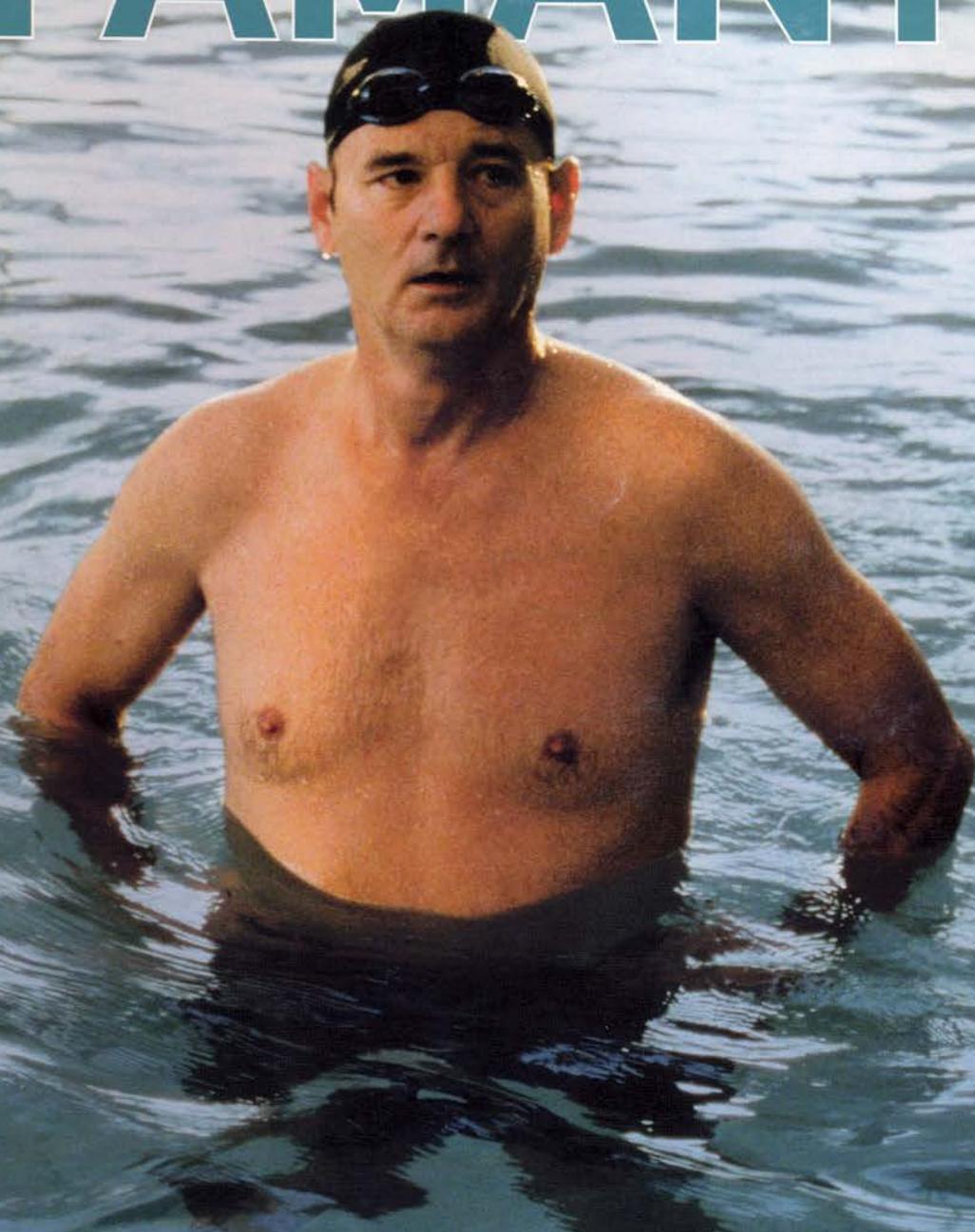


# EL AMANTE

CINE



Sofia Coppola, Bill Murray y *Perdidos en Tokio*

## Con ánimo de amar

*Escuela de rock* + Dossier Linklater

SUBAN EL VOLUMEN

Polémica *El gran pez*

¿VOLVIO TIM BURTON?

Naruse en la Lugones

UN VERANO CON MIKIO

Las películas de Christopher Guest

CUANDO LA COMEDIA MIRA A CAMARA

ANO 13  
ARG \$ 9,50  
FEBRERO 2004  
N° 142  
URU \$ 95  
ISSN 150636



# EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine



El Amante / Escuela es una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de *El Amante*. O, si se lo quiere tomar menos orgánicamente, una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo. A su vez, cada materia –tanto de primero como de segundo año– podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

## Materias de primer año

Teorías del cine 1  
Historia del cine 1: Hollywood  
Exhibición y distribución  
Cine de animación  
Cine norteamericano clásico: géneros y autores  
Medios y escritura 1

## Materias de segundo año

Cine y otras imágenes  
Cine argentino 1  
Historia del cine 3: cinematografías periféricas  
Crítica y críticos 2  
Medios y escritura 2  
Los grandes cineastas fuera de Hollywood

Director **Gustavo Noriega**

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

Informes por e-mail a [elamanteescuela@fibertel.com.ar](mailto:elamanteescuela@fibertel.com.ar)  
o por teléfono al **4951-6352**

La inscripción comienza el 15 de febrero. Las clases comienzan el 15 de marzo.  
Más información a partir del 15 de febrero en [www.elamante.com](http://www.elamante.com)

## Ahora también El Amante/Escuela a distancia

Informes en [www.elamante.com/escuela](http://www.elamante.com/escuela)

Estrenos	2	Perdidos en Tokio + Perfil de Sofia Coppola
	8	Escuela de rock + Dossier Linklater
	15	Polémica: El gran pez
	19	El último samurai
	20	Alguien tiene que ceder Corazones abiertos The Ring
	21	Tus ojos brillaban El crucero de las locas Más barato por docena Scary Movie 3: no hay dos sin tres
	22	7 años de matrimonio El gato y su sombrero mágico Rugrats, vacaciones salvajes Infelizmente casada En compañía del miedo Las invasiones bárbaras
	23	De uno a diez
	24	Dossier Christopher Guest
	31	Índice 2003
	36	Retrospectiva Mikio Naruse
	40	Entrevista a Lorena Muñoz y Sergio Wolf
	42	Festival de Gijón
	46	Pasión de los fuertes en el recuerdo
	48	Sobre el doblaje
Guía de <i>El Amante</i>	49	DVD
	50	Video
	58	Cine en TV
	61	Picado
	62	Correo
	64	Banda aparte

Doblaje en crecimiento en los cines argentinos. El temor de cualquier espectador interesado y con buen criterio se está haciendo alarmante realidad. Buena Vista (Disney) dice que los adolescentes prefieren ver las películas dobladas y se comenta que las nuevas generaciones perdieron los hábitos de lectura. Y nosotros decimos más cosas (ver página 48). Unos años atrás, *Armageddon* se estrenó en versión subtitulada y doblada. Hace unos meses fue *La maldición del Perla Negra*. Ahora directamente tenemos la imposibilidad de ver en cines en versión original *Mini espías 3D* y *El gato y su sombrero mágico* (esta es de UIP, que hace unos años estrenó *Babe 2* sin copias subtituladas). La excusa de que *Mini espías 3D* es para chicos no nos hará dejar de protestar. Sin embargo, tuvimos otra peor. En el atontamiento del verano, nos llegó *Un viernes de locos* sólo en versión doblada. Una vergüenza, una porquería, una ignominia. Para algunos de esta revista, una muy buena comedia parcialmente podrida porque las voces de todos los actores han sido eliminadas y el sonido arruinado. Las palabras de la gran Jamie Lee Curtis ya no parecen salir de su boca. La actriz fue enmudecida para ponerle una voz ajena, en un idioma que no es el suyo, un sonido artificial, feo, estúpido, apagado, que bien podría provenir de su codo. Los chistes verbales empalidecen y mueren sin ser conocidos. La sensación de estar en el cine disminuye para nosotros, los espectadores argentinos: esto parece una película en la tele de aire. ¿Cuándo llegan las siniestras publicidades? En Europa, los tres países más dobladores son Alemania, España e Italia, por tradición heredada de sus gobiernos fascistas. A lo largo de muchas dictaduras, en Argentina hemos sufrido varias veces el fascismo en diferentes aspectos. Pero no en el doblaje de películas. Ahora parece que se viene el que nos faltaba. No hay otra opción que no sea resistir. ■

## 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 P. Martínez, Fabiana Ferraz, Agustín Masaedo, Agustín Campero, Juan Manuel Domínguez, Lilian Laura Ivachow, Walter Falcone y Valeria Battista.

**Secretaria**  
Alejandra Chinni

**Cadete**  
Gustavo Requena Johnson

**Correctoras**  
Gabriela Ventureira  
Malala Carones

**Meritorio de corrección**  
Jorge García

**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**  
Latini Gráfica: Rocamora 4161,  
Buenos Aires. Tel 4867-4777

**Distribución en Capital**  
Vaccaro, Sánchez y Cia. SA  
Moreno 794 9° piso. Bs. As.  
**Distribución en el interior**  
DISA SA. Tel 4304-9377 /  
4306-6347

## PERDIDOS EN TOKIO

*Lost in Translation*

ESTADOS UNIDOS / JAPON

2003, 102'

**DIRECCION** Sofia Coppola  
**PRODUCCION** Sofia Coppola y Ross Katz  
**GUION** Sofia Coppola  
**FOTOGRAFIA** Lance Acord  
**MONTAJE** Sarah Flack  
**MUSICA** Brian Reitzell y Kevin Shields  
**DISEÑO DE PRODUCCION** K.K. Barrett y Anne Ross  
**VESTUARIO** Nancy Steiner  
**INTERPRETES** Bill Murray, Scarlett Johansson, Giovanni Ribisi, Anna Faris, Akiko Takeshita, Catherine Lambert, Nao Asuka, Tetsuro Naka, Fumihiko Hayashi, Hiroko Kawasaki.



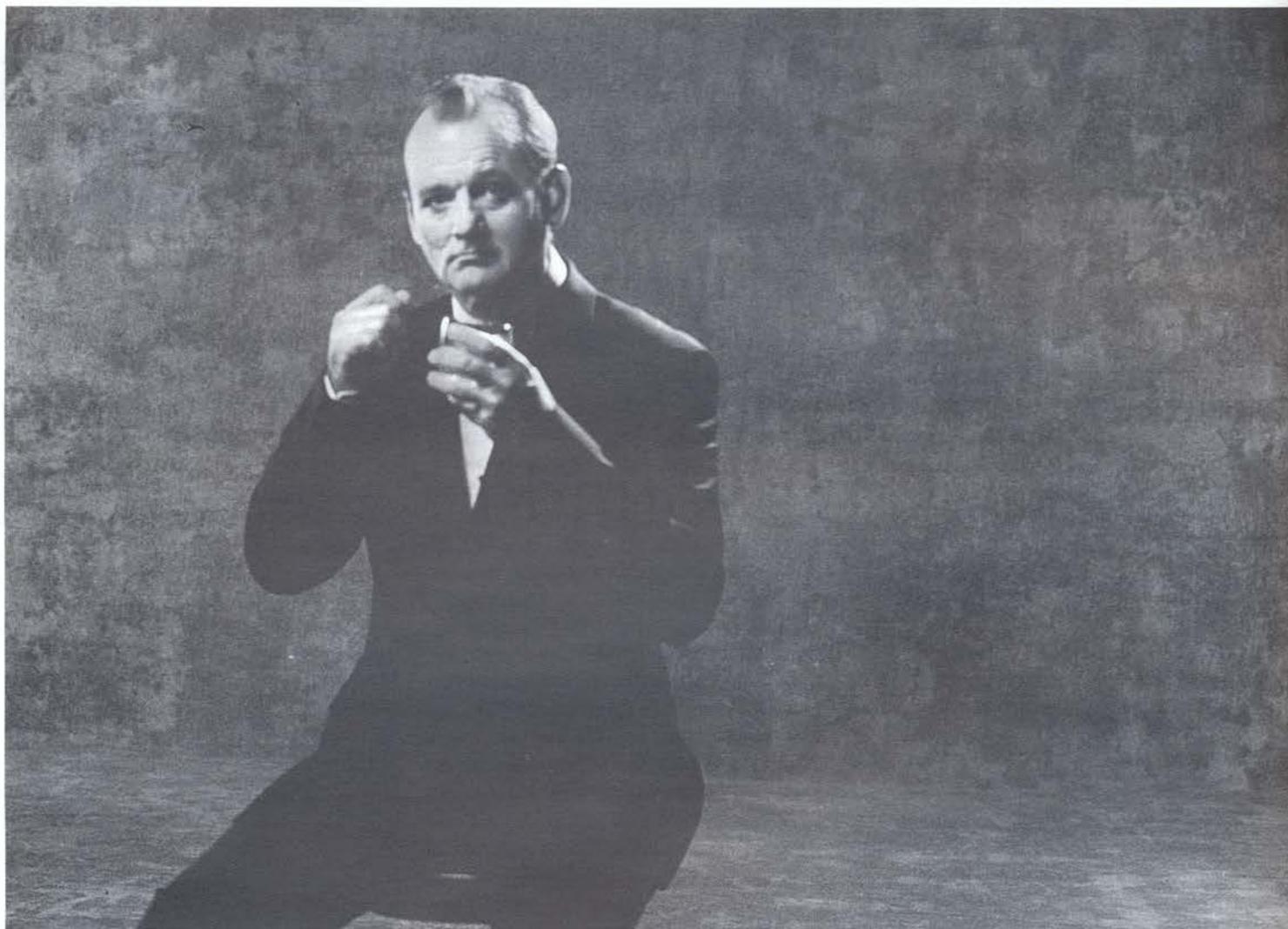
# Contra todos los males de este mundo

por JAVIER PORTA FOUZ

I. Museo al aire libre: en la bonita Oviedo, capital del Principado de Asturias, España, hay muchas esculturas de bronce diseminadas por calles y plazas. Hay una de una lechera, otra de una cocinera, otra de un emigrante, otras de personajes históricos y literarios... incluso hay una de Woody Allen, y también *La maternidad*, firmada por Botero. Pero ninguna le gana en magnificencia a una que se yergue orgullosa en la calle Pelayo, en pleno centro. Se trata de un gran monumento al culo, llamado *Culis monumentabilis* y realizado por Eduardo Úrculo (quien también hizo la del emigrante). Más de cuatro metros de altura de bronce oscurecido, mil kilos de peso y una magnífica redondez para homenajear a esa parte del cuerpo. Luego de un pedestal de granito, el bronce comienza, abajo, en las piernas, y termina, muy arriba, de manera redonda, con el límite superior del culo. Y de los dos lados es igual. Una escultura de un culo doble faz. En el plano inicial de *Lost in Translation*, Sofia Coppola ha logrado plasmar —esta vez en el cine— otro culo de alto impacto artístico. Se trata del culo de Charlotte (Scarlett Johansson), cubierto por una bombacha rosa que deja transparentar la raya, visible de manera horizontal. Es un plano sostenido sobre ese cuerpo que nos da la espalda, recostado en una cama de un hotel de Tokio. Una imagen que apenas permite a nuestra mirada pasar fugazmente por el título de la película para volver al culo. Sofia abre su segundo largometraje como directora con un plano de impacto físico, mágico, magnético, descriptivo, transparente, honesto, bello, erótico y diáfano. Todo a la vez, y todo un programa cinematográfico. Un plano inicial que bien puede resumir los tan enormes como tersos méritos de la película.

II. Estúpido. Así es el título con el que nos presentaron *Lost in Translation*. La película transcurre casi en su totalidad en Tokio. Por lo tanto la información que contiene “Perdidos en Tokio” es redundante y poco sugerente. Y además, inexacta, porque Charlotte viaja a Kyoto y, en todo caso, no deja de estar “perdida”. “Perdidos en Tokio” (el título, no la película) puede apenas describir el denso, fugaz y hermoso plano en el cual Charlotte mira el mapa de las líneas de subte. Del resto de la película debe hacerse cargo el título original: “Perdido (o perdidos) en la traducción”. Bob Harris (Bill Murray), actor americano con una larga experiencia acodada molestatamente sobre sus hombros, llega a Tokio para filmar la publicidad de un whisky. Enseguida debe hacer frente a todos los fantasmas de las cosas que se pierden en la traducción. El idioma, los gestos, la distancia a la que se para una persona de otra, los tonos de voz, la actuación de la prostituta, los criterios de gentileza, los ruidos de la ciudad. Eso es lo que está perdido, el sentido de lo que lo rodea. Eso es parte de lo perdido en la traducción. *Lost in Translation* es una película tenuemente narrativa. Las grandes historias no seducen a la hija del elefante cinematográfico Francis Ford. Sofia es otra clase de bicho, y bien podría ser ese búho de peluche que Bob le regala a Charlotte en el hospital. Sofia observa y describe. El tercio inicial de *Lost in Translation* es el fragmento más descriptivo. En él, Sofia muestra los sentidos perdidos para Bob y Charlotte, que van más allá de los que pueden explicarse por el hecho de transitar una tierra extraña. Bob puede traducir su historia de vida, su agotamiento familiar, pero no quiere asumir su significado. Y mientras ►





él no quiere traducir, la joven egresada de filosofía Charlotte no puede desentrañar el desprecio que no para de crecer dentro de ella —hasta desbordar hacia afuera— frente a John, su marido fotógrafo (Giovanni Ribisi). Ella lo ha acompañado a Tokio, y él no para de trabajar. Charlotte es una persona sensible, amable, inteligente, y John es un insoportable “colgado”, con un repertorio oral de no más de diez expresiones. Charlotte no puede traducir al presente su pasada decisión de casarse y estar con John. Y, entre otras cosas, tampoco puede traducir la estupidez de la amiga actriz de su marido; no puede ni siquiera entender su existencia. Sofia examina el comportamiento de sus personajes como si estuviera detrás de una nube que se mueve muy despacio.

La segunda parte de la película es más de un tercio, y es en estos plácidos minutos cuando Bob y Charlotte hacen contacto y comienzan a traducirse mutuamente. En uno de sus primeros encuentros, Charlotte le pregunta a Bob “Are you having a nice time?”. Eso debió traducirse por “¿La estás pasando bien?” y no, tal como puede leerse en el subtítulo, “¿Te estás divirtiendo?”. Algo se perdió en esa traducción y era algo importante, porque en la

diferencia entre pasarla bien y divertirse aparecen algunos de los sutiles fulgores de la película. Pasarla bien es mucho más que divertirse, es algo más amplio, más rico y más recordable. La desorientación de estar en otra ciudad con problemas de traducción y acompañado por alguien que genera tanta tensión como felicidad es pasarla bien y no necesariamente divertirse. Por eso, cuando la mujer de Bob pregunta por teléfono si lo que está viviendo su marido es divertido (“fun”), él responde que en realidad no lo es, que más bien es “diferente”. Conocer otro lugar, al otro, vivirlos, es diferente, produce una sensación de extrañamiento, de una distancia que puede generar crecimiento y maduración y que opera mucho más allá de la diversión. Charlotte sí usa una vez, para referirse a los momentos que están viviendo con Bob, la palabra “diversión”. Pero Bob no le da continuidad al término en la conversación. El cincuentón Bob sabe más cosas. Por eso dice que cuanto uno más se conoce a sí mismo y más sabe lo que quiere, menos le afectan las cosas que a uno no le gustan. Bob sabe que divertirse es algo muy menor comparado con pasarla bien, y esto último es lo que tanto él como Charlotte tienen cada

vez más claro como objetivo. Eso, y que además están hechos el uno para el otro. No que *fuero*n hechos sino que *están* hechos, en este punto de sus vidas y con todo lo que cargan. Parte de la sabiduría de Sofia como creadora es pasar del “fui hecho para amarte” de muchas comedias románticas al “lo bueno es habernos encontrado ahora, ni antes ni después”; pasar de la idea de la predestinación a las mayores y mejores riquezas de la realidad y la voluntad. *Lost in Translation* flota justo en el presente del relato y de la vida de los dos personajes, porque en su cambiar constante, en su lucha por una mayor lucidez, el pasado se les hace cada vez más inexplicable.

No hay en esta película momento más presente, más bello, más atesorable que el plano cenital de Bob y Charlotte en la cama. Un pie y una mano que se juntan, sin ser destacados en detalle por la cámara, retratados con emocionante pudor. Bob y Charlotte se están encontrando y cada vez necesitan menos traducción entre ellos. En paralelo a este proceso, se agudiza su separación del mundo, cada vez más incomprendible, más intraducible. Charlotte no soporta a su marido, a la actriz amiga de su marido, a los vacuos amigos de su

marido... Bob no aguanta a la comitiva que pretende llevarlo de un lado a otro, ni al director publicitario, ni al fotógrafo publicitario, ni al irritante presentador televisivo... Charlotte se fastidia y huye en solitario y Bob solamente huye, pero también prefiere hacerlo en solitario. Por eso él practica golf sin nadie alrededor, por eso ella viaja sola en tren. Y por eso ambos practican natación, un deporte solitario (Moretti, insigne protestón frente al mundo, se refugia también nadando).

Con el correr de los minutos, el abanico de los múltiples desprecios de Bob y Charlotte se irá ensanchando. Frente a la actriz bruta, Charlotte desplegará un desprecio ilustrado; y frente a su marido, un desprecio dolido y sorprendido. Bob tendrá como desprecio característico el olímpico, proveniente de sus cansadas arrugas (aquí hay ecos del Bill Murray de *Rushmore*). Juntos, Bob y Charlotte construirán su amor contra todos los males de este mundo,

los males que acechan al mundo de su recién creada pareja. Aun con dudas, el actor experimentado y la veinteañera en viaje de ida con ansias de saber qué se ve desde la vuelta van construyendo la muralla de su amor, amistad y comprensión mutua. Un amor de aislamiento, un idilio imposible de detener por más intentos que hagan para frenarlo. (Sofía muestra, otra vez sin acercarse, otra vez con bienvenido pudor, las dos despedidas en el ascensor revelando en un minuto toda la nerviosa represión; Sofía, cuidadosa, coloca algodones alrededor de sus personajes).

Bob y Charlotte salen con unos amigos japoneses de ella. Bastante *cool* ellos. Karaoke. Bob canta hermosas canciones de Elvis Costello (en realidad *Peace, Love & Understanding*, escrita por Nick Lowe) y Brian Ferry, Charlotte se despacha con *Brass in Pocket* de Pretenders. La pasan bien, ¿o simplemente se divierten? Luego ven cantar a la tonta actriz—de una penosa manera que ella cree graciosa—una fea canción de Carly Simon, *Nobody Does It Better*. La ocasional cantante parece estar esforzándose por divertirse. Bob y Charlotte huyen de la situación. Ella ya ha aprendido a pasar de las cosas molestas, intragables, intraducibles.



BILL MURRAY &amp; SCARLETT JOHANSSON

## Vencedores perdidos

Bob y Charlotte vuelven a salir con los japoneses *cool*, pero el programa no los convence y huyen también de ellos, ya que la clase de diversión propuesta no equivale a pasarla bien, por lo menos no equivale a la definición de pasarla bien construida por Bob y Charlotte, dos que ya se entienden sin necesidad de traducción.

III. La parte final de *Lost in Translation* es la más corta y veloz. Sofía acelera para mostrarnos con rapidez cómo Charlotte descubre que Bob no es tan perfecto como ella pensaba. Y cómo luego se da cuenta de que tal vez lo que ella creía como perfección no era tal cosa. O que la perfección no importa. Bob sabe que Charlotte es una gema, y le dice: "No tengo miedo de tu futuro". Bob está por irse de Japón y Sofía tiene que cerrar su película. ¿Qué hacer con este amor, esta amistad, este encuentro? Terminar de crearlo. La manera en que Sofía los hace juntarse por última vez en *Lost in Translation* revela, otra vez con pudor, con distancia, con emoción creada de manera genuina, que Bob y Charlotte son inseparables. Y que ahora se separaron también de nosotros, que los conocimos durante este breve encuentro con una película con aroma y textura de perdurable. **A**

A menos que la crispación de Sean Penn se lo robe, en este momento Bill Murray parece encaminarse con paso seguro hacia el Oscar como mejor actor, mientras no para de obtener un merecido reconocimiento que fuera de algunos círculos nunca había tenido. Ya se han escrito muchos elogios acerca de su trabajo en *Lost in Translation*. La crítica de aquí al lado no incluye alabanzas a Bill Murray porque no es nada nuevo para nosotros que se trata de uno de los mejores actores de la actualidad (en mi opinión, el mejor). Pueden revisar la historia de esta revista y ver que ya hemos elogiado largo y tendido al gran Bill. Que no haya ganado grandes premios hasta el momento, en especial por *Hechizo del tiempo*, *Rushmore*, *¿Qué tal, Bob?*, *Ed Wood* o *Kingpin*, es simplemente un síntoma de los disparatados criterios que rigen la mayoría de las elecciones de los mejores actores. Con respecto a Scarlett Johansson, nos había sorprendido en *El señor de los caballos*, la habíamos admirado en *Ghost World*, y a partir de *Lost in Translation* ya está claro que es de las más grandes del cine americano. Y todavía no cumplió veinte años. JPF

# Diarios de una princesa

Ya no es la esposa de Spike Jonze pero nunca dejará de ser la hija de Francis Ford Coppola. Con apenas dos largometrajes, Sofia demostró que puede construir una obra tan independiente y personal como cautivante que ya la ubica entre los grandes talentos del cine made in USA. **por DIEGO TREROTOLA**

Muy pocas personas tienen un álbum familiar tan lujoso. Mientras algunos atesoran videos caseros de su infancia, Sofia Coppola guarda algunos de sus recuerdos de la niñez en películas exhibidas alrededor de todo el mundo. Si bien hubo muchos casos de hijos de actores y directores que participaron en films al poco tiempo de nacer, ninguno le llega a los talones al glorioso debut de SC: con apenas tres meses de vida, su padre Francis Ford la incluyó en la antológica escena del bautismo de *El padrino* (1972), donde ella interpretó al ahijado de Pacino y nieto de Brando. De sus diez nominaciones al Oscar, *El padrino* ganó los premios a mejor película, guión y actor y FF Coppola se convirtió en el Rey del emergente New Hollywood. A partir de allí, Sofia pasó a ser una princesa cuyo rito bautismal, se puede decir hoy, se transformó en una suerte de predestinación. Tras varios cameos en películas de su padre, SC interpreta a Mary Corleone en *El padrino III* y cierra a los 18 años, en magnífico Super 35, el álbum de recuerdos de su adolescencia. Luego, estudió artes y se convierte en fotógrafa y diseñadora de modas; por esa época, también se casa con Spike Jonze, el director de *¿Quieres ser John Malkovich?*, de quien se separó a fines de 2003. También la sangre familiar comenzó a cosquillear y SC fue gestando una obra como directora que la llevó a inscribir un nuevo récord en la trivía infinita de los Oscar: ser la primera estadounidense nominada por mejor dirección (las otras mujeres nominadas en este rubro fueron la neocelandesa Jane Campion y la italiana Lina Wertmüller). Sin embargo, el reconocimiento actual de SC no fue costumbre en su vida. Más bien todo lo contrario. Incluso ser hija de un director prestigioso la ayudó bastante poco. Para ejemplo están las críticas destructivas que recibió su debut como guionista y diseñadora de vestuario y títulos de crédito en el segmento dirigido por su padre, "La vida sin Zoe", del film colectivo *Historias de Nueva York* (1989). Si bien Martin Scorsese y Woody Allen, responsables de los otros segmentos, fueron medianamente respetados por la crítica, Coppola fue bastante denostada. Roger Ebert sostenía que "La vida sin Zoe" era "sorprendentemente débil y dispersa"; mientras Pauline Kael escribió que era un "olvidable intento de usar Nueva York como una ciudad



Sofia Coppola a la par de Bill Murray por las calles de la ultrapop Tokio.



de *Las mil y una noches*". Al año siguiente, cuando SC se convirtió casualmente en actriz en *El padrino III*, a causa de la renuncia al papel de Winona Ryder, las críticas no fueron muy distintas. Leonard Maltin escribió que la película tenía un "defecto casi fatal: el casting de la hija de Coppola, Sofía (una amateur) en el rol pivote de la hija de Pacino". Además, por este papel ganó los premios Razzie como peor actriz secundaria y peor nueva estrella. Un golpe durísimo, porque nadie desea ser llamado "defecto casi fatal", aunque venga del mediocre Maltin. Tal vez por el rechazo inicial al que se enfrentó, a SC le llevó más de un lustro decidirse a encarar un proyecto cinematográfico propio. Y muchos estamos agradecidos de su decisión. "La vida sin Zoe" merece una revisión a la luz de la obra posterior de SC. La narración nunca se despegaba de la niña rica Zoe, hija de un afamado flautista, que vive en la soledad del Hotel Sherry-Netherland y va a una escuela primaria con los niños más ricos de EE.UU. El guión de SC es claramente autobiográfico y tiene mucho que ver no sólo con la relación con su padre sino también con su abuelo Carmine Coppola, flautista y compositor de muchas bandas de sonido de su hijo desde *El padrino II*. El segmento se iniciaba con una voz *over* cálida y melancólica donde Zoe repetía una anécdota de su padre. Apenas interesado en la potencia narrativa, el guión seguía una serie de pequeños incidentes en la vida de la niña, como si fuera un bloc de apuntes sobre su soledad y sus encuentros con padres y amigos. Como cualquier recuerdo de la infancia, la historia era fragmentada y elíptica. En realidad, SC esbozaba la forma que asumiría cada una de sus películas: la de un diario íntimo. La característica más sobresaliente de estos diarios es el registro tanto de hechos significativos como de eventos pedestres. Aunque siempre hay una idea de fijar ciertas cosas trascendentes, en la escritura continua se filtra inevitablemente la inmediatez del día a día. O sea, las entradas de los diarios tienen tanto de detalle absurdo que se agota en la coyuntura como de pretendida proyección al futuro. Lo paradójico es que si bien se describe el presente con el futuro como horizonte, su escritura mayoritariamente es en tiempo pasado porque se narran las cosas vividas y eso tiene un dejo de nostalgia que se redi-



A la izquierda, SC junto a Kirsten Dunst en *Las vírgenes suicidas*. Arriba, empujando a Scarlett Johansson.

mensiona con los años. Otra particularidad es que todo diario íntimo es una escritura con mucho de intransferible, de secreto, porque lo significativo para unos es indiferente para otros. Siguiendo de cerca estas claves, las películas de SC se pueden ver como diarios cinematográficos, y "La vida sin Zoe" es un buen primer ejemplo. Lejos de la megalomanía de su padre, SC sigue aquello que, según creo, alguna vez dijo Truffaut: el cine tiene que ser tan íntimo como una carta. Con el cortometraje *Lick the Star* (1998), exhibido en la competencia del Bafici I, SC debutó en la dirección a los 28 años. De nuevo la narración elíptica, es una serie de viñetas sobre las crueldades de un grupo de compañeras de estudio. Un estilizado blanco y negro hace del corto un pasaje a otro tiempo y SC demuestra que puede mantener un tono nostálgico a través de las imágenes. Con más firmeza que la narración de Zoe, las voces *off* parecen entradas de un diario íntimo y el corto cierra con la frase que una de las adolescentes escribe en su diario. Pero es forzoso ver *Lick the Star* como una muestra gratis de *Las vírgenes suicidas* (1999), primer largometraje de SC donde adapta la novela de Jeffrey Eugenides. Ambientado en Detroit a mediados de los 70, el film se centra en un grupo de adolescentes cautivados por las hermanas Lisbon, cinco rubias impalpables y angélicas que realizan un enigmático pacto suicida. Con imágenes creativas, provocadoras y distantes, *Las vírgenes suicidas* está decididamente hermanada con el mejor cine *indie* estadounidense (SC tomó como modelo para la atmósfera del relato a *Safe*, de Todd Haynes, y hasta contrató a Nancy Steiner, la diseñadora de vestuario de esa película). Exhibicionista y misteriosa, ordinaria y espiritual, siempre triste, la película está articulada

a partir de un diario colectivo que los adolescentes armaron de su relación con las sombrías niñas. En una gran escena, el grupo de amigos encuentra el diario de Cecilia, la primera en suicidarse, y se dedican a leer y analizar sus geniales anotaciones. A pesar del registro de una variedad inusual de personajes y situaciones, SC confirma su gran talento para la dirección de actores y para sostener la coherencia a través de un clima de nostalgia tan profundo como volátil; talentos que repite en *Perdidos en Tokio*, su siguiente film, que finalmente logró reconocimiento de la crítica, los festivales y los Oscar. Más evidentemente autobiográfico, basado en sus experiencias en Tokio a los veintipico, su segundo largo pone en escena un puñado de encuentros entre dos americanos, un actor maduro y una joven egresada de Yale, instalados en la solitaria quietud del Hotel Park Hyatt de la capital japonesa. Un diario íntimo de viaje que conjuga magistralmente la vulgaridad y el hechizo de cada instante. La pregunta obligada que los periodistas le hicieron a SC sobre *Perdidos en Tokio* fue por qué no la filmó en video digital. Ella siempre respondía más o menos esto: "Consideramos el DV, pero quería que la película fuera romántica... como un recuerdo. El celuloide logra esto; transmite una sensación nostálgica y romántica del pasado. Así es como yo recuerdo las cosas, a través de películas y fotos. El celuloide tiene un poco más de distancia, y hace sentir todo como un recuerdo para mí. El video es más tiempo presente, no tiene esa remisión al pasado". Era evidente que los recuerdos de Sofía Coppola tuviesen más que ver con las películas, porque su propia historia es también parte de la Historia del cine. Y, entre otras cosas, sus diarios fílmicos son la más honesta nostalgia por el gran cine. ■

## ESCUELA DE ROCK

*The School of Rock*

ESTADOS UNIDOS / ALEMANIA

2003, 108'

**DIRECCION** Richard Linklater  
**PRODUCCION** Scott Rudin  
**GUION** Mike White  
**FOTOGRAFIA** Rogier Stoffers  
**MONTAJE** Sandra Adair  
**DIRECCION DE ARTE** Adam Scher  
**INTERPRETES** Jack Black, Joan Cusack, Mike White, Joey Gaydos Jr., Kevin Clark, Robert Tsai, Rebecca Brown, Maryam Hassan.

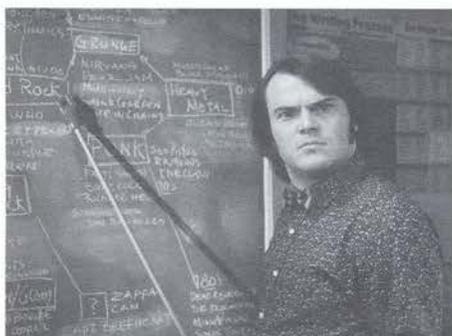
# Convivencia sagrada

por MARCELO PANOZZO



Tres momentos de mi propia escuela de rock privada:

1. *Machine Head* (Deep Purple, 1972, en caso de que alguien no lo sepa), como el primer disco de rock de mi historia, riguroso préstamo de primos mayores. Me dejaron llevármelo a mi casa recién en el 75 (me acuerdo o, mejor dicho, ubico el momento porque acababa de salir *Traetormentas*): qué impresión esa tapa, con ellos hechos muñecos de cera, y ese sobre interno, con las fotos para el carnet del Club Atlético El Averno. Mi canción era, definitivamente, *Estrella del camino*: vértigo, turbación, una cierta cualidad sexy (supongo ahora); casi una banda sonora para mi fetiche televisivo de la época, *Las aventuras de Meteor*. El auto de Rex, Trixy y esa canción... eso era todo lo que quería en la vida. Tenía 8.



2. Un chico de la otra cuadra, bastante mayor que yo, se había hecho torta con la moto. Estuvo internado mucho tiempo, y después se le vino todo ese tema de la rehabilitación. Cuando volvió a la calle, con el pelo rapado por una operación que le hicieron a último momento, llevaba una remera blanca, sin mangas, que tenía pintado el logo de "Convivencia sagrada". Los que saben de qué se trata saben de qué se trata.



3. Navidad del 77, creo. Unos vecinos vinieron después de las doce. Uno de sus hijos, también mayor que yo, traía *Los delirios del Mariscal* (Crucis). Lo puso en el tocadiscos, el living medio en penumbras, yo en un sillón, el chico este en el sillón de enfrente, el resto

de ambas familias también por allí (como si poner a Crucis en Navidad y a todo volumen fuera lo más normal del mundo; eso todavía no lo entiendo). El vecino se puso a hacer *air guitar* sobre el pornoaural virtuoso del tema del título, amplificando segundo a segundo los retortijones de cope que le producía la canción. Las luces del arbolito se prendían y se apagaban, alumbrando intermitentemente sus convulsiones y ofreciéndome, en forma de parpadeos, el primer espectáculo psicodélico de mi vida.

Todo esto pasó mientras iba a la primaria, en Quilmes, en el colegio N° 26 (en verdad, el primer grado lo hice en una escuela religiosa, la Don Bosco, pero al séptimo día de segundo grado se conoce que mi papá insultó a un cura por motivos que desconozco, y así fui a parar a la educación pública). No tuve, en todos esos años ni en todos los de educación que vendrían después (me acuerdo del primer año de la secundaria, por ejemplo, en Berazategui, y de la chica punk que me invitó a su casa y me propuso escupir contra la puerta de su cuarto), nada curricularmente parecido a un profesor de rock. Siempre chicos y chicas más grandes, primos y primas, discos contrabandeados, encerrones en mi pieza, esas cosas.

