

EL AMANTE

CINE

Dossier Joe Dante

FANTASIAS ANIMADAS DE AYER Y DE HOY

La mecha de Raúl Perrone

EL HOMBRE SUBURBANO

Federico Fellini

MAS ALLA DEL OLVIDO

Yo no sé qué me han hecho tus ojos

ADA FALCON Y EL MUNDO PERDIDO

Pacto de justicia y la pelea por Río Místico

¿Eastwood o Costner?

ARG \$ 9,50 | URU \$ 95
AÑO 13 | Nº 140 | DICIEMBRE 2003
ISSN 150636
00140
9 770929 260003

EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine



Cursos de verano

En enero

- **Cine de culto** por Diego Trerotola
- **Análisis de films de cuatro directores del Hollywood clásico: Ford, Hawks, Capra, Hitchcock** por Santiago García
- **Cine oriental inédito: nuevas imágenes en el Lejano Este** por Diego Brodersen
- **Un verano con Disney** por Leonardo M. D'Espósito

En todos los cursos se proyectarán fragmentos de películas.
Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.
Arancel \$ 70 cada curso.

En febrero

- **Melodramas, Cine y crítica, Orson Welles, Cine japonés y otros.**

Informes: elamanteescuela@fibertel.com.ar o llamando al 4951-6352

Más información en www.elamante.com

Estrenos	2	Introducción: ¿Qué hacemos con el cine?
	6	Pacto de justicia
	8	Polémica: Río Místico
	12	Looney Tunes: de nuevo en acción
	14	Perfil de Joe Dante + filmografía
	24	Yo no sé qué me han hecho tus ojos
	26	La mecha
	28	Polémica: El amor cuesta caro
	29	American Pie: la boda
	30	Jugando con el destino
		Oscar Alemán, vida con swing
		Jeepeers Creepers 2
	31	Abrazos, tango en Buenos Aires
		S.W.A.T. - Unidad especial
		Realmente amor
		Shiner
	32	Elogio del amor
		Tontos, tontos y retontos
		A los trece
		Marc, la rata sucia
	33	Click!
		El mosquetero
		Bonifacio
		Soñando juntos
		La guardería de papá
	34	De uno a diez
	36	Entrevista a Víctor Kossakovsky
	37	Fellini, diez años después
	44	Festival de Vancouver 2003
	46	Muestra de Cine de Olavarría
	48	El inquilino
Guía de <i>El Amante</i>	50	DVD
	52	Video
	56	No estreno: El acto en cuestión
	57	Cine en TV
	60	Correo
	63	Banda aparte
	64	Llego tarde

Doce años de *El Amante* son muchos y este espacio es poco como para intentar un balance. Sin embargo, a la hora de autofelicitarnos por la longevidad alcanzada debemos señalar que esta se asienta en algunos logros. El principal, creemos, es que más allá de nuestros errores, de nuestras limitaciones y de nuestros momentos de pereza, la revista estuvo viva todo este tiempo y lo sigue estando. Fue un lugar de alegría, de debate, de descubrimiento para quienes la hicimos y esperamos que para nuestros lectores también. Y fue además un instrumento de cambio que, a su vez, cambió permanentemente. Aunque la magnitud de nuestra influencia ha sido y es imposible de medir y seguramente menor de lo que hubiéramos deseado, creemos haber contribuido a que la crítica en Argentina fuera más audaz, menos acartonada, pero también más informada, más universal y más atractiva como disciplina intelectual. También acompañamos con bastante lucidez, si se nos permite la inmodestia, el surgimiento de un nuevo cine en nuestro país. Al cabo de este tiempo, seguimos siendo cinéfilos apasionados y atrayendo (y repeliendo, por supuesto) a otros que comparten esa pasión misteriosa y multiforme. En cuanto al futuro y en función de la baja en la edad promedio que la redacción ha experimentado en los últimos tiempos y de las nuevas responsabilidades asumidas por gente más joven que nosotros, cabe esperar que la revista mejore y se adapte al presente con menos reticencia. Sería bueno, sin embargo, que no tiren a los viejos como nosotros por la ventana. Siempre es útil tener un fósil en la oficina, aunque no se sepa muy bien qué hacer exactamente con él.

Así que, a los lectores, gracias por acompañarnos todo este tiempo, aun con las cartas de despedida que suelen aparecer en nuestro correo. Prometemos poco, como siempre, con la esperanza de dar mucho. **Los directores**

STAFF

Directores
Eduardo Antín (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística
Claudia Acuña

Consejo de redacción
Los arriba mencionados
y Gustavo J. Castagna

Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz

Colaboraron en este número
Tomás Abraham, Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Lisandro de la Fuente, Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Juan Villegas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Sergio Wolf, Federico Karstulovich, Manuel Trancón, Nazareno Brega, Juan Martínez, Fabiana Ferraz, Agustín Masacedo, Agustín Campero, Juan Manuel Domínguez, Lillian Laura Ivachow, Eduardo Flores Lescano, Walter Falcone.

Secretaría
Alejandra Chinni

Cadete
Gustavo Requena Johnson

Correctoras
Gabriela Venturaira
Malala Carones

Colaboraron en el cierre
Diego Trerotola
Fabiana Ferraz

Diseño gráfico
Lucas D'Amore
(ldamore@ciudad.com.ar)
Hernán de la Fuente

Correspondencia a
Esmeralda 779 6° A
(1007) Buenos Aires,
Argentina
Teléfono
(5411) 4326-5090
Telefax
(5411) 4322-7518

E-mail
amantecine@interlink.com.ar
En internet
<http://www.elamante.com>

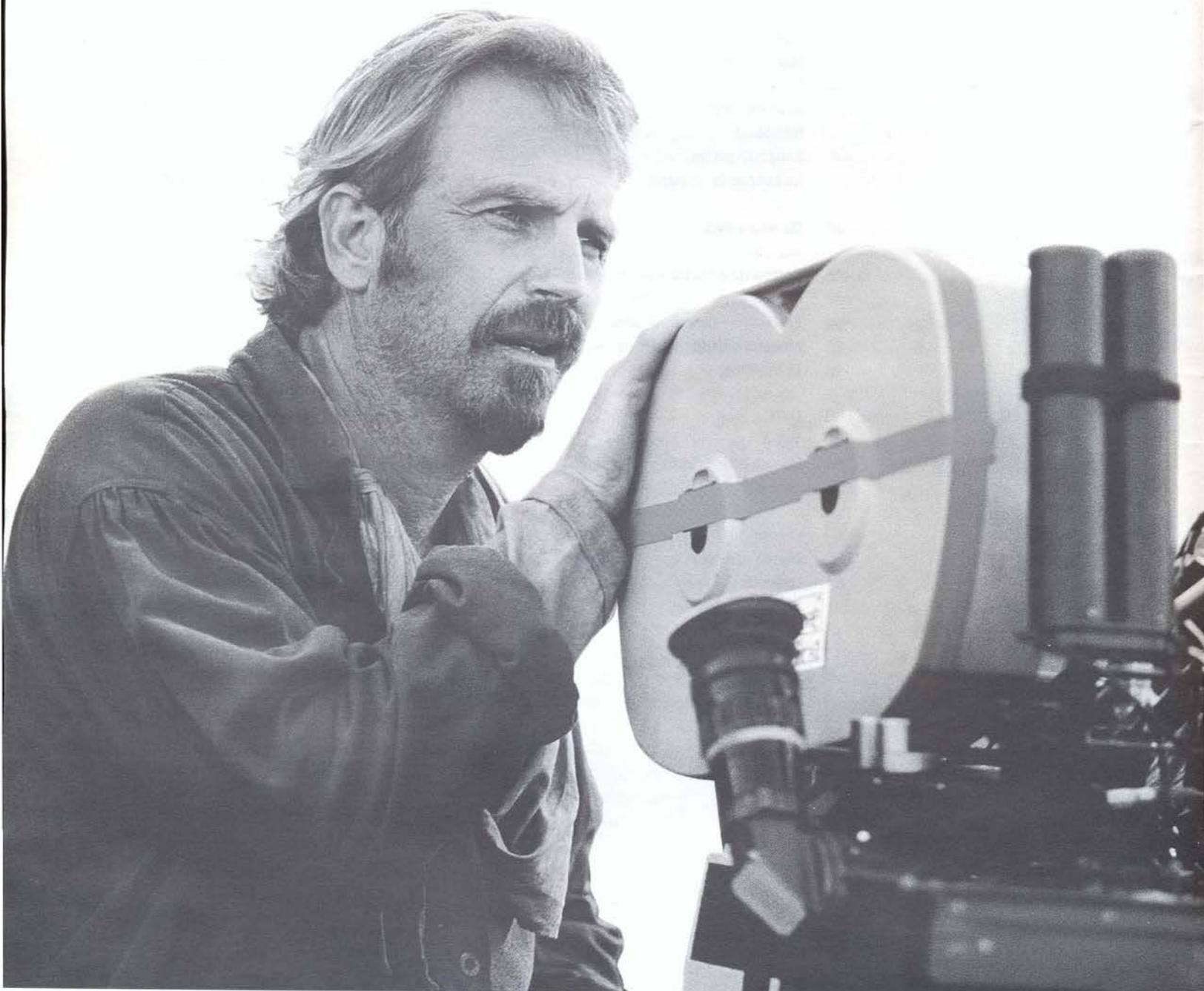
El Amante es propiedad de
Ediciones Tatanka SA.
Derechos reservados,
prohibida su reproducción
total o parcial sin autorización.
Registro de la propiedad
intelectual Nro. 83399

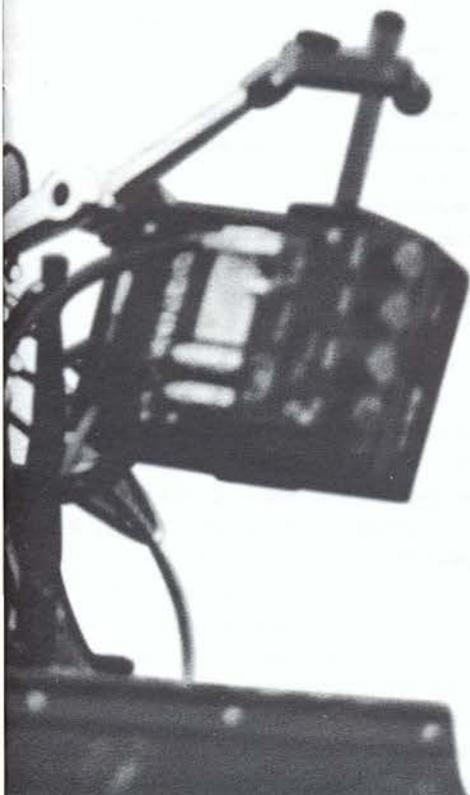
**Preimpresión, impresión
digital e Imprenta**
Latin Gráfica. Rocamora 4161,
Buenos Aires. Tel 4867-4777

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

¿Qué hacemos con el cine?

Una toma de posición frente a la pregunta de la tapa, frente a las secuelas de *Matrix* y frente al cine que vemos. Y también frente a cómo lo vemos, cómo lo ven y cómo lo veían. Un polémico paseo por la crítica desde la crítica. **por JAVIER PORTA FOUZ**





I. No es tan fácil lograr que dos personas se pongan de acuerdo. Conseguir algún tipo de consenso en una revista hecha de y por críticos de cine, con más o menos veinte seres que opinan y argumentan todo el tiempo acerca de qué y cómo son las películas, excede lo difícil para entrar en el terreno de lo imposible. Esta es una nota panorámica, general, que abre el número 140 de un medio que este mes cumple 12 años. Una nota que intentará referirse a algunas cuestiones del poco cine de estos tiempos que logramos ver en estos parajes, en especial sobre el discutido en el último mes. El conflicto es que estas páginas están cargadas de subjetividad –obvio– y a la vez intentan pensar el cine y otras cuestiones desde *El Amante*, es decir, un poco más allá de la más rabiosa individualidad. Allá vamos, con los desvíos aclaratorios que se impongan y con el conflicto asumido.

II. La proximidad del balance de fin de año motiva el repaso de lo ya visto. El promedio de redactores que vieron cada estreno del año es asombrosamente bajo, lo que indica –en un grupo de personas apasionadas por ver películas– una notable caída en el atractivo de los lanzamientos y el desvío de nuestra atención hacia otros lados (cada vez más DVD circulan entre nosotros). Llega diciembre y la cartelera argentina confirma su pobreza con respecto al cine del ancho mundo: todavía no se estrenó ni una película de Hou Hsiao-hsien (*Millennium Mambo* sigue sin siquiera estar editada en video o DVD por aquí) y lo mismo ocurre con *Le fils* de los Dardenne y una parva de películas de primer orden para poder entender lo que sucede con el cine en este momento. Nuestro entusiasmo está a merced de un par de estrenos europeos (algún Guerín, algún Kaurismäki, algún Chabrol y no mucho más), de estrenos tardíos (el primer Miyazaki que pudimos ver en salas) y de lo que consideremos bueno del cine americano y del cine argentino. En la redacción suele haber un mayor consenso con el cine argentino, y cuando hay diferencias no son demasiado fuertes

ni muy urgentes. De hecho, desde *Lugares comunes* y *Balnearios* no hemos polemizado sobre films nacionales. La mayoría de las veces –por decantación y también porque hay miradas irreconciliables– terminamos peleando y hablando sobre cine americano.

III. Así las cosas, las discusiones son limitadas y al mismo tiempo –debido a que el cine americano circula cada vez más por todos lados– globales. *Matrix* (la primera, estrenada en 1999) fue una película que se nos pasó como poco importante. Y fue la película insignia de una minigeneración: más de un estudiante secundario decidió estudiar cine gracias a ella. A esta altura creo que no hay mucha discusión acerca de que esa fue la mejor de las tres (o la única aceptable, o la menos mala) y que por lo menos se trataba de un relato con cierta lógica. Este año asistimos a la segunda y tercera entregas y quedó claro que en *El Amante* hay tres posiciones frente a *Matrix*: el desinterés (los que ni las ven), las excepciones (ver “Llego tarde” en página 64) y la posición de combate (ver nuestra cobertura del estreno el mes pasado, o la tabla de puntajes de este número, o lo que sigue en estas páginas). Frente a la cantidad de entradas vendidas y a la atención encandilada recibida por estos engendros, da ganas de decirles a los Wachowski “ustedes ganaron, abandono”, como dijo Pauline Kael en ocasión del estreno de *La novicia rebelde* (el mensaje estaba dirigido a un destinatario singular, el realizador del bodrio con Julie Andrews, Robert Wise). Pero a pesar del desánimo, Kael siguió.

IV. *Matrix: Revoluciones* es un detrito tecnológico sin ningún respeto por nada más allá del dinero. La historia es tan banal como supuestamente complicada, y hay que explicarla a modo de resumen a cada rato a través de arquitectos, cerrajeros, ferroviarios o estibadores. O pitonisas insoportables. Todas las peleas –como en *Armageddon*– hay que aclararlas para que mínimamente se comprenda quién las gana y/o qué signi- ▶

fica ganarlas. Todo da un poco de vergüenza, ¿este es el cine-éxito del momento? En fin, *Matrix: Revoluciones* se quedó con el 70 por ciento de las entradas vendidas en Argentina el día de su estreno. Y hubo que aguantar la gacetilla de la distribuidora festejándolo, que es como festejar que el país se llene de ansiosos. Nunca entendí esa manía de ver las películas como fanáticos, hacer cola para verlas primero, como si las proyecciones fueran distintas unas de otras (parecen estar en contra de algo grandioso del cine: su benjaminiana reproductibilidad técnica, que permite verlo muchas veces, sin necesidad de un original ni de una función privilegiada). Este cine como *Matrix* se ha convertido en un evento social, hay que ver la película prontamente para poder hablar rápido de ella. Todo el público ve lo mismo y así se genera un tema de conversación: hablar de *Matrix* es como hablar del calor o del frío o de la lluvia. No se la juzga como una obra cinematográfica sino como algo que está ahí, imposible de ignorar. Como ya casi nadie habla de lo que sucede en este planeta, se habla de *Matrix*, un universo artificial y estúpido pero que por eso mismo no implica ningún compromiso con lo real.

V. La publicidad parece gobernar en todos lados, a fuerza de repetición. ¿No es una inmundicia esa publicidad de Arnet con Mukenio que nos tortura antes del comienzo de cada película en el Village Recoleta y en la que vemos que se puede comprar un negro por 450 dólares? ¿No son una inmundicia la mayoría de las publicidades? La misma distribuidora de *Matrix*—Warner— hace ahora publicidad de la publicidad de películas, anunciando dónde van a estar los avisos callejeros de *Looney Tunes: de nuevo en acción*. Hagan películas y hagan publicidad, pero hacernos saber qué avisos hicieron creo que ya es demasiado. Pues bien, para reforzar la idea de función privilegiada y diferenciada y como gran efecto publicitario, *Matrix: Revoluciones* se estrenó a la misma hora en muchísimas ciudades de todo el mundo. Es decir, no por ejemplo a las 11 am de cada país, sino en el mismo momento (las 11 am de Argentina, las 3 pm de España, etc.). El mundo



festeja el inicio de cada nuevo año en distintos momentos porque hay horas convencionales y culturas de distancia, que hacen que el comienzo de un año ocurra en distinto momento, incluso en distintos días y meses. *Matrix: Revoluciones* intenta instaurar la igualación: todos pueden y deben ver esta película en el mismo momento. Un cine sin patria, sin nación, sin cultura, sin nada que lo ligue al mundo. Pero el mundo existe y seguramente a algún proyectorista desafortunado le habrá tocado ir a trabajar antes del amanecer para que un grupo de adolescentes y adultos estancados en los 15 años pudieran confirmar que esta bazofia es todo lo mala que uno pueda imaginar, o incluso para negar esta evidencia. El mundo de las máquinas del marketing ha triunfado, *Matrix: Revoluciones* se presenta con horario sincronizado. El triunfo de la lógica de la fábrica fordiana para el espectador global cinematográfico. Dan ganas de resucitar a Lewis Mumford para que nos explique los alcances de este nuevo paso dado por la tontería planetaria.

VI. Uno se sorprende de la evaluación crítica promedio que *Matrix: Revoluciones* recibió en Argentina: entre muy buena y aceptable, con pocas excepciones en contra (fue sólida y divertida la de Mariana Enríquez en *Radar*). Y también, salvo excepciones, fue notable la poca pasión que se puso en general al comentar *Pacto de justicia* de Kevin Costner, una película que ponemos en tapa aunque ya esté casi fuera de cartel—la vio poco público— para el momento en que este ejemplar llegue a los kioscos. El film de Costner es un western honorable, pegado a los espacios reales, amplios, al mundo. Una película para respirar en ella,

mientras *Matrix: Revoluciones* asfixia no solamente por sus imágenes falsas sino también por su onanismo narrativo. Me pregunto si la preferencia crítica—algo que puede rastrearse en los diferentes discursos argentinos sobre cine por internet— de *Matrix* por sobre *Pacto de justicia* ocurrió también en Estados Unidos. Entonces chequeo en los sitios web que ofrecen un resumen de la valoración en ese país: *Rottentomatoes.com* y *Metacritic.com*. En esa muy útil panorámica de la crítica vemos que *Matrix: Revoluciones* sólo tuvo un 37 por ciento de críticas positivas, y un puntaje promedio de 50 puntos sobre 100 en *Metacritic*. Mientras tanto, la de Costner recibió, según *Rottentomatoes*, un 78 por ciento de críticas positivas. Y un puntaje promedio de 68 puntos para el otro site. Me deprimó un poco por esta peculiaridad del sistema crítico argentino ¿*Matrix: Revoluciones* es mejor que *Pacto de justicia*? ¿Hay algún arquitecto o ferroviario que me lo explique? ¿Qué falla en el sistema? A juzgar por *Matrix*, parece que el famoso divorcio de la crítica y el público es menos fuerte en Argentina que en Estados Unidos.

VII. Sigo revisando otros medios, incluso alguno abominable. Y en el que tal vez sea el peor de todos, *Gente*, encuentro *Pacto de justicia* calificada con dos letras junto a uno de esos inefables textos sin firma que juzgan las películas. Dice *Gente* que lo ofrecido por Costner es “antiguo, demasiado conversado y, mucho peor, pretencioso”. Y luego, en eso que ellos llaman “consejo”, puede leerse “mucha filosofía y pocas balas”. Revuelvo mis viejos papeles (revistas, fotocopias de revistas, mugres varias), encuentro en una *Gente* de los setenta unas líneas acerca del estreno del compilado



En la página anterior, Eastwood y Tim Robbins en el rodaje de *Río Místico*. Aquí al lado, la insoportable pelea final de *Matrix: Revoluciones*. Y abajo, Tripititas y Buster Keaton, o "cine de museo" para la revista *Gente*.



keatoniano *El gran Buster Keaton*. Descubro algo en común con la actualidad: el único motivo para (des)calificar con solamente dos letras esa película era que se trataba de "cine de museo", ese era el "consejo". Para *Gente* habría que vivir en un presente que se mire todo el tiempo el ombligo. O tal vez no tanto, porque ahora en su número 2000 hablan de su propio pasado, pero en tono celebratorio. Reviso el bodeque de 264 páginas para ver si hay algún tipo de *mea culpa* o de arrepentimiento por lo hecho como medio editorial durante la última dictadura y los meses previos al golpe, en ese momento en que el cine de Keaton era "de museo" y Miguel Paulino Tato, "el censor mayor", era celebrado como "la tijera del año" por librar al país de "muchos bodrios infernales" y ahorrarle "una parva de divisas". No hay nada sobre estas cosas, miro otros viejos números y encuentro que el golpe de Estado de marzo de 1976 se "desarrolló con rapidez y absoluta normalidad". Aparece una nota sobre "El primer 'mano a mano' del presidente" (Videla) con periodistas, ocurrido el 12 de abril de 1976. Allí se escribía: "Ni el más optimista de los observadores podía haber supuesto que el pronunciamiento militar se iba a registrar sin ningún tipo de inci-

dentos. Sin embargo, así ocurrió. Los únicos que debían temer eran los delincuentes. A nadie lo iban a perseguir por sus ideas. No se actuaba 'contra' nadie, sino en beneficio de todos". Y podríamos seguir mucho más y recordar las dos páginas de simpático anecdótico sobre el sanguinario dictador español Francisco Franco tituladas "Grandes anécdotas de un gran personaje". Pero basta por ahora de citar tanta basura. *Gente* fue y continúa siendo una ofensa a la memoria, y las cosas escritas en su número 2000 lo reafirman. *Matrix: Revoluciones* (verdaderamente llena de parloteadas y filosóficamente pretenciosa al límite) es, mientras tanto, muy bien tratada por el semanario de Atlántida. Revista acomodaticia por excelencia, *Gente* va para donde sopla el viento. Mientras tanto, el "antiguo" Costner hace una película a contrapelo, contra el viento (como decía Bob Seger) de esta época cada vez más embrutecida, en la cual lo que antes era gran entretenimiento popular ahora es de consumo minoritario, mientras se traga de manera masiva todo aquello que tenga la siguiente característica: mucha publicidad y cobertura de los medios. Por eso es muy importante discutir —como plantea Jonathan Rosenbaum en *Las guerras del cine*— cómo se construyen estos acontecimientos filmicos que se supone que deben ser vistos por todos (hace unos veinte años el público se repartía mucho más y eso favorecía la variedad). Y quién construye esos acontecimientos, y cuál es su legitimidad para hacerlo.

VIII. *El Amante* puso por primera vez a Clint Eastwood en su tapa en ocasión de *Los imperdonables*. Luego a Costner en una película de Eastwood llamada *Un mundo perfecto*, a Costner por *Waterworld* (de Kevin Reynolds aunque todo el mundo cree que es de Costner) y más tarde a Eastwood con *Jinetes del espacio*. Ninguna de las películas que Eastwood estrenó durante nuestra historia había recibido una crítica en contra por parte de *El Amante*, hasta la llegada de *Río Místico*. Justo cuando casi toda la prensa argentina y mundial canta loas al viejo Clint, nosotros le vemos los defectos (ver cobertura de Cannes de Quintín y Flavia, número 135, y ahora esta misma nota

o la crítica de Noriega en la página 8. Aclaro que en *El Amante* hay defensores de la película, dos de los cuales escriben en este número en las páginas 10 y 11). *Río Místico* es una película de tono mayor, infatuada de importancia. Eastwood, uno de los pocos directores que provocan consenso en la revista, abrió, al parecer, una nueva etapa en su carrera, y algunos de nosotros oscilamos entre la duda y el rechazo. Hoy elijo a Costner (y aclaro que la película de Costner tiene por lo menos tres detractores en *El Amante*). Frente a los planos que "contienen" actuaciones, la gravedad con costuras del guión, el psicologismo ramplón de *Río Místico*, elijo a Costner. En *El Amante*, históricamente, hemos rechazado las películas de "grandes actuaciones", los montajes paralelos sobrecargados de sentido, las parrafadas densas como la de Tim Robbins sobre los vampiros; y hemos defendido una tradición de cine de género americano honesto, despojado, noble y ligado a unos personajes tan lacónicos como coherentes y justos. Algunos de nosotros vemos todo eso en *Pacto de justicia* de Costner y no en *Río Místico* de Eastwood, un director que nos había brindado mucho de eso anteriormente. Eastwood parece haber elegido el prestigio, y Costner el cine que nos gusta, por más que se lo ignore desde dos frentes. El frente de la importancia, el de *Río Místico* y sus dudosas ofertas interpretativas: es posible escribir libros sobre lo que puedan llegar a estar diciendo Eastwood y su guionista Brian Koppelman con su película y algo incluso puede ser interesante, pero el film tiene tantas fallas como cualquier thriller promedio e incluso molesta con la efímera pregunta ¿quién lo hizo? (*whodunit?*). Y el frente de plástico del software de *Matrix: Revoluciones*, que vende también múltiples posibilidades de sanata filosófica. ¿Dónde quedó el cine este mes? Me inclino a pensar que descansa sobre los hombros y las arrugas confiables de los personajes de Costner, Robert Duvall y Annette Bening, entre la tierra verde de pasto o blanca de nieve, y el cielo, a veces azul y a veces tormentoso. En la permanencia de lo real y en la posibilidad de contemplarlo y cambiarlo, desde el cine y desde la crítica. ■

PACTO DE JUSTICIA

Open Range

ESTADOS UNIDOS

2003, 145'

DIRECCION Kevin Costner
PRODUCCION Kevin Costner, Jake Eberts y David Valdes
GUIÓN Craig Storper, basado en la novela de Luran Paine
FOTOGRAFIA James Muro
MONTAJE Michael J. Duthie y Miklos Right
MUSICA Michael Kamen
DIRECCION ARTISTICA Gary Myers
INTERPRETES Robert Duvall, Kevin Costner, Annette Bening, Michael Gambon, Michael Jeter, Diego Luna, James Russo, Abraham Benrubi.



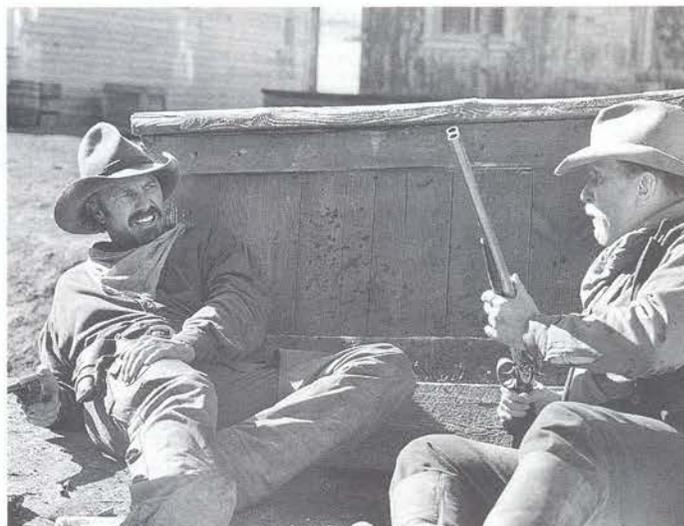
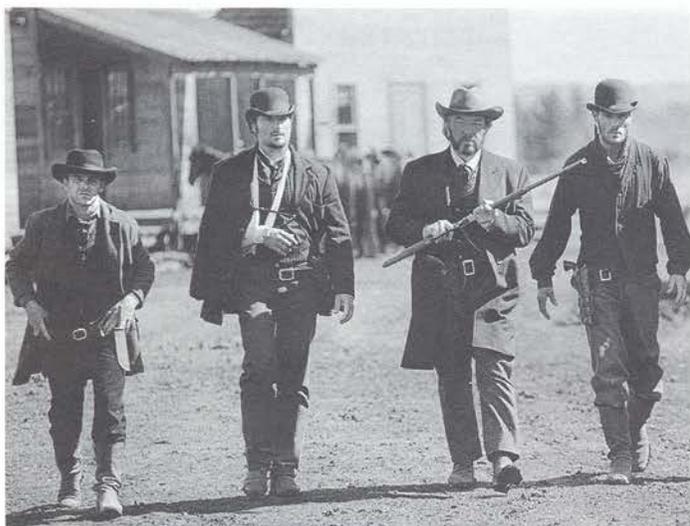
Dos cabalgan juntos

por SANTIAGO GARCIA

Pacto de justicia es una película ambiciosa. Kevin Costner, como actor, director y productor, pretende recuperar, en el año 2003, la ética del western, su iconografía y su estética. Un género que tiene muchísimo para ofrecer aunque su sensibilidad sea considerada totalmente fuera de época. Alguien dijo que al terminar de ver un film de John Ford sentía que había estado personalmente en esos paisajes abiertos, que había respirado el aire del Oeste. Que había visto también la ética de un artista expuesta con total claridad y honestidad. Lo mismo pasa con *Pacto de justicia*. Un cielo filmado como lo hace Costner nos lleva directamente al centro de la estética fordiana, pero aunque esto no es poco hay mucho más. Los dos cowboys que protagonizan la historia cumplen con el estilo del vaquero: son callados, leales, directos y valientes. No molestan a nadie ni aceptan ser molestados. Luchan contra sus propias limitaciones e intentan llevar la mejor vida posible sin que esto implique dañar a nadie más. Viven como piensan y son libres. Aunque el cowboy está asociado con la rudeza y la tosquedad, ello no le impide ser sensible y, a su manera, estos cowboys son capaces de expresar más sentimientos que los personajes de cualquier otra película que se haya visto en los últimos años. Hay tanto amor en *Pacto de justicia* que es necesario estar forrado de cinismo para no sucumbir a la profunda sensibilidad del film. Sensibilidad que se extiende a la historia, a los animales, a los

paisajes, a la amistad, al amor entre un hombre y una mujer. Amor y ética. Valores nobles, respeto por los demás. Todo esto mostrado de forma creíble y bella, dentro del único género cinematográfico que todavía puede aferrarse visualmente a esas ideas y respaldarlas con imágenes. Se trata, sin duda, de un western al estilo clásico hecho hoy, con la capacidad para no venderse a las demagogias de las modas actuales, pero con la suficiente inteligencia como para, por ejemplo, crear algunos cielos tormentosos con efectos especiales si esto contribuye a aumentar el clasicismo. *Pacto de justicia* es nueva, y si sus personajes evocan a los de otros directores del género como Ford o Eastwood, esto no quiere decir que los copie, sino que comparte su universo. Pero el mundo que despliega el film es el de su director, Kevin Costner. Y aunque en la torpeza de Charley Waite cuando habla con Sue percibamos a otros cowboys, sólo en esta película la historia de amor consigue tener tanto peso como otros elementos del relato sin desequilibrarlo y sin que resulte algo forzado. La mujer del western es una marca de la sensibilidad del género. Y Sue se acerca más a la mujer fordiana, aquella que representa estabilidad, futuro, civilización. Opuesta a la hawksiana, que es una más del grupo y que jamás puede asociarse con la idea de hogar. Sue es valiente, madura, bella por dentro y por fuera. Como los otros protagonistas del film, los años le han otorgado

sabiduría. Comprende las limitaciones de Charley y el esfuerzo que hace para acercarse a ella. Sue puede intervenir en el duelo, pero con sus propias armas. Su coraje y su respeto por la vida son más fuertes que un revólver. También está el pueblo, con Michael Jeter haciendo de Walter Brennan (no por nada aparece con una leve renquera al final, para citar tal vez a *Río Bravo*) y varios integrantes que finalmente prestan su colaboración. El pueblo ayuda aquí casi de la misma forma que en *Río Lobo*, de Howard Hawks. *Pacto de justicia* es la defensa de una serie de creencias. Ideas que pueden producir enfrentamientos y duros reveses. Es una película sobre la coherencia y sobre la sabiduría que dan los años. La lucidez que tienen los personajes —incluido Tig, que en sus últimos años ya no cazaba pájaros— es la declaración de principios del director, que defiende sus ideas contra viento y marea, que hace un film a contramano de todo, con un género que no es popular, con una narración que no es la más usada hoy en Hollywood, con actores que no están a la cabeza del gusto masivo. Pero con la convicción de que está haciendo aquello que cree que es lo correcto. Tanta valentía y tanto talento juntos resultan conmovedores. Y lo son porque están puestos en la pantalla, y no fuera de ella. *Pacto de justicia* es un clásico de la historia del cine, pues está hecho de aquello con lo que están hechos los mejores films de todos los tiempos. ■



Destellos en la oscuridad

por MARCELA GAMBERINI

Pura luminosidad. Vasta pradera. Brillante desierto. El verde azulado de la pastura se confunde con el azul verdoso del cielo abierto, límpido. Algunos animales con su paciente voracidad pastan con tranquilidad, placenteramente. Nunca la tierra es indiferente, siempre marca, define, aprisiona, se siente y hace sentir, el desierto, los hombres, las mujeres, los animales, la civilización, la barbarie. Ecos de Sarmiento, de Echeverría, de Mansilla se escuchan extrañamente en el primer plano de *Pacto de justicia* que emociona porque destila sensibilidad. El hombre enfrentado a la naturaleza. El hombre y la posesión de la tierra. Ya se respira western, se huele western en ese largo y maravilloso plano inicial que va a dar a luz —literalmente— uno de los films más bellos, sinceros y honestos de los últimos tiempos. Dos hombres aparecen inmersos en ese universo paradisíaco, a caballo, con sombrero, con andares apesadumbrados y expresiones entre felices y melancólicas, Kevin Costner (Waite, el que espera) y Robert Duvall (Boss, el jefe) son los cowboys protagonistas del film.

El pasado suele ser una construcción simbólica y, a la vez, algo que realmente ha sucedido. Es la tensión fundante de cada Estado, de cada nación, la norteamericana y la argentina (de nuevo Mansilla, Sarmiento). El western deviene de esa idea, de esa tensión.

¿Qué fragmento del pasado se puede recortar para armar una genealogía del presente? Los americanos siguen necesitando del western, de sus leyendas y de sus realidades, de sus

ficciones y de sus construcciones simbólicas, de sus personajes, de sus historias, de sus paisajes. Nadie puede decir que el western ha muerto, ni siquiera que agoniza, ni siquiera que ha visto épocas mejores. *Pacto de justicia* es el documento más fiel de esta idea: luminosa, moderna, sobria, digna, coherente, sincera, clásica. Ahora, si la pregunta es para qué un western en 2003, ya desde el vamos estamos en un error. En ese caso, habría que preguntarse para qué una comedia, para qué un policial, para qué la ciencia ficción. Los géneros no mueren. Son construcciones sociales, representaciones ideológicas, políticas y culturales de cada sociedad. Son necesarios, nos representan, nos identifican, nos ayudan a entrever la realidad, nos hacen sospechar de las certezas, nos muestran un camino posible. Por supuesto que mutan, se transgreden, se cruzan, se contaminan; pero no deja de haber una matriz genérica a partir de la cual se construyen los films. La sospechosa posmodernidad ha hecho estragos a partir de esta idea; el cruce de géneros es necesario: el nacimiento de los géneros impuros, la época de la sospecha permanente y lo efímero en la cumbre; pero a veces (diría casi siempre) volver a lo simple es el mejor camino, es la mejor manera de volver. Lo simple no siempre es sinónimo de bobería sino que va de la mano de la claridad conceptual, de la coherencia, del conocimiento. Este es el camino que ha elegido Kevin Costner, un regreso con gloria, digno, sobrio. De la complejidad en la que vivimos, a veces incom-

preensible, a veces innecesaria, a veces arbitraria, Costner nos muestra que volver a la sencillez es uno de los gestos más dignos, más éticos. Cuando hablo de sencillez, hablo de simplicidad narrativa tanto en lo temático como en lo formal. Recuperar el western y hacernos sentir y vibrar a cada paso de sus protagonistas es un gesto único.

La parquedad del personaje que encarna Costner es el costado de la madurez del personaje de Duvall. Ambos son caras de una misma moneda, son compañeros de viaje desde hace más de diez años, tienen un pasado oscuro del que prefieren no hablar. Vienen, como venía el mítico John Wayne, de algún lugar extraño y desconocido. El más veterano sólo necesita un lugar donde terminar sus días y el más joven necesita compañía. En el sensible romance entre Costner y Annette Bening la lucidez de ella contrasta con la solitaria ingenuidad de él, y juntos establecen "el duelo" del film a partir de sus diálogos y sus miradas, en detrimento de los duelos verdaderos que también *Pacto de justicia* pone en escena.

La tradición, la tierra, la lealtad, la violencia, el amor y la justicia son líneas que la película trabaja con coherencia y sencillez. *Pacto de justicia* es un film sólido, un western hecho y derecho, una película que va más allá de los postulados del cine actual, una película que divierte, emociona, entretiene, que habla de la vida misma, de los recorridos, de los vaivenes, de las apuestas y de las sensibilidades. Una verdadera y maravillosa sorpresa. ■

RIO MISTICO

Mystic River

ESTADOS UNIDOS

2003, 136'

DIRECCION Clint Eastwood
PRODUCCION Bruce Berman, Clint Eastwood, Judie Hoyt, Robert Lorenz
GUION Brian Helgeland
FOTOGRAFIA Tom Stern
MUSICA Clint Eastwood
MONTAJE Joel Cox
INTERPRETES Sean Penn, Tim Robbins, Kevin Bacon, Laura Linney, Marcia Gay Harden, Laurence Fishburne, Kevin Chapman.

Adiós nonino

en contra GUSTAVO NORIEGA



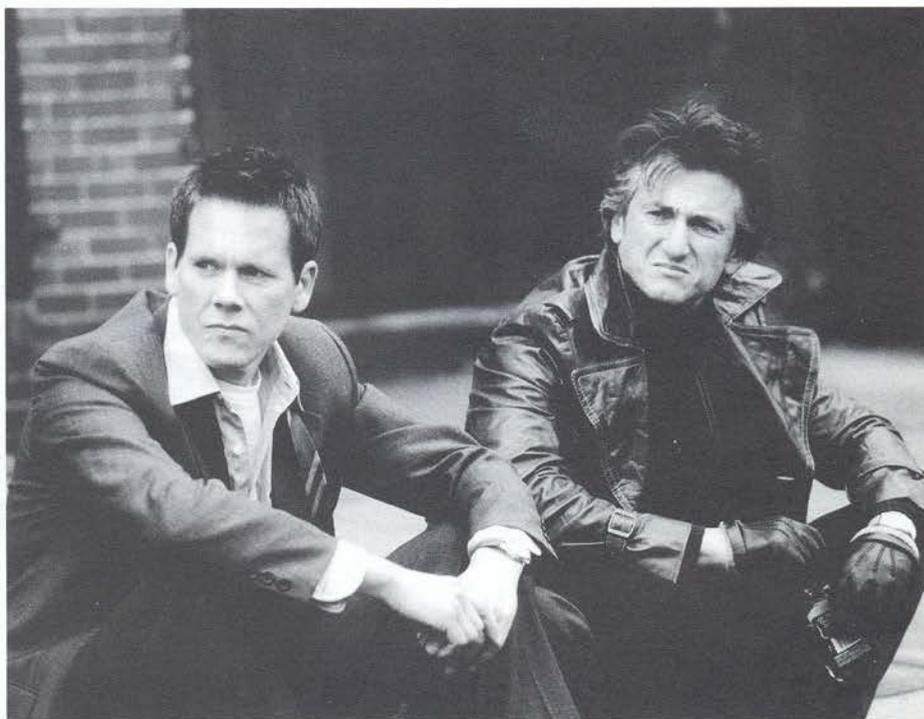
A lo largo de 33 años, Clint Eastwood ha filmado 24 películas. Algunas de ellas extraordinarias, muchas muy buenas y otras pocas de regulares para abajo. La crítica mundial lo consagró como un director importante a partir de *Los imperdonables* aun cuando ciertos grupos cinéfilos (incluyendo esta revista) lo habían destacado en sus anteriores películas "menores", muchas de ellas westerns y policiales. *Los imperdonables* era también un western, pero con una carga trágica y una oscuridad tal que llamó la atención de gente a la cual no le interesaba el género. En cine, la oscuridad da un rédito notable, no sólo a los iluminadores. Si bien fue un giro importante en su carrera, *Los imperdonables* tenía algunas de las características tradicionales de sus películas, que posteriormente mantuvo. La pericia en el clasicismo narrativo, cierto juego con los géneros que nunca intentaba ser una vuelta de tuerca sino una extensión de sus horizontes, la renuncia expresa a toda escena de

intensidad dramática que tuviera alguna connotación o significado que fuera más allá de su valor narrativo y el correlato correspondiente a esa decisión: la calma y relajada presencia de sus actores, quienes nunca tenían que "transpirar la camiseta". En este punto se puede invocar el ejemplo de todas las veces en que Eastwood —una estrella en el sentido clásico— fue protagonista de sus películas, pero también es bueno recordar al Kevin Costner de *Un mundo perfecto*, al James Woods de *Crimen verdadero* o a Tommy Lee Jones, James Garner y Donald Sutherland en *Jinetes del espacio*. La idea de que un actor en una de sus películas tuviera que interpretar con intensidad un parlamento "profundo" resultaba hasta *Río Místico* una aberración, una anomalía inimaginable. De hecho, si uno mira la tapa de este número de *El Amante* tiene una representación exacta de esas dos formas de actuación. Sólo que la clásica, relajada y con un dominio total de la escena corresponde a

Kevin Costner en su propia película, *Pacto de justicia*, y la que muestra una actuación crispada e intensa, totalmente a contramano de la tradición Eastwood, es justamente la de la foto que muestra a Sean Penn en uno de sus desbordes histéricos de *Río Místico*. En la obra previa de Eastwood, esa sobriedad actoral se ponía al servicio de una visión más bien pesimista del mundo, contrastada, más que moderada, por las cualidades morales del héroe y por un humor zumbón y fresco que recorría la mayoría de sus películas. Sin embargo, esa mirada oscura era sólo el contexto en el cual se construía el relato, no una imposición que signaba todos y cada uno de los parlamentos. ¿Qué es lo que cambia en esta nueva película? ¿Cuál es la novedad, si es que hay alguna? Coincido al respecto con Q y F en su comentario de la película hecha en la cobertura del último Cannes (*EA* N° 135), de forma tal que lo mejor es citarlos extensamente. Luego de una rápida descripción del

argumento dicen: "Hasta aquí, en casi todas sus películas, la cámara de Eastwood se identificaba con la moral de un personaje, no necesariamente perfecto pero heroico y distanciado por una suerte de nobleza espiritual del resto, especialmente de los representantes del poder o de la codicia. Aquí nada de eso ocurre, y la baja general impregna la película de un tono sórdido, sin otro horizonte que el individualismo y el resentimiento. [...] Centrada, además, en los matices y en las peripecias colectivas de los personajes, la película se aleja también del seguimiento de un protagonista único que caracterizaba al director, que podía o no interpretarlo como actor pero al que le prestaba su cosmovisión". Quisiera agregar a esta justa síntesis un par de características de la película que difieren notablemente con la obra previa del director. En primer lugar, el papel subordinado del relato; en segundo lugar, las consecuencias que esto tiene en la realización.

Vamos al primer punto. Es difícil no ver a *Río Místico* como a una película que pide a gritos una lectura interpretativa, cosa que no sucedió nunca antes. Todo tiene aquí una fuertísima carga metafórica, cuya función simbólica va mucho más allá de lo narrativo. El punto de partida de la película es la violación de uno de los protagonistas cuando niño y la posibilidad de que cualquiera de los otros dos hubiera pasado por el mismo calvario. A través de una serie de tragedias y asesinatos concatenados, todo el film apunta a señalar este hecho como fundacional para los personajes. Pero no sólo eso, el desfile final tiene la pretensión de asociar metafóricamente la paidofilia a la suerte de EE.UU. No es fácil hacer la lectura correcta de la película, que por confusa se asemeja bastante a un acertijo. Pero no hace falta argumentar mucho para demostrar que la violación de un niño como metáfora de la pérdida de inocencia es de una literalidad casi obscena. A partir de esta premisa disparatada (y muy *à la page*: en el primer mundo la paidofilia es la pesadilla urbana de clase media por excelencia), toda la película tiende a relacionar el pasado con el presente de una forma ominosa. Sobrevuela la idea de destino y la presencia o ausencia de Dios, la omnipresencia de pasados oscuros con cadáveres y cuentas sin saldar, todos temas importantes que dan prestigio pero que no garantizan una buena película. Todo esto no sería tan problemático para Eastwood si no hubiera contaminado su sistema narrativo de una forma tan desafortunada. Ya hablamos del cambio total de registro en las actuaciones, especialmente las de Sean Penn, Marcia Gay Harden y Tim Robbins. Pero, ¿qué decir de la acción que se tiene varias veces para dar lugar a un parlamento? ¿Qué decir de la cámara que, luego



de varias escenas y mientras arrecian los violines, se eleva al cielo, como reclamando algo al Señor que allí mora? ¿Qué decir de un policía que al ver el cuerpo asesinado de una jovencita dice: "Dios se vino a cobrar una deuda"? ¿Cómo desentrañar el sentido del montaje paralelo entre una comunión y el encuentro del cadáver de la joven? ¿Qué decir del personaje de la mujer de Kevin Bacon, que realiza un extemporáneo homenaje a Harpo Marx? ¿Qué lectura hay que hacer de la infinidad de cruces que circulan por la película, desde el cuerpo de Sean Penn hasta el televisor de Tim Robbins, pasando por los secuestradores del niño? Los parlamentos son un capítulo aparte y merecen una observación extra. De hecho la idea de "parlamento", entendido como una interrupción en la acción para proferir un discurso, era algo totalmente ajeno a las películas de Eastwood. El de Tim Robbins referido a los vampiros es pobre y metafórico (es el tipo de cosas por las cuales a uno le da miedo ir al teatro), pero el de Laura Linney al final es el más extremo. Se trata de una justificación de toda aquella iniquidad que su marido ha realizado en aras de proteger a su familia. El discurso es más bien desagrado y la mirada del director sobre el tema es bastante ambigua. La prensa mundial –y algunos locales– le han adjudicado a este discurso ribetes shakespearianos, entendiendo esto como un elogio, suponiendo por alguna razón que lo que era bueno para el teatro isabelino del siglo XVI es bueno para el cine americano del tercer milenio. Pero el problema es que su inserción en la película y el cambio de mirada sobre el personaje de Laura Linney es extraordinariamente forzado. Nunca antes Eastwood –siguiendo estrictamente la tradición clásica

norteamericana– había redefinido un personaje a través de su discurso. Responde a otra tradición seguramente –de nuevo, el teatro–, y nadie debería decirle a Eastwood lo que puede o no puede hacer. Pero tampoco se podrá negar que era justamente el respeto a ese linaje narrativo el que nos hacía adherir a su obra y el que pensábamos que había que destacar cuando no se lo consideraba un director importante.

Río Místico es también un thriller policial, afectado por todos estos lastres y con deficiencias propias. (Ojo a partir de ahora quienes no hayan visto la película.) Toda la resolución del caso se basa en el llamado telefónico que hacen los chicos que encuentran el cuerpo de la joven. Pero el llamado se demuestra totalmente injustificado –son las últimas personas que querían que se sepa de la muerte– y la información extra que se transmite allí está absolutamente forzada. Es la escena clave desde el punto de vista del policial y no funciona en ningún sentido. Pero el policial no importa; es una película sobre la condición humana, dirán algunos defensores. Es apenas un policial, no hay que buscarle significados ocultos, dirán otros. Lo cierto es que, es triste decirlo, el prestigio universal de la película tiene muy poco o nada que ver con los motivos por los cuales Clint Eastwood se convirtió en una bandera de *El Amante*. En *Cazador blanco, corazón negro*, Eastwood le hacía decir al guionista de *La Reina Africana* que, como realizador, prefería ser un dios bonachón, preocupado por la suerte de sus personajes ya que "el mundo no tiene que ser un lugar podrido y sin esperanzas". Empachada de cruces y muertos, grave y metafórica, saturada de golpes de guión y de intensidad actoral, *Río Místico* es la despedida de ese dios bonachón. ■



Punto de sombra

a favor EDUARDO ROJAS

Punto de sombra y puerta del reposo. Ve más lejos, traspasa la fina capa del cielo protector, descansa. Paul Bowles

En *Angeles con caras sucias* dos chicos, Rocky y Jerry, cometen un robo y al huir caen en un callejón sin salida. Jerry salta el paredón. Rocky no puede y va preso. Con los años terminará en la silla eléctrica. El cura que lo absuelve es Jerry. El muro marcó la diferencia entre uno y otro: condenó a Rocky y salvó a Jerry. Para ambos había un mundo de justicia tras el muro, y los descarriados como Rocky podían redimirse en el último instante. Para este Eastwood anciano y oscuro ya no hay muros que dividan a justos de condenados. Dentro del cauce contaminado del Río Místico hay suciedad y secretos mortales que esconde el agua turbia. Sus orillas son una frontera clausurada; quienes intentan atravesarla son penados con la clarividencia de la muerte: los ojos abiertos del cadáver de Katie, asesinada antes de su huida, se pierden en el mismo vacío que los de Dave, arrancado del barrio y violado, un muerto en vida desde entonces. El cemento en donde Jimmy, Sean y Dave, la trinidad profana, graban sus nombres cuando niños, es una lápida que los condena a un recorrido circular en torno a la venganza, el sacrificio de los débiles, el parricidio. Una telaraña trágica que menta desde su encierro fluvial el devenir de un mundo que viaja hacia su fin. Un chico es violado por dos hombres, en cuya oscura apariencia se descubre la traza

de un policía y un cura. ¿Qué mundo es este en el que la ley humana y la de Dios ya no ofrecen justicia ni consuelo, sino abyección y condena? Esta es la pregunta que atravesará la vida de Dave, y de la que huirán Jimmy y Sean. Inútilmente, la circularidad y el presente eterno son su castigo. El dedo del Dios enfermo que hirió a Dave, también los marcó a ellos. La búsqueda recíproca de padres e hijos, la orfandad y la adopción, claves en Eastwood, estallan en *Río Místico* con la violencia de la desesperanza terminal. No hay padres, ni eternos, ni carnales, que guíen o protejan. Sólo hijos desamparados. O muertos deambulando sin tumba como Dave, como Jimmy en torno al crimen, como Sean del lado de la "ley". La muerte de Katie los vuelve a unir en su anillo trágico, otra vez serán víctimas del mismo destino: huérfanos de sus mujeres. Jimmy de Katie (su verdadera mujer, a la que está unido por un vínculo incestuoso: ella es el espejo de su esposa muerta). Sean abandonado por la suya, Dave entregado por Celeste. El antiguo barrio es el campo de una batalla, las mujeres envían a sus hombres a la guerra a matar y morir en nombre de una justicia que ya no existe. Esta, que nace de las orillas del Río Místico, es la madre de todas las guerras porque fue parida por el deseo y el dolor de las hembras, señoras de la vida y patronas de los vampiros, víctimas ellas mismas. Todos son vampiros expulsados de la luz, hombres lobos, criaturas en tránsito entre la vida y la muerte. Dave lo sabe en su ca-

minar sonámbulo, la locura crece dentro suyo junto a la lucidez. Todos están muertos, son víctimas y culpables. La cámara busca en el cielo la ayuda de un Dios que no responde, sube desde el río o baja hacia Jimmy gritando la muerte de Katie. Los signos de una religiosidad que amparaba están omnipresentes, pero ahora son inútiles o amenazadores: las cruces de los violadores de Dave, la que carga Jimmy sobre la espalda. Como en Bowles, la fina capa del cielo protector se ha desgarrado y tras ella no hay nada. Dave mira *Vampiros*, la película en la que Carpenter proclamó su apostasía cristiana, su herejía creadora de un maniqueísmo personal. Igual de drástica es la visión de *Río Místico*: Eastwood, el enhiesto macho anciano, cree haberse ganado el derecho a la misoginia, a la misantropía, al nihilismo. El cielo está vacío y se funde en un río oscuro de muerte y secretos. Apretada entre ambos está la tierra, el barro sucio de sangre y lápidas. Luego de la ordalía final, lejos de la justicia, se ha consumado una venganza primitiva e inútil que iguala a los tres hombres con su niñez: Dave ha muerto, Sean viste los atributos de una ley inútil y comparte con Jimmy la cobardía del asesinato y la traición. Por las calles del barrio marcha un desfile, una fanfarria fúnebre de niños. Michael, el hijo de Dave, ha heredado su clarividencia y sabe que su orfandad lo condena al matadero. El mundo que muere en la orilla del Río Místico es un punto de sombra, un vampiro sin la gracia de la estaca condenado a beber eternamente su propia sangre. ■

Un camino sin orillas

también a favor **MANUEL TRANCON**

Entre las sombras de la noche y pozos petroleros de pesadilla y un puente sobre aguas hediondas y caras desfiguradas por el sudor y el miedo, el infierno sin aire acondicionado de *Sed de mal* desembocaba en las manos ensangrentadas de Orson Welles, signos de lo irremediable. Orson había matado a su amigo y perplejo miraba sus manos manchadas como si no le pertenecieran y él fuera testigo de una acción realizada por otro. Luego, las hundía en un charco podrido que en vez de limpiarlas las ensuciaba más, para condenarlo de una vez y para siempre. Ya no tenía vuelta atrás, sólo el abismo. Un disparo había puesto en funcionamiento el mecanismo trágico que no pararía hasta su caída final. También caída, y caída tras la caída, es lo que nos ofrece *Río Místico*.

