

# EL AMANTE

CINE

*Antes del atardecer*: otra gran película de Linklater

**El amor a los treinta años**

**150 primeros números**

Elegimos nuestras películas preferidas de la historia del cine /  
Y nuestras mejores tapas / Spielberg en *La terminal* /  
Polémicas sobre Mike Leigh y Kim Ki-duk / *El amor* (primera  
parte) / *Deuda* / Russ Meyer / Chris Marker / Bielsa

ARG \$ 9,50  
URU \$ 95

00150

AMU 13

N° 150

OCTUBRE 2008  
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.

## Cursos de primavera

La crítica de cine: Definiciones en pugna por Javier Porta Fouz  
Miércoles 20/27 de octubre y 3/10 de noviembre de 19.30 a 22.30 hs.

Nouvelle Vague: Nuevo cine, nueva crítica por Leonardo M. D'Espósito  
Lunes 25 de octubre y 1º/8/15 de noviembre de 19.30 a 22.30 hs.

Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración. Se dictarán en Lavalle 1928.  
Arancel: 70 \$ por curso.

Inscripción previa. **Vacantes limitadas.**

Informes en [elamanteescuela@fibertel.com.ar](mailto:elamanteescuela@fibertel.com.ar), llamar al 4951-6352  
o consultar en [www.elamante.com](http://www.elamante.com)

	2	Celebraciones: 150 números + Linklater	
Estrenos	5	Antes del atardecer	
	8	Polémica: <i>A todo o nada</i>	
	12	Entrevista con Mike Leigh	
	13	<i>El amor (primera parte)</i> + Entrevista	
	16	<i>Chicas pesadas</i> + El cine de SNL	
	18	La terminal	
	20	Polémica: <i>Primavera, verano, otoño, invierno y... primavera</i>	
	22	Perfil de Kim Ki-duk	
	23	Deuda	
	24	El perro Peligrosa obsesión Caterina en Roma	
	25	Tacholas, un actor galaico porteño Un mundo menos peor La supremacía de Bourne	
	26	Mi vecino el asesino 2 La mina Vereda tropical La ciudad está tranquila Reencuentro Balseros	
	27	Próxima salida Alien vs. Depredador Gatúbela Ladies' Night Los escuadrones de la muerte: la escuela francesa	
	28	De uno a diez	
	29	Sobre Bielsa	
	Especial 150	30	Nuestras películas preferidas
		43	Las mejores tapas según <i>El Amante</i>
48		El último bolchevique	
	51	Russ Meyer (1922-2004)	
Guía de <i>El Amante</i>	52	DVD	
	55	Video	
	58	Cine en TV	
	61	Correo	
	64	Llego tarde	

Hicimos un balance sobre la revista en el N° 50, otro en el 100. Ahora les ofrecemos distintas miradas retrospectivas. A diez años de la votación de los films preferidos de *El Amante*, hicimos otra y encima la comentamos. También votamos y comentamos nuestras mejores tapas (gracias a Lucas, el lector de Córdoba que nos dio la idea). Nada más que decir, fin del editorial. No, mentira, aprovechemos y hagamos un balance telegráfico. ¿Qué pasó desde el N° 100 hasta hoy en *El Amante*? A nivel staff, se fueron algunos y llegaron otros, hubo cambios en la organización de la redacción. En cuanto a otras actividades, digamos que muchos "amantes" empezaron a trabajar para festivales de cine (Buenos Aires, Mar del Plata y otros), alguno ha actuado en más de una película, otros han dirigido y estrenado sus primeros largometrajes y van por más, hay gente de la revista en la tele abierta, en radio, en internet, en otros medios gráficos, varios dan clase en la escuela (vean el aviso aquí al ladito) y varios más en otros lugares, unos cuantos preparan libros... En el medio de todo, aunque a veces parezca imposible, sigue la revista, mes a mes. Y se sigue discutiendo, peleando, con viejas y nuevas ideas. En este número incluso escriben los... ¡diseñadores! Otros prometen para el 151 discutir sobre cine nacional (y si comparamos con el número 100, apreciaremos cómo se enriqueció el panorama en ese sentido). Y sigue en el horizonte la promesa de volver a hablar de algunos géneros (¡comedia!), de ciertos directores, y las ideas más diversas. Hay energía. Y debemos decir que buena parte de ella proviene de esa sección que en este número empieza en la página 61. Las cartas de los lectores son siempre un buen síntoma, y a veces son realmente un lujo, como en este número. Gracias a los lectores que nos escriben. Y también a todos los lectores que todavía no nos escribieron. ■

## STAFF

## Directores

Eduardo Antin (Quintín)  
Flavia de la Fuente  
Gustavo Noriega

## Asesora periodística

Claudia Acuña

## Consejo de redacción

Los arriba mencionados  
y Gustavo J. Castagna

## Jefe de redacción / Editor

Javier Porta Fouz

## Colaboraron en este número

Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Juan Villegas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Manuel Trancón, Nazareno Brega, Juan P. Martínez, Fabiana Ferraz, Agustín Masaedo, Juan Manuel Domínguez, Lilian Laura Ivachow, Milagros Amondaray, Agustín Campero.

## Secretaría

Alejandra Chinni

## Cadete

Gustavo Requena Johnson

## Correctoras

Gabriela Ventureira  
Malala Carones

## Meritorio de corrección

Jorge García

## Colaboración en el cierre

Diego Trerotola  
Fabiana Ferraz  
Juan P. Martínez

## Diseño gráfico

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

## Correspondencia a

Esmeralda 779 6° A  
(1007) Buenos Aires,  
Argentina

Teléfono  
(5411) 4326-5090

Telefax  
(5411) 4322-7518

## E-mail

amantecine@interlink.com.ar

## En internet

http://www.elamante.com

*El Amante* es propiedad de

**Ediciones Tatanka SA.**

Derechos reservados,  
prohibida su reproducción  
total o parcial sin autorización.  
Registro de la propiedad  
intelectual Nro. 83399

Preimpresión, impresión  
digital e imprenta

Latin Gráfica. Rocamora 4161,  
Buenos Aires. Tel 4867-4777

## Distribución en Capital

Vaccaro, Sánchez y Cía. SA.  
Moreno 794 9° piso. Bs. As.

## Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 /  
4306-6347

No se trata de un aniversario sino de la llegada de un número con cierta redondez. Esta nota empieza hablando de esas cuestiones festivas actuales (más otras de antaño), para dar paso a una exaltada reivindicación del cine de Richard Linklater estrenado en esta temporada. **por JAVIER PORTA FOUZ**

## EL AMANTE CUMPLE LINKLATER TAMBIEN

# El tiempo de ser felices

**1. FESTIVIDADES.** Nuestra última celebración por haber llegado a cumplir algo fue en ocasión de los 10 añitos (diciembre de 2001), y de eso hace ya tres temporadas. Luego de ese número, tal vez como escarmiento por el festejo, las particulares circunstancias del pasaje de 2001 a 2002 nos impidieron salir un mes. Como no somos supersticiosos (o por lo menos varios de nosotros no lo somos), nos animamos otra vez a festejar: es que se nos vino encima el número 150. Es cierto, el 150 no es tan redondo como el 100 pero es ciertamente algo fuerte. Además, ahorita nomás (el mes que viene) cumplimos 13 años, y como somos supersticiosos (o por lo menos varios de nosotros lo somos) no vamos a hacer mucho ruido ni mucha celebración para ese cumple. En fin, que cuando cumplimos cincuenta números metimos en la portada un 50 gigantesco, amarillo sobre negro, en una tapa que no brilló por su ingenio. Ya para el número 100 teníamos diseñadores profesionales, y la cosa fue más pensada y artística (parece ser que fue tan buena, o que somos tan autorreferentes, que ganó en nuestra votación interna sobre las mejores tapas de la historia de *El Amante*). El 50 en números, sin más, para los cincuenta números; el cine haciendo un juego de

palabras con cien para ese número; un diez de jugador de fútbol, probablemente de Peñarol, para los diez años. ¿Y para los 150? Bueno, no hicimos del número el motivo principal de tapa. Por un lado, no se lo ve muy estético como cifra, pero además pasa que el 21 de este mes se estrena (si no la siguen atrasando) *Antes del atardecer*, lo que nos lleva a...

**2. EL AÑO LINKLATER.** Para muchos de nosotros, la temporada de cine empezó con todo en febrero. En dos jueves seguidos (5 y 12 del mes corto) se estrenaron dos películas de seguro buen destino en nuestras listas de fin de año: *Perdidos en Tokio* y *Escuela de rock*. Esta última dirigida por Richard Linklater, defendido en esta revista incluso en ocasión de alguna apuesta interesante que recibió calificación de "fallida" como *La pandilla Newton*. Esa vez, nosotros publicamos una crítica a favor + una entrevista.

Para el número que incluía *Perdidos en Tokio* + nota sobre Sofia Coppola y también *Escuela de rock* + especial Linklater, dudamos sobre cuál de las dos películas iría a tapa, y nos inclinamos por *Perdidos en Tokio*, tal vez porque nos tentaba poner a Bill Murray en colores. *Despertando a la vida*, la última película de ▶



La enseñanza del rock: el maestro Jack Black expone con pasión y contagia a su alumnado.