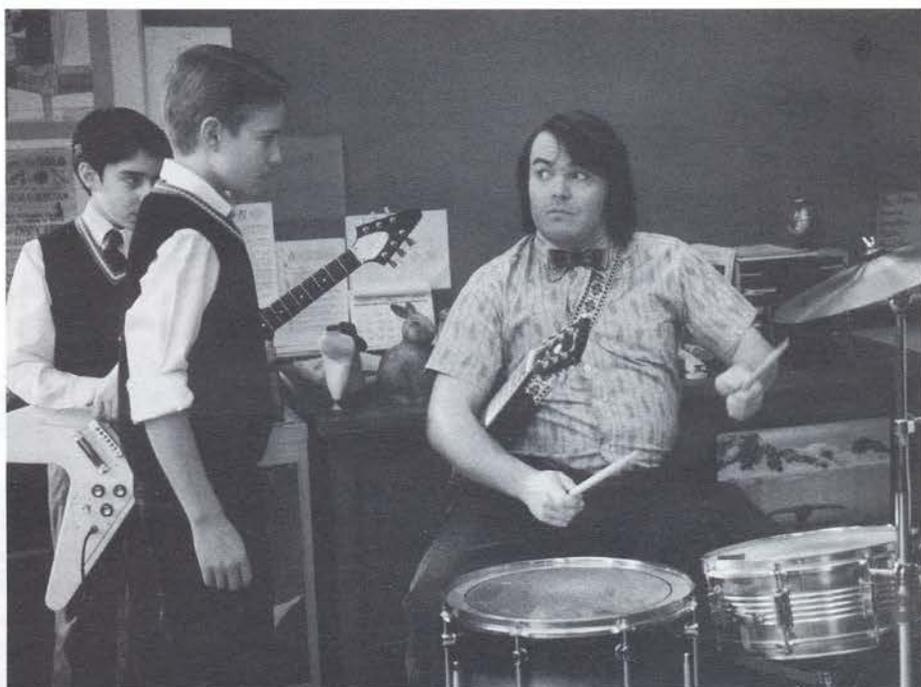
*Un profesor de rock*. Lo leo y me impresiona. Imagino que por entonces me hubiese resultado ofensivo. El colegio siempre tuvo dos partes: la que les interesaba a mis viejos y la que me interesaba a mí (horas de clase vs. recreo, ratas, campamentos,

timbre de salida, etc). Esos mundos no se tocaban: no había manera de pensar en uno de aquellos *profesores de rock* sui generis al frente de un aula, dibujando en el pizarrón el cuadro sinóptico con la historia de, no sé... la música progresiva. A la vez, si tengo que pensar en momentos clave de mi educación (sentimental), no se me ocurre un solo día del colegio y sí aparecen, urgentes, inmaculadas, las tres anécdotas anteriores.

Creo que no es poca cosa la idea de una *Escuela de rock*. Varios críticos señalaron al unísono que si bien la premisa podía ser algo torpe y tener escasas posibilidades de desarrollo, la película estaba bastante bien, al menos para un punto de partida tan trivial. ¿Perdón? *Escuela de rock* comienza en un lugar revolucionario, alterativo 100% (sí, eso, *alterativo*; poco y nada que ver con *alternativo*): Linklater y el guionista Mike White ponen frente a una clase de chicos de 10 años uniformados (en todos los sentidos posibles: por las ambiciones de sus padres, por los aires de superioridad de esa escuela privada a la que asisten, por las tontas trampas educativas) a un rocker devocional, indolente y resacoso, una persona a la que esos papás millonarios no le darían siquiera el trabajo de limpiar la pileta, un ser humano que a la vista de las autoridades escolares lleva tatuada en la frente la miseria que, en teoría, ahí les enseñarán a los chicos a eludir.

Dewey Finn (Jack Black, resplandeciente hasta en sus desbordes, verdadero hasta cuando miente) es un rocker de la vieja escuela, guitarrista mezcla de Angus Young y Godzilla, al que sus compañeros de grupo desprecian por megalómano y turbulento. Tras ser expulsado de su banda y ante la posibilidad de, además, ser desalojado por falta de pago del departamento que comparte con su amigo Ned Schneebly, Dewey se hace pasar por el propio Ned y, a espaldas de su compañero de piso, acepta un trabajo para el que en principio no está capacitado: maestro suplente en una escuela primaria. En sus primeros días como profesor se limita a pedir que no lo molesten, a decir que tiene resaca y le duele la cabeza, y a mandar a sus alumnos al recreo. Hasta que, tras ver a la clase en acción en la hora de música (clásica), Dewey decide convertirse en maestro de rock. ¿Lo hace para salvar a las blancas palomitas de la medianía y el tedio escolar? Por supuesto que no: en esos instrumentistas miniaturizados, en esas bombas pequeñas Dewey ve poco más (¡nada menos!) que la posibilidad de liderar su propio grupo, de anotarse con ellos en la Batalla de las Bandas y de ganar el premio mayor (¡en efectivo!) del certamen.

Hay algo de amargura y desesperación en ese planteo de base: Linklater muestra al personaje de Black como un presuntuoso y



a la vez desorientado integrante de una sociedad (cada vez más) secreta. Ni sus compañeros de grupo ni su compañero de cuarto (ayer rocker, hoy entregado a una prolífa vida académica: *Black vs. White*) lo acompañan en su cruzada, y la única audiencia que consigue está formada por chicos de 10 años. Cuando alguien lo acusa de no hacer nada útil para la sociedad, Dewey contesta: "Le sirvo a la sociedad rockeando". Esta frase, que a simple vista parece un *one-liner* más, termina por poner en tensión la manera en la que el rock pasa hoy por la vida de mucha gente (como un "contenido" de MTV o de La Mega, como un momento de duda en Musimundo, y poco más). El personaje, la frase, la película entera son puestas en escena, con distintos niveles de amplificación (para diversos grados de sordera, claro), de eso que Greil Marcus decía cuando Britney Spears grabó su versión de *Satisfaction*: "En los 60 creíamos en un mito: que la música tenía el poder de cambiar la vida de la gente. En el 2000 también creemos en un mito: que la música es apenas un entretenimiento". Tanto el director como el guionista y el protagonista consiguen, delicada y milagrosamente, que Dewey contenga patetismo y gracia pero también pura verdad. Los tres entienden esa vigorizante pasión de los débiles que es la cultura rock, saben de qué están hablando, respetan a Dewey tal como es. Dejan bien en claro que ese hombre sólo puede brillar desde ese lugar, y que ese fulgor está llamado a ser deslumbrante y magnético para chicos (y para grandes también) enfrascados en rutinas severas, aburridas y tontas. Lo que Dewey les enseña es eso que sabe de memoria, que ya forma parte de su información genética: que el rock es una tabla de salvación para tími-

dos, que gracias al rock (a eso que no es sólo música ni es sólo información) podemos ser más valientes y más hermosos (con un micrófono en la mano o haciendo *air guitar* frente al espejo), que desde allí podemos elevarnos, salir de nosotros mismos, mirar lo que fuimos y lo que queremos (de verdad) ser. Quintín lo ponía más o menos así en el programa de mano de la semana de preestrenos de Fipresci: "Linklater conduce la banda a la que simbólicamente querríamos pertenecer, lejos de la vigilancia de los malos maestros y libres para decidir nuestro camino hacia la felicidad".

La película recupera ese desorden, ese desconcierto que provoca el primer contacto con *Immigrant Song*, *Ballrooms of Mars* o *Highway to Hell*. Y lo hace en el envase de una comedia, la más gozosa que se haya filmado en muchos años. Una "película de fórmula", les leí a los críticos del extranjero. Puede ser, pero... a) o trajeron dicha "fórmula" desde el Hollywood clásico, desde los días en los que el cine popular era de una sofisticación apoteósica, o bien b) Linklater-White-Black inventaron una nueva fórmula (la tan mentada "fórmula enriquecida"), tomando elementos estructurales archiprobados y centrifugándolos hasta volverlos sublimes y conmovedores.

Finalmente, *Escuela de rock* funciona como una precuela clarividente de la también enorme *Dazed and Confused*: entonces, retratando a adolescentes rockers de los 70, Linklater ya decía que el colegio deja a las personas aturridas y confundidas. Ahora da un paso más en la batalla, infiltrando en el sistema educativo, en la célula básica del mundo según *The Man*, a un rocker chillón, salvaje, bastante irresponsable y absolutamente adorable. Es menester que así sea. ¡Que sea rock! ■

# Cazador de sueños

Con una gran capacidad de observación de personajes y ambientes, Linklater modeló su mundo privado con perfecta lucidez. El autor de la nota recorre en detalle los elementos que conforman una de las obras más influyentes del cine *indie*. por NAZARENO BREGA

En *Despertando a la vida*, uno de los tantos personajes que monologan con Wiley Wiggins salta de un tren, se le acerca y pregunta: "¿Sos un soñador? Ante el sí de Wiggins, agrega: "No se ven muchos por acá últimamente". Linklater es uno de los pocos que se pueden ver, pero es uno de esos que tienen sueños lúcidos, esos que sueñan por más que estén despiertos. Esta es una de las actividades más importantes para él y una de las claves de su filmografía. Con *Slacker*, su segunda película y primer estreno comercial, no sólo puso su nombre en boca de todos dentro del ambiente cinematográfico, sino que popularizó ese sustantivo que se utiliza para definir a cierta clase de personas. Término sin traducción al español y que comúnmente se relaciona con la vagancia. Pero los *slackers* no son vagos para Linklater porque son ellos quienes tienen los sueños lúcidos y él considera esta acción como una actividad productiva de la que surgen las ideas.

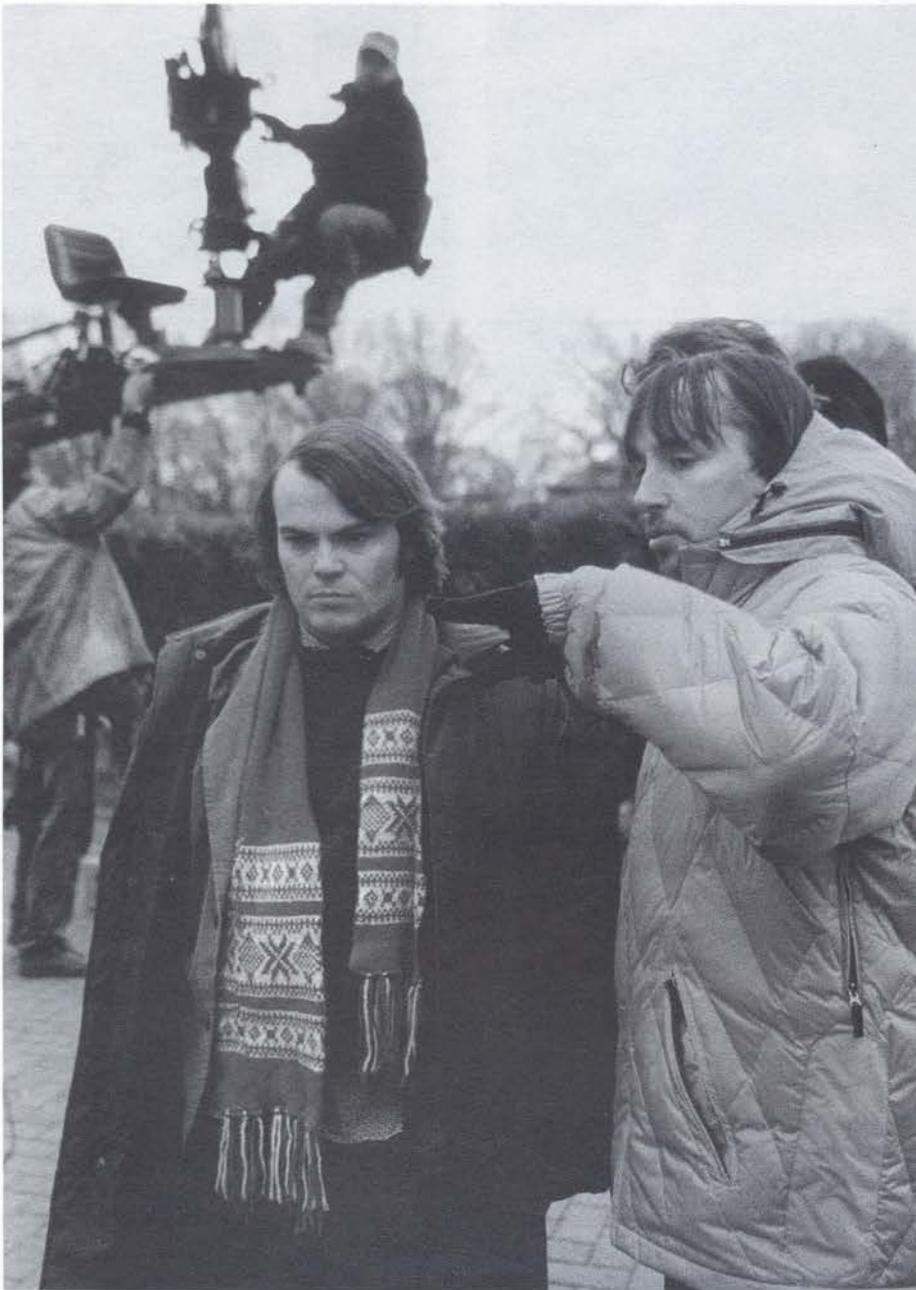
Este es el mundo que filmó en *Despertando a la vida*, su película conceptualmente más extrema. Un aluvión de ideas que no da respiro, pero que en ningún momento ahoga. Repleta de teorías y de citas, con un rango que abarca desde Sartre hasta Timothy Leary. Pero lo que hace especial a Linklater no es esa multiplicidad de referencias, sino lograr que todos sus conceptos se trasladen a la pantalla sin exigirle erudición al espectador. *24 Hour Party People*, de Winterbottom, comienza con el personaje principal explicando a cámara que la historia que narra la película es comparable a la de Icaro. A continuación agrega que quienes no saben quién es Icaro no deberían preocuparse porque igual disfrutarán del film, pero tal vez deberían leer un poco más. Esa es la sensación que logra Linklater en todas sus películas sin necesidad de explicitarlo. Quien jamás se la encontró con la filosofía puede acercarse sin miedos a *Despertando a la vida* y gozar, así como quien al pensar en T. Rex llena su mente sólo con un dinosaurio gigante también puede deleitarse con *Escuela de rock*.

Sus películas no exigen un conocimiento previo, sino que hacen que el espectador salga del cine con el deseo de sumergirse en el tema. La fórmula con la que consigue esa sensación es simple y para nada pretenciosa. Le alcanza con darse cuenta de que la necesidad primordial de sus personajes es expresarse para encontrar a alguien que los entienda. En la búsqueda de esa comprensión deben cuidar la elección de cada uno de los términos a utilizar, y explicar en profundidad todos esos conceptos que intentan transmitir para reducir la posibilidad de ser malinterpretados.

Las palabras son importantes, protesta Moretti en *Palombella rossa*. Para Linklater también, pero en lugar de gritar prefiere escuchar y entregar las palabras a sus personajes para que posean todos los detalles necesarios para lograr esa individualidad por la que luchan constantemente. Kent Jones lo definió como un artista con una atención suprema para las pequeñas cosas, como el clima que hay en una cafetería o la precisa forma en que transcurre el tiempo durante un viaje largo en tren. Linklater es un director atento al espacio y al tiempo, obsesiones para todo soñador porque en ese estado se maneja un espacio físico y temporal imposibles de racionalizar. Ya en el 89 con *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* hizo una película sobre los tiempos muertos en el traslado de un lugar a otro. Dos años más tarde, en *Slacker*, comenzó a trabajar con su estructura espacio-temporal característica: un día —o menos— en un lugar determinado. El film retrata un día común y corriente en la vida de los jóvenes de Austin, la ciudad texana en la que vive desde hace por lo menos veinte años. *Rebeldes y confundidos* transcurre entre el mediodía y la mañana del último día de clases de 1976 en la Lee High School. *Antes del amanecer* muestra el último día de las vacaciones europeas de Ethan Hawke y la relación que construye en esas horas con Julie Delpy al convencerla de bajar de un tren en Viena. En *SubUrbia* utiliza su estructura tem-



poral inferior a las 24 horas para probar que la sensación de estar atrapados en el mismo día en Burnfield es parecida a la de Bill Murray en *Hechizo del tiempo*, otra película que jugaba con espacio y tiempo. Pero al quedar Murray atascado en Punxsutawney por arte de magia, al menos tenía la esperanza de escapar de esa misma forma. *Tape* encerraba una noche en un motel a Ethan Hawke, Robert Sean Leonard y Uma Thurman. *Despertando a la vida* bucea la mente de Wiley Wiggins. Sobre el final, él se encuentra con Linklater que, mientras juega al flipper, le cuenta un sueño inspirado en un ensayo del libro *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía*, de Philip Dick, en el que decía que el tiempo es una ilusión. La geografía del sueño es "la tierra de los muertos" y por eso es que aparece Lady Gregory para aclararle a Linklater la verdadera naturaleza del tiempo. "Existe tan sólo un instante, y es justo ahora, y es la eternidad", repite Linklater. Ese largo monólogo es en realidad un ensayo de Linklater



En la página anterior una imagen de *Despertando a la vida*, y abajo Linklater con Joan Cusack en *Escuela de rock*. En esta página, Richard dirige a Jack Black.

en base al trabajo previo de Dick. Así como Godard aseguraba hacer cine mientras escribía críticas y ser crítico de cine cada vez que filmaba una película, Linklater es un ensayista que escribe cada vez que filma. Los temas que analiza su escritura se repiten de película en película y exceden la omnipresencia del tiempo, el espacio y los sueños lúcidos. Siempre tiene algo para decir sobre la alienación del trabajo. Sostiene que quien trabaja todo el día no tiene tiempo para soñar despierto y eso lo destruye todo, aunque Gaspar Noé sostenga que eso sea responsabilidad exclusiva del tiempo. Todos los personajes de Linklater se oponen a la idea de lo que puede considerarse un trabajo normal. Desde esos que parecen estar llenos de teoría como Giovanni Ribisi en *SubUrbia*, Ethan Hawke en *Antes del amanecer* y Adam Goldberg en *Rebeldes y confundidos*, hasta los otros que son pura acción como los hermanos Newton o Jack Black en *Escuela de rock*. Su última película es quizá la única que por

un momento intenta una conciliación con su mirada laboral. Ninguno de los protagonistas de sus films previos aceptaría un trabajo como maestro temporario. Jack Black lo hace, pero ingresa al sistema para subvertirlo y nunca deja de vivir bajo sus propias reglas. Todos intentan llevar adelante sus vidas en sus propios términos porque para el creador Linklater la idea de libre albedrío es fundamental. Toda intromisión en la conducta humana de sus personajes o en sus elecciones son motivos de conflicto. La novia de Mike White no puede dejar de decidir por él en *Escuela de rock* y a Bee Bee le ocurre lo mismo con su madre en *SubUrbia*. Aunque todos sus films puedan leerse como ensayos, eso no significa un abandono del aspecto audiovisual. En el plano inicial de *Escuela de rock*, la cámara ingresa al bar en el que toca la banda de Jack Black, mientras se distrae con algunos afiches y prendas de vestir en los que están escritos los títulos. Puede ser un plano difícil de realizar, es cierto, pero

la habilidad de Linklater no reside en los movimientos de cámara ampulosos o en los planos secuencia imposibles. El entra con la cámara al encuentro de la última estrella de rock para hacer lo que sabe: escuchar y mirar. Su estilo es la versatilidad en la elección de formatos y la coherencia entre estética y narración. En sus largos recorrió casi todos los formatos. Hizo una película animada, otra en video digital y también filmó en Super 8, 16 y 35mm. Para hacer una película callejera como *Slacker* maneja la suciedad estética de la cámara de 16mm, para transmitir la mezcla entre las percepciones de sueños y realidades en *Despertando a la vida* utiliza una animación surrealista, pero con un anclaje en la vida real en cada gesto facial. Linklater hace de la música un elemento narrativo importante. Jamás un mero complemento. Sonic Youth y Tosca Tango Orchestra son fundamentales para crear atmósferas en *SubUrbia* y *Despertando a la vida*. En *Rebeldes y confundidos*, sirve para delinear la personalidad de cada habitante del film. Ellos están marcados por el rock de los setenta y los demás elementos que permitirían construir un perfil, como la vestimenta y los peinados, se utilizan sólo para reforzar lo que ya dijeron las canciones. Lo mismo ocurre con Jack Black en *Escuela de rock*, tal vez porque él podría ser alguno de los chicos a punto de entrar en la secundaria de aquella película, uno que no logró detener el envejecimiento de su cuerpo pero sí el de sus ideas. *Escuela de rock* es la película en la que Linklater habla de su cine. El y Jack Black son dos soñadores que se resisten a darse por vencidos y desde el sistema buscan convertir a otros en soñadores como ellos. En cada clase de Jack Black los chicos aprenden a transportarse a un momento en el que pueden sentirse estrellas de rock. Linklater busca lo mismo con todas sus películas. Utiliza cada diálogo, encuadre y canción como separadores de la imaginación que posibilitan que el espectador tenga su sueño lúcido dentro de una sala de cine. ■

Una a una, recorrimos y comentamos todas las películas de Richard Linklater, incluso su casi completamente oculto primer trabajo. Los caminos de un director que mantiene intacta su capacidad de sorprender.

**IT'S IMPOSSIBLE TO LEARN TO PLOW BY READING BOOKS**  
1989, 97', con Richard Linklater y Frank Goodwyn.

## Vamos de paseo

"Quise hacer un film sobre el aburrimiento de los viajes", repite Linklater cada vez que lo consultan por su debut. Todas sus marcas como cineasta pueden percibirse, pero como brotes en gestación. ¿Todas? No. Los largos monólogos faltaron a la cita. Las palabras no ocupan más de 10 minutos de cinta en un film que dura alrededor de una hora y media. La pantalla muestra escenas de la vida cotidiana de un Linklater con corte taza al estilo Ramones. Se lo ve mirar televisión, leer un rato, cocinar, hacer las compras, ir en tren a visitar a un amigo, manejar para comer en la casa de sus padres, encontrarse con algunos personajes callejeros y no mucho más. Suena aburrido, pero los climas se crean con el contraste entre cada uno de esos larguísimos planos estáticos que lo muestran sentado con la cabeza apoyada en la ventanilla del tren y los planos de las vistas desde esa ventana, que regalan paisajes en movimiento constante. Todo esto musicalizado con la hipnótica melodía de las vías del tren. Una ópera prima maldita, llena de trabas argumentales para el espectador, pero que ofrece una infinidad de escapes audiovisuales. Maldita también por su distribución. No se estrenó comercialmente y en los últimos años sólo pudo verse en el festival de Austin, su ciudad, y en una función sorpresa programada por Michael Almereyda, con el consentimiento de Linklater, en El Club de las Películas Perdidas del último Bafici. Más maldito aun desde la concepción, el film está pensado como un ensayo personal y es así que justifica su título, que sólo aparece en pantalla como una inscripción en una remera (encima en ruso). Es imposible aprender a arar leyendo libros. También lo es hacer cine con esa metodología, y de ahí surge la necesidad de invertir 3.000 dólares en filmar un largo en Super 8. Aprender implica una acción y Linklater no es un *slacker*. Por eso se encargó de escribir, producir, dirigir, fotografiar, filmar, actuar y editar. Desde todos esos lugares nos invita a viajar y nos garantiza diversión. **Nazareno Brega**



**SLACKER**  
1991, 91', con Richard Linklater y Rudy Vasquez.

## El tiempo no para

Con *Slacker*, Linklater funda definitivamente su universo filmico. Borrador desordenado y pretencioso de la lograda y más placentera (aun en sus aspiraciones teóricas) *Despertando a la vida*, *Slacker* adolece de una estructura arbitraria y helicoidal (el círculo y la espiral son figuras clave en la obra de RL) que responde a la búsqueda conceptual de la película, de modo que ese artificio estructural se convierte en un mal necesario. Film de personajes inquietos, itinerantes y soberbios negadores del tiempo establecido. La palabra siempre tiene más peso específico que los hechos, desde el comentario insustancial y banal (sofisticada y artificialmente banal en las películas de RL) hasta los desvíos teóricos que pasan de la filosofía a la antropología o a la literatura, conceptualizaciones que a la larga dejan entrever una persistente melancolía, una necesidad de llenar el tiempo y de subvertir su tiranía. Sin embargo, no hay aquí una ostentación aristocratizante del saber académico como poder, ni declamación, sino una restitución del espacio propio y jugueteón en la solemnidad de la vida adulta, una posibilidad de volver a establecer interlocutores en el juego, una suspensión del tiempo. De hecho, el *tempo* en Linklater responde a un tiempo que habla en presente y que si avanza se hace productivo, funcional al sistema. Una defensa casi adolescente del tiempo desaprovechado es retomada en *Escuela de rock* pero no en clave conceptual. En *Slacker*, como en buena parte de los films de RL, la palabra es resistencia, por eso aquí es perseguida en su fluidez, circulando a lo largo de un día a través de medio centenar de personajes. Esa circulación discursiva no oculta el velo de la realidad, pero le opone una discontinuidad, y esa discontinuidad es, paradójicamente, la evidencia de esa victoria pírrica ante la dictadura del tiempo hecho dinero. Linklater correría luego en busca de su tiempo perdido con *Rebeldes y confundidos*, su film más autobiográfico. **Federico Karstulovich**

**REBELDES Y CONFUNDIDOS**

*Dazed and Confused*, 1993, 103', con Jason London, Ben Affleck, Adam Goldberg, Matthew McConaughey.

**ANTES DEL AMANECER**

*Before Sunrise*, 1995, 101', con Ethan Hawke y Julie Delpy.

**SUBURBIA**

1996, 121', con Giovanni Ribisi y Parkey Posey.

## La elección

En apariencia es una película de adolescentes, sólo una juvenilia rockera; en el fondo es la película más fuertemente política de Richard Linklater. Es el último día de clases de 1976 en una secundaria de un pueblo de Texas. La trama se desarrolla en ese día, desde la campana final hasta la mañana siguiente, pasando por las fiestas de graduación y las borracheras de rigor. Los personajes, como corresponde, deambulan y conversan. Pero uno de ellos, el *quarterback* perfecto y soporte moral de la película, Pink, tiene que tomar una decisión: o firma una declaración fascista sobre el uso de drogas y se une al equipo de fútbol o se va hasta Austin a comprar entradas para un concierto de Aerosmith. El año elegido para la trama es significativo: es el apogeo de la música disco y se cumplen doscientos años de la declaración de la independencia de EE.UU. Al respecto, Linklater tiene dos cosas para decir. En primer lugar, apostar a una banda de sonido con canciones de la época fuertemente metálicas: ZZ Top, Black Sabbath, Alice Cooper y la versión a puro alarido de Nazareth del clásico country *Love Hurts*. Y en cuanto a los dos siglos de EE.UU., no sólo pone en boca de una profesora radical una frase que desmitifica cualquier discurso patriótico ("no olviden que lo que sucedió hace dos siglos es que un grupo de colonos no quiso pagar impuestos") sino que opone a la rigidez de las instituciones —centradas en el clásico profesor de educación física facho— la libertad de elegir un destino propio con la agradable compañía de las cervezas, la marihuana y los amigos. Algo de esto hay también en *Escuela de rock*, en clave más festiva aun y sin sustancias, algo que en una escuela primaria quedaría un poco más fuerte. Es quizá la película más representativa de Linklater, la más perfecta, la más engañosamente simple. *Rebeldes y confundidos* tiene además un elenco amoroso del cual saldrían algunos actores perdurables. **Gustavo Noriega**

## Un día perfecto

Se ha relacionado esta película con el cine de Rohmer. Aunque es cierto que el registro de las conversaciones entre Jesse y Céline puede remitir a muchas películas del maestro francés, es precisamente esta cercanía la que permite ver mejor las diferencias. Según la concepción realista de Rohmer, todas las acciones de los hombres tienen en esencia la misma importancia, así se trate de alguien que camina o de dos personas que conversan. El énfasis y los momentos privilegiados son entonces opciones imposibles. Linklater pareciera acompañar el recorrido de los personajes con la misma vocación realista que Rohmer. La diferencia es que en *Antes del amanecer* sí se privilegian los instantes. Lo que ocurre en la película entera es una suma de momentos privilegiados, como en los buenos sueños y los días perfectos. Esto crea la engañosa ilusión de un *fluir* pausado, de una acumulación de situaciones mínimas en las que nunca se levanta el tono de voz. Pienso en *La libertad*, con la cual esta película sorprendentemente se emparenta. En la de Alonso todo era también un largo y sostenido éxtasis, en el cual lo que en cualquier película constituye un tiempo muerto ahí se convertía en la principal materia prima del relato. Así como los recorridos de Misael no eran transiciones sino, a su manera particular, momentos fuertes de la acción, cada conversación, aunque aparentemente intrascendente, entre Jesse y Céline no consiste en una pausa en la sucesión narrativa sino en la revelación de un instante mágico en el que el destino entero de los personajes se pone en juego. Rohmer suele construir personajes que atraviesan toda la historia pero cuya existencia se presiente más allá de los límites temporales y espaciales de la ficción. Linklater, en cambio, ubica a Jesse y Céline en un espacio y un tiempo cerrados, de algún modo fuera de la realidad. Y los condena así a una forma triste pero dulce de la eternidad, como en los buenos sueños y los días perfectos. **Juan Villegas**

## Silencios en Burnfield

Por las tardes en los suburbios norteamericanos se oye una música monótona; la de las máquinas cortadoras de césped que crean una superficie regular. Esta uniformidad (que en los planos que abren la película se evidencia en casas y casas con jardines prolijos) ha sido, junto al conformismo y la enajenación, el principal blanco de ataque al *suburb* de la crítica cultural norteamericana. Pero *SubUrbia* no trata de freaks alienados y resentidos. Quienes subsisten detrás de la *urbe* son chicos muy diferentes discutiendo desde sus mismas diferencias y conscientes de la mirada de los de afuera. Si en el pueblo texano de Burnfield para algunos es posible escribir (y trascender) sin burocracias, lobbies ni afectaciones de las grandes ciudades, para otros es sólo el lugar en donde el principio que guía la existencia es sentarse a mirar cómo cambian las luces del semáforo.

El problema de *SubUrbia* es que de sus mismas virtudes se desprenden los defectos y se torna chillona cuando los chicos gritan sus diferencias y levantan estandartes. Dicho y hecho: las acciones que vienen a confirmar el idealismo, posmodernismo o fervor pro *american dream* no generan tensión sino distancia y se intensifican con una puesta teatral y una luz intermitente y excesiva. Pero la película se sostiene cuando Linklater deja de lado sus premisas y surgen espontáneamente algunos diálogos (en sí monólogos); verborágicos, argumentativos, siempre intensos, tal vez su principal rasgo autoral. Soliloquios en los que los personajes sólo buscan un "buen escucha" (Kent Jones los definió como satélites solitarios) y en los que cada uno irrumpe desde el propio dolor. Veán y revean si no la hermosa conversación entre Bee Bee y Buff, que trasluce (sin reflejar) incomodidad, diferencias de "habla" entre hombres y mujeres, y hasta el silencio de Bee Bee. Silencio que se rompe por primera vez (hasta el momento había estado callada mientras los otros hablaban) y que por esto mismo se siente mucho más. **Lilian Laura Ivachow**

**LA PANDILLA NEWTON**

*The Newton Boys*, 1998, 123', con Matthew McConaughey y Ethan Hawke.

**TAPE**

2001, 86', con Ethan Hawke, Robert Sean Leonard y Uma Thurman.

**DESPERTANDO A LA VIDA**

*Waking Life*, 2000, 97', con Wiley Wiggings y Richard Linklater.

## Los felices chorros

En plena Depresión, un grupo de hermanos que la pasa mal decide robar bancos. Lo hacen durante varios años sin disparar un solo tiro, y se convierten en los mayores asaltantes de la historia. Al final, uno ve a algunos de ellos, los de verdad, hablando en televisión o recordando frente a cámara andanzas de tiempos de tiros. Así es *La pandilla Newton*, una película feliz. El film es al mismo tiempo familiar e inclasificable. Como siempre, Linklater, juega con un género o forma cinematográfica más o menos establecida. Aquí son, básicamente, las películas de chorros románticos como *Bonnie & Clyde*. Pero esto no es estilización de la violencia ni celebración del delito, sino celebración de la inteligencia. Los Newton deciden que no hay más remedio que sacarles el dinero a los bancos, pero no lo hacen como desesperados ni como villanos. No se trata necesariamente de que suframos con cada robo, sino de que comprendamos por qué lo hacen y de que entendamos que el humilde origen de estos ladrones no los priva del uso del cerebro. Para Linklater la inteligencia es comprender el mundo y aprender a manejarlo, eludiendo sus taras y aprovechando sus ventajas. Además, la pandilla disfruta robando bancos tanto como el espectador viéndolos. Linklater filma desde ese placer, evidentemente enamorado de sus personajes. Y no elude la dimensión política: los Newton quieren salir de pobres en una sociedad que repudia la pobreza. La cita de Brecht ("Qué es robar un banco al lado de fundarlo") funciona como marco y el director construye su trama sin olvidarla y sin declamarla: pone en escena esa frase con mayor contundencia que la literatura. Los Newton no son supergenios que tecnifican el robo para forrarse de dinero y poder, ni lúmpenes asesinos y semiletrados. Contar esta historia de y con gente de verdad hace de *La pandilla Newton* una película única, salvo porque es, en la obra de Linklater, la más cercana a *Escuela de Rock*: los Newton son unos Jack Black que cambiaron la guitarra por la nitroglicerina. **Leonardo M. D'Espósito**

## Noche de hotel

Adaptación de una obra teatral de Stephen Belber, *Tape* parece la contracara de *Antes del amanecer*. Frente al clima relajado y la narración sin ases en la manga que fluía con una naturalidad inusual en esta última película, Linklater opone en *Tape* la tensión omnipresente desde los planos iniciales y los fraudes entre personajes que hacen que este film para TV se construya como una serie de viñetas agresivas que empujan atropelladamente el relato hacia delante. Si Roger Ebert definió a *Antes del amanecer* "como un documental con una cámara invisible", la oposición con *Tape* es mucho más radical en este sentido porque la cámara alcanza una visibilidad bastante notable, no sólo a partir de una iluminación que delata el formato digital sino también a partir de sofisticaciones de montaje y angulaciones de cámara dentro de la habitación del hotel, único y opresivo escenario. Esta evidencia del soporte ya está en la ambigüedad del título, que tranquilamente podría referirse a un videotape, aunque la narración especifique un sentido distinto. Por otra parte, el personaje de Vince interpretado por Ethan Hawke es diametralmente opuesto a la calidez del Jesse que él mismo encarna en *Antes del amanecer*. Acá la destreza excitada de Vince es un buen contrapunto de la lenta pasividad física de Jon (Robert Sean Leonard). La discusión entre ambos, que ocupa sin pausa la mayoría de la película, tiene algo de gimnasia verbal genuina aunque se alarga para sobrecargar el dilema moral que los enfrenta. El último flanco del triángulo actoral es Uma Thurman, quien salva las papas con su genial impasibilidad y diluye el problema en un juego, que es lo que mejor le podía pasar a la historia. Algún vicio de adaptación teatral, desde diálogos ostentamente ingeniosos hasta la forzada unidad espacial, no llega a hacer de *Tape* una película muy valiosa pero sí un juego modesto que respeta y sostiene sus reglas con cierta honestidad. **Diego Trerotola**

## Sóñar, soñar

En una de las primeras escenas de la película un niño sale al porche de una casa y se acerca a un coche estacionado en el jardín. Cuando está junto a la puerta del auto su cuerpo empieza a elevarse; él se agarra de la manija de la puerta pero el cuerpo sigue subiendo. Así, casi cabeza abajo, sin miedo ni desesperación, se queda unos instantes tomado de la manija y con los pies apuntando al cielo. Bastaría esta imagen para quedar deslumbrado con *Despertando a la vida*, pero hay mucho más. Y todo será narrado mediante un sinfín de animaciones de distintos estilos, pero unidas por la coherencia estética de estar basadas en el rotoscopiado. El joven protagonista —a quien vemos por primera vez durmiendo en un tren, como si la imagen antes mencionada fuera un sueño de su propia infancia— se cruzará con toda clase de personajes y conversará con la mayoría de ellos como en una road movie intelectual sin rumbo espacial. La metáfora de la road movie como viaje interior acá resulta literal. Un sueño dentro de un sueño dentro de un sueño... del que el protagonista no logra despertar. Un mundo onírico plagado de diálogos filosóficos y de situaciones raras. Las palabras por momentos se nos pierden y caemos en la ensoñación que provocan las imágenes. La belleza nos abruma y el exceso de diálogos potencia nuestra entrega sin resistencia a un film onírico en serio. Todo pensamiento y conducta humana aparecen reflejados en algún personaje. Una suma de pensamientos y reflexiones de los más diversos filósofos o artistas. Los pocos momentos sin diálogos son de una belleza tan abrumadora que deja sin aliento. No había forma de contar esta historia sin animación y conseguir el efecto de hacernos sentir dentro de un sueño que no termina. Esa animación ayuda también a que la intensidad de todos los momentos no vuelva la película agotadora. La imagen final, tan bella como la del comienzo, es inolvidable. **Santiago García**

## EL GRAN PEZ

*Big Fish*

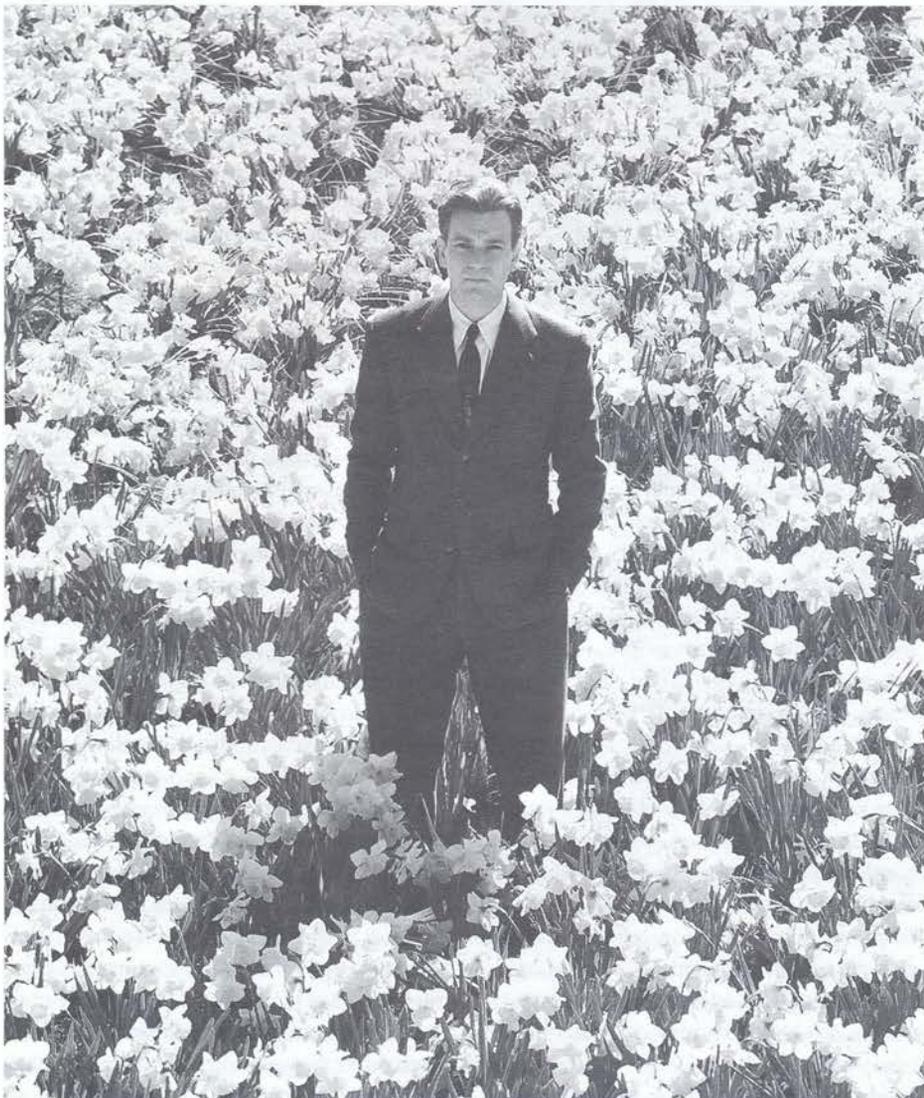
ESTADOS UNIDOS

2003, 125'

**DIRECCION** Tim Burton  
**PRODUCCION** Bruce Cohen, Katterli Frauenfelder, Dan Jinks, Arne Schmidt y Richard D. Zanuck  
**GUION** John August, basado en la novela de Daniel Wallace  
**FOTOGRAFIA** Philippe Rousselet  
**MUSICA** Danny Elfman  
**MONTAJE** Chris Lebenzon  
**INTERPRETES** Ewan McGregor, Albert Finney, Billy Crudup, Jessica Lange, Alison Lohman, Helena Bonham-Carter, Steve Buscemi, Robert Guillaume, Marion Cotillard, Matthew McGrory, David Denman, Missi Pyle, Ada Tai, Arlene Tai.