Como el aire viciado del conventillo de *Felices juntos* o el bosque en movimiento de *Macbeth*, el de *Río Místico* es un territorio cargado: las calles recuerdan un coche negro rumbo al infierno, el río guarda crímenes impunes, los cuerpos llevan heridas imborrables.

"Esto no tiene nada que ver con lo que merezcas", murmura Clint Eastwood a Gene Hackman antes de pegarle un escopetazo en *Los imperdonables*. Después de aquel western de montañas nevadas, tormentas interminables y rostros surcados por cicatrices, Clint filma sabiendo que lo que uno merece no tiene nada que ver con lo que le toca. Por eso *Río Místico* tiene la lógica de una tragedia, pero no su sentido de la justicia. Están las culpas de los padres pagadas por los hijos y el peso irreversible de toda acción; pero al final de las tragedias griegas volvía a reinar el orden, porque se había hecho justicia. En cambio, los asesinatos de Sean Penn quedan impunes y Kevin Bacon (el policía que lo descubre todo) no cumple su función: hacer justicia. Ambos son "parte de la misma hipocresía", como diría Michael Corleone. Las acciones de los héroes griegos estaban vigiladas y sancionadas por



sus dioses; por el contrario, el cielo de esta película está vacío. Quedan las estampitas, las cruces, las comuniones... pero son signos exteriores de una religiosidad no sentida. Dios ya no vigila ni protege porque se fue de esos suburbios hace largo rato, como apuntó Leonardo D'Espósito. Y estos seres, educados en la religión, no saben qué hacer ante ese vacío. No hay refugio, no hay lugar de llegada. Viven atrapados en una violencia ciega. Una violencia luego del escopetazo de *Los imperdonables*, no hay nada justo en relación con ella.

Tres amigos. Dave (Tim Robbins) sube a un coche negro. Sean (Kevin Bacon) y Jimmy (Sean Penn) lo ven alejarse en ese coche que lo enterrará en un sótano durante cuatro días que durarán toda su vida. Ese error lo perseguirá por siempre y perseguirá a sus dos amigos con la culpa de quienes escaparon a la desgracia.

Los tres están marcados. Tim Robbins es un vampiro, un "no muerto" como él mismo dice. No murió, pero tampoco está vivo; pena en su limbo personal por un dolor que nunca pudo digerir, es una sombra con pesares desperdigados por todo su cuerpo: camina encorvado con los hombros lanzados hacia delante y los ojos asustadizos que no miran de frente. Sean Penn es pura prepotencia, muestra esa "tensión en los hombros" heredada de la cárcel y está siempre en guardia. Si su amigo explota hacia adentro, él explota hacia afuera desahogando su furia en los demás. Penn tiene tatuada una

cruz en la espalda, pero quien la carga es Robbins. Kevin Bacon es en cambio la negación del conflicto y mira el barrio desde lejos. Se hizo policía como forma de ponerse por encima de su pasado. "La ley ha descendido", dice uno de los hermanos Savage, sabiendo que los policías y sus reglas viven en un mundo diferente, abstracto y estéril. Los detectives encuentran a los asesinos de Katie, pero nunca van a poder hacer justicia ni frenar el mecanismo trágico. Su forma de ejercer la ley es tan insuficiente como el "ojo por ojo" de Penn y los hermanos Savage.

Pero si los hombres proponen, las mujeres son las que disponen, verdaderos centros de las familias. Los hombres creen controlar sus vidas, pero están en manos de los deseos femeninos. Las mujeres mantienen en pie los hogares mientras sus hombres resuelven (o posponen) sus traumas. Y con una sonrisa tranquilizadora mandan a sus maridos al matadero. Un mundo femenino. Penn lo tiene claro cuando cuenta que al salir de la cárcel le tenía más miedo a su hija Katie que cuanto había tenido tras las rejas.

La mejor de todas ellas —o la peor— es Laura Linney, la mujer de Penn. Toda la película fue una presencia opaca, pero hacia el final muta en un ser implacable. Cuando muestra sus ansias de poder, también se le enciende el deseo sexual. Como si tuviera un monstruo dentro a la espera de ser liberado, como si hubiera nacido para ese momento. Apoya a su marido luego de los crímenes, pero en el fondo es quien lo lleva a cometerlos. Lo abraza, le dice "Vos sos un rey" y lo apunta en su camino de muertos sin tumba. En sus palabras suenan ecos de *Lady Macbeth* que empuja a Macbeth al asesinato para convertirlo en rey, y teme que la naturaleza de su esposo esté "demasiado repleta por la leche de la bondad humana".

Luego de frecuentar los lugares donde se lavan los pecados, de mentir, traicionar y asesinar, hay que seguir adelante con el simulacro, los anteojos negros refugio de ojos aterrados, la fiesta hipócrita, los muertos negados y el Río Místico como inmutable testigo de todo hasta que este imperio de sangre, poder y sexo se hunda en su propia podredumbre.

Hay películas que parece que no van a terminarse nunca y que siempre van a seguir abriéndose dentro de uno. Cada cual tiene las suyas. Yo entre ellas acabo de descubrir *Río Místico*. Las manos de Orson, la puerta abierta del coche negro, los ojos en penumbra de Tim Robbins, la mirada helada de Laura Linney, tres nenes encerrados en un sótano de muerte soñando cómo serían sus existencias si hubiesen logrado escapar... dolores que no pasan ni tienen perdón posible. "Macbeth: Jamás vi un día tan hermoso y cruel." ■

LOONEY TUNES: DE NUEVO EN ACCION

Looney Tunes: Back in Action

ESTADOS UNIDOS

2003, 90'

DIRECCION Joe Dante
PRODUCCION Allison Abbate, Chris De Faria, Bernie Goldmann,
 Joel Simon, Paula Weinstein
GUIÓN Larry Doyle
FOTOGRAFIA Dean Cudney
MONTAJE Rick Finney, Marshall Harvey, David L. Bertman,
 Jason Tucker
MUSICA Jerry Goldsmith
DISEÑO DE PRODUCCION Bill Brzeski
SONIDO Erin Michael Rettig
INTERPRETES Brendan Fraser, Jenna Elfman, Steve Martin,
 Timothy Dalton, Heather Locklear, Joan Cusack,
 Bill Goldberg, Dan Stanton, Roger Corman, Dick Miller.

La libertad, episodio 2: temporada de patos y conejos

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

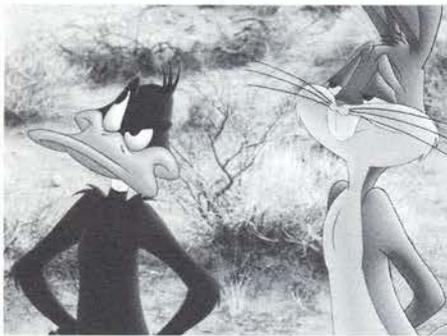
Ciertos artistas buscan —a veces toda su vida— la obra que define su universo. Una especie de manual de instrucciones, de molde donde el resto de sus realizaciones encuentra el mapa, el punto de comparación. Se me ocurren dos casos en el cine estadounidense: uno es el de *La última tentación de Cristo*, que es a la vez el manual de instrucciones del cine de Martin Scorsese y del guionista Paul Schrader. O la dupla *Hook/Inteligencia artificial*, que definen el universo de Steven Spielberg. Cada uno puede ampliar la lista y buscar la película-faro de cada director-autor. Que James Cameron con *Titanic*, que Eastwood con *Los imperdonables*, que Truffaut y toda la saga Doinel. Es un juego divertido y sencillo, afortunadamente discutible en la mayoría de los casos. Quiero agregar ahora un cineasta y una película a esta lista que se pretende científica y es, en el fondo, un disparate: Joe Dante y *Looney Tunes: de nuevo en acción*.

Antes que nada, el título. Después de los prestigiosos numeritos en *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* y la reducción a servidumbre por el coloso Nike en esa porquería llamada *Space Jam*, las creaciones de la firma Warner esperaban dos destinos: ser eternos adornos de merchandising o trabajar, a la manera del Buster Keaton final, en publicidades constantes. Volver a la acción significa volver a ser esos bichos queribles pero muchas veces desagradables que se cargaban el mundo. Lo de ellos era perseguirse, aplastarse y deformarse para mostrar lo mons-

truoso que es nuestro mundo: si uno se divierte con la enésima caída del Coyote —además de ofrecerle simpatía—, es porque ese mundo, con todas las explosiones que suceden a cada segundo en él, nos parece más habitable. Tal ironía es la fuente de la sátira. Lo primero que hace bien Joe Dante es devolver a los Tunes el campo que los mercachifles les habían quitado. Lo segundo es comprender que Bugs y Lucas no son invento de nadie. Aparecieron en el mundo como apareció Cary-Grant, y tienen la misma sustancia y la misma vida. Ni más, ni menos. Decían Chuck Jones y Friz Freleng que ellos no hacían cortos de patos o conejos, sino que escribían comedias para esas estrellas llamadas Bugs Bunny y Daffy Duck. Es la lección que ha creado a los mejores personajes del dibujo animado: existen, no se inventan en cada fotograma. No por nada el guionista de la película, Larry Doyle, produjo y escribió *Los Simpson* y *Beavis & Butt-head*.

La clave de todo esto es, otra vez, la sátira. No la parodia: parodiar/homenajear el duelo con sables láser de *La guerra de las galaxias* funciona como una de las formas de la sátira. Sátira es el cartel que dice "Area 52-manteniendo a los americanos en la ignorancia desde 1947". Sátira es el personaje de Steve Martin: un señor que no quiere que en sus fábricas hagan zapatillas chicos de 9 años porque son caros; que mejor las hagan los de 3 ("¿Necesitan siestas? ¡Pónganles capuchino en las mamaderas!", casi una de-

claración de Ubú). Los Looney Tunes no son, como sus primos disneyanos, herramientas del humor mecánico o metáforas de los humanos: el Demonio de Tasmania devoró temprano a Esopo, La Fontaine y Samaniego. Son hermanos de esos personajes de la ciencia ficción de los 50, que eran los miedos de los estadounidenses, sus cataris y sus —también, por qué no— esperanzas. El hombre del planeta X, el Kevin McCarthy alucinado en blanco y negro con una vaina en la mano, el cerebro que no podía morir comen en la misma cafetería que la rana que sólo canta cuando el dueño la ve, el zorrino que sólo quiere amor, el marciano que pide la explosión de la Tierra porque le tapa la vista de Venus. Dante lo sabe perfectamente, y sabe que el susto del terror (lo viene demostrando desde *Piraña*) es, ni más ni menos, lo mismo que la risa: una respuesta corporal a las anomalías que nos devuelve el espejo de la pantalla. Y también que él es un comediógrafo y un comediante. Un comediógrafo porque hace comedias, reflexiones del mundo mediante la risa; comediante, porque, como pocos, el director parece imprimir su cuerpo en el celuloide: actúa sin actuar en el ritmo de cada plano y en la precisión del montaje. ¿Qué cuenta la película? De todo: es una *screwball comedy* donde DJ persigue a KH o a la inversa o sin perseguirse. Es un conjunto de cortos animados donde BB es la estrella y PL es el segundo, aunque el inteligente entramado hace que en realidad



las cosas sean lo contrario. Es la puesta en film de una máxima que todos sabemos pero pocos confiamos en decir: no hay Bugs sin Lucas. Aunque no aparezcan juntos en la misma película, el universo de los Tunes puede tolerar al neoyorquino/grouchesco/ganador Bugs si y sólo si existe en ese mundo alguien cuyas ambiciones están —para decirlo con palabras de Chuck Jones— por encima de sus capacidades, o sea Lucas. Es también una sátira política, un delirio de imaginación visual, un film cómico que sólo tiene un chiste escatológico. Y es algo que escasea siempre: una película libre e inteligente.

De nuevo... se anuncia en muchos otros Dante: la escuela de *Los exploradores* se llama Charles M. Jones; el señor Jones aparece en *Viaje insólito*, y pato, conejo y Porky, directamente, en la apertura y el cierre de *Gremlins 2*. Como para que quede claro por qué Zach Galligan vuela el cine donde dan *Blancanieves* justo cuando los gremlins "malos" can-

tan la canción de los enanitos. Disney es hijo de los hermanos Grimm y Perrault; Dante, de Voltaire y Jarry. No exagero: recomiendo al lector que lea o relea *Cándido* pensando en los dibujos animados. Se dará cuenta rápidamente de que es lo mismo: igual visión pesimista en busca de redención por el arte, realizada en formas diferentes. El mundo siempre necesitó poetas de la acción que reflejaran las desmesuras de nuestra humanidad con desmesuras mayores. Y Dante es un experto en desmesuras. Su mejor película (la mencionada *Gremlins 2*) es también la más desaforada, la que menos se ata al relato tradicional o a los modelos convencionales. Se trata lisa y llanamente de observar un universo tan caótico como el nuestro para que podamos gozar destruyéndolo. En ese punto es donde uno se asusta de la visión de Dante: la única manera de acabar con las taras del mundo no es destruyéndolo, sino gozando con su destrucción. Esto es lo que uno quiere decir cuando declara, entre risas, "Joe Dante es un anarquista".

Vuelvo al primer párrafo: el tema de las películas-faro, etcétera. Bien: en raras ocasiones esas películas-faro representan la mejor obra de un director. Pueden ser excelentes, pero no necesariamente las mejores. Más allá de lo que tenga de subjetivo el asunto, lo cierto es que *La última tentación...* empalidece al lado de —digamos— *El rey de la comedia*. O que, sin ir demasiado lejos, *Atrápame si puedes* es mejor que *Inteligencia artificial*. Porque esos films-faro se iluminan en las películas que los refractan. Es un poco lo que pasa con *Louney Tunes*, lo que la coloca por debajo, en un sentido, a *Gremlins 2*. En la segunda, Dante creaba algo diferente, que incorporaba todos los elementos de los personajes Warner, como si ampliara esa fauna con Gizmo, Rayita y el inefable gremlin intelectual con la voz de Tony Randall. En *Louney* no: son los viejos personajes que todos conocemos. Aunque no se trate de un film

nostálgico, Dante se ha preocupado mucho más por recuperar y respetar a estos bichos que por inventar algo. Su genio está ahí sin dudas, pero al servicio de quienes ya tienen suficiente gloria.

De todas maneras, no se trata de algo inútil: Dante devuelve a estos muchachos la dignidad perdida en décadas de mala animación, compilaciones para televisión y otros productos. Dante demuestra algo importante, algo que no sucede en las últimas apariciones de los Tunes: los comprende. Comprende para qué están en el mundo, cuál es su sentido, qué son, qué hacen, cómo. Mucha gente cree que los dibujos animados son para chicos. No es un error en la mayoría de los casos. Pero el caso aquí es que el dibujo animado es una herramienta de la sátira, no un vehículo de educación (aunque bien puede considerarse la sátira como la forma más inteligente de poner nuestra educación a prueba). Y, además, una forma estética que, considerada menor, tiene una tradición mucho más noble que el simple cine. Eso es lo que demuestra la mejor secuencia de la película (una de las mejores del año), aquella que encuentra a Elmer, Lucas y Bugs corriendo por el Louvre de cuadro en cuadro. Hay que comprender a Dalí, Munch, Lautrec y Seurat para hacer esa clase de chistes. Y claro que Bugs se ríe de lo "educativo" del paseo. Después de todo, esta película es también sobre la verdad que esconde el artificio, cine en el cine, por esos personajes que, desde los 40, vienen diciéndole al mundo que se trata de una película.

El film no anduvo bien en Estados Unidos; temo que sé por qué: ir arbitrariamente de Monument Valley a París y romper todas las paredes incluyendo la cuarta son un pedido de libertad descarnado en un país donde reinan, hoy, Wall Street y un señor que se apellida Arbusto. Y sólo a los habitantes del gueto dibujado les está permitido decir las cosas como no son pero deberían. Dante lo sabe, y con ello erigió su paraíso. ■

El increíble hombre termita

Adicto precoz al cine y la televisión, amante de la clase B y crítico, Joe Dante se inició en la dirección a fines de los años sesenta y desarrolló una obra donde hacer cine constituye una forma perfecta de felicidad. Esta nota se mete con el director y sus teratológicos alrededores. **por DIEGO TREROTOLA**

COMO HACER UN MONSTRUO. "En los inicios de los 60, cuando la TV saturaba el mercado americano, había un sentimiento de que las películas –y no sólo películas particulares sino Las Películas– eran una forma de cultura, más aun la forma de la cultura americana. 'En este momento de la historia del cine –escribió Jack Smith en el número del invierno 62/63 de la revista *Film Culture*– hay una nube envolvente de felicidad crítica: ahora está bien amar las películas.'" Esta cita es de la introducción del crítico J. Hoberman al libro de los textos del cineasta y actor underground Jack Smith. En *Matinée*, Joe Dante representó perfectamente ese momento de felicidad cinéfila que se apropiaba de los estadounidenses. Decididamente autobiográfico, el film narra la relación de JD, nacido en 1946, con las películas de su adolescencia. Un cinéfilo precoz, lector de la revista *Famous Monsters of Filmland*, fanático de los géneros de terror y ciencia ficción que marcaron a fuego la década del 50. Pero *Matinée* va más allá y relata cómo ese adolescente pierde la inocencia en su encuentro con Lawrence Woolsey, una suerte de director showman al estilo de William Castle que le explica los trucos de su monstruoso espectáculo cinematográfico. A fines de 1962, el desbordante Woolsey estrena su película *Mant* ("Mitad hombre, mitad hormiga, todo terror"), mientras en el mismo cine se proyecta *Cuentos de terror*, una de las esquivas y festivas adaptaciones de Poe dirigidas por Roger Corman. Por aquella época, Corman ya había dirigido *La tiendita del horror* y estaba por estrenar *El hombre con los ojos de rayos X*, y Castle ya había realizado su obra maestra *El aguijón de la muerte* (*The Tingler*, 1959). En ese momento, en el mundo el cine se ha-



Dante con Lucas y Bugs Bunny, sus mascotas favoritas de la Warner.



El mundo cartoon de *Al filo de la realidad*.

cía moderno, rupturista y reflexivo, pero Dante encontraba su propia modernidad en esos films de Corman y Castle, que reflexionan sobre los géneros, el dispositivo y la mirada cinematográfica, pero que muchas "Historias del cine" aún se resisten a valorar. De la misma manera, gran parte de la crítica todavía subestima a Dante.

LA MALDICION DE LA TERMITA. En ese mismo número de *Film Culture*, el crítico Manny Farber publicó una suerte de manifiesto revelador, y también feliz, que daba cuenta de una nueva sensibilidad para apropiarse de las imágenes del cine. Farber inventó dos categorías opuestas: arte elefante blanco y arte termita. La opulencia y el prestigio son atributos del elefante blanco, que se congela en una idea del cine y el gusto artístico en pretendido autorregodeo con su belleza de gran obra de arte como intento desesperado de legitimación. En cambio, y por ahí circulaba la sangre de Farber, el arte termita pugna por "permanecer fiel a la complejidad transitoria y multisugestiva de la imagen cinematográfica". En palabras más precisas, el arte termita implica la "inmersión entomológica en una pequeña superficie sin dirección ni propósito y, sobre todo, dedicación a fijar un instante sin embellecerlo, pero olvidándose de ese logro una vez conseguido; el sentimiento de que todo puede sacrificarse, ser despedazado y recompuesto en otro orden sin sufrir deterioro". Principalmente, el arte termita agrupaba a directores preferidos por Farber: Sam Fuller y "su estilizado *art brut*", Chuck Jones y su *Correcaminos*, el Jean-Luc Godard de *Bande à part*. Fuera de catalogaciones enciclopédicas o visiones históricas oficiales, Farber pensaba el cine con categorías nuevas y

metía en la misma bolsa a tres *outsiders* muy diferentes. Si el manifiesto se hubiese demostrado, Farber también podría haber considerado a Dante entre los artistas termita. Al menos, JD tiene bastantes puntos en común con esos directores. En primer lugar, estuvo vinculado tangencialmente con el proyecto fullleriano *White Dog* y dice atesorar sus momentos junto a Sam Fuller, a quien le había gustado *Aullidos*. En 1998, en una necrológica muy sentida sobre Fuller, Dante confesó que escribió indignado a la revista *Movieland* por incluir a *Shock Corridor* en la lista de "Las malas películas que amamos". Al final de su protesta, Dante declaró: "Si no entienden a Sam Fuller, no entienden el cine". Dante comparte con Fuller la creencia en los géneros populares y, particularmente, la predilección por la irrupción de una estilizada violencia física y moral (consumada principalmente en la trilogía bélica de JD: *Pequeños guerreros*, *La segunda guerra civil* y *Matinée*).

Antes de graduarse como director de cine, Dante estudió animación. Por eso la relación con Chuck Jones, máximo animador de Warner Bros. (ver *EA* N° 128), es más estrecha y la admiración es infinita. Jones hizo cameos en varias películas de JD y dirigió el prólogo y el final animado de *Gremlins 2*, donde participan el Pato Lucas, Bugs Bunny y Porky. Aunque *Looney Tunes: de nuevo en acción* es un megahomenaje a Jones, Dante también tiene un proyecto pendiente llamado justamente *Termite Terrace* (*Terraza termita*), adaptación filmica del libro de Chuck Jones sobre su experiencia inicial como animador de Warner. En ese posible film, seguro desfilará como personaje Frank Tashlin (el director más citado a la hora de mencionar precursores de Dante), quien también trabajó en animaciones de Warner, fue gagman en guiones de los hermanos Marx y luego se convirtió en director de comedias, muchas protagonizadas por Jerry Lewis. (Dante declaró que *Viaje insólito* era una comedia al estilo Tashlin. Truffaut y Godard eran reconocidos admiradores de Tashlin y en la escena parisina de *Looney Tunes* hay varias referencias a Jerry Lewis.) En su libro sobre animación, Charles Solomon escribió que al entrar a la Warner como director de *cartoons* en 1936, Tashlin introdujo el "gag reflexivo", donde el personaje interrumpe la historia para explicitar

que es un dibujo animado. En este tipo de gag, luego continuado por Jones, el personaje evidencia la ficción y al mismo tiempo se rebela contra la autoridad del dibujante para desplegar todo su potencial anarquista. El gag reflexivo también fue heredado por Dante y tiene su expresión superlativa en las secuencias donde los gremlins invaden los cines. En una veta salvaje de la comedia anárquica, esta técnica anti-ilusionista pone en crisis el poder hipnótico de la ficción realista y el espectador experimenta cierta libertad tras despojarse de las reglas convencionales para pensar el relato. El proceso anti-ilusionista, compartido por otros cineastas modernos como Godard, no desacelera el ritmo de las películas de JD, que continúan manteniendo su característica velocidad zigzagante. (Por el contrario, Godard suele activar este proceso con la verborragia y el estancamiento, técnicas propias de la antinarración.) Godard y Dante comparten un hecho más concreto: haber pasado de la crítica a la dirección de cine (JD escribió en la publicación indie *Castle of Frankenstein* y en el mensuario *Film Bulletin*). Pero sobre todo, ambos están vinculados por la recurrencia a las citas exhibicionistas de sus gustos cinematográficos, que forman un entramado cinéfilo muchas veces extremo, al límite del collage descontrolado. Termita como pocos, Dante parece ser el más calificado para enfundarse en la categoría de Farber, quien definió como rasgo particular "el de avanzar siempre devorando sus propios confines y, tal vez sí, tal vez no, sólo deja a su paso las huellas de una actividad afanosa, diligente, desaliñada". Como exploraciones revueltas, barrocas e inestables, el espacio cinematográfico dantesco avanza y nunca se regodea con su propia autoconciencia ni se detiene en la belleza del desorden. En realidad, la reflexión y la vitalidad van perforando la superficie filmica para instalar un solo movimiento que devasta todo a su paso y deja apenas las cenizas de una pasión.

TV & MOVIE ORGY. Al principio, la felicidad cinéfila fue más termita que nunca. En un enlace de cine y TV, *Movie Orgy* (1968) fue la película de 7 horas que marcó el extraño debut en la dirección de JD, quien acababa de cumplir 20 años, aún era estudiante univer- ▶

sitario y recién se profesionalizaba como crítico de cine. Un Frankenstein cinematográfico, *Movie Orgy* era un montaje gigante donde se mezclaban fragmentos de 7 películas de ficción, shows televisivos, comerciales y tomas descartadas. Esta criatura moldeada por la mirada de cinéfilo televisivo de JD se volvió un éxito que se reeditaba año tras año cambiando los componentes del montaje. Un film mutante, una orgía en movimiento, donde la TV devora al cine y viceversa, en una operación termita. De hecho, la televisión es importante en el universo de JD y aparece en sus películas exhibiendo una programación de lo más ecléctica, de un corto animado de los hermanos Fleischer a la secuela bélica *Rambo 3*, pasando por el clásico trash de autocine *Octaman* o la diabólica perfección de *El exorcista*. Incluso, para JD los géneros televisivos ocupan el mismo lugar de interés que los cinematográficos: los programas de cocina y los shows de películas de terror en *Gremlins 2* y la *soap opera* y el noticiero en *La segunda guerra civil*, por nombrar algunos. Además, muchos personajes trabajan para la TV, incluso Dante hace un cameo como el director televisivo de *Gremlins 2*. La participación de JD en el film colectivo *Mujeres amazonas en la luna* es la definitiva y brillante carta de amor al zapping y a la lógica televisiva. En *Cahiers du cinéma* (enero, 1993), el crítico Bill Krohn publicó el artículo sobre JD "La televisión de auteur", que analiza las ficciones "borgeanas" de la serie *Eerie, Indiana*, donde Dante fue consultor creativo y director de varios capítulos. Krohn comparaba la serie con *Twin Peaks*, de Lynch, en su capacidad de creación de un universo autoral que se destacaba de la producción hegemónica de TV.

Evidentemente, Dante no ostenta el prejuicioso enfrentamiento del cine y la TV; de hecho, su propia modernidad para sortear ciertas trampas de la linealidad del cine clásico derivan claramente de la lógica fragmentada y heterogénea de la TV (Richard Lester y los Monty Python siguieron iguales caminos en el cine). Muchas veces JD busca esa ligereza que la TV le da a su fluido collage, antes que la ampulosidad y concentración refinada de cierto cine moderno. "Siempre pensé que si pudiese ser tan buen director como Jack Arnold, si pudiese tener la misma carrera que tuvo él, yo sería muy feliz", dijo Dante. La filmografía de Arnold se compone principalmente de las tardíamente consagradas pelícu-



las de ciencia ficción y terror de los 50 (*Tarántula!* y *El monstruo de la laguna*, entre otras) y por gran cantidad de series de TV como *La isla de Gilligan*. Tal vez, con su tendencia notable a realizar películas para TV y dirigir capítulos de series (*Cuentos asombrosos*, *Night Vision*, *Eerie, Indiana*), Dante quiera cumplir su sueño privado de clonar la carrera de Arnold. Lo cierto es que *Movie Orgy* le permitió destacarse por su soltura cinéfila y ser contratado por Roger Corman, quien en ese momento encabezaba New World, compañía productora y distribuidora de películas. Dante trabajó como montajista y realizador de los trailers de promoción (su probidad en este arte menor se puede comprobar en el trailer de *Mant*, incluido en *Matinée*, que es un gran momento de la obra de JD). Corman, el rey del bajo presupuesto y las *quickies*, fue el mentor decisivo de JD. Como reconocimiento, Corman realiza cameos y pequeños papeles en varias películas de Dante. Aunque la omnipresencia de Dick Miller va a ser la herencia más palpable de la factoría Corman en la filmografía de JD.

LA PERFECTA APOTEOSIS FILMICA DE DICK MILLER.

El citado texto de Jack Smith en *Film Culture* era un manifiesto tan radical, enérgico y creativo como el de Farber. Smith también daba una versión antiacadémica del cine al colocar a la fracasada María Montez (considerada la peor actriz del mundo) como clave de su sensibilidad estética; el texto llevaba como título desafiante e hiperbólico "La perfecta apoteosis filmica de María Montez". Lo que muchos juzgaban como descartable, Smith lo ensalzaba por su magia particular. Con la misma esmerada insistencia, JD entroniza a Dick Miller, actor que a pesar de una notoria afectación logró cierto culto. Petiso con aspecto rufianesco y una pizca de ternura, subespecie de cotillón de Edward G. Ro-

binson, el gran Miller debutó con el western de Corman *Apache Woman* (1955). Inmediatamente, fue un indispensable actor fetiche de Corman durante más de una década y participó en varias gemas clase B ("El Jean-Paul Belmondo de la Nouvelle Vague cormaniana", según la exacta definición de Krohn). En la *quickie* *Rock All Night* (1957), a Miller se lo compara con King Kong y esa es la mejor forma de entender su personalidad: un duro de peluche, sujeto imponente que siempre revela ser un títere inofensivo. El canto del cisne de Miller es *Baldazo de sangre* (*Bucket of Blood*, 1959), otra de Corman. En esta genial farsa macabra, Miller interpreta a Walter Paisley, joven torpe y perturbado que se convierte en escultor cubriendo con masilla a animales y personas muertas (en *Hollywood Boulevard*, producida por Corman y codirigida por JD y Allan Arkush, Miller vuelve a interpretar a Paisley). Dante reclutó a Miller en 17 proyectos y también homenajea su rol de *Baldazo de sangre* en *Gremlins 2*, en la escena antológica donde el propio Miller esparce cemento sobre un gremlin alado que se petrifica sobre la cúpula de un edificio. Con menos recurrencia que a Miller, Dante también incorpora a otros actores emblemáticos de su sensibilidad, como Kevin McCarthy, William Schallert, Barbara Steele y Christopher Lee. Dante sostiene que estos actores son como "la historia del cine caminando". Conviene aclarar que algunos de ellos, en especial Miller, no figuran en refinados estudios ni en enciclopedias de cine, ni son invitados a festivales clase A. Porque esta es la historia del cine según los ojos de Dante o un mapa de la mínima y gigante epopeya de la clase B.

ESCENAS DE LA LUCHA DE CLASE B EN HOLLYWOOD.

En 1995, Dante explicitó su lugar en la historia del cine a la especialista en terror Maitland McDonagh: "Tuve la suerte



En la otra página, Dick Miller junto a Robby the Robot en *Hollywood Boulevard*. A la izquierda en esta página, Cathy Moriarty como la *scream queen* de la falsa película *Mant de Matinée*. Abajo, los creadores de juguetes bélicos en *Pequeños guerreros*.



de convertirme en director cuando las películas clase B se convertían en clase A. De repente, las ideas que antes sólo se destinaban a películas de segunda o seriales eran consideradas para producciones de clase A. Hace 25 años nadie me hubiese creído que se iban a hacer versiones multimillonarias de *Dick Tracy*, *Los locos Addams* o de cualquier otra cosa que se consideraba basura cultural cuando yo era chico". Dante comenzó en la verdadera clase B y luego, apadrinado por Spielberg, realizó las mismas películas con mayor presupuesto, aunque no abandonó el trabajo con materiales descartados por cineastas serios (sus historias están llenas de basura pop). Ni tampoco se alejó del preceptivo concepto de gancho (*catchy concept*), que Dante define como esencial en el cine B. Y el gancho siempre tiene que ver con alguna variedad de monstruo, porque JD es un profesional de los *monsters films*, con una gran obsesión por reflexionar sobre lo monstruoso: los animales de laboratorio en *Piraña*, la secta de licántropos en *Aullidos*, los dibujos animados en *Al filo de la realidad* (1983) y *Looney Tunes*, los extraterrestres de *Los exploradores* y *Las crónicas de Osiris* (1998), los héroes mutados de *Viaje insólito*, las mascotas mogwai de las *Gremlins*; los freaks suburbanos de *SOS, vecinos al ataque* y *Eerie, Indiana*, los muñecos bélicos de *Pequeños guerreros*, y finalmente el delirio belicista del pueblo de EE.UU. en *La segunda guerra civil*. Todas las películas de JD tratan sobre la irrupción de lo monstruoso en la vida cotidiana. Y, con la precisión de un teratólogo aplicado, Dante rastrea desde la génesis del monstruo hasta su funcionamiento social; y siempre encuentra distintas claves para entender y exponer la fabricación del monstruo, como la imaginación adolescente o la ambición de poder, las fantasías sexuales individuales o la xenofobia colectiva. Como el McGuffin hitchcoc-

kiano, el monstruo es un elemento que hace avanzar el relato y en su superficie se inscriben las claves de la construcción de la película y el mundo; es decir, esa gran puesta en escena estética y social. En los noventa, la obra de Dante se volvió monstruosa para el gusto masivo, la taquilla de sus películas no cubrió las expectativas, y no fue muy afortunado en la negociación de sus ideas clase B con los estudios. Por eso, Dante creó su propia productora, que fue bautizada Renfield para luchar contra los vampiros (o los elefantes blancos) hollywoodenses.

QUE FANTASTICA ESTA FIESTA. "Somos piezas inconclusas de arte. Parte tragedia, parte comedia, parte alegría, parte farsa... Como todo arte es un desorden", dice la voz narradora de *La segunda guerra civil*. Y parece estar definiendo las películas de Dante. Pero este desorden y este salvajismo, promovido por gags reflexivos, técnicas para la explicitación de la ficción, red de citas cinéfilas y la omnipresencia del cine y la TV, o la representación misma de procesos de construcción, nunca conforman un caos aberrante ni una trágica pesadilla, más bien se sobrepone un mapa ensoñador, cómico, alegre y farsesco. En *Los exploradores*, el alien que sólo habla con citas de programas y películas de la TV repite la frase con la que Bogart que cierra *El halcón maltés*: "Del material con el que están hechos los sueños". Las ficciones de Dante están hechas de sueños que neutralizan en su interior a las pesadillas. Una manera de definir esta estrategia es recurrir al capítulo "It's a Good Life", tercer segmento dirigido por JD para *Al filo de la realidad*, versión fílmica de la serie de TV *Twilight Zone*. Dante narra la aventura de un niño tirano con poderes sobrenaturales que somete a los adultos a la lógica del dibujo animado y los transporta a Cartoonland, una tierra anarquista donde "puede pa-

sar cualquier cosa". En la tierra del dibujo animado, el elemento naïf interrumpe el terror y los monstruos se transforman en seres cómicos, en trucos divertidos salidos de la galera o del televisor. (Así funciona el humor en todas sus películas de terror, al estilo de *El cuervo* y otras alianzas Poe/Corman.) En esta línea, en el final de *Viaje insólito* una computadora tiene como claves DRINK ME o EAT ME; un personaje piensa que es una alusión a *El exorcista*, pero luego reconoce la cita de Alicia en el País de las Maravillas, de Carroll. Esta escena, que sólo es un simple chiste, recuerda a Godard (sí, otra vez) cuando declaró que con *Sin aliento* quería hacer una versión de *Scarface* de Hawks, pero le salió *Alicia en el País de las Maravillas*. De igual modo, Dante empieza con un relato de terror y lo convierte en un cuento enrevesado y jovial que reconstruye el placer de los juegos infantiles. (En realidad, Dante se parece al personaje del inspector de *El exorcista*, que es un cinéfilo delirante que imagina una versión de *Otelo* protagonizada por Groucho Marx.) Del miedo a una rara felicidad, esa es la torsión de las narraciones dantescas.

Truffaut decía que sólo les pedía a las películas que expresasen "o bien la alegría de hacer cine o bien la angustia de hacer cine". Sin duda, Dante pertenece al primer grupo. Incluso la función de cineasta satírico que se le adjudica es la forma de sostener el disparate como postura crítica (de la sátira en Dante se ocupan Jonathan Rosenbaum en su libro *Las guerras de cine*, y Bill Krohn; ambos se cuentan entre los pocos críticos que defienden a JD). El valor de la obra de JD es restituir esa "envolvente nube de felicidad crítica". Y lo renueva siempre a través de su gran compromiso: encontrar la forma más divertida de realizar películas que exploren y celebren su propio proceso creativo sin perder la capacidad crítica. ■

Rompan todo otra vez

Revisamos la filmografía de Joe Dante e incluso nos metemos con su obra televisiva. Hay monstruos pequeños y grandes, vecinos chiflados, cosas raras, viajes minúsculos, muñequitos parlanchines y una guerra poco vista. Y contagiosas celebraciones de la tele y del cine.



VIAJE INSÓLITO
Innerspace, 1987.

El héroe interior

Steven Spielberg ha contribuido mucho a la carrera de Joe Dante; además de *Viaje insólito*, produjo varias de sus mejores películas: *Gremlins* (1984), *Gremlins 2* (1990) y *Pequeños guerreros* (1998). También lo convocó para participar en la película en episodios *Al filo de la realidad* (1983) y en la serie de televisión *Cuentos asombrosos*. En la década del ochenta Spielberg produjo también obras de Robert Zemeckis y de Richard Donner, entre otros directores que también alcanzaron el éxito.

De los films que Dante realizó bajo la tutela de Steven Spielberg, *Viaje insólito* es sin duda el que posee menos elementos del anárquico universo dantesco, aunque tampoco se trata de una clásica película de Spielberg. *Viaje insólito* está claramente inspirada en *Viaje fantástico* (*Fantastic Voyage*, 1966) de Richard Fleischer. Pero como en ningún otro film de Dante, su cultura cinéfila y televisiva es lo que más lo conecta con la historia. No falta, claro, la referencia obligada a Jack Arnold y a todo el cine clase B de los cincuenta. No por nada aparece, como en otras películas de Dante, William Schallert, clásico actor del cine fantástico, quien interpreta aquí a un médico (la misma profesión que tenía en *El increíble hombre menguante*, la obra maestra dirigida por Jack Arnold en 1957). Está Kevin McCarthy, el inolvidable prota-

gonista de *La invasión de los usurpadores de cuerpos* (1956) de Don Siegel, que encarna al villano del film. McCarthy es un actor fetiche de Dante: trabajó en siete de sus largometrajes, desde *Piraña* (1978) hasta *Looney Tunes: de nuevo en acción* (2003). También aparecen Chuck Jones, otro ídolo de Joe Dante; Kathleen Freeman, la matrona actriz fetiche de Jerry Lewis, y varios de los actores más queridos del universo del realizador, como Robert Picardo y Dick Miller.

Fuera de todo este entramado de citas y conexiones significativas, la película es muy sencilla y encaja perfectamente en el universo de las comedias de corte fantástico de la década del ochenta. Dennis Quaid es un ex astronauta borrachín que ve cómo su carrera y la relación con su novia (Meg Ryan) se caen a pedazos. Surge entonces la posibilidad de participar en un experimento de miniaturización. Pero el experimento sale mal y el astronauta, con nave y todo, termina adentro del cuerpo de Jack, un hipocondríaco y pusilánime cajero de supermercado (Martin Short). Jack deberá convertirse entonces en un héroe. Esto lo logrará gracias a su "héroe interior", que le dará indicaciones y lo ayudará a encontrar el coraje y la autoestima que había reprimido en él. Con esta idea la aventura y la comedia avanzan parejamente y Dante no duda en forzar el verosímil hasta transformarlo en el de un dibujo animado.

Viaje insólito fue y sigue siendo uno de los mayores éxitos en la carrera de Joe Dante. El final, aunque parecía abierto a una nueva aventura, no tuvo secuelas. Sin embargo, el largo plano aéreo que cierra el film —opuesto al espacio interior de la película— mientras se escucha *Twistin' the Night Away* interpretado por Rod Stewart, provoca un estado de alegría tan grande que no se necesita otra película para revivirlo. Una vez más, el espectador termina de ver un film de Joe Dante con una sonrisa de oreja a oreja. **Santiago García**





PEQUEÑOS GUERREROS
Small Soldiers, 1998.



MUJERES AMAZONAS EN LA LUNA
Amazon Women on the Moon, 1987.

Milikitos

Con un gran presupuesto, animatronics y CGI, Dante desnuda el sinsentido, o los demasados sentidos, de la guerra. Soldados que atacan a inocentes, corporaciones inescrupulosas que mueven los hilos de la muerte por un puñado de dólares, discursos mesiánicos (que son un pastiche de citas fílmicas), la superioridad tecnológica al servicio de la crueldad: nada de alegorías; este ejército de muñecos es demasiado igual a uno que todos conocemos. Por si quedan dudas, el temible general —de 20 cm— Chip Hazard se dirige a sus subordinados con un rompecabezas de barras y estrellas a sus espaldas. No tan paradójicamente, un relato antibélico es envuelto en las formas clásicas del cine bélico, apuntando los cañones a su propio corazón, a las entrañas de la América que puede decir, como al pasar, “La Segunda Guerra Mundial es mi guerra favorita”. “¡Guerra! ¿Para qué sirve? ¡Absolutamente para nada!”: la contraofensiva danteana retumba tras los títulos finales. La niñez —y literalmente, una juguetería llamada El Niño Interior— es otra vez el búnker donde se refugia la fantasía. Como en *Matinée*, como en *Gremlins*, hay un héroe-niño; aquí debe conducir a los gorgonitas hacia una quimérica tierra prometida. ¿Y qué son estos gorgonitas?: monstruos pacíficos, freaks, bisnietos de Todd Browning y James Whale. JD comparte con Tim Burton un amor por lo monstruoso a prueba de sarcasmos. Lo realmente feo, patético o siniestro no surge de los freaks, sino del mundo normal, de las casas idénticas de los suburbios y sus habitantes alienados, entregados al fetichismo tecnológico, a la New Age o a la tontera de moda. Dante niega a los adultos normalizados la posibilidad de ser más que partenaires ocasionales de los niños en estas aventuras. Y aquí les amaga con una redención por el heroísmo que se desploma entre carcajadas cínicas, cuando hasta el más bravo en la batalla termina vendiendo su alma por un cheque. *Pequeños guerreros* podría haber sido tanto la tercera *Gremlins* como *La tercera guerra civil*. Es, más caballo de Troya que muñeca rusa, las dos películas a la vez. **Agustín Masaedo**

No somos los Orozco

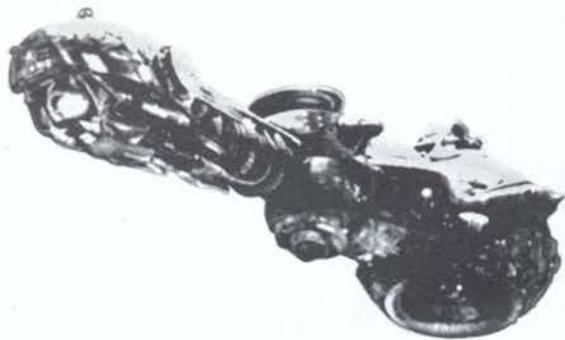
Para quien escribe estas líneas, esta película no representa la mejor obra del director (y de sus codirectores); de hecho Joe Dante ha realizado films mucho más acabados; sin embargo, se erige como la mejor representante de un sentido del humor y una manera de ver y hacer cine de una época que comienza con la generación cinéfila de finales de los 60 y los 70 (Scorsese, Coppola, Spielberg, De Palma y Cía.) y concluye con la cinéfila televisiva de Dante y otros congéneres como John Landis y algún otro iniciado con Roger Corman, que se diferencian notablemente de sus predecesores inmediatos. Heredando la tradición televisiva del humor de sketches, Dante y amigos conciben este film collage que es más que nada una celebración del cine como pasatiempo (lo que no deja de hacerlo importante y vital para nuestras existencias) y de la televisión como medio de transmisión y entretenimiento. La película glorifica ese espacio sagrado como un lugar de contención, de imprevisibilidad y misterio en el cual, al fin y al cabo, nada está bajo completo control y en donde esos márgenes de error dan lugar a arbitrariedades y absurdos. No es casual tampoco que este procedimiento remita a la cuna de los cómicos norteamericanos de los últimos 20 años que es el mítico *Saturday Nigth Live*, tema que merece una nota aparte. Es que la TV que el film rescata es la de la época previa a la globalización de las comunicaciones, a la centralización imperialista de los medios masivos y la pérdida de la capacidad de asombro debida a la avalancha informativa. Estructurado en torno de sketches que se interrumpen con el cambio de canal a la manera de un continuo zapping, desarrolla una cinefilia que, como todo film de Joe Dante, siempre se da dentro de los marcos de la televisión y que remite a un pasado inaprensible pero presente, constante. Despareja pero nunca carente de interés, la película contiene ciertas marcas de au-



tor en los segmentos que dirige Dante (*Crecimiento de cabello*, *Bullshit or Not*, *El rincón de los críticos*, *El funeral*), como la tendencia a la destrucción y el caos, el humor negro como arma más inmediata, la destrucción de la institución familiar como blanco de sus mordaces dardos. De los segmentos más logrados realizados por los codirectores, seleccionaría: *El hijo del hombre invisible*, *Negros sin alma*, *Juventud descarriada* y la propia *Mujeres amazonas en la luna* que es una parodia a las *sci-fi movies* de finales de los 50 pero en versión clase Z.

La película destila un clima de cumpleaños que —como muy oportunamente mencionó Gustavo Noriega en su crítica de *Transilvania mi amor* (no casualmente un film de John Landis)— deja la sensación de que el film fue una fiesta y tuvieron que terminar de barrer los chizitos del piso.

Luego, entrados los años 90, Dante tuvo más dificultades para filmar, lo que no quita que haya dejado un puñado de buenas películas y, de paso, inspirado a otros cómicos. Aun traspasando las fronteras, no me extrañaría que Alfredo Casero haya visto algo de esto antes de pergeñar *De la cabeza* y *Cha Cha Cha*. **Federico Karstulovich**



LA SEGUNDA GUERRA CIVIL
The Second Civil War, 1997.

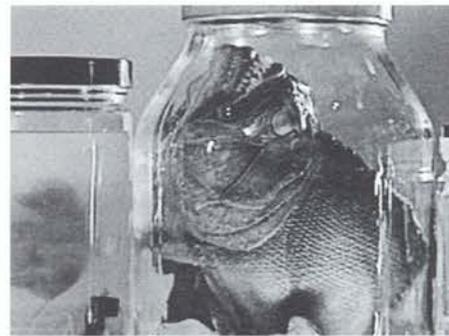
El futuro ya llegó

Ultrafrenética, ambiciosa, con bola de cristal en perfecto funcionamiento, *La segunda guerra civil* prueba que el mejor arte puede mostrar con lucidez el mundo contemporáneo y acertar en la descripción del futuro próximo. Esta producción televisiva estrenada en cines en Europa y no en América es una comedia terrible, esperpéntica, de inexorable final trágico. Phil Hartman, más flaco que en *Pequeños guerreros*, es el presidente de Estados Unidos. Dante y el guionista Martyn Burke (*Top Secret!*) lo muestran como un tontín que no conoce la historia de su país y como un bufón dominado por los medios, las encuestas de opinión y el desagradable experto en "marketing político" interpretado por James Coburn, un personaje pertrechado de diálogos tan estúpidos, peligrosos y pomposos como los títulos de los libros de "management" (alerta TTG: término tilingo globalizado). *La segunda guerra civil* exhibe las desaforadas carreras de los actores del poder por obtener ganancias en la imagen: el gobernador de Idaho, Jim Farley, decide impedir que unos niños refugiados paquistaníes ingresen en "su" territorio. No mide las implicancias ideológicas de lo que hace: al principio está interesado por su popularidad en las encuestas, y luego no puede pensar en otra cosa que no sea su relación con una periodista mexicana-

na. El presidente le da un ultimátum para que abra la frontera.

El ridículo plazo del ultimátum (sesenta y siete horas y media) está condicionado por el capítulo de una telenovela en el que pasa algo; los militares de la nación y del estado de Idaho son unos chantas bravucones con cuentas por saldar desde Kuwait; las milicias están integradas por tipos de derecha cuya característica más sobresaliente es la imbecilidad. Mientras tanto, el canal de noticias que cubre los acontecimientos (y que actúa como organizador de la narración) presenta cretinos que quieren la noticia mercantilizada como ficción emotiva, subnormales, sabuesos buscadores de primicias y empresarios de la información a quienes les daría lo mismo vender repuestos para tractores. Hay unos pocos periodistas responsables, que oscilan entre el enojo y cierto aire de dignidad expectante: saben que la necesidad y la maldad han ganado una batalla, pero eso no es razón para abandonar la guerra. El mundo, la política, un país, la toma de decisiones, todo está fuera de sí y todo parece irse al diablo. Dante y Burke hacen —producida por HBO— una de las mayores pinturas críticas y feroces del mundo contemporáneo (aunque el director dice que no tuvo el completo control sobre la película).

La segunda guerra civil habla de política, de los medios, de la historia, y acierta en la descripción del mundo de ese presente belicoso, violento y banal, que se profundizaría en sus peores rasgos luego de los atentados del 11/9/01. Poco público vio esta gran película problemática. La mayor parte de la crítica la ignoró y, desde que Estados Unidos inició su seguidilla de guerras de represalia, de prevención y de por las dudas, se ve por cable cada vez menos. Acá se editó en video y conseguirla puede ser difícil pero vale la pena: *La segunda guerra civil* es un cachetazo a los slogans, a la política de la imagen, a los asesores publicitarios, a la creciente tontería de la cultura de masas y a unas cuantas cosas más. **Javier Porta Fouz**



PIRAÑA
Piranha, 1978.