Y más Linklater: aquí vuelven Ethan Hawke y Julie Delpy para *Antes del atardecer*, una secuela extraordinaria.



Linklater estrenada en Argentina (2002) antes de la escuela rockera, había sido un brutal fracaso. Y *Escuela de rock* no le anduvo muy lejos, a pesar de la crítica muy favorable en los principales diarios, ¡y a pesar de que es poco menos que obligatoria para la vida!, ¡y a pesar de que es fuente de alegría y diversión!, ¡y a pesar de Jack Black, Joan Cusack y Stevie Nicks!, ¡y a pesar de que es una de las más inteligentes reflexiones sobre la educación!, ¡y a pesar de que los Ramones en cine suenan tan bien, tan cinematográficos! Bueno, aplaquemos la pasión y sigamos con esta historia. Ni un "excelente" de *Clarín* la salvó de fracasar en las boletines: el público, al parecer, le escapa a "tonterías semejantes". Algunos prefirieron hundirse en las profundidades sépticas de *Las invasiones bárbaras* (cine choronga o *cinéma de chorongué*). Y muchísimos otros, puestos a elegir entre comedias, se quedaron con *Alguien tiene que ceder*, una torpe banalidad apolillada que llevó más de un millón de espectadores y cuyo único parecido con *Escuela de rock* fue haberse estrenado el mismo jueves. Para muchos de nosotros, entonces, *Escuela de rock* se convirtió en una bandera, en algo a defender frente al desprecio y/o la ignorancia general. Nos quedó entonces una deuda con Linklater y su película (o sus películas, que nunca habían obtenido nuestra tapa), y es por eso que una foto de Jack Black y sus alumnos abre estas páginas. Está muy claro que esperábamos el momento de hacer justicia con Richard y con el rock curricular. Ahora sabemos que confiar en Linklater tiene sus beneficios, y el tipo, luego de *Escuela de rock*, entregó una película que galvanizó nuestro entusiasmo, y hasta hoy tiene un consenso único entre nosotros (no la vieron todos pero sí muchos, ¡y Jorge García está en España!).

Entonces, para la tapa de nuestro número 150: *Antes del atardecer*, con justicia, con gusto y con agradecimiento. Nuestra votación de fin de año estará seguramente signada por dos películas de un mismo director (algo inaudito pero más que justo). Y dicho esto de la votación, pasamos el aviso de que en la página 30 de este número les ofrecemos la votación de nuestras preferidas de la historia, comentadas y todo. Fin del aviso, ahora una advertencia.

**2 Y MEDIO. CUIDADO.** Lo que viene no es la crítica de *Antes del atardecer* (eso lo hace Villagas aquí al lado), sino un festejo agradecido, un texto de fantasía, una ráfaga de felicidad torpemente trasladada a unas líneas que quieren gritar que si el cine fuera más como *Antes del atardecer* y menos como *La pasión de Cristo*, el coeficiente de placer de los espectadores aumentaría notablemente (¡si los espectadores despertaran de la autopunición a la que se someten regularmente y dejaran de ver las cosas que ven en masa para dedicarse a descubrir cosas como *Antes del atardecer*!). Queremos que haya más películas así, como esta con Julie Delpy y Ethan Hawke y París, y que más gente las vea.

**3. SIEMPRE NOS QUEDARA PARIS.** Nueve años después de *Antes del amanecer*. Eso, un hombre y una mujer nueve años después, una secuela, una pequeña (no dura ni 80 minutos) enorme película, filmada en 15 días y coguionada entre Linklater y la pareja protagonista. *Antes del atardecer* es tan delicada y amable, tiene tanto París y tanto aire a Nouvelle Vague, tanto Truffaut (dice Castagna en la página 7), tanto buen cine independiente americano, tanta destrucción de pavadas y espantajos... tanto cine, qué tanto. Dan ganas de hacer bandera, de decir que *Antes del atardecer* demuestra unas cuantas cosas: 1) que se puede hablar del amor sin ser solemne, pavo y pretendidamente astuto (sólo algunos de los defectos de *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*); 2) que se puede trabajar en el guión con los actores sin caer en psicodramas baratos y festivales de la exageración (el menor de los horrores de *A todo o nada*); 3) que se puede ser inteligente, ágil, agudo y crítico (y breve) a la hora de comparar Estados Unidos y Francia (ver cómo todo esto se hace mal en *Las trillizas de Belleville*);

4) que se pueden poner en escena diferentes crisis personales mientras se habla del mundo sin exhibir cretinos llorones (sí, adivinaron, el referente negativo es *Las invasiones bárbaras*); 5) que el mejor cine es aquel que se mete con el mundo y con las personas (aunque *Héroe*, apadrinada por esa ya molesta sombra de pésima influencia llamada Tarrantino, venda miles de entradas con su propuesta solipsista de plástico).

Si Godard admiraba y observaba a Rossellini y decía que se podía hacer una película con dos personas en un coche, Linklater demuestra que hasta podría prescindir del coche como personaje. Aunque haya un lindo cuatro ruedas en *Antes del atardecer*, Céline y Jesse van en barco y también caminan mucho. De hecho, el auto no puede entrar al tramo final del relato: el ámbito de los vecinos, la pareja y Che el gato (un chiste exquisito). Linklater no puede prescindir de un gato (¿el mejor animal cinematográfico?) ni de la música, otra vez la música (¿por qué privarse de ser felices?), y nos brinda así uno de los grandes finales del año (¿de la década?), con fundido a negro en el momento justo. ¡Viva Nina Simone! ¡Viva Julie Delpy! Sigán cantando y bailando. *Antes del atardecer* termina y nosotros respiramos mejor, luego de hacer trabajar las emociones y la inteligencia, nuestra memoria personal y también la cinematográfica. Jesse y Céline hablaron, recorrieron, vagaron, volvieron a enamorarse, o permanecieron enamorados y volvieron a encontrarse. Los años pasaron para ellos, tienen arrugas reales. Viena fue y no pudo volver a ser. Ahora París les pertenece, París es recuperada, los espacios se hacen reales, el cine vuelve a vivir. *El Amante* cumple 150 números. Linklater cumple y dignifica. Nos dice que nos queda París, que nos quedan el rock, el jazz y la Nouvelle Vague. Nos queda el cine. Queremos más. ■

## ANTES DEL ATARDECER

*Before Sunset*

ESTADOS UNIDOS

2004, 80'

**DIRECCION** Richard Linklater  
**PRODUCCION** Anne Walker-McBay  
**GUIÓN** Richard Linklater, Kim Krizan,  
Ethan Hawke y Julie Delpy  
**FOTOGRAFIA** Lee Daniel  
**MONTAJE** Sandra Adair  
**INTERPRETES** Ethan Hawke, Julie Delpy.



# La realidad del tiempo

por JUAN VILLEGAS

Largas conversaciones atraviesan la película, pero los verdaderos temas no están tanto en el propio contenido de los diálogos sino en el resultado conjunto de las suma de elecciones formales. El sentido profundo está inscripto en la puesta en escena y en la estrategia narrativa, aunque de una manera dulcemente elusiva. Linklater es más un poeta que un pensador, por lo que sus ideas tienen la fragilidad de la poesía y no las certezas de un ensayo filosófico. Precisamente en esa fragilidad, en el delicado fluir de las imágenes, está el poder de esta película, que es compleja y ardua pero que se nos presenta tan diáfana y amable. Linklater es inteligente y culto, pero no necesita demostrarlo. Los personajes expresan ideas y citan a autores célebres, pero no recibimos estas expresiones como una voz que se nos quiere imponer sino como la fidelidad a una idea de registro verdadero. Jesse y Céline son inteligentes y así son mostrados. Si no nos molesta que ellos opinen sobre todo es porque les creemos, porque hay una laboriosa y precisa construcción que nos hace sentir que esas personas podrían existir. Para crear personajes inteligentes hace falta inteligencia pero también que no se note el trabajo de esa inteligencia. Enorme triunfo de la ficción cinematográfica el que nos permite reconocer la realidad del mundo a partir del trabajo concentrado y minucioso, a partir de materiales falsos e historias inventadas pero sin mentirnos sobre las personas y las cosas.

