Los contrabandistas*.

Pienso en la llamada "política de autor" y en la Nouvelle Vague, que tuvo mucho que ver en develar los botines ocultos de contrabandistas y traficantes, aunque hoy ya no sirva como herramienta, en parte, quizá, por el malentendido de la frase, zanjado por Godard al decir que en esa idea lo cen-

tral era la palabra "política" y no la palabra "autor", como muchos creyeron, y creo que todavía creen. Sí, es verdad que gracias a ella entendemos que *8 Mile: La calle de las ilusiones* no es una película que estaciona al servicio de Eminem sino un film de Curtis Hanson, que vuelve sobre el tema de personajes con un potencial singular obstruido por traumas que se remontan atrás en el tiempo, como en *Los Angeles al desnudo* y en *Wonder Boys*. Pero eso es tan cierto como que todo aquel que figure como director (digamos Polaco, digamos Schumacher, el más veloz tiempista de la dirección) puede ostentar ciertas recurrencias temáticas. Lo interesante en Hanson no está en sus regularidades temáticas sino en su modo de imbricar personajes con las ciudades o medios en que viven, o en su sensibilidad para narrar procesos internos en ebullición y revelar contradicciones sin verbalizarlas, dominando a actores más parecidos a demonios de Tasmania como Downey Jr., o más opacos que un *tupperware* como Eminem. ¿Importa que los personajes de Hawks sean aprendices y profesionales, si la mirada excluye cuestiones como el encuadre único y el montaje invisible?

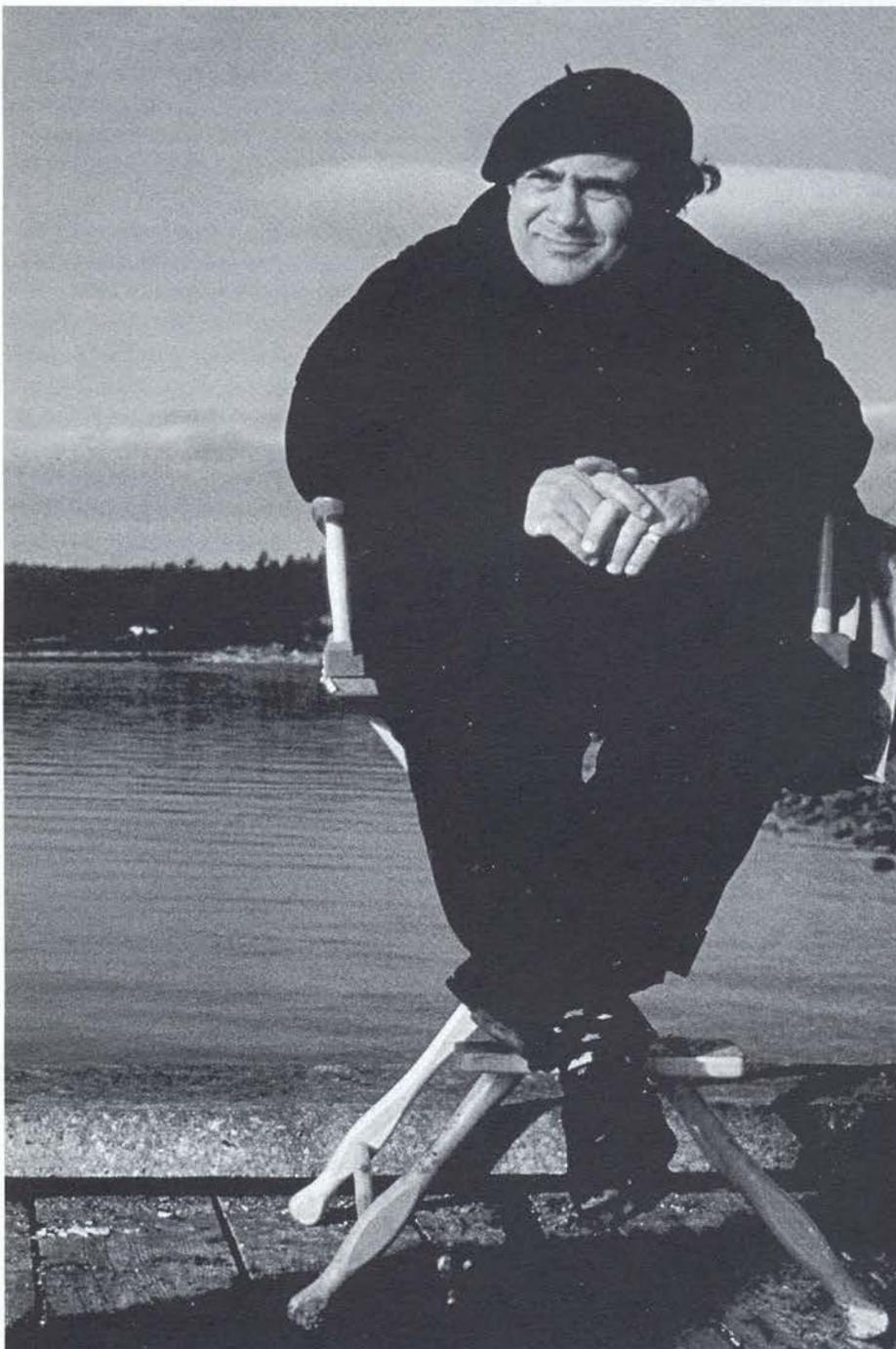
¿Qué hizo la "política de autor"? Respuesta posible: descubrió la contraseña secreta, de-

velando lo que había en el doble fondo. Fue una llamada de atención moral que alertó sobre los contrabandistas, pero no para que los encarcelen sino para exigir su libertad incondicional. La Nouvelle Vague le dijo al mundo: "Ustedes representan la moral oficial, pero la suya es opuesta a la moral del arte". En ese sentido, por supuesto, ¿qué podía importarles el anticomunismo de Fuller, o si Melville fue colaboracionista durante la ocupación alemana? ¿O acaso la moral oficial —la crítica oficial, uno de sus ejércitos armados— cuestionó a Chujrai o Révész por lesa estalinismo? Contrabandear fue siempre el verbo del arte, pienso. Violar la moral de las fronteras y los gendarmes. Si los cinéfilos de los 50 se veían obligados a guardar su devoción por Hitchcock en el baúl del auto para poder cruzar los puestos de guardia, la Nouvelle Vague fue un movimiento que se delató, que dijo que sí, que llevaban a Hitchcock y no tenían por qué llevarlo en el baúl, escondido bajo la rueda de auxilio, sino adelante, sentado en el asiento del acompañante, a la vista de todos. Eso es tan cierto como que casi todos los entronizados por la Nouvelle Vague tenían cinco, diez o veinte películas realizadas: Hitchcock, Rossellini, Bergman, Ophüls, Renoir, Hawks, Becker, Mann. Otra vez el límite y el malentendido de las "regularidades temáticas", porque ¿cómo ver "regularidades temáticas" ante una ópera prima? ¿O no es posible hablar de cine de autor frente a una primera película?