Humor y anarquía

Pirana es sin duda el mejor de los plagios descarados a *Tiburón* que se realizaron luego de que su éxito descomunal advirtiera a muchísimos productores que las películas de terror acuático eran dinero asegurado. Corman no quiso quedarse afuera y llamó a Joe para filmar un guión disparatado, escrito por John Sayles, sobre pirañas genéticamente manipuladas que se cargan a todo lo que se les aparezca. Lo que más la diferencia de las otras es la autoconciencia sobre el plagio. Luego de una secuencia inicial, casi igual al principio del film de Spielberg —quien más tarde produjo varias de sus películas—, comienzan los títulos y cuando aparece el cartel "Directed by Joe Dante" vemos a la protagonista —una chica muy hawksiana— jugando al videojuego de *Tiburón*. Pero además de plagio, *Pirana* es un homenaje a todo el cine del que Dante se alimentó en su infancia y adolescencia. Aquí tenemos a los legendarios Kevin McCarthy (protagonista de *Invasión de los secuestradores de cuerpos* de Siegel), a Barbara Steele y al corniano Dick Miller (quien luego aparecería en todos los films de Dante en papeles secundarios). Además, pueden encontrarse referencias varias a muchos clásicos sci-fi de los 50. Si bien esta no es la ópera prima de Joe, es la primera que se conoció mundialmente. Y aquí se dan cita varias constantes que luego se repetirían. Aparte de las ya mencionadas referencias a otras películas y de la resurrección de estrellas de antaño, en *Pirana* ya aparecen el humor juguetón y la anarquía de sus películas subsiguientes. ¡Si aquí hasta hay anarquía de *summer camp!* En una escena vemos a una de las coordinadoras y a la pequeña hija del protagonista tirándole dardos a una foto del insufrible director del campamento. El desprecio de Dante por el gobierno de EE.UU. que puede verse en todos sus films se ejemplifica a la perfección con una línea de diálogo del personaje de McCarthy, el científico que experimentó con las pirañas por orden militar: "Yo nunca maté a nadie. Si quiere hablar de matar, hable con los militares y los políticos". Dante es de los buenos. **Juan Martínez**



JOE DANTE EN TV

TeleDante

Nadie puede negar que a Joe Dante le fascina la televisión y la defiende, en un gesto de tanta originalidad cultural (el mundo en pura pereza decretó la televisión como enemigo) que a veces no se nota. Dante conoce el cine por las emisiones televisivas, las travesuras de terror y las mañanas de dibujos animados. Dante no podía dejar de lado la televisión: de tanto en tanto su trabajo se ancla en la caja piola.

Antes de *La pistola desnuda*, existió *Police Squad*, una efímera serie de los ZAZ que tuvo como guionista, director y productor a Dante. El es uno de los responsables de transformar a Leslie Nielsen en un actor cómico (no por nada Nielsen es el protagonista de *Planeta prohibido*, ícono adorado por el realizador). No puede ser de otra persona ese repentismo que, en un episodio, transforma al detective en un cantante de cabaret que termina olvidando su caso para realizar un maratónico acto donde culmina con un recuerdo a Judy Garland. La televisión permite esa libertad.

Pero la obra maestra de Dante en la televisión es la serie *Eerie, Indiana*. Dos chicos, de doce y diez años, viven en un pueblo donde cada día es un episodio de *Dimensión desconocida*. El humor y el terror, se dice, componen los cuentos infantiles: esta coda enorme y magistral de *Los exploradores* lleva

en cada episodio un componente de sátira social que identifica a su autor. Dante no dirigió todos los episodios, pero fue el asesor creativo, y su mano se ve en cada imagen y en cada historia. Eerie es el lugar donde lo cotidiano se vuelve extraño: una mujer guarda a sus gemelos en dos Tupperware y se mantienen siempre de diez años; un cajero automático demasiado parecido a Max Headrom les da dinero a los chicos cometiendo un delito sin saberlo; el tiempo es un lechero que pasa en un mal momento y desfasa a los protagonistas. Hay brujos, médiums, fantasmas, vampiros y todos dejan un recuerdo, una prueba de que el mundo no es exactamente lo que vemos y que hay otras fuerzas que andan por allí.

Eerie, el pueblo, pertenece al mundo de las comedias familiares de los 50: casas suburbanas, plaza central, banco. Es igual al de *Gremlins*, pero esconde el terror que, en el modelo real de esos pueblitos, se colaba por el televisor. Ese doble movimiento crea la poesía y la gracia de cada episodio, además de la inteligencia de sus guiones, que nunca caen en la solución fácil. El capítulo final, donde el protagonista descubre que es el actor de una serie llamada *Eerie, Indiana*, es también un homenaje directo a otra serie donde el lugar común se combinaba con la libertad y la fantasía: *Moonlighting*.

Tras *Eerie*, Dante vuelve esporádicamente a la televisión como a un refugio y como al lugar donde se puede decir lo que Hollywood no deja imprimir en pantalla grande (la obra maestra *La segunda guerra civil* es un telefilm). Mucha de su libertad narrativa proviene de la estrategia de los demás, de quienes consideran la televisión como algo menor y sin importancia. La televisión es para él una casa, una enciclopedia de imágenes—algo de esta vocación por el coleccionismo aparece en *Eerie*, donde al final los chicos siempre colectan una "prueba" de lo extraño que han vivido—y un lugar de libertad. El televisor es esencial en todas sus películas y funciona como ventana al mundo real y marco del mundo de los deseos. **Leonardo M. D'Espósito**

SOS, VECINOS AL ATAQUE
The Burbs, 1989.

Suburbia

Hoy todo el mundo sabe que los vecinos de los suburbios estadounidenses son un horror. El cine independiente americano se ha dedicado incansablemente a repetirlo una y otra vez. Tim Burton también, aunque de forma más interesante y sutil. *SOS, vecinos al ataque* se preocupa por un elemento particular dentro del mundo de los suburbios: la paranoia. Este tema, también tratado hasta el hartazgo en el cine norteamericano, encuentra aquí una de sus formas más complejas e interesantes. Los habitantes de un barrio, el tranquilo pero aburrido Ray (Tom Hanks) y sus dos vecinos, uno infantil y tonto y el otro militarista y demente, creen que sus nuevos vecinos ocultan un secreto terrible. Comienzan a sospechar que son caníbales y que asesinaron y tal vez comieron a un vecino desaparecido misteriosamente. Aburrimiento, estupidez y fascismo son los tres ingredientes que llevan a los protagonistas a crear una absurda teoría conspirativa. ¿O no tan absurda? Hay dos elementos que hacen que el film no encaje en los estereotipos más vulgares que el cine ha plasmado en películas como *Belleza americana* (una de las peores que se hayan hecho sobre el tema). En primer lugar, cierto cariño por los elementos que componen el suburbio. A pesar de todo, el personaje Ricky Butler (¿Corey Feldman!) se divierte y disfruta con las excentricidades y las locuras del entorno. El director parece identificarse con él. Los televisores, los chicos andando en bicicleta, las mascotas... son elementos tan comunes al suburbio como al cine de Dante, su presencia es una marca de fábrica. Pero el toque final que define la brillantez del film es que ¡los vecinos sospechosos son culpables! No de lo que todos piensan, pero sí de muchos otros crímenes. El discurso de la película no puede identificarse entonces ni con la derecha ni con la izquierda. Una vez más, Dante demuestra que es un anarquista cuyo único dogma es el amor por el cine y la televisión. Si uno piensa de nuevo *SOS* entonces descubre con claridad que además de ser un retrato de los suburbios es una excelente película de terror en clave de comedia. **SG**



LOS EXPLORADORES
Explorers, 1985.

Hello Spaceboy

Si hay una película poco recordada de Dante es *Los exploradores*. En mi opinión, la mejor del gran Joe. Podría decirse que este es su film más *spielbergiano*, incluso más que *Gremlins*. Pero al mismo tiempo es bien Dante. En la tradición de películas con niños de la época como *ET* y *Los Goonies* pero en un tono bastante más oscuro, cuenta cómo dos niños nerditos (Ethan Hawke y River Phoenix) y uno rebelde (Presson), luego de recibir mensajes de seres de una galaxia muy, muy lejana, construyen una nave —a la que bautizan *The Thunder Road*, por aquel hermoso tema de Springsteen— con un carrito de montaña rusa para ir a su encuentro. Pero esta es sólo una excusa para que Joe nos baje línea sobre lo horribles que son los humanos y para que nos llene de referencias a la cultura pop del siglo XX (y de antes también; el personaje de River se llama Wolfgang y sus hermanitos Ludwig y Johann). Las referencias no tienen límite. Hay aquí cosas como una *drive-in movie* disparatada con una especie de *Flash Gordon* berreta y efectos de sonido de un juego de Atari, un perro que masca chicle y cuida el depósito de chatarra donde encuentran el carrito —si uno mira bien encontrará un trineo parecido a Rosebud de *Citizen Kane*— y, por último, a los niños hablando de ir “Where no man has ever gone before”, preguntándose si el planeta hacia donde van estará poblado por “mujeres amazónicas” y diciendo “They’re heeeree” cuando notan la presencia de los seres que los llaman. Ni hablar de que estos niños acuden a la “Charles M. Jones Elementary School”. Pero es al llegar a ese planeta lejano cuando más dantesca se hace la película. Lo primero que sale de la boca de un alien es un “What’s up, Doc?” con la voz de Mel Blanc. Es que estos seres, unos niños de la edad de ellos pero con apariencia de alien de cartoon, aprendieron inglés con la TV terrícola y hablan con diálogos de series y películas como *Tarzán*, *I Love Lucy*, *Casablanca* y sci-fi films de los 50. Es aquí donde nos aseguramos por completo de que estamos ante un verdadero show Dante. **JM**



MATINEE
1993.

Infierno embriagador

Existen obras donde los grandes directores desarrollan especialmente una suerte de impulso afirmativo sobre una concepción del mundo y, por lo tanto, del cine. *Matinée* es la manifestación de una ideología cinematográfica y de un “padecimiento” gozoso: la cinefilia. Aquí Dante lleva al extremo su devoción pagana, su pulsión irrenunciable a contagiar el goce alrededor de un tipo de cine, ejerciendo una militancia del cine de culto, en especial las películas del “genio de las sorpresas” William Castle, y del “maestro de la clase B” Roger Corman. Film de evocación feliz, casi un ejercicio mitómano alrededor de un momento cinematográfico, y una representación de su propia experiencia como espectador.

La historia transcurre en Key West, el pueblito norteamericano más cercano al armamento atómico que estaba siendo instalado en Cuba. Era la crisis de los misiles, el pico de mayor paranoia nuclear. Inmejorable oportunidad y lugar para que Lawrence Woolsey en persona (John Goodman) lance su película de miedo atómico *Mant* (“Víctima de la radiación, un hombre común se convierte en un monstruo, mitad humano, mitad hormiga”). Hipnotizados tras la visión del trailer de la película, durante una función doble con Vincent Price, los hermanos Gene y Dennis Loomis, hijos de un militar destinado en

barco al Caribe, esperan ansiosos la llegada de Woolsey, quien había prometido la presentación exclusiva de novedosos efectos que matarían de miedo al público. En el transcurso de la semana de espera, se enteran por la tele de la inminencia de la guerra nuclear, vuelven al cine para ver películas que detestan: las de “diversión familiar” que para el caso se inventa Dante (como la del carrito de supermercado encantado protagonizada por Naomi Watts). Gene forma parte de las simulaciones escolares de los ataques aéreos, sueña con la vuelta de su padre, con el hongo atómico, y arregla el encuentro con la chica que le gusta, obviamente en la función de *matinée*.

La llegada de la película es la gloria para todos. Y dentro de la sala, las reglas de otra realidad, el infierno embriagador, la anarquía desatada. Woolsey despliega allí todos sus recursos: trampas del guión para que la gente participe, máquinas que escupen fuego, movimiento de los cimientos de la sala, monstruos que salen de la película y secuestran a la enfermera que la empresa había dispuesto por si alguien se desmayaba del miedo; y la presentación del genial “percepto”, aparato que se colocaba debajo de los asientos y que mediante una pequeña descarga eléctrica provocaba el grito del público. “El montaje final es muy curioso, es en verdad realmente entretenido”: explosión, hongo atómico, y pánico ante la seguridad de que lo peor había sucedido. Algunos de estos trucos fueron inventados por William Castle, en películas que Dante “vivió” varias veces como espectador. En un film sin malvados, el mal se plantea en la desaparición de las salas independientes. *Matinée* es una declaración de amor incondicional, una película lúdica que reflexiona sobre un cine lúdico en extremo. Y sus héroes son quienes realizan, distribuyen y ven este cine frente a un medio que cada vez más tenderá a la reducción del universo cinematográfico. Realidad a la que Joe Dante se niega a adaptarse, peleando con las mismas armas que heredó de los héroes a quienes él decidió continuar. **Agustín Campero**





AULLIDOS
The Howling, 1981.



GREMLINS / GREMLINS 2, LA NUEVA GENERACION
1984 / *Gremlins 2 - The new batch*, 1990.

Lobo suelto

Tras un debut en el género de terror con *Piraña*, de la mano de Roger Corman, Dante pega un salto a mayores gastos y logra un ingreso lateral a la gran industria por medio de United Artists. Después de aprovechar el filón de finales de los 70 con la paranoia de animales asesinos (abejas, cocodrilos, langostas, etc.), que continuaban la explotación del subgénero catástrofe, Dante intenta retomar las raíces de los monstruos clásicos, pero a su manera. Aquí la cuenta renovada se da con los hombres lobo. El terror que propone Dante no es el de los espacios abiertos, de los bosques, de los lugares de recreación, sino que vincula la neurosis de la ciudad y su violencia implícita con el silencio y los secretos de la vida campestre, con una violencia latente.

Como siempre en las películas del director, prima el pesimismo y, luego de un prometededor comienzo, Dante logra interconectar hábilmente varias piezas (crédito para el guionista del film, un joven John Sayles) y llegar a un final, si bien previsible, logrado y desesperanzador.

Sintéticamente: una periodista se arriesga a contactar en una cabina pornográfica a un aparente violador. Cuando este sujeto muta a hombre lobo, la policía llega a balearlo. Alterada por el hecho, ella comienza a delirar y es llevada a una clínica psiquiátrica de las afueras, que resulta ser un criadero de licántropos, donde descubre que muerto el perro no se acaba la rabia.

En la década del terror de los efectos especiales, *Aullidos* arranca con el pie derecho al mostrar, con pocos cortes, la mutación de un hombre en lobo. Ese mismo año, un compinche de Dante, John Landis, superaría el récord de FX con la también lograda *Un hombre lobo americano en Londres*, en donde la metamorfosis no es de la cintura para arriba sino de cuerpo entero. Pero mientras que Landis confía en que las cosas se van a resolver, al menos trágicamente, Dante es un escéptico, un desengañado. Al fin y al cabo, ambos directores querían comerse el mundo, y ese era el momento indicado. El futuro no les daría la posibilidad. **FK**

Criaturas terrenales

El proyecto de Dante era otro. Quería hacer una película de criaturas desalmadas que se comían al perro, le cortaban la cabeza a la madre y la hacían rodar por la escalera. Pero la visión de los *rushes* le devolvió unos monstruos inesperadamente simpáticos, sobre todo cuando adquirirían comportamientos humanos. Hay mucho de azar en *Gremlins*, que en plena era Reagan satiriza el patriotismo bucólico de los suburbios y muestra al dulcísimo Gizmo expulsando larvas de bichos horripilantes. Para evitar una propagación indiscriminada es imprescindible cumplir tres reglas: que no se mojen, que no se espongan a la luz y que no se alimenten después de medianoche. No vienen (como *ET*, como *Los Critters*) de otro planeta. Son (como los pupilos de mi secundaria) internos y terrenales: se enloquecen frente al encierro y a la obligada ducha, escapan a robar comida después de las 12 y se pierden en el desenfreno de la oscuridad. Y al atravesar una hermosa Nochebuena, el parpadeo de las luces del arbolito descubre intermitentemente instituciones, géneros; encadena los hechos hacia la más inocente batalla final en la que Gizmo vence a Rayita desde el auto de la Barbie. Pero la narración se distrae y mientras los monstros miran *Blancanieves*, cae irrisoria y macabra como un meteorito la historia de Kate—su padre murió atascado en la chimenea disfrazado de Papá Noel—, fisura que convierte también a esta *Gremlins* inaugural en un capullo que luego se abrirá más alocado. Si Dante demoró para la segunda parte fue porque no quería filmar el mismo relato con otro título. En *La nueva generación*—que de no estar dirigida al público infantil habría trascendido como cabal crítica del poder—, el guionista Charlie Hass concentró la acción en el Centro de Empresas Clam; dispositivo automatizado de control, amalgama del Rockefeller Center y Grupo Clarín con la fisonomía de las Torres Gemelas. Pero aunque el espacio concentra la acción, los hechos se disseminan y desconcentran, y alejan la narración del relato más bien clásico de los 80. Dante dinamita la superficie del edificio “in-

teligente” y nos lleva a ese campo minado de incidentes en el que los gags no emergen de una búsqueda premeditada de suspenso sino a partir del susto leve de un muñeco con resorte. Una forma de recorrer *La nueva generación* es deslizarse en aladelta por esta imprevisibilidad, recalando en las digresiones, planeando sobre lo inesperado y subiendo el volumen de la banda sonora.

Y mientras un ordenanza calcula que el magnate Daniel Clam factura 365 dólares cuando va al baño, moja accidentalmente a Gizmo, que se multiplica; y sus crías antediluvianas proliferan y se escurren por los intersticios del edificio futurista hasta fundirse en el eco deforme de los ascensores programados. Y mientras la ridiculez se muestra con desparpajo y sin pudor, los altavoces anuncian que la compañía exhibirá *Casablanca* “a todo color y con final feliz”; un ex combatiente xenófobo comenta que Mr. Peltzer diseña papel higiénico reversible. Mientras los gremlins—estrafalarios, eserpénticos, multiformes—emergen de una olla de fideos tornándose más reptilianos, se inyectan tomates transgénicos hasta mutar en un retrato de Archimboldo, saltan a la pantalla y asaltan a John Wayne.

Y al deslizarnos por esta lógica de *cartoon* nada se encamina hacia una remanida batalla final. Y si la hay, esquivará el enfrentamiento entre el bien y el mal: los bichos morirán torpemente en tres segundos, con la misma azarosidad con que nacieron de una gota de agua. Porque también ensayan sofisticadas formas para morir: luego de una re-creación (no remisión) de *Los pájaros*, tras caer derrotado en un charco de cemento, un bati-gremlin vuela pesadamente hasta petrificarse en el frente de una catedral gótica. Vale aclarar que a Dante no le interesan los homenajes sino los reciclajes: tomar imágenes de la historia del cine y ponerlas en una perspectiva diferente para impedir que desaparezcan. Largar a los gremlins en muchas de las instituciones a las que estamos atados nos liberaría, aunque nada impide que nos martiricen disfrazados de dentistas o nos acosen travestidos. Nadie escapa del ridículo y nunca triunfará el bien sobre el mal mientras sigamos incubando nuestros monstruos internos. **Lilian Laura Ivachow**



YO NO SE QUE ME HAN HECHO TUS OJOS

ARGENTINA

2003, 64'

DIRECCION Sergio Wolf y Lorena Muñoz
PRODUCCION Marcelo Céspedes y Carmen Guarini
GUION Sergio Wolf y Lorena Muñoz
FOTOGRAFIA Segundo Cerrati, Federico Rasenberg y Marcelo Levintman
MONTAJE Alejandra Almirón
SONIDO Alejandro Alonso, Cote Alvarez, Gaspar Scheuer y Diego Bernaud
INTERPRETES Aníbal Ford, Rolando Goyaud, José Martínez Suárez, Miguel Ciacci, Oscar Del Priore, Estela Dos Santos, Oscar Bassil, Bruno Cespi, Luis Tarantino, Noemí Morelli, Sor Silvia, Sor Irene, Ada Falcón.



La dama desaparece

por EDUARDO ROJAS

Podría ser un policial. La dama desaparece. Deja atrás la fama, el éxito, el dinero, todo lo mundano, y se esfuma. ¿El motivo? Amores contrariados tal vez, y un arranque de misticismo religioso. Y el misterio que borra su imagen y su voz. A partir de allí es una leyenda vagamente recordada sólo por sus contemporáneos y unos pocos iniciados.

Pero no es, sólo, un policial. Nadie encomienda una investigación. Es el azar de una conversación con amigos el que lleva a uno de los directores, Wolf, a asumir el protagonismo, convertirse en detective e indagar en una historia, un tiempo, que le son ajenos. Esta ajenez, esta extrañeza recorren toda la película al ritmo del paso de Wolf.

Hay un tiempo, el de Ada Falcón, la hermosa mujer de ojos verdes que hechizó a Canaro, que parece mito. Una época de petits hoteles con paredes forradas en telas lujosas, de perfumes franceses quemando su fragancia en el aire de esas casas, de rubias manejando sus voiturettes con el pelo húmedo al viento. De auditorios de radios repletos para escuchar a la rubia de ojos verdes, que ya entonces se niega a mostrarse, figura esquiva que ensaya su huida del mundo. Pero el mito no es tiempo, transcurre fuera de él, y de aquellos esplendores ahora no queda nada: ni edificios, ni auditorios llenos de público hechizado como Canaro. Aquellos fulgores realmente existieron en el pasado, fueron carne, hueso y

humores, y de ellos quedan registros: algunas fotos, unos trozos de películas, y la voz, esa que desde la banda de sonido se descubre en versiones memorables de Discépolo, del propio Canaro.

El tiempo verdadero es el presente que camina el detective. Otras voces, otros ámbitos; en su mirada ese presente aparece desierto, a menudo oscuro. ¿Qué se perdió en el camino? ¿La voz, la belleza, el amor, todo aquello que arrebató el tiempo? Tal vez fue un país entero lo que se extravió, un territorio en donde aquellas ilusiones fueran posibles. Nadie lo afirma en esta película abierta al misterio, y es bueno que así sea, que la cámara de Wolf y Muñoz, la imagen del detective, se cierren en la búsqueda elusiva del mito y dejen caer, como al pasar, esos fragmentos descascarados de lo que no fue, desde un presente de silencios, o de voces que reconstruyen otra voz, o que convocan al misterio de una huida del mundo. Fragmentos, retazos de vida que el detective reconstruye hasta dar con la pista, hasta encontrar a la dama, la vieja dama digna escondida en el laberinto de Salsipuedes. Allí en donde Wolf vacila por única vez y acentúa una cierta frialdad, una distancia propia de lo que le es ajeno, en donde se anima a compartir la imagen, brevemente, con Ada Falcón que, como Gloria Swanson, en el ocaso de su vida reclama, y atrae sin quererlo, todas las luces sobre sí. Después sólo queda ella, un fantasma confrontado con otro. ¿Quién es



quién? ¿La anciana esclerótica que no se reconoce en la pantalla, la que cacarea burlonamente replicando su espléndida voz joven? ¿O aquella que desde el blanco y negro, atemporal, canta la letanía de un vals, ama al hombre prohibido, se apronta para la vida monástica con sus ojos clavados en el cielo?

Ni el detective ni la película pueden darnos la respuesta desde esta época laica y fugaz.

El pasado no existe, es un mito, una pantalla espléndida en donde en blanco y negro relucen la belleza y la juventud perpetuas. El tiempo es sólo presente, la imagen cruda y brutal de una anciana esperando la muerte, negando sus pecados capitales: la vanidad, la lujuria. Los ojos que la miraron desde la cámara saben lo que han hecho: registrar ese diálogo final de un fantasma con su sombra embellecida. Fiera venganza la del tiempo. Cruel la mirada que la registra. ■



Ada fantasma, Ada santa

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Hay cinco protagonistas en *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*: el fantasma de Ada Falcón, el Buenos Aires de los años 20, el otro de los 90, la cámara de Muñoz-Wolf y el punto de vista, la mirada detectivesca e interrogadora de Wolf.

Hay un mundo que ya no existe desde hace años y otro nuevo, el de McDonald's y las instituciones bancarias, pero la cámara no cede en su empeño de buscar el Buenos Aires del ayer, aquella calle Corrientes, los cabarutes y los espectáculos de music-hall de Romero y Bayón Herrera. Wolf, por su parte, busca fantasmas en cada esquina, en medio del gentío callejero, perdido en la geografía de los 90. Se pregunta y no encuentra respuestas. Reúne a un grupo de conocedores de Ada y del tango, de aquellos años 20 donde la prosa tanguera empezó a ser aceptada por la tilingüería de la clase alta. El blanco y negro se confunde con el color, los pasos de Wolf son contrapunteados por el andar de Nedda Francy y Francisco Petrone en *Monte criollo*, mítico título de los 30 de Arturo S. Mom. Llueve sobre la ciudad y allí van los fragmentos ralentados de *La muerte camina en la lluvia* de Christensen. El narrador busca sin suerte algún vestigio del ayer. La cámara lo acompaña en cada uno de sus movimientos. No encuentra nada, o encuentra muy poco: anécdotas, papeles, algún testimonio válido de Estela Dos Santos o de Oscar del Priore. Si Ada Falcón fue una estrella, si era muy altiva y andaba en auto descapotable, si Canaro la dejó o ella lo dejó a él, si un mara-

já le dio a conocer su amor. Son datos, informaciones, papeles, relatos de quienes la conocieron o escucharon. *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, hasta la primera mitad, ya es una gran película. Sí, claro, tiene la gran ventaja de contar una vida extraordinaria, corta y efímera, digna de un relato de príncipes y condesas. Pero la puesta en escena encuentra un equilibrio perfecto entre la búsqueda minuciosa de un fantasma del pasado y las imágenes, montadas con elegancia, con un ritmo interno que provoca un gran placer. No es necesario saber tanto de Ada Falcón y del tango de los orígenes para captar el propósito del film. Muñoz-Wolf describen una época, un pedazo de Buenos Aires, aquel que recrearían Romero y la empresa Lumiton desde sus simpáticas ficciones. Pero Ada no está o está muy lejos. Monja, loca, demente, senil, la cuestión es que se sabe que entregó su alma y sus bienes a Dios. Por ese amor no correspondido del gordo Canaro que, como se escucha en la película, coqueteaba con todas las cantantes y coristas de la época. Gran historia, grandes personajes, muchos fantasmas y pocas respuestas.

Allá va el auto que lleva a Wolf a Salsipuedes y a algún rincón perdido de Córdoba donde desde hace tiempo reside una ex estrella. *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* se transforma en un viaje iniciático, en una road-movie con destino fijo: un rostro aceitunado y repleto de arrugas que marcan el paso del tiempo de una nonagenaria que oculta sus ojos —justamente— y que tiene la voz quebra-

da y finita (para colmo eso). Wolf vuelve a encontrarse con Del Priore, quien narra su encuentro con la ex diva en un negocio cordobés. Un sutil travelling espía un rezo monacal como si se tratara de un film de Amadori y Sono Film de los años 40. Como en una película de Hitchcock, hay una escalera, previo paso a la revelación donde descansa el mito olvidado. Allí está ella, de perfil, cuidando su cutis, acompañada por un fondo musical. En este momento, *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* encuentra una síntesis perfecta entre el documental *Marlene* de Maximilian Schell y *Nick's Movie*, la elegía mortuoria de Wim Wenders sobre Nicholas Ray. En el primero de los docs la diva no aparecía, salvo su voz y su figura entre las sombras; en cambio, en *Nick's Movie*, Wenders hacía babear al viejo Ray con la intención de destruir un objeto de culto al que adoraba por sus películas. La cámara de Muñoz-Wolf, por su parte, protege a la gran Ada, irreconocible, graciosa, trasluciendo aún un fuerte carácter. Las imágenes de *Idolos de la radio* la muestran con Corsini y Olinda Bozán, pero la diva no recuerda o no quiere recordar. Wolf insiste con las preguntas que cualquiera le hubiera hecho, pero la santa responde con evasivas y con bastante ingenio. Eso es lo que quedó de los años 20 y 30: una habitación, un televisor, una anciana. O tal vez, otra cosa. Una santa mirando una película por televisión, balbuceando frágiles recuerdos, acaso sabiendo que jamás llegaría a ver una película dedicada a ella. ■

LA MECHA

ARGENTINA

2003, 75'

DIRECCION Raúl Perrone
 PRODUCCION Pablo Trapero
 GUION Raúl Perrone
 FOTOGRAFIA Ángel Arozamena
 MONTAJE Benjamín Avila
 INTERPRETES Nicéforo Galván, Daniel Pellinacci,
 Juan Ramón Sánchez, Enrique Torn, Pamela Sioja.



El país del oeste

por JAVIER PORTA FOUZ

Los largometrajes de Perrone pueden clasificarse según diversos criterios. Los estrenados: *Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997), *5 pal' peso* (1998), *Peluca y Marisita* (2001), *La mecha* (2003). Los no estrenados: *La felicidad (Un día de campo)* (1999), *Zapada (Una comedia beat)* (1999), *Late un corazón* (2002). La trilogía de Ituzaingó: *Labios, Graciadió, 5 pal' peso*. La vuelta a los pibes de Ituzaingó luego de las desgracias del menemismo: *Peluca*. Las comedias filosofantes: *La felicidad* y *Zapada*. Las películas con el viejo Galván: *Late* y *La mecha*. Las color y las blanco y negro, las con rock y las sin rock, hasta llegar a... las en video y la en 35mm. ¡Se estrenó una de Perrone en 35!

La historia es la búsqueda del objeto del título (de un calentador a kerosén) por parte del viejo Nicéforo Galván, digna y tozudamente más achacoso que en *Late un corazón*. Y *La mecha* es narrativamente más organizada que *Late*. Es decir, aquí hay un punto de partida, un desperfecto que plantea un desorden en el mundo del protagonista. Pero si bien la mecha rota puede parecer en un momento una excusa, un puntapié para la simple maquinaria narrativa de Perrone, los asuntos de la mecha y de *La mecha* son más que eso. La mecha averiada que hace salir a Galván de su casa —en un lugar agreste de Ituzaingó—, llegar a Morón y luego a Castelar, no es cualquier objeto, es obviamente algo que solamente tiene algún valor —y posibilidad de arreglo— en un medio empobrecido. El oeste del Gran Buenos Aires, territorio de Perrone.

La camioneta del vecino, el remis sin luneta trasera, los colectivos antediluvianos hablan del país que pocos filman. Perrone muestra al viejo Galván en ese medio, y se mete en el corazón cercano de la crisis. El centro de Morón aparece en *La mecha*. Ya no son sólo las calles de Ituzaingó ni los cruces de las vías. Ahora es un centro comercial del oeste, y uno de los más abigarrados. En dos planos se ve de fondo, detrás de la ropa y múltiples chucherías en ofertas escritas con fibrón en las veredas, la fachada del Banco Nación. En ese lugar, hace unos años, uno obtenía un dólar por un peso. Sí, como en cualquier otro banco del país, pero en *La mecha* la sensación de estafa histórica se acrecienta porque el banco aparece detrás de un amontonamiento de cosas y personas que hace pensar en el universo de *Blade Runner*, pero más sucio y menos excedentario. Así, el caminar por el centro de Morón remite a peligros típicos de la ficción genérica desterritorializada, pero una esquina bancaria nos devuelve a las mentiras históricas locales. Perrone muestra cómo quedaron la clase media baja y la clase media del oeste: varadas en un país incomunicado físicamente, por eso la importancia del auto en el estado en que esté (y en el oeste hay móviles más deteriorados que los de *La mecha*). Cada vez que Galván tiene que usar el transporte público, los planos son ásperos, amplios, no hay nada a moderna escala humana cuando uno quiere desplazarse por el oeste sin coche propio (el auto como último hogar en el final de *Peluca*). Moverse

es complicado porque los lugares se han desconectado; esto ocurre a 20 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires. Dentro de uno de los conglomerados urbanos más grandes de la tierra, el aislamiento construye otro mundo. A ese otro mundo nos enfrenta Perrone con *La mecha*. Nos hace ver su cercanía y también su aislamiento, y la circularidad de los movimientos, mediante imágenes que pierden el poder del comentario. Muestran, y lo mostrado tiene la prepotencia de lo real. Perrone rescata expresiones cotidianas que nos sueñan olvidadas en el tiempo pero que apenas están un poco alejadas en el espacio. Un espacio y una distancia que crecen con cada humillación sufrida por los pasajeros de los trenes, con cada colectivo que se rompe y provoca un viaje más apretado en el otro ("yo subiría a este porque están con demoras", dice el empleado de la línea). Uno de los delicados méritos de la observación de Perrone (y este cine reposado se parece poco a las corridas de los pibes en *Graciadió*) es evocar —enrostrar— sin énfasis la pobreza, la caída y la decadencia. Perrone ha pasado de narrar su aldea (la trilogía, *Peluca*) a mostrarla (desde *Late*). Su cine se ha vuelto universal en su posibilidad de impacto —la simpleza de la historia permite identificarse— pero sutilmente local en su grito. Un grito ahogado y resignado de un viejo que mira fotos de otras épocas menos miserables, mientras elogia unos fideos que tienen como único atractivo el hambre siempre disimulada. Al mostrar, Perrone denuncia. ■



El viejo y el mal

por GUSTAVO NORIEGA

Escribía Rohmer en su época de crítico: “Lo característico del cine es permitir que los actos cotidianos y las cosas ordinarias accedan a la dignidad épica más fácilmente que a través de ningún otro arte”. *La mecha* es un ejemplo inmejorable de esa afirmación: se trata de la travesía de un viejo que tiene que conseguir una mecha para un calentador, lo que lo hace recorrer esforzadamente un par de localidades del oeste del Gran Buenos Aires. Efectivamente, la película le otorga a esta anécdota mínima la cualidad de una gesta, la cual no tiene nada que envidiarle, salvo el final feliz, a *El Señor de los Anillos*. Para Jorge Carnevale, columnista de *Ñ*, el caso es irrelevante y digno de burla. Por supuesto, él mismo contrapondría a esta supuesta insignificancia la obra del propio Rohmer, pero el del director francés es un nombre ya validado históricamente. Que el de Perrone vaya a serlo algún día o no, es motivo de opinión. Pero que se ponga su nombre como ejemplo de director que pide créditos espuriamente ya es demasiado. Perrone ha desarrollado su carrera anterior al margen del INCAA. Esto no es necesariamente una virtud (no hay nada malo en que el Estado subsidie el cine) pero no se puede ignorar –salvo por maldad– que es así. Volvamos a la película. Esa cualidad del realismo cinematográfico de dotar de una dignidad especial a un acto cotidiano y aparentemente menor es algo que el cine iraní supo aprovechar especialmente en su favor. Allí están para demostrarlo dos sagas infantiles: *¿Dónde queda la casa de mi amigo?*, de Abbas

Kiarostami, y *El espejo*, de Jafar Panahi, que tienen como protagonistas a dos pequeños que llevan a cabo travesías, uno de un pueblo a otro para devolverle el cuaderno a un amigo, y la otra por las calles de Teherán. Pero esas historias tenían un cierto aire victorioso: eran niños y, aunque los obstáculos se hacían más grandes a su mirada, ellos tenían la energía y la determinación necesaria para poder sobrellevarlos. *La mecha*, en cambio, tiene como protagonista a un anciano, para más datos, pobre y suburbano. Es, por lo tanto, una película infinitamente más triste y pesimista que sus parientas iraníes. El viejo Galván sufre por su periplo pero no nos enteramos de su pesar porque lo diga –en rigor de verdad, no se queja nunca– sino simplemente porque se lo ve en el cuerpo. Y no porque Galván (así se llama el personaje pero también quien lo interpreta) sea un gran actor sino porque está sufriendo las consecuencias de la vejez ahí mismo, mientras la cámara lo está registrando.

Galván se mantiene dificultosamente en pie tratando de conseguir un repuesto que ya no se fabrica, mientras le dicen que todos los que pueden llegar a ayudarlo están muertos o jubilados o simplemente no están. La película hace con él lo que nadie hizo con sus compañeros de generación, con los ferreteros expertos, con los calentadores a mecha: preservarlo. Su tranquila resignación, sus inalterables buenos modales, su lenguaje (no escuchaba decir “muy amable de su parte” desde hace treinta años, por lo menos), su

impecable dignidad en la pobreza, todas esas cosas que en pocos años serán el recuerdo de nadie, Perrone las ha preservado en esta película. No es casual que lo menos interesante de *La mecha*, lo más efímero, sean sus intentos ficcionales de captar la situación social, como la escena de los chicos con escopetas. Como señala Javier aquí al lado, la infinita decadencia del oeste bonaerense se hace presente con el simple hecho de poner una cámara en sus calles atestadas.

¿Qué contestarle al columnista para quien la búsqueda de una mecha por parte de un viejo le parece poca historia para ser contada por el cine? Como señala Edgar Morin, “lo que atrajo (al cine) a las primeras multitudes no fue la salida de una fábrica, ni un tren entrando en una estación (hubiera bastado ir a la estación o a la fábrica) sino una imagen del tren, una imagen de la salida de la fábrica. La gente no se apretujaba en el Salon Indien por lo real sino por la imagen de lo real”. Y la explicación de esa fascinación por la realidad dignificada por la cámara la da Bazin cuando habla, refiriéndose a las fotografías familiares, de la “presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica imposable; porque la fotografía no crea –como el arte– la eternidad sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo de su propia corrupción”. A la muerte y el olvido Perrone les ha arrebatado algunas hermosas imágenes de un viejo digno y testarudo. Es muy amable de su parte. ▣

EL AMOR CUESTA CARO

¡Me fascinás!

a favor SANTIAGO GARCIA

*Intolerable Cruelty*ESTADOS UNIDOS
2003, 100'

DIRECCION Joel Coen
 PRODUCCION Ethan Coen, Brian Grazer
 GUION Robert Ramsey, Matthew Stone, Joel Coen, Ethan Coen
 FOTOGRAFIA Roger Deakins
 MONTAJE Roderick Jaynes
 INTERPRETES George Clooney, Catherine Zeta-Jones, Billy Bob Thornton, Geoffrey Rush.



"El impulso amoroso del hombre se manifiesta a través del conflicto", le dice el doctor Lehman a Susan Vance cuando ella le explica las "persecuciones" a las que ha sido sometida por David Huxley. Luego ella se lo repite a él, quien la mira sorprendido. Pero a la larga se demostrará que tiene razón, aunque tal vez donde decía "hombre" debería decir "hombre y mujer". Claro, hay impulsos e impulsos, y conflictos y conflictos. La cita del comienzo proviene de *La adorable revoltosa*, clásica *screwball comedy* de Howard Hawks. En *El amor cuesta caro* el conflicto es tan extremo que estamos a medio camino entre la *screwball* y la comedia negra, un género, este último, más cercano al universo de los hermanos Coen. Desde el vamos, la película es una pelea entre las comedias mencionadas y una tercera: la comedia romántica, que parece apaleada frente a velocidad de la *screwball* y la maldad de la negra. Pero apaleada no significa derrotada. Entre otras cosas, el film es una especie de ensayo sobre el romance en el cine y su influencia en la vida de la gente. Casi se podría pensar que se trataba de una comedia para que la dirigiera Nora Ephron. No importa cuánto cinismo le quieran poner los Coen, algo que ellos no se animan a decir y que no es otra cosa que el impulso amoroso básico con ramificaciones románticas se asoma en la película y la vuelve sofisticada, compleja y apasionante. Tres formas de comedia al precio de una. El amor, o el impulso amoroso o lo que sea, une a los protagonistas y nadie los puede separar. Se pelean, se atacan, parecen destruirse, pero están irremediabilmente atados el uno al otro. Pueden faltarles muchas cosas, pero les sobra fuego en el corazón. Así, *El amor cuesta caro* termina siendo una película profundamente romántica, porque cree que el amor une a la gente, aunque no sea el amor de las películas, aunque sea complejo, contradictorio, negro, doloroso... el amor los sigue uniendo. El amor deja de estar idealizado y entonces su triunfo es más emocionante. Incluso si su victoria es parcial, es una vez emocionante. Nada es seguro, los votos de amor deben ser renovados cada día, cada noche, por siempre. Y una y otra vez las personas vuelven a creer como el amigo del protagonista que llora en todas las bodas, sin excepción. ■

Caro pero el peor

en contra MARCELA GAMBERINI

Ay... de nuevo los Hnos. Coen. Cada aparición es una sorpresa. Un universo posible pero poco probable, inestable. Revisores de cada género, juegan con ellos y se divierten, pero al espectador a veces no le pasa lo mismo. Ellos, los Coen, disparan sentidos, eso sí, no sabemos hacia dónde. En general (no hay espacio para mencionar cada uno de sus films) los hermanitos son como aquellos españoles de la conquista: quieren hacer pasar vidrios, baratijas relucientes y caras por piedras preciosas. Cáscaras lustrosas y brillantes, pero vacías. Cajas sin interior. Lo peor es que muchos compran, como los indios. Los Coen son farsantes, traidores, engañan; es verdad, a veces con cierta inteligencia, a veces con alguna perdida idea interesante, pero en definitiva son estafadores. Sí, la asociación es obvia, en *El amor cuesta caro*, el juego de engaños está a la orden del día. La despampanante Zeta-Jones engaña al buen mozo de Clooney, este la engaña a ella y así se desarrolla, sucesivamente, la somnifera trama del film. La misma estrategia con la que se cuenta la historia es la que usan los hermanitos para filmar. Un juego de engaños, cajitas chinas, muñequitas rusas. Claro, no hay que olvidar que el último engañado es el espectador. Una película sin centro, sin eje, sin corazón. Eso, sin la más mínima emoción. Una película sin alma. Ahora bien, además, pasa que estas estrategias lúdicas no entretienen, no divierten al espectador, ¿es una comedia?

Hay algo bueno en la película, la secuencia inicial. En ella Geoffrey Rush canta, exacerbado, *The Boxer* de Simon y Garfunkel. Lástima que este personaje, prometedor al comienzo, se desdibuja a lo largo del film. Sucede lo mismo con el personaje que encarna Billy Bob Thornton, ampliamente desaprovechado. En realidad, todo el film se va perdiendo a medida que avanza: se diluye, aburre, hipnotiza, cansa como el barato empapelado de la seudomítica habitación del obvio *Barton Fink*.

Nada más. Obvio, que los Coen "sigan participando" en el concurso, fuera o dentro de la industria, da lo mismo. Tal vez en algún momento logren la simpatía, la emoción y la personalidad que nunca alcanzaron. Tal vez sea porque se han demorado buscando "la verdad" a través de costosos mecanismos que ponen a funcionar pálidos sentidos. Cine sin corazón, sin odio, sin pasión, sin gracia. ■

Muñeco de torta

American Wedding

ESTADOS UNIDOS
2003, 96'

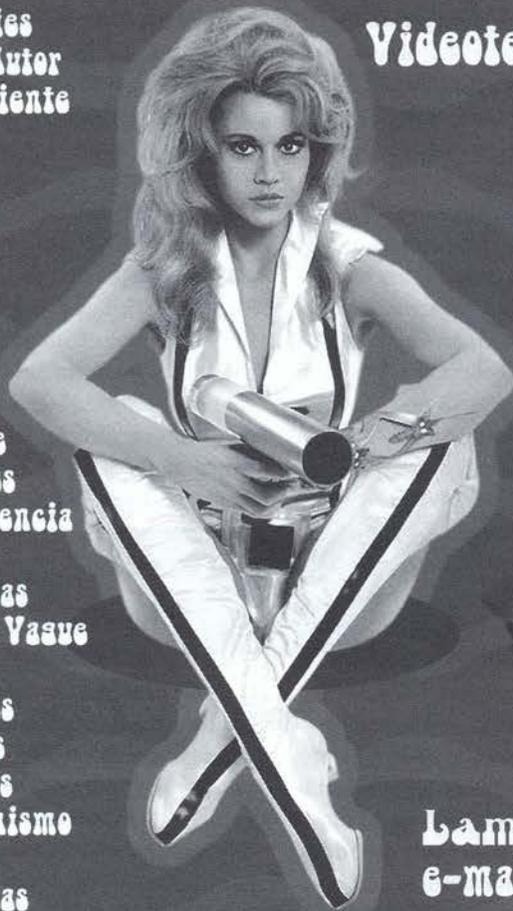
DIRECCION Jesse Dylan
PRODUCCION Josh Shader, Chris Weitz, Paul Weitz
GUION Adam Herz
MUSICA Christophe Beck
FOTOGRAFIA Lloyd Ahern II
MONTAJE Stuart H. Pappé
INTERPRETES Jason Biggs, Sean William Scott, Alyson Hannigan, Eddie Kaye Thomas, Thomas Ian Nicholas, January Jones.

Escatológica, sensiblera, grosera, primitiva, divertida: cualquiera de estos adjetivos le sienta bien a la serie de *American Pie*. En esta tercera entrega (teóricamente la última, aunque no habría que extrañarse ante *American Pie: El divorcio* o *American Pie: Los funerales*), el grupo original de personajes, que había sorprendido a más de un prejuicioso en la original y alcanzado consistencia sin perder un gramo de gracia en la segunda parte, es dejado un poco de lado para ubicar en el centro de la acción a Stiffler, el bestial y sobreexcitado muchachote interpretado por Sean William Scott, que estará siempre a punto de arruinar el casamiento del título —entre el torpe Jim y la ninfomaniaca Michelle— merced a su desesperación por acostarse con la dama de honor. Esto ni siquiera es una “excusa argumental” para introducir gags más o menos remanidos: es el argumento completo de la película, que tiene en la honestidad brutal, en poner su rusticidad y su candidez en la superficie sin vergüenza, su mayor virtud.

Una lectura política (¿correcta o incorrecta?), ideológica (¿qué opina de la institución matrimonial?) e incluso estética se revela inservible ante un producto como *American Pie: la boda*. El rostro del archienemigo de Stiffler durante la detallada secuencia en la que este pasa de “comer mierda” figurado a literal, sugiere la actitud que debería adoptarse para disfrutar el humor de *American Pie*. A Finch le repugna lo que ve porque sabe, como el espectador, lo que está sucediendo en realidad, pero no puede evitar sentir algo de cariño y respeto hacia alguien capaz de llegar tan lejos por una obsesión. Si se ha seguido la serie desde el principio, esa empatía con los personajes —el más querible probablemente sea el padre con respuestas para todo, al que da vida el gran Eugene Levy— funciona, y alcanza para desvincular del todo a la mancillada tarta americana, devenida pastel de bodas recubierto de vello púbico, de la infame seguidilla de *Porky's* con la que se la suele comparar. **Agustín Masaedo**



Cult Movies
Cine de Autor
Independiente
Clase B
Comics
Bizarro
Clasicos
Rarezas
Erotismo
Sci-Fi
Under
Cine Arte
Novedades
Ultraviolencia
Europeas
Argentinas
Nouvelle Vague
Pop
Orientales
Musicales
Picarescas
Expresionismo
Trash
Incorrectas



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
CINERAMA
VIDEOS-DVD

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

Si te gusta *Matrix*, ni vengas

JUGANDO CON EL DESTINO

Bend it Like Beckham

INGLATERRA / ALEMANIA, 110', DIRIGIDA POR GurunDIR Chadha, CON Parminder K. Nagra, Keira Knightley.



En una escena imposible (es un sueño) una joven comparte equipo con Beckham y hace un gol. La voz de un periodista se pregunta: ¿Será la nueva Gary Lineker? El periodista es Gary Lineker y ya tenemos el primer gran chiste de esta comedia deportiva. Porque *Jugando con el destino* (*Bend It Like Beckham*) tiene simpatía de sobra y hace un derroche (literal) de chistes efectivos y verdaderamente graciosos. Algunos son elementales y otros simplemente tontos, pero muchos consiguen hacer reír en buena ley, con situaciones absurdas que le quitan toda gravedad posible a la historia que se nos cuenta. Una joven de familia hindú posee la vocación y el talento para dedicarse al fútbol, pero su familia se opone absolutamente a la posibilidad de que el sueño se concrete. Ella les oculta, entonces, su vida con el fútbol. La familia la descubre por lo menos tres veces, y eso hace que lo que en otra película hubiera sido terrible, acá resulte gracioso. Más allá de todo, la familia la quiere y tarde o temprano cederá. Las dos protagonistas son tan carismáticas que no hay forma de dejar de sonreír durante todo el film. Y la familia es tan insoportable que dan ganas de no ver nunca más una familia hindú (o no hindú, ya que cien veces peor es la madre de la joven inglesa amiga de la protagonista, aunque es sólo una persona frente al batallón de la otra familia). La película —fiel al espíritu de un film deportivo— incluye el habitual rescate de segundo tiempo y un final recontrafeliz típico del género, y lo que quiere contar es muy simple: no todas las hijas nacieron para casarse, ni para usar vestidos, ni para quedarse dentro de su clase social. La tradición puede quebrarse. Parece una tontería, pero si uno presta atención en este país aún se discute si las mujeres pueden o no jugar al fútbol. Esa es sólo una parte de una larga lista de imbecilidades que nos colocan en la prehistoria ideológica del mundo. Así que esta película, que podría ser comparada por su sofisticación con *El karate kid 4*, aquí se convierte en un film de profundo contenido político y temática polémica. **Santiago García**

OSCAR ALEMAN, VIDA CON SWING

ARGENTINA, 2002, 104', DIRIGIDA POR Hernán Gaffet.



El jazz argentino ha presentado a lo largo de su historia muy pocas figuras que alcanzaron una dimensión verdaderamente internacional. Podría hablarse, hasta cierto punto, del Mono Villegas, quien grabó su primer disco en EE.UU. en 1955; del Gato Barbieri, quien desde mediados de los sesenta frecuente con éxito los escenarios internacionales, y no mucho más. Sin embargo, hubo un músico que, antes de convertirse en una exitosa figura en el medio local, formó parte de la compañía de Josephine Baker en los años 30, tocó con artistas de primera línea como el trompetista Bill Coleman, fue comparado —a pesar de las diferencias de sus estilos interpretativos— con Django Reinhardt e incluso recibió del mismísimo Duke Ellington la oferta de ocupar un lugar en su legendaria orquesta. Guitarrista, bailarín, actor, ocasional cantante, antes que nada un auténtico showman, ese músico fue el chaqueño Oscar Alemán. La película de Hernán Gaffet (con inesperada y exitosa repercusión en el público) debe verse como un esfuerzo atendible por recuperar a una figura desconocida por las jóvenes generaciones, que recorre su trayectoria desde su infancia desgraciada, su paso por el Brasil, los triunfos en Europa, el exitoso regreso a Argentina, los años de decadencia y su retorno a la fama y el reconocimiento en los últimos años. Y lo hace mediante un prolijo registro cronológico al que se puede achacar cierta falta de imaginación y un didactismo por momentos excesivo, en buena medida debido a la omnipresente voz en off (a la que se agregan ocasionales apariciones ante la cámara) de Quique Pesoa. Por otra parte, la rigidez y el envaramiento de la mayoría de los entrevistados (con la honrosa excepción de Chachi Zaragoza, el único que se muestra suelto y distendido frente a la cámara) provocan que el film transmita una seriedad y una falta de swing bastante ajenas a las características del personaje, precisamente alguien capaz de extraer swing con su guitarra hasta del tema más desembocadamente comercial. **Jorge García**

JEEPERS CREEPERS 2

ESTADOS UNIDOS, 2003, 104', DIRIGIDA POR Victor Salva, CON Jonathan Breck, Ray Wise.



Jeepers Creepers evitaba todos los lugares comunes de un género que *Scream* y *El proyecto Blair Witch* habían redefinido y asesinado. Con ese camión desenfundado que acechaba a los protagonistas al comienzo del film, Victor Salva revisitaba *Reto a muerte* de Spielberg mientras le daba una nueva dimensión al aburguesado terror de los últimos años. En *JC* había un quiebre importante: el camión con la bocina infernal desaparecía a mitad de película para cederle el lugar a The Creeper, un misterioso monstruo caníbal que la cámara intentaba esconder del espectador o, a lo sumo, mostrarlo en pequeñas dosis. Esa segunda parte del film fue un exquisito volantazo de guión, una maniobra arriesgada que suele hacer derrapar a la mayoría de las películas. Esta secuela es otra sacudida brusca de volante, si se toma como punto de partida la primera parte. Durante toda la película está latente la idea de que a partir de lugares comunes genéricos se está intentando hacer del Creeper una nueva franquicia monstruosa. Con el correr de los minutos, se multiplican los primeros planos que buscan transformar a The Creeper en un serial killer con un carisma y un *timing* dignos de un showman, tanto para las apariciones escalofriantes como para los chistes. La secuencia de la selección de las futuras víctimas muestra esto en un par de minutos. En esa escena también se nota otra vuelta de tuerca interesante para el género: siempre es necesario mantener encerrados a los personajes a los se quiere provocar pánico, pero Salva no elige una habitación ni una casa. Decide alternar el encierro del grupo de adolescentes entre un colectivo y la ruta como lugar aislado del que no hay salida posible. Una decisión arriesgada, pero que logra crear la sensación de claustrofobia a campo abierto. El mayor reclamo que se le puede hacer a este nuevo ataque del bocón es el hincapié (por enésima vez en el año) que se hace en la venganza como móvil de la acción. Tal vez el único de los lugares comunes del que no logra salir tan airoso Salva en esta segunda (¿y última?) entrega. **Nazareno Brega**

ABRAZOS, TANGO EN BUENOS AIRES

ARGENTINA, 2003, 85', DIRIGIDA POR Daniel Rivas, CON El Sexteto Mayor, Luis Borda, Raúl Lavié, Liliana Herrero, Rubén Juárez, Adrián Laies, Juanjo Domínguez, Julio Pa-ne, entre otros artistas participantes del Quinto Festival Buenos Aires Tango.