El principal tema de la película no es el amor sino el tiempo. *Antes del amanecer* establecía un código en el que todo era idílico, como si el tiempo se hubiese detenido en un instante irreplicable, como si la eternidad se hubiese comprimido y se instalara en ese día perfecto en Viena, fuera de la sucesión temporal. Cuando Jesse cuenta en *Antes del atardecer* que le gustaría escribir una novela cuyo argumento completo se pudiera concentrar en el tiempo que dura una canción, indicando que en esos tres minutos se superpondrían distintos instantes vividos en distintos tiempos, lo que hace es remitir indirectamente a *Antes del amanecer* o, acaso, a su propia novela ya escrita, que narra los mismos episodios y lleva por título *This Time* (como para probar la importancia del tiempo en todo este asunto). *Antes del atardecer*, en cambio, a pesar de que mantiene un similar estilo visual, se presenta con un grado mayor de realismo. Aquí lo que interesa es el paso del tiempo y no su refutación. La propia premisa argumental ya impone esta circunstancia. En ningún momento podemos olvidar que falta muy poco para el vuelo de Jesse y sentimos la angustia de cada segundo que pasa. Sin embargo, Linklater no especula con el suspense ni con la tensión de la situación. Todo se desarrolla plácidamente, con una fluidez milagrosa en el desarrollo dramático. La caminata entre la librería y el café, por ejemplo, presenta la transición desde un primer momento de cierta incomodi-

dad hasta que la conexión entre ellos empieza a funcionar. Ver esa evolución en la relación entre Jesse y Céline es ver el tiempo que pasa. Por otro lado, la comparación con *Antes del amanecer* pone en evidencia el paso (y el peso) de los nueve años vividos entre Viena y París. Desde esta perspectiva, los cortos inserts de *Antes del amanecer* funcionan como flashbacks evocativos pero también como la constancia del paso del tiempo en los rostros de los actores. *Antes del atardecer* es menos el relato de un encuentro romántico que el recuerdo triste de un día perfecto. Esto es acaso lo que imprime a la película un tono bastante extraño, que podríamos definir como romanticismo realista. Esta es la obra de un espíritu romántico cuyo estilo es clásico. Están la idea de que los amores perdidos son los mejores, el recuerdo como evasión hacia un mundo mejor y el rechazo al conformismo burgués. Sin embargo, la limpia claridad del estilo contrasta con esas ideas e impone la fuerza de la realidad. Lo que cuenta la película es el dolor por lo que no fue, la frustración del presente y la nostalgia por algo que ni siquiera es real. Sin embargo, convive con todo esto un romanticismo que casi podríamos decir que no es de esta época. Experimentamos la expresión del dolor de los personajes por las cosas perdidas para siempre y, al mismo tiempo, el mito romántico de los amantes que están destinados el uno al otro. Esta feliz contradicción aleja a la película tanto del cinismo ▶



de los que no creen en el amor como de las simplificaciones tramposas. Aunque es evidente que la conexión entre ellos sigue funcionando como si los nueve años no hubieran transcurrido, está claro que cualquier futuro significará mucho dolor. Otro elemento que de ninguna manera es menor es la narración en tiempo real. La duración de la película coincide con el tiempo de la ficción. No es la primera vez que el cine hace esto pero nunca como en esta película. Un rápido repaso nos lleva a una posible clasificación de películas en tiempo real según su organización formal. Un primer grupo sería el de aquellas que recurren a un plano secuencia que se hace coincidir con la totalidad de la película. *La soga* y *El arca rusa* son acaso los ejemplos más conocidos. En los films de esta categoría la equivalencia entre el tiempo real y el representado está asegurada, pero también sucede que la ausencia total de cortes hace que el artificio quede eviden-

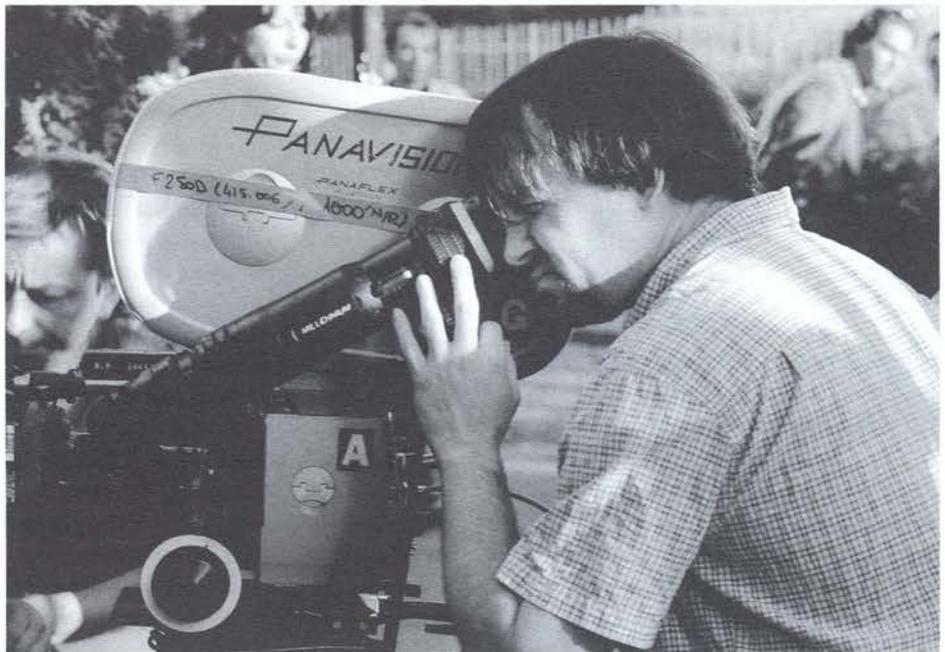
ciado y el tiempo no fluya naturalmente. Algo de eso había descubierto Hitchcock por eso rechazaba los resultados de su experimento. ¿Será que el tiempo real (el de nuestras vidas) tiene discontinuidades visuales (o mentales) análogas a la idea de cambio de plano? La relación entre el parpadeo y el corte que desarrolla Walter Murch en *En el momento del parpadeo* (EA 146) nos dice algo sobre este tema. Un segundo grupo sería el de las películas que recurren al tiempo real, pero rompiendo la continuidad espacial. El tiempo real de la totalidad del film y el tiempo total representado terminan coincidiendo, pero casi como una imposición del guionista y del director para potenciar el suspenso o la concentración dramática. En estos casos, las pruebas de que se está representando fielmente el tiempo real deben fatalmente estar enunciadas por algún elemento del guión, ya que cuando un cambio de plano nos lleva de un lugar a otro se pierde in-

mediatamente la certeza de que estas dos escenas contiguas narrativamente también lo son cronológicamente. Es común en estas películas la inclusión de relojes en cuadro y de diálogos que explicitan el paso del tiempo. El tiempo real es resultado más del guión que de la puesta en escena. Habría un tercer grupo: el de las películas que respetan el tiempo real, transcurren en un único espacio y no precinden del montaje. Suelen ser adaptaciones de obras de teatro, aunque esto no es excluyente. Lo que suele ocurrir en estos casos es que la unidad de espacio se destaca por sobre la unidad temporal. El tiempo real termina siendo sólo una consecuencia de la concentración espacial, por lo que el paso del tiempo no se percibe de manera diferente a la de cualquier película convencional. *Antes del atardecer* no pertenece a ninguna de estas tres categorías. Linklater prescinde de toda elipsis pero no del montaje. Por otro lado, los personajes cambian varias veces de escenario. Lo novedoso es que estos cambios de escenario mantienen sin embargo una rigurosa aunque transparente continuidad espacial. Sería posible ubicar con total exactitud cada una de las locaciones de la película conociendo la dirección de solamente una de ellas. Aquí, al revés que las películas de nuestra tercera categoría, es la continuidad temporal la que manda por sobre lo espacial. Alguien podría decir que el recorrido del auto está falseado, pero no hay ninguna prueba de que el tiempo que tardan en llegar a la casa de Céline es distinto al que se tardaría en la realidad o que las calles filmadas no coinciden con las que nos llevarían de una locación a la otra. El comienzo de la escena del coche es definitivo en este sentido. Existiría la posibilidad de que entre el plano exterior del auto y el que registra el diálogo ya dentro del mismo hubiera un lapso de tiempo elidido. Sin embargo, Linklater se encarga de mostrar a través de la ventanilla la misma rampa que habíamos visto en el plano anterior, lo que asegura la continuidad espacial. Lo notable es que este rigor minucioso se nos presenta como natural, lejos de toda pretensión de ingenio. Lo que importa en esta película no es tanto el registro del tiempo real sino la realidad del tiempo. Lo primero puede pasar como un capricho o como un juego; lo segundo demuestra en Linklater una bienvenida ambición de cineasta moderno. No quiero terminar esta crítica, acaso demasiado sesuda, sin decir que esta película me estremeció hasta las tripas. Ese final perfecto, con la canción de Nina Simone (*Just in Time*, otra vez el tiempo) y el timing inmejorable para terminar la película en el momento justo, ya es parte de mí. ■

# Besos robados

Tuvo que venir un americano independiente, rockero, culto e inteligente para comprender en qué consistía la herencia del amor según Truffaut. Richard Linklater facturó una película hecha en París con sabor a perdurable. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

Jesse y Céline, nueve años después, ahora en París en lugar de Viena. Casi una década es mucho tiempo para una relación efímera, de horas, como aquella que comenzó en un tren y terminó en otro, el de la despedida y la promesa de reencuentro. Antoine Doinel se reencarna en Jesse presentando un libro donde refiere a Céline, un amor en fuga y de horas contadas. Ya no tienen veintipico como en las caminatas de Viena, sino que han crecido, o tal vez no, y siguen recordando aquellos instantes de amor como lo más importante de su vida. O acaso todavía tengan la posibilidad de compartir un domicilio conyugal. Siempre me pregunté qué director llegaría a comprender cabalmente a Truffaut y su saga de Antoine Doinel. Algunos lo intentaron desde la niñez del personaje (*Adiós a los niños* de Louis Malle), pero la mayoría caía en la retórica del homenaje y la cita cinéfila. En cambio, Linklater entendió —he ahí su inteligencia— que es imposible homenajear aquel referente por el peligro de caer en el plagio. Los minutos iniciales de *Antes del atardecer*, ya sin los trenes del comienzo y del final de *Antes del amanecer* que remitían a la escena en el andén de *El amor en fuga*, nos introducen en una librería donde el fantasma de Truffaut ronda alrededor de los ya treintañeros Jesse y Céline. Más aun, un breve flashback corrobora la admiración del norteamericano por el director francés. Sin embargo, Linklater continúa con su propia historia sobre dos personajes que siguen conociéndose en su breve estadía parisina. Y allí comienza otra película o, en todo caso, la segunda parte de un amor en ciernes que intentará continuar durante algo más de una hora. Linklater planifica el reencuentro de la pareja mediante una larga conversación sobre los afectos y la vida actual de ambos personajes. A diferencia de *Antes del amanecer*, el azaroso pasaje parisino de Jesse y Céline aparece como más concentrado: no hay personajes periféricos ni lugares turísticos a descubrir. Ella conoce cada rincón de París, y él publicó en el libro