Salvo en sus primeras décadas, el cine siempre estuvo regido por leyes, tendencia en alza desde que los abogados treparon como actores insustituibles del equipo de realización. Habiendo leyes, los directores no se responsabilizan por el uso de las imágenes y sonidos... y declaran que no tienen más remedio que hacerse contrabandistas... Como ocurre siempre, más se perfeccionan las técnicas de control, más desafío para contrabandistas y más para los críticos, que tienen el deber de identificarlos y decir que más que la cárcel se les debe asignar la orden de mérito. Aunque quizá no haga falta: los traficantes siempre logran pasar sus mercancías. ■

De Vito: la maldad bien entendida

La carrera del gran Danny observa paradas en dos hazañas: nadie piensa en él como en un enano pero sí como en un muy buen director de cine. A las pruebas nos remitimos. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**



La primera hazaña de Danny De Vito es que nadie piense en él como en un enano. Como actor, nunca explotó la corta estatura con que lo dotó la naturaleza para hacer carrera: de haberlo hecho, sería una nota a pie de página de algunos films más o menos exitosos. Sin embargo, aunque sí ha hecho mofa y objeto ridículo de su pequeño cuerpo, se trata de un intérprete —no un actor— sumamente dúctil.

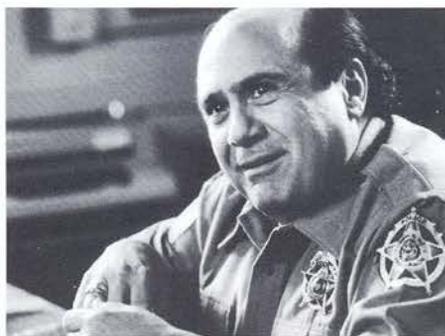
La segunda hazaña de De Vito es ser un gran director cinematográfico. Apadrinado por Brian De Palma, influido por Alfred Hitchcock y con una visión del universo que mezcla por partes iguales la misantropía y la ternura, la corta carrera de don Danny como realizador se aleja de casi todo lo que ha hecho Hollywood en las últimas dos décadas. Su mundo es consistente y coherente, crece película a película y no carece en ningún momento de interés. Su estilo es perfectamente reconocible, aun en su intento de film "serio" en *Hoffa*. Sumamente visual, lleno de angulaciones arriesgadas, parece el reverso del operístico primer De Palma. Es De Palma, pero en clave bufa.

LOS SANTOS NO INOCENTES. El cine de Danny De Vito gira alrededor del inocente. Hay, en cada uno de sus films, un ser inocente que ve crecer la perversidad a su alrededor, pero trata de permanecer inmaculado al respecto, incluso cuando la propongá. Para entender esta cuestión, basta pensar en Owen, el patético hijo sometido que quiere ser escritor y trata de deshacerse de su madre. Owen es inocente: su perversidad nace de la simplicidad con la que ve el mundo. Esa simplicidad es la madre de la comedia, y dado que no hay oposición más simple que vida-muerte, esa comedia no puede sino ser negra.

Su obra maestra, hasta el momento, es *La guerra de los Roses*. En ella, el personaje ino-

cente no habla: es ese tipo que va a pedir consejo al abogado interpretado por el mismo director, especialista en divorcios. Para los curiosos, ese tipo es Dan Castellaneta, la voz de Homero Simpson en la versión angloparlante de la familia amarilla. La historia de ese matrimonio alguna vez feliz que lucha para quedarse con una casa es el resumen de la extraña misantropía del director. Extraña, porque sus películas nacen de la exageración, de lo turbio: muestran el costado más desagradable y perverso de cada uno de los personajes, en este caso llevado al extremo. Pero también extrae de ese resumen venenoso de ataques y contraataques una lección moral. El pesimismo de De Vito es en realidad la pantalla que esconde un optimismo pequeño pero fuerte: no por nada, lo último que hace el personaje es llamar a su esposa, después de mostrar durante una hora y media el infierno potencial de la institución matrimonial.

HOFFA O LA RAREZA. En la biografía del líder sindical de los camioneros, ese tipo que "desapareció" en los democráticos Estados Unidos, pero que fue también alguien con lazos mafiosos, la cosa parece salirse de madre. Casi podría decirse que el film no pertenece al director, y alguna secuencia (los empresarios corriendo un teatral telón ante la batalla de trabajadores en huelga y carneros) recuerda literalmente a De Palma. El guión de David Mamet quizá tenga mucho que ver con esto. Pero igual estamos en el universo del petiso: Jimmy Hoffa es un idealista capaz de cualquier cosa para lograr su objetivo, y en realidad no deja nunca de pensar en sus representados. Es, en ese sentido, uno más de los paradójicos inocentes de De Vito, el hermano famoso y poderoso de Owen. La intrusión de la ficción —otra vez De Vito se reserva el personaje del narrador, alguien que en la verdadera historia nunca existió—



Danny De Vito en *¿Quién no mató a Mona?*

transforma el derrotero de este extraño personaje en un cuento moral donde el espectador presencia delitos casi privados pero no puede tolerar un asesinato por parte del Estado (esto es muy claro en la película). Hoffa es víctima de un sistema que repite en una escala superior su propio sistema. Hoffa perece por el peso de su propia ambición y arrastra los ideales con él. Nada diferente de lo que les sucede a los Roses.

EL PRECIO DEL PODER. El ejercicio del poder es algo que aparece en cada una de las películas de De Vito como algo peligroso. Lo es desde el momento en que quien lo detenta no está a la altura de su peso, o de las consecuencias de sus decisiones. Y cuando sí está a la altura, el mundo le es hostil. Es el caso de otra genialidad, *Matilda*. En *Matilda* —que no es sino la historia de Harry Potter bien contada, mucho antes, por Roald Dahl— la nena del título tiene una familia horrible (su verdadera familia), una directora de escuela espantosa y poderes telequinéticos. Digamos que es la versión niña y laica de Carrie, pero además tiene inteligencia y dulzura. Su mundo es una fantasía inversa a la fantasía que ella misma puede crear, y sus decisiones tienen la inocencia del sobreviviente. En este caso, es el universo el que no se adapta a ese poder

que ella representa. No por nada, uno de los padres malos es De Vito mismo (la madre es Rhea Perlman, esposa de don Danny en la vida real). El precio a pagar por ese poder es quebrar el límite de la familia. El mundo de Matilda es gris y agresivo, aun con sus colores hirientes. Pero como Owen, como el abogado de los Roses, como el recuerdo —si no la persona— de Hoffa, se salva por esa inocencia que implica el no ser culpable de nada. El mundo vuelve a ser resumen de maldad, pero no por ello no vale la pena vivir en él o rescatar lo bueno. Como diría cierto personaje de cierta película, Matilda demuestra que hay algo bueno en el mundo y vale la pena luchar por eso.

MAS NIÑOS. Como resumen de estas películas, *Maten a Smoochy* no deja de ser una pieza clave, aunque no es lo más logrado del realizador. No hay un personaje que sea completamente agradable o soportable, aunque eso no implica que se repartan campos morales. Smoochy es bueno, aunque insoportable; Randolph es malo, aunque redimible. Uno es Edward Norton y otro Robin Williams. Lo que se destaca en De Vito es que es un excelente director de actores, y que saca de cada uno lo mejor que se puede obtener. Aquí Williams es tan cómico y destructivo como en sus primeros pasos de comedia. Da verdaderamente miedo cada una de sus apariciones. Y Norton es irremediamente ñoño, algo que algunos sospechamos pero no nos atrevemos a decir en voz alta. Hay algo raro en esta película sobre la mafia detrás de los espectáculos infantiles: el horror se esconde hasta en las caras de los niños. Y si el personaje de Catherine Keener puede llevar a creer en la misoginia, es porque en su visión de un mundo lleno de maldad la mujer no se salva por ser mujer (en eso habría que reconocerle una rara democracia). A pesar de un final que parece conciliador pero que esconde un posible y casi perverso triángulo amoroso en medio de tanto algodón de azúcar, De Vito sigue pensando que los momentos extremos sacan lo peor de una persona. Ahora sí, sus ángulos raros, sus planos casi historietísticos, tienen un sentido: son el trazo de una mirada asustada que se esconde tras gestos de fanfarronería. De Vito mira el mundo desde abajo, y teme que lo aplaste.