Arribé a la sala cargado de prejuicios y con cierta bronca contra el tango que últimamente se muestra en las pantallas y por cómo me excluye lo que denominan "un sentimiento" a partir de sus estereotipos, su machismo cavernícola y su iconografía. Pero me encontré con una película en la que afloran tensiones entre ese "tango" —el Obelisco, el Riachuelo, y el merchandising caza turistas; los bailarines empilchados de polaina y mocasín— y la música y sus intérpretes y compositores. *Abrazos...* toma partido por estos últimos desde sus discursos, y se apoya en la fluidez de una construcción desestructurada y la elección de reducir "ese" tango. Los imperdonables son justamente los segundos de íconos porteoños y Aníbal Ibarra milongueando (que subrayan el carácter oficial del Festival y la película, y contribuyen a alimentar un tipo de personaje generado desde la publicidad de campaña electoral). Segundos que se vuelven la nada cuando emergen los acordes de Astor Piazzolla, y cuando fluye su concepto aperturista, arriesgado y convocante. **Agustín Campero**

S.W.A.T. - UNIDAD ESPECIAL

ESTADOS UNIDOS, 2003, 117', DIRIGIDA POR Clark Johnson, CON Colin Farrell, Samuel L. Jackson, Olivier Martinez.



Presa de una dinámica visual que bien puede compararse al armado de un arma de repetición con mira telescópica —cuanto más veloz, más rápido se mata al enemigo—, *S.W.A.T.* es más una película de reacción que de acción, desde la perspectiva ideológica del término y desde su acepción cercana a la física. Políticamente reaccionaria, no hace escala en ningún precepto estético narrativo que la salve de ser un panfleto etno-



Una bochornosa y navideña comedia romántica inglesa que pretende ser *Realmente amor*.

centrista; y físicamente, pues frente a una acción la película, junto al grupo S.W.A.T., funciona como respuesta a un golpe asestado desde afuera. Desde ese punto de vista, parece estar concebida como una advertencia, llena de giros inesperados que traicionan la lógica que pregonan las partes iniciales de la película. Un bodrio lleno de disparos muy parecido a *Bad Boys II*, en donde debe eliminarse cualquier elemento extraño que ose pisar suelo norteamericano.

Eduardo Flores Lescano

REALMENTE AMOR

Love Actually

INGLATERRA, 2003, 135', DIRIGIDA POR Richard Curtis, CON Hugh Grant, Colin Firth, Emma Thompson, Liam Neeson, Laura Linney, Keira Knightley, Bill Nighy.

El escritor británico Curtis (*Un lugar llamado Notting Hill*, *Cuatro bodas y un funeral*) dirige por primera vez, y logra que la ligereza y el discreto encanto de sus anteriores comedias románticas se pierdan casi por completo en una maraña de personajes sin gracia ni interés, con marco navideño. Apenas el desbocado rockero cincuentón que compone Bill Nighy aporta algo de chispa entre toneladas de pólvora mojada: bochornosos subrayados musicales, personajes abandonados a mitad del film, chistes y estereotipos antediluvianos, patriotismo de ocasión... Ya la voz en off del prólogo auguraba lo peor, al postular que "el amor está en todas partes" a partir de la pedestre constatación de que los últi-

mos llamados desde las Torres Gemelas fueron "mensajes de amor, no de odio". **Agustín Masaedo**

SHINER

REINO UNIDO, 2000, 98', DIRIGIDA POR John Irvin, CON Michael Caine, Martin Landau, Francis Barber, Claire Rushbrook, Frank Harper.

Hay dos películas en *Shiner*. O dos lógicas para el camino de los personajes. La primera opera mientras el viejo promotor de boxeo Billy *Shiner* Simpson (Caine) da los últimos toques grasa y mafiosos a la colorinche velada en la que su propio hijo peleará por el título mundial contra un negro americano. *Shiner* ansía el triunfo social, nunca conocido. El, su familia y sus colaboradores son blancos, ingleses y habitan Londres con un acento tan desclasado que no podría corregir ni Henry Higgins. Hasta llegar a la pelea, el veterano jamás consagrado John Irvin (entre muchas otras, *El monte de las viudas*) explica de más cada situación mediante el viejo sistema de líneas de diálogo o gestos que piden a gritos no manifestarse. Pero hasta ese momento, y tal vez hasta que se van los americanos comandados por Martin Landau (tan grasa como Caine pero más *american*, menos preocupado por los masones), el relato fluye a partir de la acción continua, con cierto vértigo y suspenso. Sin los americanos, sólo quedan los cockney y la lógica del peor cine inglés (¿quién cometió un asesinato?, ¿cómo se puede ser

más desagradable?). Y la mitad que falta de película se torna arbitraria y vueltera. Mientras tanto, los personajes pierden toda dignidad y el final es un amasijo en una terraza. Allí *Shiner* encuentra dos cosas: su piso de inteligencia y el peor diálogo excesivo. Lo dice Caine, gran actor y gran mercenario. **Javier Porta Fouz**

ELOGIO DEL AMOR

Eloge de l'amour

FRANCIA / SUIZA, 2001, 97', DIRIGIDA POR Jean-Luc Godard, CON Bruno Putzulu, Cécile Camp, Jean Davy.

Un Godard que, en suntuoso blanco y negro, parece querer volver a sus orígenes, aunque esta película poco tiene que ver con *Sin aliento* o *Alphaville*. Tampoco existe esa idea de reflexión en el desorden que caracterizó al JLG de los noventa, de *Nouvelle Vague* a *Histoire(s) du cinéma*. En la superficie elegante, principalmente estática, de *Elogio del amor* se desliza lenta una historia del cine dentro del cine sin la vitalidad de *Pasión* (1982); por el contrario, JLG parece momificado y su voz over, sugestiva como siempre, parece querer salvar del naufragio a las imágenes. De igual manera, el fragmento a color del final intenta inyectar humor y soltura a un film "serio", aunque sólo parece un manotón de ahogado. Porque *Elogio del amor* se hunde frente a la impresión de que su apariencia de obra magna y su calidad de film ensayo, ambas cosas presentes en su título, nunca llegan a cumplirse. Apenas una pe-

lícula apéndice de obras más fértiles del último Godard. *Elogio del amor* se estrenó en la lujosa salita del Hotel Elevage, que también es un apéndice del circuito de cines porteños. Y aunque fue exhibida en fílmico en los festivales de Buenos Aires y Mar del Plata, la película se proyectó en video. A pesar de su desafortunada factura, *Elogio del amor* merecía más espacio en esta revista pero resulta difícil considerarla como a cualquier otro estreno por las cuestionables condiciones de exhibición.

Diego Trerotola

TONTOS, TONTOS Y RETONTOS

Dumb and Dumberer: When Harry Met Lloyd

ESTADOS UNIDOS, 2003, 85', DIRIGIDA POR Troy Miller, CON Eric Christian Olsen, Derek Richardson, Eugene Levy, Rachel Nichols.

Si a uno le piden que dibuje a Hulk y pinta sólo un manchón verde, estaría bastante cerca de repetir la operación que *Tontos, tontos y retontos* efectúa con respecto a la ópera prima de los hermanos Peter y Bobby Farrelly, la subvalorada *Tonto y retonto*. Esta mala imitación de la vida farrelliana en los tiempos de la precuela narra el primer encuentro entre dos (pre)potencias, Harry y Lloyd, y las desventuras de ambos en la preparatoria. El director acomoda las piezas como el actor proto-Jim Carrey o esos chistes remachados del original (el del baño o el de la oportunidad desperdiciada) para que el preconcepto sobre el cine de los hermanitos, aquel que

los reduce al chasco escatológico, domine y permita creer a los distraídos que la película es la misma. No se puede pedir mucho de un film que comienza con una subjetiva desde dentro de un órgano sexual femenino. **Juan Manuel Domínguez**

A LOS TRECE

Thirteen

ESTADOS UNIDOS, 2003, 100', DIRIGIDA POR Catherine Hardwicke, CON Nikki Reed, Evan Rachel Wood, Holly Hunter, Jeremy Sisto, Deborah Kara Unger.



Otra película de adolescentes. Mujercitas encapsuladas en los lugares comunes de *all american teen* (sexo, drogas & fashion). Todo muy, muy dramático y duplicado para que no queden dudas del "mensaje" retrógrado (2 adolescentes "descontroladas" por culpa de 2 madres "descuidadas"). *A los trece* ni siquiera mantiene la coherencia o la dignidad a través de su puesta en escena de moviediza cámara en mano, que si bien al principio parece dar una urgencia a las imágenes y una impronta de video casero, luego desaparece frente a recursos caprichosos que se esfuerzan en mantener el nervio narrativo, como el uso de movimientos pendulares profesionalmente planificados. **DT**

MARC, LA SUCIA RATA

ARGENTINA, 2003, 90', DIRIGIDA POR Leonardo Calderón, CON Diego Mackenzie, Daniel Ritto, Geniol, Divina Gloria.

Opera prima de Leonardo Calderón basada en la novela homónima del periodista José Sbarra, *Marc, la sucia rata* relata -con muchas reiteraciones y una estética sucia como su protagonista- la vida de un marginal en proceso de autodestrucción *fast forward* en los años ochenta porteños. A través del parloteo constante de Marc (el fallecido Diego Mackenzie) con un policía (Daniel Luca vive Ritto) por una parte y un taxista border (Geniol) por otra, o de las imágenes de *Los pro y los contra de hacer dedo* -inconcluso film de la rata dentro del



Godard vuelve a la ficción con un *Elogio del amor* pero sin pasión.

film- podemos comprobar una visión del mundo (del cine) que reduce a los personajes a meras marionetas afectadas. **JMD**

CLICK!

ARGENTINA, 2003, 107', DIRIGIDA POR Ricardo Julio Berreta, CON Sergio Lumbardini, Mara Bestelli, Silvia Bosco y Claudio Giúdice.

De a poco se está volviendo a aquella práctica perpetrada por la gestión Mahárbiz de estrenar *cualquier cosa* en las salas del INCAA, que no sólo impide que otras películas argentinas mejores se estrenen, sino que puede hacer que el público piense que todo el cine argentino es esto. *Click!* es una película imprevisible en todos los sentidos posibles: se ve mal, intenta pasar por comedia pero los chistes no causan ninguna gracia y se ven venir a años luz, la música parece la cortina de un programa de TV infantil de canal comunitario, tiene los típicos desencuentros de tira diaria televisiva de cuarta y los personajes son directamente no-dimensionales (entre ellos, el de una psicóloga que parece haber aprendido con un manual de *Psychology for Dummies* y que, cuando atiende a sus pacientes, imita la voz). Y ni hablar del afiche... Ah, además dura 107 minutos. **Juan Martínez**

EL MOSQUETERO

The Musketeer

ALEMANIA / INGLATERRA / LUXEMBURGO, 2001, 104', DIRIGIDA POR Peter Hyams, CON Justin Chambers, Mina Suvari, Tim Roth, Stephen Rea, Catherine Deneuve.

Los tres mosqueteros tal vez sea, aún hoy, la novela que más veces ha sido adaptada al cine. Ha conocido versiones muy distintas entre sí, fieles e infieles al original. En muchos casos interesantes y en algunos hasta brillantes. *El mosquetero* -por el contrario- busca abrirse paso entre las más patéticas y soporíferas miradas que haya sufrido jamás la novela de Dumas. Sólo puede interesarles a los fanáticos del escritor y su saga mos-

quetera, por cuanto brinda un constante devenir de elementos irritantes que mantendrán, dentro del tedio general, el interés por saber de dónde pueden salir tantas malas ideas al llevar al cine tan extraordinario libro. **Santiago García**

SOÑANDO JUNTOS

He ni zai yi qi

CHINA / COREA DEL SUR, 2002, 116', DIRIGIDA POR Chen Kaige, CON Yun Tang, Peiqui Liu, Hong Chen.



Lo hemos visto tantas veces: un chico con un talento especial, en este caso el violín, debe superar la pobreza de origen y otras vallas para triunfar. Versiones modernas de las historias de héroes mitológicos adaptadas al individualismo capitalista son fábulas tranquilizadoras, a veces bellas. Esta es una versión oriental. Chen Kaige ha pulido todos sus defectos: la falta de concisión, las historias paralelas a la trama central que arrancan y terminan sin llevar a ningún lado, la duración excesiva y gratuita; y ha diluido su compromiso con sus personajes e historia que equilibraban aquellos defectos en *Adiós, mi concubina*, para vender un film de calidad ecuánime (en tanto da a cada uno de sus protagonistas lo que más o menos quieren), desprolijo y bastante trampo. Con una escena final efectista como pocas en la que, malamente, se cierran todas las ventanas narrativas que Kaige va dejando abiertas, y la emoción la presta el viejo

Tchaikovsky, nunca la cámara, nunca la historia. **Eduardo Rojas**

LA GUARDERIA DE PAPA

Daddy Day Care

ESTADOS UNIDOS, 2003, 92', DIRIGIDA POR Steve Carr, CON Eddie Murphy, Steve Zahn, Anjelica Huston.

Esta vez no se puede culpar al doblaje. *La guardería de papá* suena mal en cualquier idioma. Murphy no se conforma con ser un mal comediante, ahora vuelve como mal comediante "de buen corazón", en la línea cinematográfica de Francella y el próximo Julián Weich. Otra vez se castiga a los niños como vehículo para mostrar esa bondad, a partir de una infinidad de chistes que funcionan tan mal como la gran cantidad de momentos que pretenden ser emotivos. Dentro del universo que construye el film, el mal toma forma de institución educativa. Pero esa maldad reside en que a los chicos en este lugar nefasto intentan... ¡jenseñarles! Eddie ayuda a que los chicos abandonen la escuela y como lección les enseña que, en realidad, "todo lo que necesitan es amor". **Nazareno Brega**

BONIFACIO

ARGENTINA, 2003, 60', DIRIGIDA POR Rodrigo Magallanes, CON Alfredo Steimberg, Carlos Pedraza.

Una de terror, pero de cabotaje y con varias escalas en paisajes de la provincia de Santa Cruz y algún que otro regionalismo visual por ahí suelto. Lejos del vértigo del género, más bien casi en las antípodas, *Bonifacio* se tropieza con su propia narrativa que peca de tautológica, lenta y torpe: la escena en la que el peón explica la leyenda de "El Grandote" a la única víctima dura como diez minutos y la película casi una hora. La decisión de usar una voz en off en tono decimonónico traiciona y subestima al género y al espectador, a la par que expone cómo *Bonifacio* explica mucho más de lo que muestra. **JMD**



TÍTULOS OFICIALES

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

ALMAGRO: 4958-9000 | BELGRANO: 4789-6500 e-mail: ito1@ort.edu.ar | ito2@ort.edu.ar WWW.ORT.EDU.AR

INSTITUTOS DE TECNOLOGÍA ORT ABIERTA LA INSCRIPCIÓN

- Realizador Integral de Cine y Televisión
- Productor en Artes Electroacústicas
- Productor Integral de Radio

20 carreras a tu disposición

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



¡Voluntarios!
La **HAWAII CAT FOUNDATION** necesita tu ayuda para su santuario en Oahu (a 20' de Honolulu). Te ofrece dormitorio (para dos personas), baño privado, acceso a la cocina y a internet por 4 horas de trabajo diarios 6 veces por semana. Podés ayudarnos equilibrando tus habilidades... y nuestras necesidades, en tareas de jardinería, carpintería, publicaciones, captura de gatos salvajes, atención de los gatos protegidos y pedido de donaciones. Es tu oportunidad para conocer esta hermosa isla. Consultanos en <http://www.hicat.org> o mandanos un e-mail a carlos_subi@hotmail.com

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

El extraño caso de David Cronenberg

Excursiones por un cine enrarecido

un curso de verano por **Eduardo A. Russo**
Informes al 4823-9270 E-mail: earusso@arnet.com.ar

400A Cine

Traducción de guiones y proyectos.
Presentaciones a subsidios internacionales.

E-mail 400a-cine@voila.fr

Imanora-fellini-kitano-bertolucci-chabrol-leconte-bresson-godard-sautet-
cine independiente
de autor
y clásicos
no camine mas ...
en caballito y villa crespo
club de video
Apolinario figueroa 146
alt. Acoyte 1400
tel. 4857-2633/4856-3319
Von trier-lang-de la iglesia-medem-ripstein-trauffaut-rohmer-tavernier

Dorrie-coppola-Allen-stone-de palma

Lo bello y lo terrible

Kossakovsky es de esos directores que parecen conducir su filmografía (y hasta cierto punto, también su biografía) de acuerdo a lo que van rodando. Y decide lo que filmará a partir del desafío de mostrar gente, o de encontrar (más que contar) historias. **por AGUSTIN CAMPERO y EDUARDO A. RUSSO**

¿Cómo fue el encuentro con la gente que ayer fue a ver tu película (*Tisché!*)?

Muy bueno. Las películas fueron muy bien recibidas, se hicieron buenas preguntas y se rieron bastante. Fue muy gracioso. Yo me quedé sorprendido de que entendieran todo. Diría que los rusos y los argentinos somos bastante parecidos.

Muchos decían que *Tisché!* era muy argentina. Acá se podría filmar la misma película.

¿Y en qué somos parecidos los argentinos a los rusos?

Somos muy emocionales, amistosos, sentimentales, y también vagos (*risas*). Acá también se ve a dos hombres trabajando, y el resto alrededor mirando.

Gente gregaria... en *Losev* es muy interesante la relación del filósofo y sus seguidores. ¿Cómo pudo sobrevivir durante los 70 años de la Unión Soviética, en esa situación?

Básicamente, estuvo perdido durante un tiempo. Sus libros no se publicaban. Estaba recluido, sólo se dedicaba a cuestiones puramente académicas en instituciones pedagógicas. Después de la revolución, unos 200 filósofos y escritores partieron al exilio. Chestov, Bulgakov y otros constituían un grupo de amigos. Losev era el más chico, y por eso quizá Lenin no lo mandó al extranjero. Cuando estalló la revolución, Losev tenía 22 años. Pero ya era amigo de esos intelectuales. En 1915 ya había publicado sus primeros libros. Fue un verdadero milagro que no hubiese muerto durante este período.

Y había anunciado que iba a morir.

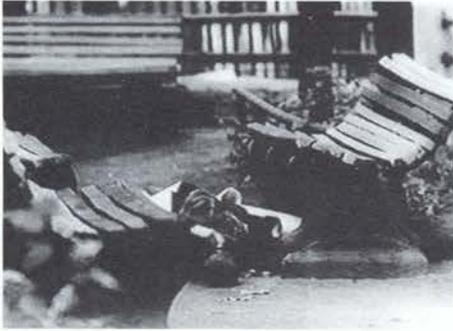
Sí, un 24 de mayo. Lo predijo, algo asombroso. A mi hijo lo llamé Alexei en honor a él, y nació dos meses antes de que Losev muriera. Losev nunca tuvo hijos, y me pidió que llevara al bebé recién nacido donde él estaba.

En la presentación, comentaste a la gente que posiblemente percibieran tus películas como hechas por distintas personas. Sin embargo, tienen un aire de familia. Parece haber dos tipos: algunas surgen frente al accidente, y en otras es como si estuvieras buscando algo.



Para mí sería muy aburrido realizar una película si de entrada sé cómo hacerla. Después de *Belovy*, en Europa se hicieron muchas películas del mismo tipo. Para mí era imposible continuar con ese estilo. Ahí me doy cuenta de que si sé como hacerlo, entonces no me interesa, me aburro. Trato de encontrar una idea que sea difícil para mí, un estilo nuevo, algo inusual. Estas son mis reglas. Losev me dijo que nunca hiciera una película que otro pudiera hacer, que tratara de escoger un tema que sólo yo sea capaz de encontrar, que sea un reto durante la filmación. Para mí es algo así como una espiral, puedo estar girando alrededor de los mismos temas. Cómo explicarlo... ¿Estuvieron en El Cairo? Buenos Aires es una ciudad muy grande, pero de alguna manera está organizada. Hay reglas, normas de tránsito, se sabe por dónde se puede caminar y por dónde van los autos. El Cairo es una enorme ciudad de 80 millones de personas, con sólo tres semáforos. Autos, motos, gente, no hay reglas, todos van por todos lados. Pero de al-

guna manera funciona. Si nos alejamos y lo vemos desde arriba, tiene como un orden. A eso yo lo llamaría terriblemente hermoso. Me gusta aquello ante lo cual yo puedo preguntarme: ¿Es hermoso o terrible? Si uno ya sabe que es hermoso, no es interesante. Si sabemos que es terrible, tampoco. Si no sabemos el límite, si de alguna manera van juntos, como las mujeres, que sentimos que son tan hermosas que nos pueden arruinar la vida, nos sentimos emocionalmente fuertes, sentimos el tema. De lo contrario, es como el pochoclo: podemos comerlo pero es nada. Para mí el tema aparece cuando en el principio tengo algo que no sé para qué lo necesito, pero que tiene algo emocional para mí. **Losev tuvo una gran influencia en vos ¿En cuanto al cine, cuáles son tus referentes?** Hay una obra de Gógol, *La boda*, que trata sobre una mujer de mediana edad que tiene cierto apuro por casarse. Mira alrededor para ver quién podría ser un buen marido. Dice "este es bueno, es inteligente, pero su pelo es raro. Este otro es talentoso, pero demasiado



En la página anterior, retrato de Víctor Kossakovsky. En esta página, imágenes de *El otro día* y *Tische!*

joven. Aquel es viejo, pero tiene dinero. Si pudiera elegir lo mejor de cada uno, tendría un buen marido". Yo siento lo mismo respecto del cine. Algunos directores son increíbles, pero ninguno es perfecto. De la combinación de tres directores podría surgir el mejor. Para el lenguaje cinematográfico elijo a Tarkovski, pero él nunca tuvo el humor de Chaplin. El mejor director debería tener el lenguaje de Tarkovski y el humor de Chaplin. Y el tercer director es el ruso Vasily Shukshin, que no era tanto un director como un escritor, e hizo pocas pero excelentes películas. Sabía todo sobre la vida, sus personajes son muy fuertes, emocionales. Algo de eso hay en *Belovy*, todos son poderosos. Se habla sobre la vida, la muerte, se ama, se odia. Todos son graciosos, tan interesantes y llenos de energía vital, siempre divertidos. En las pocas películas de Shukshin los protagonistas son como el fuego. Esto falta en Tarkovski, era muy filosófico pero sin vida interior. De todas formas tiene una obra maestra, que para mí es *Andrei Rubliov*.

En el catálogo del DOCBSAS, Andy Lee dice que tenés una mirada zen de la naturaleza.

Para ser honestos, no tengo talento para escribir una historia, para inventar un personaje. Lo que sí puedo hacer es encontrar una historia en cada rincón. Incluso en esta mesa, si me dan una cámara durante dos horas, encuentro un film. Para mí es interesante dar con una película que cualquiera podría encontrar. El cine te da la posibilidad de ver las cosas que ves todos los días, pero desde distintos puntos. Si uno quiere encontrar belleza o cosas terribles, las encuentra. Para mí el cine no nació como relato, sino como imagen pura. La mejor película es la que te emociona con imágenes, no con una historia. Los músicos hacen música con sólo siete notas, y alterando su orden la música es distinta. En el cine uno ve cosas que puede ver en la vida, pero que nunca miró realmente. El cine debe darte lo que nunca percibiste. Para mí lo importante es la idea visual artísti-

ca, y por eso no siempre me quedo contento con mis películas. Si tenés una estructura como la de *Losev*, tenés una necesidad de contar algo. Yo lo sentía, y tenía la necesidad de mostrarlo, porque todo lo que decía era importante. Yo no tenía la posibilidad de hacer una película con eso, pero necesitaba presentarlo, salvarlo como material. Si tenés una estructura como la de *Miércoles 19/7/1961*, no tenés la posibilidad de mostrar una buena película, porque mi deber era mostrar gente. Y *Tische!* me gustó porque la filmé por placer. Me gustó, lo uní, y funcionó porque la idea era correcta: hay que filmar sólo lo que es visualmente bueno. No filmes si el tema es bueno pero visualmente malo. Para mí es un problema, porque en casi todas mis películas soy director y cameraman a la vez. En *Losev* el cámara fue Georgy Rerberg, que también lo fue de Tarkovski en *El espejo*. Lo que se filma tiene que ser visualmente importante. Y si es bueno seguro que tiene inteligencia, y muchas cosas. Por eso Tarkovski fue tan importante para el cine; sus imágenes son extraordinarias, irrepetibles.

En varias películas se observa que te detenes en la naturaleza, en los árboles, las cortezas, los animales. ¿Es tu mirada la que busca eso, o la cámara lo encuentra y se demora en ciertas texturas, luces o paredes?

Te estás refiriendo a *Pavel* y *Lyalya*. Bueno, tengo que hacer una confesión. El rodaje estaba planeado para dos días. Fui a ese lugar, y filmé con Pavel dos tomas en quince minutos. Y después paré, porque yo estaba shockeado por su condición, y no estaba seguro de filmarlo. Al otro día él se sentía un poco mejor, y me preguntó si me acordaba de cuando yo había sido su asistente de filmación, cuando filmamos a un piloto de prueba en una pista. El piloto nos dijo: "Poné la cámara en este costado, yo voy a pasar a toda velocidad por acá, y vas a poder hacer una buena toma". Nosotros hicimos eso, pero en una curva el auto volcó. Corrimos a ayudarlo, y el piloto nos preguntó: "¿Pero pudieron

filmarlo?". Y claro, nosotros no lo filmamos por ayudarlo. El piloto dijo: "Son unos estúpidos, ustedes tienen que hacer su trabajo, que yo hago el mío". Ahí es cuando Pavel me reclama que siga filmando, y me dice que él siempre quiso estar cerca de la gente. "Yo me estaré muriendo, pero tu trabajo es filmarme." Y yo no podía rodar. La última noche no tenía casi nada, y yo sabía que ella tenía que hablar conmigo. Lo que hice fue pedir, casa por casa, recipientes en donde puse agua, y los dispuse alrededor del lugar donde vivían. Después puse luces sobre el agua, agarré papel del diario, lo corté en tiritas que se movían, se iluminó y quedó un efecto como si fuese de día con hojas. A ella no la toqué, no le di ninguna indicación, no le hice repetir nada y era visualmente bueno. Por eso sale todo muy natural.

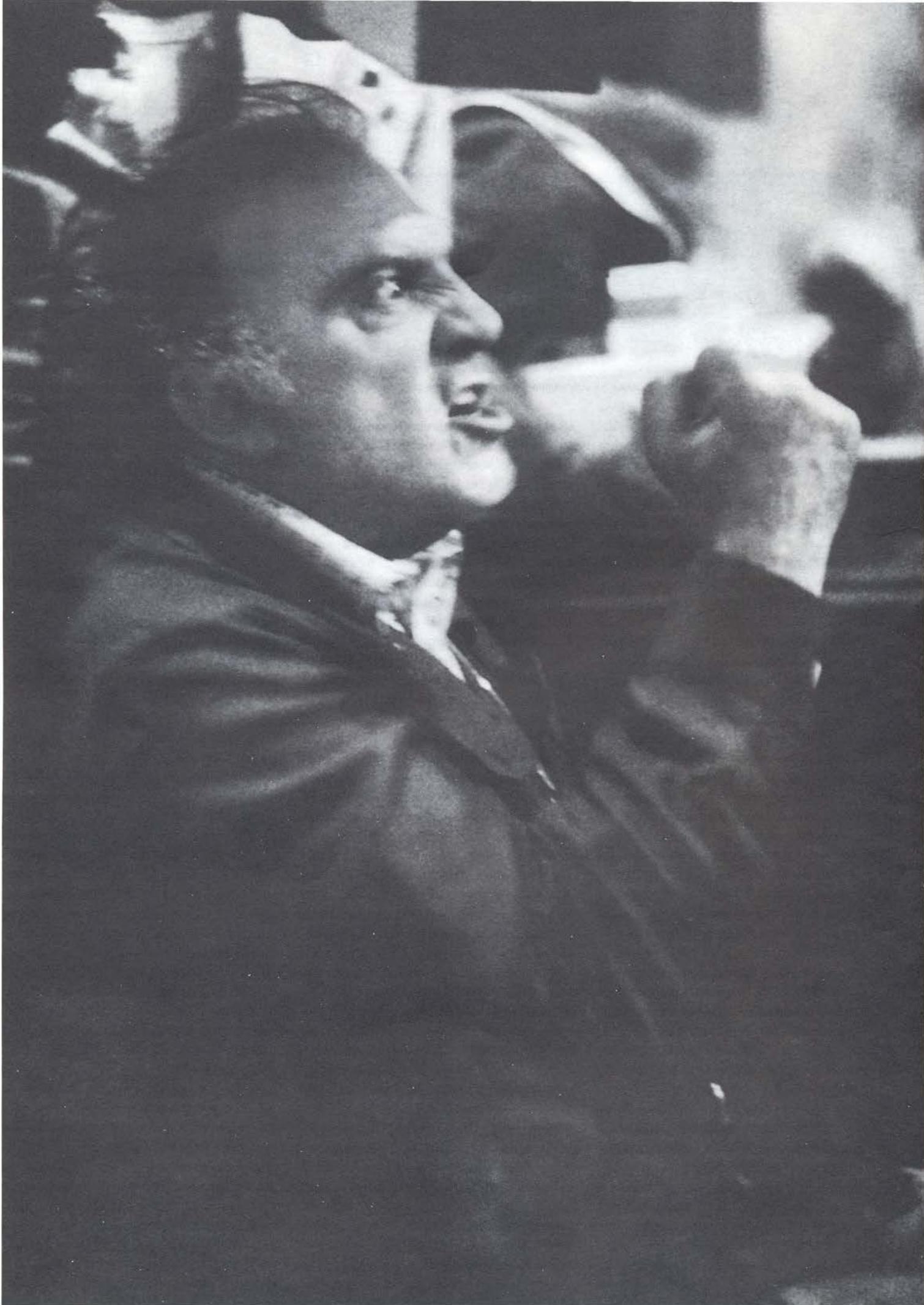
Otra cosa es cómo acompañás la imagen con palabras... Hacés que Gógol parezca hablar de *Tische!* y Pushkin se refiera a *Te amaba...*...Y *Belovy* es *Los hermanos Karamazov*. Es la misma historia. En una familia está toda Rusia.

En la historia de los chicos en *Te amaba...* hay tanta naturalidad, como si el rodaje hubiera sido invisible.

Fue una filmación de poco más de dos días. Esto es parte del oficio. Por ejemplo, cuando nos encontramos a alguien por primera vez hay dos posibilidades: podemos ser amigos para siempre, o no volver a vernos nunca. La mayor parte de las veces, eso depende de lo primero que digamos. Es como que el destino está sobre nosotros y nos ayuda si tomamos una decisión correcta. En una película ocurre lo mismo; necesitamos saber que no tenemos chance de volver a filmar. Con los chicos eso se agudiza aun más, tenemos apenas una chance. Si decimos lo incorrecto, se ponen en nuestra contra y es muy difícil que vuelvan. Pero en esta película salió mucho más de lo que esperábamos. Yo quería encontrar una historia de amor, porque me acordaba de que yo estaba lleno de amor a los cuatro años. Fue muy difícil, recorrí muchos sitios. Y miré que interesante, encontré este jardín de infantes precisamente en la misma casa de San Petersburgo donde habían vivido Pavel y Lyalya, muchos años atrás.

Impresiona la emoción de Katya, trágicamente enamorada a esa edad. ¿Tenía cuatro años?

En la época del rodaje tenía cinco. Y luego de ese romance estuvo muy mal durante un año entero, quedó muy enferma por la separación. Durante todo ese tiempo pensé en qué era lo que había filmado... Por suerte se pudo recuperar. ▣



El bronce olvidado

Recordamos a Fellini con dos notas que plantean, con distintos matices, cómo para muchos es un cineasta que ha perdido vigencia. A modo de antídoto, la redacción eligió sus fellinis preferidos. Las seis más votadas aparecen reseñadas en orden de preferencia.

por GUSTAVO J. CASTAGNA

Imaginemos la siguiente secuencia. Un programa de TV de preguntas y respuestas, un conductor y dos grupos compitiendo, uno de ellos con medio siglo o más sobre los hombros, y el otro, integrado por adolescentes y treintañeros. El tema: las películas de Federico Fellini. El conductor, leyendo el papel como si se tratara de algo escrito en cantonés, interroga sobre los mejores films del director. El primer grupo respondería: *8 1/2*, *La strada*, *Amarcord*, *La dolce vita* y *Ginger y Fred*; en tanto que el otro sector, presa de la confusión, elegiría *Roma*, *ciudad abierta*, *Ladrones de bicicletas*, *La gran comilona*, *La dolce vita* y *La strada*, o alguna película de otros realizadores italianos, además de Rossellini, De Sica y Ferreri. El programa, por lo tanto, sería un compendio de lugares comunes, errores y horrores, y los dos grupos deberían ser descalificados y, como castigo, destinados a una isla desierta a ver malas películas de los 90, que las hay y muchas. El premio, una estadía paga en Rímmini, quedaría declarado desierto. El segundo programa estaría dedicado a Kurosawa, el tercero a Bergman, el cuarto a Godard, el quinto a Pasolini. Y la lista podría seguir infinitamente entre respuestas obvias y desconocimiento absoluto. Con Federico Fellini, a una década de su muerte, ocurre eso: la mayoría de las notas de los medios hablaron de las cuatro o cinco películas representativas del director, los conocedores de la obra de FF rescatan siempre los mismos títulos y las nuevas generaciones, las matrixiadas, confunden a Fellini con Benigni, Pratolini o Mussolini. Fellini fue maestro y genio e integró el panteón de los grandes realizadores de todos los tiempos. Los lugares comunes sobre su cine son archiconocidos: el estilo felliniano,

las gordas, Gelsomina y Zampanò, Anita Ekberg en la Fontana di Trevi, Mastroianni como actor fetiche, los paparazzi, la orgía de *La dolce vita*, los recuerdos de Rímmini, el artificio de Cinecittà, los payasos y el circo, los cuatro Oscar, las lágrimas de Giulietta Masina, los trabajos como dibujante, el hedonismo masturbatorio de *8 1/2*, Alberto Sordi gritando "¡Lavoratori!" en *Los inútiles*, la (falsa) postura apolítica frente al mundo, la bronca frente a la estupidez de la televisión, primero feroz y simpática y luego obvia y digna de un jubilado fastidioso. Entonces, ¿qué puede decirse sobre Fellini que ya no se haya dicho hasta el cansancio? Intentaremos algunas conjeturas con el objetivo de ser algo originales frente al bronce añejado por el olvido, el paso del tiempo y el total desinterés.

1) En su primera etapa como director, aquella que media entre *Luces de varieté* y la repercusión comercial y los escándalos provocados por *La dolce vita*, Fellini perfila su estilo en medio de la agonía neorrealista y la aparición de la camada de directores provenientes del Partido Comunista Italiano. Fellini, en ese sentido, es un director de márgenes, periférico, desplazado a los costados (como ocurrió en nuestro cine con Favio y su trilogía inicial, ubicada entre la Generación del 60 y el cine político de Solanas y Gleyzer). El look felliniano no aparece aún o, en todo caso, se disimula entre la nostalgia pueblerina (*Los inútiles*, su mejor film de esta etapa) y la prostituta de buen corazón que busca sin suerte al hombre de su vida (*Las noches de Cabiria*). La llegada a la gran ciudad (*La dolce vita*) confirma la mirada provinciana del director descubriendo los excesos de un mundo decadente, terminal y suicida. El cuerpo de ▶

Anita Ekberg, sin embargo, corrobora el mito cinematográfico al mismo tiempo que oculta un film fechado, que retrata una época determinada, pero no es más que eso. Las secuencias de los dos chicos que ven a la Virgen y el suicidio del intelectual Steiner valen más que el resto de la película. En estos años sobrevive mejor *El cuentero*, título que nadie recuerda, ni los más acérrimos fellinianos.

2) *8 1/2* debía hacerse y se hizo, y es la película que marca amores y odios en relación con el director. Habla de él mismo, de la imposibilidad de filmar, de sus traumas y obsesiones. Es Fellini en primera persona recorriendo su universo; el estilo está declarado definitivamente; los sueños y las pesadillas del personaje de Mastroianni tienen las pretensiones lúdicas y psicoanalíticas de su director. Fellini hace diván durante algo más de dos horas y ya no necesita seguir los lineamientos de una narración convencional. Tampoco apela a la emoción ni necesita del rostro de su esposa para declarar sus conflictos y dudas. *8 1/2*, en todo caso, es un film que sutilmente critica a sus defensores, en el que Fellini intenta esquivar el bronce del futuro. Luego vendría el tríptico más desmañado. La frialdad estética de *Satiricón*, la letanía conceptual de *Giulietta de los espíritus*, el gran desfile de moda eclesiástico —y nada más que eso— de *Roma* o *Fellini/Roma*. Ya Fellini es una marca de fábrica como Ferrari, Siambretta, el Renault Gordini o el Topolino de aquellos años.

3) *Amarcord* es la síntesis de los recuerdos de la infancia. Es su película más emotiva, su *Citizen Kane*, su *Gritos y susurros*, su *Rashomon*. Todavía Fellini está feliz y entrega veinte personajes extraordinarios, escenas



Anthony Quinn como Zampanò en *La strada*.

memorables, decorados y artificios, la música de Nino Rota. Continúa con su mirada de provinciano pero al revés: abandona la gran ciudad y retorna a los orígenes pero en clave exagerada. Procax y grosera, lacrimógena y grandota, las veinte historias que se cuentan en *Amarcord* dejan ver, de manera elíptica, el amor por los tiempos idos y su cáustica visión de la política italiana: un Mussolini gigante y de cartón y el paso del transatlántico del Duce frente a los botes del pueblo muestran sus guiños conservadores hacia el régimen totalitario. Semejante visión, fuertemente alegorizada, será reiterada más adelante en *Ensayo de orquesta*, con un director fascista blandiendo la batuta.

4) A partir de *Casanova*, Fellini filma la decadencia, la vejez, la muerte. Hay pocos seguidores de su trayectoria que prefieren el sexo programado y las competencias anales de Giacomo Casanova (monumental Donald Sutherland) y el viaje fúnebre de los cantantes de ópera de *Y la nave va...* En estos dos films, Fellini registra el artificio hasta límites impensados: un mar de papel maché, decorados imponentes, viejas descascaradas, un rinoceronte que se pudre a bordo. Fellini se atemoriza por el paso del tiempo y descerraja

su bronca con Casanova, que termina bailando con una muñeca de madera y con el barco hundido que lleva fantasmas y cenizas. *Casanova* e *Y la nave va...* son sus dos requiems de papel glacé y cartón pintado, sus films malditos, los políticamente incorrectos, sus otras declaraciones en primera persona, tan importantes como lo había sido *8 1/2*. ¿O acaso Casanova no es él mismo frente a la inminente vejez? ¿O tal vez el narrador de *Y la nave va...*, mirando a cámara y contándole la historia al espectador, no representa su melancólica figura? No caben dudas: al final de *Y la nave va...* aparece él mismo atrás de la cámara, mostrando toda la cocina del rodaje en Cinecittà, su segunda casa.

En medio de estas dos elegías oscuras, surgen las transparencias menos exigentes de *Ginger y Fred*, los interrogantes sin respuestas frente a la avalancha feminista de *La ciudad de las mujeres*, la coda en primera persona de *Entrevista* (el tiempo pasa y me voy poniendo vieja, parece decirnos una ballenacea Anita Ekberg) y los reclamos asordados de *La voz de la luna*, film menor que nadie vio en ninguna parte.

5) Hoy Fellini es un director derrotado. Criticó tanto a la televisión y la publicidad que muchas de sus escenas sarcásticas e irónicas terminaron siendo fagocitadas por la estupidez televisiva. Hoy el latigillo "felliniano" encaja en cualquier personaje estafalario o en una escena supuestamente transgresora (algo parecido ocurre con el término "surrealista"). Pasaron los recuerdos de *Los inútiles* y *Amarcord*, los homenajes y el cariño a su esposa, los films nostálgicos, los optimistas, la bronca y la desazón. Sus últimas imágenes en *La voz de la luna*, una película sobre la resignación, lo muestran irritado por el ruido de las discotecas, reclamando un poco de silencio. Es la mirada de alguien que no entiende nada, que pertenece al pasado, que hoy pocos extrañan. Marco Ferreri tampoco comprendía qué pasaba en la discoteca de *El futuro es mujer*, pero sus propósitos eran más sutiles al elegir a una madre que cede su trono (es decir, su hijo) a otra mujer. Fellini, en cambio, terminó enojado y protestando, mirando la Luna. Nadie lo escuchó: ya era un bronce obsoleto que pertenecía a otra época. ■



Fellini en el rodaje de *Casanova*.

El cine del cine de FF

por JAVIER PORTA FOUZ

En el cambiante mundo del cine, el recuerdo y el lugar para Federico Fellini ya no son lo que eran. El pasado 31 de octubre se cumplieron 10 años de su muerte. Se lo homenajeó y se hicieron ciclos con sus películas; escribieron, escribimos artículos. Sin embargo, su lugar entre los grandes de la historia parece haberse modificado silenciosamente. Las nuevas camadas de estudiantes de cine y nuevas generaciones aledañas lo miran sin comprender, hasta extrañados. De los otros grandes de enciclopedia prefieren a Orson Welles, Akira Kurosawa, Charles Chaplin, incluso al lejano Serguei Eisenstein antes que meterse con Fellini. Y hasta el viejo Bergman da mayor ganancia comparativa que el italiano; es artísticamente más domable (y encuadrable), y hasta más distinguible. FF es un monstruo grande, deforme, demasiado evidente para ser enterrado y, arriesgo, demasiado raro e inasible para las nuevas generaciones. ¿Quién es este tipo que mantuvo el doblaje en sus películas incluso en la década del ochenta y que metía mucha gente en el cuadro? ¿Qué hacía con esos ambientes de cartón y materiales evidentemente contruados? ¿Quién era Fellini?

Cineasta creador de universos, FF necesitó en medida cada vez mayor manejar y manipular hasta el último detalle de un mundo propio. No salía a buscar la película en el mundo, ni tampoco tenía la película lista antes de rodarla. Encontraba algo en el rodaje, pero ese rodaje transcurría en un territorio del cual él era amo, tirano y dictador. El mundo propio, incluso en un sentido muy material y tangible, es un punto de partida inevitable en Fellini. No un mundo del que se apropiaba, no un recorte de la realidad. Sí un mundo propio de FF, sí un territorio surcado de caminos autobiográficos. Hace cuarenta años se estrenaba *8 1/2* y, a juzgar por el éxito de Fellini en el cine mundial, se veía con otro interés a un artista desplegando sus fantasías. Se atendía al mundo individual de los creadores. Ahora los cineastas autobiográficos son para un consumo más reducido, como sucede con Nanni Moretti y su cine que quiere opinar sobre (todo) el



Mastroianni, Anita Ekberg y Fellini.

mundo. Moretti es un crítico y un prosista; Fellini, casi siempre, un constructor y un poeta. Armaba mundos a partir de recuerdos, de sensaciones vividas, de acumulación y reverberancias. Los recuerdos de provincia fellinianos se ofrecen de manera más directa (siempre en estudio) en *Los inútiles* y en *Amarcord*; y más lateralmente en *La strada* y *El cuentero*. Los recuerdos del cine de Fellini (del cine de Fellini) están ubicados con mayor peso en *8 1/2* (1963) y en *Entrevista* (1987). *8 1/2* es o era la película innegable, venerada, aceptada; la película de los problemas personales de la creación. Fellini en la piel de Marcello Mastroianni visto por Fellini, en la época de mayor reconocimiento: tenía dos Oscar e iba por el tercero.

Casi dos décadas y media después, *Entrevista* aparece como la biografía imposible, la película hecha por el genio en la etapa crepuscular, la etapa del repliegue. Fellini, en su anteúltimo mundo de elefantes planos, está aterrorizado por la televisión. Pone a Mastroianni para que haga de Mastroianni, mientras él aparece como Federico Fellini, en una película para cine. Ya no son los apuntes de un director para la NBC (*Blocknotes de un regista*, 1969) ni *Los clowns* (1970), también producida por y para la televisión aunque estrenada en cines. En *Entrevista*, la televisión asedia peligrosamente al cine. FF construye un mundo que se convierte en varios mundos, al modo de las muñecas rusas: FF filma a FF filmando su autobiografía en Cinecittà, con "Marcellino" recordando al MM de *La dolce vita*. FF otra vez con Roma, con las "grandes cantidades de mujer" metidas en un solo

cuerpo, con el cine en estudios, con un grandes éxitos musicales de su propio cine. Ahora sin decirlo a Nino Rota y analiza y mira lo felliniano, que a esa altura se había vuelto un lugar de batalla. Acercarse al "maestro" (Fellini era tan egocéntrico como Moretti, o como Clint Eastwood) desvelaba a unos cuantos, y todos creían ser fellinianos. *Entrevista* era un testamento aclaratorio que iba va más allá de los problemas individuales planteados en *8 1/2* y avanzaba sobre los problemas sociales y contemporáneos de la creación. Película política, *Entrevista* denuncia que la televisión acecha a un cine herido pero aún con posibilidades de resistir. Esa resistencia es mostrada por FF como un aislamiento, con imágenes del equipo de filmación guarecido en las carpas. El cine puede guarecerse, esconderse, ubicarse en algún lugar temporalmente a salvo, pero el combate abierto se hace cada vez más complicado. Por lo menos para ese cine que hacía Fellini en 1987, las posibilidades ya no eran las mismas. Es de necios decir que la televisión no aportó nada bueno al cine, pero Fellini la miraba con comprensible desconfianza; y ya se había reído de ella con amargura en *Ginger y Fred* (1985). Razón no le faltaba, la mayoría del público "televisista" se interesa cada vez menos por los mundos personales de los grandes creadores. Y por este y otros motivos, el público de FF no se ha acrecentado o renovado.

En 1980, Fellini publicó el libro *Hacer una película*, sus memorias sobre sus construcciones de mundos. Siete años después, en *Entrevista*, filmó esa construcción, filmó su cine y los peligros que lo acechaban. Daba cuenta de ellos, pero cerraba el relato con la vuelta a la creación. Y entre los temores de su mirada apocalíptica podía encontrarse su inquebrantable pasión por comenzar todo de nuevo, por volver a inventar la luz, el sol y la luna. Era la génesis de la que fue su última película. En el último cine de Federico Fellini se construían mundos propios y se criticaban los ajenos. Era un repliegue, no exento de amargura, ante la evidencia de un mundo cada vez más homogéneo. ■



8 1/2

Otto e mezzo, Italia, 1963, con Marcello Mastroianni y Anouk Aimée.



LOS INÚTILES

I vitelloni, Italia, 1953, con Franco Interlenghi y Alberto Sordi.



AMARCORD

Italia, 1974, con Magali Noel y Bruno Zanin.

Monumental yo

En la historia de todo cinéfilo hay unas pocas películas que lo marcan de manera indeleble a lo largo de toda la vida; en mi caso, una de ellas fue *8 1/2*. Recuerdo la impresión que me produjo —hace ya varios lustros— la primera visión de ese monumental tratado de narcisismo, en el que Marcello Mastroianni, asombroso alter ego del director, fusionaba sin transición las dificultosas peripecias de un film que estaba rodando, y no terminaba de conformarlo, con los recuerdos infantiles, los sueños y sus deseos más recónditos. A lo largo de los años siguientes, cada vez que se reponía en el cine Lorraine —ocurría con frecuencia— allí me hacía presente (debe ser la película que más veces vi en mi vida) y quedaba hipnotizado como la primera vez por aquellas imágenes deslumbrantes que me desbordaban y me impedían reflexionar sobre lo que estaba viendo. Pasaron los años y las películas, desapareció el Lorraine y el film —inmensamente valorado en los años 60— empezó a ser cuestionado por gente confiable a partir de su narcisismo y autoindulgencia, dos rasgos absolutamente inseparables del cine de Fellini. No volví a ver *8 1/2* (se pasó hace no mucho en el cable, pero al enterarme de que era la versión hablada en inglés me negué a sentarme frente al televisor), por lo que no tengo —ni estoy seguro de que quiera tenerla— una perspectiva actual de la película. Probablemente prefiera seguir atesorando en mi memoria y no someter a ninguna revisión crítica aquellas escenas memorables (la Sarracena bailando la rumba en la playa, Mastroianni gateando desesperado debajo de una mesa inmensa para evitar pronunciar un discurso, el final en el que el protagonista, recuperada su inocencia, se va quedando progresivamente solo, y varias más) de una película que hoy no estoy seguro de que sea la mejor del director pero —de eso sí tengo una certeza absoluta— me ofreció algunos de los momentos más mágicos y placenteros de mi vida cinéfila. **Jorge García**

Deseos insatisfechos

Los *vitelloni* del título original son terneros en el dialecto de Rumania. Son tiernos y jóvenes. Fellini adivina que lo serán siempre, hasta el patetismo de una vejez que ya llevan adentro. Son blandos, nunca adultos, pero encantan a las mujeres, y viven de ellas. El hombre-niño, fascinado y dominado por mujeres fuertes de fragilidad aparente, es todo un capítulo del cine italiano, que arranca con este Fellini, pasa por Monicelli y los Taviani. Estos cinco terneros están todavía en la búsqueda de lo que después será una presencia constante y nutritiva: la gran ubre, la de la madonna obesa del Fellini maduro. Las mujeres de *I vitelloni* son recatadas, sufrientes, discretas, pero en ellas se esconde el deseo insatisfecho: la esposa del patrón de Fausto, oscura vendedora de imágenes religiosas, explota en la fiesta pagana del carnaval; la hermanita de Fausto es un modelo de madraza, como una Magnani infantil. *Los inútiles* deja ver la estela neorrealista en el tratamiento de algunos personajes: los padres grises y responsables; los interiores austeros de las casas de clase media; la modestia de las aspiraciones provincianas. Pero también la música de Nino Rota y la fiesta de la escena inicial interrumpida por la tormenta, con esa confusión meridional de corridas y amenazas catastróficas. Aquí, como en la maravillosa escena del carnaval, está ya el Fellini de *8 1/2*, de *Roma*, de *Amarcord*. Ese que desde el realismo descubre en el travestismo de Sordi la secreta femineidad de estos hombres débiles, que desahogan su tristeza frente al mar invernal, esperando el calor, el espectáculo de las muchachas en flor turgiendo sus pechos para amamantarlos como lobas; y después otro carnaval de falsa alegría, y otro deambular por las calles vacías del pueblo tratando de espantar la vejez y la muerte, ridículamente jóvenes, terneros nunca destetados. Una suerte que Moraldo, el reflexivo, el silencioso, tome ese tren a Roma, para dirigir años después, ya Federico Fellini, esta película pequeña que, a la inversa de sus protagonistas, crece con los años, llamada *Los inútiles*. **Eduardo Rojas**

La forja de la memoria

A veces uno se plantea la diferencia entre imaginar y recordar. Se supone que en el primer caso se trata de apelar a la invención y en el segundo, de hacer presente un pasado vivido. En *Amarcord*, Fellini abolió la diferencia entre ambas cosas. *Amarcord* es no sólo un prisma autobiográfico, sino la invención de cada una de las caras de ese prisma. Y, como suele pasar con estos artilugios ópticos, las cosas a través de él se ven desmesuradas, deformes e increíbles. *Amarcord* es quizá la representante más clara de un género que le pertenece a don Federico y sólo a él: la autobiografía fantástica. En el mismo tiempo conviven un FF niño y un FF adolescente, un FF fascinado por un Duce de flores y horrorizado por la trivialidad de su opresión. Embelesado y excitado por el cine y por las mujeres que la pantalla identifica en una sola cosa. En *Amarcord*, más que en ninguno de sus films anteriores, aparece nítidamente el gusto de FF por el diseño de los personajes en función de lo que se cuenta. Allí se ve de manera transparente la influencia de la historieta, ese noveno arte que frecuentó antes que el cine. La cigarrera, el hombre en el árbol, los chicos de la escuela. Para cada uno, FF crea una película diferente que sólo comparte con el resto su comunidad de personajes. En eso la película se parece a un circo donde los cuadros se alternan en un diseño que tiene más que ver con la emoción del espectador que con la narrativa. Esa es una de las características que demuestran la modernidad del film. Otra es tratarse de una experiencia inmersiva: FF nos sumerge en sus propios recuerdos y, por supuesto, no puede hacerlo “desde afuera”. La cámara, siempre, nos coloca dentro de la acción y nos hace vivir el espacio de los personajes. Es un cine compartido que se completa en la mirada del espectador, con su participación, que poco a poco reconstruye esos recuerdos ajenos y forja los propios. Al terminar, *Amarcord* ha forjado memoria; los recuerdos se han transformado en imaginación ajena: quien la ve no la olvida y la reinventa al recordarla. **Leonardo M. D'Espósito**



LA DOLCE VITA

Italia / Francia, 1960, con Marcello Mastroianni y Anita Ekberg.