Richard Linklater versión 2004: en el rodaje de *Antes del atardecer*.

aquel recuerdo del pasado. Y ambos, tal como se los observa cuando vuelven a cruzarse, saben que las idas y vueltas del amor autorizan estos azarosos encuentros románticos. Otro personaje resucitará, desde la banda de sonido, en los últimos minutos del film. La cabina de la disquería de Viena, donde hace nueve años ambos escuchaban una canción de amor, es reemplazada por la casa de Céline, amplia y confortable, repleta de libros y compactos. La voz ronca de Nina Simone acalla las palabras de la pareja, mientras Céline baila de manera seductora y Jesse observa asombrado y enamorado a esa chica aún soltera que tampoco pudo olvidar la caminata por Viena. En un final extraordinario, Linklater decide que el espectador arme su propia historia de la pareja; a Truffaut le hubieran encantado la mirada de Jesse y los movimientos del cuerpo de Céline. Esta historia de amor contada como si se tratara de un film de cámara, con una puesta en escena austera y sin artilugios, hace de la palabra un

valor necesario para desmenuzar los nueve años en off de Jesse y Céline. Linklater emplea el campo y contracampo con delectación y regocijo, pero también profundiza el reencuentro de la pareja con planos enteros, como en la gran escena que transcurre en el auto. Allí, cuando Céline intenta tocar (o amar) con su mano a Jesse, en ese momento casi imperceptible, mientras él mira hacia la calle, *Antes del atardecer* se transforma en una reinterpretación del cine de Truffaut cuarenta años después. Por otra parte, las caminatas del principio están planificadas mediante planos secuencia que remiten a la Nouvelle Vague, en especial a las películas de Godard. Un travelling por la calle constituye otra reinterpretación, en este caso moral y romántica. Una de las grandes películas del año —junto con *Elephant*, otro film obsesivo sobre el plano secuencia—, la historia de Jesse y Céline parece no terminar nunca. Y está bien que sea así; intuyo que ninguno de los dos anda con ganas de cambiar el compact. ■

## A TODO O NADA

*All or Nothing*

REINO UNIDO / FRANCIA

2002, 128'

DIRECCION Mike Leigh  
 PRODUCCION Simon Channig-Williams  
 GUION Mike Leigh  
 FOTOGRAFIA Dick Pope  
 MONTAJE Lesley Walker  
 MUSICA Andrew Dickson  
 DISEÑO ARTISTICO Tom Read  
 INTERPRETES Lesley Manville, Alison Garland,  
 Timothy Spall, Ruth Sheen, James Corden,  
 Paul Jesson, Sam Kelly, Marion Bailey,  
 Helen Coker, Daniel Mays, Kathryn Hunter

## Tan grande como la vida

a favor EDUARDO ROJAS

Ni más ni menos. El cine puede ser tan grande como eso que llamamos "la vida". Un lugar común que dividió a los maestros del cine clásico entre aquellos que defendían su, pretendida, reproducción en la pantalla ("El cine es como la vida") y los que, a fuerza de artificio, pretendían trascenderla ("El cine es más grande que la vida"). Un antiguo equívoco que esta película contribuye sin proponérselo a disipar, despreocupada de cánones o partidos.

Mike Leigh no es un maestro del cine clásico. Su lugar es, vade retro, Inglaterra, donde el teatro juega de local. Territorio conflictivo para el cine al que Godard anatematizó para la eternidad con su frase: "Cine inglés es una contradicción en los términos".

Pero Leigh no elige cualquier Inglaterra, la suya es la proletaria, la que mejor relación ha tenido con el cine, la de Ken Loach y también la de Hitchcock (Hitchcockney, un pobre hijo de feriante, formado en las tradiciones populares del varieté y el folletín). Lejos de la Academia, Leigh se suma a esta breve tradición tomando de cada ámbito lo que necesita: del teatro, el diálogo basado en su trabajo de improvisación con los actores, la acción concentrada y la escasa utilización de exteriores, o su uso funcional en relación con los personajes. Del cine, el trabajo austero de la cámara y el montaje: primeros planos de duración exacta implacables sobre las ca-

ras de sus protagonistas. Un par de trave-llings de una precisión tal que hace que se diluyan en la percepción del espectador, cargándolos de tensión. (Con una formación parecida, con fronteras tan lejanas que a veces lo llevaban al territorio de la crueldad, el Bergman de *Persona*, *Escenas de la vida conyugal* e incluso *Gritos y susurros*, entre tantas otras, es un pariente lejano y mayor de Leigh.)

*A todo o nada* es apenas un recorrido por la vida de un grupo de ingleses pobres, casi siempre feos, a veces sucios, a veces malos, que en el trayecto del film van dejando esos atributos para investirse de otro, humanidad en su sentido más primitivo: seres vivos, latentes y, muy pocas veces, deseantes. Esa es la mayor virtud del film de Mike Leigh. No hay, a diferencia de Bergman, preguntas metafísicas. No existe otro mundo. No hay más que trabajo sin futuro, la vida en los grises monoblocks del suburbio londinense. Estos hombres y mujeres no tienen preguntas ni buscan respuestas, están abrumados por una realidad que los aplasta como una losa de mármol. No hay nada fuera del encuadre, ni gobiernos *tories*, ni conflictos sociales, ni la visión fraternal del Tercer Mundo que frecuenta un director afín como Ken Loach. Son derrotados, seres que abandonaron la pelea antes de empezarla. Su mundo no tiene ni voluntad ni representación. Es realismo puro, descendiente de

aquel matrimonio entre teatro y cine británicos de mediados de los 60, que generó una familia de dudosa filiación: el teatro de la ira, Lindsay Anderson y el primer Tony Richardson, Stephen Frears como uno de los ecos más cercanos.

Phil es un taxista indolente. Penny, su mujer, una empleada y ama de casa que sostiene, en todo sentido, el hogar. A su alrededor, en el círculo invisible del barrio de trabajadores, todos son disfuncionales, alcohólicos, o violentos e imbéciles. Los hijos de Phil y Penny son dos freaks que ejercen una forma, oscura, de reacción: la obesidad. Rachel es sumisa y lúcida, Rory violento y (auto)destructor. Phil ejercita una ramplona filosofía de café (o de pub) para justificar su abulia (primer travelling notable: Phil y su vecino taxista tomando cerveza. Phil recita sus obviedades, la cámara los rodea en semicírculo y se detiene sobre sus mofletes desprolijos. La escena se satura de un aire de abatimiento, como si la poblaran un par de estatuas esculpidas por un artista indolente). Penny es impotente para controlar a su hijo y distante con su hija y su esposo. La distancia es en este caso una forma de dictadura para mantener la desgastada vida familiar. Para el resto de los habitantes de ese micromundo, sus propias vidas son el padecimiento de un presente perpetuo. Trabajo, desgano, alcohol, violencia. Casi no hay sexo, y cuando aparece está marcado



por la rudeza y alguna forma de flagelación. Todo lo demás es un limbo, una zona gris que se parece a la vida, un pequeño universo al borde del estallido al que siempre le falta la chispa final. Si existe el grotesco en su versión *british*, aquí está. Aspero, sin humor, sin salida. Pero no. Rory, ogro doméstico, Hulk implorioso, es el detonante. Mientras su gordo corazón se desarma, alterando el robótico orden barrial, Leigh comienza a ejercitar la vuelta de tuerca que, de tanto machacar sobre el realismo, lo trasciende. Phil, en montaje paralelo, lleva a una pasajera, una francesa chic e histérica, hacia el West End, el otro Londres, el del glamour y la aristocracia, el mundo invisible de esta película (como Leigh no se interesa por la reivindicación política a la manera de Loach, deja latente esa invisibilidad, poniendo en evidencia que ambos mundos son caras complementarias de una misma moneda. Falso esplendor en uno, sordidez en el otro). El túnel vial que atraviesa el taxi no sólo separa al West End del suburbio, sino que pone en escena todos los conflictos que, simultáneamente, se están jugando: las relaciones de poder, entre pasajera y conductor, entre padres e hijos; la mutante danza de sentimientos dentro de la familia; el drama de Rory que, lejos de allí, vacila entre la vida y la muerte. Algo ha detonado en Phil cuando emerge del túnel, lo indica la explosión leve de una sonrisa en su cara bo-