COROLARIO. Su próxima película se llama *Duplex*, y allí Ben Stiller y Drew Barrymore son una adorable pareja que quiere hacerse con la casa perfecta en un barrio perfecto, pero para ello deben deshacerse de la anciana y querible dueña. Si recuerda un poco a *El pisito*, no sería nada de extraño: De Vito también se parece, como retratista de la maldad humana, a Marco Ferreri. ■

Mundo Peluche

Y dale con De Vito... *Maten a Smoochy*, su último film como director, no pasó por los cines y es una pena, porque se trata de una comedia maldita a más no poder en la que está bien hasta Robin Williams.

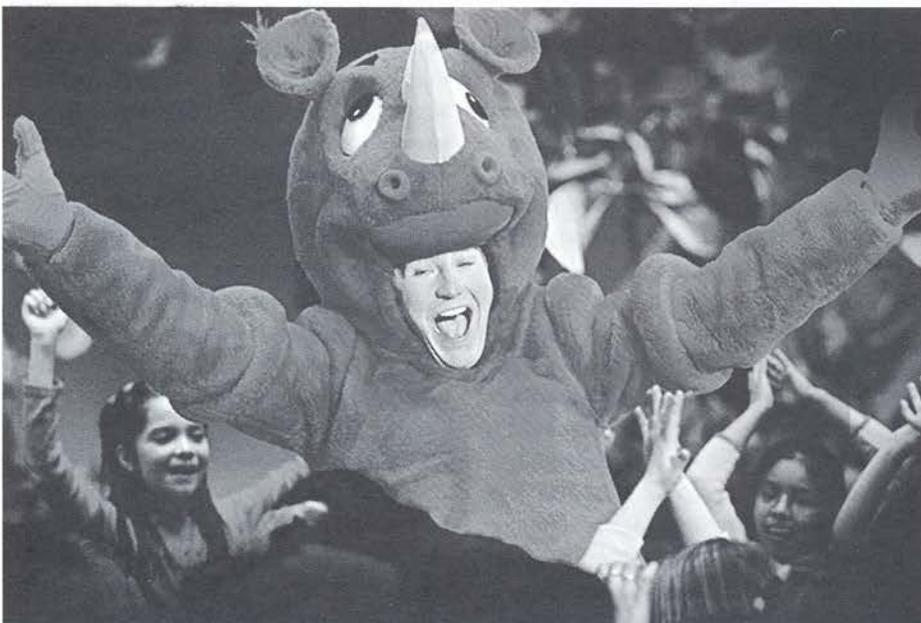
MATEN A SMOOCHY, *Death to Smoochy*, EE.UU. / Reino Unido / Alemania, 2002, dirigida por Danny De Vito, con Robin Williams, Edward Norton, Catherine Keener. (AVH) Rainbow Randolph es el rey de los programas infantiles, adorado por igual por los niños, sus padres y los ejecutivos de la cadena televisiva que lo apadrina. Pero su éxito se derrumba cuando es arrestado y levantado del aire de un plumazo, merced a presuntas coimas de algunos progenitores demasiado inquietos por los 15 minutos de fama de sus hijos. Tras la máscara del ídolo de multitudes se esconde un monstruo de proporciones hercúleas, y el descenso ignominioso al anonimato será el detonante de la transformación definitiva, que incluye un encono mayúsculo hacia su sucesor, el Smoochy del título. De Vito, nuevamente como director y en un papel secundario similar al del abogado de *La guerra de los Roses*, retorna a su particular mundo de pasiones extremas y personajes zarandeados por las circunstancias, un universo estilística-

mente cercano a la historieta donde el Mal parece ser amo y señor. Y, como dice D'Espósito, un lugar ciento por ciento cínico al que cierto personaje inmaculado –el héroe– deberá enfrentar y vencer con sus propias armas. El niño en cuerpo de adulto es Smoochy, un rinoceronte de peluche púrpura bajo cuya falsa pelambre se esconde un joven idealista amante de la comida macrobiótica y enemigo de las megacorporaciones y su hipocresía disfrazada de bondad. Smoochy es el reverso exacto de Rainbow, quien de inmediato intenta descalificar a su competidor con artimañas de todo calibre, incluyendo la aparición de objetos de indudables contornos fálicos en medio de la transmisión del show o el engaño liso y llano que culmina en una de las escenas más divertidas del film, aquella que reúne al animador infantil con una pléyade de neonazis en ebullición. Afortunadamente, De Vito no construye el film como una serie de secuencias donde dos antino-

mias se disputan los favores del público, sino que abre el juego a toda una galería de extraños seres que circulan por su hábitat como animales en un zoológico, dotando al conjunto de una sensibilidad estafalaria que, sin embargo, no deja de ser inmediatamente reconocible. Un ejemplo: la idea de una mafia manejando los espectáculos infantiles sobre hielo es a la vez absurda y familiar, de otro planeta y temible por lo cercana. *Maten a Smoochy* deja de funcionar cuando, a la hora de hacer avanzar el guión, demanda de esas criaturas acciones algo obvias, como el veloz cambio de actitud de algunos personajes que pueden pasar de la ignorancia al amor incondicional o del odio eterno al entendimiento y el sacrificio. A pesar de ello, De Vito sale airoso, sacándole a Robin Williams una actuación por completo displicente pero funcional a la trama: su Rainbow es una máquina de putear patética que, al tener que soportar el peso de la caída en desgracia en toda su dimensión, termina convirtiéndose en un ser humano al menos apreciable. O logrando que ese ex boxeador con destino trágico que remite a todos los boxeadores cinematográficos en su etapa cuesta abajo se transforme en un personaje entrañable. O haciendo de la última secuencia un homenaje payasesco al final de *El hombre que sabía demasiado*. Algo es claro: De Vito no se rige por las normas y estándares del cine industrial norteamericano actual. El petiso es un aristócrata de Hollywood. **Diego Brodersen**

LA MASCARA NEGRA 2, *Black Mask 2: City of Masks*, EE.UU. / Hong Kong, 2001, dirigida por Tsui Hark, con Andy On, Jon Polito, Traci Lords. (LK-Tel)

Esta segunda parte de uno de los mejores films de acción del Lejano Oriente (la original *Black Mask* es una obra maestra), a pesar de Tsui Hark, se queda sólo en un rejunte de intenciones. Da la impresión de que la posible venta al exterior (léase "Estados Unidos")



Edward Norton como el niño ese del rinoceronte Smoochy



AHORA EN VIDEO

obligó al realizador a quitarle sustancia dramática a la película, que está muy lejos de *Golpe fulminante*, otra maravilla que juntaba a la improbable pareja Van Damme / Rob Schneider, sacando lo mejor de cada uno. La trama tiene un arma genética y *high tech* a patadas, pero eso es lo de menos. También, desgraciadamente, las propias patadas son lo de menos. Y no hay nada más. Carente de emoción y hecha casi por obligación, la película naufraga en lo que alguna vez podía pasar en este tipo de cine: un sinfín de lugares comunes que los visitantes no demasiado crónicos de las artes marciales ya conocen de memoria. Estas películas suelen sostenerse merced a la empatía con los personajes, que deberían conmovernos. No sucede aquí, e incluso falta el humor a veces sardónico, a veces inocente, propio de estas producciones. Para dejar pasar, como a una patada voladora. **Leonardo M. D'Espósito**