EL CUENTERO

Il bidone, Italia / Francia, 1955, con Broderick Crawford y Richard Basehart.



GINGER Y FRED

Ginger e Fred, Italia / Alemania / Francia, 1986, con Giulietta Masina y Marcello Mastroianni.

La fiesta terminó

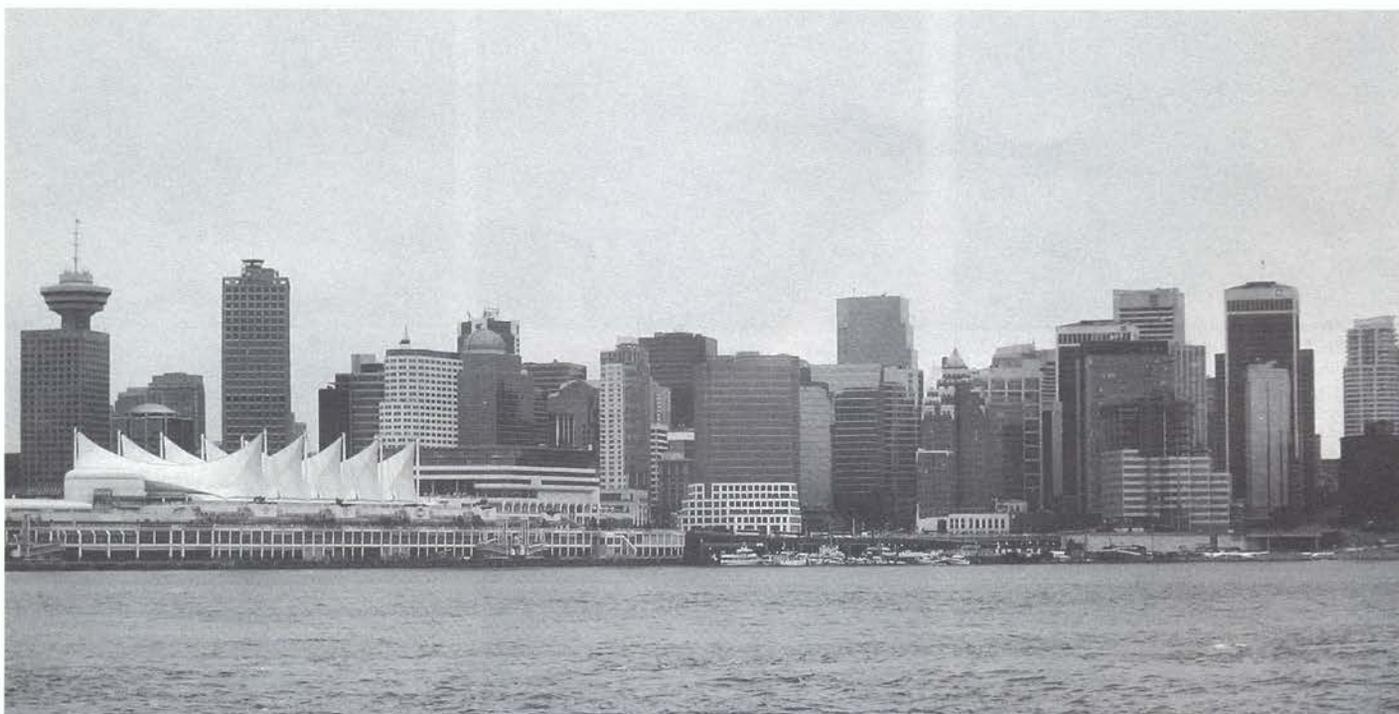
El paso del tiempo y las miradas edulcoradas han transformado a *La dolce vita* en una película que no es ni nunca fue: "Ahhh, Anita Ekberg paseándose en la fuente. Ohhh, los paparazzi". Lejos del recuerdo melancólico y las miradas borrosas, quizá sea este el film de Fellini —junto con *Los inútiles*— que mejor ha envejecido a lo largo de los años. Si en el momento de su estreno las reseñas hablaban de una mordaz crítica a una sociedad decadente y frívola, suele ser leído actualmente como una semblanza de tiempos lejanos y mejores. Ni una cosa ni la otra, *La dolce vita* es nada más y nada menos que el primer atisbo de ese mundo tan personal y avasallante, amado y odiado por igual, al que obviamente dio en llamarse fellinesco. Por primera vez, utilizando una estructura no lineal de viñetas, postales de una vida en crisis, Fellini deja definitivamente de lado las influencias neorrealistas para centrarse en los estados mentales de sus criaturas, quienes exudan su interior y empapan la apariencia de todas las cosas. Está Marcello, el periodista chulo con ínfulas de literato, pero a su alrededor también pululan decenas de personajes decrépitos y hermosos, extremos, grotescos, intentando sobrellevar una existencia que no logran comprender y mucho menos manejar. Lo de la Ekberg en la fuente es apenas anecdótico, casi superfluo. La esencia es la tristeza, que Fellini deja fluir tranquilamente a lo largo de casi tres horas, sin demasiada altisonancia pero con una fuerza ineludible. Tristeza y soledad, estados naturales que los seres humanos intentamos paliar a fuerza de artificios, creaciones, sociales y de otro tipo. Lo importante es el padre de Marcello, su mirada acuosa al final de la escapada, idéntica a la del bicho gigante en esa playa que se resiste a permanecer desierta. Es allí donde comprendemos el verdadero alcance de un film tan particular como universal, realmente eterno. La fiesta terminó y sólo quedan vasos rotos. **Diego Brodersen**

Lúgubre acidez

Del punto fundacional que en el mundo de Fellini marca *Los inútiles*, parten dos líneas. Una, quebrada, pasa por un proyecto inacabado, *Moraldo en la ciudad*, que iba a continuar la vida del *vitellone* en el escenario romano, y —más o menos disfrazado— termina como el germen de varios sucesos de *La dolce vita*. La otra va a *El cuentero*, tradicionalmente subvalorada por crítica y público, que bien podría ser —junto a *Casanova*— un arma decisiva para rescatar a Fellini de la caprichosa desatención contemporánea. FF dijo que filmó algo así como *Los inútiles* avejentados y en la gran ciudad. Broderick Crawford, con su temible carga etílica (que casi hace naufragar el rodaje en varias oportunidades) y su mirada de perrazo herido de muerte, es Augusto, disfrazado alternativamente de monseñor y playboy cincuentón. Es uno de los *bidonisti*, que hacen el cuento del tío a inúmeros pobres cuyas miserias morales corren a la par de las materiales. Inesperadamente enfrentado a su hija, tras pasarse en excesos nocturnos y ser interpelado por una joven lisiada, Augusto intenta corregir su vida haciendo el cuento a los cuenteros. La ambigüedad permanente de personaje y situaciones, junto a un desenlace que liga de manera indisoluble mentira y verdad, farsa y redención, la hacen inolvidable. Extrañas sincronías: en ese mismo 1955, Melville filmaba *Bob le Flambeur*. Este Augusto es de algún modo el primo italiano de aquel hampón parisino, y ambos relatos plantean parábolas de complejidad extrema que abren camino a la modernidad entonces naciente, con su conciencia intensificada sobre los pliegues de la representación en el cine. Desplazando el peso hacia *El cuentero* y no, como marca el canon, hacia las bastante ajadas imaginérricas de *La strada* o *La dolce vita*, *Il bidone* perfila un universo moral más ácido y ambiguo, más lúgubre tal vez, pero también más interrogativo. Como para recordarnos que Fefé sigue siendo el jovial e inquietante misterio de siempre. **Eduardo A. Russo**

En la nueva Roma

Amelia y Pippo (Masina y Mastroianni), artistas que en su época dorada (los años 40) imitaban el resplandor de las estrellas Ginger Rogers y Fred Astaire, se reencuentran en la vejez para volver a bailar, esta vez para un programa de variedades de TV, universo que les es ajeno y cuya lógica les resultará hostil. Hostilidad que se corresponde con la Roma a la que Fellini mira con extrañeza, desprecio e ironía. La visión omnipresente es una que critica lo que se ha vuelto la ciudad, y se extiende a las razones y estrategias de la televisión para captar un público cada vez más atontado por las publicidades torpes, los programas de entretenimiento y el aburrido fútbol italiano. La película empieza y termina en la estación de trenes, y vemos lo que sucede en esta suerte de paréntesis romano en la vida de Amelia, con quien inmediatamente nos identificamos a partir de la obsesión de la cámara por filmar su devenir. La ligera presencia en la pantalla de Giulietta Masina —seguida por el correspondiente pulso felliniano para imponer el ritmo fotográfico a ese desfile casi constantemente insinuado por la música—, la actitud cálida de su personaje para enfrentar esas hostilidades, y la dignidad con que intenta volver a rozar el esplendor que mucho antes la había reflejado, son el tema de *Ginger y Fred*. De Pippo no sabemos mucho ni de dónde viene ni adónde va, su paso por esta historia es el que le otorga la enamorada mirada de su compañera de baile, que va adquiriendo conciencia de la tragedia que implica lo imposible, cuando el paso del tiempo manifiesta su irreversibilidad. Estos *Ginger y Fred* no dejan de ser personajes circenses, enanos, imitadores de estrellas, travestis y freaks, que en las historias de Fellini desfilan con la importancia que un chico le otorga al circo cuando arriba al pueblo en ruidosa procesión. Y que reducidos a una pantalla de TV romana, y frente al patetismo de la necesidad de deglución caníbal, son quienes devuelven el brillo opaco de la mayor dignidad. **Agustín Campero**



FOTOS FLAVIA DE LA FUENTE

FESTIVAL DE **VANCOUVER 2003**

El gran secreto

Mucho de lo más novedoso del imprescindible cine de Oriente, muchos documentales, mucho del mejor cine en este excelente festival canadiense. Atención: el firmante describe una de sus dos películas preferidas del año.

por **QUINTIN**

Esta fue la tercera vez consecutiva que fuimos al festival de Vancouver, pero es la primera que escribimos sobre él. Lo que es una verdadera injusticia, ya que se trata de uno de los mejores festivales del mundo. Y de uno de los más secretos, en cierto modo, porque a Vancouver van pocos invitados internacionales y menos durante todo el festival que dura más de dos semanas. Así que lo nuestro fue un privilegio absoluto que hay que agradecer a la buena voluntad de Alan Franey, su director. El y su staff son responsables, además, de una magnífica hospitalidad, que tiene como epicentro diario una reunión por las tardes en la que se come y se bebe y en la que uno encuentra a todo el mundo. En Vancouver, acceder a las funciones es sencillo y los cines quedan muy cerca, pero además está la videoteca por si uno prefiere no salir del hotel. Este año, para colmo, como Flavia era jurado de documentales, teníamos una videocasetera en la habitación. De modo que gracias a Alan, a PoChu, a Mark Peranson, a Jack Vermee a David, Sheila, Eunhee, etc., y hasta a Kevin, el correo encargado de la videoteca que, como todo en Vancouver, termina resultando simpático. La ciudad, por otra parte, es hermosa, rodeada de un mar que conocimos gra-

cias a un paseo en yate organizado por el festival. Debo decir, sin embargo, que el exceso de naturaleza y aire puro la hace un poco aburrida: la población le da demasiado al jogging, al hiking, al trekking, al yachting, al swimming, y se acuestan muy temprano, aunque el escabio es una religión y los buenos restaurantes no escasean. Vancouver tiene tan buen clima (Canadá es un témpano en invierno) que los mendigos terminan mudándose para allá y en un lugar tan pacífico contrastan por su extraña agresividad. Ahora bien, ¿qué es lo bueno del festival en sí, aparte de que uno la pasa bien y puede ver muchas películas? A eso voy, pero lentamente. Tercero en tamaño del país, detrás de un monstruo en permanente crecimiento como Toronto y un monstruo en permanente decadencia como Montreal, Vancouver no consigue todas las películas que quisiera y pocas se estrenan allí. Pero el criterio de programación es más selectivo, más inteligente y más moderno que el de sus vecinos. Y sobre todo, está menos basado en modas y obligaciones. Alan, PoChu y Mark programan lo que les gusta (con alguna excepción, especialmente en los films canadienses) y su gusto es del mejor. Pero hay otro programador importante en

Vancouver, que es el británico Tony Rayns, encargado de la sección asiática llamada Tigers and Dragons. Si uno quiere ver films asiáticos, es casi mejor ir a Vancouver que a Púsán o a Hong Kong. Rayns es uno de los pocos programadores en el mundo que tienen un sello propio y su sección del catálogo es como un menú firmado por un chef famoso. En realidad, los expertos en cine asiático son como los grandes tenores: se odian y compiten entre ellos para ver quién da el Do de pecho. Pero Rayns es el gran divo, más odiado que querido en lo personal (en realidad, es como una tía que siempre se queja y cuenta chismes y es muy afable con todo el mundo, salvo que se trate de otro programador asiático). Y, además, sabe. Este "sabe" debe entenderse no como una referencia a su erudición y conocimiento sino a su talento, en el mismo sentido en que los futbolistas utilizan la palabra como máximo adjetivo para confesar su respeto a un colega. La especialidad de Rayns es lo nuevo, lo clandestino, lo picante, lo experimental, lo vivo. Desde allí se permite desdeñar lo académico y lo adocenado con una fruición que en su momento lo llevó a escribir en *Sight and Sound* un obituario de Akira Kurosawa en el que lo trataba poco menos que de chanta. Pero también, lo llevó a descubrir a directores como Wong Kar-wai y a detectar todo lo que está pasando de interesante en el extremo sudeste del mundo.

Este año el abundante menú de Tony (45 films + cortos) tuvo algunos platos exóticos y brillantes, dignos de su estilo. Me gustaría mencionar tres películas japonesas poco obvias. Una es *Letter*, de Yusuke Sasaki, un director de 16 años (!), donde el protagonista escribe mensajes en un teléfono portátil y lee las respuestas. Este procedimiento genera una extraordinaria tensión dramática, reforzada por los tiempos de espera y por aquellos en que el personaje borra lo escrito y lo reemplaza por otro texto más inspirado. Enamorado de alguien del otro lado de la línea, el actor trata de seducirlo y las vacilaciones en la escritura de los textos revelan, en tiempo real, los avatares de una escritura amorosa estrictamente contemporánea. Y también estrictamente cinematográfica: es notable que este adolescente haya dado con uno de los ejemplos teóricos más netos en los que el cine no puede sustituirse por otro procedimiento artístico. Además, en la película sólo se ve la mano que escribe y manipula el teléfono. Como nunca falta un gracioso, alguien dijo que el defecto que le notaba a la película era que la mano sobreactuaba.

En las antípodas del minimalismo de *Letter* está *8 1 5*, primer largo de Chugoku Shoichi, dedicado a *Ulises* (el de Joyce, creo), en la que el título se refiere al 15 de agosto de 1945, día en el que el emperador Hirohito se rindió ante los americanos. Pero también, en



En la columna de la izquierda, de arriba hacia abajo, Kevin Harland, James Benning, Milos Stehlik. A la derecha, arriba, PoChu. Abajo: Scott Foundas y Mark Peranson.

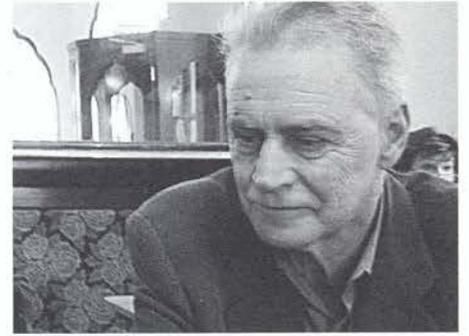


la mitad de la película aparece una pantalla negra y la inscripción "8:15", que va bajando a 8:14, 8:13... hasta que nos damos cuenta de que esa especie de intervalo va a durar 8 minutos y 15 segundos, después de los cuales se reanuda el film. Y ahora conviene describir al director (todos los directores de Tony están invitados, gracias a la generosidad de un mecenas local que se llama Brad Birarda y que financia la sección). Se trata de un tipo muy flaco, petiso y de bigotito, que contrasta su casi insignificancia con una notable actitud de dandy y con atuendos espectaculares, ya sea un kimono que debe costar 10.000 dólares o un traje cruzado de Saville Row (la calle de los sastres más caros de Londres; en Vancouver se aprende de todo) y un bastón que puede responder a una reneguería (o no, por supuesto). La película es una locura absoluta, mezcla de Mishima y de Monteiro, de Takashi Miike con Pasolini, y trata de demostrar que Japón es un desastre desde esa mítica fecha. Hay que decir que lo logra, pero que la demostración incluye la prueba de la chifladura de su autor.

La tercera es *Vibrator*, de Hiroki Ryuichi, y responde a un modelo mucho más realista. Una chica se levanta a un camionero y emprende con él un recorrido por las rutas ja-

ponesas. La franqueza de sus diálogos y de sus encuentros sexuales es desusada y la película muestra que todavía es posible contar la vida de la clase trabajadora y transmitir una emoción que no deriva de las convenciones del cine. Rayns define al film como la mejor película japonesa del año (mejor que *Zatoichi*, por ejemplo). Según el alemán Olaf Moeller, un nuevo amigo al que muchos consideran el mayor cinéfilo contemporáneo (ya reaparecerá en estas páginas), es la mejor película del año y una prueba de que la esencia del cine es el humanismo. A nosotros nos pareció también una maravilla.

El otro elemento fuerte de Vancouver son los documentales. Este año se exhibieron 91 (sobre unas 250 películas), incluyendo *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*. No hay ninguna duda de que, en general, los documentales están ganando terreno en todas partes. Ni de que suelen ser más interesantes que las ficciones. Si una ficción es mala, dan ganas de huir a los 5 minutos. Pero es muy fácil que una ficción sea mala: basta con que sea convencional, torpe, falsa, ordinaria intelectualmente, televisiva. Un documental, en cambio, puede tener algunos de estos defectos, su dispositivo puede ser trillado o banal, su construcción defectuosa, su calidad ci- ▶



De izquierda a derecha: Bruni Burres, Jack Vermees, Alan Franey, Thom Andersen.

nematográfica pobre. Pero aun así, casi siempre deja algo, hace pensar, informa sobre lo que los medios no tratan, muestra lo que no suele verse. Los documentales corren con ventaja. Es cierto que, en un lugar, son como las ficciones. Deben ser grandes de verdad para producir una emoción estética y el género es más arduo en ese sentido. Pero sólo en lo más alto, cuando se habla de cine con mayúsculas, la ficción se hace equivalente. Vancouver exhibe su contemporaneidad como festival mediante la proliferación de documentales de todo tipo. Mencionaré dos. El primero es una serie de cuatro capítulos de una hora producidos por la BBC que se llama *The Century of the Self*, que no es precisamente una obra de Frederic Wiseman, pero ilustra perfectamente lo que decíamos en el párrafo anterior. Allí se habla de un personaje llamado Edward Bernays, un sobrino de Freud que vivió en Estados Unidos y que comenzó su actuación profesional allá por los años veinte. La inteligencia del personaje queda clara en una entrevista que le hizo David Letterman hace algunos años en su programa, cuando Bernays superaba largamente los 90 años. Letterman lo introduce con la siguiente pregunta: "Doctor, Bernays, ¿de qué se trata eso que lo hizo famoso?". La respuesta es fabulosa: "Se trata de que si usted me llama doctor, cosa que no soy, sus espectadores van a creer más en lo que digo". Pues bien, Bernays nunca fue psicoanalista, pero utilizó las teorías de su ilustre tío y de sus discípulos para un propósito diferente del original: manipular a la gente. Al parecer, Bernays inventó las relaciones públicas, la investigación de mercado y el marketing en gran escala. Según la película, como asesor de las grandes corporaciones americanas descubrió casi a principios de siglo que la ganancia de estas empresas podía ser mucho más grande si en lugar

de fabricar productos para cubrir necesidades preexistentes, se creaban nuevas necesidades. La película se inicia con el relato de ese hecho histórico y después va mostrando otros usos distorsionados del psicoanálisis (Bernays parece estar a la sombra de todos ellos, casi como un Zelig de las corporaciones) a lo largo del siglo, incluyendo las técnicas de lavado de cerebro en las que la CIA y el ejército de EE.UU. depositaron grandes esperanzas durante mucho tiempo y que partían de dosis masivas de electroshock. Pero lo mejor viene después. El film muestra cómo Clinton obtuvo su reelección y Blair su primera victoria mediante la técnica de contradecir su programa original y hablar de tonterías basadas en encuestas a grupos de opinión, pero no en las encuestas que preguntan a quién van a votar los ciudadanos sino en minuciosas exploraciones del inconsciente individual que deviene colectivo gracias a las estadísticas y el cómputo en las urnas. Este tema debería ser parte del conocimiento obligatorio de todo ciudadano interesado en política y, en cambio, aunque es público, constituye un secreto sorprendente. Hace tiempo que una película no me provocaba tanto asombro. Y ahora el plato fuerte: *Los Angeles Plays Itself*, de Thom Andersen, mi película favorita del año (junto con *Va y viene*, la obra póstuma de João César Monteiro, de la que hablamos en el informe sobre Toronto) y a la que el jurado que integró Flavia le otorgó el primer premio, cosa que la honra. *Los Angeles Plays Itself* se había dado también en Toronto, pero allí ocupó un lugar marginal. En cambio, Vancouver la vistió con una retrospectiva muy especial que la hizo exhibirse como se merecía. El tema del film es simple: cómo el cine mostró, a lo largo de la historia, la ciudad de Los Angeles. Andersen habla en off mientras la pantalla acumula una colección de fragmentos de películas que transcurren en esa ciudad (de más de 100 films). Andersen (un tipo tan hosco como entrañable y una especie de dandy comunista, cuyo film anterior, codirigido con Noël Burch, habla de las listas negras de Hollywood) desarrolla una teoría fascinante que las imágenes ilustran: aunque el cine recurrió miles de veces a los escenarios de la ciudad, estuvo casi siempre lejos de mostrarla verdaderamente. Ocultó su geografía y su historia, sus lugares más interesantes,

desvirtuó sus edificios (una preocupación constante del film es la arquitectura). Para el director, un angelino enamorado de la ciudad, la causa principal de esta mistificación es el desconocimiento que directores atrincheros en Beverly Hills tienen de la auténtica Los Angeles y su gente. Verdaderamente cinéfila, en las antípodas del fetichismo, la película reclama un mejor cine y al mismo tiempo lo construye: es un cine más preciso, más inteligente, más preocupado por la belleza que el que conocemos. En el camino, se da el gusto de demoler a gente como Altman o Woody Allen con argumentos de insólita gracia. Sobre el final, Andersen incluye clips de una serie de películas realizadas desde la marginalidad que contrastan, en varios sentidos, con la ideología de Hollywood. El festival decidió exhibir varias de ellas en un programa especial que resultó extraordinario. En especial, dos de ellas, que acompañaron a otras más famosas como *Zabriskie Point* de Antonioni, *Kiss Me Deadly* de Aldrich o *Model Shop* de Jacques Demy. Una se llama *The Exiles*, realizada por Kent Mackenzie en 1958 sobre un grupo de indios americanos que tratan de adaptarse a la vida en la ciudad, y es un film que debería figurar en la historia grande del neorealismo. La otra es aun más asombrosa: *Los* (así, a secas, no es *Los nada*), de James Benning (2001) parte de una trilogía de films de 90 minutos divididos en planos fijos de dos minutos y medio cada uno sin diálogos ni música de fondo, que muestran distintos lugares de la ciudad. La obra de Benning, que filma solo, sin equipo alguno, en 16 milímetros, es hipnótica, rigurosa, única y el ejemplo más perfecto de que el cine llamado experimental o de vanguardia puede ser una experiencia cinematográfica máxima. Benning muestra con esta película por qué el cine es un medio tan absolutamente distinto de la fotografía. Pero el mayor valor de la película no es ese sino la posibilidad de compartir la pura, explosiva y hasta dolorosa intensidad de la mirada de una cámara en manos de un artista. Recorrer festivales tiene mucho de monótono y rutinario. Pero, a veces, una iluminación como la que nos produjo el film de Benning convierte el recuerdo del viaje en una parte esencial de la vida. Vancouver, entre sus múltiples regalos, nos dio también esa posibilidad. ■

Entre la amabilidad y la distensión ambiente, en noviembre se hizo la sexta Muestra de Cine Nacional Lucas Demare. Fuimos a Olavarría a ver qué está sucediendo con el cine en (y de) la provincia de Buenos Aires. **por JAVIER PORTA FOUZ**

MUESTRA DE CINE NACIONAL EN **OLAVARRIA**

Películas argentinas, cine de Saladillo

Olavarría está en el centro de la provincia de Buenos Aires, a 350 kilómetros de la redacción de *El Amante*. El partido de Olavarría tiene más de cien mil habitantes y en la ciudad —de calles sorprendentemente anchas, incluso en comparación con la vecina Azul— hay cuatro “pantallas” de cine. Dos en las afueras, las Toledo, junto al supermercado homónimo, y dos en el centro, las del Gran Olavarría (un antiguo y enorme cine dividido). En la semana del 6 al 13 noviembre las salas Toledo exhibían *Erase una vez en México* y *+rápido +furioso*. Mientras tanto, en el Gran Olavarría sólo había cine argentino. La Muestra de Cine Nacional Lucas Demare llegaba a su sexta edición (las primeras cuatro fueron de 1981 a 1984 y el evento resurgió el año pasado). Se presentaban 20 largometrajes ya estrenados en Buenos Aires y en su mayoría inéditos en Olavarría (por ejemplo *Tan de repente*, *Sudeste*, *En la ciudad sin límite*, *India Pravile* y *Sol de noche*) y algunos preestrenos como *La mecha* de Perrone, *La mina* de Víctor Laplace y *Cruz de sal* de Jaime Lozano. También se proyectó una selección de cortos de *Historias breves* y, como homenaje a Demare, *Los isleros*.

Y se exhibió *Luna*, la película número 15 de lo que se ha dado en llamar el “cine con vecinos” de Saladillo (al norte de Olavarría). Estas películas son presentadas por Fatam Producciones y dirigidas por Julio Midú y Fabio Junco. Suelen proyectarse en el cine Marconi, el único de Saladillo, con entrada gratuita, y cuentan con apoyo municipal local y del gobierno bonaerense. Hace unos meses pasé por Saladillo para ver si podía ver una de estas películas pero no fue posible, estaba en cartel la de Bandana y no había funciones anunciadas de cine local. En Olavarría logré ver *Luna* (estrenada en Saladillo el 11 de julio), con bastante gente en la sala y la presentación de los realizadores. Para decirlo sin

vuelvas y sinceramente, *Luna* es una de las peores cosas que yo haya visto intentando pasar por cine. El problema no es el amateurismo (de hecho, los directores han estudiado cine) ni el bajo presupuesto. El problema está en creer que regurgitar una estética de vieja telenovela, tener como centro una protagonista que actúa con un histrionismo desatado (parecido al de Norma Aleandro en *Cleopatra*), apelar a la sensiblería más cruel, glorificar la locura suicida e intentar hacerla pasar por poesía pueda, de alguna manera, ser considerado o nombrarse como cine. *Luna* es una mezcla de lo peor de *Belleza americana*, la moralina del cine de Enrique Carreras y la estética más redundante de las metáforas de lo menos inspirado de Subiela, todo con aire de mal piloto televisivo de ficción. Con una canción que habla del mundo de fantasía de la protagonista (la Luna del título) repetida —e incluso ilustrada visualmente— hasta el infinito y la idea de volar empleada como uno teme, la película —hecha y proyectada en video— es una de esas que acá en *El Amante* solemos considerar infames. Mientras tanto, en varios medios se ha hablado del “fenómeno” del cine de Saladillo (e incluso Alberto Yaccellini, director de *Volvoreta*, ha hecho un documental en el que trata este asunto). La impericia de todo tipo y la ausencia de mirada propia —sobre lo audiovisual, sobre el mundo, sobre una ciudad— expuestas en *Luna* ubican, en mi opinión, a esta propuesta fuera de lo que solemos considerar cine. Ni siquiera creo que sea “otro cine”, como plantean Junco y Midú; por lo menos eso es lo que puedo decir de *Luna* (sin haber visto las otras catorce películas... y ya deben haber terminado otra). Los persistentes y prolíficos realizadores de Saladillo propusieron —incluso hay algún proyecto local en Olavarría— que esta modalidad se propague por otras ciudades. A priori, es



El cine Gran Olavarría.

más que interesante que se generen imágenes rabiosamente locales frente al asedio de un cine global. Pero no a la manera de *Luna*. Para hacer cine hay que poder reflexionar sobre él o, al menos, partir de un mínimo dominio —aunque sea imitativo— del medio. Ahora, ¿por qué ser lapidario con esta experiencia que es un éxito en su localidad y que ha recibido coberturas entusiastas? *El Amante* tiende a no funcionar como lugar de mera difusión; no somos complacientes y creemos que los textos críticos deben discutir aquello que se presenta como cine. Es decir, somos una revista de crítica de cine.

Volviendo a la muestra de Olavarría, hay que decir que el público local estuvo muy interesado en las proyecciones al buen precio de 1,50 (la entrada habitual allí oscila entre 4 y 5,50), que ese público suele ir a ver cine argentino (el año pasado, *Lugares comunes* tuvo un enorme éxito) y que la consolidación de la muestra es necesaria (así como también son necesarios los cines del INCAA en otros lugares del interior) para que la variedad del cine argentino se conozca y se discuta más allá de la Capital y el Gran Buenos Aires Zona Norte. Una discusión que, al ver la complacencia —desde allá y desde acá— hacia el cine de Saladillo, se hace cada vez más urgente. ▀



X SERGIO WOLF

Apuntes sobre el cine contemporáneo (segunda parte)

Estrenadas el mismo día y con un ruido considerable (aunque cada una con una clase distinta de bochinche), *Río Místico* y *Kill Bill* entablan relaciones a partir de la mirada de nuestro columnista.

En la misma semana vi *Kill Bill* y *Río Místico*, y pensé que sería interesante hacerlas dialogar porque me resultaba difícil detectar en el cine norteamericano actual dos cineastas más opuestos que Quentin Tarantino y Clint Eastwood, como si hablaran en lenguas tan disímiles que el diálogo resultaba casi imposible. Esa imposibilidad, primero me decidió a ponerlas a dialogar, pero ni bien empecé a pensar en ellas, descubrí que era tanto lo que las separaba que ese diálogo era inútil, ya que uno se propone como un cineasta del mundo y el otro como un cineasta norteamericano, y la confrontación iba a convertirse en un intento de diálogo entre sordos o habitantes de planetas para quienes no hay lengua común. O también corría el riesgo de tropezar con ese truco de muchos críticos, el de utilizar una obra para cuestionar otra.

Kill Bill. ¿Es esto lo mejor que tiene para ofrecernos el Hollywood actual? ¿Manierismo? ¿Es Tarantino el James Ivory del *exploitation*? Si lo primero que pensé es que se trataba de una torta de crema gigantesca, casi de inmediato me dije que a Tarantino no le interesa "hacer cine" sino "hacer películas". *Only movies*. Esa distinción entre palabras que se usan indistintamente es heredera de aquella de Godard, cuando explicaba que no era que su película había vendido pocas entradas porque los pocos que él había convocado no eran entradas sino espectadores. Pero la idea de alguien que sólo "hace películas" parece poner en discusión el propio ejercicio del análisis. Esa suspensión de todo juicio crítico que genera Tarantino —y *El señor de los anillos* y *Matrix* y *La guerra de las galaxias*— supone el retiro de los espectadores

ante el arribo de los *fans*. La evangelización de la iglesia Tarantino pide fieles. Como los fieles de un grupo de rock, o de uno pop, mejor, en este caso.

A él le interesa "hacer películas" pero también verlas para fagocitarlas, más que para aprender de ellas. No son oráculos —en tal caso, más Shaw Bros. y Toho que Delfos— sino productos de los cuales servirse para hacer con ellos, paradójicamente, una obra conceptual. Obra conceptual porque es difícil creer que "*Kill Bill* quedó larga" y por eso tuvo que dividirla en dos partes. Es difícil creerle porque el guión tenía doscientas páginas y porque un cineasta siempre tiene la película en su cabeza, y en especial una(s) como esta(s) *Kill Bill*. Y al mismo tiempo, es difícil creer que Tarantino haya seguido la cláusula Corman de hacer dos con el dinero de una, porque la cláusula Corman es aplicable al bajo presupuesto, que no parece ser el caso. Su obra conceptual es un díptico, un sable que corta dos cabezas.

Pero si *Kill Bill* es una obra conceptual, me pregunto cuál es el concepto. Parece haber acuerdo en que esa clave determinante es el disfrute del cine, lo que no deja de sorprenderme, porque varios de los que viven de hacer películas dicen disfrutar mucho sus rodajes y nunca nadie les dice que su disfrute genera disfrute en los otros. Más bien, creo que cuando se habla del disfrute del cine se alude a que los cineastas disfrutaban y por tanto trabajan con películas con las que disfrutaban los críticos. Ese disfrute parece estar alojado en las citas, ese sería su "saber de cine".

Pero, ¿qué es "saber de cine"? Porque se dice esta frase del que recuerda de memoria los Oscar, del que vio muchas películas, del



que domina con destreza los secretos de la técnica, del que sabe mucho de teoría... Sí, de acuerdo: Tarantino vio mucho cine, y sobre todo cierto tipo de cine. Y hay más certezas: hay rigor en la composición del cuadro, un gran trabajo sobre los criterios del diseño de producción, una puesta en escena musical de las escenas de peleas y una puesta en escena bélica de las escenas musicales. Y más: es notorio que Tarantino es uno de los cineastas contemporáneos que mejor ha pensado el uso de la música —como Kitano, Kiarostami y Wong Kar-wai— porque es capaz de proponer músicas anticlimáticas y hacer que el espectador piense que no había mejor música para esa escena que la que él eligió. Siempre así fue que, por otra parte, sus films se recuerdan a partir de la música que tenían, como ocurre con la escena inicial de *Perros de la calle*, con la de la competencia de *Tiempos violentos*, o con las motos de *Kill Bill*... Pero la suya no deja de ser una película de películas, cosida por citas. Como si estuviera "entrecosillada", *Kill Bill* es una proliferación desaforada de citas, lo que lleva a suponer una teoría implícita sobre la puesta en relación. Pero, en realidad, no hay un concepto sobre esa puesta en re-



En la página anterior, Tim Robbins en *Río Místico*. Aquí arriba, se viene Uma Thurman en *Kill Bill*.

lación porque se trata, más bien, de algo del orden del acopio, de la condensación de momentos favoritos. Goloso, Tarantino parece el chico al que le cumplen el sueño. Alguien que quiere reproducir aquello que lo fascina y que admira, y dice "esto lo voy a filmar como...", y su voluntad es respetada. Volviendo a lo de la puesta en relación, el punto clave es –como siempre– qué clase de relación establece con esas fuentes de la sabiduría en las que se sumerge hasta emborracharse. Y mi respuesta es que para Tarantino no hay nacionalidades porque la única patria o pertenencia pertinente es el cine. Y ese es su límite: más que un mundo, en Tarantino hay un mapa de gustos.

Así las cosas, el diálogo Oriente-Occidente –que sus referentes parecen admitir– deja de ser un diálogo posible, porque el diálogo entre las películas es un diálogo formalista, una línea de continuidad trazada por procedimientos y no por culturas que interactúan o confrontan. El *spaghetti-western* o el *wuxia pan* son denominaciones de una taxonomía ajena a Tarantino, para quien todo es posible en su lógica ajena a toda geografía, por lo que un duelo en Japón puede

tener música de Ennio Morricone o Riz Ortolani o Bernard Herrmann, sin mayores remordimientos. Así, aunque Tarantino se propone como un Kurosawa al revés, como el artista occidental fascinado con la cultura oriental, y aunque su último film parezca buscar una síntesis entre el cine clase B de los 50 –el comienzo brutal a lo Fuller, la fisicidad crispada a lo Aldrich– y el cine de *wuxia pian* o *ken-geki* –según se vea con el prisma Hong-Kong o el prisma Japón–, el resultado adquiere la forma de un pastiche que recubre un corazón paródico. Claro que todo reciclaje es parodia. Pero la cuestión es si Tarantino termina siendo un rehén de sus gustos y referentes o si logra disolverlos en un universo propio. Veamos. En *El camino de los sueños* David Lynch reescribe el inicio de *El ocaso de una vida*: el auto de Lynch toma otra calle, una paralela a la que la que elegía William Holden en el film de Wilder. Y esa idea del *desvío* planteaba una nueva hipótesis sobre Hollywood, a la manera de lo que hacía De Palma en la apertura de *La hoguera de las vanidades*. De *El ocaso de una vida* a *El camino de los sueños*, hay medio siglo en el que Hollywood fue sucesivamente

decepción, nostalgia y ahora pesadilla. Otro caso: Todd Haynes se planteaba, en *Lejos del paraíso*, que Hollywood desapareció como mundo al desaparecer el cine de estudios. Modelo al que –curiosamente, inversamente– también anhela volver Tarantino en *Kill Bill*, aunque para él sólo existiría en la producción de Japón y Hong-Kong, lugares a los que va a filmar pero de los que opta por suprimir todo vestigio real. Pero la vocación nostálgica y reproductiva de Haynes se interroga sobre la propia cultura, rasgo ausente en el film de Tarantino. Como en toda parodia del cine contemporáneo, se plantea el problema del objeto citado, como si la película exhortara al espectador para que complete una línea punteada, como si lo empujara a reponer lo que falta. Es que ese es, finalmente, el significado literal de la palabra parodia: junto a, o al lado de.

La relación de Tarantino con la historia del cine es el fruto de un hedonismo y una voluntad reproductiva. En ese sentido, Tarantino es el inverso de Lynch o De Palma. Si Lynch reescribe y retoma, si De Palma construye su obra a la manera de un músico de jazz, como variaciones de los libros sagrados de Hitchcock, en Tarantino hay una ambición más cooptadora que sincrética, un deseo de convertirse en el primer cineasta frankensteiniano, donde el deseo liberado parece justificarlo todo. ¿Cuándo y por qué el color o el blanco y negro?, ¿por qué el flashback de una de las víctimas y no el de otra? (Paréntesis: ¿por qué será que para el Hollywood actual la idea de complejidad está asociada –incluso en Tarantino, incluso en Eastwood– al flashback?)

Esa idea del trauma primario como motor, dicho sea de paso, fue desarticulada por los últimos films de Lynch y De Palma). Para Tarantino, hacer cine es dar rienda suelta al hedonismo, y el hedonismo voraz no admite diálogos: se toma como es o se deja. Y menos aun diálogo sobre la propia cultura, porque Tarantino no se propone como un cineasta norteamericano, sino un artista del mundo, creyente en el *cinema of the world*, así como se habla de *music of the world*. O mejor: más que un ciudadano del mundo, Tarantino es un ciudadano del mundo de las películas. ■

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

ENCUENTROS
de Cine

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

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

encuentrosdecine@cinecic.com.ar

www.cinecic.com.ar

Devoradores de sueños

Relanzamos con votos de continuidad la sección DVD como parte de una reconfigurada Guía de *El Amante*. Primero, una columna que explica sus objetivos y alcances. Luego, un informe de situación con justos reclamos. Y allende, un apartado que versa sobre la edición de unos dibujitos animados, no exento de las correspondientes quejas.



Arriba, Adam Sandler en *Happy Gilmore*. Abajo, una imagen de *Magnolia* de Paul Thomas Anderson.

A partir de este número les ofrecemos algo así como una supersección o una metasección o un amontonamiento de páginas que podrían llamarse "Cine fuera del cine". Son algunas secciones que ya estaban juntas, más alguna que andaba dando vueltas, más otra que había aparecido de manera intermitente. Seguimos con los éxitos de la tradicional "Cine en TV" (que alguna vez se llamó "El cine en pantuflas"), siempre confeccionada por el señor de sombrero de la foto. Incluimos también en este paquete los noveles "No estrenos". "Directo a video" y "Video clásico" se mantienen por ahora tal como están. El "por ahora" se debe a que la nueva sección estable de DVD —que alguna vez había aparecido y les debíamos desde hace rato— pasará a incluir más cosas y a diversificarse en "Directo a DVD" y "DVD clásico", o por lo menos eso esperamos. Por ahora, no todo lo que va directo a video se edita en DVD, y menos aun los lanzamientos o reediciones de clásicos en video, pero la tendencia indica que eso sucederá tarde o temprano. De hecho, cada vez hay más material en DVD y en muchas ocasiones con problemas, sobre todo en las ediciones locales. Como sucedió históricamente con los casetes de audio fabricados aquí, que solían tener una pobre calidad (los casetes yanquis eran mejores, los europeos también, los chilenos también) y con la gráfica de más de un CD, muchos DVD de edición nacional no cumplen con nuestras expectativas y pierden por goleada en los tests comparativos (ey, empresas globales, ¿no saben que la gente compara y recibe información del exterior?). Por eso la nota de aquí al lado, escrita por uno de nuestros más conspicuos DVDmaníacos. El cine no puede editarse así nomás, hay gente mirando del otro lado. Hace tiempo que en internet hay varias páginas que establecen comparaciones y evaluaciones en las ediciones de los DVD. Ahora en *El Amante* también. Javier Porta Fouz

Cuando llegó al mercado el DVD, era como el sueño de todo cinéfilo hecho realidad.

La posibilidad de ver películas en su formato original, con una excelente calidad de imagen y sonido, con capacidad de almacenar toneladas de extras que incluyen documentales, escenas borradas y —la frutilla del postre— comentarios de audio a cargo de los realizadores, hacía del DVD un antídoto perfecto para las copias malas en VHS.

El DVD no tardó en desembarcar en Argentina, tanto las ediciones importadas como las realizadas para el mercado latinoamericano, que no solían variar mucho de las americanas. Los tiempos cambiaron. Luego de 2001 y por las razones que ya todos conocemos, los precios subieron exorbitantemente y sólo se podía acceder a las ediciones de Zona 4, que igualmente también habían aumentado mucho. Pero desde un poco antes de esa época las ediciones de Zona 4 empezaron a diferenciarse cada vez más de las de Zona 1 americanas. Esto empezó a verse con algunos DVD del estudio Warner, distribuidos aquí por el sello AVH. Hasta ese momento solía venir en un lado la versión Widescreen de la película, que preservaba el formato original, y en el otro la Standard o Full Screen, adaptada a la pantalla de TV, pero luego las películas empezaron a venir con un solo lado, y este era el de la versión Standard. Es así como muchísimas películas rodadas en formato 2.35:1 scope —entre ellas *La historia sin fin*, *Que no se entere mamá*, *El jinete pálido*, *Poltergeist* y otras tantas— podían verse sólo en pantalla completa, lo que implica perderse casi el 50 por ciento de la imagen original. Si bien la diferencia no es tanta en películas en formato 1.85:1 adaptadas a la pantalla, igualmente es molesto y lamentable tener que ver films como *Más corazón que odio*, *Gremlins*, *La mejor de mis bodas* y una infinita cantidad de etcéteras, en formato Standard, cuando podríamos estar viendo los encuadres originales que cada director eligió.

Más adelante, las editoras americanas decidieron editar dos versiones de las películas para aumentar la calidad de imagen y sonido: una en Full Screen y otra en Widescreen. De más está decir que, salvo raras excepciones como *Matrix: Recargado* o *Epi-*



MUCHO LOONEY TUNES EN DVD

Estímulo Warner

COLECCIÓN DE LOS LOONEY TUNES, cortos animados dirigidos por Chuck Jones, Robert McKimson, Friz Freleng y otros. (AVH)

56 cortos originales editados sin censura —varios fueron podados de algunas secuencias hoy consideradas políticamente incorrectas para su exhibición por TV—, restaurados en calidad de imagen y de sonido, y con la posibilidad de escuchar las voces originales en inglés —¡Mel Blanc, qué talento!— con subtítulos en español. Un verdadero festín de algunos de los mejores y más representativos cortos de animación producidos por la Warner allá por los 30, 40 y 50, divididos en cuatro discos temáticos y plagados de extras tan interesantes como divertidos. El trabajo de restauración permite apreciar en toda su plenitud los colores y las texturas originales, y en algunos cortos la limpieza es tan perfecta que es posible descubrir rayas y suciedades del acetato original sobre el cual fueron dibujados los personajes. Si la edición digital de estos trabajos vuelve a insuflarles una vida que parecía relegada al Cartoon Network, la inclusión de comentarios específicos y especializados (en inglés) termina por alejarlos de esa categoría algo despectiva, los “dibujitos”, acercando al espectador a la verdadera dimensión y relevancia que merecen. Los extras son variados y desparejos. Los 12 *Behind the Tunes* resultan un buen punto de partida para comenzar la navegación por los discos: cada uno de ellos, de unos seis minutos de duración, devela detalles creativos y anecdóticos de los personajes más significativos (la relación Yosemite Sam / Friz Freleng resulta una revelación). Entre otras delicias, es posible toparse con el genial corto que conmemora el 51 y 1/2 aniversario de Bugs Bunny; *Bosko*, *The Talk Ink Kid*, el rollo de demostración realizado por Hugh Harman y Rudolf Ising en 1929 luego de escaparse del regazo del tío Disney o el documental *Toonheads – The Lost Cartoons*, que incluye fragmentos de “figuritas difíciles” como los cortos del Soldado Snafu, realizados durante la Segunda Guerra a pedido del gobierno norteamericano. Por desgracia, dos extensos documentales (cerca de 90 minutos) acerca del trabajo diario y la evolución del estilo Warner desaparecieron misteriosamente en la edición local aunque están presentes en la edición en Zona 1. Una mala noticia que empaña un poco el desembarco de esta verdadera pieza de colección. Diego Brodersen



En la foto, Tom Cruise en el futuro de *Minority Report*. Por arriba le brota un ramillete de Looney Tunes.

sodio 2, en Argentina estas películas, entre las que se encuentran *Locos de ira*, *El Hombre Araña*, *Hombres de negro 2*, *Mr. Deeds* y *Deuda de sangre*, fueron editadas solamente en Full Screen. En otros casos directamente mienten en la portada, como ocurre con el DVD de *Happy Gilmore*, donde en su contratapa se lee “1.85:1 Widescreen”, y cuando ponemos la película nos damos cuenta de que está en Full Screen.

Como si esto fuera poco, las ediciones locales comenzaron a diferir de las americanas más que en el formato. Películas como *Magnolia*, *Los excéntricos Tenenbaum*, *Monkeybone*, *Despertando a la vida*, *Minority Report* y *Atrápame si puedes*, que en sus ediciones originales estaban repletas de extras, aquí llegaron sin un solo extra. En el caso de las últimas dos, cuyas ediciones en todo el mundo eran dobles, aquí se editaron en un solo disco, el de la película, y el disco dos... ¿quién sabe adónde fue a parar? Peor aun, en el caso de *Atrápame si puedes*, en el CD puede leerse claramente “Disc 1”, cosa que, no habiendo un “Disc 2”, nos hace pensar que las editoras se están riendo de nosotros mientras nos cobran a precios imposibles.

Otro problema es justamente este último:

los precios. Los DVD están a un precio prácticamente inaccesible. La editora Transueropa, por ejemplo, los está cobrando entre 50 y 75 pesos y, salvo por la edición de *El pianista* (que sale casi 100 pesos), los DVD no suelen incluir ningún material adicional. Aunque el caso más alarmante en cuanto a precios fue lo que ocurrió con la caja de la trilogía de *Indiana Jones*.

Cuando AVH la anunció, su precio de costo era de \$ 100 + IVA, pero el mismo día en que se editó los que ya la habían encargado se enteraron de que “por un error administrativo” se publicó ese precio cuando el verdadero era de \$ 150 + IVA, o sea unos \$ 180, bastante más que la edición norteamericana, teniendo en cuenta que la calidad de impresión de las tapas y de la caja es infinitamente inferior. Así que, en ciertos casos, ahora es más barato comprar ediciones extranjeras en dólares que ediciones locales en pesos. Y en los casos en que las ediciones extranjeras son mejores pero demasiado caras, para ver películas en su formato original y con todos los extras, ¿habrá que recurrir a comprar DVD grabados, hasta que las empresas se decidan a editar las películas como corresponde?

Juan Martínez

DIRECTO A VIDEO

Imágenes con ecos

Este mes les ofrecemos: una película salingeriana un poco parecida al cine de Wes Anderson, un film japonés con guión de Akira Kurosawa y una reconstrucción del Domingo Sangriento irlandés.



Tres imágenes de *Las locuras de Igby* que, luego de amagar con estrenarse en cines, llegó directamente al territorio de las cajitas. Abajo, *Domingo Sangriento*.

LAS LOCURAS DE IGBY, *Igby Goes Down*, EE.UU., 2002, dirigida por Burr Steers, con Kieran Culkin, Claire Danes, Jeff Goldblum. (Gativideo)

Igby Slocumb es joven, rico, cínico, inteligentísimo, rebelde. Pero su eterno estado de rebeldía no le debe nada a la sociedad en su conjunto; es en la familia, en particular su madre, donde parece radicar el origen de todas las desdichas del muchacho. *Las locuras de Igby* es el primer largometraje del sobrino de Gore Vidal y Jacqueline Kennedy Onassis, lo que quizás explique en parte cierto tono pendenciero a la hora de retratar las excentricidades de la realeza económica, la particular tristeza de los niños ricos. El film comparte más de una textura con *Los excéntricos Tenenbaum*, aunque en este caso ganen la batalla las tonalidades oscuras —la primera secuencia muestra a los hermanos Slocumb a punto de utilizar el infame “submarino seco” con su madre!— y una enorme melancolía por el pasado perdido y un incierto futuro. Igby, fiel heredero del Holden Caulfield salingeriano, es echado de la enésima *high school*, escapa a los suburbios de Manhattan y comienza a descubrir un mundo no demasiado diferente del que intenta, infructuosamente, escapar. *Las locuras de Igby* es, ante todo, una comedia negra de situaciones —o una comedia de situaciones negras—, un estudio de caracteres desorbitados, y el mayor mérito del debutan-

te Steers radica precisamente en la creación de un mundo que de tan estafalario resulta perfectamente plausible, alejándose de la moda “indie” de la cual la película, a su pesar, forma parte. Ahí está Susan Sarandon como la abeja reina, controladora aun en las últimas etapas de un cáncer fulminante; o Jeff Goldblum como el siniestro, imposible reemplazante de una figura paterna perdida en los confines de la locura. Y, por supuesto, Kieran Culkin, el hermano menor de la otra estrella infantil, perfecto en el rol de este adolescente que quiere dejar de serlo sin saber que nunca lo fue. **Diego Brodersen**

DAMAS DEL MAR, *Umi wa miteita*, Japón, 2002, dirigida por Kei Kumai, con Misa Shimizu, Nagiko Tono, Matsutoshi Nagase. (LK-Tel)

Prodigios de la distribución local mediante, no nos llega un Kitano (*Dolls*) pero sí un Kei Kumai. El motivo: la primera no fue adquirida para su exhibición por ninguna empresa norteamericana, mientras que *Damas del mar* pudo verse allá en el norte en salas de cine y posteriormente fue editada en video. Nunca como ahora el público argentino estuvo tan atado a los mandatos del corporativismo (anti)distributivo. En fin, a no quejarse. El film en cuestión no será la panacea universal, pero al menos permite descubrir a un realizador septuagenario casi desconocido en Argentina.