# Mentime que me gusta

a favor GUSTAVO NORIEGA



Una semana antes de morir, usando una sofisticada gramática, mi padre le dijo a mi mamá: "Te quiero. Pero no porque te quiero, sino porque te quise". Si bien la frase de rocha más literatura que sentimientos, fue probablemente una de las pocas veces que le hablaba de amor en más de seis décadas de convivencia. A los 88 años, con su salud muy deteriorada, mantenía la lucidez y la crueldad que ya lo habían convertido para mí en una figura legendaria. De esto hace apenas un poco más de un año y no deja de ser notable el hecho de que yo no presencié la escena sino que se la escuché contar a él, no a mí, sino al camillero de una ambulancia que lo llevaba a la que iba a ser su última internación. Así era mi viejo, la sangre prácticamente no le circulaba y las últimas moléculas de oxígeno que le llegaban al cerebro las utilizaba para montar un show. La fascinación que provocaba era inversamente proporcional al grado de relación que uno mantenía con él. Eso explica que para mis hermanas, que estoicamente se ocuparon de él en la última parte de su vejez, fuera mucho menos atractivo que para mí, un poco más distanciado de los temas familiares. Lo cierto es que si ellas se ocuparon de buena parte de su cuidado, me tocó a mí estar a su lado en los últimos momentos, tratando todo el tiempo de evitar cualquier sentimentalismo que lo hubiera puesto de pésimo humor. La noche que murió protestó por los fideos que según él estaban cocinados sin gusto. Es la última imagen suya que me ▶

quedó y debo decir que me gusta.

A los pocos meses falleció también mi madre, en lo que parecía ser no tanto una declaración de amor sino el reconocimiento de que si uno estaba sesenta años girando alrededor de mi padre, era muy difícil volver a encontrar un centro. El año en que murieron mis padres –este, el último– fue, probablemente, uno de los más felices de mi vida. No por su ausencia, claro, pero así fue: me sentía en paz con ellos dos, razonablemente bien en lo laboral y formando una nueva familia con mucho éxito. Así es que pensé bastante en papá sin sentir deudas pendientes, tranquilo, aunque sin poder romper el equilibrio entre la fascinación y el fastidio que me había provocado su exuberante presencia. Pero más que extrañarlo, lo que me atormentaba –una palabra exagerada que él hubiera descalificado sin más– era la conciencia de todo lo que se había perdido con su muerte. Mi viejo había vivido una vida riquísima, con una infinidad de anécdotas memorables, que, vaya paradoja, yo apenas podía recordar. Es que mi falta de concentración es galopante y no retengo detalles de ningún relato (con los libros y las películas me pasa lo mismo). Tengo por ejemplo –entre historias de encuentros con Chaplin y el Che Guevara– el vago recuerdo de un relato donde él hacía una combinación equivocada en un tren de Europa Oriental, y en el medio de la noche llegaba a una estación despoblada, en un país que no sabía cuál era y cuya lengua le resultaba totalmente incomprensible. Escuché la anécdota decenas de veces y siempre como si fuera la primera vez. Y realmente ignoro cómo terminaba. Ahora comprendo con una estúpida desazón que no me la van a contar más y que todos esos detalles se han perdido para siempre.

Como todas las grandes películas –y los libros, las historietas, los graffiti y los pensamientos– *El gran pez* trata justamente de lo irreparable y de cómo relacionarse ante ello. Trata también de un hijo que tiene un padre demasiado grande para su gusto. Edward Bloom, el personaje central de *El gran pez*, cierra la “Trilogía de los Eduardos” de Tim Burton, que comienza con *Edward Scissorhands* (*El joven Manos de Tijera*) y sigue con *Ed Wood*. Si esta película da esa idea de cierre, es porque culmina de la mejor manera



un movimiento en el cual el personaje central logra construirse un mundo que lo contenga, mejor que el que está ahí afuera, el real. *Scissorhands* era el punto de partida: el freak melancólico que se para detrás de la vidriera de la vida común y que por su anomalía no puede entrar. Ed Wood, en cambio, estaba loco y se creía destinado a ser una estrella de Hollywood aunque su fenomenal incompetencia lo llevara a realizar bodrio tras bodrio. Burton tuvo la generosidad de terminar aquella película en una improbable première de *Plan 9 del espacio exterior*, abarrotada de público que aplaude rabiosamente, aunque el espectador sabe que la realidad de su vida era mucho menos feliz.

Edward Bloom, a diferencia de su tocayo Wood, tiene una gran autoconciencia. Y a diferencia de *Manos de Tijera*, que era básicamente un huérfano, es padre y tiene una pareja estable y feliz. Bloom decidió desde niño que el mundo era pequeño, probablemente mezquino, miserable. Así que no cabía hacer otra cosa que salir a él y mejorarlo. Pero eso implicaba dos cosas: una, interactuar con las personas, conocerlas, ayudarlas, hacerlas felices. Y la otra forma de mejorar al mundo era relatar esas anécdotas embelleciéndolas desvergonzadamente. La mujer de Edward entendió perfectamente su grandeza y la irrelevancia de establecer la verdad de sus historias. Pero la mirada del hijo tiene otra exigencia: el padre es fuente de toda verdad y justicia, y si no se puede confiar en la veracidad de sus palabras, la estructura del universo tambalea peligrosamente. A diferencia de sus antecesoras, *El gran pez* está estructurada en torno a un personaje que no es el más importante (como los dos Eduardos previos) sino quien lo mira, y que siente que tiene que pagar un precio por sus excentricidades. Eso le da a la

película una riqueza aun mayor que a las dos anteriores: aquí el cuento de hadas no sólo es la forma de la película sino que es lo que está en cuestión, lo que trata de ser justificado. Así como Burton mentía en el final de *Ed Wood*, Ed Bloom cuenta historias maravillosas, que tienen un pie en la realidad y otro en su mente, un territorio mucho más interesante. “Ah, vos querés los hechos –le dice a su hijo, con desprecio–, ¿y el glamour?” Ed Bloom construye su vida como una fábula y tiene el final que una fábula amerita. Es por eso que en sus últimos momentos y en su despedida lo rodean todos sus personajes, inventados o no. La trascendencia de Edward, su efímera victoria ante la muerte, eran justamente esas historias. El amor de Tim Burton por el relato encuentra entonces la película que lo justifica y así uno puede imaginar que al velorio de Bloom asisten también la abuelita que cuenta la historia de *Scissorhands*, Vincent Price, y hasta el propio Ed Wood.

Cuando falleció papá, yo estaba prácticamente solo en Buenos Aires. No hubo velatorio ya que todos sus amigos estaban muertos o eran inubicables un 31 de diciembre. Cumpliendo sus deseos hice que lo cremaran. Llevé en soledad sus cenizas a un lago de Palermo, las tiré y me quedé unos minutos sentado, mirando cómo se perdían en el agua. Luego tiré los restos de la urna –que incluían un enorme crucifijo– en uno de esos tachos enormes que hay en Palermo, un gesto que papá, comunista recalcitrante, hubiera celebrado. Me tomé un taxi y me puse a conversar con el conductor sobre el clima. Empezaba la vida sin papá. En la vida real, los peces grandes se mueren solos y, aunque yo no pueda, está muy bien que alguien quiera contarlos de otra manera. ▀



# Devorador de pescados

en contra EDUARDO ROJAS

Los pescadores son más aburridos que los cinéfilos. Me hago cargo y me banco las represalias. El relato de sus hazañas termina inevitablemente en el tamaño del pescado que supieron conseguir. A diferencia de los machistas, que alardean en presente la magnitud de la gloria que oscila entre sus piernas, los pescadores se remiten a un pasado mítico. Yo *tuve* el más grande. La caña, finita y elástica, es un suceso ambiguo de la virilidad, cuyo esplendor siempre se remonta a un ayer remoto. Fotos, testigos, nada es suficiente. Siempre hay otro pescador que *tuvo* el más grande. Melville, Hemingway, Carver, un inspirado Redford supieron construir obras maestras sobre esta aburrida estética del fracaso.

Sangro por la herida, mi única experiencia con la pesca fue una doble derrota: ni grande ni chico, un solo pez —tamaño desconocido— picó mi anzuelo, se robó la carnada y huyó en una gélida madrugada de Chasco-mús, dejándome con las piernas abiertas y la caña menguante, expuesto para siempre a las burlas de hombres y peces, al agua helada, al viento impío de mayo.

El Tim Burton de *El gran pez* es un perdedor de parecida índole. Puesto a contar una historia a priori "importante", intuye desde el principio que le queda grande y quiere disfrazar su ínfima mojarrita de ballena blanca. Su caña se conforma con un bagre de laguna para llevarse el premio al pescador *new age* del año.

Al comienzo, una voz en off resbala sobre la imagen viscosa de un pez enorme y nos alecciona con tono de fábula. Estamos ante un cuento moral, algún tipo de aprendizaje. El señor Bloom (que no es Leopoldo) difundirá la leyenda de su lucha con el pez grosso, ocurrida el mismo día del naci-



miento de su hijo Will. Un empate: el bicho se escapa y Bloom recupera su anillo de bodas de la propia boca del no pescado. La historia es falsa, como todas las que ha contado el viejo Bloom en su vida de mentiroso, hermano ínfimo del *Fake* de Welles. La víctima de sus mentiras es su hijo, joven juicioso a punto de ser padre. La historia retrocede al pasado de Bloom padre. Un imberbe voluntarista que se lleva el mundo por delante. El mejor alumno, el mejor deportista, el mejor ciudadano, Pulgarcito vencedor de gigantes. Su pueblo le queda chico y se va por más seguido por el ojo de Burton, que lo rodea con su habitual estética de cuento de hadas: brujas, bosques encantados, telarañas, pueblos misteriosos. Una catarata de efectos especiales que dejan al espectador —a este espectador— más

frío que un pez, y demuestran que el optimismo milenarista de raíz religiosa que suscita el imaginario yanqui se lleva a las patadas con las fábulas medievales europeas. El joven Bloom (que se levanta a la mejor mina con la misma técnica con la que Corcho Rodríguez se llevó el premio consuelo: asfixiándola con flores amarillas) hace el bien sin mirar a quién. Se compra un pueblo entero para salvarlo del cáncer de la usura, ayuda a un ladrón a concretar su robo, miente metódicamente a sus seres queridos. Estafador serial de sentimientos, propaga sin saberlo —el joven Bloom es un ignorante— la conocida sentencia goebbiana: "Miente, miente que algo queda". ¿Qué es lo que queda? Pescado podrido. Mujeres enamoradas de un espejismo, pueblos salvados mágicamente, ladro- ▶



nes enriquecidos por su consejo, circo "fellinianos".

Hay una confusión insalvable en la madeja narrativa de Burton: el Bloom viejo es de aquellos enroscadores de víboras que sólo creen en sus propias mentiras. El joven manos voluntariosas es de los que las compran hechas. No hay transición que explique el devenir de uno a otro. El viejo que fabula enfrentando a su muerte y el joven entusiasta para quien la vida es eterna pertenecen a distintas películas. Burton no logra hacer una de ambas y trata de disimular recurriendo a sus trucos de mago de cumpleaños.

En realidad el optimismo del young Bloom es falso, nunca tuvo sustento en la historia. Menos ahora, luego de un siglo de guerras mundiales, de Hiroshimas, de Vietnam, de onces de septiembrés (73 y 01). Burton no tiene derecho a creérselo. (Los clásicos, con la época a su favor, no lo hacían y sus héroes raramente tenían esa consistencia de piedra pómez, esa cara de dientudo barrero de Bloom chico. Por el contrario, estaban llenos de contradicciones que hacían a su humanidad. Ver Hitchcock, Wilder, Ford y etc.) El viejo ha accedido a alguna forma tramposa de sabiduría. El joven, a fuerza de optimismo

trasnochado, es, disculpen, no encuentro otro adjetivo, un pelotudo.

Para muestra un solo botón: en su primera visita a Spectra el joven Bloom conoce a un poeta perdido (el gran Steve Buscemi). Abandonado por las musas, el poeta vive en el limbo de los inocentes. La partida de Bloom del pueblo le abre los ojos: la precisa es irse, robar bancos, cash; el resto es fábula de pueblito con estética de Sarah Kay. Otro reencuentro con Bloom le hará comprender una verdad aun más evidente: la guita grande está en Wall Street, el Neverland de los que roban a los propios bancos. Hacia allí va entonces el poeta (RE) Buscemi. ¿A transformarse en un Robin Hood de usureros globales? No. A ser uno más de ellos, un tiburón de las finanzas ¿Madurez? ¿Escepticismo? No, Burton que cree darnos una lección de cinismo y sólo hace apología del delito. La guita, loco, la guita; lo demás es puro verso.

Seamos justos, no es Tim Burton el inventor de esta manganeta, de esta vuelta de tuerca del relato que hace pegar un salto de indignación en la butaca y que llamaré, a falta de mejor definición, el giro canalla. Este signo de los tiempos manifestado en el cine se caracteriza por mantener una línea narrativa, hacernos creer en personajes de

una sola dimensión, buenos o malos, generalmente lo primero y, bruscamente y sin justificación dramática, forzarlos a la traición. De ángeles a Judas sin escalas, sin ninguna vibración interna que nos otorgue el beneficio de la duda –el estado humano por excelencia– acerca de la naturaleza de esos personajes. En ese giro canalla se revela la ideología, no de los personajes, sino de la película y del mundo que la sustenta. Siempre está detrás el dinero como móvil, y el director muestra la hilacha que lo conduce hasta él, lo justifica por omisión, torpeza narrativa y confusión moral, que devienen la misma cosa. ¿Ejemplos?: *La Máscara*, de Chuck Russell, en donde nos meten en el principio de una historia de amor entre Jim Carrey y una chica que, de golpe, lo entrega a sus enemigos a cambio de un par de meses de alquiler. *Italiano para principiantes*, una mujer comete eutanasia con su madre y luego se va alegremente de vacaciones a Venecia. La película se olvida del muerto y de cualquier dilema moral, embobada por góndolas y canales. *La sonámbula* de Fernando Spinner, un film que se quiebra por la mitad luego de una traición por dinero sin sostén dramático. Podría sumar muchos ejemplos. A algunos los olvidé, otros están frescos en mi enojo. Uno es inminente: *Las invasiones bárbaras*, toda ella una voltereta canalla. Pero para muestra bastan esos botones que también abrocha Burton. La poesía es una ilusión de lunáticos. La realidad es Wall Street, la patria del dólar por el que baila Burton. Su canallada no es defender la guita, sino hacerlo pretendiendo que es un cruzado de la fábula y la poesía. Por algo el ex versero Buscemi, ahora millonario, sobrevive al viejo Bloom y va a aplaudirlo en su adiós a la vida (escena demagógica y chirle, estética de *Feliz Domingo* regada con unos cuantos dólares más, después que se quejen del final de *La sociedad de los poetas muertos*. Díganle a Burton que vaya a aprender montaje y emoción con Peter Weir). Acuarela ñoña de un mundo que no se gana el derecho a existir ni siquiera en la fantasía, historia que esconde sin vergüenza sus fallas narrativas, este pescado sin rabia es un verso de pescador. Un Burton que en su descenso creativo parece a esta altura sólo capaz de pescar un resfrío. ■

## EL ÚLTIMO SAMURAI

*The Last Samurai*

ESTADOS UNIDOS

2003, 135'

DIRECCION Edward Zwick

PRODUCCION Tom Cruise, Paula Wagner, Marshall Herskovitz, Scott Kroopf, Tom Engelman

GUION John Logan, Edward Zwick y Marshall Herskovitz

FOTOGRAFIA John Toll

MUSICA Hans Zimmer

MONTAJE Victor Du Bois y Steven Rosenblum

DISEÑO DE PRODUCCION Lilly Kilvert

INTERPRETES Tom Cruise, Ken Watanabe, Tony Goldwyn, Masato Harada, Timothy Spall, Shichinosuke Nakamura, Togo Igawa, Billy Connolly y Scott Wilson.



# Lo bello y lo triste

por SANTIAGO GARCIA

El cada día más interesante actor y productor Tom Cruise es el auténtico motor de esta película. Es el verdadero autor de *El último samurai*, y basta ver otros films de Edward Zwick para confirmar el control al que fue sometido el desparejo (hacia abajo) director de *Tiempos de gloria* (su mejor film), *Valor bajo fuego*, *Contra el enemigo*, y el mamarracho *Leyendas de pasión*. El actor realiza una película al servicio de sí mismo, pero la marca Tom Cruise ofrece productos de calidad y no defrauda a su público. Nathan Algren (Cruise) es un sobreviviente de la Guerra de Secesión, un héroe que conoció al general Custer y que ahora se dedica a ser una caricatura de sí mismo para vender en una feria nada menos que unidades del "rifle que conquistó el Oeste". Mito y realidad acompañan a este personaje salido del universo del western. Algren es un romántico al que la realidad le ha hecho perder toda fe en sí mismo y en los valores en los cuales creía. Un ex superior suyo lo convoca para que, en Japón, reprima una revuelta samurai aparentemente contra el Emperador. Aunque Algren odia a su superior (este había ordenado masacres de indios), acepta el trabajo como un mercenario alcohólico que no cree en nada. Para Algren, encontrarse con la cultura japonesa, y en particular con la samurai, será la forma de recuperar todo aquello que creía perdido. Por otro lado, los samurais del film representan un mundo que está agonizando, el pasado que se retira frente al ine-

vitante progreso. En ese aspecto, la película también se conecta con los temas del western y su melancolía. *El último samurai* transita ese género, pero también el cine histórico, el cine de samurais, el melodrama, el cine bélico y alguno que otro más. Tiene hasta la simpática –y significativa– osadía de que el protagonista se cite a sí mismo en *Negocios riesgosos*. Zwick se acercó al western en dos ocasiones, pero no logró meterse en el género. Acá, los defectos más significativos están relacionados con la ausencia de pudor que tan bien le va al cine del Oeste y que también funciona en el mundo samurai. Dos ejemplos alcanzan: los flashbacks de las masacres indígenas son innecesarios. Cualquiera sabe que alguien diciendo que participó en un acontecimiento terrible es más dramático que mostrar torpemente ese mismo hecho; en esos casos, una imagen no vale más que mil palabras. Un momento similar aparece sobre el final, donde la voz en off está acompañada por imágenes explícitas de lo que se está diciendo, lo cual hace que se pierda ambigüedad y belleza. Fuera de estos detalles, la película avanza de forma precavida pero segura y cumple sus objetivos sin equivocarse mucho y sin tampoco acertar de forma deslumbrante. A pesar de sus aires melodramáticos, el film no peca de un exceso de solemnidad ni presume de ser una obra gigantesca o definitiva. Una secreta humildad, como la que debe aprender el protagonista, se extiende a toda la

película y, como él, termina creciendo y entregándose a la batalla con garra y corazón. Una batalla filmada con criterio, buen gusto e indudable destreza narrativa, que es uno de los grandes méritos de este film. Establece claramente los bandos, los personajes, las situaciones, así como también la historia de amor y los cambios en el carácter de cada uno de los protagonistas. Ni los actores importantes, ni los paisajes, ni el vestuario escatiman belleza, una belleza que además incluye una gran dosis de tristeza en los personajes principales y en el crepúsculo del mundo samurai. El film contrapone dos miradas del mundo, las une, las mezcla y le otorga a cada una un final acorde. El honor como se lo entiende en Estados Unidos y el honor como se lo entiende en Japón. La segunda oportunidad para los occidentales y el *seppuku* para los orientales. Pocas películas de esta clase han sido tan sinceramente respetuosas de ambas culturas. Pocas han logrado plasmar la belleza de los rostros de cada una de las razas sin intentar convertirla en la otra. "¿Puede un hombre cambiar su destino?", le pregunta Katsumoto a Algren, y este le contesta: "Yo creo que un hombre hace lo que puede hasta que su destino le es revelado". Hasta en sus diálogos más serios *El último samurai* está sabiamente alejada de las corrientes moralistas y deterministas que arrasan con un Estados Unidos cada vez más fundamentalista y menos adepto a la fusión con otras culturas. ▀

## ALGUIEN TIENE QUE CEDER

*Something's Gotta Give*

ESTADOS UNIDOS, 2003, 128', DIRIGIDA POR Nancy Meyers, CON Diane Keaton, Jack Nicholson, Keanu Reeves.



Atención: esta crítica incluye algunos conceptos relacionados con el final de la película. Nancy Meyers es una directora/productora/guionista sin demasiado vuelo; sus créditos incluyen films caros, con estrellas, banda sonora con canciones muy famosas y un tono medio sin sobresaltos ni demasiado atractivo. Algunos interesantes toques feministas han acompañado sus guiones y producciones así como su trabajo de directora. Aquí intenta demostrar lo siguiente: una mujer de más de cincuenta, inteligente, divorciada, con una hija exitosa y con una excelente carrera como dramaturga, puede ser muy bella, tener una vida sexual activa y ser deseada por hombres de todas las edades. Esto es obvio aunque sea triste que el cine norteamericano y la sociedad en general no lo piensen. Diane Keaton es esa mujer y la película está a su servicio. Hasta ahí, todo bien. Su contraparte es Jack Nicholson interpretando a ya sabemos quién; de hecho es una nueva versión de su personaje en *La fuerza del cariño*, que le valió un Oscar hace 20 años. Nicholson conoce a Keaton porque sale con su hija (Amanda Peet), obviamente mucho menor que él. Pero esa relación se rompe antes de consumarse (un poco forzado esto, por cierto) y Keaton y Nicholson —peleas mediante como si realmente de Nicholson-MacLaine se tratara— empiezan a acercarse. Al mismo tiempo, el médico que atiende a Nicholson por un infarto se enamora locamente de Keaton. El doctor es nada más y nada menos que Keanu Reeves. El problema grave de la película es que a los 50 minutos ya ha desplegado toda esta situación, ha gastado todos sus chistes buenos y todavía nos quedan más de 70 minutos. Observamos con aburrimiento y algo de estupor la gran vuelta que reúne de nuevo a Nicholson y Keaton. Por algún motivo esta mujer extraordinaria no puede quedarse con el joven, inteligente, generoso, romántico y atractivo doctor. Realmente un disparate que el propio guión no sabe cómo resolver. Es cierto que alguien tenía que ceder... ¿pero tenía que ser Keanu Reeves? **Santiago García**

## CORAZONES ABIERTOS

*Elsker dig for evigt*

DINAMARCA, 2002, 113', DIRIGIDA POR Susanne Bier, CON Mads Mikkelsen, Sonja Richter, Nikolaj Lie Kaas.



Otra del Dogma, vista en Mar del Plata 2003. Junto a *Mifune* y *La celebración*, del sector de las más logradas de las que llevan el sello del marketing-movimiento danés. El drama *Corazones abiertos* parte de la descripción casi idílica de una pareja joven, a punto de casarse. Enseguida, al chico lo atropella un auto conducido por una mujer (Marie) y queda cuádruplejico. El marido de la conductora es médico y trabaja en el hospital al que va a parar el accidentado. A partir de ahí, las cosas (las relaciones entre los personajes, ese es el núcleo de la película) se vuelven más o menos previsibles y no está mal que así sea. Sin más volantazos de guión, el relato fluye con tersura e intermitente sutileza. En sus mejores momentos, *Corazones abiertos* es inteligente y se permite el humor y la calidez. En su peor costado, explica de más, en especial la situación y los sentimientos del chico atropellado. Y al compararla con *Mifune* y *La celebración*, la película de Susanne Bier aparece como menos apasionada y apasionante. Bier tiene antecedentes en comedias románticas, familiares y mezcladas con lágrimas. Su ópera prima fue *Freud flytter hjemmefra* (1991), estrenada en Buenos Aires en 1997 y titulada *La virginidad de Freud*. Castagna, en el balance de fin de ese año, rescataba la calidad de los actores. Un mérito que también puede encontrarse en *Corazones*, en especial en el caso de Paprika Steen (Marie), actriz de mucha fuerza y magnetismo que sostiene con solvencia todas sus escenas. Paprika está por dirigir su primera película luego haber actuado en la televisión danesa, en cosas como *Bailarina en la oscuridad* y en algunas otras del Dogma como *Mifune*, *Los idiotas* y *La celebración*, y a esta altura, ha visto pasar varias violaciones al manifiesto de Von Trier y sus asociados. En *Corazones* hay música no diegética, planos imaginarios con filtros, un sorpresivo accidente actuado y unos hermosos y creativos títulos finales acompañados de una bonita canción. Una serie de contravenciones al dogmatismo que tal vez constituyan la mitad de los méritos de la película. **Javier Porta Fouz**

## THE RING

*Ringu*

JAPON, 1998, 96', DIRIGIDA POR Hideo Nakata, CON Nanako Matsushima, Miki Nakatani, Hiroyuki Sanada.



El caso de *The Ring* es bastante extraño. Contrariamente a lo que suele suceder con las versiones americanas, en este caso es muy superior la remake dirigida por Gore Verbinski que este bastante mediocre (y sobrevalorado) film de Hideo Nakata. Verbinski triunfaba en la creación de climas ominosos y escalofriantes. Nakata no consigue crear ninguno, salvo cerca del final, donde logra asustar una sola vez, en la ya conocida (y ya parodiada por *Scary Movie 3*) escena del fantasma de la chica saliendo por el televisor. Ese es el único momento donde *The Ring* se eleva un poco por encima de su remake, aquí conocida como *La llamada*. Más allá de esa escena antológica, *The Ring* no aporta muchas sorpresas. Hace poco vi una película coreana llamada *The Phone*. Otro film de fantasmas y tecnología (¿una nueva clase de *technothriller*?) que era completamente derivativo de *The Ring* y de muchas otras películas de los últimos años (como también lo es *The Ring*). Pero, a pesar de su falta de originalidad, el film lograba sus principales objetivos: asustar y divertir. *The Ring*, supuestamente la génesis de todo este boom que dio lugar a una secuela, una precuela, una remake coreana, la antedicha remake americana y decenas de imitaciones, rara vez consigue alguno de esos dos objetivos. Sí, está correctamente filmada, bien musicalizada, bien montada y bien actuada, pero ya sabemos que esto no es suficiente para que una película funcione, más aun tratándose de un film de género. Es que a *The Ring* le falta pasión y conocimiento del género. Se nota que Nakata vio muchas películas —el film hace recordar a *Videodrome* de Cronenberg, a *Poltergeist* de Hooper/Spielberg, a *Candyman* de Bernard Rose y a los films japoneses de fantasmas— pero en la mayor parte del metraje de *The Ring* parece como si el director no hubiese comprendido bien el género. Se dice que *Dark Water*, el único film de Nakata no perteneciente a la saga *The Ring* que tuvo distribución internacional, también basado en una novela de Koji Suzuki, es muy superior y mete miedo en serio. **Juan P. Martínez**

## TUS OJOS BRILLABAN

ARGENTINA, 2004, 100', DIRIGIDA POR Silvio Fischbein, CON Fabián Gianola, Laura Oliva, Hugo Arana, Claribel Medina, Luciano Pereyra.

La primera película argentina estrenada en el año. Es decir, apenas un dato para la estadística. Por lo demás, una "polkomeia", con todos sus estereotipos (incluso hay un cierto tufillo de clase media menemista un poco anacrónico, aunque las revistas de actualidad –complementos de la tele– dicen que volvió la ostentación y crecieron las ventas en los shoppings) y ninguna de sus ya de por sí escasas virtudes. Entre los defectos del género está Fabián Gianola. Y me desdigo: hay una virtud de la televisión, Laura Oliva. Pero en la tele se la ve gratis y se puede eludir a Gianola control remoto mediante. Más allá de las ironías, sirve para ratificar una falta enorme del cine "industrial" argentino: los personajes son conjuntos de características que les cuelgan como escenografía. Son situaciones, no personas. Como muchas otras películas, *Tus ojos...* no penetra en sus criaturas para entenderlas. Pongamos por caso: hay una infinidad de diálogos machistas que se justifican en el "los argentinos somos así". Es decir, en una generalización que no sólo es torpe y falsa, sino –peor en este caso– anticinematográfica. En una verdadera película podríamos comprender (incluso hasta el repudio) por qué se dicen esas cosas. Aquí todo es "porque es así". Y bueno, así es que, al escribir esta reseña, se desvanece de la cartelera. **Leonardo M. D'Espósito**

## EL CRUCERO DE LAS LOCAS

Boat Trip

ESTADOS UNIDOS / ALEMANIA, 2002, 94', DIRIGIDA POR Mort Nathan, CON Cuba Gooding Jr., Horatio Sanz, Roselyn Sanchez, Vivica A. Fox, Roger Moore, Will Ferrell.

Ni el afiche, ni el trailer, ni el título local prometían algo bueno. Pero aunque la película es mala, no es un bodrio total y tiene muchas cosas rescatables. Hablemos un poco de eso.

Will Ferrell y su novio (quienes aparecen en una sola escena) trabajan en una agencia de viajes. Por una pelea con los protagonistas del film, Ferrell los envía a un crucero gay, frustrando en teoría la sed de ellos por sexo abundante y fácil con muchas chicas. En ese cruce-ro hay un gay veterano y cachondo interpretado por Roger Moore. El personaje dice: "Estuve mucho tiempo al servicio de Su Majestad". La comedia por momentos funciona, se vuelve divertida y los chistes son graciosos. Serán unos 20 minutos sobre un total de 90. La película no es homofóbica, al contrario. Eso es todo, amigos. **Santiago García**

## MAS BARATO POR DOCENA

Cheaper by the Dozen

ESTADOS UNIDOS, 2003, 98', DIRIGIDA POR Shawn Levy, CON Steve Martin, Bonnie Hunt, Piper Perabo, Hilary Duff.



Más que mala, *Más barato por docena* es maligna. No sólo por el desaprovechamiento absoluto de una buena premisa (matrimonio con doce hijos), que películas sin gracia hay a montones; tampoco por sumar un nuevo trecho en la curva descendente de Steve Martin (¡cómo extraño a aquel de *L.A. Story* y *Roxanne!*). Es filo-siniestra por ser un canto al peor provincianismo y a la castración, por celebrar la ignorancia y el egoísmo de una manera llamativamente tosca. Martin, padre de familia, es entrenador de fútbol americano a cargo de un equipo universitario menor. De pronto, se le cruza una

oferta para hacerse cargo de un club grande, el sueño de toda su vida, lo que obliga a la familia a dejar el campo y volver a la ciudad. En eso está, con todos los hijos en contra, cuando su esposa, que era periodista y abandonó la profesión para ser madre de 12, recibe la oferta de publicar un libro y promocionarlo en Nueva York. Con la ausencia de la madre, la situación hogareña se descontrola notablemente, con todos los hijos en franca rebelión contra la nueva situación de sus padres. Los profesionales exitosos, nos dice la película, serán pésimos padres, el éxito es cosa de esnobes de ciudad y no de la sencilla gente del campo, y las personas de la ciudad son malas, malas, malas, mientras que en el campo la vida es mejor porque no hay vecinos. **Marcelo Panozzo**

## SCARY MOVIE 3: NO HAY DOS SIN TRES

Scary Movie 3

ESTADOS UNIDOS, 2003, 90', DIRIGIDA POR David Zucker, CON Charlie Sheen, Simon Rex, Leslie Nielsen, Anna Faris.

David Zucker llega a la franquicia *Scary Movie* para darle un poco de vida. El atractivo de la primera entrega era que reproducía la media hora inicial de *Scream*. Pudo haber sido un ejercicio interesante, pero fue sólo una copia contaminada por un aire canchero de una parodia a otra. La segunda fue un desastre. La broma de fotocopiar películas se agotó a mitad del primer film y encima los hermanos Wayans no parecían tener otro chiste a mano. Esta tercera parte se resiente en ese exceso de la duplicación. El calco de las narraciones de *Señales, 8 mile* y *La llamada* son un respirador artificial para la avalancha de chistes de *Scary Movie 3*. No se logra esa vida propia que le dio Zucker a *La pistola desnuda* incorporando gags paródicos a la narración, porque acá no ingresan sino que construyen el film. Queda un gusto agríndice por el resultado porque un director que ubica la cámara en el lugar que piden los chistes puede entregar bastante más. **Nazareno Brega**

## El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas  
de nuestro cine  
contadas por  
sus protagonistas

Idea y Producción general  
Marcelo Trotta - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

Todos los  
Jueves 20.00 hs.  
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar

## 7 AÑOS DE MATRIMONIO

7 ans de mariage

FRANCIA, 2003, 97', DIRIGIDA POR Didier Bourdon, CON Catherine Frot, Didier Bourdon.



Las comedias de rematrimonio narran la pérdida y redescubrimiento de la pasión en una pareja. Pero no alcanza con exponer la decadencia de una pareja aburguesada para lograr fotogenia. Muccino lo resolvió en *El último beso* con un guión lleno de gritos y corridas, una cámara veloz y una mirada oscura sobre las relaciones de pareja. No se puede castigar a *7 años de matrimonio* por no manejar el ritmo de Muccino porque eso es lo que hace del italiano una excepción. Pero Bourdon resume la oscuridad en tibias infidelidades paralelas a la historia central y en un acercamiento superficial a los celos. Su guión acartonado vuelve iterativa una fórmula primitiva de comedia: "pareja normal descubre bar swinger", "pareja normal visita sex shop", "pareja normal mira una porno". Los guiones cuadrados dicen que al resolver el conflicto hay que restablecer el orden. Bourdon no tiene mejor idea que recetarle un Valium al despertar sexual de su esposa, única fuente de seducción del film. **NB**

## EL GATO Y SU SOMBRERO MÁGICO

The Cat in the Hat

ESTADOS UNIDOS, 2003, 78', DIRIGIDA POR Bo Welch, CON Mike Myers, Dakota Fanning, Alec Baldwin, Kelly Preston.

Myers, luego de Wayne y el ultrapop Austin Powers. Ahora es el gato del sombrero, creación del Dr. Seuss (híbrido entre María Elena Walsh y los guionistas del dinosaurio Barney), mejorando los fatídicos resultados de *El Grinch*, otra adaptación del doctor. El debutante Bo Welch fue diseñador de producción de Burton, dato contrastado visualmente a través del universo a hipercolores, de apariencia burtoniana, que contagia, felizmente, a cada habitante del film y sus reacciones. Pero Welch falla al atragantarse, en ciertas ocasiones, con los tiempos, con lógica del cartoon de los 90 (citas pop-pulares, autoconciencia,

es-cat-ología), con el propio Myers y con la moraleja ¿siempre? obligada de los films para niños. Deja así la sensación de que vimos, en lugar de un lindo gatito, una linda bola de pelos. **Juan Manuel Domínguez**

## RUGRATS, VACACIONES SALVAJES

Rugrats Go Wild

ESTADOS UNIDOS, 2003, 84', DIRIGIDA POR John Eng y Norton Virgien.

La novedad de los Rugrats en pantalla grande ya pasó. Ahora, como más es mejor, se suman a la película los Thornberry, otros personajes de Nickelodeon. La película no es demasiado creativa en lo visual y no altera el principio de "nenes que se pierden, aprenden y vuelven". Pero, en su limitado mundo, los personajes funcionan bien y en ningún momento la película quiebra ese tono raro, de film infantil no pueril. El problema pasa porque la repetición de la fórmula mella su eficacia. Y las bromas o las situaciones, en lugar de potenciar a los personajes o volverse más libres porque tenemos todos los datos que necesitamos respecto de la situación de cada uno de ellos, tienden a la repetición muchas veces perezosa. Hay otro defecto que parece fruto del apresuramiento por aprovechar una franquicia: el poco desarrollo técnico de los dibujos. Aunque con concisión narrativa y puesta en escena de verdadero largometraje, aparece ante los ojos como un enorme capítulo doble o triple de las series de televisión que le dieron nacimiento. **LMD'E**

## INFIELMENTE CASADA

Serving Sara

ESTADOS UNIDOS, 2003, 99', DIRIGIDA POR Reginald Hudlin, CON Matthew Perry, Elizabeth Hurley, Bruce Campbell.