vina. Algo lo empuja, a su manera y en el momento más inadecuado, a desconectarse del mundo, mientras Penny se horroriza viendo a su hijo conectado a infinidad de tubos que lo atan a la vida. La figura de Phil desencantada frente al mar rubrica la extraña simetría con que está construida la secuencia: en torno a Phil, silencio y soledad; en el barrio, el caos que por fin se manifiesta frente al amago de la muerte. La arbitrariedad de un poder innominado tan absoluto que sus súbditos no saben que los gobierna, es la dueña de sus vidas. El desmadre cardíaco de Rory lo revela. No hay salida. Sólo la utopía de una fuga hipotética hacia el paraíso artificial de Disneyworld. Luego la vuelta al hogar. Hay un hueco. La ausencia de Rory lo pone de manifiesto, no sólo por su volumen físico, sino porque desata la catarsis de sentimientos anudados por años. Una secuencia armada en base a cambios de ritmo, de ubicaciones físicas (Rachel que se aparta de sus padres con toda la discreción que le permite su enormidad, y parece salir de la escena. En realidad está sentada en la escalera, observando desde arriba, juzgando las miserias de sus padres), de primeros planos crispados que van fundiéndose en otro lento travelling de una intensidad insostenible, que termina sobre los cuerpos de Phil y Penny, otra vez unidos. Pero no hay salida. La supuesta esperanza del final esconde apenas sus grietas. Al día siguiente todos están otra vez junto al le-

cho del enfermo. Los padres, uno junto al otro, con sus caras relucientes. Tal vez ha habido sexo entre ellos después de mucho tiempo. La presencia solitaria de Rachel (del otro lado de la cama, enfrentada al resto de la familia) revela lo que su silencio sumiso, su lucidez porcina, conoce: ese renacimiento es efímero. La renovada energía de sus padres proviene de la adiposidad enferma de Rory (*A todo o nada* es también una película de vampiros sin la sangre de la Hammer), rápidamente consumible. El destino final de todos ellos es, en el mejor de los casos, aquel en el cual ha empezado el film: el geriátrico en el que trabaja Rachel. Otro limbo.

Leigh no es un vendedor de fantasías. Comienza el film pareciendo un observador tan apático como el propio Phil, lo termina con un abrazo tambaleante de afecto y desesperanza. No hay psicologismo, no hay tesis, soluciones ni condenas. Su realismo no es una elección estética como el de la mayoría de sus aburridos colegas británicos (alguna de sus propias películas anteriores, tan fallidas como *Topsy Turvy*, lo igualan a ellos; esta –God bless him!– lo pone nuevamente en el buen camino), sino una imposición de sus personajes, a quienes sigue con un pudoroso cariño. Por eso la disyuntiva clásica no tiene ya objeto: ni más grande, ni una réplica. Apenas una parte de la vida, pero tan grande como ella. **A**



# Mentiras y mentiras

furiosamente en contra JAVIER PORTA FOUZ

Aguanten lo que viene o dejen de leer ahora mismo. Es decir, se están adentrando en un texto con "explicit lyrics", no sólo por la presencia de palabras que serán juzgadas fuera de lugar sino porque quiero escribir desde lo más personal para contestar a una película hecha en un laboratorio, tan poco marcada por la integridad y la decencia personal como cualquier bodrio digitado por los más brutos ejecutivos de Hollywood, o como la nacional *Patoruzito*. Y ya que estamos en un número redondo, que implica cierta mirada retrospectiva, digo esto: cuando hace más de una década yo era solamente lector de esta revista, habría esperado con ansiedad que se publicara ya no una crítica sino un insulto de una o varias páginas dirigido a una película como *A todo o nada*. Los primeros años de *El Amante* eran tiempos de fijar posiciones fuertes, separar el cine odiado por la revista (pero que solía ser recibido de manera complaciente en casi todos lados) del cine que valía la pena, a veces con exageraciones y siempre con la dosis de pasión que indica nuestro nombre. El tiempo pasó y las cosas han cambiado, y una película como esta de Mike Leigh encuentra varios defensores en la revista, lo que me confunde en no poca medida (¿qué cine defendemos?). El tiempo pasó y ahora me toca a mí encargarme de las líneas en contra de *A todo o nada* (aunque hay más detractores, como Noriega o Santiago García). En su primera parte, *A todo o nada* describe alrededor de una docena de personajes y parece apuntar a convertirse en un relato coral

de la clase trabajadora londinense que vive en monoblocks. Sobre el final, y con una liviandad pasmosa que elimina o deja trancos varios conflictos, Leigh se centra en una de las familias y da un cierre acorde con otra organización narrativa. Y sí, puede juzgarse desde el lugar de la estructura del guión porque la película es casi una fórmula química y no deja pasar ningún componente que modifique sus férreos trazados. En *A todo o nada* los personajes incurren en una o más (en general en muchas) de las siguientes características: a) débiles mentales, b) miserables, c) tarados, ch) quedan embarazados a pesar de usar métodos anticonceptivos, d) desconsiderados, e) obesos, f) mentirosos, g) brutos, h) carentes de inteligencia, i) feos, sucios y malos, j) lindos pero los demás los ven como feos, k) malhumorados, l) hablan el peor *cockney* jamás escuchado, ll) borrachos, m) violentos, n) tienen feos dientes, ñ) olvidaron la dignidad o nunca la conocieron, o) no tienen ninguna mascota, p) no escuchan música y no hacen nada que les dé un placer no dañino, q) la televisión los hace mucho más idiotas, r) toman cerveza con la mirada perdida, s) usan horribles manteles de hule en sus casas, t) tienen celular para cualquier emergencia pero lo apagan justo antes de ser llamados por una emergencia, u) si tienen un auto lo chocan, por lo menos una vez cuando van muy apurados hacia algún lugar, lo que no tiene otra consecuencia para la historia que la de seguir acumulando calamidades, v) son maltratados por pagar

con cambio, w) no utilizan espacios públicos que tengan algún tipo de interés o belleza, x) son taxistas que jamás conocerán un pasajero agradable, y) tienen fea voz, z) si tienen buena voz y cantan bien serán interrumpidos por alguna calamidad. Tal como dice en su muy buena crítica en contra del británico Ian Waldron-Mantgani ([www.ukcritic.com/allomthing2002.html](http://www.ukcritic.com/allomthing2002.html)), puede adivinarse lo que va a decir cada personaje. Es cuestión de tener el detector de cretinadas aceitado. Yo agrego que lo mismo pasa con las acciones: cuando el único personaje con medio dedo de frente está cantando sin berrear en el karaoke, ya sabemos que será interrumpido por la borracha (un personaje impresentable, mal trazado, ridículo). Me imagino con ira el momento en que Leigh (o Leigh con sus actores, que como todos sabemos colaboran en los diálogos, etc.) escribe en su guión (es decir, en su máquina de fabricar iniquidades) "y ahora la borracha se cae patéticamente". O "y ahora, yendo hacia el hospital, hay un choque". O "y ahora el taxista apaga el celular y se desconecta y justo internan al hijo". O "y ahora sube uno y no le paga el viaje". O "y ahora la borracha no puede llamar por teléfono a una ambulancia". O "y ahora dice que está embarazada, en el peor momento, justo cuando su violento novio está más violento porque le cortaron la fornicación". Leigh (o Leigh y sus actoreszzzzzzzzzz) se cuida muy bien de nunca pasarse al absurdo total, con lo que la película hubiera ganado en distancia y diversión:



no, no hay situaciones como “y ahora a X se le cae un balde de mierda en la cabeza” o “cae un rayo y mata a la hija gorda”, o “viene el personaje subnormal y viola a la chica”. No señor, Mr. Leigh se cuida muy bien de mantenerse dentro de los límites del “buen gusto” y de meter la tragedia sólo como posibilidad. Digamos que no es Buñuel ni Ripstein (¡obvio!). Su mundo no es artificial ni estilizado; se hace el naturalista, el realista, y encima juega a ser comprensivo con sus personajes (de ahí el final edificatorio con la familia unita y el taxista afeitado y limpio). Hay que decirlo, Leigh no es un torpe construyendo las escenas; es más, sabe resolver situaciones sin caer en desprolijidades, sabe acercarse a un diálogo, dejar la cámara quieta... y esto (lo que no es un gran mérito a priori), que le ha dado alguna muy buena película como *Simplemente amigas* (*Career Girls*, 1997), convierte *A todo o nada* en una máquina de perfecta estupidez, de prolija tontería, incluso de brutal ofensa. Un cine viejo, feo, indigno frente a casi cualquier documental que apunte a personas provenientes de la misma clase sociocultural que los personajes inventados por Leigh.