Entre sus films más famosos, todos ellos enraizados en la denuncia social, deben destacarse *Sandakan 8* (1974), acerca de las mujeres niponas obligadas a ejercer la prostitución durante la Segunda Guerra, y, más recientemente, *Darkness in the Light* (2001), sobre el culto responsable del ataque con gas sarín en los subterráneos de Tokio. El “gancho” de *Damas del mar* viene por el lado del guión, escrito nada menos que por Akira Kurosawa. Cosa extraña en el gran AK, la historia gira alrededor del género femenino, un burdel a mediados del siglo XIX. Sin caer en el academicismo pero sí en algunos excesos melodramáticos, Kumai rinde homenaje a esas mujeres esforzadas y se centra en una de ellas, heroína enamoradiza en lucha constante con su profesión y las convenciones sociales. No será mucho, pero al menos es algo. **DB**





AHORA EN VIDEO POR JUAN MARTINEZ

DOMINGO SANGRIENTO, *Bloody Sunday*, Gran Bretaña, 2002, dirigida por Paul Greengrass, con James Nesbitt, Allan Gildea. (Gativideo)

En 2002, esta película compartió el Oso de Oro en Berlín con –nada menos– *El viaje de Chihiro*. No es para tanto, aunque el film –del mismo señor que realizó una desastrosa película sobre una discapacitada que quería volar y tener sexo y cuyo nombre la piedad ha borrado de mi memoria– es bastante interesante. La operación es a la vez sencilla (por su elección) y compleja (por su planificación): filmar a la manera de un documental la cruenta represión de 1972 en Dublín, cuando una marcha pacífica fue reprimida de forma despiadada por la policía inglesa. *Domingo Sangriento* no carece de brío o de pasión, y es esto lo que permite al espectador involucrarse con los hechos narrados. Pero tiene un pequeño defecto que conspira con la buscada “sinceridad” que surge de la reconstrucción histórica que abarca, incluso, a la cámara.

Es que, como se mencionó, el film está extremadamente planeado para parecer espontáneo. ¿Cuál es el sentido de “hacer como” un documental en una película que es claramente una reconstitución? Es la misma operación que realiza la televisión “testimonial” cuando pone el cartelito “reconstrucción” en pantalla. Pero esto no es televisión sino un film, con lo cual su potencia documental se disuelve en la suma evidencia de su manipulación. Es ese desfase el que le otorga a *Domingo Sangriento* un interés superior a su tema, aun puramente teórico. Mucho más que *cinéma vérité*, parece la primera *reality movie*. Leonardo M. D’Espósito

EL DIA QUE ME AMEN, dirigida por Daniel Barone. (AVH)

Barone –quien alguna vez fue asistente de dirección de Adrián Caetano– dirige otra producción Pol-ka de fácil consumo (aunque esta vez en plan seriote) y rápido olvido, de esas que no conforman a nadie en esta revista, que le dedica apenas unas líneas en el N° 135. Siguiendo la política de EA para con este film, la reseña termina aquí, pero no sin antes decir: ¡*Alma mía*, volvé!

EL VIAJE DE CHIHIRO, *Spirited Away*, dirigida por Hayao Miyasaki. (Gativideo)

Esta es la primera vez que se estrena aquí un film de Miyasaki, y esperemos que no sea la última, porque este tipo es un genio. Por una vez, en la revista conformó a todos y se le dedicó la tapa del N° 135, que incluye una crítica elogiosa a cargo de Diego Brodersen y un repaso de la obra del director por el especialista D’Espósito.

EXTERMINIO, *28 Days Later*, dirigida por Danny Boyle. (Gativideo)

En el N° 139 de esta revista –o sea, el número pasado, lo que no habla muy bien de su carrera en los cines– Santiago García y Diego Trerotola se peleaban por la nueva película de Danny Boyle. Sí, la de los dos finales. Aunque es en esto último en lo que ambos parecen estar de acuerdo. Pelea más, pelea menos, dos finales no queremos.

LA MIRADA DE LOS OTROS, *Hollywood Ending*, dirigida por Woody Allen. (Gativideo)

¿Woody está acabado o tiene para rato? Lo bueno de esta revista es que uno puede



El viaje de Chihiro, animación imperdible.

sacar sus propias conclusiones y después quedar bien en una charla con amigos sin necesidad de ver la película –lo que le ahorraría 110 interminables minutos de su vida, casi 4 unidades en el sistema métrico de Will Freeman en *Un gran chico*– con sólo leer la crítica a favor del N° 136 y la respuesta en contra del N° 137. *El Amante / Cine*, siempre al servicio de la comunidad.

LOS ANGELES DE CHARLIE: AL LIMITE, *Charlie's Angels: Full Throttle*, dirigida por McG. (LK-Tel)

Cuando se estrenó la primera entrega de *Los ángeles de Charlie*, en la revista salió una crítica muy en contra escrita por Santiago García. Más adelante, Javier Porta Fouz y Hugo Salas escribieron una nota donde reivindicaban tanto a aquella película como a *Dulces y peligrosas*, film que a Santiago le encanta. Ahora, en el N° 136, Marcelo Panozzo, que estaba a favor de la primera parte, escribió en contra de la segunda, y en el 137, Santiago respondió con una nota a favor, no sólo de esa sino también de la primera, de la que había escrito muy en contra.

NUNCA UN VIDEO CLUB SE ATREVIÓ A TANTO!

CINE INDEPENDIENTE-HONG KONG MOVIES
EUROTRASH-PORNO CLÁSICO
TODOS LOS HIJOS DE JOHN HUGHES
GORE EXTREMO-CINE DE EXPLOTACION
CINE GAY-HAMMER-XXX NACIONAL.

mondo macabro
VIDEO EXÓTICA

TAKASHI MIIKE-TAKESHI KITANO
GREGG ARAKI-LARRY CLARK
JEAN ROLLIN-NARCISO IBAÑEZ MENTA
ANDY WARHOL-RUSS MEYER
JESS FRANCO-HIDEO NAKATA.

GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33 Av. Corrientes 753 y Lavalle 750
de lunes a viernes de 11 a 20 y los sábados de 11 a 18 o llámá al 4326-4845. NO TE CONFORMES CON VIDEOS INSÍPIDOS

EL AMANTE 140

CLASICOS

LA QUE NO QUERIA MORIR, *I Want to Live!*, EE.UU., 1958, dirigida por Robert Wise, con Susan Hayward, Simon Oakland, Virginia Vincent y Theodore Bikel. (Epoca) Uno puede ponerse reacio y jugar a no creerle a Susan Hayward, a ver cuán pasado de moda está el realismo hollywoodense de los últimos 50, o repetir que Wise fue el prototipo del cineasta intermedio "vagamente liberal, vagamente realista" (Sarris dixit). Pero tiene su atractivo ver hoy *La que no quería morir*. Su punto de partida era la *true story* de Barbara Graham, condenada a la cámara de gas por un crimen que tal vez no cometió. Su vida y (usualmente malas) costumbres le jugaban totalmente en contra, pero a puro carácter convirtió el proceso en un hecho mediático sin precedentes. Hasta por un tiempo se pensó que esquivaría la pena de muerte. Con sus cartas y artículos periodísticos, Nelson Gidding y Don Mankiewicz construyeron un guión que dejaba piedra libre para la *performance* arrebatada de Susan Hayward, que por esta actuación sería condenada al Oscar. A veces Wise era algo impersonal, pero nadie discutirá que el tipo era hábil, preciso y dotado de un insólito sentido del tiempo dramático. El tramo final de la película, a medida que se acerca la hora fatídica, conserva hoy toda su intensidad original.

Como para sintonizar con ese realismo de fines de los 50, la fotografía de Lionel Lindon (que venía de *Alfred Hitchcock Presents* y pronto daría imágenes a la mítica serie protagonizada por Cassavetes, *Johnny Staccato*) asesta el toque funcional y televisivo a la pantalla. Pero sobre todo, la atmósfera de *La que no quería morir* se impone cuando los estallidos de Susan Hayward armonizan con la memorable música escuchada en su transcurso. Tal vez no tanto por el compositor Johnny Mandel —que aquí debutaba en su prolongada carrera— sino por la presencia, en el tiempo y espacio mismo de la historia de la Graham, del combo compuesto por Gerry Mulligan, Shelly Manne, Art Farmer, Red Mitchell, Frank Rosolino, Pete Jolly y Bud Shank. Cuando aparecen, la película se convierte en un precioso doc jazzístico de dicha pandilla. En 1983 David Lowell Rich dirigió una remake para la televisión, donde le tocó a Lindsay Wagner, honrosa y sonoramente, esperar su turno en el pasillo de la muerte. **Eduardo A. Russo**



El gran Jean-Pierre Melville semioculto detrás de un siamés.

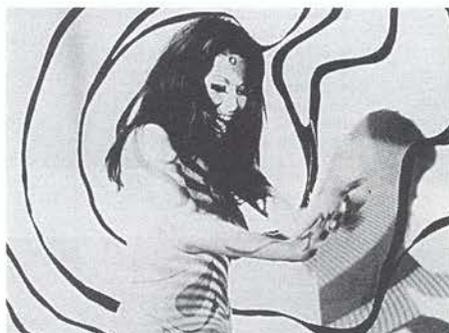
EL VIAJE, *The Trip*, EE.UU., 1967, dirigida por Roger Corman, con Peter Fonda, Bruce Dern, Dennis Hopper y Susan Strasberg. (Epoca)

Con *El viaje* ocurre lo mismo que con otras películas de Corman: imaginar cómo habrán sido el rodaje, el backstage, la gestación del film. Por ejemplo, pienso en los encuentros de Boris Karloff, Peter Lorre y Vincent Price (junto al joven Jack Nicholson) en *El cuervo*, estudiando sus papeles, escuchando las directivas de Corman o hablando de cualquier cosa menos de la particular adaptación del poema de Poe. Hubiera sido maravilloso, irrepentible presenciar esos hechos o que alguien los hubiera filmado con una cámara 16 milímetros. *El cuervo* es una película sólo aceptable, como *El viaje* y tantas otras de Corman. Pero algo se sabe del rodaje de *The Trip* y va más allá de los resultados finales agrupados en ochenta minutos. Nicholson escribió el guión (imagínemos en qué condiciones), los actores principales fueron Peter Fonda, Susan Strasberg (nada mejor que alejarse del Actors Studio de papá con un viaje encima), Dennis Hopper y Bruce Dern; es decir, un seleccionado lisérgico del mejor, dispuesto a cualquier vuelo sin paracaídas. Sin embargo, hubo al-

go más: Nicholson, además de escribir la historia, fue el *dealer* de Corman, quien no vio mejor camino que apropiarse del ácido para compenetrarse mejor con el viaje que emprende Fonda controlado por Bruce Dern (al que, por momentos, se lo ve más descontrolado que a su amigo-paciente). *El viaje* es un disparate con imágenes *ad hoc* que remiten a otras travesías de la época, como *Zabriskie Point* de Antonioni y las experimentaciones de algunos directores del New American Cinema (que seguramente volaron más lejos que Corman). Entre imágenes surrealistas, pesadillescas, pop y premonitorias (los separadores de MTV de hace una década tienen su origen en *The Trip*), con una paleta cromática que empaña a películas como *El mago de Oz* y a los melos de Douglas Sirk, la música hippie de Electric Flag recién salida del festival de Monterey y un final mutilado por los productores, el viaje lisérgico de Corman es un juego sesentista simpaticón y con bastante de pieza de museo. Final obvio para esta nota: *The Trip* es un viaje de ida. Final no tan obvio: todos los responsables aún pueden contarlo. **Gustavo J. Castagna**



OTRAS EDICIONES



Dos momentos de *El viaje* de Corman por la psicodelia de los sesenta.

EL EJERCITO DE LAS SOMBRAS, *L'armée des ombres*, Francia, 1969. dirigida por Jean-Pierre Melville, con Lino Ventura, Paul Meurisse, Simone Signoret. (Epoca) Melville, uno de los directores más importantes e influyentes del cine francés de posguerra, adoptó este apellido en homenaje a su escritor predilecto. Jean-Pierre Grumbach nació en 1917, participó en la Resistencia durante la Segunda Guerra, y en 1946 comenzó a desarrollar su vocación cinematográfica fundando su propia productora. Debutó en 1948 con *El silencio del mar*, un film muy moderno en su estructura narrativa, con una excelente utilización de la voz en off, pero que provocó controversias desde el punto de vista ideológico por su "humanización" de un oficial nazi. *Bob, le flambeur* (1955) fue un título que ejerció una influencia decisiva sobre los jóvenes críticos cahieristas (el *Sin aliento* godardiano tomó varias ideas de ese film). A partir de *El soplón* (1963) su estilo narrativo madura definitivamente, se hace más austero y conciso. En la siguiente década hasta su prematura y lamentada muerte en 1973, rodó varios films encuadrados en el género policial

en los que se detecta su admiración por el cine negro americano, aunque su tratamiento riguroso y sin concesiones los acerca a las tragedias clásicas. La única excepción en esta serie de obras es *El ejército de las sombras* (un antiguo proyecto del director basado en una novela de Joseph Kessel en la que incorporó sus experiencias personales), ambientado en los años de la Segunda Guerra Mundial y centrado en un grupo de resistentes a la ocupación nazi. Con admirable coherencia estilística, Melville –como en sus películas policiales– pone el acento, no tanto en el heroísmo de los personajes, sino en su insoportable código ético y en su destino trágico (algo que provocó el rechazo de sectores de la crítica francesa, que aducían que el director igualaba a los protagonistas con los gánsters de sus otros films). Lo cierto es que estamos ante una película mayor, sin el menor atisbo de sentimentalismo pero profundamente conmovedora. Además, la escena de la muerte de Simone Signoret bien podría figurar en la antología más exigente de la cinefilia. **Jorge García**

- Uno de los films menos conocidos de Billy Wilder es *El vals del emperador*, 1948, el primero en color, una comedia de época que puede leerse como homenaje y parodia a las películas de Hollywood ambientadas en Europa, las de Lubitsch incluidas. (Epoca)
- *Corazón cautivo*, 1946, del eficaz artesano inglés Basil Dearden, es un film que transcurre en un campo de concentración alemán, donde un grupo de prisioneros británicos vive humillantes experiencias. Algunos han querido ver aquí una respuesta al humanismo idealista de *La gran ilusión*. (Epoca)
- *Emboscada en la noche*, 1957, de Michael Powell y Emeric Pressburger, está alejada del estilo narrativo antirrealista y visualmente impactante de sus films mayores, para transitar un relato de la Segunda Guerra, donde un grupo de oficiales ingleses debe secuestrar a un oficial alemán. (Epoca)
- *Encubrimiento*, 1949, de Alfred E. Green, es un policial de clase B de un director que no solía frecuentar el género. Un investigador de seguros llega a un pequeño poblado norteamericano y descubre que el presunto suicidio de un hombre es en realidad un asesinato. (Epoca)
- *Desde la terraza*, 1960, es un *soaper* de Mark Robson basado en un best-seller de John O'Hara y ambientado en el mundo de las altas finanzas. Un film entretenido y superficial, con excelentes interpretaciones de algunos secundarios, como Myrna Loy y Leon Ames. (Epoca)
- Film alegórico si los hay, *El nadador*, 1968, de Frank Perry, narra el recorrido de un hombre que un día decide volver del trabajo a su casa atravesando todas las piscinas que va encontrando. Un periplo en el que vivirá las más diversas experiencias. (Epoca)

[HTTP://WWW.VIDEONEWFILM.COM.AR](http://www.videonewfilm.com.ar)

**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

**MAS DE
8000 TITULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES**

**SERVICIO
DE CONSULTA
CINEMANIA
EN CD-ROM**

**CINE Y FOTOGRAFIA:
CURSOS PARA VER
LO QUE OTROS
NO VEN
DVD
ZONA 4**

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820

LUNES A VIERNES: 10 A 22 / SABADO, DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22

EL ACTO EN CUESTION

ARGENTINA / HOLANDA, 1993, 114', DIRIGIDA POR Alejandro Agresti, CON Carlos Roffé, Sergio Poves Campos, Lorenzo Quinteros, Mirta Busnelli, Natalie Alonso Casale, Daniel Burzaco, Guido Lawaert, Marcos Woinsky.

El acto en cuestión puede verse cada tanto en cable por el canal Volver.

Torrentes de rencor



1993 era el año, y el cine argentino se había acostumbrado a ser el acto solitario de un par de nombres que cada tanto daban señales de vida, y era como si estuvieran dando pistas de que nosotros también estábamos vivos. En eso, llegó *El acto en cuestión* de Alejandro Agresti, que no se parecía a nada (y sigue sin parecerse), y humillaba a la época por prepotencia de trabajo y artificio. Agresti parecía estar a punto de tragarse el mundo. O ya se lo había tragado y nos escupía a la cara un extracto que concentraba toda la sabiduría del cine. Después, qué importa del después. Es raro verla, aún hoy, es demasiado intensa. Diez años después, sigue sin estrenarse por estas tierras. Por eso, a modo de celebración y protesta, vienen estas palabras. A ver si alguno se aviva y estrena la más bella película que haya filmado un argentino desde *Las veredas de Saturno* a esta parte.

Porteño y lumpen, Miguel Quiroga, "Miguelito", "el ilusionista de San Cristóbal",

"el Fumanchú de Barracas", se convierte en una celebridad gracias a un truco ajeno. Muy porteña también es la película, filmada en donde sea, menos dentro de los límites de la General Paz. Pero el espíritu de la ciudad, más soñada que real, impregna cada imagen. El tango, la milonga, el empedrado, la neblina, la lejana voz de Carlos Gardel, personajes que hablan un lunfardo mítico, el griterío como forma de comunicación y, planeando soberano, el resentimiento.

"-Pueblo jodido, pueblo de ratas -murmuraba *Junta* al sentarse en la cama y calzar las zapatillas; lo enfurecía y lo desconcertaba no encontrar, mediodía tras mediodía, un objetivo concreto de odio" (*Junta-cadáveres*, Juan Carlos Onetti). *El acto en cuestión* es una defensa y a la vez una condena del rencor. Rencor por los fracasos, por las miradas despectivas de los bacanes, rencor por el miedo a ser descubierto, por la certeza de que el éxito se va a convertir en fracaso, por la íntima alegría de constatar

el repetido fracaso y así poder seguir pensando que este es un mundo jodido, mundo de ratas. Quiroga sabe que todo va a salir mal, y lo sabe desde siempre, porque si los otros no lo arruinan, se va a arruinar él mismo. Hasta en la victoria se siente humillado, e "invadido por toda la mierda del mundo".

Buenos Aires es el nombre que señala la geografía del resentimiento de Quiroga, con sus conventillos atestados, impregnados de más odio que corazón. "Putá madre, esta miseria de mierda", masculla para sus adentros, y huye de la ciudad como si escapara de un territorio sitiado, sólo para descubrir que el sitio lo lleva dentro. Cuanto más se aleja, más se le pegan al cuerpo el rencor y la asfixia, compañeros indeseables que le recuerdan que, esté donde esté, sigue siendo él mismo.

Sylvie, la mujer que más lo amó, le dice: "Al que quiere mentiras hay que darle mentiras". Pero al que sí le obsesiona la verdad es a Quiroga, aterrorizado por el temor a que todos descubran que es un impostor que debe su fama a un libro robado. Entre otras cosas, la película es un aprendizaje. "Nada somos, todo lo repetimos, todo lo escuchamos o lo leímos", termina alegando Quiroga ante un tribunal que no va a entenderlo. Pero para llegar a eso, primero atravesó el calvario de la paranoia, con mil ojos al acecho, y el miedo de ser desenmascarado en público. Quiroga aprendió demasiado tarde que su simulación había logrado mejorar un desorden mucho más mediocre, esa infamia llamada realidad. Lo importante es mentir bien, estafar bien, que sea una bella mentira y nos haga olvidar por un rato a ese bichito verosimilista que nos carcome por dentro.

Mientras en los últimos años muchas películas trataron sobre los desaparecidos, Agresti filmó no una película sobre sino con desaparecidos. Gente a la que borraron de la historia o que decidió borrarse por propia iniciativa, estos hombres del subsuelo saben que su lugar está entre los olvidados, los desplazados, los humillados y ofendidos. Habitados a las sombras, a las noches de empedrado y alcohol, la luz del éxito los mata. Suicidas también, del cuerpo o del espíritu, se saben apesados y escapando de su propia sombra. "Dudó de su arte, reculó, se cayó. ¿Qué habrá querido decir?", dice el suicida del espíritu Rogelio sobre su amigo El Mudo, suicida del cuerpo. Manuel Trancón



X JORGE GARCIA

VIERNES 5

EL CAMINO DEL SAMURAI, *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999, Jim Jarmusch). Cinemax, 20.15 hs.
HOMBRE DEL OESTE, *Man of the West* (1958, Anthony Mann). MGM, 22 hs.

SABADO 6

METROPOLIS (1926, Fritz Lang). Retro, 11 hs.
ANNIE HALL (1976, Woody Allen). MGM, 22 hs.

DOMINGO 7

EL DIA DE LA BESTIA (1995, Alex de la Iglesia). I-Sat, 22.15 hs.
Y LA NAVE VA, *E la nave va...* (1983, Federico Fellini). Space, 24 hs.

LUNES 8

SUEÑOS DE EXITO, *Hoop Dreams* (1994, Steve James). Film & Arts, 23 hs.
EL MOTIN DEL CAINE, *The Caine Mutiny Court Martial* (1988, Robert Altman). HBO, 24 hs.

MARTES 9

EL ULTIMO MAGNATE, *The Last Tycoon* (1976, Elia Kazan). Cinecanal, 16.30 hs.
LA MUGRE Y LA FURIA, *The Filth and the Fury* (1999, Julien Temple). I-Sat, 21 hs.

MIERCOLES 10

LA PLAYA DE LOS GALGOS (2001, Mario Camus). HBO Plus, 22 hs.
EL AGUJERO, *Dong* (1988, Tsai Ming-liang). I-Sat, 23.30 hs.

JUEVES 11

SUEÑOS ALTERADOS, *Paperhouse* (1988, Bernard Rose). Europa, Europa, 20.15 hs.
CONTRA VIENTO Y MAREA, *Breaking the Waves* (1996, Lars von Trier). I-Sat, 22 hs.

VIERNES 12

MI VIAJE A ITALIA, *Il mio viaggio in Italia* (2001, Martin Scorsese). Cinemax, 10.15 hs.
APASIONADOS, *Rendez-vous* (1985, André Téchiné). Europa, Europa, 23.55 hs.

RANCHO DE LUJO, *Rancho Deluxe* (1974, Frank Perry), con Jeff Bridges y Sam Waterston. MGM, 22 hs.
Director ecléctico con una filmografía no muy conocida (que incluye una obra maestra del kitsch, *Mamita querida*, delirante biopic sobre Joan Crawford, según el libro de su hija), Frank Perry merecería una revisión. Esta película es una suerte de western contemporáneo en tono de comedia y narra las peripecias de dos muchachos (uno blanco, el otro indio) que deciden dedicarse al rodeo ante la sorpresa de sus amigos y parientes. Una obra curiosa, impregnada de un tenue romanticismo.

SABADO 13

LA TIERRA DE MI PADRE, *Fatherland* (1986, Ken Loach). Europa, Europa, 20 hs.
LOS ENREDOS DE WANDA, *A Fish Called Wanda* (1988, Charles Crichton). Space, 23.50 hs.
EL JOROBADO DE NOTRE DAME, *The Hunchback of Notre-Dame* (1923, Wallace Worsley), con Lon Chaney y Patsy Ruth, Retro, 11 hs.

Lon Chaney fue no sólo uno de los grandes actores del cine mudo sino también de la historia del cine, y su gran capacidad histriónica se puede apreciar en esta primera traslación de la novela de Victor Hugo que luego registró diversas remakes. Como casi siempre en la filmografía del actor (salvo cuando fue dirigido por Browning o Sjöstrom), su labor está muy por encima de una realización que, más allá de su costosa producción, aparece como manifiestamente impersonal y rutinaria.

DOMINGO 14

MERCANO, EL MARCIANO (2001, Juan Antín). I-Sat, 20 hs.
TERMINATOR, *The Terminator* (1983, James Cameron). I-Sat, 22 hs.

LUNES 15

LOS DUEÑOS DEL COLEGIO, *Obecna Scola* (1991, Jan Sverak). Europa, Europa, 11 hs.
CHICAS MALAS EN EL CINE, *Bad Girls in the Movies* (1986, Dominic Paris). Film & Arts, 23 hs.

MARTES 16

TIEMPO DE GITANOS, *Dom za vesange* (1984, Emir Kusturica). Cinemax, 15.30 hs.

TODA UNA MUJER, *Le lieu du crime* (1986, André Téchiné). Europa, Europa, 22 hs.
GARAGE OLIMPO (2000, Marco Bechis), con Antonella Costa y Carlos Echevarría. I-Sat, 23 hs.
Seguramente uno de los títulos más emblemáticos del cine referido a los años de la dictadura militar, este relato acerca de la ambigua relación que se entabla entre una prisionera de un campo de concentración y su secuestrador y torturador ofrece en varios momentos un tono perturbador e inquietante. Lamentablemente algunas concesiones, como la presencia de Dominique Sanda en un papel escasamente creíble, le quitan por momentos fuerza a la historia.

MIERCOLES 17

LA MUERTE CUMPLE CONDENA, *Let Him Have It* (1991, Peter Medak). Europa, Europa, 20 hs.
CAJA NEGRA (2001, Luis Ortega). Cinemax, 20.45 hs.

JUEVES 18

MI SECRETO ME CONDENA, *Reversal of Fortune* (1990, Barbet Schroeder). I-Sat, 15.40 hs.
LA CASA EN LA MONTAÑA EMBRUJADA, *House on Haunted Hill* (1958, William Castle). Retro, 22 hs.
BELDADES NOCTURNAS, *Les belles de nuit* (1952, René Clair), con Gérard Philippe y Martine Carol. TV 5 Internacional, 23.30 hs.

René Clair es uno de los típicos casos de realizador francés que, tras la aparición de los jóvenes cahieristas, pasó de la exaltación incondicional a una suerte de ostracismo crítico. Este film narra cómo un joven músico, incómodo en la época que le toca vivir, imagina diversas situaciones en diferentes períodos de la historia de Francia, y tiene, por momentos, un ligero encanto y un tono demodé que lo convierte en una obra considerablemente envejecida. Un título que es una buena síntesis de las virtudes y los defectos del director.

VIERNES 19

BARQUERO (1970, Gordon Douglas). MGM, 22 hs.
LA ADOLESCENTE, *L'adolescente* (1978, Jeanne Moreau). Europa, Europa, 23.55 hs.
JUEGO, DIOS Y LSD, *Gambling, Gods and LSD* (2002, Peter Mettler). Cinemax, 22 hs.
Exhibida en el último BAFICI, junto con

otras dos películas suyas, este documental del canadiense Peter Mettler es un recorrido por algunas adicciones del hombre en distintos puntos del planeta, pero, antes que nada, ofrece una mirada absolutamente anticonvencional, no exenta de poesía, sobre diversos grupos humanos, en la que se destaca un formidable trabajo de montaje. Un realizador a descubrir para quienes no hayan tenido oportunidad de acercarse a su obra en aquel evento.

SABADO 20

MI QUERIDO INTRUSO, *Once Around* (1991, Lasse Hallström). The Film Zone, 16.10 hs.

LA MUJER AVISPA, *The Wasp Woman* (1959, Roger Corman). Retro, 17 hs.

LAS TRES EDADES, *Three Ages* (1991, Buster Keaton y Edward F. Cline), con Buster Keaton y Margaret Leahy. Retro, 11 hs.

En el primer largometraje de uno de los genios de la historia del cine, Buster aparece en la Edad de Piedra (montado sobre un dinosaurio) compitiendo con el hombre fuerte de la tribu por el amor de una muchacha, en la Antigua Roma participando de una carrera de perros y en la época contemporánea, tan inadaptado como siempre. Un film de notable inventiva, repleto de imaginativos gags, que también puede leerse como una suerte de parodia de *Intolerancia*, de D.W. Griffith.

DOMINGO 21

EL DESCANSO (2001, Ulises Rosell, Rodrigo Moreno y Andrés Tambornino). I-Sat, 17.05 hs.

EMBAUCADOS, *Bamboozled* (2000, Spike Lee). Cinemax, 17.30 hs.

MARTY (1955, Delbert Mann), con Ernest Borgnine y Betsy Blair. Retro, 12 hs.

En los años cincuenta comenzó a percibirse la influencia de la televisión sobre el cine norteamericano. Un ejemplo de ello es este film, basado en una obra para TV de Paddy Chayevsky, que relata en tono realista la relación que se entabla entre un carnicero tímido y solitario y una maestra. Una película considerablemente sobrevalorada en su momento, pero que hoy puede verse como un claro antecedente del llamado cine independiente de Hollywood.

LUNES 22

ASESINO OCULTO, *The Pledge* (2001, Sean Penn).

Cinemax, 20 hs.

EL TESTAFERRO, *The Front* (1976, Martin Ritt). Cinemax, 22 hs.

MARCADO PARA MORIR, *Killer's Kiss* (1955, Stanley Kubrick), con Frank Silvera y Jamie Smith. Retro, 22 hs. Segunda película de Kubrick, un thriller de clase B rodado con muy escaso presupuesto en el que también trabajó como guionista, iluminador y editor. El relato no ofrece demasiadas novedades desde lo argumental pero sí presenta algunos aciertos visuales y narrativos. Más que nada se trata de una curiosidad, que también sirvió de inspiración para *Stranger's Kiss*, un muy atractivo y poco visto film de Matthew Chapman, que puede verse como una revisión crítica de la realización de este film.

MARTES 23

UN TROPIEZO LLAMADO AMOR, *The Accidental Tourist* (1988, Lawrence Kasdan). Cinemax, 17 hs.

KIPPUR (2000, Amos Gitai). The Film Zone, 23.15 hs.

LA PURITANA, *La puritaine* (1986, Jacques Doillon), con Sandrine Bonnaire y Michel Piccoli. Europa, Europa, 22 hs.

A pesar de haber desarrollado una carrera prolífica y coherente a lo largo de tres décadas, Jacques Doillon sigue siendo un director bastante marginal dentro del cine francés y muy poco conocido en nuestro país. Su estilo narrativo intimista, con un tono signado por el realismo, puede apreciarse en este film nunca estrenado comercialmente que cuenta la dificultosa y ambigua relación –impulsada por su actual esposa– entre un hombre y la hija de su primer matrimonio.

MIERCOLES 24

EL ULTIMO EMPERADOR, *The Last Emperor* (1987, Bernardo Bertolucci). Europa, Europa, 19.25 hs.

SENTENCIA PREVIA, *Minority Report* (2002, Steven Spielberg). Movie City, 22.30 hs.

JUEVES 25

LA HABITACION DEL HIJO, *La stanza del figlio* (2001, Nanni Moretti). Cinemax, 20.15 hs.

MANHATTAN (1978, Woody Allen). Space, 24 hs.

FRENCH CAN CAN (1955, Jean Renoir). TV 5 Internacional, 20.30 hs.

Luego de quince años de ausencia y de hacer varias películas en Estados Unidos, Jean Renoir retornó a su Francia natal donde desarrolló el resto de su filmografía. Esta película es un relato nostálgico sobre los días en que se creó el famoso Moulin Rouge y, a la vez, un claro homenaje a la pintura impresionista de la que su padre fue un conspicuo exponente. Un film ligero como una burbuja de champán, con una secuencia memorable: aquella en la que se baila la famosa danza que da título a la película.

VIERNES 26

SOLAS (1999, Benito Zambrano). Movie City, 18.35 hs.

EN COMPAÑIA DE HOMBRES, *In the Company of Men* (1997, Neil LaBute). Space, 24 hs.

SABADO 27

MARCHA DE VALIENTES, *The Horse Soldiers* (1959, John Ford). Retro, 14 hs.

LUCIA Y EL SEXO (2001, Julio Medem), con Paz Vega y Javier Cámara. Cinemax, 22 hs.

DOMINGO 28

POR DINERO CASI TODO, *The Fortune Cookie* (1966, Billy Wilder). Retro, 20 hs.

LA CAPTURA DEL PELHAM 123 *The Taking of Pelham One Two Three* (1974, Joseph Sargent). Retro, 22 hs.

HOTEL TERMINUS, *Hotel Terminus: The Life and Times of Klaus Barbie* (1987, Marcel Ophuls). MGM, 24 hs.

Notable exponente del cine documental contemporáneo (*La pena y la piedad* es uno de los grandes títulos en ese rubro de todos los tiempos), Marcel Ophuls aborda aquí la figura de Klaus Barbie, el dirigente nazi que se refugió en Bolivia luego de la guerra y que, una vez apresado, fue sometido a juicio en Francia. El film ofrece copiosa información, numerosas entrevistas, pero, sobre todas las cosas, es un lúcido y riguroso estudio sobre la responsabilidad moral y social y la necesidad de mantener viva la memoria.

CURSOS DE VERANO

- Tendencias del cine de los 90
 - El género en los últimos 40 años
 - Cine y rock, una relación muy particular
- Por Gustavo J. Castagna**

Informes gcastagna@infovia.com.ar / gjcastagna@yahoo.com.ar

Kieslowski: cuatro films rodados en Polonia

LUNES 29

LOCURA DE VERANO, *American Graffiti* (1973, George Lucas). The Film Zone, 19.55 hs.

PASAJEROS PROFESIONALES, *Boxcar Bertha* (1972, Martin Scorsese). Retro, 22 hs.

LA GRAN ESCENA, *The Big Picture* (1988, Christopher Guest), con Kevin Bacon y J. T. Walsh. Hallmark, 20 hs.

Como existen serias posibilidades de que en el corto plazo –y en virtud de la presencia de algunos apologistas en el staff de esta revista– se publique un dossier sobre Christopher Guest (a quien no tengo el gusto de conocer como director), sería conveniente que los estimados lectores fueran precavidos y vieran antes esta película. Se trata de su ópera prima, que, según algunas críticas más o menos confiables, parece ser una sátira inteligente al mundo de Hollywood con algunos cameos muy divertidos.

MARTES 30

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

ROBIN Y MARIAN, *Robin and Marian* (1976, Richard Lester). Cinemax, 23.45 hs.

NADIE VIVE DEMASIADO, *2 Days in the Valley* (1996, John Herzfeld), con James Spader y Danny Aiello. Space, 22 hs.

La influencia del estilo narrativo y el tono, tan violento como paródico, que propone en sus películas Quentin Tarantino pronto se hizo sentir en diversos realizadores. Uno de estos casos es el del casi ignoto John Herzfeld, quien aquí desarrolla una historia en la que se mezclan la violencia, el humor y sangre en abundancia. La película fue cuestionada en su momento en la revista pero, a pesar de su carácter derivativo, hoy se ve con más gusto que algunos engendros elevados al nivel de obras de arte.

MIÉRCOLES 31

TOMBSTONE (1993, George Pan Cosmatos). HBO, 11.15 hs.

LA MARAVILLOSA Y HORRIBLE VIDA DE LENI RIEFENSTAL, *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl* (1996, Ray Müller). Cinemax, 18.45 hs.

Cuando en 1996 –repentina y prematuramente– falleció Krzysztof Kieslowski, estaba en la cumbre de la consideración de buena parte de la crítica internacional, principalmente a partir de sus films rodados en los noventa (*La doble vida de Veronika* y la trilogía de los colores), tal vez el segmento más discutible de su obra aunque, dicho sea de paso, una revisión actual de esas películas, a la luz del cine que se distribuye hoy en el mundo, podría provocar alguna sorpresa. Pero antes de su triunfal acceso a Occidente, KK había realizado en Polonia varias películas que hoy podrían considerarse como las más originales y personales de su filmografía. Nacido en Varsovia en 1941, primogénito de un hogar modesto, en su juventud ingresó en la Escuela de Bomberos y luego inició algunos estudios teatrales antes de entrar –como casi todos los realizadores polacos de renombre– en la mítica Escuela de Cine de Lodz. Desde sus primeros cortometrajes (su debut se produjo en 1969) la mirada crítica sobre la realidad polaca le causó diversos problemas con la censura, algo que fue una constante en los films rodados en su país. En los títulos conocidos de esa etapa puede percibirse una mirada desencantada (en algún caso, como en *Sin fin*, al borde del nihilismo) sobre el mundo y las relaciones humanas que trasciende a la sociedad polaca, y al mismo tiempo un cuidado trabajo sobre la imagen y la resolución visual de cada escena. A fines de los ochenta realizó para la televisión una serie de capítulos inspirados en los diez mandamientos (el *Decálogo*, cuyo estreno en el Festival de Venecia constituyó un auténtico acontecimiento) donde aparece un humor acre y sardónico, hasta entonces ausente en su obra. Su desembarco en Occidente produjo ciertas modificaciones en el tono de su obra, particularmente perceptible en *La doble vida de Veronika* y *Bleu*, en las que se advierte una tendencia muy marcada a la grandilocuencia y el trascendentalismo (aunque debe señalarse que en *Blanc*, una curiosa comedia negra de notable corrosividad, reaparecen las mejores virtudes de su cine). *Rouge*, su última película, puede verse como una acabada síntesis de esas virtudes y de los lastres que aquejan sus films de los noventa. El canal Europa, Europa ofrecerá en diciembre cuatro películas de Kieslowski, dos de ellas (*La cicatriz* y *El azar*) absolutamente inéditas y otra, *El amateur*, só-



Juliette Binoche en el inicio de la trilogía de los colores.

lo vista en la Cinemateca en alguna semana de cine polaco.

El amateur, 1979, tiene como protagonista al empleado de una empresa de una pequeña villa polaca, aficionado al cine, quien se compra una cámara de 8mm para filmar los movimientos del bebé que su esposa está esperando. Enterado de esto, su jefe le encomienda que ruede una película sobre los 25 años de la empresa para presentar en un festival amateur, algo que tendrá inesperadas consecuencias. (14/12, 22 hs.)

La cicatriz, 1976, está centrada en las contradicciones que sufre el director de un complejo químico, quien por una parte cree que mejorará las condiciones de vida de la zona y, por la otra, sabe que su trabajo es una amenaza para el medio ambiente. (17/12, 24 hs.)

Una película de amor, 1988, desarrolla uno de los capítulos del *Decálogo*, en la historia de un adolescente que, locamente enamorado de una mujer mayor que él (la imponente Grazyna Szapolowska), la observa permanentemente con unos prismáticos. Cuando se encuentran, surgen insospechadas derivaciones. Una de las mejores películas del director y un auténtico *must*. (28/12, 22 hs.)

Finalmente, *El azar*, 1984, parte de la imagen de un hombre corriendo tras un tren. El director conjetura tres posibles giros del destino ante esa situación, ambientada en los turbulentos años setenta en Polonia. (31/12, 23.30 hs.)

Disparen sobre El Amante

CORREO DE LECTORES

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

Señores de *El Amante*:

Antes que nada quiero felicitarlos tanto por la revista como por el sitio web. Me parece el único medio de Argentina que habla de cine sabiendo de qué hablan. Otra vez felicitaciones.

Ernesto

Respetado señor Quintín:

Déjeme felicitarlo por esa estupenda nota publicada con el título: "Masculino-masculino". Resulta curioso haberme encontrado con ella tres años después, pero el tiempo no es tan importante y le diré por qué. Tanto el libro como la película *Plata quemada* me han suscitado muchas preguntas acerca de las relaciones humanas (concretamente de las relaciones entre hombres), yo diría que estas dos formas de expresión frente a un mismo hecho son dos formas que han venido incubándose en mí y desde allí intentan comunicarme algo de mi ejercicio profesional, de esto ya hace algún tiempo. Yo trabajo como psicólogo juvenil, básicamente me ocupa el trabajo con jóvenes en conflicto con la ley penal, y gran parte de la población son varones. El libro y la película retratan un universo principalmente masculino, haciendo posible lo que socialmente se niega, la posibilidad de justificarse las relaciones entre hombres por sí mismas, sin necesidad de suavizarlas deserotizándolas para hacerlas digeribles. Me he planteado escribir sobre este tema partiendo justamente del libro y la película en mención, pero existen intuiciones que tendrán que "cocinarse" durante un tiempo más. Por lo pronto, el análisis que usted hace me pareció verdaderamente lúcido, sugerente, fuerte, radical, masculino, sencillamente estupendo. Me maravilla que en tan sólo tres páginas usted hubiese logrado captar algo que recorrería la estructura de todo un libro. Yo, por mi parte, planeo seguir en dirección de algo que usted mencionó, y es "ese territorio de lo masculino como ideología lo que deja (al espectador y) a la sociedad verdaderamente desnudos, desampara-

dos frente a su propia obviedad". Pienso que allí arranca lo que yo desearía desarrollar, internándome en el universo que se consteliza entre dos seres que por momentos sólo se tienen entre sí como continente y como reflejo de lo que es estar en el mundo en relación con un otro. Espero poder abordar esto que me recorre, pero con una mirada de una psicología retórica y no clínica, para no "enfermar" la observación. Le reitero mis felicitaciones y le agradezco por tan oportuno texto. Respetuosamente,

Alex

Un saludo para Argentina desde Colombia

Señores de *El Amante*:

Muchas veces me encuentro en la sala de cine, viendo alguna película, claro, y escucho alguna risita proveniente de quién sabe dónde, que surge en los momentos menos oportunos. No sé si les habrá pasado a ustedes, pero supongo que sí. En general se trata de espectadores a los que les fallan el raciocinio y/o los sentimientos (depende de la situación). Espectadores que no necesariamente deben estar preparados o instruidos para ver cine, porque el problema no es de conocimiento sino que es intrínseco a la propia persona. En general reaccionan así ante escenas de contenido emocional y atribuyen su propia conducta a una supuesta superficialidad, ñoñez o sentimentalismo del director. Lo que ellos no saben es que en realidad son ellos mismos los que están incapacitados de sentir. El otro día fui a ver *Matrix: Revoluciones* y durante buena parte de la película escuché risitas provenientes de arriba a la izquierda en relación con mi ubicación. Obviamente, esas risas brotaban en los momentos de mayor contenido emocional (amor entre Neo y Trinity, salvación de la humanidad) y en los de reflexiones tanto teológicas como filosóficas. Si también reían en las secuencias de acción no puedo decirlo por el fuerte volumen del film. Se trata, evidentemente, de personas que no han entendido absolutamente nada de la trilogía *Matrix*. No han entendido sus planteos filosóficos (por eso los menosprecian), no han entendido el fuerte vínculo de amor de la pareja protagonista porque es presentado en gestos mínimos a veces y descomunales otras veces, no han entendido que entre las tres partes se encuentran las mejo-

res secuencias de acción que haya dado el cine en muchísimo tiempo. Tienen algo a favor: una enorme cantidad de críticos, tanto dentro como fuera de Argentina, los apoyan. Recibí el último número de *El Amante* y casi me desmayo cuando veo el ridículo espacio que le dedican al estreno de la tercera parte de *Matrix*. Lancé puteadas al viento y leí las líneas. Ahí sí, me desmayé. Al retornar al estado de conciencia descubrí que había tenido una revelación: uno de mis críticos preferidos de la revista (los otros son Santiago García y Javier Porta Fouz) era el que había estado riéndose a mis espaldas en la sala de cine donde vi *Matrix 3*. Quise creer que la crítica de Marcelo Panozzo era consecuencia de un elevadísimo nivel intelectual que le hacía parecer mala la película (y la trilogía, según cuenta) porque la encontraba demasiado simple, pero no. Al leer las palabras "pomposa y aburrida" entendí que Panozzo no entendió. Vio una trilogía que obtiene con comodidad un puntaje general de 8 y no pudo pensar las implicancias filosóficas, sentir el amor o disfrutar de la acción. En conclusión: la crítica de Panozzo habla más de él mismo que de *Matrix*.

Para terminar: hagan una crítica seria (en tamaño y contenido) sobre la trilogía de *Matrix*. Creo que la segunda y la tercera no merecen ser analizadas por separado porque forman parte de un todo. Y si quieren ver la reacción del público argentino ante *Matrix: Revoluciones*, visiten la sección "Críticas de espectadores" de la página www.cinesargentinos.com.ar.

Saludos a todos los que hacen esta magnífica revista y gracias.

Cristian C. Belisle

Señores de *El Amante* (sobre crítica enviada en el newsletter semanal):

Pocas veces me resultó tan idiota un comentario vuestro. Lamentablemente tuve que ver *Devorador de pecados*. Sí, es un bodrio. Y Santiago García tiene un metro cincuenta de idiotez. ¿Cómo podés decir que es compleja? Si creés que es compleja es porque el tamaño de tu cerebro es inferior al de una nuez, y tu capacidad de análisis inferior a la de Caramelo (mi perro de 16 años). No podés defender una película sin centrarte casi exclusivamente en comentarios a otras

del mismo director (y de otros). Eso demuestra tu incapacidad, tu medianía y tu casi nula formación profesional. Seguramente sos una excelente persona y un muy buen padre de familia, pero como crítico de cine sos peor que Tití Fernández (a quien te parecés de manera bastante sugestiva). Sin más, y refiriendo mi dirección por si querés venir a golpearme (ya que sos un inútil argumentando), te saluda con el mayor de los respetos,
Germán Patricio Kijel

Señores de *El Amante*:

Soy fanática de la revista, tanto como lo soy con el film *Balnearios*, de Mariano Llinás.

Mariana

Señores de *El Amante*:

Hola, soy Alvaro de La Plata. Fui a ver *Río Místico* con grandes expectativas. Creí que de la fusión de Eastwood y Brian Helgeland podía surgir una nueva obra maestra de Clint, como *Los imperdonables* o *Los puentes de Madison*. Creo que la película logra por momentos grandes climas dramáticos ayudada por la buena actuación de Sean Penn; sin embargo, creo que falla cuando tiene que resolver los conflictos que se plantean. La película tiene buenas actuaciones y un gran director detrás suyo, pero a mí al final me dejó con la sensación de que podía haber dado un poco más.

Alvaro

Señores de *El Amante*:

Hace un tiempo *El Amante* les pedía ayuda a sus lectores, "estamos por desaparecer, gasten su dinero en nosotros, somos los únicos", y la gente incondicional ayudó, creyendo en algo que se podía recuperar. Pero no, la revista aumentó, las páginas se achicaron, Quintín escribe cada tres meses, y el nivel bajó. Una lástima, no sólo de dejar de comprar la revista, sino que me siento frotado por un montón de culorrotos caprichosos que jamás demostraron grandeza para hacer frente a las críticas.

Agustín Castañeda

Hola

Está perdiendo la revista, parece que cualquier idiota puede escribir. Me pregunto ¿dónde está Quintín? El es el único del que me ha quedado un buen recuerdo, pareciera que ya se olvidó de *El Amante* y de sus lectores. La revista lo necesita, urgente.

Nicolás de la Cuesta

Gente de *El Amante*:

Recién conocí *El Amante* el año pasado. Compré la revista durante varios meses, pero la verdad es que por cuestiones de bolsillo tuve que dejar de hacerlo. Igualmente sigo leyendo de tanto en tanto algunas notas por internet. Hoy estuve relejendo algunas

excelentes notas de Santiago García, Marcelo Panozzo y Quintín, y me dieron ganas de escribirles. A pesar de las muchas críticas que recibieron en "Disparen sobre *El Amante*" (muchas de las cuales fueron, creo, escritas sin ningún fundamento), considero que lo que la revista hace es excelente. Es un espacio en donde el buen cine se toma en serio, intentando entenderlo, disfrutarlo, quererlo, como sólo este increíble arte puede inspirarnos. Es por ello que quiero felicitarlos y aplaudirlos, para que sigan trabajando como hasta ahora y enseñando más sobre la increíble magia atrapada en celuloide. Un abrazo.

Federico Sartori, Córdoba

Estimados:

Antes que nada tengo que decirles que me parece muy bien que hayan dejado de disculparse por salir a la calle tan entrado el mes. Muchos de nosotros ya nos hicimos a la idea de que tendremos *El Amante* para la segunda quincena. A ese respecto, también me parece correcto que los cronistas comiencen a asistir a las privadas, como dice Javier Porta Fouz en su comentario sobre *Kill Bill* y al contrario de lo que él mismo contaba en su promisorio nota de apertura del número 137.

Digo que me parece bien para que no suceda lo que con *800 balas*, cuyo comentario tuve en mis manos cuando la película la estaban pasando ya en ATC los domingos a la tarde. Por suerte al autor de dicho comentario, Diego Trerotola, se le ocurrió la brillante idea de contarnos el desenlace de la película. De esta forma, los que no tuvimos oportunidad de verla, al menos pudimos saber cómo termina. Lo mismo hace Tomás Abraham con la película *Todo juntos* en el último número. Esa idea también se le ocurre en el número 138 a Juan Martínez, en su comentario de *Frailty*, aunque él tiene la ocurrencia de avisarnos antes de hacerlo. Irónicamente, su aviso "para los que no vieron la película" cayó a la misma altura que el cuadro que destaca que esa película "se consigue en DVD ordenándola por internet o en DivX". Con esa misma aclaración, el comentario de Diego Brodersen sobre *Infernal Affairs*, en el número 136, escatima toda información sobre cualquiera de sus dos finales.

En definitiva, nos cuentan los finales de las películas ya estrenadas pero se tornan cuidadosos con las películas que muchos de nosotros jamás podremos ver.

No puedo despedirme sin volcar mis impresiones sobre el listado de las mejores películas "americanas" de los últimos cinco años. Esas listas siempre me parecieron arbitrarias. Pero a esta el término le queda chico.

■ Por empezar, para ser una "lista de las mejores películas americanas" deja afuera una enorme cantidad de países del mencionado continente. Más bien parece una lista sobre cine estadounidense.

■ Sus dos categorías (las mejores y las sobrevaloradas) se excluyen mutuamente, cuando no debería ser así. Muchas de las películas de la segunda categoría, aun sobrevaloradas, merecen estar en la primera.

■ El período de tiempo que abarca carece de toda justificación.

■ Ocupa un espacio en la revista demasiado extenso, más aun si tenemos en cuenta que estamos a punto de comenzar los meses prodigiosos en listados de mejores y peores.

■ El detalle de los votos es irrelevante y pone en evidencia ciertas contradicciones como la de Jorge García que en algún comentario en hojas posteriores dice depositar sus "expectativas año a año" en un "septuagenario director que se mantiene incólume en su fidelidad a la gran tradición del cine clásico de Hollywood" pero no aparece en ninguna de las películas de su lista.

Ahora sí, los dejo porque tengo que ir a hacer mi lista de mejores y peores para mandarles.

Martín Lampo

Fe de erratas

SALE PREMINGER, ENTRA MANKIEWICZ.

El implacable Jorge García detectó cierta insólita e inconsciente atribución deslizada en mi articulo "Una odiosa comparación", publicado entre las opiniones en torno al cine americano de *EA* 139. Muy ufano yo de mi listita de joyas 1968-1973 ni reparé en que había achacado -misterios de la memoria- *Sleuth (Juego mortal)* a Otto Preminger, cuando le pertenece con todo mérito a Joseph Mankiewicz. Para completar el desagradable a JM, agreguemos que en ese período también filmó la excepcional y zumbona *El final de un canalla*. Mientras tanto, Preminger terminaba algunos rarefactos melodramas que dieron a la decadencia del cine clásico americano un toque grave y malsano, como *Lo que trae el mañana*. JG también se inquietó porque el texto daba la impresión de que Billy Wilder también concluía su filmografía con su canto del cisne sobre Sherlock Holmes. Por si acaso, recordemos que al tío Billy le quedaba cuerda para una década en la que filmaría al menos otra obra maestra, definitiva y testamentaria: *Fedora*. Eduardo A. Russo

Los votos se reciben hasta el 22/12/03 y se pueden elegir las películas estrenadas hasta el 18/12/03 (inclusive).