*Infelizmente casada* es de esas películas que mientras uno las ve se pregunta quién fue el ser que le dio la luz verde a un proyecto como este. Una comedia tan poco agraciada que termina aburriendo, con buenos actores desperdiciados que la eligieron porque no llegaban a fin de mes –aunque dudo que ese sea el caso de Matthew Perry, recordar: un millón por episodio de *Friends*– y un récord absoluto de *one liners* abucheables. Digamos que es una comedia de más de 90 minutos con 1 (un) solo chiste bueno. Lo más triste del asunto es enumerar las buenas comedias que podrían haberse estrenado en lugar de este mamotreto y que lamentablemente fueron relegadas al video: *La herencia del Sr. Deeds*, *Mala racha*, *Las locuras de Igby*, etcétera, etcétera, snif, snif. **Juan P. Martínez**

## EN COMPAÑÍA DEL MIEDO

Gothika

ESTADOS UNIDOS, 2003, 95', DIRIGIDA POR Mathieu Kassovitz, CON Robert Downey Jr., Halle Berry, Penélope Cruz, Charles S. Dutton.

*En compañía del miedo* prueba que asustar es condición necesaria pero no suficiente en un film de terror. La película se ubica en las antipodas de *El proyecto Blair Witch*, que le brindaba funcionalidad narrativa a su suciedad estética. La desprolijidad de cada movimiento de cámara transmitía la sensación de documental improvisado y le otorgaba verosimilitud al cuento de brujas. En la película de Kassovitz se percibe un trabajo intenso en la composición de cada uno de los encuadres y por momentos eso ayuda a crear los climas. Pero Kassovitz no maneja la sutileza y la sucesión de planos que evidencian a la cámara en el lugar que más llama la atención se vuelve agotadora. Una vez perdido el atractivo visual, el film queda solo con los caprichos de sus vueltas de tuerca, y así se revela que la película no es más que un batido entre un thriller sobrenatural con pretensiones y una película de cárcel de mujeres. **NB**

## LAS INVASIONES BARBARAS

Les invasions barbares

CANADA / FRANCIA, 2003, 99', DIRIGIDA POR Denys Arcand, CON Rémy Girard, Stéphane Rousseau, Marie-Josée Croze.

¿Llegaron los bárbaros? Puede ser. Arcand cita implícitamente a Kavafis ("¿Qué hacemos todos congregados en la plaza? Para hoy aguardamos a los bárbaros..."), pero en su infinita petulancia cuenta una historia de seres domesticados, soberbios y egoístas que se la pasan discurrendo sobre civilización, barbarie, vida, muerte y cuanto tema trascendente quepa en sus cabezas huecas mientras esperan (y apuran) la muerte de un amigo. El propio Arcand se pone en profeta y pontifica desde la montaña por boca de sus personajes. Pero su discurso es como ellos: chato, vulgar y engrupido, enredado en un palabrerío al gusto de los bienpensantes de todo el mundo, carente de cualquier idea de puesta en escena. Cuesta aceptar que tanta mediocridad, tanto miedo de vivir se disfracen de trascendencia. Bárbaros eran los de antes. Ahora quedan pocos: Haneke o el McNaughton de *Henry*... por ejemplo, que miran el presente desde los ojos de la bestia, con una amoralidad que asusta y educa. Arcand es sólo un tonto solemne. Que sus palabras necias encuentren tantos oídos dispuestos es un diagnóstico de la época. **Eduardo Rojas**

# DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BERNARDEZ FM FRIO - NACIONAL	GUSTAVO J. CASTAGNA EL AMANTE	LEONARDO M. D'ESPOSITO EL AMANTE	HERNAN FERREIROS ROCK & POP	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	MARIA NUÑEZ ANC	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	PABLO SCHOLZ CLARIN	
PERDIDOS EN TOKIO	9	8	10	7	9	9	9	10	9	8,89
ESCUELA DE ROCK		6	9		10	9	8	10	8	8,57
EL GRAN PEZ	8	4	10	7	9	9	9	10	9	8,33
CORAZONES ABIERTOS	8	7			6	7	9		9	7,67
MINI ESPIAS 3D	8	4	9		9	8	5	8	7	7,25
UN VIERNES DE LOCOS	7		8		8		2	8		6,60
EL ULTIMO SAMURAI	5		7	6	7	7	7		6	6,43
THE RING	7	6	7	6	7	6	5	5	6	6,11
HOTELES	7		6	4	6	6	5	4	4	5,25
LOS RUGRATS: VACACIONES SALVAJES			5		5	5			6	5,25
LAS INVASIONES BARBARAS	1			6	3	3	10		6	4,83
ALGUIEN TIENE QUE CEDER			5		4				5	4,67
EN COMPAÑIA DEL MIEDO	5		4	4	5	5	6	3	4	4,50
7 AÑOS DE MATRIMONIO	3				3		6		5	4,25
EL GATO Y SU SOMBRERO MAGICO	4		3	2	5		5			3,80
SCARY MOVIE 3			6		3			5	1	3,75
EL CRUCERO DE LAS LOCAS	4		3		4		1			3,00
MAS BARATO POR DOCENA			4		2		4	1	4	3,00
TUS OJOS BRILLABAN	1	1	1		1	2	3		4	1,86
INFIELMENTE CASADA	3		2		1	2	1			1,80

# ¡SI!

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

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

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

### TIPO DE SUSCRIPCION

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

### REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

Envíe este cupón y un cheque o giro postal a la orden de **Ediciones Tatanka S.A.**, Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires, o comuníquese con la redacción de **El Amante**: 4326-5090/4322-7518. O por e-mail a: [amantecine@interlink.com.ar](mailto:amantecine@interlink.com.ar)

\_\_\_\_\_  
APELLIDO Y NOMBRE

\_\_\_\_\_  
CALLE NUMERO PISO DPTO. COD. POSTAL

\_\_\_\_\_  
TELEFONO CALLE LATERAL 1 CALLE LATERAL 2

\_\_\_\_\_  
LOCALIDAD PROVINCIA PAIS

# Be my Guest

Existe un universo Guest que genera un tierno fanatismo entre varios miembros de la redacción. Aquí van algunas observaciones acerca del agudo trabajo de este *mockumentarista* hasta ahora inédito en las salas de nuestro país. **por MARCELO PANOZZO**



Christopher Guest, con el peinado de Bianchi, en el camarín de Los Folksmen. En la otra página, Guest en *Very Important Perros*; y al lado, en la tienda de memorabilia de *Waiting for Guffman*.

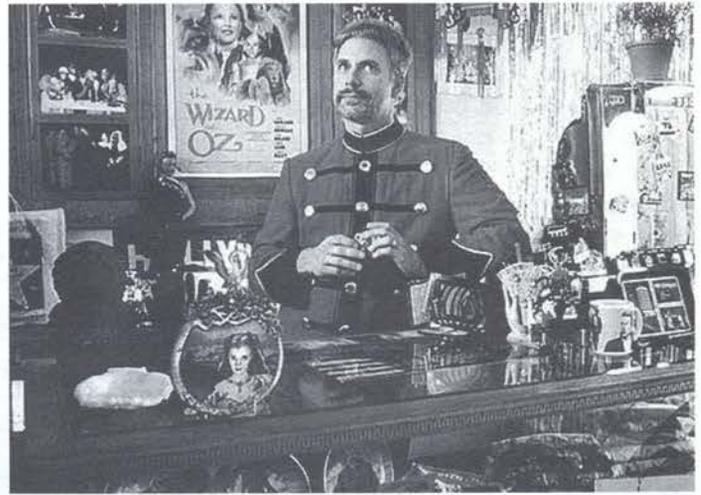
*This Is Spinal Tap* ya había pasado a ser un fetiche ajeno cuando alquilé, casual, despreocupadamente, *Very Important Perros* en el videoclub de abajo. Recordaba bien algunas escenas de *Spinal Tap* (la había visto diez años antes en una copia que alguien grabó de la tele): los bateristas que mueren, los músicos metidos en unas vainas gigantes, el amplificador cuyo volumen llega hasta 11, pero sobre todo se me había adherido el fanatismo desquiciado de un colega periodista del mundo rock, al que no podía dejar de imaginar como un perfecto integrante de la banda Spinal Tap. Era esa fetichización extrema la que me había alejado un poco de la película de Rob Reiner; la misma que antes me irritaba y me generaba desconfianza, y que ahora me alegra y me instala en un lugar de simpatía infinita hacia todo lo que se parezca mínimamente a un habitante de las películas de Christopher Guest.

Eso que por torpeza propia, por falta de información y/o por negligencia ajena (me da toda la impresión de que no se estrenó una sola de sus películas en los cines argentinos) me llevó a años de cierto recelo terminó encontrando solución en una tarde, aquella de sábado, hace ya casi tres años, en la que vi *Very Important Perros*, *Best in Show*, en el original (2000), cuarta película de Guest como director, después de *The Big Picture* (1989), *Waiting for Guffman* (1996) y *Almost Heroes* (1998, la única que hasta hoy no vi). Antes, Guest había colaborado en el guión de *This Is Spinal Tap* (1984), y el año pasado estrenó su último film a la fecha, *A Mighty Wind*. Cuatro de dichas películas corresponden al género conocido como *mockumentary* o documental satírico, cuyos pilares de la sabiduría vendrían siendo *Zelig* (1983) y *This Is Spinal Tap*. En esas cuatro

Guest aparece también como actor.

*Very Important Perros* cuenta la historia de varias personas que, desde distintos puntos de Estados Unidos, llegan a Filadelfia para una de esas competencias caninas que pasan de vez en cuando en el canal Animal Planet, esas en las que los dueños dan vueltas a una pista paseando orgullosos a sus espléndidos cachorros. Ya hay algo de genuina curiosidad en el planteo, en el cambio de ángulo: la película no es sobre los perros, es sobre sus dueños. Una cámara inestable comienza documentando los preparativos de los participantes en sus lugares de origen: el arranque es de verdad muy divertido, a la vez que algo cruel, al menos a la hora de capturar la vanidad y la ignorancia de ese equipo de los sueños del *white trash*, que vive por y para sus perritos. Pero algo pasa cuando los personajes llegan a Filadelfia y tienen que entrar a la competencia: el nivel de gracia no decae jamás (es más, se incrementa, ya que allí se produce la aparición en escena del infernal conductor de la televisación del evento, una mezcla de Marley y Jorge Corona), pero los personajes, aun cargando con sus obsesiones y su torpeza, empiezan a convertirse en seres adorables. La empatía que generan es única, y allí parece estar asentado el Método Humorístico Guest: en ser, a la vez, agudo y gentil a la hora del retrato; sin ahorrar capas de complejidad, sin ser liviano jamás y asumiendo que la falta de gracia (de un personaje) es un valor en sí mismo, pero que con eso no se hacen películas, se hacen algunos pocos gags, en el mejor de los casos. Para que una película funcione como tal, más aun si ya se está poniendo en tensión un género a través de la parodia, más vale ser tierno que condescendiente.

Ternura alucinada, eso es; eso hay en sus



películas, desde *This Is Spinal Tap* hasta *A Mighty Wind*. En una entrevista con *The Onion*, Guest revelaba que la génesis de *Waiting for Guffman* apareció en una representación escolar de *Annie Get Your Gun*, en la que chicos de 13 años tenían que hacer de personas mayores. Dice que le resultó muy conmovedor ver a esos chicos tomándose su tarea tan en serio, y que al final de la obra el director lloraba mientras recibía un ramo de rosas. En *Guffman*, Guest interpreta a un director de teatro capaz de dotar de nuevos, burbujeantes significados a la palabra "mediocre", que huye de Nueva York para instalarse en Blaine, Missouri, lugar en el que incendia un teatro dirigiendo una improbable versión escénica de la película *Llamada*, y en el que sin embargo recibe la misión de montar un musical en conmemoración de los 150 años de la ciudad. En *Guffman* pasa lo mismo que en *Best in Show*, y seguramente algo similar a lo que Guest vio en aquella representación escolar: a la hora de salir a escena, la vida de las personas pasa a orbitar con tanta determinación en torno a esa tarea para la que evidentemente no están capacitadas; todos los involucrados en *Red, White & Blaine*, el musical, hacen gala de una integridad y una pasión tan desarmantes, que ese empuje termina por hacer de la torpeza y el patetismo meros detalles. Gracioso, sí; pero detalles al fin.

Guest tiene un punto de partida, siempre: conocimiento de causa evidente, las reglas de cada universo (las escritas y las otras) aprendidas de memoria, endiablada capacidad para infiltrarse en cada ambiente. Da la impresión de que, en general, a partir de un detalle, de una frase oída al pasar de la que empieza a tirar y a tirar, en lugar de obtener una madeja termina montando

una fábrica de pulóveres. En una entrevista con el diario inglés *The Guardian*, el director reproducía la anécdota que disparó la idea de *Spinal Tap*. Corría 1978 y Guest estaba alojado en el Chateau Marmont de Los Angeles, antro rock total de aquel momento. Estaba sentado cerca del lobby del hotel cuando llegó una banda inglesa (¿Black Sabbath?), y uno de sus miembros, retrasado y despistado, sostuvo el siguiente diálogo con quien parecía ser el manager del grupo:

—¿Dónde está tu bajo? —preguntó el manager.  
—Ehhhhhhhh. Noshé. Creo que lo dejé en el aeropuerto.

—¿Que hiciste qué?

—Creo que lo dejé en el aeropuerto.

—¿Lo dejaste en el aeropuerto?!

—Sí, bueno... Noshé. ¿Lo dejé en el aeropuerto?

"La conversación siguió y siguió y siguió —le contaba Guest al periodista—. Y pensé: Dioooooo, esto es bueno. Y cuanto más larga se hacía la charla, mejor. A la media hora ya era surrealista: 'Bueno, entonces vamos a tener que ir'; '¿adónde?'; 'al aeropuerto'; 'noshé'."

*A Mighty Wind* es la historia de la gala-homenaje a un legendario promotor de música folk. La muerte de Irving Steinbloom lleva a su hijo Jonathan a reunir en un show a las viejas glorias folk que supieron ser representadas por su padre. Otra vez el escenario es el centro de la acción, el que pone en marcha a las personas, el imán al que se adhieren el entusiasmo y la impericia.

Aquí, como en *Spinal Tap*, los que suben a escena son supuestos profesionales de la música que, lejos del Dylan jovencito y de las leyendas del género, representan cabalmente la retaguardia de la revolución folk, justo aquello que el propio Guest combatía

allá por mediados de los 60 (aunque hoy se reconozca un esnob por haberlo hecho), cuando militaba junto a Arlo Guthrie en un grupo de *bluegrass* radicalizadamente tradicionalista.

Es que las películas de Guest tienen, además, un evidente costado musical, muy relacionado con la improvisación. Los guiones (escritos junto al gran Eugene Levy) no pasan de ser la descripción de una serie de situaciones, y casi todo el trabajo está aplicado a la improvisación sobre esos motivos. Esa puede ser la razón por la cual los actores son los mismos en todos los films, empezando por el propio Guest y su socio Levy, y siguiendo por Parker Posey, Bob Balaban, Catherine O'Hara, Fred Willard, Harry Shearer y Michael McKean. Hay algo de la (altísima) calidad interpretativa del grupo que es crucial a la hora de sacar adelante una película en estas condiciones, sin guión, casi sin ensayos, de cara al error todo el tiempo. Eso que en el jazz (e incluso en parte del rock setentero, el de tracción a jam) es parte constitutiva de cierta cualidad canónica, de su riesgo y de su integridad, en el cine en general y en la comedia en particular tiene mala prensa, es más cuestionado y produce desconfianza. Error: las películas de Guest son exploraciones vitales y virtuosas de los límites y las posibilidades de la comedia, y merecen ser tomadas tan en serio como *Bitches Brew*.

Para finalizar, que se sepa: gracias a la herencia de su padre inglés, Guest es caballero del imperio británico (lord Haden-Guest), y además está casado desde hace casi 20 años con Jamie Lee Curtis, dato que más arriba no supe de qué manera traficar, pero que seguramente tiene algo (o mucho) que ver con su filmografía, breve, secreta y prodigiosa. ■

## Dos pájaros a tiro

El pasado noviembre asistí como jurado de la crítica al Festival de Londres. Para mi felicidad y sorpresa, durante mi estadía, Christopher Guest brindó una *masterclass*, acompañando de esa manera la exhibición de su última película, *A Mighty Wind*. La sorpresa venía por el lado de la elección de Guest como conferenciante: generalmente el humor no tiene mucha prensa en los festivales, y mucho menos como tópico serio, digno de una charla extendida. La felicidad derivaba del hecho de que, al igual que algunos otros miembros de esta revista, me había convertido recientemente al culto Guest, gracias a acceder a algunas de sus últimas películas y a relacionar con él algunas películas vistas hacía un tiempo (como su debut, *Mi primer éxito*, o *This Is Spinal Tap*, aunque no dirigida por él, la semilla de sus falsos documentales).

Así es que una mañana, luego de cumplir con mi obligación de jurado de ver una película poco estimulante, salí disparado hacia un precioso anfiteatro en el mismo edificio del National Film Theatre. Me había perdido unos diez minutos, pero eso se compensó con la imagen de una sala de apreciable capacidad absolutamente colmada, y en el escenario, no sólo Christopher Guest, sino también su colega en la elaboración de los guiones y en la actuación, Eugene Levy. Desprovisto en ese momento de grabador o de anotador para tomar apuntes, y desprovisto en la vida de memoria, sólo puedo transmitir aquí impresiones generales y algunos conceptos específicos.

La primera impresión —una vez superada la infatuación del fanático— fue la de comprobar lo que las películas sugerían: que Guest era una persona muy inteligente y seria y que sus películas estaban basadas no sólo en esa capacidad intelectual sino en un trabajo realmente intenso.

“Todo grupo humano que se reúne en torno a alguna actividad tiene algo interesante para mostrar”, dijo, refiriéndose a sus retratos entomológicos sobre los rockeros metálicos, los dueños de perros de competición y los músicos country. La charla siguió describiendo su metodología de trabajo. En primer lugar, se refirió a un elenco actuarial estable (de una conti-



nuidad que recuerda al de Preston Sturges) con grandes actores pero que, al no ser rutilantes estrellas, no influyen en el presupuesto de la película, y con los que se lleva realmente bien. “No se trata de esas declaraciones clásicas de los rodajes. Simplemente somos amigos desde hace muchos años y nos juntamos un mes cada tres o cuatro años a filmar, casi no hay tiempo para pelearnos.” El guión no es más que una explicación de escenas, sin líneas de diálogo: simplemente la descripción de la situación que les va a dar pie a los actores para la improvisación. En este punto señaló que, si bien el rodaje le resulta muy divertido, nada le parece peor que el hecho de que los actores se rían si la escena no lo demanda. Levy refirió haber tenido que arrastrarse para salir de una escena sin ser tomado por la cámara porque se había tentado. La parte final de la elaboración es el montaje, que le lleva de seis meses a un año, lo cual puede resultar llamativo. La sorpresa se disipa apenas uno ve uno de estos *mockumentaries* y la delicada precisión con que fluyen las escenas. Un convenio de distribución con Warner simplifica la fase de comercialización de unas películas muchísimo más baratas de realizar que el promedio de películas de Hollywood.

Si bien Levy era ligeramente más payasesco, los dos parecían profesionales serios hablando de su trabajo de forma inteligente. No es que no tuvieran humor ni que jugaran el juego del humorista de mal carácter, simplemente contestaban lo mejor posible cada una de las preguntas e intercalaban bromas cuando la circunstancia lo ameritaba. Las carcajadas explotaban con los fragmentos de sus películas que fueron proyectados y alcanzaron un pico con la siguiente anécdota. Cada tanto, Guest, Michael McKean y Harry Shearer, los miembros originales del conjunto metálico Spinal Tap, salen de gira a tocar sus temas rockeros.

Ahora bien, los tres actores son los mismos que en la película *A Mighty Wind* interpretan a los Folkmen, músicos country de avanzada edad. Se les ocurrió que no era un mal chiste poner a los Folkmen como teloneros de los Spinal Tap, suponiendo que el público iba a apreciar la chanza. Pero en una de las ciudades de Estados Unidos en las que tocaron, los Folkmen fueron abucheados por el público, que había ido a escuchara su banda metálica favorita. “Querían que nos fuéramos para que volviéramos a entrar. Nunca me había pasado algo semejante”, resumió Guest. **por Gustavo Noriega**

A continuación, comentamos todas las películas de Guest, más una que no dirigió pero que le pertenece y otra que hizo para la televisión. En su mayoría no son fáciles de encontrar pero les aseguramos que la búsqueda vale la pena.

DESCUBRIENDO A **CHRISTOPHER GUEST**

## Doc, Mock, Rock, Folk & Dogs

### ESTO ES SPINAL TAP

*This Is Spinal Tap*, 1984, 82'

Dirigida por Rob Reiner, con Rob Reiner, Michael McKean, Harry Shearer, Christopher Guest.

### El último vals



Si bien figura bajo la dirección de Rob Reiner, la película delata una realización colectiva en todos sus aspectos. Documental apócrifo o *mockumentary*, *Esto es Spinal Tap* es un film conjunto en todo sentido (investigar si no su leyenda). Su identidad problematiza la pertenencia al mencionado género: un documental apócrifo (género borgeano por excelencia) necesita determinadas coordenadas de lectura que suelen llevarlo hacia una vena satírica que cuestiona el concepto estricto de lo documental como reproducción mecánica de lo real. Este subgénero pone en evidencia la construcción deliberadamente artificiosa de todo documental y su rigurosa estructuración dramática. En consecuencia, la problemática planteada no se traslada al ámbito del registro/representación sino a un terreno más inestable y rico, el de lo verdadero/verosímil, conceptos relacionados con los intersticios de la construcción, más por la evidencia de la costura que por la compro-

bación de la veracidad del material. *Esto es Spinal Tap* (film de grupo como casi todo Guest) carece de la mirada misántropa de ese tipo de ejercicios. No pretende ser esclarecedor sino contradictorio, mediante la paradoja de "lo documental", ya que mientras registra una ficcionalización –la falsa gira de recitales de una falsa banda de rock en caída libre– permite ver los intersticios de la construcción grupal de este film (con una deliberada puesta en abismo), donde los integrantes de la banda son a la vez guionistas, productores, así como compositores y ejecutantes de la música. Como el procedimiento utilizado es el de la reversibilidad, la banda podría considerarse también como un grupo de músicos realizando un film. Ese carácter grupal, verdadero delante y detrás de la cámara, desmiente su pertenencia y refuerza su identidad. *Spinal Tap* es una reunión de amigos irónica, nunca cínica, y el film es el testimonio de su ternura. Federico Karstulovich

## MI PRIMER EXITO

*The Big Picture*, 1989, 100'

Con Kevin Bacon, Michael McKean, J.T. Walsh, Jennifer Jason Leigh, Martin Short, Kim Miyori, Teri Hatcher.

## Pop People



*Mi primer éxito* es, en realidad, el segundo de Guest. El anterior fue su guión y actuación en *This Is Spinal Tap*, y, a juzgar por sus postreros *mockumentaries*, es difícil pensar que CG no fue una influencia decisiva para Reiner. Por eso es casi imposible ver *Mi primer éxito* como el debut de CG en la dirección y es lógico afirmar que es una casi ópera prima. (Hasta la fecha, la última palabra de la obra de Guest, dicha por él mismo en *A Mighty Wind*, es "casi", y una de sus películas es *Casi héroes*. CG podría ser el cineasta del casi, más aun si se considera que se caracteriza por sus casi documentales.) Relato de iniciación en Hollywood, con Bacon como el promisorio estudiante Nick Chapman que busca financiar un film muy personal, en blanco y negro, sin música y con actores maduros. La imaginación desatada y el entusiasmo cándido de Chapman prefiguran al Ed Wood de Burton. Y cuando Chapman ve cinematográficamente la realidad, la historia se desvía en escenas que mezclan el clisé y el

humor delirante en dosis exactas, característica de la factoría CG. Así, sobre un molde de comedia romántica ochentosa, se entrecruzan el optimismo Capra de *¡Qué bello es vivir!* con el film noir y el videoclip. (Uno de los momentos más altos es el video y la canción de Pez People compuesta por Guest/McKean.) En su mezcla casi milagrosa, la película adelanta la cinefilia pop de otras grandes comedias como *El insoportable* y *Superstar*. Como es habitual en CG, las actuaciones son creativas a más no poder. Los actores encarnan esos personajes entre cotidianos e imposibles; y como ejemplos están la excéntrica Jennifer Jason Leigh o el cretino J.T. Walsh. Pero es la intervención divina del agente Neil Sussman, Martin Short, la que convierte el humor de CG en una realidad marciana arraigada en el cuerpo a través de sus torsiones nerviosas. Los gestos desorbitados de Short concentran la afectación insólita propia de Guest. Y ahí, para citar a *Spinal Tap*, la comedia se eleva al nivel 11. O casi. Diego Terrotola

## EL ATAQUE DE LA MUJER GIGANTE

*Attack of the 50 Ft. Woman*, 1996, 85'

Con Daryl Hannah, Daniel Baldwin, Victoria Haas.

## El amor es una mujer grande



Remake y a la vez parodia del film de 1958 dirigido por Nathan Juran, *El ataque de la mujer gigante* es tal vez la película más fallida de Guest, aunque no por eso deje de ser interesante. Su problema principal es narrativo, ya que es un film de 85 minutos que tarda casi una hora en arrancar y concluye demasiado abruptamente. Además —y esto es raro en un film de Guest— el humor no siempre funciona. Pero más allá de eso, la película es bastante divertida, con su aggiornamiento del *sci-fi* cincuentoso donde abundan tanto los anacronismos —el film transcurre en los años cincuenta, pero el auto de la protagonista tiene teléfono y se habla del posfeminismo, entre otras cosas— como los homenajes a aquella época (backprojectings, efectos especiales berretas). Y en medio de todo eso, aquel ángel llamado Daryl Hannah. Esa mujer enorme que aquí vemos casi 10 veces más grande a causa de un encuentro cercano del tercer tipo, llevándose por delante al mundo patriarcal, misógino y reaccionario en el que vive, con un marido (Daniel Baldwin) que quiere

verla muerta (o internada en un neuropsiquiátrico) y un padre despreciable, que no se preocupa en lo más mínimo por el bienestar de su hija. Daryl/Nancy está enojada por todo esto y, aprovechando su repentino agigantamiento, decide descargarse rompiendo todo pero haciendo el bien. Hay algo a la vez *sandleriano* y *hulkeano* en todo esto. De más está decir que este es un film político, feminista hasta la médula. Y esto es lo que mejor funciona en la película, y lo lleva hasta las últimas consecuencias sobre el final, donde las únicas que triunfan son no sólo Nancy, sino todas las mujeres que aparecen en el film. Es una lástima que *El ataque de la mujer gigante* no llegue a las alturas (oops) que podría haber alcanzado con un guión mejor pulido, porque podríamos estar hablando de un film importantísimo. Lamentablemente estamos frente a una película que es más interesante que buena. Pero tiene sus cosas, y vale más que todo por Daryl y por aquella adorable mujer policía con aspecto de niño de 12 años que interpreta Victoria Haas. Juan P. Martínez

## WAITING FOR GUFFMAN

1996, 84'

Con Christopher Guest, Eugene Levy, Catherine O'Hara, Fred Willard, Parker Posey, Bob Balaban, Lewis Arquette, Matt Keeslar.

# Bienvenidos a Blaine



Fundada por colonos que creyeron haber alcanzado el Pacífico —cuando les faltaban casi 3.000 kilómetros—, inexistente para los mapas hasta que una fugaz visita del presidente McKinley dio lugar al “boom del taburete” y a su autoproclamación como Capital Mundial del Taburete (en inglés se dice igual que “excremento”), elegida por los marcianos para aterrizar en 1946... en fin, una minúscula comunidad como cualquiera del interior americano: Blaine, Missouri. Lo que comienza como un *mockumentary* sobre el sesquicentenario del pueblo se va alejando de las convenciones genéricas mientras la acción se concentra en los preparativos de *Red, White & Blaine*, el musical conmemorativo que Corky St. Clair, hijo pródigo de vuelta a casa tras su paso por el off off Broadway, trata de llevar adelante con más voluntad que presupuesto. Entre decorados y vestuarios imposibles —obras cumbre del feísmo— y con un *timing* perfecto, desfilan los protagonistas de la obra dentro del film, un coro

extravagante con objetivos demasiado grandes para sus pequeñas vidas, satirizadas pero nunca escarnecidas por la mirada lúcida de Guest, que les ofrece un Godot más definido que el original: Guffman, el enviado de Broadway al estreno. Agentes turísticos que quieren triunfar en Hollywood, una empleada de fast-food que sueña con “conocer otra gente, italianos, y quizá mirar un poco de televisión” en Nueva York, un dentista bizco y sin gracia con afanes de comediante... Ambiciones irrealizables para seres incapaces de reconocer sus propios límites, formas de un único deseo que no quieren expresar ante las cámaras: escaparle a la asfixiante chatura pueblerina y vivir otras vidas, arriba o abajo del escenario, con Guffman en el público o —aunque no lo sepan— sin él. Donde los Coen se hubieran dado una panzada de crueldad, CG construye una obra maestra de la sátira humanista y amable, que, como tantas maravillas, es prácticamente inhallable en nuestro país. Así estamos. Agustín Masaedo

## CASI HEROES

*Almost Heroes*, 1998, 90'

Con Matthew Perry, Chris Farley, Eugene Levy, Harry Shearer.

# History Channel



*Casi héroes* es la figurita más difícil de conseguir y, a su vez, la más difícil de pegar en la filmografía de Guest. La historia (real) cuenta que Lewis y Clark descubrieron allá por 1804 y por encargo presidencial una ruta al Océano Pacífico, con previo recorrido del Noroeste norteamericano, hasta ese entonces virgen. La *casi* historia cuenta la aventura de la expedición liderada por el baqueano Bartholomew Hunt y el burgués Leslie Edwards, quien sale con dos semanas de atraso y con el mismo objetivo que los antes mencionados. Ambos personajes, 10 en química, son exageraciones de los arquetipos televisivos creados por sus intérpretes: el Edwards de Matthew Perry explota el cinismo maniqueísta del amiguísimo Chandler (hazaña que no se volvió a repetir en el cine y muestra la habilidad de Guest) y el Hunt del fallecido Chris Farley (este fue su último film) reafirma su cóctel de brutalidad vociferada y *slapstick* puestos a volumen 11. Es que *Casi héroes* es una comedia con anclajes televisivos, y el más palpable (por pesado) es

la obediencia al universo y la lógica del programa *Saturday Night Live*: cada parada del *road trip* en clave de conquista da lugar a un sketch que sólo hace cosquillas a la progresión narrativa y que funciona generalmente por el absurdo o la exageración. Aquellos gags en *loop*, la mayoría de las veces, funcionan porque Guest no se regodea en la torpeza de los caricaturescos habitantes del film, y en otros casos, directamente, parecen cobrar vida propia: la ráfaga de disparos sobre una ardilla bajo la sospecha de que “tiene algo en sus manos” o el hombre que sale del fuego con una prostituta hecha de paja de sus brazos. Estos exploradores son los ancestros del universo de Adam Sandler, de Will Ferrel y de Guest mismo, que llegan a ver de cerca la historia oficial e incluso la derrotan usando como arma ese doble filo valentía/estupidez, pero que nunca serán celebrados por la historia real del mundo y del cine. Que los casi héroes ganen es, casi siempre, casi subversivo. Juan Manuel Domínguez

## VERY IMPORTANT PERROS

Best in Show, 2000, 90'

Con Eugene Levy, Catherine O'Hara, Christopher Guest.

## Noche de perros



En la ficción el director filma lo que quiere, decide diálogos, movimientos, tonos de actuación y desarrollo de las escenas. En los documentales puros, eso es imposible. En la ficción el director tiene gran control sobre la personalidad de los personajes. En el documental están fuera de control. Si en la ficción alguien hace el ridículo es porque fue concebido de esa forma. En el documental el director tiene el dilema moral de cuidar a sus personajes aunque deba ocultar algo de la verdad o, por el contrario, exponerlos al ridículo total simplemente porque así aparecen en cámara (sin ser profesionales y sin adivinar cómo se verán). La gente tiende a reírse más de los personajes de un documental que de los de una ficción. El *mockumentary* podría haber nacido básicamente de este punto y Guest arma el equilibrio perfecto entre el control de una ficción y el absurdo accidental de lo real. Es sencillo ridiculizar a cualquiera en un documental. Por eso es un gran mérito construir un

film en base a la idea de que estamos frente al producto de alguien que rueda un documental amando a sus personajes. Un cineasta ético, eso es lo que vemos y eso es exactamente lo que Guest es: un cineasta noble, con una ética intachable. Cualquier protagonista de un documental que ame a su mascota podría hacer derivar a todo el film en una gran comedia. Hacer un *mockumentary* a partir de un grupo de personas que llevan a sus perros a un concurso nos evita esta desviación y nos sumerge de lleno en el excéntrico mundo de estas personas. Al invertir ese orden, nos permite que lo más raro (la relación con su mascota) sea sólo un fragmento de estas personalidades de las que vamos descubriendo muchas otras cosas. Y al ver a los personajes que no tienen perro (el imponente conductor de la transmisión del evento es un ejemplo) nos deja claro que todas las personas tienen algo de absurdo, sólo hay que acercarse un poco y observar. Santiago García

## A MIGHTY WIND

2003, 91'

Con Christopher Guest, Catherine O'Hara, Eugene Levy, Harry Shearer.