NUNCA MAS, *Enough*, EE.UU., 2002, dirigida por Michael Apted, con Jennifer Lopez, Bill Campbell, Tessa Allen. (LK-Tel)

Inapropiado título local para este film, que debería llamarse "Ya basta" o "Es suficiente". Claro, la apelación está en el propio nombre de la película, lo cual debería de eximirnos de mayores comentarios. Pero esto se hace desde el sacrificio profesional. Podríamos, como cierta crítica, contar la trama y quemar caracteres con eso. Pero vamos a hacer otra cosa: vamos a pedirle que la vea. ¿La vio? Bueno. Sí, es absurdo: una señora acosada por su ex marido decide coserlo a patadas, luego de un entrenamiento digno de Rocky. Es una ficción, claro, así que lo que importa es el cuento, no me venga con que un buen abogado hubiera alcanzado o que la ley anda que es un desastre. A usted no le gustó tampoco. ¿Quiere que le diga por qué? O por qué me parece, digo, no sé... Porque este film no sabe si buscar el suspenso o incentivar la venta de figuritas y discos de J-Lo. En esa diletancia se pierde cualquier atisbo de tensión que permita llegar al final. ¿Llegó al final porque Jennifer le gusta y tiene lindo chasis? Bueno, le diré que ha ido disminuyendo con el tiempo y las dietas, pero sí, es ancha de caderas. Aunque, como verá por sus músculos, guardaespaldas no necesita. No, de nada. **LMD'E**

EL BONAERENSE, dirigida por Pablo Trapero. (AVH)

En su segunda película, Pablo Trapero se afianza como uno de los grandes del cine argentino actual. Público y crítica lo respaldaron una vez más. Se espera entonces que Trapero se dedique a realizar su tercera película ya que, como todos saben, no hay dos sin tres.

Comentario en EA N° 125.

MI GRAN CASAMIENTO GRIEGO, *My Big Fat Greek Wedding*, dirigida por Joel Zwick. (AVH)

Todavía no se ha hecho un estudio serio (o no lo conocemos al menos) sobre por qué cualquier maldita película cuyo título contenga la palabra "casamiento" o término afín tiene tanto éxito. ¿Qué tiene la gente con los casamientos? ¿Por qué se festejan estos films falsamente independientes? ¿Por qué no se critica el racismo cuando se trata de familias que se casan? ¿Por qué sigue en cartel mientras sale en video?

Comentario en contra en EA N° 127.

MERCANO, EL MARCIANO, dirigida por Juan Antín. (AVH)

Es simplemente una vergüenza que aún haya gente que no sepa o no se dé cuenta de que series como *South Park* se encuentran entre lo más valioso que ofrecen el cine y la televisión (dos medios muy distintos que cualquiera sabe que deben leerse de forma distinta). En Argentina la única animación (de difusión televisiva y cinematográfica) que parece relacionarse con *South Park* es *Mercano, el marciano*. A pesar de sus defectos y limitaciones, intentar algo nuevo viene muy bien en un mundo (el de la animación) que aún sigue sin ser valorado como merece.

Comentario a favor en EA N° 126.

MENSAJERO DE LA OSCURIDAD, *The Mothman Prophecies*, dirigida por Mark Pellington. (AVH)

Nada peor que una película que cuando uno pregunta por sus valores recibe la respuesta: para el cable está bien. Bueno, lo peor es la respuesta, no la película. El director de *Intriga en Arlington Road* parece repetir algunas de las virtudes de ese film aunque en un género completamente distinto. La película se pierde en ciertas ideas visuales completamente disparatadas que tienden a dispersar la tensión de la trama.

Comentario en contra en EA N° 126.



Pablo Trapero dirigiendo *El Bonaerense*

AUSTIN POWERS: GOLDMEMBER, *Austin Powers in Goldmember*, dirigida por Jay Roach. (AVH)

En otras páginas de esta revista se habla de cómo James Bond fue superado por sus propios imitadores. Un caso es *Austin Powers*. Los primeros diez minutos de película justifican verla aun para los máximos detractores de esta clase de cine. Un comienzo maravilloso. Que Mike Myers no tenga una nominación a mejor actor explica por qué el Oscar carece de valor artístico.

Comentario en EA N° 126.

CODIGOS DE GUERRA, *Windtalkers*, dirigida por John Woo. (Gativideo)

John Woo es uno de los mejores directores del cine actual. Sus películas poseen una energía inconfundible y son complejas y divertidas al mismo tiempo. Woo aún no ha recibido el reconocimiento que se merece, mientras tanto, él va acumulando buenas películas.

Comentario a favor en EA N° 125.

AMEN, dirigida por Constantin Costa-Gavras. (Transeuropa)

Costa-Gavras impactó hace décadas con sus thrillers políticos. Una mezcla de fuerte ideología con escenas emocionantes y divertidas. Su fórmula era perfecta, pero se desgastó. El mundo en general y el del cine en particular han cambiado lo suficiente como para que aquello que pudo funcionar 30 años atrás, ahora no lo haga. Peor aun, Costa-Gavras ha perdido el sentido del suspenso. Muchos criticaron a Spielberg por haber hecho *La lista de Schindler* (un excelente film), pero él sigue siendo un director vigente que año tras año nos da muestras de buen cine y nuevas ideas. Costa-Gavras no.

Comentario en EA N° 127.

CLASICOS

EL JUEZ PRIEST, *Judge Priest*, EE.UU., 1934, dirigida por John Ford, con Will Rogers, Anita Louise. (Epoca)

Existen algunos equívocos sobre la obra de John Ford que sería bueno intentar dilucidar. El primero de ellos sostiene que el director tuvo un período de gloria iniciado en 1935 con *El delator* –tal vez uno de sus títulos menos interesantes– y que se extiende hasta *Qué verde era mi valle* (1941), una etapa en la que consiguió varios Oscar y era uno de los realizadores norteamericanos mimados por la crítica y el público. Para quienes sustentan esta idea todas las películas anteriores a aquella fecha son obras de aprendizaje, y los films posteriores a la Segunda Guerra, un lento y progresivo camino declinante, con algún acierto aislado (*El hombre quieto*, 1952, film por el que volvió a ganar varios Oscar), reduciendo a Ford a un director con menos de una década de vigencia, con la excepción señalada. Como reacción frente a esta postura están quienes propugnan que el verdadero John Ford recién aparece en 1945, más precisamente a partir de *Fuimos los sacrificados*, y que desde entonces hasta *Siete mujeres* (1966), su último título, rodó una sucesión ininterrumpida de obras maestras escasamente reconocidas por el público y la crítica hegemónica. Si bien es lícito compartir la idea de que los títulos máximos del director aparecen en esta última etapa, no debe desdenarse la obra de Ford previa a 1935, y una buena oportunidad es la visión de *El juez Priest*, de la que el director realizó una nueva versión –no una remake– en 1953 (*El sol brilla en Kentucky*), tal vez uno de sus films menos conocidos de la posguerra. Planeada en principio como un vehículo para el lucimiento de Will Rogers, exitosa estrella del momento, y basada en relatos de Irwin S. Cobb, la película, ambientada en un poblado sureño de EE.UU. en el final de la Guerra Civil, presenta una serie de personajes y situaciones que, si bien se puede argumentar que fueron desarrollados a posteriori con mayor profundidad por el director, nos muestran que ya en esos años John Ford era un autor cinematográfico reconocible desde el primer plano de sus films y también que –como muy pocos realizadores en la historia del cine– era capaz de fusionar sin dificultades el drama y la comedia en una misma escena. **Jorge García**