*A todo o nada* es una mala y adocenada película pornográfica en su exhibicionismo artificioso. Así como en el más banal cine XXX todos cogen más o menos igual (incluso con un orden en las posiciones y el tipo de sexo: primero se chupan, después la del misionero, después por atrás, después el tipo eyaculando afuera), en *A todo o nada* se uniformiza a los

pobres (bueno, más bien gente que puede comer y tener un celular y vestirse pero vive mal). Y se los exhibe para el deleite de los espectadores bienpensantes, que en muchos casos están lejos de (u olvidaron) haber vivido situaciones análogas a las que se muestran en la película, de degradación de las condiciones de vida (económicas pero también en cuanto al trato entre los integrantes de una familia, etc.) y ven esto y dicen “ah, qué mal viven los pobres, alguien debería hacer algo”. Lo interesante es que cuando la familia del taxista necesita de la salud pública, esta funciona a la perfección, con buenas condiciones hospitalarias, médicos comprensivos y amables, etc. Ahí los personajes se vuelven más imperdonables y la película más obscena (Leigh, entonces, odiaría a estos personajes, y a los seres que se les parecen parcialmente en la realidad): ¿qué hacen todos destruyéndose, incluso la salud, cuando tienen a su disposición hospitales tan eficientes? (sí, hay gente autodestructiva, pero ¿todos?). Algo similar ocurría en *Ladybird*, *Ladybird* de Ken Loach, en la que el discurso contra las instituciones británicas quedaba invertido involuntariamente frente a la lógica y la amabilidad de los funcionarios ante esa madre que desatendía a sus hijos y los ponía en peligro constantemente. Hay que decir, sin embargo, que por más malas películas que haya hecho Ken Loach últimamente y por más torpezas que haya cometido, jamás llegó al nivel de cretinada calidad de Leigh. Leigh viola a sus personajes, los re-

vienta con su lógica perversa, llegando a cualquier absurdo: la chica más apetecible sexualmente está caliente, se exhibe y encara todo el tiempo, y nadie quiere coger con ella, por lo que termina curtiéndose en un auto a un cretino de campeonato.

Pero hay más: cualquiera que haya vivido varias situaciones similares a las de los personajes de la película, con violencia, mucha decadencia económica y peleas y maltratos, etc., etc., sabe que lo relatado en *A todo o nada* no es así (lo digo por observación pero más aun por experiencia). Leigh no encuentra ni un solo momento de inteligencia o de calma o de belleza o de encanto o de respiro en más de dos horas de película (que cuenta varios días) y con más de una docena de personajes. Aun en los peores momentos se puede encontrar un mínimo destello de placer o interés o incluso situaciones mucho menos banales y forzadas que las del final de Leigh (¡ah, el momento de la esperanza!). Leigh se escuda en la referencia al mundo real. Pero te voy a decir algo: lo que vos hacés, Leigh, es explotación finoli y falsa de la pobreza, para venderla a los festivales y al público que considera que ver estas películas es más elevado que ver *Zoolander*. Pero tu cine no dice nada de la realidad, es un cine falso, explotador de la miseria sin comprenderla y sin siquiera la intención de hacerlo. Además, te digo otra cosa. Tus declaraciones en las entrevistas que leí sobre *A todo o nada* me irritan todavía más: “Salvo películas como *Naked*, *Topsy-Turvy* y, tal vez, *Simplemente amigas*, todas mis películas tienen que ver con las familias y las relaciones entre gente de verdad. *A todo o nada* es una de esas películas” / “Se trata de películas adultas y duras, pero que hablan del drama cotidiano de una vida que efectivamente está ahí afuera” / “La hija de su otra vecina, que en un comienzo parece un personaje totalmente negativo, pero que en el transcurso de la película revierte esa imagen y revela todo su potencial ciudadano justo cuando hace falta, cuando estalla la crisis” / “Mis películas no tienen nada que ver con las cuestiones de clase. Quiero decir: este es un film sobre esta gente. Gente que, de hecho, es como millones de otras personas en cualquier lugar del mundo” (de la entrevista realizada por Martín Pérez y publicada en *Página/12*). Lo de las cuestiones de clase da para seguir hablando, pero acá termino. Te digo otra cosa, más bien, te la grito: en este lugar del mundo, en los momentos difíciles, no se hace omnipresente esa música canalla que ponés la mitad del tiempo. Ah, ¿es muy brutal decir esto? Dicho de otra manera: el “realismo” en su versión del 2000 no abusa, como hacés vos, de la música extradiagética. ¿No se entiende “extradiagética”? Bueno, Leigh, seguro que esto se entiende: tu película es una basura. ■

# Improvisar la realidad

Premiado por su última película, *Vera Drake*, el director británico habló sobre su método de trabajo y sobre *A todo o nada*, reciente estreno que –fiel a su título– ya despertó contundentes adhesiones y rechazos en esta revista. **por LILIAN LAURA IVACHOW**

**Tengo entendido que sus películas parten de un componente irracional. ¿Podría explicar esto?**

A mí las películas no me surgen luego de la elaboración racional de un guión. Yo parto de conceptos generales, intuiciones, sensaciones. Luego, las propias historias llegan a mí, a partir de alguna energía misteriosa.

**Y después de esa intuición viene el trabajo de improvisación con los actores...**

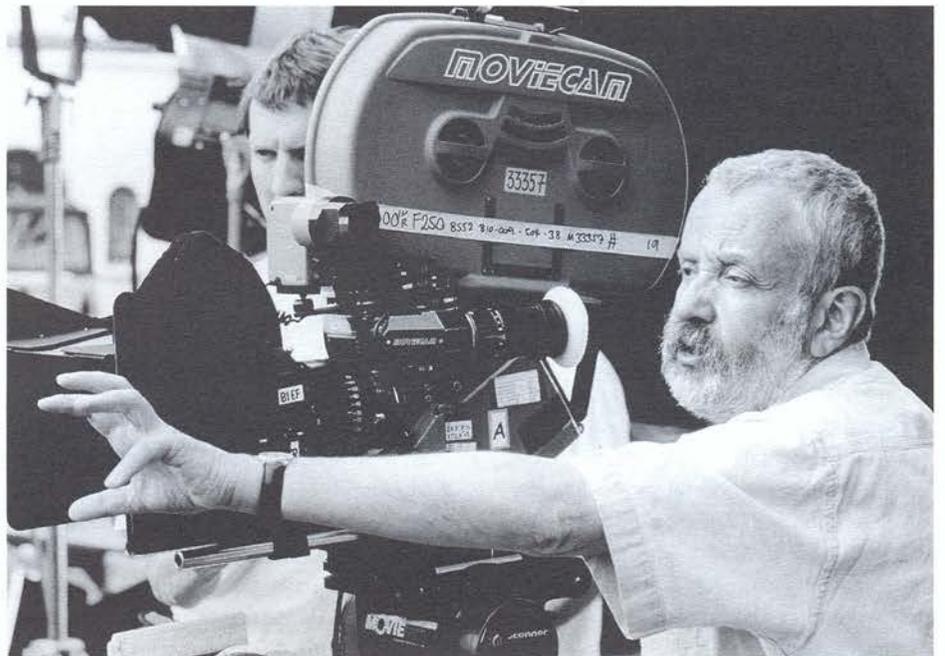
Lo que sigue es la escritura de la película a partir de los ensayos. Yo no escribo solo sino trabajando con los actores mientras ellos improvisan, y la película se va desarrollando en ese mismo proceso. No puedo decirle al actor de entrada cuál será su personaje; lo irá desarrollando durante el proceso creativo, en los sucesivos ensayos. La elaboración de la película es como un viaje de descubrimiento sobre lo que es la propia película. Mediante improvisaciones largas y detalladas investigamos de manera espontánea la vida del personaje. Luego yo hago sugerencias y organizo el material. Es un trabajo muy largo y complicado, pero al momento de filmar todos saben exactamente qué deben hacer.

**Usted considera que todo arte es la síntesis de "orden e improvisación". ¿Cuáles serían las cosas más premeditadas?**

Bueno, parto de la intuición, como dije, y de algunas líneas previas establecidas a modo de premisa. Pero no es que reúno a la gente y le digo: "Este es el tema, vamos a improvisar". Es un proceso mucho más cuidado en el cual se arma previamente una red de relaciones, se exploran tensiones personales, se acumulan datos del mundo. Además, lo que finalmente sucede delante de la cámara es algo muy calculado y preciso.

**Personalmente me interesa cierto sentido de realidad que a veces alcanza su cine al indagar en las relaciones interpersonales.**

Quiero lograr que cuando usted está viendo la película crea realmente en lo que es-



tá sucediendo. Trato de hacer films sobre lo que somos y sobre la manera en que nos vinculamos. Además, siempre sentí fascinación por el lenguaje, las palabras, y por todo tipo de expresiones visuales. Intento establecer una conexión estrecha entre mi afinidad por el lenguaje y la forma de hablar de mis personajes. Aunque mi mayor fascinación es la gente. No me obsesiona únicamente cómo habla la gente, sino la suma de detalles que hacen a una persona y a su entorno.

**Acaba de estrenarse en Buenos Aires *A todo o nada*. Como en *La vida es formidable* (1990) y en *Secretos y mentiras* (1996), los vínculos familiares tienden a recomponerse** En realidad *A todo o nada* tiene que ver con la redención. Intento mostrar el potencial de esa familia que atraviesa una crisis y trata de reinventarse, porque sentí que había una conexión y un amor muy fuertes entre sus integrantes. Por otra parte, quería que se viera la lucha cotidiana de personas a las que nadie presta demasiada atención.