## Lord of the Wind



Para lograr ese (falso) aire documental presente en *Waiting for Guffman*, *Very Important Perros* y nuevamente en *A Mighty Wind*, Guest procede de maneras sorprendentes. Llega a filmar sesenta horas de película, para pasar luego a una muy extensa fase de montaje y lograr así sus preciosas comedias de noventa minutos. Los guiones de Guest y Levy distan mucho de ser rígidos y en ellos priman los diálogos improvisados. El equipo actoral se expone a tomas de varios minutos sin cortes, material que luego será prensado por lord Christopher (es un lord inglés, título heredado de su padre) para obtener el mejor destilado posible. Poseedor de una personalidad creativa que se entrevé tan ascética y disciplinada como sardónica, Guest entrena para sus rodajes. Constructor cómico perfeccionista en y a partir de micromundos reales, dedica aun mucho más tiempo a la preparación de sus películas que al montaje: años de observación atenta, de escucha de las maneras de las gentes, de registrar sus comportamientos y sus maneras de hablar, y de sorpren-

derse ante la negación de sus realidades más cotidianas. Guest, gran observador y compulsivo imitador, pinta gente que no puede observarse a sí misma, seres convencidos con pasmosa seriedad de que sus procedimientos son magníficos. Así lo hace en *Guffman* con los aficionados pueblerinos al teatro, y en *A Mighty Wind* con cantantes folk regresados sin anestesia desde sus lejanos tiempos de gloria. Guest, también músico (de folk, y de heavy rock, este es un hombre renacentista) participa aquí como integrante del trío Los Folkmen, combinado que interpreta canciones como *Never Did No Wanderin'*: "Nunca vagabundé", algo así como el reverso de uno de los tópicos más repetidos del folk americano. Ese poner patas arriba todo pequeño universo, de tal manera de exhibirlo en toda su ridiculidad y engolamiento al hacerlo chocar con la mirada del espectador, es el sustento del humor de Guest. Y en el logro de reírse de los personajes, ridiculizarlos y a la vez hacer queribles sus épicas bizarras, reside el misterio de su toque mágico. Javier Porta Fouz

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** (Egyoyan, 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, Marina) Rojas, Eduardo, 9/129
- Bailando en el cementerio** (Hurrin, 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) Ivachow, 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
- Caracotada** (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
- Carca de la libertad** (Noyce, Phillip) Rojas, Eduardo, 53/133
- Charlotte Gray** (Armstrong, Gillian) Brodersen, Diego, 60/133
- Che vo cashai** (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** (Galletti, 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
- Click! (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** (Helgeand, Brian) Porta Fouz, Javier, 16/139
- Devorador de pecados** (Helgeand, 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** (Greengrass, 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** (Coeen, Joel) García, Santiago, 28/140
- El amor cuesta caro** (Coeen, Joel) Gamberini, Marcela, 28/140
- El arca rusa** (Sokurov, Alexander) Rojas, Eduardo, 2/139
- El ataque de las arañas** (Eikayem, 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 mosquetero** (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: Las 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** (Peoplos, 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 Moryem** (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
- Embriguado 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 Wainselbaum, 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, 54/133
- Gremlins** (Dante, Joe) Ivachow, Lilian Laura, 23/140
- Gremlins 2, la nueva generación** (Dante, Joe) Ivachow, 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, 28/138
- 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 Brancalione** (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** (Aigrant, 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** (Moran, 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 Igy** (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** (Hrebejk, 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., 56/137  
**Los exploradores** (Dante, Joe) Martínez, Juan, 22/140  
**Los intocables** (De Palma, Brian) García, Santiago, 21/134  
**Los inditiles** (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 Thornbergs** (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, 39/137  
**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  
**Nadar solo** (Acuña, Ezequiel) Porta Fouz, Javier, 48/133  
**Narc** (Carnahan, Joe) García, Santiago, 19/137  
**Negocios entrañables** (Frears, 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, Néil) 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?** (Schnitzler, 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** (Craiese, 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 canibal** (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  
**Tigero: 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** (Arteta, 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** (Yankelevich, 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  
 Nadar solo (Porta Fouz, Javier) 48/133  
 Agresti, Alejandro  
 Valentín (D'Espósito, Leonardo) 21/137  
 El acto en cuestión (Trancón, Manuel) 56/140  
 Aigrant, 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  
 Embriagado 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  
 Arteta, Miguel  
 Una buena chica (Brodersen, Diego) 61/133  
 Arzeno, 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) 27/138  
 Boyle, Danny  
 Exterminio (García, Santiago) 12/139  
 Exterminio (Trerotola, Diego) 12/139  
 Brant, Beto  
 El Invasor (Brega, Nazareno) 19/137  
 Bressane, 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" (Ivachov, Lilian Laura) 31/139  
 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  
 Jinete 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  
 Clements, 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.) 54/140  
**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 inolvidable* (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  
*Piraña* (Martínez, Juan) 20/140  
*Joe Dante en TV* (D'Espósito, Leonardo) 21/140  
*SOS. Vecinos 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**  
*The 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 (Laarrea, 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 polajuelo* (Porta Fouz, Javier) 15/139  
**Despentes, Virginie**  
*Baise-moi* (Brenez, Nicole) 32/131  
**Di Florio, Silvia**  
*Raúl Bozboa, 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) 39/132  
**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 murgueños* (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 mil: 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**  
*Gigolo, 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**  
*Leción de honor* (Masaedo, Agustín) 30/138  
**Howitt, Peter**  
*Johnny English* (Karstulovich, Federico) 37/134  
**Hrebekj, 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**  
*El jay 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) 21/137  
**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  
*Tigrero: 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) 17/135  
**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 adios* (García, Jorge) 44/132  
**Llinás, Mariano**  
*Bañeros* (D'Espósito, Leonardo) 64/131  
**Louise, 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, Vicente**  
*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  
**Niccol, 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  
**Peplow, Claire**  
*El triunfo del amor* (Lingenti, Alejandro) 56/138  
**Perrone, Raúl**  
 nota (Peirotti, 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  
**Pislat, 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**  
*Análizate* (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 ídolo* (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) 57/135  
**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 tramospos* (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**  
*Topodopoderoso* (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) 27/139  
**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**  
*Atápame si puedes* (Rojas, Eduardo) 23/131  
 nota (D'Espósito, Leonardo) 16/131  
**Stagnano, 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  
**Szifron, 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* (Brenez, 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  
**Wainszelsbaum, 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 viva 48/134  
 El abecedario de Gilles Deleuze 52/135  
 Historias mínimas: Perfumo, Fábri 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 perspectiva 22/139  
**D'Espósito, Leonardo**  
 Sobre Pixar 19/135  
 Industria argentina 22/136  
 Crónica 40 años 52/137

El cine americano en perspectiva 25/139  
 Joe Dante en TV 21/140  
**Flores Lescano, Eduardo**  
 Bañici en el interior 41/136  
**Gamberini, Marcela**  
 César Aira y *Tan de repente* 28/134  
**García, Jorge**  
 El cine americano en perspectiva 22/139  
**García, Santiago**  
 Chicas que pegan 433/137  
 Sobre el western 14/138  
 El cine americano en perspectiva 23/139  
**Lingenti, Alejandro**  
 Crítica de la crítica 49/139  
**Magnus, Ariel**  
 Cineastas argentinos en Alemania 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-Noriega 32/138  
**Panozzo, Marcelo**  
 Comida en Mar del Plata 37/131  
 El cine americano en perspectiva 23/139  
**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/Escuela 27/137  
 Cien veces me quisieron matar, de Héctor Ricardo García 53/137  
 El cine americano en perspectiva 18/139  
 Reflexiones de cierre de temporada 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 perspectiva 24/139  
 El documental finlandés 27/139  
**Sabato, Mario**  
 Correspondencia Sabato-Noriega 32/138  
**Trancón, Manuel**  
 El cine americano en perspectiva 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 contemporáneo 50/139  
 Apuntes sobre el cine contemporáneo (2da. parte) 48/140

### 4 FESTIVALES

**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

### 5 MUSICA

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

## 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**

## TALLER DE REALIZACION

a partir de un proyecto

por **CRISTIAN PAULS**

(Sinfín, Por la vuelta, Imposible)

Informes al 4783-1239 (a partir del 1/3)  
cristianpauls@arnet.com.ar

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

## LIBRERIA LA MAGA

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



## IL POSTINO S.R.L.

Correo privado y mensajería  
RNPSP N° 512

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

Tel./fax 4866-4440 / 4867-0036

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

Internet www.il-postino.com.ar

### Taller de lectura en inglés

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

### Interpretación y traducción

### Grabaciones de los poemas leídos por los autores

Para más información, llamar al 4825-6769

## 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

*Imamura-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-truffaut-rohmer-tavernier*

*Dante-coppola-dien-stone-de palma*

Muy cada tanto se dan acontecimientos como este en la vida cinéfila. El descubrimiento de un maestro largamente ignorado en Occidente, mediante siete de sus películas, marcó una semana memorable que, esperamos, pronto se prolongará en un mayor contacto con un cine que se puede calificar de prodigioso. **por EDUARDO A. RUSSO**

RETROSPECTIVA **MIKIO NARUSE EN BUENOS AIRES**

## La sabiduría del viejo malvado

Sabíamos que Mikio Naruse (1905-1969) era un grande. Hace dos décadas veníamos acusando recibo del impacto que en distintos contextos provocó su difusión tardía. Primero en Tokio, hacia 1979. En 1983 se sumó una retrospectiva en Locarno, y un año más tarde otras en Hong Kong y Chicago, más un extenso ciclo en la Cinemateca Francesa. En España, Miguel Marías se convirtió, entusiasta y solitario, en su promotor crítico desde comienzos de los 90, pero ya en 1998, una gran retrospectiva y la edición de un bello libro en San Sebastián contribuyeron a multiplicar el círculo narusiano, que sigue siendo bastante esotérico. La gran expectativa del ciclo organizado por la Cinemateca Argentina se unía a ese temor previo a los momentos demasiado esperados. A su término, compartimos no sólo el deslumbramiento ante sus films sino también la necesidad de reacomodar nuestras ideas adquiridas sobre el cine (el japonés, pero también el clásico y el moderno, la tradicional y muchas veces simplificada oposición cine occidental/oriental, y unas cuantas cosas más). Pero por qué no comenzar por alguna información indispensable sobre el maestro apenas descubierto.

**LA GRAN SOMBRA.** Naruse fue, durante una carrera que abarcó desde 1930 hasta 1967, director contratado de los estudios Toho. Filmó 89 películas, de las que hoy circulan unas 40 y se conservan 71, sea por copia o negativo, lo que promete mucho aún por descubrir. Cuando comenzó a ser conocido en Occidente como el Cuarto Gigante, el hábito lo ubicó en ese lugar luego de Mizoguchi, Kurosawa y Ozu, acomodando más o menos la jerarquía a la fecha de su difusión internacional y su reputación crítica. No es que nunca se hubiera visto un

Naruse en Occidente: su *¡Esposa! ¡Sé como una rosa!* (*Tsuma yo bara no yo ni*, 1935; y ya su película número 27) se estrenó en Estados Unidos. Como Ozu, con quien comenzó en los estudios Sochiku, Naruse era gran admirador del cine norteamericano, y sus películas (22 en el período mudo) revelarían esa conexión. Pero su estigma nació cuando, bajo la queja del productor Shiro Kido ("No necesitamos otro Ozu"), debió dejar la Sochiku y se trasladó a los modernos estudios PCL, luego Toho. Con rarísimas excepciones cultivó el *shomin geki*, el drama de gente común, y a lo largo de los años, como lo ha manifestado sugestivamente Kiju-Yoshihige Yoshida, para muchos "Ozu fue la luz y Naruse su sombra". Algo propio de Naruse contribuyó a esa situación: la tendencia a borrar sus huellas, su timidez y parquedad e incluso la opción por un estilo casi anónimo, que apuesta a la plenitud de una puesta en escena de transparencia ejemplar. El cultivo del bajo perfil fue en Naruse vitalicio: algunas de sus obras maestras fueron lanzadas como celebración de los aniversarios de la Toho, o como presunto vehículo para las actrices del estudio. Nunca se consideró un autor, sino alguien con oficio, y paralelamente su cine promueve un pudor, una discreción y un tono menor que lo asemejan extrañamente a la situación de un Jacques Tourneur en el cine de Hollywood. Gente que hizo su cine veladamente, como en sordina, pero cuya significación se agiganta con los años. La pasión genérica del cine japonés tendió a encasillarlo en el mencionado *shomin geki*, más específicamente en el *fufu mono* (historia de marido y mujer), o tempranamente en el *geido*, las películas sobre espectáculos escénicos, algo así como el intento japonés de generar lo que en Hollywood fue el backsta-

ge musical. Por lo común es admitido que el apogeo de Naruse se dio durante los 50, pero la abundancia y las referencias críticas de quienes han visto lo que filmó dos décadas antes, en la "primera Edad de Oro" del cine japonés, promete revelaciones. Lo visto en Buenos Aires es posterior a un período que el director denominó como su mala racha, que se prolongó durante todos los 40. Así asistimos al esplendor de quien Yoshida llamó poéticamente La Gran Sombra, con una selección de films desde *Maquillajes de Ginza* (*Ginza Gesho*, 1951) hasta *Su camino solitario* (*Horoki*, 1962).

**EL METODO NARUSE.** Hay cines que pueden imponerse con sólo un par de planos, como casi al pasar. Al comienzo de *Maquillajes de Ginza* —que no se considera una de sus obras mayores— un niño corre por una calle de Tokio, en 1951. Día de semana, gente apurada en sus actividades cotidianas. El chico pregunta la hora a un personaje que mira la vidriera. Este se fija en su reloj, y el muy maldito no anda. No puede darle la hora, el niño se va corriendo hacia el fondo del plano (en una figura que se nos revela típicamente narusiana, como invitando a introducirnos en ese mundo) y el tipo sigue allí, ávido frente a la vidriera que muestra seguramente otros relojes, de esos que funcionan y fuera de su alcance, como seguramente del alcance de casi todos los otros que circulan atareados. En una situación casi insignificante —que nada tiene que ver con la historia central del film, o sí— se condensa el retrato de una época y lugar determinado, lo íntimo y lo público, el deseo y las restricciones, lo prosaico y la poesía. Así funciona el cine de Naruse, sin planos espectaculares, subraya- ▶

...de la vida, ...  
...de la vida, ...  
...de la vida, ...



En esta página, el afiche de *La voz de la montaña*, seguido de una escena de *Su camino solitario*. Abajo, los protagonistas de *Vida de casados*. En la otra página, *Maquillajes de Ginza*.

dos ni sentimentalismo, entre cordial y dramático, reuniendo evidencias en un mundo que se abre a nuestra comprensión más inmediata y comprometedor. Jean Douchet escribió, inmejorablemente, que Naruse, apostando al poder de la puesta en escena, revela "los movimientos y latidos más ínfimos de la vida". Y lo hace abriéndolos a un sentido que se presenta siempre matizado, complejo, de acuerdo con cada punto de vista. Naruse es un maestro del realismo, pero no de ese que se empeña en sentar cátedra o bajar línea, sino del que captura cuerpos y objetos, los instantes en fuga, que puede percibir ese momento decisivo que se muestra en una mirada, en la reacción apenas esbozada. Douchet destacaba, fascinado (y compartimos esa conmoción), la "terrible legibilidad" de sus películas. Lo que vemos y oímos marca cosas evidentes: no podemos confundirnos, comprendemos lo que atraviesan sus personajes de una manera inmediata; llama a vivirlo, más que a entenderlo intelectualmente. ¿Cómo conseguía esos momentos inolvidables?

El Método Naruse fue gráficamente descrito por uno de sus ayudantes —que él recordaba como bastante vago y que luego fue su constante admirador— llamado Akira Kurosawa: "Consiste en colocar un breve plano tras otro, pero cuando los ves empalmados en la película resultante, dan la impresión de formar una sola toma larga. El flujo es tan majestuoso que los empalmes son invisibles. Este flujo de planos cortos que a primera vista parece plácido y convencional luego se revela como un río profundo con una superficie tranquila que disimula una rápida y turbulenta corriente subterránea. Su destreza en esto no tenía parangón". Herencia de su temprana admiración por Hollywood, esta idea del montaje no es otra que lo que uno de sus discípulos contemporáneos, el taiwanés Edward Yang, bautizó como "el invencible estilo invisible". Su montajista durante décadas, Ume Takeda, y su actriz Yoko Tsukasa destacaban esta forma de filmar y montar. Tsukasa recuerda cómo rodaba a la manera de Hitchcock, de a pedacitos, cuya función nadie podía seguir, y sin repetir tomas. Y Takeda admiraba cómo, con una lupa, elegía el fotograma



exacto para cortar y pegar sin que nadie advirtiera el corte en la pantalla. Para mayor proeza, a veces filmaba con la técnica de "entresacado" (*hakanuki*): primero todos los diálogos de un actor y luego los de otro, sin interacción real en el rodaje.

De todas maneras, algo de lo más asombroso en Naruse reside en sus efectos de realismo, potenciados por el poder de las miradas y la significación de los espacios, muy especialmente los interiores de las viviendas japonesas y sus posibilidades dramáticas. Pero todo ese poder está puesto al servicio de historias frágiles, inestables, fluyentes... Como el de Rossellini, es un cine esencialmente moderno, aunque sin ningún tic modernista. Simplemente Naruse estaba fundando la modernidad cinematográfica.

**HOMBRES Y MUJERES, NUBES Y DESTELLOS.** Contar una película de Naruse puede ser frustrante. Pasa mal por el relato oral o escrito. Aunque es decididamente narrativo, requiere partir de una imagen para que el sentido estalle, demoledor. Las suyas son historias que, como quería su novelista favorita, Fumiko Hayashi —y figura como exergo al comienzo de *Vida de casados* (*Meshi*, 1951)—, narran "las desdichas simples de gente sencilla, perdida en la inmensidad del universo". Pero esta sencillez es atendida con una concentración en el matiz, en el detalle, en los múltiples sentidos de cada gesto y acontecimiento, que revela nuevos ángulos en cada revisión.

Charles Tesson destacó un rasgo excepcional de Naruse, que lo acerca al por otra parte muy distinto Mizoguchi. Se trata de una obstinación, una fortaleza pasmosa que proviene de lo que denominó "una certeza mizoguchiana": partir de que el ser humano es una criatura deseante. Y el deseo en



Naruse, aunque no se eleve a las cumbres y estallidos (criminales o sacrificiales) de Mizoguchi, es el motor imparable de sus protagonistas, usualmente mujeres. En *Nubes flotantes* (*Ukigumo*, 1955), obra maestra inagotable que es a Naruse —repetimos una vez más a Douchet— lo que *Vértigo* es a Hitchcock, su protagonista atraviesa años de vida, varias geografías, guerra y posguerra, persiguiendo al hombre que evidentemente no la quiere.

En su otra obra cumbre, la inolvidable *La voz de la montaña* (*Yama no oto*, 1955), basada en una novela de Kawabata, Setsuko Hara es otra heroína que surca la película con una determinación pasmosa, entre el desdén de su marido y el amor contenido de su suegro. Describir las implicancias de algunas escenas de ese film nos tienta, pero nos





llevaría mucho más que este artículo. En una, una anciana ronca junto a su marido insomne y la joven permanece despierta en la habitación contigua, con su esposo ausente. En otra, la pareja mayor y su nuera se sientan juntos y aprecian una máscara *noh* que representa un niño. A diferencia de Ozu, que asistía al derrumbe de los vínculos tradicionales con una mezcla de tristeza y aceptación, en Naruse hay tensiones que lo distancian del apego a muchos lazos antiguos, y que lo marcan claramente moderno en su tendencia a romperlos conscientemente. Un *shamisen*, ese instrumento de cuerdas que se tañe insistentemente en sus películas, es tan útil para cantar melodías ancestrales como para hacerlo dinero en la tienda de empeños. La máscara *noh* de *La voz...* puede ser un portento de belleza o al decir de la anciana señora Ogata esa "cosa escalofriante". Sensibilidades y sentimientos que cambian como las nubes; un orden sigue a otro para soportar la vida, esa cosa difícil que sigue su curso. Jamás cede Naruse a la pacotilla del neorealismo paternalista. Para sus personajes se trata de sobrevivir manteniendo una integridad psicológica y ética. Nada fácil, incluso cuando la supervivencia física parece un poco más asegurada. Lo material es absolutamente central en su mundo: pocas veces se ha ubicado al dinero como elemento clave en los conflictos. Pero como abstracción suprema, los problemas de dinero se relacionan con cualquier otra cosa concreta. En *Cuando una mujer sube las escaleras*, la dueña de un bar se mata. Una conocida cree que el suicidio tuvo que ver con un amor trágico. La otra observa que también tenía una pesada hipoteca. El cine de Naruse nunca se detiene, y su movimiento incesante suele llevar a los personajes desde el hogar a la calle, desde la prospe-

ridad a la marginalidad, siempre deslizándose. Una muestra magistral de esta fluidez es *Su camino solitario*, basada en la novela autobiográfica de Fumiko Hayashi, o *El relámpago* (*Inazuma*, 1952). En las dos películas, Hideko Takamine (el rostro femenino del cine de Naruse, como Setsuho Hara en el cine de Ozu y Kinuyo Tanaka en el de Mizoguchi) es una mujer dispuesta a romper con ataduras familiares. En una historia hay una infancia desdichada, en otra parientes inaguantables. En ambas una mujer puede mirar un horizonte distinto, aunque en él acechen las tormentas. Dos palabras sobre dos mujeres inseparables de Naruse. Fumiko Hayashi fue la novelista favorita del director. Adaptó varias de sus novelas, comenzando por *Vida de casados*, que Hayashi dejó inacabada cuando le falló el corazón, por el agotamiento debido al exceso de trabajo, y siguió con *El relámpago*, *Esposa* (*Tsuma*, 1953) —ausente en este ciclo—; *Crisantemos tardíos* (*Bangiku*, 1954) y *Nubes flotantes*, hasta llegar a *Horoki*. En esta última, Hideko Takamine —presente en nada menos que 17 películas de Naruse— encarna a Hayashi en un trabajo impresionante por la amplitud de su registro, que contrasta con el estilo contenido del maestro. La larga asociación entre director y actriz fue tan provechosa para ambos como difícil. Naruse la consideraba —cuando chica fue algo así como la Shirley Temple japonesa— "sabelotodo y entrometida" y ella no se lo perdonó; ambos mantenían una relación rivalizante. Ella fue la principal promotora del apodo con que lo llamaba el equipo de rodaje: el Viejo Malvado. Naruse casi no hablaba, y sólo ella se sentaba a su lado durante los viajes largos en micro. Pasaban horas de silencio intolerable, pero ningún otro ocupaba ese asiento.

**POR UN CINE HABITABLE.** En España hay varios Naruse disponibles en DVD, algunos vistos —otros no— en esta retrospectiva: *Madre* (*Okaasan*, 1952), *La voz de la montaña*, *Nubes flotantes*, *Cuando una mujer sube las escaleras* (*Onna ga kaidan wo agaru toki*, 1960) y su último film, *Nubes dispersas* (*Midaregumo*, 1967). Se recomienda a quienes puedan echarle mano hacerse de cualquiera de ellos. *Madre*, acaso el film de Naruse más famoso en los 50, es una deliciosa historia cotidiana narrada desde el punto de vista de una joven (Kyoko Kagawa) que asiste a la lucha por su subsistencia de su madre viuda (una formidable Kinuyo Tanaka) en su tintorería. *Cuando una mujer...* presenta otra viuda, Keiko (Hideko Takamine), dispuesta a terminar con su trabajo de camarera para instalar su propio bar en el distrito de Ginza. Dos exponentes mayores del cine de Naruse, que convocan a la visión reiterada. En cuanto a *Nubes flotantes*, sólo podemos agregar a lo anterior que es uno de los pilares fundamentales del cine moderno, de dimensiones comparables a *Viaggio in Italia*, de Roberto Rossellini. De haber sido vista antes en Occidente, Naruse habría sido referencia ineludible de la Nouvelle Vague y de tantas otras renovaciones. Y para rematar la serie, la brillante *Nubes dispersas* nos enfrenta a un melodrama curiosamente sirkiano (algo así como *Sublime obsesión* con unos toques de *Lo que el cielo nos da*) donde Yoko Tsukasa —quien para matizar lo de Viejo Malvado, aseguraba que el apodo era cariñoso— encarna una joven viuda que se relaciona con el hombre que mató a su marido en un accidente de auto. Notable reorientación tardía en la obra de Naruse, que unida a *Delito de fuga* (*Hikinigge*, 1964) —que no hemos visto, pero es un thriller— habla a las claras de la madura flexibilidad del maestro. Mucho se ha escrito del presunto pesimismo, hasta de cierto nihilismo que afloraría en sus ficciones. Por lo que hasta ahora conocemos, nada de eso aparece. Todo lo contrario, lo que deja percibir es una apología de la resistencia frente al dolor, tanto el de las grandes crisis como el de las decepciones miserables. Un cine de la angustia, pero al mismo tiempo vital, que vale la pena habitar y del que hoy podemos seguir aprendiendo, dotado de esa virtud siempre escasa y que, sin ser ampulosos, podemos designar como sabiduría. Aunque todavía sólo conocemos unas pocas, de algo podemos estar seguros: las de Naruse son de esas películas que mejoran la vida. ■

Nota: Agradecemos a Miguel Marías el entusiasmo, las sugerencias y la minuciosa información que le fuimos leyendo sobre MN durante un par de décadas, y a Jorge García el resuelto tráfico y préstamo biblio-filmográfico narusiano Madrid-BA. *Arigato gozai mas!*

# Ada, nosotros y ella

Un policial, un documental, un misterio. Todas estas categorías le caben a la muy exitosa película dirigida por Lorena Muñoz y Sergio Wolf. Fuimos a entrevistarlos y la devolución fueron respuestas completadas a dos voces.

por **JORGE GARCIA**  
y **GUSTAVO NORIEGA**

## ¿Cómo definen genéricamente la película?

Nos parece que es una película con una estructura de ficción y un tono de policial negro en su primera parte y un registro de documental directo en la segunda. La primera parte, la que tiene que ver con el material de archivo y la relación del pasado con el presente, es mucho más ficcionalizada y la segunda tiene otros tiempos más afines con el documental. No hay duda de que el punto de partida es documental ya que cuando nos dicen que Ada Falcón está viva en Córdoba lo primero que hacemos —esencialmente por una cuestión de edades— es filmarla a ella. Esto tal vez nos lleve a una discusión acerca de lo que es un documental. Muchas veces los directores de este género se limitan a reproducir (en una suerte de duplicación de la información) lo que los entrevistados ya le dijeron fuera de cámara.

**Me parece que estás hablando de las relaciones y las diferencias que existen entre el testimonio y el registro directo.**

Lo que yo creo es que toda entrevista filmada es la duplicación de una situación ya conversada.

**También se podría decir que toda reconstruc-**

**ción es un registro de algo que se está dando en ese momento.**

Sí. Y también podría decirse que toda película de ficción es un documento de lo que se está viviendo en ese momento entre el actor y el director. Creo que la diferencia de nuestra película con otros documentales tiene que ver con la estructura y el funcionamiento de la trama

**¿Te referís a la forma de organizar el material?**  
Absolutamente.

**¿Cuándo tuvieron conciencia de que iban a organizarlo de esa manera?**

Creo que es algo que estaba presente potencialmente de entrada. La idea de policial negro con Sergio como protagonista investigando la historia surgió al final de los cinco años de trabajo. Primero queríamos hacer una película de ficción, pero cuando nos enteramos de que Ada Falcón estaba viva cambiamos de idea.

**¿El uso de la voz en off lo habían imaginado de entrada?**

No, al menos no de esa manera.

**¿Ustedes se plantearon en algún momento cómo hacer la película de no tener la posibilidad de entrevistar a Ada?**

Les voy a contar algo. Cuando el auto en-



Los realizadores frente a su máximo hallazgo: la mismísima Ada Falcón.

tró al convento donde ella estaba recluida, vimos una ventana que iba a ser –la entrevistáramos o no– la ventana de la Falcón y después resultó que, efectivamente, esa era la ventana de ella entre las cuarenta que había. Cuando fuimos a Córdoba creíamos que no íbamos a tener la posibilidad de entrevistarla y teníamos la idea de utilizar aquella ventana, con sus manos cerrándolas.

**A mí una de las cosas que más me gustan de la película es el trabajo sobre el material de archivo, la manera en que está insertado con el presente.**

A nosotros también. Una de nuestras obsesiones era encontrar fluidez entre ese material y el tiempo presente. Además siempre estuvo la idea de trabajar con material de ficción y no con *Sucesos Argentinos*. Lo que hace *Sucesos* es sociología de la historia y nosotros queríamos utilizar material de ficción que casi nadie había visto, eligiendo momentos anónimos sin la presencia de actores conocidos. Eso ha dado como resultado –y lo pudimos percibir en las reacciones del público– que la película provoque, sobre todo en los espectadores mayores, una suerte de reproducción de un imaginario.

**¿Y en la gente joven?**

Allí aparecen otras cosas: la historia ocultada durante tanto tiempo y el tratamiento y la forma con que están utilizados los materiales de archivo.

**Hay algo paradójico en la película que tiene que ver con el hecho de que Ada Falcón no se reconozca. Es como si la memoria no existiera.**

Lo que ocurre es que ella construye una especie de tercera persona de sí misma.

**Es como si el público reconstruyera una memoria y ella la negara.**

Yo creo que el tema de la memoria es muy importante, uno de los principales de la película. Además nos parece que el efecto de la película es muy sorprendente, sobre todo en una obra tan intelectualizada y pensada.

**¿Cómo se plantearon el tema de los otros entrevistados?**

Nuestra idea no era la de hacer entrevistas sino la de crear situaciones en las que los personajes presentados cuenten hechos.



Además tuvimos la suerte de encontrar a grandes “contadores” como Oscar Del Priore, Aníbal Ford y José Martínez Suárez.

**Me gustaría hablar de una escena que me parece ajena al tono general de la película, que es la de la mesa redonda...**

Nuestra idea era un poco la de “espíar” en esa mesa. Esa secuencia la rodamos al final, como para dar algo de información sobre el personaje y hablar algo de su vida privada.

**Hay una cuestión fundamental, que el cine documental de algún modo exagera, que tiene que ver con las preguntas éticas que debería formularse todo cineasta. ¿Cómo resolvieron la idea de filmar a Ada Falcón en la condición física e intelectual de ese momento?**

Nosotros antes de filmarla hablamos como cuatro horas con ella y cuando terminamos nos preguntábamos si teníamos derecho a filmarla después de 50 años de retiro. Lo que quisimos hacer fue recuperar su historia y ofrecérsela al público. Aquí aparece el tema de la supuesta “verdad” del documental y por eso decidimos utilizar sólo el punto de vista de ella y no, por ejemplo, el de los parientes de Francisco Canaro. Por supuesto que también estuvo quien nos criticó, como si nos hubiéramos aprovechado de ella en el documental.

**A pesar de lo que charlamos antes acerca de la definición genérica de la película, ustedes hablan permanentemente de documental.**

**¿Por qué?**

Es que todo el esfuerzo que nos requirió sostener la trama ficcional en la primera parte es “comido” en la segunda mitad, cuando aparece ella. Es notable, además, cómo el público se identifica con ella a partir del momento en que aparece en la pantalla.

**Es que la película presenta una dualidad muy**

particular; por una parte encuentra y muestra al personaje y por otra mantiene intacto su misterio.

Me alegra mucho que la película se vea así, ya que no trata sobre la vida de Ada Falcón sino sobre ese misterio. Además –de manera tal vez impensada– es una película popular, muy clásica en cuanto al relato y muy experimental en lo que hace a la forma.

**Esto vuelve a replantear la idea de cómo hacer un documental que no se transforme en gente hablando a la cámara.**

Aquí estamos ante un tema complejo, ya que hay casos puntuales (el documental sobre la secretaria de Hitler o *Winifred Wagner* de Syberberg) que exigen ese tipo de tratamiento, pero hay una inclinación en los documentalistas a entrevistar a cualquier personaje y sostenerlo ante la cámara mucho tiempo. Nosotros tratamos de utilizar otros criterios más relacionados con lo visual; por ejemplo, que elementos de los planos del presente se correspondieran con el material de archivo y no al revés, como se hace normalmente.

**Hay un tema que quedó picando y me gustaría que desarrollaran, acerca de que no querían parecerse a *Sucesos Argentinos*.**

Es verdad, el material lo manejamos y organizamos nosotros. Es indudable que hoy hay mucha gente reflexionando sobre el documental, algo que no ocurría, digamos, en los últimos 30 años. Posiblemente nuestro modelo sean los trabajos de Edgardo Cozarinsky, en particular *Boulevard du crepuscule*. [Aquí aparece una digresión sobre la inesperada relación entre los apellidos de René Falconetti, una de las protagonistas del film de Cozarinsky, y Ada Falcón.]

**¿Cómo pesó en vos, Sergio, el hecho de ser crítico para la realización de la película?**

Yo creo que a Sergio, en una primera instancia, le dio mucho miedo ese pasaje de la crítica a la realización.

**Yo me refería a si tu formación crítica influyó en la realización.**

Creo que mi formación influyó en cuanto a tener claro cuáles eran las cosas que no me gustaban. Uno siempre trata de seguir a Godard, que decía que su labor como realizador comenzó cuando escribió su primera crítica. Creo que si los críticos tuvieran un diálogo verdadero con las películas que ven deberían filmar. Me parece un paso necesario para todo buen crítico.

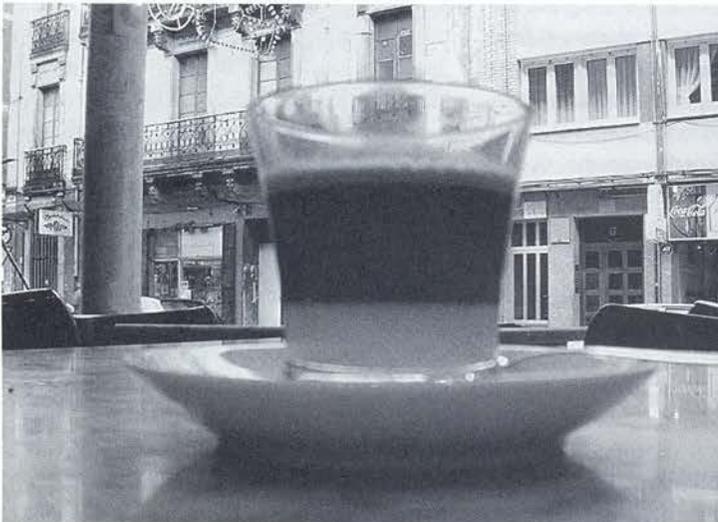
**¿Tienen idea de seguir filmando juntos?**

Fijate que hay pocas obras codirigidas en la historia del cine. Codirigir con alguien es una cosa muy difícil. Nosotros tuvimos muchas discusiones porque había cosas que veíamos de manera muy diferente. Respondiendo a tu pregunta: no, cada uno ahora tiene sus propios proyectos. ■



FESTIVAL DE **GIJÓN** 2003

## Pote asturiano



Sencillo y a la vez refinado (como una canción pop, como un buen plato de pote, ya verán), Gijón se afirma como el único festival español capaz de asomarse al riesgo y la originalidad. Este año nuestro cronista formó parte del jurado, pero jura que prefiere verlo todo desde el llano. **por MARCELO PANOZZO**



¿Cómo olvidarlo? Primer día en Gijón 2003 y primer almuerzo con los compañeritos del jurado oficial. Sí, fui jurado, y si bien retomaré el particular más adelante, ahora he de decir que quisiera volver al Festival Internacional de Cine de Gijón cada año, desde ahora y hasta el fin de mis días, pero que preferiría hacerlo exclusivamente en calidad de espectador o, en todo caso, como cronista; jurado *no more*. Estábamos en un restorán coqueto y amable llamado La Tascá de Cabrales, en el centro de la ciudad, junto a Christa Saredi (distribuidora, nacionalidad suiza), María Botto (actriz española nacida en Argentina), Tomás Cimadevilla (productor, español) y Yim Kam Tim (fotógrafo, director de arte y vestuario, hongkonés), *aka* mis compañeritos, y estaba también Celsa, la adorable Celsa, esa alma zen que vela por los invitados del festival. Ante los nervios de muerte y la necesidad absoluta de comer algo, nada mejor que España y nada mejor que Asturias, con el mozo al lado de la mesa recitando las opciones de esos menús bombásticos de primer plato, segundo plato, postre y vino y café y un licorcito, por qué no, si es bajativo. El hombre dio varias opciones de primero y, ante la palabra "pote", Celsa enseguida retrucó "pote", a lo que María apostilló: "No, yo pote no". Llevaba pocas horas pero el instinto de supervivencia y mi tolerancia cero a las ocasiones sociales ya me habían inducido a sacar cuentas, a hacer mis alianzas secretas y mis demarcaciones territoriales, y

aún sin saber bien de qué se estaba hablando cuando se hablaba de pote, repetí la palabra como un conjuro. "Pote", entonces, mi primer *statement* en Gijón 2003, el que habría de darme mayores satisfacciones. Encontré muchas recetas de pote asturiano y todas son diferentes; no fatalmente, pero sí ligeramente diferentes, y esto ha de ser así porque, me dijeron allí, se trata de un plato de emergencias, de tiempos malos, de guerras y posguerras, de momentos en los que es necesario llenar la cacerola con lo que hay a mano. A simple vista, el pote es como una fabada a la que le han agregado vegetales (hojas de berza, papas), o sea que lleva porotos (fabas), morcilla y chorizo (en sus modalidades asturianas), quizá panceta, hay quien le agrega pollo, o jamón, o cabeza de cerdo. En fin, sustancia, que le dicen. Como las "migas", es una receta que conserva las marcas de la necesidad y la tradición, y que se ha ido refinando, adaptándose a tiempos algo más prósperos, a la nobleza de las materias primas. No es más que un guiso, un potaje-antónimo de todo lo diet de este mundo, pero es un plato único, definitivamente prodigioso. El Festival de Cine de Gijón es eso: es un pote asturiano. Nació como un festival de cine infantil hace ya 41 años, fue mutando sin olvidar jamás al público joven (desde la exhibición de maravillas y desde la divulgación también), creció a espaldas de los mucho más poderosos y mediáticos Valladolid y San Sebastián, e hizo de la necesidad virtud, entendiendo aquí "necesidad" como curiosidad, audacia y vitalidad. Desde hace ya algunos años, desde la llegada del equipo comandado por su actual director, José Luis Cienfuegos, proyecta su orgánica capacidad de ser cosmopolita con los pies bien plantados en ese orgulloso, inevitable color local (verde inmaculado en los suelos, gris inescrutable en los cielos), a la vez que va en contra de los vicios provincianos, de la cerrazón y de cualquier asomo conservador. Como el pote, el Festival de

Gijón es un milagro al alcance de la mano. Había estado en Gijón 2002, buscando películas para el Bafici, y sobre el particular escribí en EA 130 una crónica de título "Topo Gijón 4-ever". Deseaba volver, obviamente, y una mañana de mediados del año pasado recibí un llamado telefónico de Fran Gayo, uno de los programadores del festival (y mitad del emocionante dúo Mus, cuyo último disco, de título *Divina Lluza*, acaba de aparecer y recomiendo seriamente), despejando una duda pero disparando otras nuevas: me invitaban como jurado oficial, cosa que me llenaba de orgullo y garantizaba mi viaje a Gijón (duda disipada), pero... ¡qué miedo! ¿Por qué a mí? ¿Podré? ¿Estaré a la altura de las circunstancias? Apenas si tengo respuestas parciales para estas preguntas y para algunas otras, en tanto que no soy yo el más indicado para juzgar mi propio desempeño en el jurado y, además, en el 90% de las votaciones quedé en una minoría absoluta (1-4) que no encontré manera de revertir. Se sufre mucho siendo jurado; o al menos yo lo sufrí. Primero, por un nivel de exposición al que no quisiera someterme nunca más (no se me da nada bien eso de subir a escenarios, ser fotografiado, transmitido por la tele, contestar entrevistas ni estar del lado de los no-periodistas en las conferencias de prensa); segundo, porque me encontré siempre (¡siempre!) solo en la defensa del cine que más me interesó de la competencia de Gijón. Esa es una discusión habitual en Buenos Aires: cómo armar los jurados. Porque hay riesgos (y de los serios): un festival tiene 200 películas, pero muchas veces es recordado sólo por su palmarés, y ahí (en la delación simplificadora del *Google*) el trabajo de un año puede quedar reducido a las resonancias de un premio descuidado y fuera de sintonía. Me da la impresión de que en Gijón 2003 pasó algo parecido: yo voy a recordarlo por muchas otras cosas de verdad grandes, porque fue un festival extraordinario, pero quien no haya estado allí se quedará con los tres premios para la película ►



alemana *Schultze Gets the Blues* (mejor película, mejor director, dirección artística), los otros tres premios para la rusa *The Return* (actuación masculina, repartido entre sus tres intérpretes; guión y Especial del Jurado), más el premio a mejor actriz otorgado a Frances McDormand por su trabajo en *Laurel Canyon*. Había tal disparidad en las opiniones, empezando por mi voluntad de premiar cosas que de entrada quedaron fuera de la discusión (fervor que me llevó a un terreno lindante con la falta de decoro), que dos películas terminaron llevándose todo ante la imposibilidad absoluta de llegar a un acuerdo en otra dirección. Creo que *Los rubios*, de Albertina Carri, fue por lejos la mejor película vista en Gijón 2003 (así como creo que es la más interesante y conmovedora de las películas argentinas del año), seguida, eso sí, de *Schultze*. No me gustan nada los premios a *The Return* porque si bien es una película que pasa por correcta, nada tiene que ver (creo yo, puedo estar equivocado) con el cine que defiende Gijón; de hecho *The Return* estuvo a punto de ganar Mejor Película, hasta que argumenté que en Gijón no se podía premiar a la misma película que había ganado Venecia, y uno de los jurados cambió el voto en el último suspiro. Fiú...