La Armada Brancaleone, una comedia italiana que de clásico sólo le queda el título

MANIA, *The Flesh and the Fiends*, Gran Bretaña, 1959, dirigida por John Gilling, con Peter Cushing, Donald Pleasence, George Rose. (Epoca)

Como los viejos embalsamadores egipcios o los contemporáneos clonadores raelianos, los señores Burke y Hare tenían a la inmortalidad por negocio. Conocidos como “los resurreccionistas”, proveyeron de unos cuantos cuerpos frescos a las clases de anatomía en Edimburgo a comienzos del siglo XIX, con un sistema de suministro de insu- mos no muy sutil aunque eficaz. En lugar de desenterrar o limitarse al acarreo de cuerpos de condenados a muerte, escogían su mercadería en las calles; de allí a la mesa de disección que los inmortalizaría en el altar de la ciencia había muy pocos pasos. El sistema funcionó de maravillas y los inmortalizó a ellos cuando quedaron expuestos y se convirtieron en caso celebrísimo. Literatura y cine se ocuparon de sus afanes. Stevenson se inspiró en ellos en *El profanador de tumbas*. Por otra parte, clausuraron ilustremente las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. La versión de su historia que plantea *Manía* está considerada como la más lograda, entre varias competidoras. Otra dupla menos famosa, la de los señores Berman y Barker, también hizo de las suyas cuando el apogeo de la casa Hammer a fines de los 50. *Manía* es una muestra notable

del grado de excelencia que alcanzaron con sus atmósferas de prestado. Decorados meticulosos, trabajada iluminación en B&N, la presencia de Peter Cushing, interpretando al Dr. Robert Knox, un cirujano con el empeño inquebrantable del Dr. Frankenstein hammeriano, aunque sin su perfidia. El sólo quiere el progreso tecnocientífico y además paga bien por los cadáveres. En su lunática condición de William Hare, reluce Donald Pleasence, demostrando con su falso acento irlandés que en aquel entonces ya se empeñaba en el camino que lo llevaría a los trastornadísimos personajes de su madurez. En cuanto a Gilling, elegante y contenido, se ganó con el éxito de *Manía* su reentrada en los estudios Hammer, con los que se había enemistado años antes. Ya se advierte aquí un dominio pleno de sus recursos, que demostraría de manera contundente en *El reptil* y *La plaga de los zombies* (1966). **Eduardo A. Russo**

LA ARMADA BRANCALEONE, *L'Armata Brancaleone*, Italia / Francia, 1966, dirigida por Mario Monicelli, con Vittorio Gassman, Enrico Maria Salerno. (Epoca)

La Armada Brancaleone es un clásico de la comedia italiana, un film popular que se mantuvo en cartel durante largo tiempo en salas de arte y ensayo hasta que el estado de las copias dijo basta. Dirigida por Monicelli,



OTRAS EDICIONES

con Age y Scarpelli en el guión y con Gassman en su mejor época, su éxito desencadenó una continuación, *Brancaleone en las cruzadas*, cinco años más tarde.

Rever este film me provocó desazón y la certeza de una crítica desfavorable. La comedia *alla italiana*, corriente fundamental en la historia del cine peninsular, apareció a comienzos de los 50 como alternativa a las películas neorrealistas. El inmediato estrellato de los divos internacionales o de cabotaje (Mastroianni, Salvatori, Loren, Lollobrigida, Mangano, Gassman, Tognazzi) reemplazó a los actores anónimos de De Sica, Rossellini y Visconti. Los italianos podían reírse de sus miserias en historias donde se fusionaban el humor negro, la farsa verborrágica y las ganas de ser eternamente vagos. La factoría Cinecittà, por su parte, neutraliza la estética de la calle del neorrealismo y la industria renace con rapidez, retomando el interés por los géneros de los años de Mussolini: melodramas, comedias y films históricos.

La Armada Brancaleone utiliza elementos farsescos para contar la historia del caballero Brancaleone y su séquito de lúmpenes. Pero el tiempo no ha favorecido a este film. La estructura episódica, pauta por los diferentes viajes del grupo y sus encuentros con nodrizas vírgenes, caballeros sin espadas y fanáticos religiosos, sólo provoca tedio. Alguna escena del comienzo, donde la estética gore aparece plenamente justificada, la locuacidad de Gassman, la belleza de Barbara Steele y la simpatía de Carlo Pisacane (el viejo de *Los desconocidos de siempre*) son lo más interesante del film. Sólo queda el buen recuerdo del tema musical ("Branca, branca, león, león, león") que, por suerte, se escucha más de una vez. **Gustavo J. Castagna**

■ *Nunca me abandones* (1946), del ignoto James V. Kern, es una infrecuente incursión de Errol Flynn en el terreno de la comedia, donde por cierto no se lo ve demasiado cómodo aunque tiene alguna escena divertida, como cuando canta una canción imitando a Humphrey Bogart. (Epoca)

■ Aunque nunca aparece en la lista de grandes comedias del período clásico, *Vivir con papá* (1947) de Michael Curtiz, ambientada en Nueva York a fines del siglo XIX y con un excelente trabajo de William Powell, es un gran título a descubrir y demuestra además la versatilidad del director para manejarse con eficiencia en todos los géneros. (Epoca)

■ *Matando en la sombra* (1933) es otra película de Michael Curtiz, en este caso un policial de suspenso también interpretado por William Powell, personificando aquí al distinguido playboy y detective Philo Vance, quien intenta dilucidar si la muerte de un hombre odiado por todos es un caso de suicidio o de asesinato. (Epoca)

■ En *Alas y una plegaria* (1943) Henry Hathaway, experto en todos los géneros de acción, incursiona en el bélico en un relato que narra los intentos de un portaaviones por hacer creer a los japoneses que la flota americana se ha dispersado. Las escenas de acción fueron rodadas en el frente de batalla. (Epoca)

■ *El hijo de Montecristo* (1940), de Rowland V. Lee, es una secuela de *El conde de Montecristo* (1934), rodada por el mismo director, y aunque no aporta mucho al género "de capa y espada", es un relato entretenido de un realizador muy poco conocido y valorado. (Epoca)

■ Una de las tantas variaciones sobre la historia de la pandilla de Jesse James es *Tres hombres malos* (1941) (no confundir con la película de Ford), de Ray Enright, en este caso



James Cagney en *Gozando de la vida*

centrada en los hermanos Younger, que se dedican a robar trenes y diligencias, y a quienes luego se unirán los James. (Epoca)

■ Realizador con varios títulos recordables dentro del western, John Sturges emprende en *Cómo casi se perdió el Oeste* (1965) una sátira del género que demuestra una vez más las dificultades que entraña el intento de fusionar el western con la comedia. (Epoca)

■ La presencia de James Cagney como director de una banda de jazz que es llamado para participar en un musical de Hollywood, es el único atractivo de *Gozando de la vida* (1937), un mediocre exponente del género, donde las canciones tampoco son recordables. (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



X JORGE GARCIA

SABADO 1

ALTA FIDELIDAD, *High Fidelity* (2000, Stephen Frears). HBO Plus, 20.15 hs.
FLORES DE FUEGO, *Hana-Bi* (1998, Takeshi Kitano). I-Sat, 22 hs.