Hasta el jueves 4/12/03

A los trece (Catherine Hardwicke)
 Abajo el amor (Peyton Reed)
 Abajo el telón (Tim Robbins)
 Abrazos, tango en Buenos Aires (Daniel Rivas)
 Abre tus alas (Nir Bergman)
 Agente Cody Banks - Superespía (Harald Zwart)
 ¡Al ataque! (Robert Guédiguian)
 Alma de héroes (Gary Ross)
 Amar te duele (Fernando Sariñana)
 Ambiciones secretas (James Foley)
 American Pie: la boda (Jesse Dylan)
 Amor a segunda vista (Marc Lawrence)
 Analízate (Harold Ramis)
 Ararat (Atom Egoyan)
 Assassination Tango (Robert Duvall)
 Atrápame si puedes (Steven Spielberg)
 Bad Boys 2. Vuelven más rebeldes (Michael Bay)
 Bailando en el cementerio (Nick Hurran)
 Balzac y la joven costurera china (Dai Sijie)
 Bar "El Chino" (Daniel Burak)
 Barco fantasma (Steve Beck)
 Básico y letal (John McTiernan)
 Betty Fisher (Claude Miller)
 Bienvenidos a Collinwood (Anthony y Joe Russo)
 Bonanza (Ulises Rosell)
 Bonifacio (Rodrigo Magallanes)
 Bowling for Columbine (Michael Moore)
 Buscando a Nemo (Andrew Stanton)
 Camino a casa (Lee Jeong-hyang)
 Canguro Jack (David McNally)
 Cazador de sueños (Lawrence Kasdan)
 Cerca de la libertad (Philip Noyce)
 Ciudad de Dios (Fernando Meirelles)
 Ciudad de María (Enrico Bellande)
 Ciudad del sol (Carlos Galettini)
 Cleopatra (Eduardo Mignogna)
 Click! (Ricardo Julio Beretta)
 (Código postal) (Roberto Echegoyenberry)
 Cómo maté a mi padre (Anne Fontaine)
 Cómo perder un hombre en 10 días (Donald Petrie)
 Confesiones de una mente peligrosa (George Clooney)
 Cravan vs. Cravan (Isaki Lacuesta)
 Che vo cachai (Laura Bondarevsky)
 Chicago (Rob Marshall)
 Daredevil - El hombre sin miedo (Mark Steven Johnson)
 Déjame vivir (Peter Kominsky)
 Destino final 2 (David E. Ellis)
 Devorador de pecados (Brian Helgeland)
 Dogville (Lars von Trier)
 Donde cae el sol (Gustavo Fontán)
 8 mile: Calle de ilusiones (Curtis Hanson)
 El adversario (Nicole Garcia)
 El agua en la boca (Federico Arzeno)
 El alquimista impaciente (Patricia Ferreyra)
 El americano (Philip Noyce)
 El amor cuesta caro (Joel Coen)
 El arca rusa (Alexander Sokurov)
 El crimen del padre Amaro (Carlos Carrera)
 El día que me amen (Daniel Barone)
 El discípulo (Roger Donaldson)
 El experimento (Olivier Hirschbiegel)
 El fondo del mar (Damián Szifron)
 El guardián (Paul Hunter)
 El hada ignorante (Ferzan Ozpetek)
 El hombre sin pasado (Aki Kaurismäki)
 El invasor (Beto Brant)
 El juego de Arcibel (Alberto Lecchi)
 El juego de la silla (Ana Katz)
 El ladrón de orquídeas (Spike Jonze)
 El libro de la selva 2 (Steve Trenbirth)
 El mosquetero (Peter Hyams)
 El núcleo (Jon Amiel)
 El pianista (Roman Polanski)
 El Polaquito (Juan Carlos Desanzo)
 El regreso (Hugo Lescano)
 El Señor de los Anillos: Las dos torres (Peter Jackson)
 El séptimo arcángel (Juan Bautista Stagnaro)
 El triunfo del espíritu: Antwone Fisher (Denzel Washington)
 El viaje de Chihiro (Hayao Miyazaki)
 El viaje de Morvern (Lynne Ramsay)
 Embriagado de amor (Paul Thomas Anderson)
 En construcción (José Luis Guerin)
 En la ciudad sin límites (Antonio Hernández)
 En un lugar de África (Caroline Link)
 Enlace mortal (Joel Schumacher)
 Erase una vez en México (Robert Rodríguez)
 Escape al paraíso (Nino Jacusso)
 Exterminio (Danny Boyle)
 Figli/Hijos (Marco Bechis)
 Flores de septiembre (Pablo Osorio, Roberto Testa, Nicolás Wainszelbaum)
 Freddy vs. Jason (Ronny Yu)
 Gerente en dos ciudades (Diego Soffici)
 Gigoló, el precio del éxito (George Hickenlooper)
 Herencia de familia (Fred Schepisi)
 Herencia de sangre (Michael Caton-Jones)
 Hulk (Ang Lee)

Identidad (James Mangold)
 Ilusión de movimiento (Héctor Molina)
 Imperio (Franc Reyes)
 India Praville (Mario Sabato)
 Intervención divina (Ela Suleiman)
 Invierno caliente (Baltasar Kormákur)
 Iris (Richard Eyre)
 Irma Vep (Olivier Assayas)
 Irreversible (Gaspar Noé)
 Japón (Carlos Reygadas)
 Jeepers Creepers 2 (Victor Salva)
 Jinete de ballenas (Niki Caro)
 Johnny English (Peter Howitt)
 Jugando con el destino (Gurinder Chadha)
 Kill Bill, vol. 1 (Quentin Tarantino)
 La cacería (William Friedkin)
 La estafa maestra (F. Gary Gray)
 La flor del mal (Claude Chabrol)
 La guardería de papá (Steve Carr)
 La hija del canibal (Antonio Serrano)
 La hora 25 (Spike Lee)
 La liga extraordinaria (Stephen Norrington)
 La llamada (Gore Verbinski)
 La maldición del Escorpión de Jade (Woody Allen)
 La maldición del Perla Negra (Gore Verbinski)
 La mecha (Raúl Perrone)
 La mirada de los otros (Woody Allen)
 La noche de las cámaras despiertas (Victor Cruz y Hernán Andrade)
 La noche del crimen (Daniel Algrant)
 La película de Piglet (Francis Glebas)
 La secretaria (Steven Shainberg)
 La televisión y yo (Andrés Di Tella)
 La verdad de los hombres (Thomas Gilou)
 La vida de David Gale (Alan Parker)
 Lágrimas del sol (Antoine Fuqua)
 Las confesiones del Sr. Schmid (Alexander Payne)
 Las horas (Stephen Daldry)
 Lección de honor (Michael Hoffman)
 Lee mis labios (Jacques Audiard)
 Lejos del paraíso (Todd Haynes)
 Lo mejor de nosotros (Jan Hrebejk)
 Locos de ira (Peter Segal)
 Looney Tunes: de nuevo en acción (Joe Dante)
 Los 100 pasos (Marco Tullio Giordana)
 Los ángeles de Charlie 2: al límite (McG)
 Los lunes al sol (Fernando León de Aranoa)
 Los rubios (Albertina Carr)
 Los Thornberys (Jeff McGrath y Cathy Malkasian)
 Los tramospos (Ridley Scott)
 Magdalene Sisters (Peter Mullan)
 Mamá, soy un pez (Stefan Fjeldmark y Michael Hegner)
 Marc, la sucia rata (Leonardo Fabio Calderón)
 + rápido, + furioso (John Singleton)
 Matrix: Recargado (Hermanos Wachowski)
 Matrix: Revoluciones (Hermanos Wachowski)
 Miel para Oshun (Humberto Solás)
 Mini espías 2 (Robert Rodríguez)
 Minitamponeos (John Schultz)
 Mujer fatal (Brian De Palma)
 Murgas y murgueros (Pablo Fernández Mouján)
 Nadar solo (Ezequiel Acuña)

Narc, calles peligrosas (Joe Carnahan)
 Negocios entrañables (Stephen Frears)
 Nicotina (Hugo Rodríguez)
 No debes estar aquí (Jacobo Rispa)
 Nowhere (Luis Sepúlveda)
 800 balas (Alex de la Iglesia)
 11' 09" 01 (Varios directores)
 Oscar Alemán, una vida con swing (Hernán Gaffet)
 Otro día para morir (Lee Tamahori)
 Pacto de justicia (Kevin Costner)
 Pandillas de Nueva York (Martin Scorsese)
 Piso compartido (Cedric Klapisch)
 Por la vuelta (Cristian Pauls)
 Posesión (Neil LaBute)
 Poteslad (César D'Angiolillo)
 Promesas (Justine Shapiro, B. Z. Goldberg y Carlos Bolado)
 Raúl Barboza, el sentimiento de abrazar (Silvia Di Florio)
 Realmente amor (Richard Curtis)
 Recién casados (Shawn Levy)
 Reconciliados (Rosalia Polizzi)
 Reinas por un día (Marion Vernoux)
 Respiro (Emanuele Crialese)
 Río Místico (Clint Eastwood)
 Rocha que voa (Eryk Rocha)
 Salomé (Carlos Saura)
 Sangre (Pablo César)
 Sendero de sangre (John Malkovich)
 Ser y tener (Nicolas Philibert)
 Shiner (John Irvin)
 Simone (Andrew Niccol)
 Sinbad, la leyenda de los siete mares (Patrick Gilmore y Steve Johnson)
 Sol de noche (Pablo Milstein y Norberto Ludin)
 Soñando juntos (Cheng Kaige)
 Soy tu aventura (Néstor Montalbano)
 Sudeste (Sergio Bellotti)
 Sueño de amor (Wayne Wang)
 S.W.A.T. - Unidad especial (Clark Johnson)
 Tan de repente (Diego Lerman)
 Terminator 3: la rebelión de las máquinas (Jonathan Mostow)
 Tierra de osos (Aaron Blaise y Robert Walker)
 Tigreiro (Mika Kaurismäki)
 Todo juntos (Federico León)
 Todopoderoso (Tom Shadyac)
 Tomb Raider: la cuna de la vida (Jan De Bont)
 Tontos, tontos y retontos (Troy Miller)
 Tres hermanas y dos novios (Paula van der Oest)
 Un casamiento inolvidable (Alessandro D'Alatri)
 Un día en el paraíso (Juan Bautista Stagnaro)
 Un gran ladrón (Neil Jordan)
 Un hombre diferente (F. Gary Gray)
 Un misterio llamado Aleksander Orwicz (Jacek Koprowicz)
 Una intrusa en la familia (Adam Shankman)
 Valentín (Alejandro Agresti)
 Verónica Guerin (Joel Schumacher)
 Vivir intentando (Tomás Yankelevich)
 Volverás (Antonio Chavarrías)
 Volvoretta (Alberto Yaccellini)
 X Men 2 (Bryan Singer)
 Yo amo a Andrea (Francesco Nuti)
 Yo no sé qué me han hecho tus ojos (Sergio Wolf y Lorena Muñoz)

Las mejores

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

La peor

Datos personales

 APELLIDO Y NOMBRE

 EDAD

 OCUPACION

 TELEFONO

 DIRECCION

 LOCALIDAD

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

Los chicos pop y el viejo del rock

Uno de los más persistentes seguidores de los Pet Shop Boys se explaya con placer sobre el nuevo y múltiple compilado del dúo inglés. Y también tenemos a Bob Dylan actor, cantante y compositor.



POPART, Pet Shop Boys: The Hits. Pet Shop Boys. EMI Odeon, Argentina.

Los compilados suelen tener la misma estructura: una sucesión cronológica de cortes de difusión, es decir, las canciones que se pasan a toda hora en la radio y de las cuales se filman videoclips. En los países del primer mundo estos "cortes" son acompañados de singles o "sencillos", discos de corta duración que suelen incorporar remezclas del tema a promocionar y algún que otro track inédito (en otras épocas, a estos últimos se los llamaba "lado B", por obvios motivos vinílicos). De esa forma, los compilados se transforman en el regalo ideal para el no fanático, un disco de grandes éxitos para cantar "una que sepan todos". *PopArt* es eso mismo y es otra cosa. El dúo más famoso del tecno-pop británico y una de las tres bandas más influyentes de la electrónica popular de los últimos veinte años, los Pet Shop Boys, ya había lanzado un compilado tradicional allá por 1991 llamado *Discography* (todos los títulos de sus álbumes incluyen una y sólo una palabra). Pero en esta oportunidad, los muchachos tomaron una decisión tan arbitraria como placentera: tomaron los 33 cortes de su carrera que lograron ingresar en el Top 20 británico y los re-

partieron en dos discos, *Pop* y *Art*. Lo de arbitrario viene por el lado de la pertenencia a uno u otro grupo: resultaba clarísimo donde aparecería *Go West*, el cover de los Village People que abre el primer CD, así como era imposible esperar que *Being Boring*, ganadora de todas las encuestas como la mejor composición de los PSB, estuviera en otro lado que no fuera *Art*. Sin embargo otros tracks, como *Left to My Own Devices* o *Love Comes Quickly*, surgen de los parlantes en el lugar menos esperado. Esta cualidad aleatoria, este efecto sorpresa, resulta inesperadamente bienvenido, en particular para el diletante empedernido: el resultado se parece a una bandeja de cinco CD tirando temas al azar sin ningún patrón preestablecido. Para el no conocedor, *PopArt* resume 18 años de carrera y una cantidad de hits que sólo un ermitaño puede permitirse obviar. Pero eso no es todo. Los PSB suelen incluir sorpresas en sus lanzamientos, y en esta ocasión se titulan *Miracles* y *Flamboyant*, dos canciones nuevas de la mejor cepa "pechotera", dos clásicos del futuro. Afortunada y sorpresivamente, en Argentina también se edita *PopArt*, el DVD, una sucesión ahora sí cronológica de 38 videos musicales, casi el ciento por ciento de sus trabajos promocionales (varios de ellos obras maestras del videoclip), aderezado por algunos extras como versiones extendidas y tres horas de entrevistas sonoras a Neil Tennant y Chris Lowe, los Pet Shop Boys, obviously. Los últimos rumores afirman que el nuevo disco sería lanzado a fines de 2004; *PopArt* es una buena manera de afirmarse en el pasado y comenzar a soñar con el futuro. **Diego Brodersen**

Nota para coleccionistas: en el Reino Unido, PopArt se lanza además en una edición especial de tres CD que incluye Mix, un disco con los diez mejores remixes de toda su carrera según los PSB, y una edición limitada con tres vinilos y caja de cartón serigrafada en plateado.

LA MUSICA DE LA PELI DE DYLAN

¿Qué tal, Bob?

MASKED AND ANONYMOUS. Bob Dylan e intérpretes varios. Sony Music, Argentina.

Hace unos meses que el CD de *Masked and Anonymous* anda por las disquerías. Y yo esperando a que se estrene la película para comentar el disco. Todavía ni noticias, más allá de que fue bastante maltratada por la crítica americana. Pero voy igual con el CD porque es un objeto imprescindible, y una deslumbrante opción de regalo navideño.

La cosa es así: Dylan fue el coautor del guión de esta película, y también el protagonista. Hace de Jack Fate, cantante en decadencia y por la vuelta; lo acompañan, entre otros, unos actores y actrices de apellidos Bridges, Goodman, Lange, Cruz, Rourke, Wilson, Harris, Kilmer y Marin. La música es, obviamente, de Dylan. Y el CD trae catorce de sus canciones, algunas nuevas, algunas nunca antes disponibles, un par que no aparecen en la película, cuatro interpretadas por el mismísimo y diez covers hechos por gente como The Grateful Dead, Shirley Caesar, Los Lobos, unos italianos llamados Articolo 31 que medio rapean *Come una pietra scalciata* (es decir, *Like a Rolling Stone*) y The Magokoro Brothers inmortalizando más todavía *My Back Pages...* en japonés. Javier Porta Fouz



COMENTARIOS A DESTIEMPO

Buscando a Neo

MATRIX: REVOLUCIONES, *The Matrix Revolutions* EE.UU., 2003, dirigida por Larry y Andy Wachowski, con Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie Anne Moss. Odiada como pocas, la saga de *Matrix* cerró su primera trilogía. Apoderándose de forma canallesca de demasiadas salas y, a pesar de ello, sin conseguir que la gente los quiera, los films creados por los Hermanos Wachowski atrajeron a miles y miles de espectadores. Sin ser obras maestras, las películas son muy interesantes y originales. Desparejas (sobre todo *Recargado*), caóticas y por momentos aburridas, las tres logran igualmente sorprender en buena ley y deslumbrar en sus grandes momentos. La primera *Matrix* (que volví a ver el mismo día que volví a ver *Recargado*) es una película que merece un lugar importante en la historia del cine. La segunda tiene sus simpáticos momentos de acción pero está básicamente –indiscutiblemente– centrada en las historias de amor. Hasta me atrevería a decir que sobran las escenas de acción. Sólo faltaba que Switch (de *Matrix*) y Charra (de *Revoluciones*) se hubieran conocido en este film. En la tercera entrega se busca cerrar toda la historia, enfrentar a las máquinas con los humanos en una batalla final y oponer en un último combate a Neo y al Sr. Smith. Esto produce lo que tal vez sea lo más increíble del film: dos climas en lugar de uno. Una batalla furiosa entre máquinas y humanos que no da respiro y otra librada entre el héroe y el villano que es asombrosa. La primera podrá verse en otros films, la segunda es única. Por primera vez los directores deciden otorgarle al film un tono caricaturesco, exagerado, demencial casi hasta lo paródico. Logran realmente sorprender, algo que a esta altura de la serie parecía imposible. Se juegan al extremo al llevar todo a un lugar sin ataduras ni prejuicios visuales. Tal vez no sea *Matrix* el ejemplo a seguir para el cine del futuro, pero sí será –para defensores y detractores– una forma de entender cómo cambió Hollywood y cómo el universo audiovisual que va más allá del cine logró meterse en él para realizar esta gigantesca, pretenciosa, original, avasallante y compleja serie de películas. **Santiago García**

Libre y maldita

DEVORADOR DE PECADOS, *The Sin Eater*, EE.UU., 2003, dirigida por Brian Helgeland, con Heath Ledger, Shannyn Sossamon, Mark Addy, Benno Fürmann. *Devorador de pecados* pertenece al grupo de películas “malditas” de Hollywood de los últimos años, entre las que se pueden mencionar *Hudson Hawk* de Michael Lehmann, *Waterworld* de Kevin Reynolds, *13 guerreros* de John McTiernan y *El Mensajero* de Kevin Costner (con guión de Helgeland). Grandes películas que fueron asesinadas por la crítica e ignoradas por el público. El caso de *Devorador de pecados*, tercer film de Brian Helgeland como director –luego de *Revancha* y *Corazón de caballero*–, es peor todavía, ya que en EE.UU. tenía fecha de estreno para enero de 2002, pero recién se estrenó hace un par de meses, y en Argentina llegó con otro título (el original es *The Order*). Y sí, fue un fracaso absoluto de crítica y público. De más está decir que no se lo merecía. El film es una rareza absoluta. Empieza como un thriller religioso y va mutando continuamente, cambiando de tono y de género a cada rato (algo de eso había también en *Corazón de caballero*), con momentos oscuros y otros felices. Hasta la iluminación es extraña: pasa de una oscuridad casi absoluta a momentos de encandilamiento brillantes. Ni que hablar de los efectos especiales, que a veces son rayas en la pantalla que recuerdan el final de *Irma Vep* y que bordean lo experimental. Además, *Devorador de pecados* se ríe soberanamente de la Iglesia en todo momento, con sus poco ortodoxos usos de cruces, agua bendita y demás artefactos. Rara vez se ha visto tanta libertad en una película mainstream. Helgeland escribió, produjo y dirigió la película y reclutó a los protagonistas de *Corazón de caballero*, el trío dinámico Ledger-Sossamon-Addy, para que actúen aquí. El personaje de Heath Ledger es tristísimo, el de Sossamon irradia belleza e inteligencia y el de Addy, con sus jugosos *one-liners*, aporta las risas. Desde su angustiante comienzo hasta el superhéroe final, *Devorador de pecados* jamás decae. Es un film muy personal y a contramano de lo que se anda haciendo en Hollywood. El tercero del devorador de géneros llamado Brian Helgeland. **Juan Martínez**

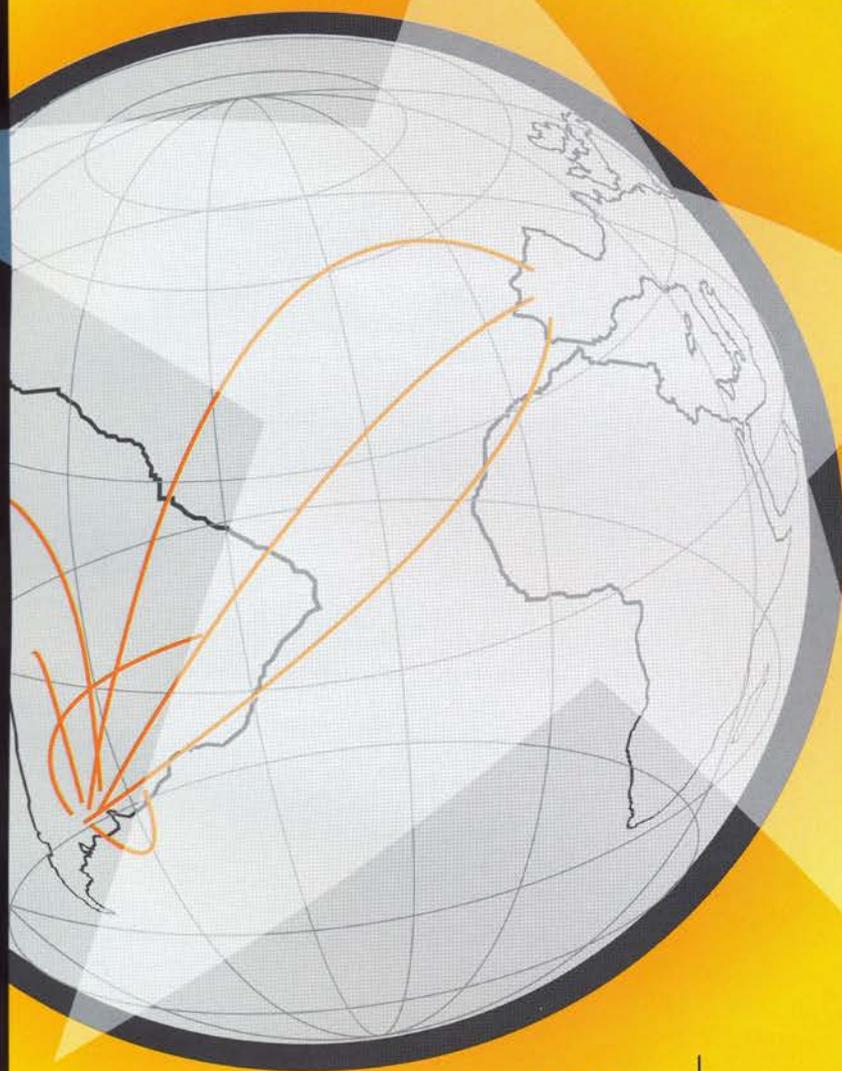
El miedo y la luz

SER Y TENER, *Etre et avoir*, Francia, 2002, dirigida por Nicolas Philibert.

Ante su desgano vital, Holden Caulfield, protagonista de *El guardián entre el centeno* de Salinger, se pregunta a qué quisiera dedicarse. Descarta la ciencia y luego el oficio de su padre, la abogacía, un trabajo para “ganar un montón de plata, jugar al golf y al bridge, comprar autos y tomar martinis y hacerse los importantes”. Entonces Holden recuerda un poema de Robert Burns, “Si un cuerpo se encuentra con otro cuerpo mientras avanzan por el centeno”. El poema le hace descubrir aquello que le gustaría ser: un guardián entre campos de centeno por donde corren los nenes y hay un precipicio, donde él estaría para cuidar que no caigan. Ese es el dilema de Holden, no logra hacer lo único que para él vale la pena, salvar a esos chicos perdidos entre el centeno. Ante la posibilidad de transformarse en un hipócrita, mejor no hacer nada. Su pasividad nace de una percepción demasiado fina del vacío de cualquier otra acción. Así como Holden se niega a convertirse en eso que Rodrigo Tarruella llamó “un espíritu equivocado”, un espíritu que se dedica a todo lo contrario de lo que su centro le exige, *Ser y tener* se niega a ser un film sólo interesado en ganar un montón de plata, jugar al golf y al bridge, comprar autos y tomar martinis y hacerse el importante. Por eso, en la búsqueda de una nena perdida entre los campos de trigo, en las manos manchadas de marcador de un nene de 6 años, en unos guantes colgando de un tendedero, descubre la salida a esta mentira disfrazada de realidad y el secreto de esa fragilidad a preservar, una luz amenazada y fugaz. *Ser y tener* cumple con ese papel. Quizá también salve vidas, las de imágenes rescatadas de su silencio para alcanzar un orden que acalle el barullo que vocifera, constante, que la vida es contar dinero y seguir adormecidos sin ver que los chicos juegan en el campo y que se acercan al precipicio sin nadie, salvo miradas como las de Philibert o escrituras como las de Salinger, que pueda avisarles. **Manuel Trancón**

TODO EL CINE NACIONAL e IBEROAMERICANO

TODOS LOS ESTRENOS - TODOS LOS DIAS - TODAS LA FUNCIONES



\$ 4

**ENTRADA
GENERAL**

Espacio INCAA 
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

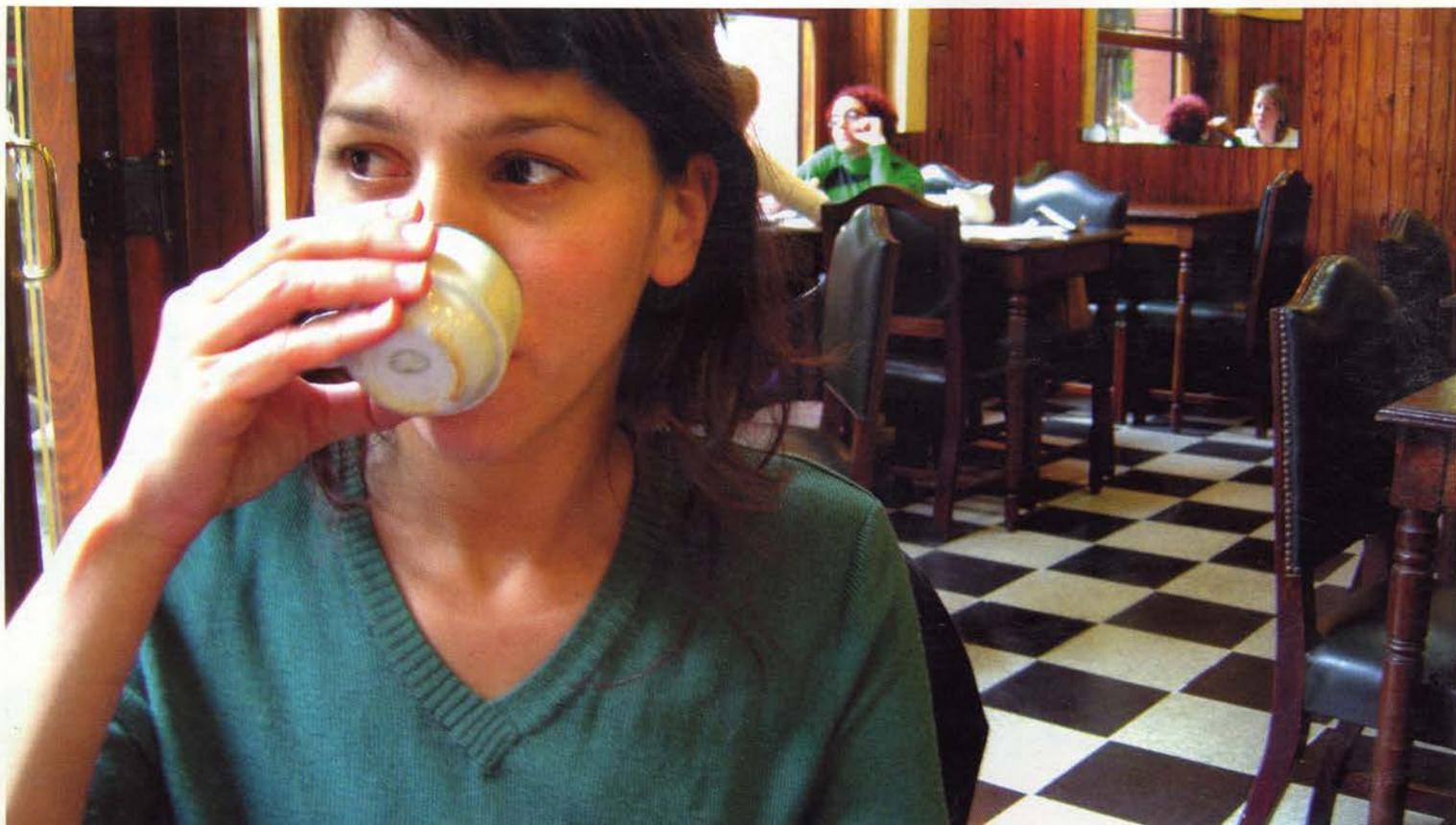
Cine Gaumont km0

Av. Rivadavia 1635

Espacio INCAA 
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Complejo Tita Merello km 2

Suipacha 442



ZOOMBsAs

100 artistas filman la ciudad / 100 cortos de autor

ZOOM BUENOS AIRES REGISTROS DE LA CIUDAD . CORTOS DE 5 MINUTOS DE DURACION - DOCUMENTALES, MATERIALES DE FICCION Y NO FICCION, EXPERIMENTOS VISUALES-FORMATO VIDEO, SIN EDICION Y EN TIEMPO REAL. EN DICIEMBRE, ENERO Y FEBRERO CIUDAD ABIERTA EMITIRA LA OBRA DE DESTACADOS CINEASTAS, MUSICOS, VIDEOARTISTAS, DIRECTORES DE CINE PUBLICITARIO Y FOTOGRAFOS. UN RECORRIDO POR LA CIUDAD A TRAVES DE LA MIRADA DE CADA ARTISTA.



CiudadAbierta



1 PELICULAS RESEÑADAS

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

- A los trece** (Hardwicke, Catherine) Trerotola, Diego, 32/140
- Abajo el amor** (Reed, Peyton) Martínez, Juan, 24/138
- Abajo el telón** (Robbins, Tim) Castagna, Gustavo J., 28/130
- Abrazos, tango en Buenos Aires** (Rivas, Daniel) Campero, Agustín, 31/140
- Agente Cody Banks, super espía** (Zwart, Harald) García, Santiago, 23/137
- ¡Al ataque!** (Guédiguian, Robert) Porta Fouz, Javier, 5/129
- Alma de héroes** (Ross, Gary) Masaedo, Agustín, 10/139
- Amar te duele** (Sariñana, Fernando) Masaedo, Agustín, 21/137
- Amarcord** (Fellini, Federico) D'Espósito, Leonardo, 42/140
- Ambiciones secretas** (Foley, James) Brega, Nazareno, 30/138
- American Pie: la boda** (Dylan, Jesse) Masaedo, Agustín, 29/140
- Amor a segunda vista** (Lawrence, Marc) Karstulovich, Federico, 22/132
- Analyze** (Ramis, Harold) Trancón, Manuel, 30/130
- Animatrix** (AAVV) D'Espósito, Leonardo, 58/135
- Anita no pierde el tren** (Pons, Ventura) Castagna, Gustavo J., 22/135
- Anita no pierde el tren** (Pons, Ventura) García, Jorge, 22/135
- Ararat** (Egoyan, Atom) Noriega, Gustavo, 52/133
- Assassination Tango** (Duvall, Robert) Rojas, Eduardo, 20/137
- Atrápame si puedes** (Spielberg, Steven) Rojas, Eduardo, 12/131
- Aullidos** (Dante, Joe) Karstulovich, Federico, 23/140
- Auto focus** (Schrader, Paul) Brodersen, Diego, 56/136
- Bad Boys II, vuelven más rebeldes** (Bay, Michael) Trerotola, Diego, 30/138
- Bahía mágica** (Valentini, Mariana) Rojas, Eduardo, 9/129
- Bailando en el cementerio** (Hurrán, Nick) Panozzo, Marcelo, 30/138
- Baise-moi** (Despentes, Virginie y Trinh Thi, Coralie) Brenez, Nicole, 32/131
- Balnearios** (Linás, Mariano) D'Espósito, Leonardo, 64/131
- Balzac y la joven costurera china** (Sijie, Dai) Karstulovich, Federico, 24/137
- Bar "El Chino"** (Burak, Daniel) Ivachov, Lilian Laura, 13/139
- Barco fantasma** (Beck, Steve) Martínez, Juan, 23/135
- Básico y letal** (McTiernan, John) Panozzo, Marcelo, 23/137
- Bella Martha** (Nattelbeck, Sandra) Lingenti, Alejandro, 55/137
- Bésame o máteme** (Bennett, Bill) Lingenti, Alejandro, 10/129
- Betty Fisher** (Miller, Claude) Rojas, Eduardo, 18/132
- Bienvenidos a Collinwood** (Russo, Anthony y Joel) Trerotola, Diego, 36/134
- Big Business** (Roach, Hal) Russo, Eduardo A., 41/137
- Bonanza** (Rosell, Ulises) Trerotola, Diego, 11/139
- Bonifacio** (Magallanes, Rodrigo) Domínguez, Juan Manuel, 33/140
- Bowling for Columbine** (Moore, Michael) Castagna, Gustavo J., 16/132
- Bowling for Columbine** (Moore, Michael) Porta Fouz, Javier, 17/132
- Bully, mentes perdidas** (Clark, Larry) Brodersen, Diego, 56/138
- Buscando a Nemo** (Stanton, Andrew y Unkrich, Lee) Gamberini, Marcela, 18/135
- Camino a casa** (Lee Jeong-hyang) Domínguez, Juan Manuel, 13/139
- Canguro Jack** (McNally, David) Karstulovich, Federico, 37/134
- Caracortada** (De Palma, Brian) Castagna, Gustavo J., 19/134
- Carlito's Way** (De Palma, Brian) Rojas, Eduardo, 23/134
- Carrie** (De Palma, Brian) Brodersen, Diego, 16/134
- Cazador de sueños** (Kasdan, Lawrence) García, Santiago, 53/133
- Cerca de la libertad** (Noyce, Phillip) Rojas, Eduardo, 53/133
- Charlotte Gray** (Armstrong, Gillian) Brodersen, Diego, 60/133
- Che vo cacchai** (Bondarevsky, Laura) Núñez, Sebastián, 27/138
- Chicago** (Marshall, Rob) Panozzo, Marcelo, 22/131
- Cita con el demonio** (Tourneur, Jacques) Russo, Eduardo A., 58/131
- Ciudad de Dios** (Meirelles, Fernando) Porta Fouz, Javier, 26/131
- Ciudad de María** (Bellande, Enrique) García, Santiago, 21/131
- Ciudad del sol** (Galletini, Carlos) Domínguez, Juan Manuel, 15/139
- Ciudad en celo** (De Palma, Brian) Trerotola, Diego, 13/134
- Cleopatra** (Mignogna, Eduardo) Panozzo, Marcelo, 23/137
- Click!** (Berreta, Ricardo Julio) Martínez, Juan, 33/140
- Código postal** (Echegoyenberri, Roberto) Porta Fouz, Javier, 28/138
- Cómo maté a mi padre** (Fontaine, Anne) Trancón, Manuel, 24/131
- Cómo perder un hombre en diez días** (Petrie, Donald) Núñez, Sebastián, 38/134
- Con amor, Liza** (Louiso, Todd) Brodersen, Diego, 56/134
- Confesiones de una mente peligrosa** (Clonney, George) Trerotola, Diego, 29/134
- Conoce a tu conejo** (De Palma, Brian) D'Espósito, Leonardo, 14/134
- Cowboy Bebop** (Watanabe, Shinichiro) D'Espósito, Leonardo, 56/135
- Cravan vs. Cravan** (Lacuesta, Isaki) Gamberini, Marcela, 13/135
- Crimen perfecto** (Mamet, David) D'Espósito, Leonardo, 56/134
- Cuando arden las brujas** (Reeves, Michael) Russo, Eduardo A., 58/136
- Damas del mar** (Kei, Kumal) Brodersen, Diego, 52/140
- Dancing in the Dark** (De Palma, Brian) Porta Fouz, Javier, 19/134
- Daredevil: El hombre sin miedo** (Steven, Mark) Ortiz, Ramiro, 21/132
- De la calle** (Tort, Gerardo) Brodersen, Diego, 43/132
- Demente** (De Palma, Brian) Russo, Eduardo A., 23/134
- Destino final 2** (Ellis, David R.) Panozzo, Marcelo, 21/132
- Devorador de pecados** (Helge-land, Brian) Porta Fouz, Javier, 16/139
- Devorador de pecados** (Helge-land, Brian) Martínez, Juan, 64/140
- Doble de cuerpo** (De Palma, Brian) Gamberini, Marcela, 20/134
- Dogville** (von Trier, Lars) Trancón, Manuel, 20/138
- Dogville** (von Trier, Lars) D'Espósito, Leonardo, 21/138
- Dolce** (Sokurov, Alexander) Russo, Eduardo A., 59/134
- Domingo sangriento** (Green-grass, Paul) D'Espósito, Leonardo, 53/140
- Donde cae el sol** (Fontán, Gustavo) Trerotola, Diego, 21/135
- Donnie Darko** (Kelly, Richard) Panozzo, Marcelo, 19/136
- Dos locos sueltos** (De Palma, Brian) Karstulovich, Federico, 20/134
- Dyonisus in '69** (De Palma, Brian) D'Espósito, Leonardo, 14/134
- El acto en cuestión** (Agresti, Alejandro) Trancón, Manuel, 56/140
- El adversario** (García, Nicole) Porta Fouz, Javier, 10/137
- El agua en la boca** (Arzeno, Federico) Masaedo, Agustín, 23/135
- El alquimista impaciente** (Ferreira, Patricia) Rojas, Eduardo, 54/133
- El americano** (Noyce, Phillip) Trancón, Manuel, 28/130
- El amor cuesta caro** (Coen, Joel) García, Santiago, 28/140
- El amor cuesta caro** (Coen, Joel) Gamberini, Marcela, 28/140
- El arca rusa** (Sokurov, Alexander) Rojas, Eduardo, 2/139
- El ataque de las arañas** (Elkayem, Elyon) D'Espósito, Leonardo, 57/131
- El centro del mundo** (Wang, Wayne) D'Espósito, Leonardo, 61/133
- El crimen del padre Amaro** (Carrera, Carlos) Trerotola, Diego, 8/129
- El cuentero** (Fellini, Federico) Russo, Eduardo A., 43/140
- El deporte predilecto del hombre** (Hawks, Howard) Castagna, Gustavo J., 59/135
- El día que me amen** (Barone, Daniel) Trerotola, Diego, 23/135
- El discípulo** (Donaldson, Roger) García, Santiago, 30/131
- El ejército de las sombras** (Melville, Jean-Pierre) García, Jorge, 55/140
- El espía accidental** (Chan, Teddy) D'Espósito, Leonardo, 57/134
- El experimento** (Hirschbiegel, Olivier) Trerotola, Diego, 30/131
- El fondo del mar** (Szifron, Damián) D'Espósito, Leonardo, 2/136
- El fondo del mar** (Szifron, Damián) Quintín, 44/137
- El fotógrafo** (De Palma, Brian) Karstulovich, Federico, 14/134
- El guardián** (Hunter, Paul) Trerotola, Diego, 22/135
- El hada ignorante** (Ozpetek, Ferzan) D'Espósito, Leonardo, 23/137
- El hombre quieto** (Ford, John) Rojas, Eduardo, 42/137
- El hombre sin pasado** (Kaurismäki, Aki) Villegas, Juan, 34/133
- El invasor** (Brant, Beto) Brega, Nazareno, 19/137
- El juego de Arcibel** (Lecchi, Alberto) Panozzo, Marcelo, 35/134
- El juego de la silla** (Katz, Ana) Gamberini, Marcela, 13/136
- El juez Priest** (Ford, John) García, Jorge, 60/130
- El ladrón de orquídeas** (Jonze, Spike) Gamberini, Marcela, 12/130
- El libro de la selva 2** (Trenbirth, Steve) García, Santiago, 30/131
- El mercader de la muerte** (Hickox, Douglas) Russo, Eduardo A., 44/132
- El mosquito** (Hyams, Peter) García, Santiago, 33/140
- El núcleo** (Amiel, Jon) García, Santiago, 19/132
- El otro rostro del crimen** (Preminger, Otto) García, Jorge, 58/131
- El padre es abuelo** (Minnelli, Vincente) Castagna, Gustavo J., 58/136
- El pianista** (Polanski, Roman) Russo, Eduardo A., 25/131
- El planeta del tesoro** (Clements, Ron y Musker, John) Noriega, Gustavo, 7/129
- El polaquito** (Desanzo, Juan Carlos) Porta Fouz, Javier, 15/139
- El regreso** (Lescano, Hugo) Castagna, Gustavo J., 53/133
- El río** (Tsay Ming-liang) Rojas, Eduardo, 36/136
- El Señor de los Anillos: Los dos torres** (Jackson, Peter) Panozzo, Marcelo, 3/129
- El séptimo arcángel** (Stagnaro, Juan Bautista) Trancón, Manuel, 22/137
- El sonido de la muerte** (De Palma, Brian) Trancón, Manuel, 18/134
- El traficante** (Bernhardt, Curtis) Brodersen, Diego, 60/134
- El transportador** (Yuen, Corey) García, Santiago, 9/129
- El triunfo del amor** (Peoploe, Claire) Lingenti, Alejandro, 56/138
- El viaje** (Corman, Roger) Castagna, Gustavo J., 54/140
- El viaje de Chihiro** (Miyazaki, Hayao) Brodersen, Diego, 2/135
- El viaje de Moryen** (Ramsay, Lynne) García, Santiago, 31/134
- Elegía de Moscú** (Sokurov, Alexander) Russo, Eduardo A., 58/134
- Elogio del amor** (Godard, Jean-Luc) Trerotola, Diego, 32/140
- Embragado de amor** (Anderson, Paul Thomas) Porta Fouz, Javier, 5/131
- En construcción** (Guerín, José Luis) Russo, Eduardo A., 38/133
- En construcción** (Guerín, José Luis) Noriega, Gustavo, 40/133
- En construcción** (Guerín, José Luis) Trancón, Manuel, 64/135
- En la ciudad sin límites** (Hernández, Antonio) Núñez, Sebastián, 21/135
- Encrucijada de odios** (Dmytryk, Edward) García, Jorge, 44/132
- Enlace mortal** (Schumacher, Joel) Karstulovich, Federico, 38/134
- Episodio II** (Lucas, George) Panozzo, Marcelo, 34/137
- Erase una vez en México** (Rodríguez, Robert) Brodersen, Diego, 22/137
- Escape al paraíso** (Jacusso, Niño) Trancón, Manuel, 30/130
- Exterminio** (Boyle, Danny) García, Santiago, 12/139
- Exterminio** (Boyle, Danny) Trerotola, Diego, 12/139
- Femme Fatale** (De Palma, Brian) Porta Fouz, Javier, 8/134
- Femme Fatale** (De Palma, Brian) Panozzo, Marcelo, 9/134
- Femme Fatale** (De Palma, Brian) D'Espósito, Leonardo, 18/138
- Femme Fatale** (De Palma, Brian) Trerotola, Diego, 19/138
- Figli/Hijos** (Bechis, Marco) Ortiz, Ramiro, 15/132
- Flores de septiembre** (Osorio, Pablo; Testa, Roberto y Wainzelbaum, Nicolás) Noriega, Gustavo, 12/137
- Focus** (Slavin, Neal) D'Espósito, Leonardo, 52/139
- Frailty** (Paxton, Bill) Martínez, Juan, 34/138
- Freddy vs. Jason** (Yu, Ronny) Porta Fouz, Javier, 25/138
- Fuera de control** (Mitchell, Roger) Trerotola, Diego, 10/129
- Furia** (De Palma, Brian) Villegas, Juan, 17/134
- Gerente en 2 ciudades** (Soffici, Diego) Brega, Nazareno, 15/139
- Ghost World** (Zwigoff, Terry) Trerotola, Diego, 7/137
- Gigoló, el precio del éxito** (Hicklooper, George) Brega, Nazareno, 54/133
- Ginger y Fred** (Fellini, Federico) Campero, Agustín, 43/140
- Gremlins** (Dante, Joe) Ivachov, Lilian Laura, 23/140
- Gremlins 2, la nueva generación** (Dante, Joe) Ivachov, Lilian Laura, 23/140
- Hasta el cuello** (Sonnenfeld, Barry) Brodersen, Diego, 57/131
- Herencia de familia** (Scheppis, Fred) Trancón, Manuel, 23/135
- Herencia de sangre** (Caton-Jones, Michael) Trancón, Manuel, 28/130
- Hermanas diabólicas** (De Palma, Brian) Castagna, Gustavo J., 15/134
- Histoire(s) du cinéma** (Godard, Jean-Luc) Noriega, Gustavo, 48/135
- Histoire(s) du cinéma** (Godard, Jean-Luc) Russo, Eduardo A., 46/136
- Hulk** (Lee, Ang) Porta Fouz, Javier, 16/135
- Hulk** (Lee, Ang) Karstulovich, Federico, 17/135
- I Am Trying to Break Your Heart** (Jones, Sam) Panozzo, Marcelo, 6/137
- Identidad** (Mangold, James) García, Santiago, 20/137
- Ilusión de movimiento** (Molina, Héctor) Quintín, 27/131
- India Pravile** (Sabato, Mario) D'Espósito, Leonardo, 29/130
- Insólito destino** (Ritchie, Guy) D'Espósito, Leonardo, 57/135
- Insólito destino** (Ritchie, Guy) Delage, Querelle, 43/136
- Infernal Affairs** (Wai Keung-lau y Siu Fai-mak) Brodersen, Diego, 20/136
- Intervención divina** (Suleiman, Elia) Trerotola, Diego, 11/135
- Intimidaciones de un director** (De Palma, Brian) D'Espósito, Leonardo, 17/134
- Intuición femenina** (McKay, John) Rojas, Eduardo, 10/129
- Invasión secreta** (Corman, Roger) García, Jorge, 56/137
- Iris - Recuerdos imborrables** (Eyre, Richard) Karstulovich, Federico, 24/137
- Irma Vep** (Assayas, Olivier) Russo, Eduardo A., 8/135
- Irreversible** (Noé, Gaspar) D'Espósito, Leonardo, 49/133
- Irreversible** (Noé, Gaspar) Trerotola, Diego, 63/134
- Japón** (Reygadas, Carlos) Wolf, Sergio, 14/135
- Japón** (Reygadas, Carlos) Rojas, Eduardo, 15/135
- Jeebers Creepers 2** (Salva, Victor) Brega, Nazareno, 30/140
- Jinete de ballenas** (Caro, Niki) Porta Fouz, Javier, 16/139
- Johnny English** (Howitt, Peter) Karstulovich, Federico, 37/134
- Jugando con el destino** (Chadha, Gurundir) García, Santiago, 30/140
- Kill Bill - La venganza** (Tarantino, Quentin) García, Santiago, 6/139
- Kill Bill - La venganza** (Tarantino, Quentin) Panozzo, Marcelo, 6/139
- Kill Bill - La venganza** (Tarantino, Quentin) Brodersen, Diego, 8/139
- Kill Bill - La venganza** (Tarantino, Quentin) Porta Fouz, Javier, 9/139
- La armada Brancaleone** (Monicelli, Mario) Castagna, Gustavo J., 60/130
- La cacería** (Friedkin, William) García, Santiago, 54/133
- La caída de un ídolo** (Robson, Mark) Brodersen, Diego, 60/134
- La caja sinistra** (Hessler, Gordon) Russo, Eduardo A., 56/137
- La dulce vida** (Fellini, Federico) Brodersen, Diego, 43/140
- La elección** (Payne, Alexander) Porta Fouz, Javier, 21/130
- La estafa maestra** (Gray, F. Gary) García, Santiago, 13/139
- La flor del mal** (Chabrol, Claude) Rojas, Eduardo, 6/136
- La flor del mal** (Chabrol, Claude) Noriega, Gustavo, 64/137
- La gran aventura de Mortadelo y Filemón** (Fesser, Javier) Martínez, Juan, 21/136
- La gran película de Piglet** (Glebas, Francis) D'Espósito, Leonardo, 53/133
- La guardería de papá** (Carr, Steve) Brega, Nazareno, 33/140
- La herencia del señor Deeds** (Brill, Steven) D'Espósito, Leonardo, 42/132
- La hija del canibal** (Serrano, Antonio) Rojas, Eduardo, 37/134
- La hoguera de las vanidades** (De Palma, Brian) D'Espósito, Leonardo, 22/134
- La hora 25** (Lee, Spike) Porta Fouz, Javier, 51/133
- La isla misteriosa** (Endfield, Cy) Brodersen, Diego, 60/134
- La liga extraordinaria** (Norrington, Stephen) García, Santiago, 22/137
- La lamada** (Verbinski, Gore) Karstulovich, Federico, 29/130
- La lamada** (Verbinski, Gore) Castagna, Gustavo J., 64/131
- La maldición del Escorpión de Jade** (Allen, Woody) Trancón, Manuel, 19/132
- La maldición del Perla Negra**

(Verbinski, Gore) García, Santiago, 15/136
La máscara negra 2 (Hark, Tsui) D'Espósito, Leonardo, 58/130
La mecha (Perrone, Raúl) Porta Fouz, Javier, 26/140
La mecha (Perrone, Raúl) Noriega, Gustavo, 27/140
La mirada de los otros (Allen, Woody) Ortiz, Ramiro, 10/136
La mirada de los otros (Allen, Woody) Trerotola, Diego, 64/137
La noche de las cámaras despiertas (Cruz, Víctor y Andrade, Hernán) Russo, Eduardo A., 21/135
La noche de los vampiros (Chin, Wellson) Brodersen, Diego, 56/138
La noche del crimen (Algrant, Daniel) Porta Fouz, Javier, 15/139
La pasión (Gibson, Mel) D'Espósito, Leonardo, 26/137
La pelota vasca (Medem, Julio) Medem, Julio, 36/138
La princesa y el guerrero (Tykwer, Tom) D'Espósito, Leonardo, 56/131
La princesa y el guerrero (Tykwer, Tom) Brodersen, Diego, 56/131
La que no quería morir (Wise, Robert) Russo, Eduardo A., 54/140
La revolución de las ratas (Morgan, Glen) Brodersen, Diego, 53/139
La secretaria (Shainberg, Steven) Porta Fouz, Javier, 34/134
La segunda guerra civil (Dante, Joe) Porta Fouz, Javier, 20/140
La televisión y yo (Di Tella, Andrés) Gamberini, Marcela, 18/137
La tierra del sol (Sayles, John) D'Espósito, Leonardo, 43/132
La verdad de los hombres (Gillou, Thomas) D'Espósito, Leonardo, 53/133
La verdad sobre Charlie (Demme, Jonathan) D'Espósito, Leonardo, 52/139
La vida de David Gale (Parker, Alan) Domínguez, Juan Manuel, 16/139
Lágrimas del sol (Fuqua, Antoine) Karstulovich, Federico, 23/135
Lara Croft Tomb Rider: La cuna de la vida (De Bont, Jan) Flores Lescano, Eduardo, 19/137
Las confesiones del señor Schmidt (Payne, Alexander) Villegas, Juan, 20/130
Las horas (Daldry, Stephen) Gamberini, Marcela, 23/131
Las locuras de Igby (Steers, Burr) Brodersen, Diego, 52/140
Las vacaciones del Sr. Hulot (Tati, Jacques) García, Jorge, 61/131
Le fils (Dardenne, Jean-Pierre y Luc) Russo, Eduardo A., 35/138