**Los personajes de *A todo o nada* pertenecen a la clase trabajadora, pero lo más notable son sus carencias emocionales. ¿Por qué vincula estrechamente la carencia material con la emocional?**

Cualquier persona tiene problemas emocionales. ¿Por qué elijo hacer películas sobre problemas emocionales? Bueno, yo hago películas sobre la vida, y la vida consiste en esas cuestiones. Pero lo que usted está preguntando sugeriría que la pobreza tiene un tipo de fascinación en sí misma. Y ello implicaría que las personas que no padecieron la pobreza no pueden tener los problemas emocionales de los que se ocupa la película. Pero no creo que esas experiencias emocionales o la falta de comunicación entre las personas sean una prerrogativa de la pobreza ni de las clases obreras. Sin embargo, el hecho es que esta película gira en torno de estas personas. La pobreza es sólo una parte dentro de la combinación íntegra de elementos de los que trata la película, al margen de ser algo importante en tanto afecta a una gran parte de la humanidad. ■

## EL AMOR (PRIMERA PARTE)

ARGENTINA  
2004, 100'

DIRECCION Y GUIÓN Alejandro Fadel, Martín Mauregui,  
Santiago Mitre y Juan Schnitman

PRODUCCION Mariano Llinás

COORDINADORA DE PRODUCCION Delfina Castagnino

FOTOGRAFIA Soledad Abot Glenz, Martín Mohadeb,  
Soledad Rodríguez y Laura Caligiuri

MONTAJE Andrés Pepe Estrada

MUSICA Gabriel Chwojnik

SONIDO Luciano Moreno

DIRECCION ARTISTICA Nuri Garabano y Agustina Liendo

INTERPRETES Leonora Balcarce, Luciano Cáceres.



# Sí se puede vivir del amor

por AGUSTIN CAMPERO

La riqueza de la presencia en el mundo de la comedia romántica *El amor (primera parte)* me exige que hable de muchas cosas que me parecen importantes en el cine, sobre todo en Argentina, y que exceden la pantalla.

Aunque no quiero perderme en el marco de su construcción, insistir un poco en esto me parece importante para ver de qué manera se llega a una película tan buena y que tiene una especial particularidad: su tema es el amor, pero es una película política.

El reportaje a sus autores (productores y directores) podría ser un buen marco de referencia para apoyar mi argumentación.

Querían filmar una historia con muy poca plata, alto nivel técnico y que fuera un avance en cuanto a generar una alternativa a la producción, realización, distribución y exhibición tradicionales. Profundizar en el camino transitado por otros films y, en cierta forma, promover una producción cinematográfica distinta, que prescindiera de subsidios del Estado, de la cuota pantalla, que permita gambetear la rutinización estética y temática, y que dé agilidad a la vida de una película.

La cuestión política también está relacionada con las convicciones en cuanto a la honestidad y la bravura. La decisión de hacerla en video no significó para sus directores una disminución en la pretensión de calidad técnica. Al contrario, la profesionalidad de su factura es extrema. Las apuestas estéticas fueron valientes, y el resultado está a la vista: la película es riquísima en texturas,

ideas, recursos, climas y actuaciones. Su trazo es de precisión milimétrica.

Cuatro directores encararon la escritura conjunta del guión y la filmación por separado de una misma historia, pero la película hace invisible cualquier fragmentación resultante de distintas visiones. Y como todo tiene que ver con todo, en esta concepción de pluralidad que debería extenderse al mercado cinematográfico, en cuanto a caminos, posibilidades, audacias y riesgos, y en el éxito relativo de varias películas que apostaron por una mayor independencia respecto de organismos y cadenas de cine, los autores encontraron el clima necesario para construir una película libre, accesible y angustiantemente divertida.

Y con esta sensación comparable a las canciones de amor que más nos gustan (angustia, nostalgia, placer, extrañamiento) empiezo a hablar del tema del film. Es una película sobre el amor, nada menos. Es decir, casi todo. Y a pesar de que su historia podría salir de un molde genérico con el que fácilmente nos podemos identificar, la película emerge de la pura forma. Se plantea como un contrapunto entre la visión cientificista del amor, tan afín al positivismo —José Ingenieros llegó a escribir en su libro *Estudios sobre el amor* acerca de asuntos como el flechazo, la intoxicación sentimental, las puerilidades del amor, y cómo reconocer su presencia a partir de las cejas y la boca—, y ese algo inexplicable que todos conocemos y vivimos, y que me resulta in-

comprensible como para definirlo. Quizá por eso considero que el mayor acierto del film es la feliz resignación a no demostrar las leyes con las que juega, y a hacernos compartir la sensación de que siempre —siempre— vale la pena acceder a esa luminosidad, a pesar de los pesares y aunque a veces su final duela tanto.

La historia gira sobre Pedro y Sofía (muy buenas presencias), sobre la casualidad del nacimiento de su amor, el desarrollo de la pareja, la decisión de vivir juntos, los celos, el sexo, la convivencia, la desilusión y la ruptura. La felicidad y la tristeza. Si el prólogo es angustiante, el epílogo parecería ser esperanzador. El clip de la canción de Llinás, que cierra el principio, resume en cierta manera el tono de la historia y abarca la escala cromática recorrida por la película. El recurso de la animación, la voz en off y la pretensión de anclaje con las placas terminan por imponer las características de ese diálogo entre el análisis frío de los infinitos por qué (del film y de la vida) y lo irracional, mágico y extremadamente humano que termina siendo el amor.

Ya sabemos que para el amor no hay reglas, que es inútil buscarlas o intentar establecerlas, y que lo mejor que nos queda por hacer es vivirlo con intensidad, escuchar sus canciones, ver sus películas, leer sus libros, y superar los límites y los obstáculos que se nos presentan para alcanzarlo. Bienvenida al mundo, entonces, *El amor (primera parte)*. Ya forma parte de todo eso. ■

# Un viernes de locos

Carcajadas, mucha cerveza y un intento de piquete para que fuera tapa de la revista. Así entrevistamos a los cuatro directores de *El amor (primera parte)* y a Delfina Castagnino, coordinadora de producción. Después llegó Mariano Llinás, el productor.

por JUAN P. MARTINEZ y LOS AGUSTINES MASAEDO y CAMPERO

**¿Se sintieron cómodos laburando entre ustedes? Van a contestar que sí, obviamente...**

**Martín Mauregui:** No, la verdad que no (risas).

**¿Qué experiencia tenían como codirectores?**

**Alejandro Fadel:** Casi ninguna. Eramos compañeros de la universidad, habíamos trabajado juntos, pero no habíamos llegado a dirigir juntos, por ahí algún cortito... Somos de la misma camada, y habíamos trabajado en cortos de los otros, pero tal grado de responsabilidad nunca habíamos tenido.

**¿Cómo fue el método de laburo? Acá dice que se juntaban en un bar, a tomar cerveza y escribir...**

**AF:** Los periodistas son muy malvados. (risas) No, no, pero esto lo firmaron ustedes...

**AF:** Igual, siempre nos juntamos en un bar.

**Delfina Castagnino:** Nos juntábamos en la FUC, con Mariano, ahí hacíamos las reuniones. No teníamos nada, pero a priori creo que sabíamos que iba a ser una especie de historia de amor porque todos se sentían cómodos con el tema.

**Santiago Mitre:** Primero, la idea era hacer un ensayo, y terminó siendo un ensayo...

**AF:** ¡Cómo le gusta la palabra "ensayo"!

**SM:** Bueno, pero es la única que hay. Un "fresco" es peor todavía (risas).

**DC:** El guión se escribió en un año y filmamos en un mes y medio, teníamos el Bafici como fecha tope para terminarla.

**¿Trabajaron a partir de la identificación?**

**AF:** Eso ni nos lo planteamos. Sin lugar a dudas, salió... Creo que esa identificación nos fue encontrando a nosotros. De algún modo estamos planteando "la visión del amor a tal edad", y somos personas que tienen esa edad, así que es inevitable.

**DC:** Además, tratar de aprovechar el recurso del video. Sabíamos que no iba a ser en fíl-



En esta página, los protagonistas de *El amor (primera parte)*. En la otra, los cuatro directores.

mico, lo que nos hizo tratar de explorar por ese lado los recursos que íbamos a usar.

**Juan Schnitman:** Paralelamente a las reuniones de guión, había un taller en el que los directores de fotografía experimentaban con cámaras. Eso aportó muchísimo a que la película se vea bien, para nosotros se ve bastante bien. Usualmente uno ve una película en video y dice: "Uy, qué bajón, grano, colores feos, rojos fuera de foco"... Bueno, tratamos de que esas cosas salieran un poco mejor de lo que salen usualmente.

**¿Cómo llegó Llinás a ustedes?**

**SM:** El había sido profesor nuestro en Guión y después en un seminario con Filippelli, y nos habíamos hecho medio amigos, de ir a los bares y esas cosas después de clase...

**¿Cómo llegaron a los protagonistas?**

**JS:** Mucho casting, no abierto sino de gente seleccionada, pero al final llegamos a los actores por otras vías. A Leonora la vimos en unas fotos, todos habíamos visto su trabajo en *La Ciénaga*. Yo personalmente la recordaba de *Montaña rusa, otra vuelta*. La entrevistamos y se interesó desde el vamos.

**AF:** Empezamos a castearla con otros tipos, a ella dándola como segura, y ella nunca había leído el guión. Nos decía: "¿Cuándo

me van a dar el guión, hijos de puta?!" (risas) y seguíamos haciéndola trabajar.