DOMINGO 2

LA VIDA SOÑADA DE LOS ANGELES, *La vie rêvée des anges* (1998, Erick Zonca). Space, 22 hs.
ESCAPE DE NUEVA YORK, *Escape From New York* (1981, John Carpenter). The Film Zone, 24 hs.

LUNES 3

LA FIESTA INOLVIDABLE, *The Party* (1968, Blake Edwards). Uniseries, 22 hs.
CARA CORTADA, *Scarface* (1983, Brian De Palma). The Film Zone, 23.50 hs.

MARTES 4

MAMITA QUERIDA, *Mommie Dearest* (1981, Frank Perry). Space, 11.40 hs.
DIARIO DE UN VICIO, *Diario di un vizio* (1993, Marco Ferreri). Europa, Europa, 23.30 hs.

MIERCOLES 5

PIDE AL TIEMPO QUE VUELVA, *Somewhere in Time* (1980, Jeannot Szwarc). The Film Zone, 18 hs.
LA STRADA (1954, Federico Fellini). Film & Arts, 22 hs.

JUEVES 6

LA CEREMONIA, *La cérémonie* (1995, Claude Chabrol). Space, 22 hs.
CUERPOS ARDIENTES, *Body Heat* (1981, Lawrence Kasdan). Cinemax Este, 24 hs.
LA MUJER AVISPA, *The Wasp Woman* (1960, Roger Corman), con Susan Cabot y Anthony Easley. Uniseries, 22 hs.

Cuando se habla de Roger Corman lo primero que se recuerda es su capacidad para rodar en tiempos ultrarrápidos y con escasísimos presupuestos, aunque también debería destacarse su capacidad narrativa y visual para transitar los más diversos géneros. Ello se puede apreciar en esta historia de una mujer (Susan Cabot, habitual heroína cormaniana), dueña de una fábrica de cosméticos, que, dispuesta a mantener su ju-

ventud a cualquier precio, encadenará una serie de crímenes.

VIERNES 7

LA SOMBRA DEL VAMPIRO, *The Shadow of the Vampire* (2000, E. Elias Merighe). Movie City, 13.30 hs.
LOS CUENTOS DE CANTERBURY, *I racconti di Canterbury* (1971, Pier Paolo Pasolini). Europa, Europa, 22 hs.
COMIDA FRIA, *Buffet Froid* (1979, Bertrand Blier), con Gérard Depardieu y Bernard Blier. TV 5 Internacional, 23.15 hs.

Director bastante marginal dentro de la cinematografía francesa, Bertrand Blier rodó varias películas caracterizadas por la originalidad de sus historias, la ácida mirada sobre las hipocresías y represiones de la pequeña burguesía y un humor bastante macabro. Estos rasgos aparecen en este film, una sardónica visión de las convenciones morales, en el que se fusionan elementos del *film noir* y la comedia negra con toques surrealistas y que está entre sus títulos más logrados.

SABADO 8

EL EXTRAÑO AMOR DE MARTHA IVERS, *The Strange Love of Martha Ivers* (1946, Lewis Milestone). Uniseries, 19 hs.
CRIMENES Y PECADOS, *Crimes and Misdemeanors* (1989, Woody Allen). I-Sat, 21 hs.
LO QUE NO SE PERDONA, *The Unforgiven* (1960, John Huston), con Burt Lancaster y Audrey Hepburn. Uniseries, 15 hs.

Mas allá de los notorios desequilibrios e irregularidades de su carrera, John Huston ha desarrollado una filmografía indudablemente atractiva. Este film es una de sus atípicas incursiones en el terreno del western (la otra es *El juez del patíbulo*), un relato ambientado en Texas hacia mediados del siglo XIX, que ofrece aristas tan insólitas como que Audrey Hepburn interprete a una india y la siempre formidable Lillian Gish se ponga a tocar en el piano a Mozart en medio del desierto.

DOMINGO 9

COMBATE DE FIERAS, *Combat des fauves* (1995, Benoît Lamy). The Film Zone, 22.15 hs.

SUBURBIOS DE MUERTE, *China Girl* (1987, Abel Ferrara). Film & Arts, 24 hs.

LUNES 10

SEÑOR Y SEÑORA BRIDGE, *Mr. and Mrs. Bridge* (1990, James Ivory). The Film Zone, 19.50 hs.
LA HUMANIDAD, *L'humanité* (1999, Bruno Dumont). Cinemax Este, 22.15 hs.
PERFUME DE VIOLETAS, *NADIE TE OYE* (2000, Marisé Sistach), con Ximena Ayala y Nancy Gutiérrez. Movie City, 21.15 hs.

A pesar de la euforia que provoca el cine latinoamericano en vastos sectores de la crítica europea, no abundan los títulos recordables entre las películas de ese origen. Una de las pocas rescatables de los últimos tiempos es esta sórdida historia de una adolescente arisca y solitaria –guardando las obvias distancias, una suerte de Mouchette de estas tierras– que luego de ser violada sufre la indiferencia y hostilidad de su familia, en un relato que, de algún modo, homenajea al melodrama y el culebrón mexicanos.

MARTES 11

ALLONSANFAN (1974, Paolo y Vittorio Taviani). Europa, Europa, 22 hs.
ESTHER KAHN (2000, Arnaud Desplechin). Cinemax Este, 22 hs.
EL CAMINO DEL SAMURAI, *Ghost Dog: The Way of Samurai* (1999, Jim Jarmush), con Forest Whitaker y Cliff Gorman. Cinemax Oeste, 23 hs.

Si se evita la tentación de caer en prematuros estados de éxtasis ante su obra, se pueden encontrar algunos elementos originales en la filmografía de Jim Jarmush. Este relato, por ejemplo, que tiene como protagonista a un solitario asesino a sueldo que riges su vida según los códigos de honor de los samurais japoneses, si bien abreva en el cine de gánsters americano, los films japoneses y la obra de Jean-Pierre Melville, consigue como resultado final una película indiscutiblemente personal.

MIERCOLES 12

MI QUERIDO INTRUSO, *Once Around* (1991, Lasse Hallström). The Film Zone, 18 hs.
CARNE Y ESPIRITU, *Body and Soul* (1947, Robert Rossen). Film & Arts, 22 hs.

Documentales y entrevistas en Film & Arts

JUEVES 13

EL KNACK... Y COMO LOGRARLO, *The Knack and How to Get It* (1965, Richard Lester). Europa, Europa, 20.30 hs.
EL TERROR, *The Terror* (1963, Roger Corman).

Uniseries, 22 hs.

EL GUERRERO SOLITARIO, *Heartbreak Ridge* (1986, Clint Eastwood), con Clint Eastwood y Marsha Mason. Cinemax Oeste, 19.15 hs.

Sin desconocer la muy justa reivindicación de Eastwood como el último exponente de la tradición narrativa del cine norteamericano clásico, también cabe señalar que, en ocasiones, los personajes que interpreta desprenden un molesto tufillo reaccionario. Es lo que ocurre en este film, en el que Clint personifica a un sargento, veterano de la guerra de Vietnam, a quien se le encomienda la misión de encabezar un pelotón destinado a matar guerrilleros en las selvas de Granada.