Lección de honor (Hoffman, Michael) Masaedo, Agustín, 30/138
Lee mis labios (Audiard, Jacques) Trerotola, Diego, 35/134
Lejos del paraíso (Haynes, Todd) Noriega, Gustavo, 4/132
Lejos del paraíso (Haynes, Todd) Castagna, Gustavo J., 63/134
Lo mejor de nosotros (Hrebek, Jan) Segal, Guido, 37/134
Locos de ira (Segal, Peter) Porta Fouz, Javier, 42/133
Locos de ira (Segal, Peter) Karstulovich, Federico, 64/135
Looney Tunes, de nuevo en acción (Dante, Joe) D'Espósito, Leonardo, 12/140
Los ángeles de Charlie: al límite (McG) Panozzo, Marcelo, 14/136
Los ángeles de Charlie: al límite (McG) García, Santiago, 64/137
Los cien pasos (Giordana, Marco Tullio) Segal, Guido, 54/133
Los cuerpos transplantados (Hessler, Gordon) Russo, Eduardo A., 56/131
Los exploradores (Dante, Joe) Martínez, Juan, 22/140
Los intocables (De Palma, Brian) García, Santiago, 21/134
Los inútiles (Fellini, Federico) Rojas, Eduardo, 42/140
Los lunes al sol (León de Aranoa, Fernando) Rojas, Eduardo, 23/138
Los lunes al sol (León de Aranoa, Fernando) Noriega, Gustavo, 59/139
Los rubios (Carri, Albertina) Noriega, Gustavo, 2/138
Los Thornberrys (Malkasian, Cathy y McGrath, Jeff) Ortiz, Ramiro, 29/130
Los tramposos (Scott, Ridley) Trancón, Manuel, 29/138
Magnífica obsesión (De Palma, Brian) Rojas, Eduardo, 16/134
Maldita mujer (Cromwell, John) Brodersen, Diego, 60/134
Manía (Gilling, John) Russo, Eduardo A., 60/130
Marc, la sucia rata (Calderón, Leonardo) Domínguez, Juan Manuel, 32/140
Maria (Sokurov, Alexander) Russo, Eduardo A., 58/134
Martha Argerich, conversación nocturna (Gachot, Georges) Panozzo, Marcelo, 29/138
+ rápido y + furioso (Singleton, John) D'Espósito, Leonardo, 30/138
Masacre en Nueva York (Chan, Jackie) Karstulovich, Federico, 38/137
Maten a Smoochy (De Vito, Danny) Brodersen, Diego, 58/130
Matiné (Dante, Joe) Campero, Agustín, 22/140
Matrix: Recargado (Wachowski,

Andy y Larry) Brodersen, Diego, 33/134
Matrix: Recargado (Wachowski, Andy y Larry) García, Santiago, 33/134
Matrix: Revoluciones (Wachowski, Larry y Andy) Panozzo, Marcelo, 16/139
Matrix: Revoluciones (Wachowski, Larry y Andy) García, Santiago, 64/140
Miel para Oshun (Solás, Humberto) García, Jorge, 30/131
Mini campeones (Schultz, John) D'Espósito, Leonardo, 30/130
Mini espías 2: La isla de los sueños perdidos (Rodríguez, Robert) Panozzo, Marcelo, 23/130
Misión a Marte (De Palma, Brian) Villegas, Juan, 24/134
Misión: Imposible (De Palma, Brian) Panozzo, Marcelo, 22/134
Mujeres amazonas en la Luna (Dante, Joe) Karstulovich, Federico, 19/140
Murder a la mod (De Palma, Brian) D'Espósito, Leonardo, 13/134
Murgas y murgueros (Fernández Mouján, Pedro) Masaedo, Agustín, 29/138
Nadur solo (Acuña, Ezequiel) Porta Fouz, Javier, 48/133
Narc (Carnahan, Joe) García, Santiago, 19/137
Negocios entrañables (Fears, Stephen) Brega, Nazareno, 15/136
Nicotina (Rodríguez, Hugo) Masaedo, Agustín, 16/139
No debes estar aquí (Rispa, Jacobo) Ortiz, Ramiro, 29/130
No me olvides (Tennant, Andy) Trancón, Manuel, 9/129
Nowhere (Sepúlveda, Luis) Trancón, Manuel, 30/138
Nunca más (Apted, Michael) D'Espósito, Leonardo, 59/130
O (Blake Nelson, Tim) Brodersen, Diego, 60/129
8 mil: La calle de las ilusiones (Hanson, Curtis) Panozzo, Marcelo, 27/130
800 balas (de la Iglesia, Alex) Trerotola, Diego, 10/138
800 balas (de la Iglesia, Alex) Karstulovich, Federico, 59/139
8 1/2 (Fellini, Federico) García, Jorge, 42/140
Ojos de serpiente (De Palma, Brian) Gamberini, Marcela, 24/134
11'09"01 (AAVV) Brodersen, Diego, 24/130
Oscar Alemán, vida con swing (Gaffet, Hernán) García, Jorge, 30/140
Otra vez adiós (Litvak, Anatole) García, Jorge, 44/132
Otro día para morir (Tamahori, Lee) Trerotola, Diego, 19/130
Pacto de justicia (Costner, Kevin) García, Santiago, 6/140

Pacto de justicia (Costner, Kevin) Gamberini, Marcela, 7/140
Pandillas de Nueva York (Scorsese, Martin) García, Santiago, 4/130
Pandillas de Nueva York (Scorsese, Martin) Noriega, Gustavo, 8/130
Pecados de guerra (De Palma, Brian) García, Santiago, 21/134
Pequeños guerreros (Dante, Joe) Masaedo, Agustín, 19/140
Pierrot, le fou (Godard, Jean-Luc) García, Jorge, 55/139
Pinocho (Benigni, Roberto) D'Espósito, Leonardo, 54/137
Piraña (Dante, Joe) Martínez, Juan, 20/140
Piso compartido (Klapisch, Cédric) Noriega, Gustavo, 26/130
Poison (Haynes, Todd) Trerotola, Diego, 12/132
Pollock (Harris, Ed) Brodersen, Diego, 58/135
Por la vuelta (Pauls, Cristian) Noriega, Gustavo, 30/134
Poseión (La Bute, Neil) Rojas, Eduardo, 22/132
Princesa Mononoke (Miyazaki, Hayao) D'Espósito, Leonardo, 9/137
Promesas (Shapiro, Justine; Bolado, Carlos y Goldberg, B. Z.) Nuñez, Sebastián, 11/136
¿Qué hacer en caso de incendio? (Schnitler, Gregor) Brodersen, Diego, 60/129
Raúl Barboza, el sentimiento de abrazar (Di Florio, Silvia) Lingenti, Alejandro, 14/139
Realmente amor (Curtis, Richard) Masaedo, Agustín, 31/140
Rebeldes del Dios Neón (Tsai Ming-liang) Trerotola, Diego, 34/136
Recién casados (Levy, Shawn) Karstulovich, Federico, 21/132
Reconciliados (Polizzi, Rosalía) Campero, Agustín, 15/139
Reinas por un día (Vernoux, Marion) Porta Fouz, Javier, 36/134
Respiro (Criaiese, Emanuele) Rojas, Eduardo, 14/136
Río Místico (Eastwood, Clint) Noriega, Gustavo, 8/140
Río Místico (Eastwood, Clint) Rojas, Eduardo, 10/140
Río Místico (Eastwood, Clint) Trancón, Manuel, 11/140
S.W.A.T. - Unidad especial (Johnson, Clark) Flores Lescano, Eduardo, 31/140
Safe (Haynes, Todd) Gamberini, Marcela, 13/132
Salomé (Saura, Carlos) Campero, Agustín, 53/133
Sangre caníbal (Denis, Claire) Castagna, Gustavo J., 54/138
Santa Clausula 2 (Lembeck, Michael) Trerotola, Diego, 10/129
Scaramouche (Sidney, George) García, Santiago, 59/131

Sendero de sangre (Malkovich, John) Brega, Nazareno, 24/137
Ser y tener (Philibert, Nicolas) Masaedo, Agustín, 16/138
Ser y tener (Philibert, Nicolas) Trancón, Manuel, 64/140
Shiner (Irvin, John) Porta Fouz, Javier, 31/140
Simone (Niccol, Andrew) García, Santiago, 29/130
Sinbad, la leyenda de los siete mares (Patrick Gilmore y Steve Johnson) D'Espósito, Leonardo, 24/137
Sobreviven (Carpenter, John) D'Espósito, Leonardo, 36/137
Sol de noche (Ludin, Norberto y Milstein, Pablo) Flores Lescano, Eduardo, 20/137
Solaris (Soderbergh, Steven) D'Espósito, Leonardo, 57/136
Soñando juntos (Kaige, Chen) Rojas, Eduardo, 33/140
SOS. Vecinos al ataque (Dante, Joe) García, Santiago, 21/140
Soy tu aventura (Montalbano, Néstor) Porta Fouz, Javier, 22/138
Sudeste (Bellotti, Sergio) Masaedo, Agustín, 15/137
Sueño de amor (Wang, Wayne) D'Espósito, Leonardo, 53/133
Superstar - The Karen Carpenter Story (Haynes, Todd) D'Espósito, Leonardo, 64/135
Tan de repente (Lerman, Diego) Brega, Nazareno, 27/134
Terminator 3: La rebelión de las máquinas (Mostow, Jonathan) Castagna, Gustavo J., 20/135
The Hole (Tsai Ming-liang) Trancón, Manuel, 37/136
The Magdalene Sisters: en el nombre de Dios (Mullan, Peter) Karstulovich, Federico, 21/137
The Wedding Party (De Palma, Brian) D'Espósito, Leonardo, 13/134
Tigrero: El film que nunca existió (Kaurismäki, Mika) Russo, Eduardo A., 25/130
Todo al descubierto (Soderbergh, Steven) Brodersen, Diego, 57/135
Todo juntos (León, Federico) Trerotola, Diego, 26/138
Todo juntos (León, Federico) Porta Fouz, Javier, 59/139
Todopoderoso (Shadyac, Tom) Karstulovich, Federico, 14/136
Tonto, tontos y retontos (Miller, Troy) Domínguez, Juan Manuel, 32/140
Toro salvaje (Scorsese, Martin) Trancón, Manuel, 35/137
Tres hermanas y dos novios (van der Oest, Paula) Brega, Nazareno, 24/137
Un casamiento inolvidable (D'Alatri, Alessandro) Karstulovich, Federico, 14/139
Un día en el paraíso (Stagnaro, Juan Bautista) Porta Fouz, Javier, 23/135

Un fantasma en el Paraíso (De Palma, Brian) Trerotola, Diego, 15/134
Un gran ladrón (Jordan, Neil) D'Espósito, Leonardo, 14/139
Un grito bajo el agua (von Sychowski, Boris) Ortiz, Ramiro, 9/129
Un hombre diferente (Gray, F. Gary) Martínez, Juan, 23/137
Un misterio llamado Aleksander Orwicz (Koprowicz, Jacek) Campero, Agustín, 54/133
Una buena chica (Aréta, Miguel) Brodersen, Diego, 61/133
Una intrusa en la familia (Shankman, Adam) García, Santiago, 37/134
Una intrusa en la familia (Shankman, Adam) Porta Fouz, Javier, 37/134
Valentín (Agresti, Alejandro) D'Espósito, Leonardo, 21/137
Velvet Goldmine (Haynes, Todd) D'Espósito, Leonardo, 14/132
Veronica Guerin (Schumacher, Joel) Brega, Nazareno, 28/138
Vestida para matar (De Palma, Brian) Brodersen, Diego, 18/134
Viaje insólito (Dante, Joe) García, Santiago, 18/140
Viva el amor (Tsai Ming-liang) Castagna, Gustavo J., 35/136
Vivir intentando (Yankelovich, Tomás) Porta Fouz, Javier, 22/135
Volverás (Chavarrías, Antonio) Wolf, Sergio, 12/136
Volvoreta (Yaccellini, Carlos) Trerotola, Diego, 15/136
What Time Is It There? (Tsai Ming-liang) D'Espósito, Leonardo, 38/136
X-Men 2 (Singer, Bryan) D'Espósito, Leonardo, 50/133
Yi Yi (Yang, Edward) Trancón, Manuel, 8/137
Yo no sé qué me han hecho tus ojos (Wolf, Sergio y Muñoz, Lorena) Rojas, Eduardo, 24/140
Yo no sé qué me han hecho tus ojos (Wolf, Sergio y Muñoz, Lorena) Castagna, Gustavo J., 25/140

2 DIRECTORES, ACTORES, OTROS PERSONAJES

NOMBRES

AAVV
11'09"01 (Brodersen, Diego) 24/130
Animatrix (D'Espósito, Leonardo) 58/135
Acuña, Ezequiel
 entrevista (Brega, Nazareno) 46/133
Nadur solo (Porta Fouz, Javier) 48/133
Agresti, Alejandro
Valentín (D'Espósito, Leonardo) 21/137
El acto en cuestión (Trancón, Manuel) 56/140
Algrant, Daniel
La noche del crimen (Porta Fouz, Javier) 15/139
Allen, Woody
La maldición del Escorpión de Jade (Trancón, Manuel) 19/132
La mirada de los otros (Ortiz, Ramiro) 10/136
La mirada de los otros (Trerotola, Diego) 64/137
Amiel, Jon
El núcleo (García, Santiago) 19/132
Anderson, Paul Thomas
Embragado de amor (Porta

Fouz, Javier) 5/131
 nota (Trerotola, Diego) 8/131
Andrade, Hernán
La noche de las cámaras despiertas (Russo, Eduardo A.) 21/135
Apted, Michael
Nunca más (D'Espósito, Leonardo) 59/130
Armstrong, Gillian
Charlotte Gray (Brodersen, Diego) 60/133
Aréta, Miguel
Una buena chica (Brodersen, Diego) 61/133
Azeno, Federico
El agua en la boca (Masaedo, Agustín) 23/135
Ascaride, Ariane
 entrevista 4/129
Assayas, Olivier
Irma Vep (Russo, Eduardo A.) 8/135
Audiard, Jacques
Lee mis labios (Trerotola, Diego) 35/134
Badiou, Alain
 entrevista 41/138
Barone, Daniel
El día que me amen (Trerotola, Diego) 23/135
Bay, Michael

Bad Boys II, vuelven más rebeldes (Trerotola, Diego) 30/138
Bechis, Marco
Figli/Hijos (Ortiz, Ramiro) 15/132
Beck, Steve
Barco fantasma (Martínez, Juan) 23/135
Bellande, Enrique
 entrevista 18/131
Ciudad de María (García, Santiago) 21/131
Bellotti, Sergio
Sudeste (Masaedo, Agustín) 15/137
 entrevista 16/137
Benigni, Roberto
Pinocho (D'Espósito, Leonardo) 54/137
Bennett, Bill
Bésame o máteme (Lingenti, Alejandro) 10/129
Bernhardt, Curtis
El traficante (Brodersen, Diego) 60/134
Berreta, Ricardo Julio
Click! (Martínez, Juan) 33/140
Blake Nelson, Tim
O (Brodersen, Diego) 60/129
Bolado, Carlos
Promesas (Nuñez, Sebastián) 11/136

Bond, James
 nota (García, Santiago) 16/130
Bondarevsky, Laura
Che vo cachai (Nuñez, Sebastián) 17/138
Boyle, Danny
Exterminio (García, Santiago) 12/139
Exterminio (Trerotola, Diego) 12/139
Brant, Beto
El invasor (Brega, Nazareno) 19/137
Bressana, Julio
 nota (Trerotola, Diego) 48/137
Bresson, Robert
 nota (Trerotola, Diego) 48/136
Brill, Steven
La herencia del señor Deeds (D'Espósito, Leonardo) 42/132
Browning, Tod
 nota (Russo, Eduardo A.) 46/130
Burak, Daniel
Bar "El Chino" (Ivachow, Lilian Laura) 13/139
Caetano, Adrián
 nota (Quintín) 13/129
Calderón, Leonardo
Marc, la sucia rata (Domínguez, Juan Manuel) 32/140
Carnahan, Joe

Narc (García, Santiago) 19/137
Caro, Niki
Jimete de ballenas (Porta Fouz, Javier) 16/139
Carpenter, John
Sobreviven (D'Espósito, Leonardo) 36/137
Carr, Steve
La guardería de papá (Brega, Nazareno) 33/140
Carrera, Carlos
El crimen del padre Amaro (Trerotola, Diego) 8/129
Carri, Albertina
Los rubios (Noriega, Gustavo) 2/138
 entrevista 5/138
Caton-Jones, Michael
Herencia de sangre (Trancón, Manuel) 28/130
Chaban, Edgardo
 nota (Stupia, Eduardo) 64/139
Chabrol, Claude
La flor del mal (Rojas, Eduardo) 6/136
 nota (Castagna, Gustavo J.) 9/136
 nota (García, Jorge) 59/137
La flor del mal (Noriega, Gustavo) 64/137
Chadha, Gurundir
Jugando con el destino (García,

Santiago) 30/140
Chan, Jackie
Masacre en Nueva York (Karstulovich, Federico) 38/137
Chan, Teddy
El espía accidental (D'Espósito, Leonardo) 57/134
Chang, Grace
 nota (Brodersen, Diego) 39/136
Chavarrías, Antonio
Volverás (Wolf, Sergio) 12/136
Cheung, Maggie
 nota (Trancón, Manuel) 10/135
Chin, Wellson
La noche de los vampiros (Brodersen, Diego) 56/138
Clark, Larry
Bully, mentes perdidas (Brodersen, Diego) 56/138
Clement, Ron
El planeta del tesoro (Noriega, Gustavo) 7/129
Clooney, George
Confesiones de una mente peligrosa (Trerotola, Diego) 29/134
Coen, Joel
El amor cuesta caro (García, Santiago) 28/140
El amor cuesta caro (Gamberini, Marcela) 28/140
Corman, Roger
Invasión secreta (García, Jorge)

56/137
El viaje (Castagna, Gustavo J.) 5/140
Costner, Kevin
Pacto de justicia (García, Santiago) 6/140
Pacto de justicia (Gamberini, Marcela) 7/140
Criales, Emanuele
Respiro (Rojas, Eduardo) 14/136
Cromwell, John
Maldita mujer (Brodersen, Diego) 60/134
Cruz, Víctor
La noche de las cámaras despiertas (Russo, Eduardo A.) 21/135
Curtis, Richard
Realmente amor (Masaedo, Agustín) 31/140
D'Alatri, Alessandro
Un casamiento invidiable (Karstulovich, Federico) 14/139
Daldry, Stephen
Las horas (Gamberini, Marcela) 23/131
D'Angiolillo, Luis César
entrevista (Trerotola, Diego) 44/133
Dante, Joe
Looney Tunes, de nuevo en acción (D'Espósito, Leonardo) 12/140
nota (Trerotola, Diego) 14/140
Viaje insólito (García, Santiago) 18/140
Pequeños guerreros (Masaedo, Agustín) 19/140
Mujeres Amazonas en la Luna (Karstulovich, Federico) 19/140
La segunda guerra civil (Porta Fouz, Javier) 20/140
Piraha (Martínez, Juan) 20/140
Juan Dante en TV (D'Espósito, Leonardo) 21/140
SOS. Vecinas al ataque (García, Santiago) 21/140
Los exploradores (Martínez, Juan) 22/140
Matiné (Campero, Agustín) 22/140
Aullidos (Karstulovich, Federico) 23/140
Gremilins (Ivachow, Lilian Laura) 23/140
Gremilins 2, la nueva generación (Ivachow, Lilian Laura) 23/140
Dardenne, Jean-Pierre y Luc
Le fils (Russo, Eduardo A.) 35/138
Davies, Terence
nota 47/132
De Bont, Jan
Lara Croft Tomb Rider: La cuna de la vida (Flores Lescano, Eduardo) 19/137
De la Iglesia, Alex
800 balas (Trerotola, Diego) 10/138
nota (Castagna, Gustavo J.) 12/138
nota (Trerotola, Diego) 12/138
nota (Larrea, Agustina) 13/138
800 balas (Karstulovich, Federico) 59/139
De Palma, Brian
entrevista 2/134
Femme Fatale (Porta Fouz, Javier) 8/134
Femme Fatale (Panozzo, Marcelo) 9/134
nota (Trancón, Manuel) 10/134
nota (Russo, Eduardo A.) 12/134
Murder a la mod (D'Espósito, Leonardo) 13/134
Ciudad en celo (Trerotola, Diego) 13/134
The Wedding Party (D'Espósito, Leonardo) 13/134
El fotógrafo (Karstulovich, Federico) 14/134
Dyonisus in '69 (D'Espósito, Leonardo) 14/134
Conoce a tu conejo (D'Espósito, Leonardo) 14/134
Hermanas diabólicas (Castagna, Gustavo J.) 15/134
Un fantasma en el Paraíso (Trerotola, Diego) 15/134
Magnífica obsesión (Rojas, Eduardo) 16/134
Carrie (Brodersen, Diego) 16/134
Furia (Villegas, Juan) 17/134
Intimidades de un director (D'Espósito, Leonardo) 17/134
Vestida para matar (Brodersen, Diego) 18/134
El sonido de la muerte (Trancón, Manuel) 18/134
Caracortada (Castagna, Gustavo J.) 19/134

Dancing in the Dark (Porta Fouz, Javier) 19/134
Doble de cuerpo (Gamberini, Marcela) 20/134
Dos locos sueltos (Karstulovich, Federico) 20/134
Los intocables (García, Santiago) 21/134
Pecados de guerra (García, Santiago) 21/134
Misión: Imposible (Panozzo, Marcelo) 22/134
La hoguera de las vanidades (D'Espósito, Leonardo) 22/134
Demente (Russo, Eduardo A.) 23/134
Carlito's Way (Rojas, Eduardo) 23/134
Ojos de serpiente (Gamberini, Marcela) 24/134
Misión a Marte (Villegas, Juan) 24/134
Femme Fatale (D'Espósito, Leonardo) 18/138
Femme Fatale (Trerotola, Diego) 19/138
De Vito, Danny
nota (D'Espósito, Leonardo) 56/130
Maten a Smoochy (Brodersen, Diego) 58/130
Deleyto, Celestino
Ángeles y demonios (García, Santiago) 44/138
Demme, Jonathan
La verdad sobre Charlie (D'Espósito, Leonardo) 52/139
Denis, Claire
Sangre canibal (Castagna, Gustavo J.) 54/138
nota (Gamberini, Marcela) 55/138
Desanzo, Juan Carlos
El polaquito (Porta Fouz, Javier) 15/139
Despentes, Virginie
Baise-moi (Brenez, Nicole) 32/131
Di Florio, Silvia
Raúl Barboza, el sentimiento de abrazar (Lingenti, Alejandro) 14/139
Di Tella, Andrés
La televisión y yo (Gamberini, Marcela) 18/137
Dindo, Richard
nota (Russo, Eduardo A.) 26/139
Dmytryk, Edward
Encrucijada de odios (García, Jorge) 44/132
Donaldson, Roger
El discípulo (García, Santiago) 30/131
Duval, Robert
Assassination Tango (Rojas, Eduardo) 20/137
Dylan, Jesse
American Pie: la boda (Masaedo, Agustín) 29/140
Eastwood, Clint
Río Místico (Noriega, Gustavo) 8/140
Río Místico (Rojas, Eduardo) 10/140
Río Místico (Trancón, Manuel) 11/140
Echegoyenberri, Roberto
Código postal (Porta Fouz, Javier) 28/138
Egoyan, Atom
Ararat (Noriega, Gustavo) 52/133
Elkayem, Ellory
El ataque de las arañas (D'Espósito, Leonardo) 57/131
Ellis, David R.
Destino final 2 (Panozzo, Marcelo) 21/132
Endfield, Cy
La isla misteriosa (Brodersen, Diego) 60/134
Eyre, Richard
Iris - Recuerdos imborrables (Karstulovich, Federico) 24/137
Fabiano, Octavio
nota (Castagna, Gustavo J.) 38/132
nota (Trerotola, Diego) 38/132
nota (García, Jorge) 59/132
Farocki, Harun
nota (Russo, Eduardo A.) 43/134
Fellini, Federico
nota (Castagna, Gustavo J.) 39/140
nota (Porta Fouz, Javier) 41/140
8 1/2 (García, Jorge) 42/140
Los inútiles (Rojas, Eduardo) 42/140
Amarcord (D'Espósito, Leonardo) 42/140
La dolce vita (Brodersen, Diego) 43/140

El cuentero (Russo, Eduardo A.) 43/140
Ginger y Fred (Campero, Agustín) 43/140
Fernández Mouján, Pedro
Murgas y mujeros (Masaedo, Agustín) 29/138
Freireira, Patricia
El alquimista impaciente (Rojas, Eduardo) 54/133
Fesser, Javier
La gran aventura de Mortadelo y Filemón (Martínez, Juan) 21/136
Foley, James
Ambiciones secretas (Brega, Nazareno) 30/138
Font, Domènec
Paisajes de la modernidad (Russo, Eduardo A.) 45/138
Fontaine, Anne
Cómo maté a mi padre (Trancón, Manuel) 24/131
Fontán, Gustavo
Donde cae el sol (Trerotola, Diego) 21/135
Ford, John
El juez Priest (García, Jorge) 60/130
El hombre quieto (Rojas, Eduardo) 42/137
Frears, Stephen
Negocios entrañables (Brega, Nazareno) 15/136
Friedkin, William
La cacería (García, Santiago) 54/133
Frodon, Jean-Michel
entrevista 44/131
Fuqua, Antoine
Lágrimas del sol (Karstulovich, Federico) 23/135
Gachot, Georges
Martha Argerich, conversación nocturna (Panozzo, Marcelo) 29/138
Gaffet, Hernán
Oscar Alemán, vida con swing (García, Jorge) 30/140
Galletini, Carlos
Ciudad del sol (Dominguez, Juan Manuel) 15/139
Garcí, José Luis
nota (García, Jorge) 61/136
García, Nicole
El adversario (Porta Fouz, Javier) 10/137
Gibson, Mel
La pasión (D'Espósito, Leonardo) 26/137
Gilling, John
Manía (Russo, Eduardo A.) 60/130
Gillou, Thomas
La verdad de los hombres (D'Espósito, Leonardo) 53/133
Gilmore, Patrick
Sinbad, la leyenda de los siete mares (D'Espósito, Leonardo) 24/137
Giordana, Marco Tullio
Los cien pasos (Segal, Guido) 54/133
Glebas, Francis
La gran película de Piglet (D'Espósito, Leonardo) 53/133
Godard, Jean-Luc
Histoire(s) du cinéma (Noriega, Gustavo) 48/135
Histoire(s) du cinéma (Russo, Eduardo A.) 46/136
Pierrot, le Fou (García, Jorge) 55/139
Elogio del amor (Trerotola, Diego) 32/140
Goldberg, B. Z.
Promesas (Núñez, Sebastián) 11/136
Gray, F. Gary
Un hombre diferente (Martínez, Juan) 23/137
La estafa maestra (García, Santiago) 13/139
Greengrass, Paul
Domingo sangriento (D'Espósito, Leonardo) 53/140
Guédiguian, Robert
entrevista 4/129
¡Al ataque! (Porta Fouz, Javier) 5/129
Guérin, José Luis
En construcción (Russo, Eduardo A.) 38/133
En construcción (Noriega, Gustavo) 40/133
En construcción (Trancón, Manuel) 64/135
Hanson, Curtis
8 mile: La calle de las ilusiones (Panozzo, Marcelo) 27/130
Hardwicke, Catherine
A los trece (Trerotola, Diego) 32/140
Hark, Tsui

La máscara negra 2 (D'Espósito, Leonardo) 58/130
Harris, Ed
Pollock (Brodersen, Diego) 58/135
Hawks, Howard
El deporte predilecto del hombre (Castagna, Gustavo J.) 59/135
Haynes, Todd
Lejos del paraíso (Noriega, Gustavo) 4/132
entrevista 8/132
Poison (Trerotola, Diego) 12/132
Safe (Gamberini, Marcela) 13/132
Velvet Goldmine (D'Espósito, Leonardo) 14/132
Lejos del paraíso (Castagna, Gustavo J.) 63/134
Superstar - The Karen Carpenter Story (D'Espósito, Leonardo) 64/135
Helgeland, Brian
Devorador de pecados (Porta Fouz, Javier) 16/139
Devorador de pecados (Martínez, Juan) 64/140
Hepburn, Katharine
nota (García, Santiago) 50/136
Hernández, Antonio
En la ciudad sin límites (Núñez, Sebastián) 21/135
Hessler, Gordon
La caja siniestra (Russo, Eduardo A.) 56/137
Los cuerpos transplantados (Russo, Eduardo A.) 56/137
Hickenlooper, George
Gigoló, el precio del éxito (Brega, Nazareno) 54/133
Hickox, Douglas
El mercader de la muerte (Russo, Eduardo A.) 44/132
Hirschbiegel, Olivier
El experimento (Trerotola, Diego) 30/131
Hoffman, Michael
Lección de honor (Masaedo, Agustín) 30/138
Howitt, Peter
Johnny English (Karstulovich, Federico) 15/139
Hřebek, Jan
Lo mejor de nosotros (Segal, Guido) 37/134
Hunter, Paul
El guardián (Trerotola, Diego) 22/135
Hurran, Nick
Bailando en el cementerio (Panozzo, Marcelo) 30/138
Hyams, Peter
El mosquetero (García, Santiago) 33/140
Irvin, John
Shiner (Porta Fouz, Javier) 31/140
Jackson, Peter
El Señor de los Anillos: Las dos torres (Panozzo, Marcelo) 3/129
Jacusso, Nino
Escape al paraíso (Trancón, Manuel) 30/130
Johnson, Clark
S.W.A.T. - Unidad especial (Flores Lescano, Eduardo) 31/140
Johnson, Steve
Sinbad, la leyenda de los siete mares (D'Espósito, Leonardo) 24/137
Jones, Sam
I Am Trying to Break Your Heart (Panozzo, Marcelo) 6/137
Jonze, Spike
El ladrón de orquídeas (Gamberini, Marcela) 12/130
Jordan, Neil
Un gran ladrón (D'Espósito, Leonardo) 14/139
Kaige, Chen
Soñando juntos (Rojas, Eduardo) 33/140
Kasdan, Lawrence
Cazador de sueños (García, Santiago) 53/133
Katz, Ana
El juego de la silla (Gamberini, Marcela) 13/136
Kaurismäki, Aki
nota (Castagna, Gustavo J.) 46/129
nota (Villegas, Juan) 48/129
El hombre sin pasado (Villegas, Juan) 34/133
Kaurismäki, Mika
nota (Castagna, Gustavo J.) 46/129
entrevista 49/129
Tigero: El film que nunca existió (Russo, Eduardo A.) 25/130
Kei, Kumai
Damas del mar (Brodersen, Diego) 52/140
Kelly, Richard

Donnie Darko (Panozzo, Marcelo) 19/136
Klapisch, Cédric
Piso compartido (Noriega, Gustavo) 26/130
Koprowicz, Jacek
Un misterio llamado Aleksander Orwicz (Campero, Agustín) 54/133
Kossakovsky, Victor
nota (Russo, Eduardo A.) 29/139
entrevista 36/140
La Bute, Neil
Posesión (Rojas, Eduardo) 22/132
Lacuesta, Isaki
entrevista 12/135
Cravan vs. Cravan (Gamberini, Marcela) 13/135
Lawrence, Marc
Amor a segunda vista (Karstulovich, Federico) 22/132
Lecchi, Alberto
El juego de Arcibel (Panozzo, Marcelo) 35/134
Lee, Ang
Hulk (Porta Fouz, Javier) 16/135
Hulk (Karstulovich, Federico) 2/135
Lee Jeong-hyang
Camino a casa (Dominguez, Juan Manuel) 13/139
Lee, Spike
La hora 25 (Porta Fouz, Javier) 51/133
Lembeck, Michael
Santa Clausula 2 (Trerotola, Diego) 10/129
León de Aranoa, Fernando
Los lunes al sol (Rojas, Eduardo) 23/138
Los lunes al sol (Noriega, Gustavo) 59/139
León, Federico
Todo juntos (Trerotola, Diego) 26/138
Todo juntos (Porta Fouz, Javier) 59/139
Lerman, Diego
entrevista 26/134
Tan de repente (Brega, Nazareno) 27/134
Lescano, Hugo
El regreso (Castagna, Gustavo J.) 53/133
Levy, Shawn
Recién casados (Karstulovich, Federico) 21/132
Litvak, Anatole
Otra vez adiós (García, Jorge) 44/132
Linás, Mariano
Balnearios (D'Espósito, Leonardo) 64/131
Louiso, Todd
Con amor, Liza (Brodersen, Diego) 56/134
Loza, Santiago
entrevista 44/136
Lucas, George
Episodio II (Panozzo, Marcelo) 34/137
Ludín, Norberto
Sol de noche (Flores Lescano, Eduardo) 20/137
Magallanes, Rodrigo
Bonifacio (Dominguez, Juan Manuel) 33/140
Malkasian, Cathy
Los Thornberys (Ortiz, Ramiro) 29/130
Malkovich, John
Sendero de sangre (Brega, Nazareno) 24/137
Mamet, David
Crimen perfecto (D'Espósito, Leonardo) 56/134
Mangold, James
Identidad (García, Santiago) 20/137
Marshall, Rob
Chicago (Panozzo, Marcelo) 22/131
McG
Los ángeles de Charlie: al límite (Panozzo, Marcelo) 14/136
Los ángeles de Charlie: al límite (García, Santiago) 64/137
McGrath, Jeff
Los Thornberys (Ortiz, Ramiro) 29/130
McKay, John
Intuición femenina (Rojas, Eduardo) 10/129
McNally, David
Canguro Jack (Karstulovich, Federico) 37/134
McTiernan, John
Básico y letal (Panozzo, Marcelo) 23/137
Medem, Julio
La pelota vasca (Medem, Julio) 36/138

Meirelles, Fernando
Ciudad de Dios (Porta Fouz, Javier) 26/131
Melville, Jean-Pierre
El ejército de las sombras (García, Jorge) 55/140
Merello, Tita
nota (Castagna, Gustavo J.) 57/129
Mignogna, Eduardo
Cleopatra (Panozzo, Marcelo) 23/137
Miller, Claude
Betty Fisher (Rojas, Eduardo) 18/132
Miller, Troy
Tonto, tontos y retontos (Dominguez, Juan Manuel) 32/140
Milstein, Pablo
Sol de noche (Flores Lescano, Eduardo) 20/137
Minnelli, Vincente
El padre es abuelo (Castagna, Gustavo J.) 58/136
Mitchell, Roger
Fuera de control (Trerotola, Diego) 10/129
Miyazaki, Hayao
El viaje de Chihiro (Brodersen, Diego) 2/135
nota (D'Espósito, Leonardo) 5/135
Princesa Mononoke (D'Espósito, Leonardo) 9/137
Molina, Héctor
Ilusión de movimiento (Quintín) 27/131
entrevista 28/131
Monicelli, Mario
La armada Brancaleone (Castagna, Gustavo J.) 60/130
Montalbano, Néstor
Soy tu aventura (Porta Fouz, Javier) 22/138
Monteiro, João César
nota (Trerotola, Diego) 42/131
Moore, Michael
Bowling for Columbine (Castagna, Gustavo J.) 16/132
Bowling for Columbine (Porta Fouz, Javier) 17/132
Moretti, Nanni
nota (Porta Fouz, Javier) 37/137
Morgan, Glen
La revolución de las ratas (Brodersen, Diego) 53/139
Mostow, Jonathan
Terminator 3: La rebelión de las máquinas (Castagna, Gustavo J.) 20/135
Mullan, Peter
The Magdalene Sisters: en el nombre de Dios (Karstulovich, Federico) 21/137
Muñoz, Lorena
Yo no sé qué me han hecho tus ojos (Rojas, Eduardo) 24/140
Yo no sé qué me han hecho tus ojos (Castagna, Gustavo J.) 25/140
Musker, John
El planeta del tesoro (Noriega, Gustavo) 7/129
Nattelbeck, Sandra
Bella Martha (Lingenti, Alejandro) 55/137
Niccolò, Andrew
Simone (García, Santiago) 29/130
Noé, Gaspar
Irreversible (D'Espósito, Leonardo) 49/133
Irreversible (Trerotola, Diego) 63/134
Noriega, Bernardo
nota (Inzillo, Carlos) 50/130
Norrington, Stephen
La liga extraordinaria (García, Santiago) 22/137
Noyce, Phillip
El americano (Trancón, Manuel) 28/130
Cerca de la libertad (Rojas, Eduardo) 53/133
Osores, Pablo
Flores de septiembre (Noriega, Gustavo) 12/137
Ozpetek, Ferzan
El hada ignorante (D'Espósito, Leonardo) 23/137
Parker, Alan
La vida de David Gale (Dominguez, Juan Manuel) 16/139
Pauls, Cristian
Por la vuelta (Noriega, Gustavo) 30/134
Paxton, Bill
Frailty (Martínez, Juan) 34/138
Payne, Alexander
Las confesiones del Sr. Schmidt (Villegas, Juan) 20/130
La elección (Porta Fouz, Javier) 21/130
Peck, Gregory

nota (García, Jorge) 46/135
 nota (García, Santiago) 47/135
Peoplo, Clare
El triunfo del amor (Lingenti, Alejandro) 56/138
Perrone, Raúl
 nota (Peirótti, Miguel) 36/132
La mecha (Porta Fouz, Javier) 26/140
La mecha (Noriega, Gustavo) 27/140
Petrie, Donald
Cómo perder un hombre en diez días (Núñez, Sebastián) 38/134
Philibert, Nicolas
Ser y tener (Masaedo, Agustín) 16/138
 nota (Masaedo, Agustín) 28/139
Ser y tener (Trancón, Manuel) 64/140
Pialat, Maurice
 nota (García, Jorge) 48/130
Polanski, Roman
El pianista (Russo, Eduardo A.) 25/131
Polizzi, Rosalía
Reconciliados (Campero, Agustín) 15/139
Pons, Ventura
Anita no pierde el tren (Castagna, Gustavo J.) 22/135
Anita no pierde el tren (García, Jorge) 22/135
Preminger, Otto
El otro rostro del crimen (García, Jorge) 58/131
Ramis, Harold
Analizate (Trancón, Manuel) 30/130
Ramsay, Lynne
El viaje de Morvern (García, Santiago) 31/134
Reed, Peyton
Abajo el amor (Martínez, Juan) 24/138
Reeves, Michael
Cuando arden las brujas (Russo, Eduardo A.) 58/136
Refaie, Nasser
 entrevista 35/132
Reygadas, Carlos
Japón (Wolf, Sergio) 14/135
Japón (Rojas, Eduardo) 15/135
Rispa, Jacobo
No debes estar aquí (Ortiz, Ramiro) 29/130
Ritchie, Guy
Insólito destino (D'Espósito, Leonardo) 57/135
Insólito destino (Delage, Querele) 43/136
Rivas, Daniel
Abrazos, tango en Buenos Aires (Campero, Agustín) 31/140
Roach, Hal
Big Business (Russo, Eduardo A.) 41/137
Robbins, Tim

Abajo el telón (Castagna, Gustavo J.) 28/130
Robson, Mark
La caída de un idolo (Brodersen, Diego) 60/134
Rodríguez, Hugo
Nicotina (Masaedo, Agustín) 16/139
Rodríguez, Michelle
 nota (García, Santiago) 43/137
Rodríguez, Robert
 nota (Trerotola, Diego) 22/130
Mini espías 2: La isla de los sueños perdidos (Panozzo, Marcelo) 23/130
Erase una vez en México (Brodersen, Diego) 22/137
Rosell, Ulises
 entrevista 44/136
Bonanza (Trerotola, Diego) 11/139
Ross, Gary
Alma de héroes (Masaedo, Agustín) 10/139
Russo, Anthony y Joe
Bienvenidos a Collinwood (Trerotola, Diego) 36/134
Sabato, Mario
India Pravile (D'Espósito, Leonardo) 28/138
Salva, Victor
Jeepers Creepers 2 (Brega, Nazareno) 30/140
Sandler, Adam
 nota (García, Santiago) 10/131
Sariñana, Fernando
Amar te duele (Masaedo, Agustín) 21/137
Saura, Carlos
Salomé (Campero, Agustín) 53/133
Sayles, John
La tierra del sol (D'Espósito, Leonardo) 43/132
Schepisi, Fred
Herencia de familia (Trancón, Manuel) 23/135
Schnitzler, Gregor
¿Qué hacer en caso de incendio? (Brodersen, Diego) 60/129
Schrader, Paul
Auto focus (Brodersen, Diego) 56/136
Schultz, John
Mini campeones (D'Espósito, Leonardo) 30/130
Schumacher, Joel
Enlace mortal (Karstulovich, Federico) 38/134
Veronica Guerin (Brega, Nazareno) 28/138
Scorsese, Martin
Pandillas de Nueva York (García, Santiago) 4/130
Pandillas de Nueva York (Noriega, Gustavo) 8/130
Toro salvaje (Trancón, Manuel) 35/137

Scott, Ridley
Los tramosos (Trancón, Manuel) 29/138
Segal, Peter
Locos de ira (Porta Fouz, Javier) 42/133
Locos de ira (Karstulovich, Federico) 64/135
Sepúlveda, Luis
Nowhere (Trancón, Manuel) 30/138
Serrano, Antonio
La hija del canibal (Rojas, Eduardo) 37/134
Shadyac, Tom
Todopoderoso (Karstulovich, Federico) 14/136
Shainberg, Steven
La secretaria (Porta Fouz, Javier) 34/134
Shankman, Adam
Una intrusa en la familia (García, Santiago) 37/134
Una intrusa en la familia (Porta Fouz, Javier) 37/134
Shapiro, Justine
Promesas (Núñez, Sebastián) 11/136
Sidney, George
Scaramouche (García, Santiago) 59/131
Sijie, Dai
Balzac y la joven costurera china (Karstulovich, Federico) 24/137
Singer, Bryan
X-Men 2 (D'Espósito, Leonardo) 50/133
Siu Fai-mak
Infernal Affairs (Brodersen, Diego) 57/135
Slavin, Neal
Focus (D'Espósito, Leonardo) 52/139
Soderbergh, Steven
Todo al descubierto (Brodersen, Diego) 57/135
Solaris (D'Espósito, Leonardo) 57/136
Soffici, Diego
Gerente en 2 ciudades (Brega, Nazareno) 15/139
Sokurov, Alexander
Elegía de Moscú (Russo, Eduardo A.) 58/134
María (Russo, Eduardo A.) 58/134
Dolce (Russo, Eduardo A.) 59/134
El arca rusa (Rojas, Eduardo) 22/138
Solás, Humberto
Miel para Oshun (García, Jorge) 30/131
Sonnenfeld, Barry
Hasta el cuello (Brodersen, Diego) 57/131
Sordi, Alberto

nota (Castagna, Gustavo J.) 43/131
Spielberg, Steven
Atrápame si puedes (Rojas, Eduardo) 12/131
 nota (D'Espósito, Leonardo) 16/131
Stagnaro, Juan Bautista
Un día en el paraíso (Porta Fouz, Javier) 23/135
El séptimo arcángel (Trancón, Manuel) 22/137
Stanton, Andrew
Buscando a Nemo (Gamberini, Marcela) 18/135
Steers, Burr
Las locuras de Igby (Brodersen, Diego) 52/140
Steven, Mark
Daredevil: El hombre sin miedo (Ortiz, Ramiro) 21/132
Strummer, Joe
 nota (PK) 40/131
 nota (F.-J. Ossang) 40/131
Suleiman, Elia
Intervención divina (Trerotola, Diego) 11/135
Suwa, Nobuhiro
 entrevista 40/134
Szifroni, Damián
El fondo del mar (D'Espósito, Leonardo) 2/136
 nota (Panozzo, Marcelo) 5/136
El fondo del mar (Quintín) 44/137
Tamahori, Lee
Otro día para morir (Trerotola, Diego) 19/130
Tarantino, Quentin
Kill Bill - La venganza (García, Santiago) 6/139
Kill Bill - La venganza (Panozzo, Marcelo) 6/139
Kill Bill - La venganza (Brodersen, Diego) 8/139
Kill Bill - La venganza (Porta Fouz, Javier) 9/139
Tati, Jacques
Las vacaciones del Sr. Hulot (García, Jorge) 61/131
Tennant, Andy
No me olvides (Trancón, Manuel) 9/129
Testa, Roberto
Flores de septiembre (Noriega, Gustavo) 12/137
 entrevista 13/137
Tort, Gerardo
De la calle (Brodersen, Diego) 43/132
Tourneur, Jacques
Cita con el demonio (Russo, Eduardo A.) 58/131
Trenbirth, Steve
El libro de la selva 2 (García, Santiago) 30/131
Trinh Thi, Coralie
Baise-moi (Brenze, Nicole)

32/131
Truffaut, François
 nota (García, Jorge) 59/138
Tsai Ming-liang
 nota (Russo, Eduardo A.) 32/136
Rebeldes del Dios Neón (Trerotola, Diego) 34/136
Viva el amor (Castagna, Gustavo J.) 35/136
El río (Rojas, Eduardo) 36/136
The Hole (Trancón, Manuel) 37/136
What Time Is It There? (D'Espósito, Leonardo) 38/136
Tykwier, Tom
La princesa y el guerrero (D'Espósito, Leonardo) 56/131
La princesa y el guerrero (Brodersen, Diego) 56/131
Unkrich, Lee
Buscando a Nemo (Gamberini, Marcela) 18/135
Valentini, Marina
Bahía mágica (Rojas, Eduardo) 9/129
Van der Oest, Paula
Tres hermanas y dos novios (Brega, Nazareno) 24/137
Van Sant, Gus
 entrevista 42/135
Verbinski, Gore
La llamada (Karstulovich, Federico) 29/130
La llamada (Castagna, Gustavo J.) 64/131
La maldición del Perla Negra (García, Santiago) 15/136
Vernoux, Marion
Reinas por un día (Porta Fouz, Javier) 36/134
Von Sychowski, Boris
Un grito bajo el agua (Ortiz, Ramiro) 9/129
Von Trier, Lars
Dogville (Trancón, Manuel) 20/138
Dogville (D'Espósito, Leonardo) 21/138
Wachowski, Andy y Larry
Matrix: Recargado (Brodersen, Diego) 33/134
Matrix: Recargado (García, Santiago) 33/134
Matrix: Revoluciones (Panozzo, Marcelo) 16/139
Matrix: Revoluciones (García, Santiago) 64/140
Wai Keung-lau
Infernal Affairs (Brodersen, Diego) 20/136
Wainszelbaum, Nicolás
Flores de septiembre (Noriega, Gustavo) 12/137
Wang, Wayne
Sueño de amor (D'Espósito, Leonardo) 53/133
El centro del mundo (D'Espósito,

Leonardo) 61/133
Watanabe, Shinichiro
Cowboy Bebop (D'Espósito, Leonardo) 56/135
Watson, Emily
 entrevista 34/132
Wise, Robert
La que no quería morir (Russo, Eduardo A.) 54/140
Wolf, Sergio
Yo no sé qué me han hecho tus ojos (Rojas, Eduardo) 24/140
Yo no sé qué me han hecho tus ojos (Castagna, Gustavo J.) 25/140
Yaccellini, Carlos
Volvoreta (Trerotola, Diego) 15/136
Yang, Edward
Yi Yi (Trancón, Manuel) 8/137
Yankelevich, Tomás
Vivir intentando (Porta Fouz, Javier) 22/135
Yu, Ronny
Freddy vs. Jason (Porta Fouz, Javier) 25/138
Yuen, Corey
El transportador (García, Santiago) 9/129
Zwart, Harald
Agente Cody Banks, super espía (García, Santiago) 23/137
Zwigoff, Terry
Ghost World (Trerotola, Diego) 7/137

3 OTRAS NOTAS

AAVV
 Todas las películas de 2002 17/129
 Las mejores películas de 2002, según redactores 40/129
 Las mejores películas de 2002, según lectores 42/129
 Actores y actrices de 2002 44/129
 Decálogo del PCI 27/136
Abraham, Tomás
El loco Chávez 36/130
 Budismo equino 52/131
 Veán *El pianista* 24/132
 Daniel Barenboim y la utopía vi-va 48/134
 El abecedario de Gilles Deleuze 52/135
 Historias mínimas: Perfumo, F-ri y Nudler 54/136
 El anguila llamado Federico León 46/139
Brodersen, Diego
 Harvey Weinstein y el método Miramax 40/130
 Industria argentina 22/136
 Drácula-Van Helsing 39/137
Castagna, Gustavo J.
 Los directores italoamericanos hoy 10/130
 El cine americano en perspecti-va 22/139
D'Espósito, Leonardo
 Sobre Pixar 19/135
 Industria argentina 22/136
 Crónica 40 años 52/137

El cine americano en perspecti-va 25/139
 Joe Dante en TV 21/140
Flores Lescano, Eduardo
 Bafici en el interior 41/136
Gamberini, Marcela
 César Aira y *Tan de repente* 28/134
García, Jorge
 El cine americano en perspecti-va 22/139
García, Santiago
 Chicas que pegan 433/137
 Sobre el western 14/138
 El cine americano en perspecti-va 23/139
Lingenti, Alejandro
 Crítica de la crítica 49/139
Magnus, Ariel
 Cineastas argentinos en Alema-ña 50/137
Martínez, Juan
 Las ediciones en DVD 50/140
Noriega, Gustavo
 Crítica de la crítica 30/136
 Contra las peleas 32/137
 Correspondencia Sabato-Norie-ga 32/138
Panozzo, Marcelo
 Comida en Mar del Plata 37/131
 El cine americano en perspecti-va 22/139
Porta Fouz, Javier
 Comida en Mar del Plata 37/131
 Sobre la crítica 25/135
 En busca de las películas perdi-

das 2/137
 Kent Jones en El Amante/Escue-la 27/137
 Cien veces me quisieron matar, de Héctor Ricardo García 53/137
 El cine americano en perspecti-va 18/139
 Reflexiones de cierre de tempora-da 2/140
 Muestra de cine en Olavarría 47/140
 Las ediciones en DVD 50/140
Quintín
 Lo artesanal 28/136
Rojas, Eduardo
 Sobre las peleas 28/137
Russo, Eduardo A.
 ¿Qué hace un crítico cuando va al cine? 56/133
 El cine americano en perspecti-va 24/139
 El documental finlandés 27/139
Sabato, Mario
 Correspondencia Sabato-Norie-ga 32/138
Trancón, Manuel
 El cine americano en perspecti-va 24/139
Trerotola, Diego
 Juvenile Delinquency Films 40/137
 Sobre Alain Badiou 40/138
Villegas, Juan
 El estreno de *Matrix: Recargado* 32/134

Industria argentina 22/136
 Elogio de los festivales 30/139
Wolf, Sergio
 Extraños en otro tren 58/129
 Angeles y exterminadores 54/130
 Más civilización que barbarie 54/131
 Grupo de familia: los anillos del capitán Bejo 40/132
 Las sombras de la vida 58/133
 Por un cine inyectable 54/134
 El (doble) discurso del método 54/135
 La superficie y la profundidad 46/137
 Tiempo de vivir, tiempo de morir 52/138
 Apuntes sobre el cine contem-poráneo 50/139
 Apuntes sobre el cine contem-poráneo (2da. parte) 48/140

Pusán
 Quintín y Flavia de la Fuente, 50/129
Gijón
 Panozzo, Marcelo, 42/130
Punta del Este
 Russo, Eduardo A., 38/131
Mar del Plata
 Trerotola, Diego, 26/132
Buenos Aires
 Trerotola, Diego, 4/133
Buenos Aires
 Quintín, 6/133
Cannes
 Quintín y Flavia de la Fuente, 26/135
Locarno
 Quintín y Flavia de la Fuente, 46/138
Huesca
 Quintín y Flavia de la Fuente, 48/138
San Sebastián
 García, Jorge, 32/139
Pusán
 Brodersen, Diego, 37/139
Toronto
 Quintín y Flavia de la Fuente, 42/139
Vancouver
 Quintín, 44/140

63/137
 64/138
 58/139
 63/140

4 FESTIVALES

5 MUSICA