Además de *Los rubios* y *Schultze* (una rareza cercana en espíritu a una tragicomedia muda, de una amabilidad absoluta, dulce y melancólica, sobre las desventuras de un señor alemán prematuramente jubilado al que una canción le cambia literalmente la vida), allí estaban esperando ser premiadas la austríaca *Struggle*, *15* (de Singapur) e incluso la indie-americana *American Splendor* o la italiana *L'isola*. Todas muestras de un cine imperfecto, por momentos inaudito e inclasificable, en las antípodas de las certe-

zas que *The Return* entrega cuadro a cuadro. Con gravedad, parsimonia, buenas actuaciones, lindos paisajes, mucha simetría y simbolismo, Andrei Zvyagintsev hace de *The Return*, su ópera prima, un caramelo visual para personas convencidas de que sus almas pesan más de 21 gramos. Es la historia de un padre largamente ausente (al que sólo hemos de conocer con el nombre de *pápa*, como es debido), que vuelve al hogar y se lleva a sus dos hijos a un viaje iniciático-aciago. En el camino la película se convierte en un festival de la crueldad, del castigo arbitrario, de la castración, de las lecciones morales. Es, ahora que lo pienso mejor, una película ruin, dedicada a rendir tributo a todo lo que no me interesa en el terreno de las relaciones familiares.

Dirigida por la austríaca Ruth Madder, *Struggle* también es una ópera prima dura; es una roca, diríase, pero su mirada sobre la nueva Europa no tiene relación con esa nostalgia aleccionadora de *The Return*, ni con ese miserabilismo tan *à la page* de los "grandes creadores" del cine de su país. Madder nos coloca en los ojos, en el ánimo, en cada músculo de su protagonista para revelar la injusticia, la explotación y la falta de posibilidades que enfrentan los habitantes de la Europa más empobrecida. Hay una escrupulosidad, un hastío y una sequedad en la mirada, que la sola reproducción de esos rituales laborales curiosamente logra, maquinal como es y todo, tener el peso de una denuncia.

En la competencia de Gijón había una película llamada *13* (que no es otra que *A los trece*) y otra llamada *15*. Dos años es mucha diferencia. Las chicas de la primera parecen (como bien escribió Noriega) las protagonistas de un comercial republicano destinado a alertar a los padres acerca de los peli-

gros que corren sus chiquitos, con tanta droga y tanto latino suelto (y de paso recordarles a esos progenitores que el divorcio está muy mal muy mal, y les crea a los chicos adicción al piercing). Es la única película (de todas las que hubo en todas las secciones) cuya participación en Gijón no entiendo. Por suerte estaba la ópera prima de Royston Tan (Singapur), *extended version* de su corto de 2001: los chicos de 15 hacen que las nenas de 13 parezcan *lorenas paolas* lobotomizadas; allí el consumo de todo (videojuegos, drogas, tatuajes) está puesto en máximo volumen, el clima de agobio (con sus correspondientes estallidos de liberación) es más espeso, la violencia es más irracional y todo está envasado en una película chillona y texturada, hipermontada, hecha de capas y más capas de imágenes intervenidas. ¿Y saben qué? Parece un documental *15*: cuenta la opresión con una libertad tan asombrosa y contiene tal furia de vivir que no hay modo de desconfiar de eso que el director nos muestra, no hay manera de no salir tocado/hundido.

Pero hubo más, claro, por fuera de la competencia y de mis labores, que el pote asturiano no está hecho sólo de fabas. Mi sección preferida de Gijón (como veterano de dos años de asistencia perfecta) es una llamada *Desorden y concierto*, donde sencillamente ponen películas musicales, en una curación en la que se advierte alto conocimiento de causa (es que la plana mayor del rock asturiano, los ya mencionados Mus, más Aroah e integrantes de Manta Ray, trabaja en el festival, y no vaya a ser cosa de desbarrancar justo en esa sección). Este año estaban *Biggie & Tupac*, indagación *alla José* de Zer de las guerras gangstarapers; la adorable y rudimentaria obviedad de *Greendale*, dirigida por el mismísimo Neil Young; *Live*



*Forever*, afiladísima postal sobre el estado de las cosas en el brit-pop después del temblor; *MCS: a True Testimonial*, estirado, errático y aun así magnético viaje al mundo de los pirromaniacos de Detroit; *Standing on the Shadows of Motown* y *The Mayor of Sunset Strip*, película que hace foco en la figura de un DJ y conductor radial llamado Rodney Biggenheimer, una especie de Carlitos Balá bonasai y glam, amante del rock y amigo de los grandes. En *Desorden y concierto* también programaron *La canción del pulque*, uno de los dos pequeños-grandes documentales mexicanos (el otro fue *La pasión de María Elena*), ancestrales y modernos ellos, que este año iluminaron el programa de Gijón. La música tiene, además, ramificaciones variadas en sitios clave del festival, empezando por los exquisitos recopilatorios que sueñan en los cines antes del comienzo de cada película, y siguiendo con un nutrido programa de fiestas y conciertos, al que este año, con el tema del juradismo y la obligación del madrugón, me apunté un poco menos, he de reconocerlo, aunque ahí estuve cuando los valencianos de Polar dieron su lento banquete cinematográfico acompañados por un terceto de cuerdas y un montaje de tópicos top de la historia del cine, cuando el señor Louie Austen demostró en vivo

que hoy día a ese tal Sinatra el beat le iría muy pero muy bien, y cuando Cristina Roseninge bajó como una princesa helada, hermosa hasta el dolor físico, para convencernos de que, sí, hay otra Nico posible. Las retrospectivas en Gijón 03 fueron 03: Olivier Assayas, Ulrich Seidl y Hal Hartley. El hecho de buscar películas para Buenos Aires tiende a dejarme afuera de la posibilidad de seguir a conciencia una retrospectiva, aunque en el caso de Assayas y Hartley había visto ya casi todo. Hartley paseó por Gijón su elegancia, su amabilidad y una inteligencia que se le escapa apenas dice buen día, y su retrospectiva se me ocurre un acto de justicia facturado muy a la manera de este festival: sorpresivo, desarmante y, a la vez, de alta precisión. No vi películas de Seidl pero sí me dediqué a leer el libro sobre su obra editado por el festival, escrito por Carlos Losilla y titulado *En busca de Ulrich Seidl*. Es uno de los mejores libros de cine que leí en mucho tiempo, y su título es perfecto: el crítico recibe el encargo de escribir, sale en busca del autor (de las películas) y lo que termina encontrando es a otro autor, al de un libro que jamás había pensado hacer. El resultado es muy parecido a un diario de viaje, pero a un viaje que transcurre de cara a la tele, entre un VHS y otro, antes de dormir, tras despertar. Un viaje fabuloso pero doméstico, verdadero o falso pero siempre atribulado. Gijón viene trabajando desde hace algún tiempo sobre la revisión de los nuevos cines que explotaron en el mundo inmediatamente antes o durante la década del 60: en 2001 fue el Free Cinema británico, en 2002 fue la Nouvelle Vague, y este año le tocó el turno a España. Si bien no pude ver cosas que me interesaban de Julio Diamante o Manuel Summers, ahí estuve, sí, puntual, en la sesión de las cinco de la tarde de 1, 2,

3 al escondite inglés (1969), artefacto ultra-pop de Iván Zulueta, el mismo que 10 años más tarde entregaría la extraordinaria *Arrebato*, posicionándose así como *mi* director español de todos los tiempos, definitivamente: dos películas, dos 10, 10 de promedio. Otro tipo de travesía es el que ofreció la sección *Nuevo documental americano*, completa/compleja colección de postales urgentes desde Bushland en el que sobresalieron *An Injury to One*, pequeña maravilla de Travis Wilkerson vista en el Bafici 03; *Dogtown & Z Boys*, portentosa fábula skater, henchida de cultura pop y debida a la sabiduría de Stacy Peralta; *Life and Debt*, también mostrada en el Bafici, o el FMI con los dientes clavados en el cuello de Jamaica, y (entre otras, que hubo más) *The Weather Underground*, alucinante viaje a la historia de los Weathermen, pequeña pero muy rendidora facción armada desprendida de grupos universitarios radicalizados, cuyo accionar comenzó con la férrea oposición a la guerra de Vietnam y siguió con diez años de clandestinidad y ataques con bombas a edificios federales (incluyendo el Capitolio) y estaciones de policía, siempre dentro de Estados Unidos y ante la impotencia del FBI.

Gijón tiene una sección de esas que en los festivales se conocen como "panorama" y que allí se llama *Esbilla*. Es una sección pequeña, nada bulímica, totalmente despojada de obras maestras y de nombres canónicos, en la que convivieron *Choses secrètes*, *Reconstrucción de un amor*, *The Station Agent*, *The Five Obstructions* o la mexicana *La pasión de María Elena*, documental sobre la joven mujer del título, indígena rarámuri, cuyo hijo murió atropellado por una mujer blanca. La película es lo más parecido a un western que se puede hacer hoy día, y su directora, Mercedes Moncada Rodríguez, aprovechó con grandeza los paisajes y las sierras para enmarcar esta tragedia actual (que es de verdad desgarradora), en la que los blancos vuelven a enfrentarse a los indios y lo hacen armados con el poder, los miedos y los prejuicios de siempre, con esa voluntad de engañar que ya tiene siglos de antigüedad.

¿Había más? ¿Me quedé con las ganas? Por supuesto. Quedaron cosas sin paladear y hubiese querido tener más tiempo para disfrutar de esas que sí probé. Las noches se hicieron cortas y se hicieron pocas, no accedí a ciertos secretos y quizá no vaya a hacerlo nunca. Pero traje al menos una certeza en el viaje de regreso, y es la siguiente: nada mejor que Asturias para el pote; nada mejor que noviembre para Asturias, cuando empieza el frío. ▣

Gracias mil a Fran, Mónica, Ramón Lluís, Vera, Irene, JL, Celsa, Isabel, Yolanda, Eugenia e Hilario. Por todo, por siempre.

# La lenta velocidad del coraje

Sin ninguna otra posible justificación que el insistente fervor de su autor, este artículo se dedica a revisar una de las cumbres de esa dupla fundamental de la historia del cine estadounidense: el western y John Ford. **por MANUEL TRANCON**

*A colocarse la mochila iniciática y a exorcizar la mishiadura, refutar el tiempo y los temporales, preparar la mesa y los planes de evasión contra la asfixia cotidiana, y darse a la vieja y nueva tarea de unir y separar. Para hacer retroceder a la noche, para iluminarla, que es la tarea de muchos de nosotros.*

Rodrigo Tarruella sobre Angel Faretta

Paisaje desértico y rocoso. Cielo nublado sobre las montañas. Entra en cuadro una vaca, la siguen muchas más. Los cuatro hermanos Earp arrear ganado. El paisaje parece familiar. Es el Monumental Valley, hogar del western y del mito. Comienza *Pasión de los fuertes*; léase, *My Darling Clementine*; léase, el Oeste melancólico y viril de don John Ford, íntimo cantor de las tristezas y alegrías de su tribu.

Entre el fin de la Segunda Guerra y mediados de la década del 50 (es decir, hasta la tragedia pura: *Más corazón que odio*), Ford fue ennegreciendo sus historias, pero el estilo siguió aspirando a la utopía, al paraíso en la Tierra. Su costado racional se estaba desencantando de Estados Unidos, pero su sensibilidad todavía no. *Pasión de los fuertes* fue filmada en 1946, cuando aún tenía fuerzas para inventar mitos, aún era el poeta que enfocaba hacia la llanura desértica y la imaginaba convertida en un jardín. Seguía vivo dentro suyo el mito de la construcción de una nación a partir de la nada: el sueño (norte)americano. La realización de ese sueño se reveló en su sentido más pesadillesco 16 años después, en su triste, solitaria y final *Un tiro en la noche*.

Uno de los temas de *Pasión de los fuertes* es el coraje que permite enfrentar una vida llena de privaciones y peligros. Para mostrar valor, nadie mejor que el asustadizo Granvi-



lle Thorndyke (Allan Mowbray), viejo shakespeareano decadente. El actor está subido a la mesa del *saloon*, con el sombrero y la capa raídos, acosado por los tiros de los cowboys, con el terror a una muerte que intuye cercana y sintiendo la humillación del débil. Cuestión que el tipo, borracho perdido, temblando de miedo, y con un público de temer alrededor, en medio del humo de las pistolas y los vasos de vaya-uno-a-saber-qué, ese hombre, en ese momento crucial, hace lo único que sabe: actuar. Con el miedo subiéndole por el cuerpo, recita Hamlet como nunca; con las tripas, con huevos, con emoción. Deja que el drama ajeno lo recorra y se le vuelva propio, olvidando las palabras, equivocándose, con Doc Holliday (Victor Mature) como apunta-

dor. Recobra la potencia y el terror que seguro sentía Hamlet en ese instante, al temer esa acción brutal e inevitable que estaba por cometer. Da vida a un personaje lejano a él en el tiempo. Una tragedia que transcurrió en alguna noche danesa revive en un actor casi acabado recitando en un bar del Oeste yanqui siglos después.

Thorndyke, al borde del abismo, descubre eso que Sean Aloysius O'Feenney filmaba como nadie: el nacimiento de la dignidad, del respeto por sí mismo, en una persona que carga con el peso de infinitas derrotas. El coraje no es sólo saber disparar más rápido, sino, sobre todo, descubrir dentro de sí la dignidad escondida, tratar de superar los límites autoimpuestos. Mediante el humor y las digresiones, situaciones que podrían ser encorsetadas y solemnes se llenan de vida. Corajudo no es el que no siente miedo sino el que, sintiéndolo, decide enfrentarlo. (Corajudo es Dutton Peabody –Edmond O'Brien–, el periodista borrachín de *Un tiro en la noche* que, antes de ser asesinado por Liberty Valance, oliendo la muerte acercarse, decide despedirse de una vida de noticias y alcohol con una súbita humorada. Sonríe y dice: “Liberty se toma libertades con la libertad de prensa”. Y cómo olvidarse de ese otro valiente de *La diligencia*, el doctor Boone –Thomas Mitchell–. Era fácil para Wayne enfrentarse a sus tres enemigos al mismo tiempo y matarlos casi sin despeñarse, porque tenía inteligencia, confianza y fuerza. Era casi un superhéroe. Su logro no le requería demasiado esfuerzo, ni despertaba demasiada sorpresa. En cambio, era admirable que Mitchell –borracho, débil, perdedor y desarmado– enfrentase a uno de los malos para ordenarle que deje ahí su escopeta y pusiese en riesgo su vida frente a



Dos imágenes de *Passión de los fuertes*, con el más recordado de los Wyatt Earp: Henry Fonda.

un oponente que lo podría haber matado de un tiro. Esa es una proeza que merece un cielo propio.)

Los humillados y ofendidos son los verdaderos héroes de Ford. Los parias: borrachos, putas, indios; los vagabundos de cualquier especie. Descubren su secreto valor ante el peligro y son la esperanza de un mundo mejor. En *Passión de los fuertes*, el coraje también tiene que ver con el amor. Dos ejemplos: Wyatt Earp (Henry Fonda) está sentado en su hamaca. Ve la llegada de Clementine Carter (Cathy Downs), y descubre que la vida es más que arrear ganado, tragar polvo o morir de olvido en algún pueblo de frontera. Mientras Wyatt se levanta de la silla como un resorte, aparece el tema *leitmotiv* del film (*My Darling Clementine*), para indicar que una revelación se produjo ante sus ojos: descubre a esa morocha que baja de la diligencia, una mujer que no huele ni a ganado, ni a polvo, ni a muerte en un oscuro callejón. No es una mina, es una dama. Esa aparición abre un mundo nuevo ante sus ojos; huele diferente, se mueve diferente, se ve diferente, habla diferente... "Es amor, corazón, y regresa / y hay que darse al amor como ayer" (Homero Expósito). A Wyatt le da un vuelco la vida viendo bajar de la diligencia, en un pueblo olvidado de la gloria del cielo, a Clementine Carter, la verdadera pasión de los fuertes.

Luego, el domingo. Baile al aire libre para celebrar la construcción de la iglesia. La secuencia entera es uno de los grandes momentos fordianos, una comunión entre los hombres y la naturaleza y una fuerza superior que los une a todos. La banda toca música para bailar, todos lo hacen menos Wyatt y su *darling* Clementine, de pie uno al lado del otro, intimidados. El no se anima a

sacarla a bailar, la mira de coté; ambos se hacen los desentendidos, enrojecen, miran con callada envidia a los demás, que bailan felices. Wyatt se saca el sombrero, no sabe qué hacer con él, empieza a moverlo en su mano, nervioso... Tiene miedo de nunca poder dar el gran paso, de ser rechazado, de pasar vergüenza... El deseo y el miedo —léase, suspenso— crecen al mismo tiempo.

Ese momento de espera e incomodidad de los personajes, cuando sale a relucir su fragilidad, es el que los hace tan queribles. El terror a la situación que no se controla.

Wyatt, en el interminable minuto de incertidumbre, seguramente añoraba el tranquilizador ruido del Winchester de los Clanton, el olor a bosta de vaca, el polvo en la cara. El espectador está incluido en esta acción, es partícipe de la espera y el miedo a que todo salga mal, la dificultad de toda acción humana. Para este tímido héroe fordiano, morir bajo las balas de los Clanton parecía un horizonte tranquilizador al lado de pedirle a la mujer amada que baile con él. Cuando por fin salen a la pista, bajo el cielo que se abre sobre sus cabezas, se produce un momento de liberación; porque primero vimos cuánto les costó dar el paso adelante.

Son las debilidades humanas —la del actor frente a la muerte, la de Wyatt y Clementine frente al amor— las que hacen que esas escenas sean tan emocionantes, que los personajes tengan tanta vida. Tratar de superar los propios miedos y el esfuerzo que esto supone. La voluntad de realizar los sueños y descubrir hasta dónde se puede llegar.

Pero esta también es una película profética sobre los pasos futuros de la filmografía fordiana por la presencia de un personaje: Doc Holliday. Una anomalía dentro de una película con personajes cristalinos. Un estoico

paria tanto de la civilización como de la barbarie. El drama que empieza a esbozarse en este personaje será el centro de las películas de Ford de ahí en adelante, con héroes todavía más asociales. Doc es un intermediario, incomprendido tanto por los agentes del caos como por los del orden. Está siempre entre Chihuahua y Clementine, entre los Clanton y los Earp, entre el *saloon* y la iglesia; pendulando entre ambos mundos. Su paradoja es que se convierte en agente casi involuntario de la civilización, un orden con reglas imposibles para él, un anarquista visceral. Su futuro no está en la iglesia ni está en el *saloon*; está en algún cementerio, enterrado en un ataúd de pino, junto a su hermano espiritual Tom Doniphon, el hombre que mató a Liberty Vallance. Desolado náufrago dentro de una realidad ajena, Doc Holliday es una muestra de las tragedias por venir.

Su punto sin retorno, donde quema los puentes y ya no tiene vuelta atrás, sucede en su habitación. Está solo. Se ven apenas penumbras. Acaba de rechazar por última vez a su esposa, a la que ama. Tiene un vaso de Bourbon en la mano. Se lo toma de un trago. Mira su diploma de cirujano y su cara aparece reflejada en el vidrio. Murmura con desprecio: "Doctor John Holliday" y estrella el vaso contra el vidrio del diploma, que se hace pedazos junto al reflejo que le devolvía. Ya nunca más será el prestigioso doctor de Boston de su pasado lejano, pero tampoco el violento cowboy que fue hasta hace unos instantes. Al destruir su propia imagen, se borra a sí mismo. Se le podría decir lo que Marlene Dietrich a Orson Welles en *Sed de mal* cuando Orson le pidió que le leyera el futuro en las cartas: "No tenés futuro. Te lo gastaste todo".

PD: Una de las "curiosidades" de la edición en video en Argentina de *Passión de los fuertes* —a cargo de Cobi Film— es el particular método de subtítulo hecho por una empresa que, curioso, alega llamarse Video Precisión. La florida imaginación del subtitulador de turno, no contenta con el nombre del protagonista (Wyatt Earp) lo reemplaza por Wiatt Erph, Doc Holliday transmigró en Dog Holliday, a la familia Clanton le tocó en suerte apellidarse Clement, la ciudad de Tombstone —una de las más famosas del Oeste— refundada como Tungstown y la Darling Clementine del título ve cambiado su apellido (Carter) por el alegórico Culture. Eso por no recordar las incontables líneas de diálogo cambiadas u omitidas con criterios que van de la sordera a la mera estupidez. El anónimo *traditore* no sólo no prestó la más mínima atención a la película, sino que seguramente no vio un western en su perra vida. Por un pelo se salvó John Ford de que lo rebautizaran Henry o Harrison. ■

# Que no se rompa y que no se doble

Acá seguimos con nuestra cruzada contra el doblaje. No nos gusta, nos arruina las películas, lo odiamos. En esta nota, algunas precisiones y algunas propuestas. **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

Ya se habrá leído en el editorial de este número que existe una amenaza contra el cine en Argentina por el lado del doblaje. El ejemplo que allí se propone, *Un viernes de locos*, es sumamente instructivo: no me cabe la menor duda de que su fracaso comercial tiene mucho que ver con el mexican(ead)ísimo doblaje que estropeó todas y cada una de las copias del film, so pretexto de que era "infantil" o "infanto-juvenil". También es probable que el lector haya visto el editorial de *La Nación* del domingo 1° de febrero, donde –con ingenio y una pizca de ironía– se habla de la incapacidad de los adolescentes para leer y comprender subtítulos (que luego el Dr. Mitre continúa denostando los males de la educación actual es otro cantar). Mi señora esposa, que ejerce la traducción y hace subtítulos, señaló en ese artículo un par de imprecisiones respecto del mal subtítulo que vale la pena aclarar. Por un lado, la cantidad de caracteres que caben en un subtítulo es limitada: por eso muchas de las palabras del original se pierden. Por el otro –y este es un enorme mal que el Estado argentino bien podría subsanar, como propongo más adelante– se suele subtítular en EE.UU. o en países con fuertes lazos comerciales y políticos con el Imperio (Puerto Rico, por ejemplo) y lo hacen, por lo general, hispanohablantes nativos o no que carecen de formación gramatical tanto en la lengua de traducción como en la materna.

El problema estético del doblaje es enorme, claro, porque el uso de la voz es una parte importantísima de la actuación y porque, además, altera la edición de sonido de un film. Es decir: una película doblada no tiene nada que ver con el original. Respecto del doblaje, Juan Villegas apunta también haber escuchado su justificación en el hecho de que los países que doblan sistemáticamente acostumbra así el oído del espectador a su propia lengua en el cine, lo que les permite también tener una industria local fuerte. Puede



Dos escenas de *Un viernes de locos* que se vieron en Argentina con un olvidable doblaje televisivo.

ser, pero cabe recordar que en Francia, por ejemplo, el espectador puede elegir qué versión quiere ver –oír– de un film (con reservas: por razones comerciales, esto es más frecuente en París u otras ciudades grandes que en, pongamos por caso, Dijon). Dado que cada país tiene sus particularidades, el argumento resulta falaz. La cuestión es simple: el mercado latinoamericano está al alcance de la mano, y no siempre se protesta por el doblaje. Además el doblaje es norma en la televisión, así que es un pingüe negocio que las productoras doblan los films y comercialicen para la TV de aire esas copias. Por lo tanto, la empresa Disney, por ejemplo, manda a toda Latinoamérica versiones dobladas. Este doblaje se hace en EE.UU., en las condiciones de paupérrimo nivel lingüístico mencionado para los subtítulos, y por gente que "globaliza" el argot mexicano como si en, pongamos, Mendoza los adolescentes se refiriesen a algo "piola" como algo que "está chido": nada de gastar dinero en subtítulos. No es que los adolescentes no sepan leer o escribir rápido (¿acaso las alarmas del Dr. Mitre no toman en cuenta que muchos de ellos se comunican por chat que, más allá de errores de ortografía y gramaticales, es un ejercicio loable de escritura?) Sí tiene razón *La Nación* cuando dice que el doblaje no acrecienta las ganancias de los estudios. Pero baja los gastos de produc-

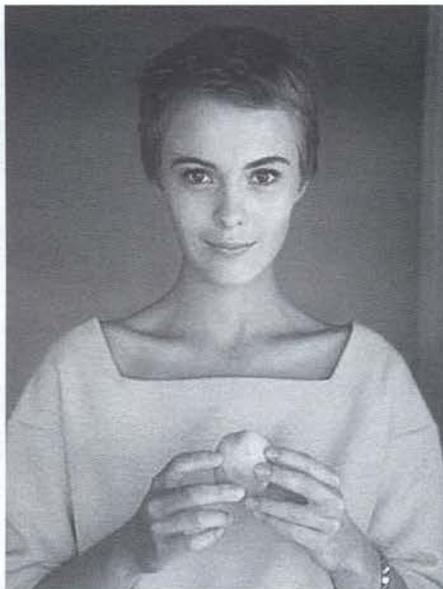
ción de copias. Nada raro en Disney, la empresa que hizo de los dibujos animados su estandarte y ahora cierra su departamento de dibujo (amén de pelearse con Pixar). Menciono a Disney porque es la que tomó la decisión de cerrar el subtítulo, pero es una práctica que se expande a otras empresas. La idea es gastar lo menos posible. Existen dos maneras sencillas de solucionar esto. Una es imponer a cada film extranjero una cuota de al menos el 50 por ciento de copias subtítuladas sin obligación de presentar copias dobladas. La otra es que el doblaje se realice en Argentina (está bien, a nadie le gustaría escuchar a Bruce Willis con la voz de Damián De Santo, pero estoy hablando de una manera de frenar el doblaje, no de incrementarlo); si las empresas no pueden presentar sus copias dobladas "en origen", difícilmente lo sigan intentando en copias genéricas. Y son medidas que el Estado puede impulsar. Por la integridad de la obra artística, por la capacidad intelectual de la población local y porque uno se harta de la tiranía de las empresas millonarias. Otra vez pongo el ejemplo de Francia: la obligación de doblar los films en el país y la imposición de cuotas de subtítulos a veces retrasa estrenos, pero las películas llegan igual. En cambio, en las heladas aguas del cálculo egoísta, el cine naufraga. ▀

# Artificios varios

Ahora podemos ver en DVD los efectismos del rey del impacto, el siempre homenajeado William Castle. Y también los juegos multicolores de Preminger en la Riviera Francesa.

CAMISA DE FUERZA, *Strait-Jacket*, EE.UU., 1964, dirigida por William Castle, con Joan Crawford y Diane Baker.  
 EL AGUIJON DE LA MUERTE, *The Tingler*, EE.UU., 1959, dirigida por WC, con Vincent Price.  
 13 FANTASMAS, *13 Ghosts*, EE.UU., 1960, dirigida por WC, con Charles Herbert y Douglas Woods. (LK-Tel)

William Castle fue el rey del efecto. No del efecto especial sino del efectismo, del impacto más allá de sus películas. Sus innumerables ideas para agregar elementos que sorprendan a la platea más allá de la pantalla merecen un libro entero y superan en muchos casos las virtudes de sus films. En Argentina están disponibles tres de sus títulos en DVD y allí se pueden apreciar algunos de los más delirantes recursos creados por él: *Camisa de fuerza*, *13 fantasmas*, *El aguijón de la muerte*. *Camisa de fuerza* está protagonizada por Joan Crawford en la última etapa de su carrera, cuando se volcó de lleno y con éxito al cine de terror. La película es interesante por la convicción con que la actriz hace su papel. Los extras del DVD son excelentes, incluyendo un breve pero interesante documental, algunas pruebas de vestuarios y... un par de ensayos de Crawford decapitando con un hacha. La serenidad y el profesionalismo con que lo hace es memorable. Y atención al logo de Columbia al final, es realmente imperdible. Último detalle: este es el debut cinematográfico de Lee *Hombre Nuclear* Majors. *13 fantasmas* nos ofrece una opción increíble: ver la película con fantasmas o sin ellos. En el caso del DVD, cada versión figura en cada lado del disco. Ver para creer, que le dicen. *El aguijón de la muerte*, protagonizada por el incomparable Vincent Price, cuenta la historia de un médico que descubre que el terror permite el crecimiento de una horrible criatura en las personas, que desaparece en el instante en que ellas gritan. Un disparate hermoso que incluye una notable y muy impactante secuencia en color (el film es en blanco y negro) y un cinematográficamente pionero viaje de LSD del



La belleza delicada de Jean Seberg.

mismísimo Price. El efecto del estreno, que aparece filmado en uno de los extras, consistía en una descarga eléctrica en algunas de las butacas cuando el bichito se "escapaba de la película". Los DVD de *13 fantasmas* y *El aguijón de la muerte* ofrecen pequeños documentales que ayudan a comprender mejor a uno de los directores más raros y más delirantes de la historia del cine. **Santiago García**

BUENOS DIAS TRISTEZA, *Bonjour tristesse*, EE.UU., 1958, dirigida por Otto Preminger, con David Niven, Deborah Kerr, Jean Seberg. (LK-Tel)

El estilizado diseño minimalista de la secuencia de títulos de Saul Bass –genial como siempre– nos pone sobre aviso: lo que se viene será indudablemente *très, très chic*. Seguramente así fue leída la película en el momento de su estreno, una fábula moral acerca de un decadente playboy cuarentón y su hija adolescente durante unas vacaciones en la Riviera francesa. La novela en la cual se basa, firmada por Françoise Sagan a los dieciocho

años y plagada de datos autobiográficos, estaba en boca de todos, y la adaptación *made in Hollywood* –en una era de tímidos pero firmes acercamientos a temas escabrosos– era el paso lógico. Lo interesante de la versión de Preminger es su doble cualidad de film fechado y moderno, la multicolor imaginería *lounge* que nuestra era retro ha vuelto a transformar en objeto de moda. En manos del austríaco exiliado la historia de la joven Cécile –cuyo superficial estilo de vida centrado en las *cocktail parties*, la moda playera y el amor como eufemismo se ve amenazado por la aparición de una firme candidata a madrastra reguladora– se transforma en un film ligero y amable que ni los terribles hechos de los últimos diez minutos parecen erosionar. Gran parte del atractivo radica en el triangular reparto, con un David Niven que parece anticipar la sofisticación de *La Pantera Rosa* y con Deborah Kerr demostrando nuevamente que una buena actuación suele definirse a partir de gestos casi intrascendentes. Y, por supuesto, Jean Seberg con su eterno pelo al ras, un año después de su descubrimiento por el mismo Preminger en otra versión del martirio de Juana de Arco y un año antes de su inmortalidad nuevaolera en *Sin aliento* (de allí en más la Seberg continuaría una intermitente carrera en Francia hasta su prematura muerte en 1979). Rodada en Cinemascope y con algunos interesantes experimentos en el uso alternado del blanco y negro y el Technicolor, esta copia restaurada realza cada una de las secuencias obtenidas en las locaciones y permite apreciar el particular tratamiento del color que Preminger aplica en las secuencias diurnas (esos trajes de baño, esos sombreros!). A excepción del trailer original, los extras brillan por su ausencia, pero teniendo en cuenta la lamentable falta de lanzamientos de clásicos en DVD, la película en sí misma es un regalo que se recomienda no dejar pasar. **Diego Brodersen**

# Almas perdidas

La edición de una película de Takashi Miike es la excusa perfecta para dedicarnos en extenso a la obra de este realizador que está bastante loco, según afirmaciones del autor. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

AUDITION, Japón, 1999, 115', dirigida por Takashi Miike, con Ryo Ishibashi, Eiji Shiima, Tetsu Kuremura, Miyuki Matsuda, Renji Ishibashi.

La joven Asami es una desquiciada pero Takashi Miike está totalmente loco. Asami es la protagonista de *Audition*, y el responsable de esta fábula moral llevada a extremos insostenibles es uno de los directores más prolíficos, originales y desperejados en su (ya) larga filmografía. No vi tantas películas de TM como los fans del director japonés pero un puñado de títulos creo que son suficientes para amar u odiar (o las dos cosas al mismo tiempo) a un realizador *vale todo* en cuanto a géneros, propuestas temáticas y formales y abruptos cambios de tono en la narración. Entre los tiros y la violencia física de *The City of Lost Souls* o el rejunte genérico (musical, terror, comedia) y temático (film de familia disfuncional, costumbrismo japonés) de *The Happiness of Katakuris*, se advierten grandes diferencias. Como primera definición, se podría decir que TM es un director sin estilo o, como ocurre desde hace más de veinte años con buenos o malos realizadores (Tarantino, De Palma, Robert Rodríguez), un cineasta residual que escauba en piramidales tradiciones narrativas o en materiales ajenos a la alta cultura cinematográfica. Sin embargo, TM parece tener menos estilo que los directores mencionados ya que –por ejemplo– *Visitor Q*, una fábula sexual que convierte en historias para niños los títulos más escandalosos de Pasolini (incluyendo *Salò o los 120 días de Sodoma*), obliga directamente a preguntarse si el realizador está loco o se hace. *Audition*, por otra parte, es un fiel reflejo de las virtudes de Miike para la puesta en escena y de su preocupación por transgredir normas genéricas. En este caso, los violentos cambios de tono vienen acompañados por los padecimientos físicos de uno de los personajes centrales. Pero vayamos al prólogo de *Audi-*



*tion*. Un hombre viudo, padre de un hijo adolescente, el dolor de la pérdida, el vacío imposible de llenar. Una audición para una película, el desfile de las aspirantes, algunos momentos de amistad masculina. La banda sonora nos instala en un drama familiar que para nada anuncia lo que vendrá después. TM narra con fluidez y ligereza la escena de la audición, en tanto que el sonido comienza a provocar una sensación extraña, como si se tratara de una película de Lynch. El quiebre narrativo se produce con la aparición de Asami, flacucha e introvertida, quien atrae al viudo con sus respuestas y silencios. A partir de allí comienza la historia de un amor (imposible) con más de veinte años de diferencia, donde el sonido del teléfono en la casa de Asami cobra protagonismo. La acción transcurre entre la melancolía del viudo, la rejuvenecida relación con su hijo y los encuentros de la particular pareja. En cuanto a la estructura del



Plano y contraplano de la escena de la audición.

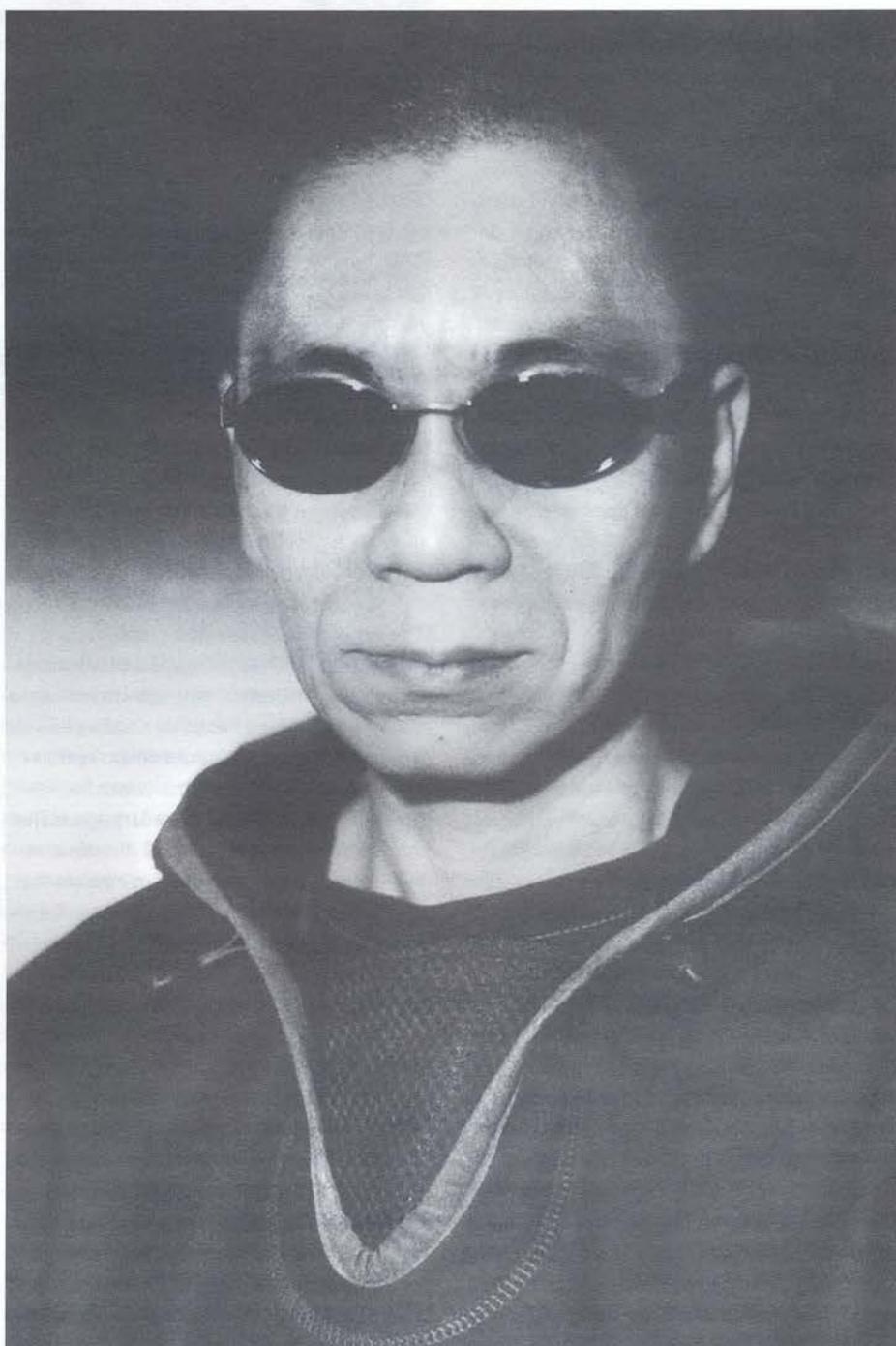
relato, esta segunda parte de *Audition* parece una continuación del drama familiar del comienzo. Sin embargo, el sonido se enrarece cada vez más y la música chillona del principio deja su lugar a silencios más prolongados. El trabajo con el espacio, por otra parte, es diferente al del primer segmento: casi no hay escenas en exteriores y prevalece un contrapunto muy marcado y asfixiante entre la casa del viudo y el hogar de Asami. El segundo y último quiebre genérico se produce con el maravilloso plano de Asami de espaldas y una bolsa blanca que imprevisiblemente se mueve, sacudiendo a cualquier espectador, sensible o no, frente a semejante impacto visual. Acá es donde se confirma que TM está loco. Sin entrar en detalles descriptivos, la película omite el espacio off y se relame en la tortura física y en la estética gore más exacerbada. *Audition*, a esta altura, es un film que se detiene en las profundas heridas en el cuerpo del hombre viudo; la historia de amor deja su lugar a la inolvidable voccecita de Asami haciendo su tarea, en tanto que la puesta en escena ofrece una estilización visual que hace más insostenible el dolor físico. Tomarla o dejarla, esa es la cuestión. *Audition* y Takashi Miike convierten la sangre de las películas de Dario Argento en una fábula sobre la bondad del ser humano. **A**

# Mondo Miike

Prolífica y errante, la obra de este director es ignorada por las distribuidoras y rescatada por los festivales locales. Maestro secreto que conocemos gracias a unos cuantos DVD. **por DIEGO BRODERSEN**

Durante los últimos meses, algunas de las cartas de lectores recibidas en nuestra redacción indican cierto rechazo, o al menos molestia pasajera, hacia la tendencia en la revista a comentar o señalar películas que no han recibido –y probablemente no reciban nunca– una distribución local, así sea en sala o en formato hogareño. En el número pasado Mariano Llinás, por otro lado, instaba a los redactores de *El Amante* a que “desatiendan los estrenos y hablen de los films que les fascinan o que les indignan, aunque sean viejos”. Las dos posiciones son absolutamente atendibles y para nada excluyentes: debería ser posible volver a hablar de esos films que amamos u odiamos y que hemos visto tantas veces sin desatender la coyuntura de la cartelera que nos toca en suerte todas las semanas. A esto me animaría a sumarle un tercer vector, un poco como respuesta a los mencionados lectores, formulado en formato de pregunta: ¿deberíamos obviar algunas de las películas y realizadores más ricos, interesantes y renovadores del cine que se hace hoy en día por la sencilla razón de que no se estrenan? ¿Debe una revista de cine especializada hacer oídos sordos y ojos ciegos a la complejidad del mapa cinematográfico contemporáneo porque los dictados del mercado nos impiden verlo desplegado comercialmente? Desde ya que, por una cuestión de espacio, esta nota no se propone como un ensayo en busca de respuestas a estos complejos interrogantes, pero centrarnos en un tema específico –en este caso, un realizador tan atrayente como desconocido fuera de un reducido círculo– quizá nos ayude a aportar datos en esa dirección y nos proporcione un ejemplo concreto de cómo la voracidad cinéfila es capaz de sortear obstáculos que parecen insalvables.