VIERNES 14

DIAS DE GLORIA, *Days of Heaven* (1978, Terrence Malick). The Film Zone, 12 hs.

PAISAJE DESPUES DE LA BATALLA, *Krajobraz po bitwie* (1970, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 22 hs.

SABADO 15

NOSFERATU, *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979, Werner Herzog). Europa, Europa, 20.10 hs.

AL FILO DEL ABISMO, *Romeo Is Bleeding* (1993, Peter Medak). Space, 23.50 hs.

RENEGADO VENGADOR, *Chato's Land* (1971, Michael Winner), con Charles Bronson y Jack Palance. Uniseries, 15 hs.

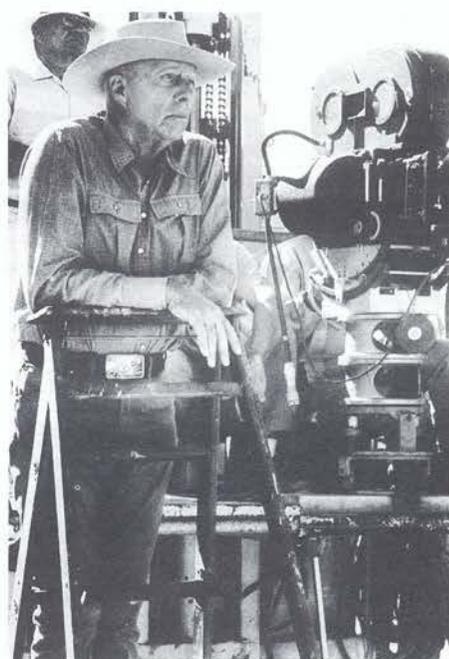
Primera reunión del director –un artesano medianamente eficaz– con Charles Bronson, su actor preferido, interpretando aquí a un indio perseguido por una partida de blancos. Típica reversión de roles de los films “revisonistas” (indios buenos, blancos malos), la película ofrece algunas escenas logradas de violencia y no elude las referencias a Vietnam, pero resulta demasiado enfática y preocupada por su mensaje bienpensante.

DOMINGO 16

CAZADOR BLANCO, CORAZON NEGRO, *White Hunter, Black Heart* (1990, Clint Eastwood). Cinemax Este, 2.15 hs.

Ya se ha señalado en estas páginas que una de las virtudes principales de los canales de cable es la de exhibir diversos tipos de documentales relacionados con el cine, así como entrevistas a distintas personalidades, principalmente actores, que permiten un acercamiento más profundo a las actividades desarrolladas por dichos profesionales. Una de las señales que más abundan en ese tipo de material es Film & Arts, a la que hay que agradecer que, desde hace algún tiempo, exhiba sus materiales sin ningún tipo de cortes comerciales, aunque también hay que decir que ha disminuido ostensiblemente la calidad de su imagen, algo que se hace particularmente notorio en las películas que ofrece el canal. Durante el mes de febrero, en el ciclo *Directores de cine / directores de fotografía*, Film & Arts exhibirá diversos documentales que prometen interés para los amantes del cine.

Los títulos a proyectarse serán los siguientes: *Vittorio Storaro: escribiendo con la luz*, dirigido por David Thompson, en el que se desarrolla la carrera del virtuoso iluminador, ganador del Oscar en tres oportunidades, quien ha trabajado en films como *El conformista*, *Ultimo tango en París*, *Apocalipsis Now* y *El último emperador*, entre muchos otros. (3/2, 21 hs.) *David Lynch: bonito como un retrato*, de Toby Keeler, en el que se exploran los proyectos y el proceso creativo de un director que rechaza las formas narrativas tradicionales, intentando crear en el espectador una serie de sensaciones nuevas, alejadas de las convenciones habituales. (4/2, 21 hs.) *Donald Cammell: la última presentación*, de Kevin MacDonald y Chris Rodley, es un intento de reconstruir la personalidad disociada y esquizofrénica de ese realizador –quien se suicidó en 1996– desde sus comienzos como retratista hasta sus últimas y poco conocidas películas. Desfilan así en el film sus amigos, colaboradores y detractores. (5/2, 21 hs.) *Bernardo Bertolucci: la rosa del desierto* es un documental realizado durante el rodaje de *Refugio para el amor* por su montajista, Gabriella Cristiani, quien luego ganó un Oscar por la edición de *El último emperador*. Aquí se pueden ver entrevistas al director y a los protagonistas de aquel film, Debra Winger y John Malkovich. (6/2, 21 hs.) *Howard Hawks: el artista americano* está dedicado a una de las grandes figuras del cine



Documental sobre Howard Hawks

de Estados Unidos, quien nos legó varias obras maestras en los distintos géneros cinematográficos. Como plus adicional, en este documental se podrán ver varias filmaciones caseras del gran director. (7/2, 21 hs.) Fuera de este ciclo, se exhibirá *Danza loca en Hollywood*, el último programa del notable coreógrafo Hermes Pan, realizado poco antes de su muerte en 1990, en el que el artista, quien comenzó a trabajar en 1933, pasa revista a varios de los números que creó para los más grandes artistas del género. (10/2, 22 hs.) *Desde el Actors Studio* es una serie de programas conducidos y producidos por James Lipton, en el que se reportean a grandes figuras que se formaron artísticamente en ese lugar. El resultado es inevitablemente despajeo, dependiendo en gran medida del atractivo que ofrezca el entrevistado (también hay que hacer abstracción del estilo obsecuente y chulolo del conductor), pero buena parte de la serie es de gran interés. En febrero, entre otros, pasarán por *Desde el Actors Studio*, de lunes a viernes a las 20, Donald Sutherland (7/2), Jennifer Jason Leigh (12/2), Sean Penn (13/2), Jack Lemmon (14/2), Harvey Keitel (17/2), Susan Sarandon (18/2), Anthony Hopkins (20/2) y Kevin Spacey (26/2). Una buena oportunidad para conocer las intimidades profesionales de algunos importantes actores.

CON ANIMO DE AMAR, *Huayang Nianhua* (2000, Wong Kar-wai). HBO Plus, 24 hs.

BARTON FINK (1991, Joel Coen), con John Turturro y John Goodman. Cinecanal, 23.50 hs.

Más allá de las euforias desmedidas que provoca en algunos sectores de la crítica el cine de los hermanos Coen, es indudable que en algunos de sus films se percibe una cierta dosis de talento. Este relato ambientado en Hollywood en los años cuarenta, plagado de bizarros personajes, es una buena muestra de su indiscutible virtuosismo formal aunque también muestra, como en gran parte de su filmografía, una notoria vacuidad en el terreno conceptual.

LUNES 17

MI REINO, *My Kingdom* (2001, Don Boyd). Movie City, 10.20 hs.

COTTON CLUB (1984, Francis Ford Coppola). The Film Zone, 22.35 hs.

MARTES 18

SIRENA DEL MISSISSIPPI, *La sirène du Mississippi* (1969, François Truffaut). Cinecanal 2, 10.25 hs.

AGUIRRE, LA IRA DE DIOS, *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972, Werner Herzog). Europa, Europa, 18.40 hs.

MIERCOLES 19

PATRIMONIO NACIONAL (1980, Luis García Berlanga). Space, 20 hs.

LA OTRA CARA DEL AMOR, *The Music Lovers* (1970, Ken Russell). Europa, Europa, 24 hs.

LA FUGA, *The Getaway* (1972, Sam Peckinpah), con Steve McQueen y Ali MacGraw. Cinemax Oeste, 21 hs. En la década del 70, Peckinpah realizó una serie de westerns crepusculares que hoy aparecen como lo más valioso de su obra. De todos modos, será bueno revisar este film a 30 años de su estreno, basado en un relato de Jim Thompson y con guión de Walter Hill, sobre una pareja de asaltantes, que, a diferencia de aquellas obras, está narrado con un estilo frío y distanciado que impide cualquier identificación con los personajes.

JUEVES 20

DETECTIVE (1985, Jean-Luc Godard). TV 5 Internacional, 21.15 hs.

R-XMAS (2000, Abel Ferrara). Cinemax Este, 22.15 hs.

VIERNES 21

LA BODA, *Wesele* (1972, Andrzej Wajda). Europa, Europa, 20.10 hs.

LADRONA DE CORAZONES, *Beautiful Joe* (2000, Stephen Metcalfe). Movie City, 21.35 hs.

RECOLECTORA DE CANCIONES, *Songcatcher* (1999, Maggie Greenwald), con Janet McTeer y Aidan Quinn. Cinemax Oeste, 23 hs.

Realizadora de un interesante western feminista editado en video (*The Ballad of Little Jo*), Maggie Greenwald desarrolla en este film, ambientado a comienzos del siglo XX, la historia de una profesora de música que, al serle negada una promoción, decide visitar a su hermana en una zona rural de Estados Unidos, donde descubrirá la música irlandesa tradicional de la región. La primera hora del film es curiosa y atractiva, pero luego el relato se desbaranca hacia zonas que lo emparran con las producciones Hallmark.

SABADO 22

SUEÑO DE AMOR, *Liebestraum* (1991, Mike Figgis).

I-Sat, 12 hs.

LA MUJER DEL PUERTO (1991, Arturo Ripstein). Space, 23.50 hs.

EL EXTRAÑO. *The Stranger* (1946, Orson Welles), con Edward G. Robinson y Loretta Young. Uniseries, 19 hs. Considerado un título menor dentro de la filmografía de Orson Welles (el mismo OW la despreciaba ostensiblemente), esta película —centrada en un criminal de guerra nazi que vive en un poblado norteamericano con una identidad falsa— presenta muchas de las constantes temáticas de la obra del director. Además, ofrece varios momentos visualmente muy logrados y una memorable secuencia final que culmina en el gigantesco reloj de una torre.

DOMINGO 23

EL ENTIERRO PREMATURO, *The Premature Burial* (1962, Roger Corman). Uniseries, 22 hs.

CAMINO SIN SALIDA, *Last Exit to Brooklyn* (1989, Uli Edel). I-Sat, 22.10 hs.

LUNES 24

NUEVE REINAS (2000, Fabián Bielinsky). Cinemax Oeste, 18.15 hs.

LOS PROSCRIPTOS, *The Outlaws* (1982, Robert Wynn Simmons). Europa, Europa, 20.10 hs.

EN LA FRIA LUZ DEL DIA, *In the Cold Light of Day* (1993, Rudolf van der Berg), con Richard Grant y Simon Cadell. Europa, Europa, 22 hs.

Segunda adaptación de un relato de Friedrich Dürrenmatt (la primera fue *El cebo*, de Ladislao Wajda, y la tercera *Código de honor*, de Sean Penn), narra la historia de un policía retirado cuya obsesión por atrapar a un asesino serial de niñas lo lleva al borde de la locura y, como la última versión, muestra algunos pasajes interesantes, aunque da la sensación de que casi nunca logra aprehender en profundidad las oscuras pulsiones y ambigüedades del relato original.

MARTES 25

PERSIGUIENDO A BETTY, *Nurse Betty* (2000, Neil LaBute). Movie City, 16.45 hs.

ULTIMO TANGO EN PARIS, *Last Tango in Paris* (1973, Bernardo Bertolucci). Europa, Europa, 23.35 hs.

MIERCOLES 26

¿QUE PASO CON BABY JANE?, *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962, Robert Aldrich). Space, 12.40 hs.

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

RELACIONES PELIGROSAS, *Dangerous Liaisons* (1988, Stephen Frears), con Glenn Close y John Malkovich. Cinemax Este, 0.15 hs.

Adaptación de una novela de Cloderlos de Laclos, escrita en el siglo XVIII, ya realizada previamente por Roger Vadim y casi simultáneamente por Milos Forman (*Valmont*). La versión de Frears, principalmente a partir de las notables interpretaciones de la Close (una sádica aristócrata) y Michelle Pfeiffer (la joven virtuosa víctima de sus manipulaciones) y de una puesta en escena de tintes claustrofóbicos, logra en muchos pasajes transmitir la perversidad y el cinismo del relato original.

JUEVES 27

HOGAR, DULCE HOGAR, *Adieu, plancher des vaches!* (1998, Otar Iosseliani). Cinemax Este, 22 hs.

LAS VIRGENES SUICIDAS, *The Virgin Suicides* (2000, Sofia Coppola). Movie City, 23.35 hs.

LA BUENA ESTRELLA (España, 1997), de Ricardo Franco, con Antonio Resines y Maribel Verdú. Space, 23.30 hs.

Basada en un suceso real, la película del director español narra la historia de un hombre solitario que rescata a una muchacha embarazada de su novio golpeador y la aloja en su casa reconociendo luego como propio al bebé. Cuando el padre, después de una temporada en prisión, regresa, se alojará en el mismo lugar, suscitándose un extraño triángulo. Un film sin demasiado vuelo, pero que en varios momentos consigue transmitir un clima inquietante y perturbador.

VIERNES 28

LA ELECCION, *Election* (1999, Alexander Payne). I-Sat, 20 hs.

MONERIAS DIABOLICAS, *Monkey Shines: An Experiment in Fear* (1988, George Romero). Space, 24 hs.

DULCE VENGANZA, *Sweet Revenge* (1990, Charlotte Brandstrom), con Rosanna Arquette y Carrie Fisher. Europa, Europa, 22 hs.

Película absolutamente inédita de una directora bastante valorada por parte de la crítica europea, una comedia de ribetes negros que narra las dificultades que se suscitan en una pareja que está tramitando su divorcio cuando un juez decide que la mujer debe acceder a una demanda por alimentos de su esposo. Habrá que ver si estamos, o no, ante una realizadora a descubrir.

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 6° "A", Capital Federal. Teléfonos: 4326-5090 / 4322-7518



www.buenosaires.gov.ar

0800-333-7258

La Ciudad brinda salud para todos

Plan Atención Primaria de la Salud

La atención primaria es un sistema basado en la descentralización de los servicios. Así, junto a los 34 hospitales públicos, la Ciudad ofrece un conjunto de prestaciones gratuitas de alta calidad con la mayor rapidez y facilidad de acceso.

176 Médicos de Cabecera

Médicos del sistema hospitalario de la Ciudad que atienden en sus consultorios a vecinos sin cobertura.

16 Centros Médicos Barriales

Funcionan como policlínicos barriales. Tienen pediatras, clínicos, ginecólogos, enfermería y trabajadores sociales.

33 CeSACs (Ctros. de Salud)

Implementan programas de promoción y control de la salud en conjunto con los vecinos de cada barrio.