**EL FENOMENO.** Takashi Miike explotó. De la noche a la mañana. Hace ya unos cinco años *Dead or Alive* y *Audition* sorprendie- ▶



ron en cuanto festival de cine existe y a partir de ese momento comenzó a gestarse un fenómeno de dimensiones casi míticas alrededor de la figura de este director tan prolífico como singular. Las frases repetidas hasta el hartazgo giraban –y siguen haciéndolo– alrededor de dos puntos: la extraordinaria usina de trabajo de Miike, capaz de generar cinco o seis películas por año sin perder un estándar de calidad que a ese ritmo parece muy difícil de sostener, y la extraña metamorfosis temática y estética que impregna casi todos sus films, la sorpresa constante como moneda corriente. Originalidad y fecundidad. La primera característica hizo de TM un cineasta de culto genuino, instantáneo y planetario. Basta navegar unos minutos *Google* en mano para percatarse de la verdadera dimensión de sus seguidores. La segunda, por otro lado, hizo de su obra un ente inabarcable, un álbum de figuritas imposible de completar. Una tercera característica, la escasa difusión comercial de sus trabajos fuera de Japón, dificulta aun más el acercamiento a sus films menos conocidos (la mayoría). Las consecuencias directas de estos tres factores coincidentes son, por un lado, el total desconocimiento a nivel masivo; por el otro, una horda internacional de fanáticos empedernidos lanzados a la búsqueda de cuanto título se les cruce por delante. Para estos últimos, nada es prohibitivo: bajar tal o cual película, sin subtítulos en idioma alguno, de un oscuro sitio y tomar algunas clases de japonés básico; darse una vuelta por un puesto callejero y conseguir una copia pirateada en CD de ese título tan difícil de conseguir; comprar por internet una copia de alguna de las pocas películas editadas legalmente en Occidente. Desde ese punto de vista, difícilmente pueda encontrarse una definición más cercana a lo que se entiende por "cineasta de culto". Argentina no es una excepción, y los *miikemaniacos* locales se cuentan por centenas, orgullosos portadores de un saber que el resto de los mortales desconoce, celosos de sus tesoros –algún DVD original *made in Japan*, cierto título demasiado nuevo o demasiado oscuro–, reconocibles en el habla por códigos propios, dignos de una logia secreta. Son cazadores y su presa son las películas. Hace algunos años se decía que el futuro del cine no estaría radicado en las salas, que las nuevas tecnologías correrían el eje hacia lo digital y lo multiformato. El futuro llegó y la profecía se ha cumplido, pero al menos aquí y por el momento no como evolución natural sino como lugar de resistencia. Alejados de la utopía de la cartelera perfecta, a falta de matices y en contra de la homogeneización cinematográfica: la búsqueda marginal y clandestina de otras voces, otras imágenes, otras maneras de ver el mundo y de entender el cine.



**EL REALIZADOR Y LAS PELÍCULAS.** Miike es una paradoja. Cineasta multiforme, sus cerca de sesenta largometrajes –telefilms, miniseries y películas para el mercado del video incluidos– sobrevuelan por cuanto género y rótulo cinematográficos existen a la vez que mantienen una coherencia de estilo notable. Otra definición de diccionario: nos encontramos ante un auténtico autor. Nacido en las afueras de Osaka el 24 de agosto de 1960, TM debuta como realizador recién en 1991 con una comedia, *Eye-catch Junction*, y realiza once largometrajes para el creciente mercado del directo a video en apenas cuatro años. En este punto es necesario destacar que el *V-cinema* ha sido, desde fines de los ochenta, el campo de experimentación de muchos realizadores que luego pasarían a jugar en las grandes ligas, un dato curioso si tenemos en cuenta que, por ejemplo en Estados Unidos, la realidad traza el camino opuesto: son los directores caídos en desgracia los que terminan relegados a los mercados menores. 1995 sería el primer mojón en su carrera. *Shinjuku Triad Society*, film rodado en 16mm para su distribución hogareña, genera una pequeña conmoción en los espectadores ávidos de novedades. La historia es sencilla y no se aleja demasiado del género

*yakuza* contemporáneo, pero los trazos Miike comienzan a brotar por aquí y por allá. Ejemplo: la policía comienza a interrogar a un sospechoso, pero los métodos tradicionales no logran resultado alguno. Corte. El sospechoso está desnudo, en cuatro patas en el piso; detrás de él otro policía lo sodomiza mientras continúa haciendo las preguntas pertinentes, un método poco ortodoxo de tortura. La brusquedad del cambio de registro, el paso de comedia repentino e inesperado, es una de las marcas registradas de Miike. En este mundo particular, la violencia es nada más y nada menos que otra forma del grotesco.

*Shinjuku* inicia, además, una trilogía unida por el tema de la inmigración, o más precisamente por las operaciones de la mafia china en territorio nipón, que completarían *Rainy Dog* (1997) y *Ley Lines* (1999). Esta última es la más lograda de las tres y una de las películas más interesantes y trágicas de su filmografía, donde los juegos con la alteración temporal narrativa y la interrelación entre los personajes terminan diseñando un tapiz nostálgico y sorpresivamente profundo. Ese territorio sería nuevamente visitado, aunque invirtiendo los espacios geográficos, en *The Bird People in China*, donde un par de japoneses represen-



En la página anterior, los exploradores nipones se prueban las alas de *The Bird People in China*; una de las chicas del grupo Speed en *Andromedia*; Tadanobu Asano contempla extasiado una de las masacres de *Ichi the Killer*.

En esta página, lactancia durante la madurez, una de las extrañas imágenes de *Visitor Q*; Riki Takeuchi, co-protagonista de la trilogía *Dead or Alive*, apuntando a cámara; Takashi Miike en pleno rodaje.



tativos del capitalismo más extremo encuentran en un pueblito perdido de China la posibilidad de un cambio radical en sus vidas. De un tono furiosamente distinto a los films hasta aquí citados, en su exposición de un lirismo sin fisuras de ese paraje tan inaccesible como imposible, les demostró a colegas y productores varios que su talento como realizador iba mucho más allá de la velocidad y el nervio narrativo. Miike es un cineasta extremadamente talentoso y, como Fassbinder en otros tiempos, simplemente no puede parar de filmar. Alguien comentaba luego de la proyección de *Dead or Alive 2* en el Festival de Buenos Aires que Miike lograría una obra maestra sólo cuando se detuviera y filmara una película por año. Tal vez sea cierto. Pero es muy probable que ocurra exactamente lo contrario. El buen recibimiento de *The Bird People...* tuvo como consecuencia inmediata el ofrecimiento de realizar su trabajo más industrial hasta la fecha (y el de mayor presupuesto). *Andromedia* es una *teen movie* que tiene como protagonistas a las chicas de un grupo llamado Speed, una suerte de Banda nipón. La comparación no es ociosa, ya que la idea es básicamente la misma que en nuestra *Vivir intentando*: ante el éxito de venta de discos, una película que ayude a seguir vendiendo más placas. Pero allí se acaban las similitudes: a quince minutos de comenzada la historia, la líder del grupo muere atropellada por un camión (¡¡¡!!!), y su alma pasa el resto del film encerrada en un ordenador, mientras unos villanos del mundo de la computación tratan de atraparla para conocer el secreto de la inmortalidad (uno de ellos está interpretado por Christopher Doyle, el fotógrafo de Wong Kar-wai). Film de encargo desvergonzado, chillón, vibrante y abrasadoramente inge-

nuo es, sin embargo, un film ciento por ciento Miike, iconoclasta hasta la médula. Si bien es cierto que al menos un tercio de la obra de Miike está dedicada a los films de *yakuzas*, como ocurrió con su par Seijun Suzuki hace cuatro décadas, los códigos y lugares comunes del género son para el realizador apenas una plastilina flexible sobre la cual moldear otras figuras. La reciente *Gozu* (2003) se inicia con un grupo de mafiosos reunidos en un restaurante, imagen recurrente si las hay, pero al cabo de un par de minutos Miike comienza a amasar, estirar, deformar, delimitar para acto seguido romper esos límites, y el resultado es algo parecido a un David Lynch... en ácido. Y todo ello sin perder de vista jamás el rigor narrativo —entendido como lo opuesto a las trampas de guión y la demagogia para con el espectador— y un talento para la cohesión de elementos en principio insolubles pocas veces visto, una película alucinada con imágenes que difícilmente se borren de la retina del espectador en poco tiempo. *Audition* es otro gran ejemplo de esta dulce aberración narrativa, prodigio de zarandeo emocional y manipulación genérica. A propósito del tema de la mutilación física como metáfora de las cicatrices del alma —tema caro al cine japonés de todos los tiempos— *Ichi the Killer* (2001) es la quintaesencia del dolor físico según el realizador y otro film donde el mundo *yakuza* es simplemente una excusa.

**PREGUNTAS.** Volviendo al tema de la distribución, y corriendo el riesgo de pecar de bulímico, las dudas vuelven a asaltarme. En *El Amante* comenzamos a hablar de Takashi Miike a comienzos de 2000, e incluso publicamos una entrevista realizada en el Festival de Rotterdam por Gusta-

vo Noriega y Hugo Salas. Quizá creíamos, ingenuamente, que los años venideros nos traerían el desembarco de algunas de sus películas en las salas locales. Nada de eso ocurrió, excepción hecha del lanzamiento en video de *Audition* luego de un semi-estreno en la pequeña sala de un hotel. Entonces, ante ese estado de las cosas, ¿debe quien escribe refrenar sus deseos de hablar de *Full Metal Yakuza* (1997), relectura de *Robocop* en clave disparate donde TM coquetea con el cine de superhéroes? ¿Debería callar mi ansiedad por el próximo lanzamiento en Japón de *Zebroman* (2004) o el de *Izo* (2004), donde Miike dirige por primera vez a Kitano? ¿Por qué no puedo compartir mi interés por *Sabu* (2002), telefilm donde el director se acerca al cine de época sin perder de vista la mirada hacia el Japón contemporáneo? ¿Debería olvidar las emociones encontradas y la inquietud que sentí al ver *Visitor Q*, probablemente una de sus mejores películas hasta la fecha? ¿Tendría que aplacar la pulsión por nombrar *Agitator* (2001) y *Graveyard of Honor* (2002), dos obras magnas de textura operística? ¿Acaso pueden aquellos que la disfrutaron refrenar la tentación de citar *The Happiness of the Katakuris* como una de las películas más felices de los últimos años? Creo que la respuesta es no. No deberíamos silenciar ese cine que, desafortunadamente, la mayoría no puede ver por obra y gracia de la situación económica, la falta de riesgo de los distribuidores independientes y la gigantesca presión de la maquinaria publicitaria de las *majors*. Sería un grave error hacerle el juego al *statu quo* y no encender alertas respecto de una situación que parece ir empeorando mes a mes. Para que, al menos, la brasa siga encendida. ▀

# Nada en común

Oferta variada: una de la familia *Matrix* pero más clase B y menos pesada, una buena de pueblo chico americano y otro bodrio oxidado de Bruce Beresford.



**EQUILIBRIUM, EE.UU., 2002, dirigida por Kurt Wimmer, con Christian Bale, Sean Bean, Emily Watson. (Gativideo)**

Los clones de *Matrix* no podían tardar demasiado en hacer erupción, y esta *Equilibrium* desde el título mismo parece diseñada a imagen y semejanza de la trilogía de los Hnos. Wachowski. Están las peleas, la vestimenta y hasta cierta idea de sociedad dirigida por un Estado que oculta la realidad en base a algún artilugio químico para recordarnos que, mal que nos pese, la saga en cuestión ha comenzado a gestar descendientes. Sin embargo, y a pesar de las elucubraciones filosóficas de bajo calibre que la lastran, el film de Wimmer supera ampliamente al original en diversión y ritmo. Quizás el presupuesto, mucho menor, y la sabia decisión de entregar un producto que remeda a los clásicos clase B de antaño jueguen a su favor y lo alejen de tanta ampulosidad tecnotrónica. Dicen que *Equilibrium* pasó sin penas ni gloria por las salas de cine del Norte, pero que generó un seguimiento de culto a través de internet luego de su lanzamiento en video. No es para tanto, lo juramos. **Diego Brodersen**



Nada de eso sucede con esta película, en principio porque tiene cuatro actores extraordinarios –Laura Linney especialmente, pero también Mark Ruffalo, Rory Culkin y Matthew Broderick–; en segundo lugar porque, a pesar de que las peripecias pueden ser “ya vistas”, se encadenan con una naturalidad que las hace surgir con la misma sorpresa con que ocurren en la vida real. Ese, ni más ni menos, es el núcleo de la mayor hazaña de la película: que la mirada curiosa del espectador caiga sobre los personajes con la intensidad de quien los cree reales.

La historia tiene por núcleo a una mujer en período de cambio: un novio que quiere casarse con ella, un hijo que quiere saber de su padre, un jefe que pasa de insoportable a amante y, especialmente, un hermano un poco disoluto. Estos elementos son los que causan temor: la prolijidad suele pasar como lija por encima de ellos en los films americanos de pueblo chico, hasta que las películas quedan al nivel del álbum familiar y todo se resume en una cuestión de diseño, donde los actores hacen un enorme esfuerzo por que sus personajes combinen el aspecto trivial de la gente común con la cuota de extrañeza que lleve adelante las peripecias. No es el caso, aunque uno lo teme en los primeros instantes de la película. No se trata de re-



Arriba, la bella Laura Linney en *Puedes contar conmigo*. Abajo, otra imagen de la misma película. Arriba a la derecha, *Equilibrium*.

**PUEDES CONTAR CONMIGO, You Can Count on Me, EE.UU., 2000, dirigida por Kenneth Lonergan, con Laura Linney, Mark Ruffalo y Matthew Broderick. (AVH)**

Nos hemos ganado el derecho a la desconfianza respecto de los films americanos de pueblo chico que han hecho la pequeña fortuna de tantos “independientes” en busca de rápida cooptación hollywoodeña. Un poco eso es lo que puede llevar a mirar con recelo *Puedes contar conmigo*, dado que todo está ahí: pueblo chico, relaciones familiares conflictivas, alguna (o algunas) tragedia en el pasado y el tono agrídulce que a veces pasa por justo, pero que muchas veces no es más que miedo al clímax.



AHORA EN VIDEO POR JUAN P. MARTINEZ

solver esas peripecias sino de profundizar en los personajes frente a ellas. Poco a poco, las emociones van tiñendo el relato hasta que lo dominan completamente y hacen que el film cobre un extraordinario espesor. Lo que importa es la relación entre los dos hermanos, vínculo que va disolviendo poco a poco el arranque un poco estereotípico (hermana rígida-hermano disoluto) para mostrarnos lo que hay de cada uno en el otro sin subrayarlo. Lo-nergan, de todas maneras, no puede obviar algunos lugares comunes (aunque en ocasiones están bien inscriptos en la historia y "pasan") ni hacer del párroco del pueblo, con quien trata de confesarse la protagonista. Pero esas pocas debilidades se compensan porque detrás de la mirada del realizador-guionista hay un mundo consistente que vale la pena visitar.

Leonardo M. D'Espósito

EVELYN, EE.UU. / Irlanda / Alemania / Holanda, 2002, dirigida por Bruce Beresford, con Pierce Brosnan, Sophie Vasseur, Niall Beagan. (AVH)

El otrora prestigioso Bruce Beresford puesto al servicio de un vehículo para el lucimiento de Pierce Brosnan, protagonista absoluto y productor de un film que lo aleja de las aventuras bondianas para acercarlo al reino de los telefilms cuadrados (ya que estamos, casi una redundancia). Basada en una historia real, Evelyn narra la odisea de un padre que pierde la tenencia de sus dos hijos en la Irlanda de los 50, y no se aleja ni un segundo de la obvedad y la cursilería más rampante. Una película sin alma, a la cual se le notan a la legua todos y cada uno de los resortes narrativos, bastante oxidados, por cierto. DB

MUJER FATAL, *Femme Fatale*, dirigida por Brian De Palma. (Transeuropa)

Los depalmaníacos de la revista se dieron un festín el año pasado con el nuevo De Palma. Primero, resignados porque *Mujer fatal* no se estrenaba nunca, en EA N° 134 le dedicaron la tapa, hubo una crítica re a favor y un dossier de Brian. Meses después finalmente se estrenó y se publicó otra crítica más, también a favor, en el N° 138, y quedó en cuarto lugar en la votación de las 10 del año. Aunque también están los contreras, uno de los cuales la votó entre los films mas sobrevalorados entre 97 y 03 y como el peor de 2003.

AUDITION, *Odishon*, dirigida por Takashi Miike. (SBP)

Lamentablemente, este film del nuevo genio del cine nipón se estrenó con copia en DVD en hotel de lujo y con entrada a \$10. Así no vale. En el Bafici pudimos descubrir a este gran director y ver varias de sus películas en filmico. Igualmente, la edición en video y DVD de esta gran película permitirá que más gente se acerque a ese universo maravilloso llamado Takashi Miike.

ELOGIO DEL AMOR, *Eloge de l'amour*, dirigida por Jean-Luc Godard. (SBP)

Otro estreno en DVD del Hotel Elevage que pudo verse en filmico en el Bafici, aunque en este caso podría no haberse visto en ningún lado, ya que *Elogio del amor* nos muestra a un Godard resentido y banal. Es triste ver a quien nos ha encantado con *Una mujer es una mujer* y *El desprecio* firmando esta película charlatana y aburrida, que lanza dardos contra Spielberg, dardos que a todas luces son de envidia contra alguien que, contrario a Jean-Luc, sigue creyendo en el cine. En contra en EA N° 140.



Elogio del amor de Jean-Luc Godard.

BELLA TAREA, *Beau travail*, dirigida por Claire Denis. (SBP)

28 meses después de su estreno -con un casi inexplicable reestreno en 2002 y otro más explicable en 2003-, y seguramente a raíz del otro estreno en DVD del Elevage, *Trouble Every Day* -lo que explica el segundo reestreno-, llega al video la obra maestra de Claire Denis, un film tan deslumbrante como inclasificable, que entre otras miles de cosas tiene uno de los mejores finales jamás filmados. La única desventaja de su edición en video es que no se va a reestrenar nunca más. Ufa. Comentario en EA N° 115.

SOY TU AVENTURA, dirigida por Néstor Montalbano. (Gativideo)

El segundo film de Montalbano, director de la interesante *Cómplices* y del por momentos fabuloso *Todo por \$2*, es simpatiquísimo aunque fallido, beneficiado principalmente por las presencias de Luis Aguilé y Diego Capusotto y perjudicado por Luis Luque, de actuación disonante, y una duración desmedida. Una película que podría haber sido maravillosa y terminó siendo apenas buena. Una lástima. Comentario en EA N° 138.

# 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 142

CLASICOS

LOS MUELLES DE NUEVA YORK, Estados Unidos, 1928, dirigida por Josef von Sternberg, con George Bancroft, Betty Compton, Olga Baclanova. (Epoca)

Josef von Sternberg es tal vez uno de los directores más enigmáticos y difíciles de encasillar de la historia del cine norteamericano. Nacido en Viena en 1894, al comenzar el siglo su familia partió para Estados Unidos, aunque luego completó su educación en la capital austríaca. De regreso a Estados Unidos, empezó a trabajar en Nueva York en actividades relacionadas con el cine y en 1924 llegó a Hollywood. Su debut se produjo al año siguiente con *Salvation Hunters*, una obra que sorprendió por su audacia visual, pero todos sus proyectos siguientes se vieron abortados y/o completados por otros directores (incluido un film encargado por Chaplin, al servicio de Edna Purviance, que nunca se estrenó comercialmente). En 1927, con *Underworld*, sobre un argumento de Ben Hecht, colocó los cimientos del cine de gánsters y desde ese año hasta 1935 desarrolló el núcleo central de su obra, incluidas las siete películas que realizó con Marlene Dietrich, una de las relaciones director/actriz más famosas de la historia del cine. Luego de su separación laboral con la diva, su filmografía se hizo más espaciada, con sólo dos picos notables: *La pecadora de Shanghai* (1941) y *La saga de Anathan* (1952), una película que, según quienes la vieron, mantenía intactas todas sus virtudes. La obra de von Sternberg puede definirse –grosso modo– como el triunfo del estilo visual por sobre el contenido de las historias. No faltan quienes argumentan que la idea de las relaciones humanas del director es superficial y maniquea, pero en pocos realizadores se manifiesta de manera tan acusada que su cosmovisión debe apreciarse a partir de los componentes visuales y estilísticos de su cine. Un mundo de luces y sombras en permanente tensión y de escenografías (con profusión de redes) que parecen oprimir a los personajes sin permitirles resquicios de salida. *Los muelles de Nueva York* (la historia de la relación que entabla el rudo fogonero de un barco con una muchacha a la que salva del suicidio y de la que terminará enamorándose) no sólo muestra en plenitud las



Anne Baxter y Monty Clift en la tercera película de la década del 50 de Hitch.

características apuntadas (es notable la recreación del ambiente portuario) sino que también es una de las obras maestras del cine mudo. Un *must* absoluto para cualquier cinéfilo que se precie. **Jorge García**

AMORES DE VAMPIROS, *The Vampire Lovers*, Inglaterra, 1970, dirigida por Roy Ward Baker, con Ingrid Pitt, Madeleine Smith, Pippa Steele, Peter Cushing y George Cole. (Epoca)

Pertenciente a la segunda etapa de la historia de la productora Hammer, más cerca del final que del principio, *Amores de vampiros* permite apreciar el estilo de Roy Ward Baker, el director número dos de la compañía, siempre detrás de Terence Fisher. Menos gótico y romántico que este último, Ward Baker dejó una serie de películas (*Dr. Muerte*, *Asylum*, *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*) que contribuyeron a la resurrección del género durante su primera etapa paródica y de consumo para adolescentes que frecuentaban los autocines de la época. La Hammer, junto a los desvaríos demenciales de Corman adaptando a Poe, recuperó, aunque con marcados desniveles, la tradición narrativa que el terror había perdido a fines de los años cuarenta. Elegantes, ba-

rrucos, con un minucioso tratamiento del color, los films de Fisher y Ward Baker, entre otros, sirven como frente de oposición contra los recientes mamarrachos del género (*Jeepers Creepers 2*, *Freddy vs. Jason*). Esta particular adaptación de *Carmina* de Sheridan Le Fanu se vale de códigos de inmediata identificación: sangre muy roja, crucifijos, ataúdes, bosques, yungulares, la mirada sorprendida de Peter Cushing, ropa blanca, pura y casta para las chicas, smokings y moños para los hombres. Sin embargo, a esa iconografía reiterativa (el estilo Hammer, vamos), *Amores de vampiros* suma el aditamento feminista, ya que se trata de una historia de mujeres desesperadas por un beso y por una relación sexual en penumbras y noches de luna llena. En medio de pasillos tenuemente iluminados, la tríada actoral femenina hace de las suyas: juegos de miradas, movimientos parsimoniosos y seductores, colmillos preparados para la ocasión. Mientras Christopher Lee se tomaba un breve período de vacaciones, la herencia pasaba a la rubia y asustada Pippa Steele y a la insinuante meretriz interpretada por Madeleine Smith. Pero claro,



## OTRAS EDICIONES

los mordiscos más intensos y desesperados eran los de Ingrid Pitt, quien con sus tetas enormes y sus labios carnosos llegó al panteón de las mujeres más deseadas del género, de aquella y de cualquier época.

**Gustavo J. Castagna**

MI SECRETO ME CONDENA, *I Confess*, 1952, dirigida por Alfred Hitchcock, con Montgomery Clift, Anne Baxter, Karl Malden. (Epoca)

Alfred Hitchcock filmó *Mi secreto me condena* ayudado por el enorme envión que significó para su carrera el éxito de *Pacto siniestro*, la adaptación de la novela *Extraños en un tren* de Patricia Highsmith que lo puso nuevamente en forma después de dos fracasos consecutivos en la taquilla (*Bajo el signo de Capricornio* y *Desesperación*).

Aunque su revisión confirma que se trata de una muy buena película, el propio director nunca quedó absolutamente conforme con ella (pensaba que le faltaba humor y, además, hubiera deseado que Anita Bjork se hiciera cargo del papel que terminó en manos de Anne Baxter).

Protagonizada por un Montgomery Clift particularmente inspirado (Truffaut define su trabajo de manera inmejorable en el célebre libro *El cine según Hitchcock*: "De un extremo a otro de la película, sólo tiene una expresión, e incluso una única mirada: una dignidad total con un leve matiz de asombro"), *I Confess* -tal su título original- mantiene un tono opresivo e inquietante gracias a un notable trabajo de puesta en escena que nos introduce de lleno en el agudo drama del padre Logan, uno más de los "hombres equivocados" de Hitchcock. Acusado de un crimen que no cometió, el sacerdote decide mantener en



Estridencias hammerianas en *Amores de vampiros*.

reserva el nombre del verdadero asesino por respeto al secreto confesional.

En *Mirando al sesgo*, un libro muy en boga en estos últimos años, el filósofo esloveno Slavoj Zizek sostiene que *Mi secreto me condena* forma parte -junto con *Festín diabólico* y *Pacto siniestro*- de lo que él denomina "la trilogía de la transferencia de la culpa". Pero a diferencia de lo que ocurre en estos dos últimos casos, donde los imputados no asumen la culpa que el asesino les transfiere como reflejo de sus propios deseos, en *I Confess* el padre Logan se hace cargo. Lo que refuerza la idea de Zizek es la propia trama del film: el cura tiene una amante y ambos son chantajeados por quien terminará siendo la víctima del asesinato.

Al reconocer como propios los deseos del asesino, dice Zizek, Logan desea desde el lugar del otro, lo que lo transforma en un perfecto histérico. Igual que el propio Jesucristo, que asume la culpa de los pecadores y paga por ella, reconociendo así el deseo de ellos como propio. Al viejo Hitch le hubieran encantado estas interpretaciones.

**Alejandro Lingenti**

■ *Retrato en negro*, 1960, del olvidado Michael Gordon, es un policial convencional y entretenido al servicio de Lana Turner, quien en su espléndida madurez interpreta a la *femme fatale* de turno. (Epoca)

■ Con su habitual competencia narrativa, Henry Hathaway desarrolla en *Furia en Alaska*, 1960, un relato dinámico y colorido en el que se fusionan la acción, el romance y la comedia. No será Hawks pero es bueno. (Epoca)

■ *Y el mar los devoró*, 1953, de Jean Negulesco, es la primera versión hollywoodense sobre la tragedia del Titanic, y es una de las últimas obras valiosas de un realizador que luego se desbarrancó en la impersonalidad y la rutina. (Epoca)

■ *Lágrimas amargas*, 1952, de Stuart Heisler, es un poco conocido melodrama interpretado por la gran Bette Davis, quien compone un memorable retrato de una actriz en decadencia. Sin estar a la altura de *La malvada* o *El ocaso de una vida*, merece ser vista. (Epoca)

■ *¿Quién yace en mi tumba?*, 1964, dirigida por el más conocido como actor Paul Henreid, es otro vehículo para el histrionismo de la Davis, aquí interpretando a dos hermanas mellizas de distinto temperamento. (Epoca)

■ Luego de su cambio de look en *¿Qué pasó con Baby Jane?*, Bette Davis se destacó en varias películas de terror. La mejor de ellas es *La niñera*, 1965, del subvalorado Seth Holt, donde se luce en el rol de una institutriz dominante atormentada por su pasado. (Epoca)

■ Finalmente, en *El aniversario*, 1968, de Roy Ward Baker, Bette, con un parche negro en un ojo, da cuerpo a una monstruosa matriarca que tiraniza a toda su familia. Un auténtico festival de la gran actriz. (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



X JORGE GARCIA

## DOMINGO 8

EL PADRINO II, *The Godfather Part II* (1974, Francis Coppola). I-Sat, 14.25 hs.  
 EL VIAJE, *The Trip* (1967, Roger Corman). Retro, 24 hs.  
 LA GUERRA DE LOS MUNDOS, *The War of the Worlds* (1953, Byron Haskin), con Gene Barry y Lee Tremayne. Retro, 18 hs.  
 Basado en la famosa novela de H. G. Wells y uno de los pocos films de ciencia ficción americanos de los cincuenta realizados en color, esta película del sólido artesano Byron Haskin traslada la acción del Londres finisecular a la California de esos años y aún sorprende por la calidad e imaginación de sus efectos especiales. En el debe están la mediocridad del reparto, la inconvincente y forzada historia de amor y un misticismo de segunda mano. No obstante, el film puede verse sin demasiado disgusto.

## LUNES 9

BATMAN (1989, Tim Burton). HBO Plus, 15 hs.  
 WALKOVER (1965, Jerzy Skolimowski). Europa, Europa, 16.45 hs.

## MARTES 10

LA MUJER QUE QUISO PECAR, *The Grass Is Greener* (1961, Stanley Donen). Film & Arts, 19 hs.  
 PAN Y ROSAS, *Bread and Roses* (2000, Ken Loach). Cinemax, 21.45 hs.  
 DESAPARECIDO, *Missing* (1982, Costa-Gavras), con Jack Lemmon y Sissy Spacek. Cinecanal, 14.45 hs.  
 Aun cuando no se hacen menciones específicas acerca del lugar donde suceden los hechos, el primer film norteamericano de Costa-Gavras transcurre inequívocamente en el Chile de los años negros de la dictadura de Pinochet. Algunos momentos (paradójicamente los menos "realistas") logran transmitir un auténtico clima pesadillesco y paranoico, pero el film está lastrado por el estilo enfático y didáctico del realizador, siempre más cercano a la denuncia inmediata y catártica que a la resolución visual de las escenas.

## MIÉRCOLES 11

ARMADO HASTA LOS DIENTES, *Dead Bang* (1989, John Frankenheimer). Cinemax, 22 hs.

ALONDRAS EN UN HILO, *Scrivanci no niti* (1969/90, Jiri Menzel). Europa, Europa, 22 hs.

UNA HISTORIA DE ENTONCES (2001, José Luis García), con Lidia Bosh y Ana Fernández. I-Sat, 23.30 hs.  
 Luego del salto cualitativo que significó en su filmografía *Canción de cuna*, la obra de García se asentó en un cada vez más firme y consecuente clasicismo narrativo y en un estilo visual progresivamente depurado cuyo máximo exponente es este film, una obra ambientada en un pueblito asturiano en los años 40, que recrea el tono de las películas americanas de esos tiempos (el director utiliza el grano de aquellos films) pero que es inequívocamente hispana en su cálida y sensible descripción de la vida en provincias en los años oscuros. Como siempre en García, el trabajo actoral es admirable.

## JUEVES 12

HERENCIA (2000, Paula Hernández). Cinemax, 22 hs.  
 LA ADICCIÓN, *The Addiction* (1996, Abel Ferrara). Film & Arts, 22 hs.

## VIERNES 13

EL DULCE PORVENIR, *The Sweet Hereafter* (1997, Atom Egoyan). I-Sat, 12 hs.  
 AMARGO CARGAMENTO, *Dog Soldiers* (1978, Karel Reisz). Cinecanal 2, 14.15 hs.  
 FAJADO, *Strapped* (1993, Forest Whitaker), con Bo-keen Woodbrite y Michael Biehn. Cinemax, 22 hs.  
 Debut como director del conocido actor en este film realizado para TV, ambientado en Brooklyn y centrado en las peripecias de un muchacho negro que intenta ayudar a un compañero drogadicto y se ve envuelto en la venta de armas y la posibilidad de ser un confidente de la policía. No demasiado diferente de otros films de realizadores de ese origen racial (Lee, Singleton, Hughes Bros.) aunque potenciado por una precisa ambientación y la aguda observación de caracteres.

## SABADO 14

LA TIERRA DE MI PADRE, *Fatherland* (1986, Ken Loach). Cinemax, 12.30 hs.  
 PACTO DE AMOR, *Dead Ringers* (1988, David Cronenberg). Film & Arts, 1 h.

## DOMINGO 15

EL PADRINO III, *The Godfather Part III* (1990, Francis Coppola). I-Sat, 15.15 hs.  
 DILLINGER (1973, John Milius). Retro, 20 hs.

## LUNES 16

LOS ISLEROS (1951, Lucas Demare). Space, 10 hs.  
 CUANDO VUELVE EL AMOR, *She's So Lovely* (1997, Nick Cassavetes). I-Sat, 14.15 hs.

## MARTES 17

EL ABRAZO DE LA MUERTE, *A Double Life* (1947, George Cukor). Film & Arts, 19 hs.  
 CRASH (1996, David Cronenberg). I-Sat, 23 hs.  
 AL RITMO DE LOS TAMBORES, *The Gene Krupa Story* (1959, Don Weis), con Sal Mineo y Susan Kohner. Cinemax, 22 hs.  
 Típico biopic hollywoodense sobre el gran baterista cuya adicción a las drogas aparece, como corresponde en este subgénero, considerablemente lavada. Un film decididamente mediocre, pero que ofrece la posibilidad de escuchar a uno de los intérpretes de ese instrumento más influyentes de la era prebop. La aparición ulterior de Max Roach y Roy Haynes diluye su figura, pero Krupa es uno de los más admirables virtuosos de la percusión en jazz.

## MIÉRCOLES 18

MI DULCE PUEBLITO, *Vesniko ma strediskova* (1986, Jiri Menzel). Europa, Europa, 22 hs.  
 SABIDURIA GARANTIZADA, *Erleuchtung garantiert* (2000, Doris Dörrie). I-Sat, 23.55 hs.  
 MAMA SANGRIENTA, *Bloody Mama* (1970, Roger Corman), con Shelley Winters y Don Stroud. Retro, 22 hs.  
 Film no demasiado visto del prolífico realizador, un relato ambientado en los años de la Depresión de connotaciones marcadamente freudianas que sigue el sangriento periplo del clan familiar liderado por la sanguinaria Ma Baker (una potente interpretación de Shelley Winters). La presencia en el reparto de Don Stroud, Bruce Dern y un joven De Niro asegura psicopatía en abundancia, pero el film, más allá de sus excesos, propone un tono fatalista e ineluctable que en sus mejores momentos lo acerca a la tragedia.

## Ingrid Thulin (1929-2004): in memoriam

### JUEVES 19

ALREDEDOR DE MEDIANOCHE, *Round Midnight*

(1986, Bertrand Tavernier). Cinemax, 20.45 hs.

GARAGE OLIMPO (2001, Marco Bechis). I-Sat, 23 hs.

### VIERNES 20

LA MUERTE CUMPLE CONDENA, *Let Him Have It*

(1991, Peter Medak). Europa, Europa, 15 hs.

BESTIA SALVAJE, *Sexy Beast* (2000, Jonathan Glazer).

Cinecanal, 23.50 hs.

### SABADO 21

BOLAS DE FUEGO, *Great Balls of Fire!* (1989, Jim Mc-Bride). I-Sat, 13 hs.

PARA ATRAPAR AL LADRON, *To Catch a Thief* (1955, Alfred Hitchcock). Retro, 18.30 hs.

COMO CAIDOS DEL CIELO, *Raining Stones* (1993, Ken Loach), con Bruce Jones y Julie Brown. Europa, Europa, 22 hs.

Se puede discutir, desde luego, la concepción cinematográfica de Ken Loach, pero lo que es irrefutable es su coherencia ideológica a la hora de describir las condiciones de la vida cotidiana de la clase obrera inglesa. Aquí, una vez más, ofrece otro de sus agri-dulces retratos en un film que alterna escenas dramáticas, situaciones divertidas y algún innecesario exceso escatológico con el habitual excelente nivel interpretativo que caracteriza sus obras. Uno de los trabajos más sólidos del director.

### DOMINGO 22

RONIN (1998, John Frankenheimer). Space, 20 hs.

13 FANTASMAS, *13 Ghosts* (1960, William Castle). Cinemax, 23.45 hs.

HABLE CON ELLA (2002, Pedro Almodóvar), con Darío Grandinetti y Javier Cámara. Movie City, 22 hs.

La carismática personalidad de Pedro Almodóvar provoca que buena parte de la crítica sobrevalore considerablemente sus aptitudes como realizador, algo que ocurrió también con esta película. A pesar de contar con una historia servida para desarrollar un relato de tono intransigentemente romántico, el manchego desaprovecha una vez más la oportunidad y ofrece otro de sus habituales trabajos en los que se alternan algunas escenas logradas

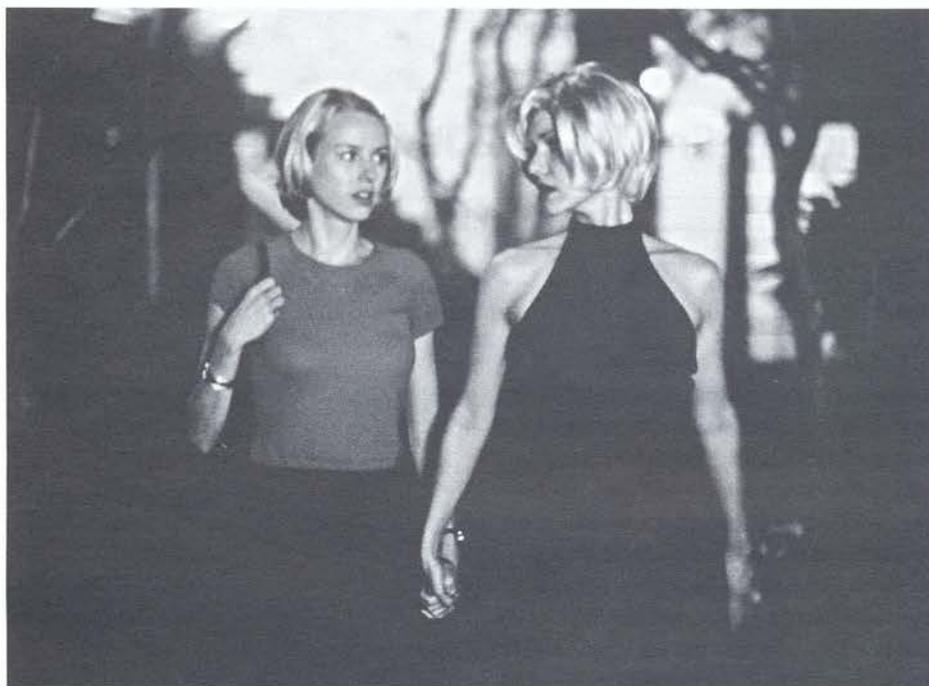
Cuando en cine se habla de escuelas interpretativas, las referencias apuntan principalmente al estilo sobrio, natural y carente de afectación de los actores norteamericanos del período clásico, contraponiéndolo al histrionismo desmedido que —con Marlon Brando como estandarte inmutable— propone la corriente nacida en el Actors Studio dirigido por Lee Strasberg que tan nefastas consecuencias ha tenido, en mi opinión, sobre la actuación cinematográfica en las últimas cinco décadas. Pero, al mismo tiempo, quienes a lo largo de los años tomamos contacto con la producción fílmica de diversos países hemos podido encontrar opciones alternativas a esas dos grandes vertientes. Una de ellas —y tal vez no de las más conocidas— es la escuela nórdica, de la cual una de sus máximas referentes, Ingrid Thulin, acaba de fallecer.

Nacida en Solleftea, Suecia, en 1929, estudió ballet y pantomima y asistió a la legendaria Royal Dramatic School de Estocolmo antes de debutar en el cine en 1948, cuando todavía era una estudiante. Luego de unos pocos trabajos (incluido uno en Estados Unidos en 1956 en *Foreign Intrigue*, un olvidado film de Sheldon Reynolds, con Robert Mitchum como compañero) puede decirse que su verdadera carrera comenzó en 1957, a partir de su contacto con Ingmar Bergman (dicho sea de paso, uno de los más grandes directores de actores de la historia del cine). Más allá de algunas apariciones en producciones internacionales (algunas memorables —como la de *La caída de los dioses*, 1969, de Luchino Visconti, donde transmite con intensidad poco común la degradación de un personaje que se va convirtiendo en una patética marioneta—, otras olvidables como su intervención en *Salón Kitty*, 1976, el engendro sobre el nazismo de Tinto Brass), el núcleo central de su carrera se desarrolló a las órdenes del gran director sueco. Si bien fueron varias sus interpretaciones notables en diversas películas, quiero recordar en particular dos en las que se pueden apreciar en su máxima dimensión sus dotes hístrionicas: *El silencio* y *Gritos y susurros*. En la primera, un estremecedor relato sobre el deseo, la soledad y la represión (que, conviene recordar, fue primero prohibido y luego mutilado por la censura en ocasión de su estreno en Argentina en 1963), interpreta a una mujer que,



Ingrid Thulin, sola y con Ingmar Bergman.

tras su aparente frigididad, oculta un latente y reprimido lesbianismo (en ese film, Gunnel Liedblom ofrece —como contracara— un alucinante retrato de su hermana, una fémica de una sensualidad salvaje y desbordada). En *Gritos y susurros*, esa angustiante reflexión sobre el dolor y la muerte de una belleza casi insoportable, desarrolla otra interpretación sublime —con una escena cumbre que no contaré aquí— en la que (como Catherine Deneuve aunque en otro registro) detrás de una máscara de aparente frialdad y distanciamiento transmite una pasión y una intensidad infrecuentes. Ingrid Thulin también dirigió un par de películas, una de las cuales estoy casi seguro de haber visto hace mucho tiempo, y en las últimas dos décadas casi no apareció en la pantalla, luchaba valerosamente contra la enfermedad que finalmente la venció. En tiempos en que en esta revista se celebran como exponentes máximos de la interpretación cinematográfica el arsenal de morisquetas de Adam Sandler y la glacial inexpresividad de Rebecca Romijn-Stamos, conviene dedicarle unas líneas a esta actriz notable que, sin recurrir a excesos ni sobreactuación alguna, conseguía meternos en la piel de los personajes que componía.



Las lyncheanas, perturbadas y perturbadoras chicas de *El camino de los sueños (Mulholland Drive)*.

con varias banales y facilistas, dirigidas a la repercusión inmediata en la platea.

#### LUNES 23

LA PURITANA, *La puritain* (1986, Jacques Doillon).

Europa, Europa, 22.40 hs.

ANGEL DE LAS SOMBRAS, *The Guardian* (1990, William Friedkin). The Film Zone, 0.30 hs.

#### MARTES 24

SIRENAS Y TIBURONES, *Operation Petticoat* (1959, Blake Edwards). Film & Arts, 13 hs.

LOS EXCENTRICOS TENENBAUM, *The Royal Tenenbaums* (2002, Wes Anderson). HBO Plus, 23.50 hs.

#### MIÉRCOLES 25

IMPACTO FULMINANTE, *Sudden Impact* (1983, Clint Eastwood). Cinemax, 22 hs.

LA FUERZA DEL CORAZÓN, *Haute les coeurs!* (1999, Solveig Anspach). I-Sat, 23.30 hs.

BANDIDO (1956, Richard Fleischer), con Robert Mitchum y Zachary Scott. Retro, 22 hs.

A pesar de una filmografía –si bien desapareja– de considerable interés, Fleischer no está entre los directores que cuentan con el favor generalizado de la crítica. Este film,

por cierto que no entre los más prestigiosos de su obra, está centrado en un aventurero que en los años de la Revolución Mexicana oscila entre los dos bandos, y es un relato no demasiado original desde lo argumental pero con un excelente ritmo narrativo, muy buenas escenas de acción y, como siempre, una excelente caracterización de Robert Mitchum.

#### JUEVES 26

INDISCRECIÓN, *Indiscreet* (1958, Stanley Donen).

Film & Arts, 18 hs.

EL ABUELO (1999, José Luis Garci). Space, 23.45 hs.

LA CAMA ARDIENTE, *The Burning Bed* (1984, Robert Greenwald), con Farrah Fawcett y Paul Le Mat. Space, 16.10 hs.

A pesar de las dos décadas transcurridas desde su realización, este telefilm (basado en un caso real y centrado en las vicisitudes de una mujer sometida a humillaciones y golpizas por parte de su sádico marido) mantiene, más allá de algún maniqueísmo, intacto su impacto dramático y se ha convertido en un pequeño clásico de las obras realizadas para ese medio. Por otra parte, la Fawcett ofrece una interpretación de sorprendente intensidad en su papel de mujer

vejada que un día decide hacer justicia por su cuenta.

#### VIERNES 27

LA ROSA PURPURA DE EL CAIRO, *The Purple Rose of Cairo* (1985, Woody Allen). I-Sat, 12.05 hs.

UN MILAGRO PARA LORENZO, *Lorenzo's Oil* (1992, George Miller). The Film Zone, 13.40 hs.

#### SABADO 28

ED WOOD (1994, Tim Burton). Cinemax, 12.15 hs.

EL RECLAMO, *The Claim* (2000, Michael Winterbottom). I-Sat, 22 hs.

#### DOMINGO 29

CONCIENCIAS NEGRAS, *Suddenly* (1954, Lewis Allen). Retro, 11 hs.

LA VIDA PRIVADA DE SHERLOCK HOLMES, *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970, Billy Wilder). Retro, 20 hs.

EL CAMINO DE LOS SUEÑOS, *Mulholland Drive* (2002, David Lynch), con Naomi Watts y Elena Harring. Movie City, 22 hs.

La natural predisposición de David Lynch a extraer características siniestras y ominosas de los sucesos más cotidianos y banales no siempre da resultados en su filmografía, que alterna obras logradas con otras irrelevantes y/o fallidas. Sin embargo, esta película, uno de sus títulos más logrados, ofrece desde el primero hasta el último plano un tono pesadillesco e inquietante que la convierte en una experiencia perturbadora, imposible de agotar en una sola visión. Uno de los mejores títulos del cine americano actual y la mejor película del director.

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



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY  
CINERAMA  
VIDEOS-DVD

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



Novedades  
Ultraviolencia  
Europeas  
Argentinas  
Nouvelle Vague  
Por  
Orientales  
Musicales  
Ficarscas  
Expresionismo  
Trash  
Incorrecias

## WONG KAR-WAI INEDITO

Wong Kar-wai se convirtió en sinónimo de un cine a seguir luego de *Con ánimo de amar* (2000), aunque ese film fue sólo la primera película que logró éxito internacional. Antes de esa obra ya ocupaba un lugar clave en el cine. Con el título *Las Tragedias Sublimas*, en el Rojas (Corrientes 2038) se realiza un ciclo con películas inéditas de Wong. Si bien no es una retrospectiva completa, el ciclo pretende ampliar el conocimiento de la obra difundida fragmentaria y desordenadamente. Funciones: los lunes a las 21. Entrada libre y gratuita.

### Lunes 16

*Chungking Express* (1994) En video, con subtítulos en castellano. Con Tony Leung, Brigitte Lin, Liang Zhen y Zuo Songshen.

### Lunes 23

*La caída de los ángeles* (1995) En video, con subtítulos en castellano. Con Leon Lai y Toru Saito.

## MALBA

En febrero, se reedita el ciclo Clásicos de Estreno en el Malba (Figuerola Alcorta 3415). También se realizan las Trasnoches Madcap y continúan las proyecciones de *Bonanza*. La agenda completa es la siguiente:

### Jueves 12

13:00 Dos obras de Liliana Porter  
14:00 *Invasión* de Hugo Santiago  
16:30 *La escalera de caracol* de R. Siodmak  
18:00 *Agonía de amor* de Alfred Hitchcock  
20:00 *Heroína* de Raúl de la Torre  
22:00 *El soldadito* de Jean-Luc Godard

### Viernes 13

14:00 *Escenas de la vida conyugal* de Ingmar Bergman  
18:00 *A la hora señalada* de Fred Zinnemann  
20:00 *El último suspiro* de Jean-Pierre Melville  
22:00 *Bonanza* de Ulises Rosell  
24:00 *Los viajes de Barrett*

### Sábado 14

14:00 *El último perro* de Lucas Demare  
16:00 *Vidas secas* de Nelson P. Dos Santos  
18:00 *El ciudadano* de Orson Welles  
20:10 *Nada* de Claude Chabrol  
22:00 *Bonanza* de Ulises Rosell  
24:00 *Peeping Tom* de Michael Powell

### Domingo 15

13:00 Dos obras de Liliana Porter  
14:00 *Sabotaje* de Alfred Hitchcock  
16:00 *Culpable* de Hugo del Carril  
18:00 *Yojimbo* de Akira Kurosawa  
20:00 *Nada* de Claude Chabrol  
22:00 *Invasión* de Hugo Santiago

### Jueves 19

13:00 Dos obras de Liliana Porter  
14:00 *A la hora señalada* de Fred Zinnemann  
16:00 *Peeping Tom* de Michael Powell  
18:00 *El salario del miedo* de H-G Clouzot  
22:00 *El castillo de la pureza* de A. Ripstein

### Viernes 20

14:00 *Culpable* de Hugo del Carril  
16:00 *Gritos y susurros* de Ingmar Bergman  
18:00 *La aventura* de M. Antonioni  
20:15 *Vidas secas* de Nelson P. Dos Santos  
22:00 *Bonanza* de Ulises Rosell  
24:00 *Venecia Rojo Shocking* de Nicolas Roeg

### Sábado 21

14:00 *Heroína* de Raúl de la Torre  
16:00 *Hace un año en Marienbad* de Alain Resnais  
18:00 *Escenas de la vida conyugal* de Ingmar Bergman  
22:00 *Bonanza* de Ulises Rosell

24:00 *Alphaville* de Jean-Luc Godard

### Domingo 22

13:00 Dos obras de Liliana Porter  
14:00 *El último suspiro* de J.-P. Melville  
16:00 *Yojimbo* de Akira Kurosawa  
18:00 *Cuéntame tu vida* de Alfred Hitchcock  
20:15 *Hermanas diabólicas* de B. De Palma  
22:00 *El castillo de la pureza* de A. Ripstein

### Jueves 26

13:00 Dos obras de Liliana Porter  
14:00 *Apenas un delincuente* de H. Fregonese  
16:00 *Mientras la ciudad duerme* de J. Huston  
20:00 *El salario del miedo* de H.-G. Clouzot  
22:15 *La aventura* de M. Antonioni

### Viernes 27

14:00 *Yojimbo* de Akira Kurosawa  
16:00 *La aventura* de M. Antonioni  
20:00 *Tute Cabrero* de Juan José Jusid  
22:00 *Bonanza* de Ulises Rosell  
24:00 *Peeping Tom* de Michael Powell

### Sábado 28

14:00 *Cuéntame tu vida* de Alfred Hitchcock  
16:15 *Tute Cabrero* de Juan José Jusid  
18:00 *Ladrones de bicicletas* de V. De Sica  
20:30 *Sabotaje* de Alfred Hitchcock  
22:00 *Bonanza* de Ulises Rosell  
24:00 *Hermanas diabólicas* de Brian De Palma

### Domingo 29

13:00 Dos obras de Liliana Porter  
14:00 *Invasión* de Hugo Santiago  
16:15 *Alphaville* de Jean-Luc Godard  
18:00 *Venecia rojo shocking* de Nicolas Roeg  
20:00 *El castillo de la pureza* de A. Ripstein  
22:00 *Agonía de amor* de Alfred Hitchcock

## ERRATAS EN EA N°141

En el texto original sobre la película *21 gramos*, Javier Porta Fouz escribió: "Tenemos aquí una mezcla de cosas ya hechas y bastante evidentes. Veamos. El personaje que había matado a un niño con su auto y sentía culpa de *Vidas cruzadas*, del propio Sean Penn (GI sube la apuesta: ahora son dos niñas y su padre)". En la crítica que finalmente salió publicada, algún cambio de corrección hizo que el sentido cambiara y se entendiera que Sean Penn era actor y no director de *Vidas cruzadas*.

Gabriela Giusti es la autora de las fotografías que se reproducen en la nota sobre Inés Aldaburu, escrita por Tomás Abraham en el número anterior.

## CURSOS DE VERANO

- Tendencias del cine de los 90
- Cine y rock, una relación muy particular

Por Gustavo J. Castagna

Informes [gcastagna@infovia.com.ar](mailto:gcastagna@infovia.com.ar) / [gjcastagna@yahoo.com.ar](mailto:gjcastagna@yahoo.com.ar)

# Disparen sobre El Amante

## CORREO DE LECTORES

### Hola:

Después de que toda mi familia insistiera hasta el hartazgo para que viéramos –mi marido y yo– *Nueve reinas*, por fin llegó el día. Hace un par de semanas la pasaron por la tele. Desilusión total. Por favor, que alguien me explique el kilombo que tuvieron que planificar entre Pauls, Brédice (¿qué pasó, querida, en los MTV latinos?), Fonzi, la vieja de las putas estampillas, el falso español, el del banco, el viejo ese, ya ni me acuerdo cuánta gente tuvieron que organizar para estafar al pobre Darín (un 10 como actor). Es una mierda. Si tuvieron que pagarles a todos, se quedaron con dos mangos. OK, era para darle una lección al hermanito trucho, aunque perdieran toda la plata. No entiendo un carajo. ¿Y lo del banco? Basta, basta, basta. Al menos no parece una película argentina, o sea hecha por patéticos payasos intelectualoides de izquierda, con los temitas de siempre, muy aburridos. Otra porquería con la que engañaron a la gente ("es buenisísima, vela ya"): *Pizza, birra, faso*. En fin, después de *Nueve reinas* me reacomodo con total tranquilidad en mi postura de siempre: el cine argentino es una mierda.

**Gusilus**

### Señores de *El Amante*:

*Kill Bill* es pésima, no entiendo cómo pueden ser tan boludos y chupamedias para seguir elogiando a Tarantino. Es un director mediocre, superficial y un ladrón.

**Sebastián Bartis**

### Señores de *El Amante*:

Espero todas las semanas el mail con las críticas de los nuevos estrenos, y como aficionada al cine realmente estoy notando cierta apatía por todo lo que viene de Hollywood, salvo raras excepciones (Tarantino), y un gran respeto a veces exagerado por el cine europeo o asiático. Creo que ciertos críticos de la revista tienden a dejarse llevar por su espíritu anti Hollywood antes de decir que una película es buena. ¿Qué habría pasado si una película como *Thirteen* hubiera venido de Suecia o de Francia...? Me pregunto si el puntaje habría sido sólo 3. Muchas gracias.

**Victoria Sarinelli**

### Señores de *El Amante*:

Es habitual que utilice su página web como guía de cine para los horarios y las salas donde las proyectan. Sólo hace unos días comencé a descubrir las diferentes secciones del web site, entre ellas la de las críticas. La verdad es que fue una gran decepción ver el nivel y el tono de las críticas, más parecido a un análisis efectuado por El Contra de Calabró que al de un crítico de cine. Parece mentira la forma de descalificación de las distintas obras que ahora están en cartelera, algunas de las cuales he visto y de ningún modo merecen el tratamiento que se les propinó. Creo que confunden un poco el sentido de la crítica con el de la destrucción insensata, puesto que criticar no significa destruir, y no deberían olvidar que de cualquier modo son manifestaciones de arte que no merecen calificativos de Mala o Banal o Irritante, puesto que el gusto o la percepción de las personas es sólo diferente, y no es bueno analizar algo desde un pedestal, sino desde donde la gente común puede verla y apreciarla. No todo debe ser bueno o malo, blanco o negro, sino que depende siempre del cristal con que se mira.

**Gustavo**

### Señores de *El Amante*:

Tengo la sensación de que están aburridos. Están, creo yo, estancados o sin ideas pero por aburridos. Alguna vez decían que era una revista hecha desde la pasión, y se notaba que era así. Bueno, hoy tengo la sensación de que esa pasión ya no está, que están más preocupados por calificar una película que por analizarla. Que las discusiones se transformaron en disputas. Y eso, creo yo, no es pasión. Es otra cosa, tal vez fanatismo. Y el fanatismo no resiste análisis, ni explicación. Entonces se dedican a hacer listas de mejores y peores, y no hay análisis. Los personajes que aparecen (si es que todavía existe) en el programa de TyC Sport *El aguante* no son apasionados del fútbol. Son fanáticos. Entonces, uno puede observarlos y hasta le pueden caer simpáticos, pero no puede debatir nada. Si quiero hablar de fútbol no lo voy a hacer con esos tipos. No sé por qué los

comparo con ellos, creo que lo de ustedes no es para tanto. Pero sí noto aburrimiento. Y estancamiento.

La nota pidiéndole opinión a Mariano Llinás (elevado a la categoría de gurú, como si fuese a ustedes lo que Julio Ramos a Mariano Grondona) me parece un manotazo de ahogado. Parece una charla de redacción, interesante tal vez para el armado de la revista, pero no creo que sume nada con su publicación.

En lo personal, voy a seguir comprando la revista. Tengo una relación con ella como con los padres. Se tienen que mandar una cagada muy grande como para que uno corte la relación. Eso sí, si me llegan a faltar, dudo que los extrañe mucho. Tal vez añore alguna que otra cosa que depósito en ustedes y la sensación de que pueden hacer las cosas mejor. Porque por eso les escribo, porque confío en ustedes, en que van a volver a apasionarse con el cine. Un abrazo.

**César**

### Señores de *El Amante*:

Sobre la carta "Dicen que somos aburridos" coincido plenamente con César. Seré breve. El otro día, tratando de entender por qué llegue a amar a *El Amante*, revisé revistas viejas y ¿con qué me encontré? Una de cada tres notas era de Quintín. Qué quieren que les diga... el talento se lleva puesto, no se delega. Los leo desde hace muchos años y no los critico, sólo opino y comparto en este caso la opinión de César. Saludos,

**Vanessa**

### ¡Hola!

Les cuento que me llamo Gabriela, tengo 16 años y desde que tengo uso de razón mi mamá compra su revista; por lo tanto, yo amo el cine, amo su revista y la leo siempre. Pero desde hace mucho tiempo me quedó una duda. ¿Se acuerdan cuando salió *El Señor de los Anillos: Las dos torres* en video? Bueno, la crítica, por supuesto, estaba a favor, pero también decía algo así como que la tensión sexual entre Frodo y Sam se hacía cada vez más evidente. Yo quería saber si era una especie de broma o si era en serio, porque yo leí los libros, vi las películas (que amo), y sí, puede ser que

en el libro se note, pero no creo que sea así en la peli. Saludos y abrazos para todos.

Los quiere

**Gabba**

PD: Me gustaría que me respondan.

¡Gracias!

#### Respuesta de Leonardo D'Espósito

Buenas noches, Gabriela:

Me llegó tu consulta a *El Amante* respecto del tema de la "tensión sexual entre Frodo y Sam" en *El Señor de los Anillos*. Veo también que coincidís con que en el libro existe. En las películas (que a mí, que leí la novela 20 veces, me gustan mucho), no parece evidente en la primera, pero en la segunda es materia opinable. No fui yo quien escribió ese comentario breve de la película, pero, si tengo que pensarlo, me da la impresión de que las reacciones de Sam ante la presencia de Gollum, aun cuando siguen la "lógica del peligro" (Sam teme a ese ser extraño y taimado), tiene algo de celos. Lo mismo pasa en el comportamiento físico entre los dos: la manera en que Sam abraza, mira y acaricia a Frodo es mucho más "cercana" que en la novela. Y Frodo, en ciertos momentos, especialmente cuando se enoja ante lo que siente como una amenaza para el anillo, tiene algo de "mujer enojada". Creo que Jackson, ex profeso, lo filma así—incluso el rostro de niño y los gestos son un poco, si no femeninos, por lo menos andróginos— para contarle, sin decirle nada, al espectador, eso que le pareció que había en la novela. Me parece que, de todas maneras, eso es cuestión de cómo lo vea el espectador, y que no hay nada definitivo (esa ambigüedad, la libertad que nos da para que la pensemos como queramos, es lo que le da riqueza a una película). Aun así, *El Retorno de Rey*, me parece (y dejo aquí en suspenso, porque ya la vimos), zanja la cuestión de una manera mucho más evidente. Me gustaría que nos escribieras (a mí directamente, o a la revista en general) para que nos cuentes qué te pareció.

Muchas gracias por leernos. Nos emociona y nos da más ganas de escribir saber que hay alguien allí que nos quiere y nos discute cosas.

¡Feliz año nuevo!

#### Almas amantes:

Me complacería enormemente que me permitieran "desahogarme" con mi "top ten reprimido", aquellas magníficas películas que se exhibieron fuera del circuito comercial durante el 2003.

1. *The Hole* (Tsai Ming-liang)
2. *Trouble Every Day* (Denis)
3. *Extraño* (Loza)
4. *Gerry* (Gus van Sant)
5. *Blissfully Yours* (Weerasethakul)
6. *El diablo probablemente* (Bresson)
7. *Dolls* (Kitano)
8. *Spider* (Cronenberg)
9. *El amante* (Todorovski)
10. *Carnages* (Gleize)

Si bien hay salas alternativas donde ver cine de calidad, los mecanismos de exhibición son precarios; las proyecciones ampliadas en DVD son un despropósito. Films como *Audition*, *Ken Park*, *Spun*, *Ghost World*, vistos en ese formato entrañan una amputación. Apasionados amantes, ¿qué sucedió en sus listas con *Cravan vs. Cravan*, *Tan de repente* y *Japón*? Me sorprendió esta ostensible ausencia. De lo mejor del año, la Sala Lugones y el Malba. A los ciclos de cine alemán, francés y brasileño les falta más rigor y desafío. Vi la peor película de mi vida en 2003; *Cama do gato* es su título. Las que me dolió perderme: *Le fils*, *Vendredi soir*, *Past Perfect*, *Madam Satã*. Imploro una ruta más directa con el cine oriental para este nuevo año; *Soñando juntos*, *Balzac...* y *Camino a casa* no son lo que queremos. Lo mejor del cine argentino 2003 está en el documental. ¡Mis mejores deseos para este 2004!

**Juan Pablo Chamorro**

#### Saludos, amantes:

Es la primera vez que les escribo, y estuve tentado de hacerlo varios números atrás después de leer algunos artículos de las películas estrenadas (me viene a la memoria la crítica sobre *Lucía y el sexo*, que parecía más un logaritmo que un parecer), pero, digamos, creía que no estaba a la altura de las circunstancias.

Hoy no es que me crea más preparado, pero este mes lo que me sacó del letargo fue haber visto *El retorno del Rey* antes de leer la crítica en la revista. Lamentablemente, Jackson le dio la razón a Porta Fouz (con

quien nunca coincidí en nada, pero esta vez la pegó) haciendo que el final de la trilogía sea un conjunto de escenas indefendibles. D'Espósito no puede entusiasmarse con una película que hace acordar a las de Jerry Bruckheimer, con diálogos pomposos, la renuncia del personaje de Aragorn a ser un héroe y convertirse en un galancito, una hora inicial en la que no pasa nada y varios ítems más. Jackson, hay que reconocerlo, arrugó al final. La(s) pregunta(s) es (son): ¿por qué? ¿Cómo puede ser que teniendo la vaca atada con las dos anteriores, se haya dejado caer tan bajo? ¿Era necesario resignar la inteligencia de las dos anteriores para dar un espectáculo tan lamentable? ¿Tanto pudieron los productores como para maniatarlo? Espero que no sea una treta comercial y dentro de doce meses aparezca el *director's cut*, y la trilogía que pudo haber sido una renovación dentro del cine-espectáculo, no haya sido más que otra jugarreta comercial.

PD1: Como no quiero abusar, pregunto ¿es tan diferente *Río Místico* de las anteriores de Eastwood? Coincido en que la resolución del misterio desconcierta, pero ¿en *Crimen verdadero* no utilizaba un recurso parecido? ¿Dejaba de ser buena por eso? Mmmmm...

PD2: A los que critican el cambio en la revista: ¡¡¡muchachos, se les huele la naftalina!!! Los saludo y sigan así.

**Leonardo Vélez**

#### Señores de *El Amante*:

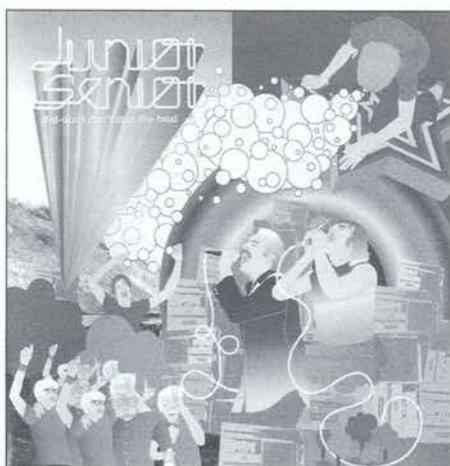
Alentado por los ¡10 puntos! a la película *Los rubios*, la alquilé para verla y... perdonen muchachos, ¿se les fue la mano o qué...?

¿Tienen intereses económicos? La película es un bodrio, no precisamente por el tema, no estoy planteando una cuestión ideológica, ya que en los últimos tiempos se han hecho excelentes películas argentinas sobre "identidad", "historias de desaparecidos", etc., etc. Pero ¡10 puntos! Cuando *El arca rusa* tiene ¡9! Es para 4 puntos y soy generoso. Además, es para mandarlos a la misma sala a verla 10 veces. Por respeto a la trayectoria de *El Amante*, sugiero que hagan más de una crítica. O que publiquen los puntos que le dan en otras críticas.

**Una rubia**

# Desde el espacio hasta Tokio

Siguen desfilando firmas por esta sección. Dos de los más jóvenes de *El Amante* se ocupan del *teen dance*, del rock & pop ecléctico y del pop de la inoxidable diva australiana. Y cerramos con la voz de Bill Murray.



D-D-DON'T STOP THE BEAT, Junior Senior. Atlantic, 2003.

Para escribir sobre un disco se necesita escucharlo una infinidad de veces. Y cada escucha necesita del cuidado de no perder ningún detalle de las letras y arreglos. El disco debut de Junior Senior vuelve la tarea imposible. Las ganas de mover los pies superan todo intento de frialdad analítica. Después de unos gritos que transmiten la sensación de que el disco se grabó durante una fiesta, los dos bandidos del ritmo hacen su primer ataque verbal: "Queremos llevarte al espacio". La primera imagen que viene a la mente es Duck Dogers y Marvin el Marciano sacudiendo las caderas en la Luna. Por eso sus dos primeros hits musicalizan *Looney Tunes*, de nuevo en acción. La sensación de fiesta animada sobrevuela el disco y obliga a etiquetarlo como *teen dance*, no porque ese sea su target de venta, sino porque no hay forma de escucharlo sin volver a sentirse un adolescente. **Nazareno Brega**

WELCOME INTERSTATE MANAGERS, Fountains of Wayne. S-Cuve/Virgin. Importado.

"He was killed by a cellular phone explosion." Con esa absurda, graciosa e inspirada

frase comienza *Welcome...*, el tercer álbum de este combo pop liderado por Adam Schlesinger –autor del tema principal del film *Eso que tú haces* y habitual colaborador con su banda paralela Ivy en los films de los hermanitos Farrelly– y Chris Collingwood, quienes, como unos *modern-day* Lennon-McCartney, escriben sus canciones en solitario pero las firman a dúo. Dicha frase pertenece a *Mexican Wine*, tal vez la mejor canción de este álbum repleto de melodías simples, perfectitas y pegajosas. Con variados estilos, que van desde el pop beatlesco hasta el country más descarado, *Welcome...* fluye como pocos en sus 55 minutos, que también incluyen el carseano *Stacy's Mom* y *All Kinds of Time*, el final de cualquier película deportiva en su variante footballística hecho canción, con ralenti y emoción incluidos. Dato curioso: fueron nominados este año al Grammy en la categoría Best New Artist, cuando la banda se formó en 1996. **Juan P. Martínez**

BODY LANGUAGE, Kylie Minogue. EMI Odeon, Argentina. Y Kylie lo logró. Luego de un disco tan aparentemente insuperable como su anterior *Fever*, uno no esperaba más que una ligera decepción por su siguiente CD. Pero no, *Body Language* no sólo es tan bueno como *Fever*, sino que por momentos lo supera. Si *Fever* era un álbum dance-pop que remitía al disco setentoso, *Body Language*, aunque suena moderno, remite a aquel pop urgente y maquinoso de la década del ochenta. Digamos que parece un disco producido por el trío Stock/Aitken/Waterman –productores del primer álbum de Kylie, aquel que traía *I Should Be So Lucky* y el cover de *The Loco Motion*– pero en el siglo XXI. Doce inolvidables y burbujeantes canciones entre las que se destacan *Secret* –donde la chica rapea, y le sale bárbaro–, *Red Blooded Woman* –que podría tranquilamente cantar Britney– y la deliciosa desde el título *Chocolate*. **JPM**

KEVIN SHIELDS, EL REGRESO

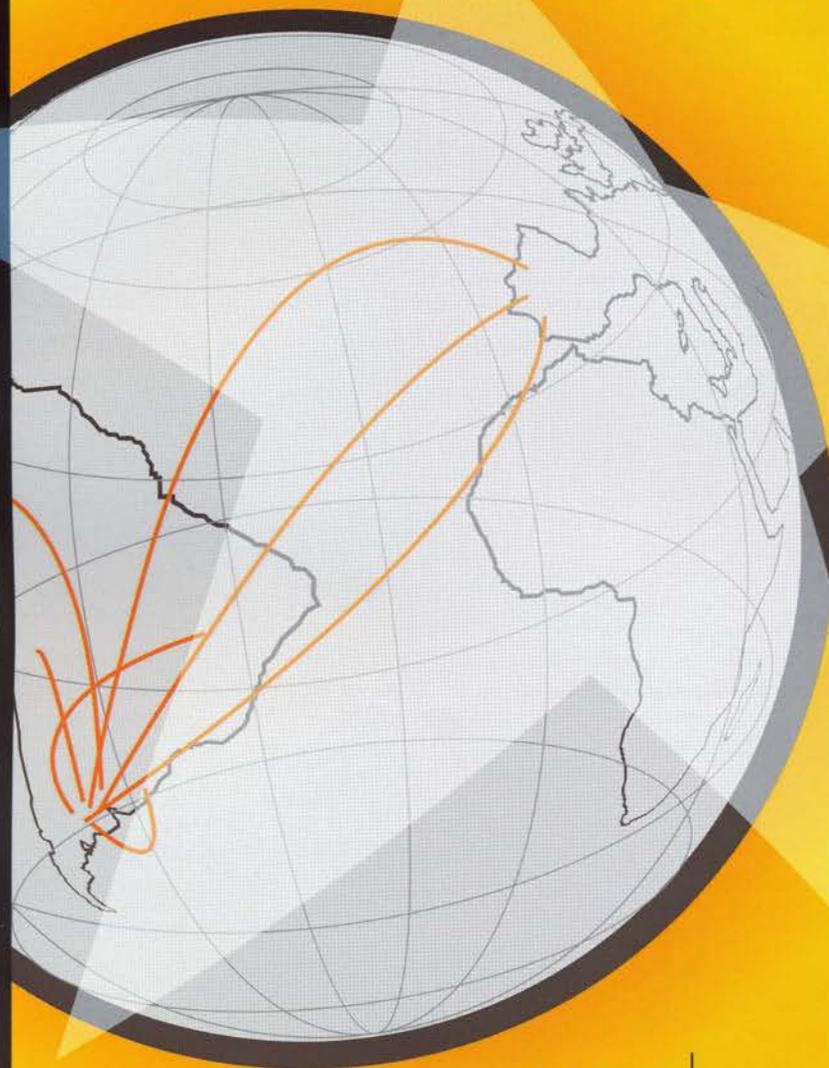
## Alta melancolía

LOST IN TRANSLATION. Varios intérpretes. Emperor Norton. Importado.

En 1991 My Bloody Valentine sacó *Loveless*, el último disco de estudio de la banda, que se convirtió en obligatorio en casi cualquier top 5 de esa década. Pasaron trece años desde esa edición y muchos rumores se corrieron sobre el regreso a estudios de la banda para grabar material nuevo, pero todas las especulaciones quedaron en la nada ante la intención de Kevin Shields de no volver a grabar bajo el nombre de My Bloody Valentine hasta no componer material con la calidad de *Loveless*. Sofia Coppola le encargó a Shields la banda de sonido de *Perdidos en Tokio* y el resultado cumple con las expectativas. La guitarra de Shields hace de guía turística por el disco y contribuye a la creación del tono melancólico de la película. El paseo por el soundtrack incluye *Sometimes*, de aquel disco de MBV, para tener un punto de referencia en la nueva excursión de Shields. Para dar a conocer el verdadero Japón aparece *Kaze Wo Atsumete* de Happy End. Paseando por el subte se pueden encontrar los teclados de Roger Joseph Manning Jr. junto con la batería de Mark Reitzel, que le dan al disco su costado más oscuro con *Shibuya*. *Girls* de Death in Vegas y *Alone in Kyoto* de Air pueden venderse como postales de la tristeza contenida. Air había sido la banda responsable de la música de *Las vírgenes suicidas*, una lección de cómo imponer con amabilidad sensaciones musicales en un film. El final con *Just Like Honey* por The Jesus & Mary Chain es un cierre perfecto para cualquier disco (y película) que busque transmitir melancolía. Pero la banda de sonido de *Perdidos en Tokio* tiene una sorpresa guardada para despedirse y lograr que todo el mundo se enamore de Bill Murray al sonido de su versión en karaoke de *More Than This*. **NB**

# 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



# TANGO

VI FESTIVAL BUENOS AIRES TANGO  
DEL 28 DE FEBRERO AL 7 DE MARZO DE 2004

Todas las noches,  
los artistas consagrados y los  
nuevos intérpretes, los solistas  
y las orquestas, la poesía y las  
voces de ayer y de hoy.

Milongas en los barrios,  
conciertos en bares, teatros y  
escenarios al aire libre, y la gran  
milonga en la mítica  
calle Corrientes.