**SM:** Conseguimos que los actores aceptaran participar en la película sin haber leído una página del guión.

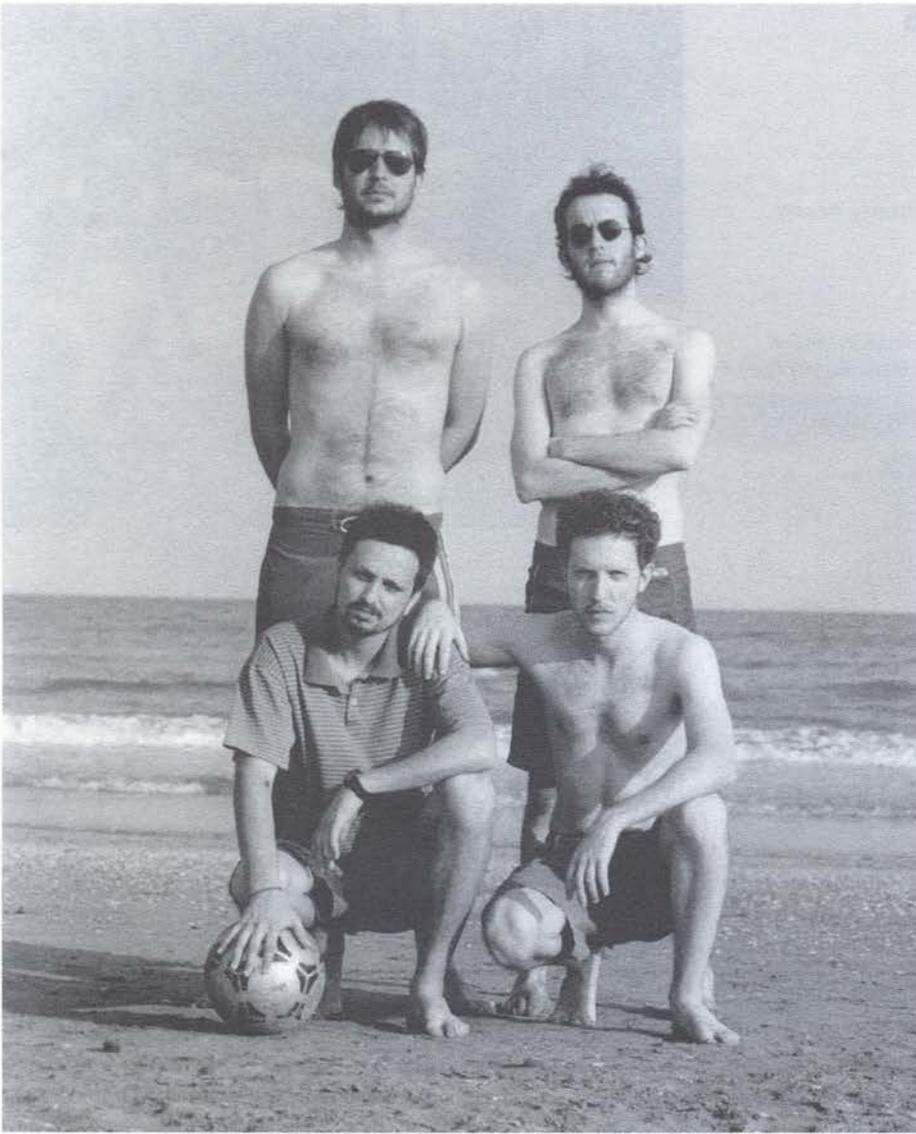
**MM:** Sobre todo porque no lo habíamos terminado. A la FUC siempre le decíamos "la semana que viene llega el guión" y nunca lo vieron. Se terminó el guión y a la semana estábamos filmando.

**SM:** A Luciano lo conocimos en una obra de teatro, en *Bésame mucho*.

**¿Cuál fue la lógica de la división del trabajo?**

**SM:** En realidad fue plan de rodaje. Sabíamos que teníamos que filmar la película en orden porque, si no, era demasiado caos para los actores, más caos del que tenían por el detalle de ser dirigidos por cuatro personas.

**JS:** Había muchas escenas que no requerían sonido directo y se podían hacer con un equipo más chico. Yo agarré absolutamente todas esas escenas. Filmaba solamente con una fotógrafa/camarógrafa y un jefe de producción/asistente de dirección. En un auto iban todo el equipo técnico y los actores. Nos bajábamos, filmábamos una escena, volvíamos a subir, íbamos a la siguiente locación, y así. Así se puede ha-



cer una cosa muy ágil y cubrir un montonazo de locaciones.

**MM:** Ibamos a un bar y los fotógrafos sólo cambiaban una lamparita de 150 y le ponían una gelatina y un telgopor chiquito y estaba hecha la luz, sin que eso fuera en desmedro de la película, que se ve increíble.

**AF:** ¡Epa! ¡Autobombo ahí! (risas)

**SM:** Yo hice menos que eso todavía. Yo no puse una luz en todo el rodaje. Creo que tuve una escena donde hay una puesta de luz.

**(Llega Llinás)** La canción resume un poco el tono de la película, entre la ironía y la nostalgia.

**Mariano Llinás:** Se hizo casi al final del guión. Cuando la compusimos, el montaje ya estaba. Llegamos a la conclusión de que al principio había que poner tres o cuatro secuencias, que cada una definiera todos los tonos del film. Era necesario hacer un principio "con trompetas", por eso surge la idea del pequeño clip.

**SM:** Lo de la canción era una idea que tenía que ver con cierto espíritu. La película tenía que asumirse a sí misma como una pluralidad de recursos. En ese sentido esta es una película medio barroca, le salen las ideas y los recursos por todos lados. Me parece que

en algún punto, si vos pensás en la foto inmensa donde están ellos besándose en la verdulería, se parece bastante a la película; hay una especie de cosa frondosa...

**MM:** "El amor es como una verdulería".

**¿Hay algo de autobiográfico?**

**Todos:** ¡No! (risas)

**SM:** Se filtran opiniones, más que cuestiones concretas.

**AF:** No, dale, se filtra la autobiografía, bajate los pantalones, si todos sabemos que te dejó una mina.

**Se juega con la explicación biológica de la naturaleza del amor.**

**SM:** Justamente la película trata de mostrar lo contrario. Dividimos la película en etapas y en todas ellas hay diferentes cosas que queríamos tratar. Las partes de la animación funcionan como contrapunto de las escenas, y ahí emerge la ironía.

**MLL:** Claramente es una película que en principio se plantea decir grandes verdades sobre el tema, y no lo logra. Lo único que puede plantearse son preguntas. Como las canciones de amor, que no dicen nada. "All you need is love", "Love me do" son pura forma. Pero en realidad transmiten por ahí mucho más que una especie de

análisis o de una fábula a lo Samaniego. La película funciona con ese grado de sustento teórico, el mismo que puede tener una canción de los sesenta.

**El tema de la exhibición ya es una posición política, de generar algo alternativo a lo usual en el cine argentino.**

**MLL:** Desde ya que es una posición política. La manera en que está planteado el esquema de subsidios es absurda, hay películas que se producen gastando 20 lucas, y que el costo final ante el INCAA es de 320. Con *Balnearios*, algunos me decían: "Tu película se puede hacer así pero ninguna más, porque es un documental, no es con actores..."; entonces recogiendo un poco el guante, quise hacer una película dirigida por otros, con actores, ficción, con muchas locaciones, como cualquier otra, una película que con parámetros industriales hubiera costado 400 lucas.

**AF:** Pensá ya en el proceso de preselección de los guiones en el INCAA. Más del 30 por ciento del presupuesto lo hubiésemos gastado en tratar de preclasificarla, y esta es una película muy anclada en la forma, no sé si el guión hubiera tenido suerte, ya que está construido con muy poco: un tipo, una mina, el amor entre ellos, se conocen, se aman, se separan, punto.

**MLL:** Lo fundamental es que empiecen a surgir cines que no sean dependientes de grandes organismos, con toda la carga comercial que eso implica, que se pongan un poco a caballo de esta modalidad.

**¿Cómo fue el trabajo con los actores?**

**MM:** Excelente. A la hora de filmar supieron darle unidad a la opinión de nosotros cuatro (los directores), ya que cada uno filmaba cosas distintas en las que no participaba el otro. Y entre ellos se nota la química.

**MLL:** Me parece además que es un código de actuación de comedia que el cine argentino hasta este momento no había trabajado nunca. Es una cosa nueva, que desconoce el tipo de comedia naturalista tradicional, o el código más ascético de las nuevas comedias del cine argentino. Acá se trabajó un poco más a la americana.

**MM:** Los personajes son dos esquemas, y la forma de la película es así, hay escenas con placas, voz en off, entonces los personajes tienen que tener un carisma, una fuerza, una calidez que te permitan sentirte identificado y también tomar distancia.

**MLL:** ¿Para ustedes es optimista o pesimista la película?

**Optimista / No, pesimista / Es realista.**

**MLL:** Yo lo voy a citar a Panozzo: "Todo lo que te puede dar el amor son canciones de amor". De alguna manera hay una idea de que más allá de todo, hay como una especie de tono de luz que te inunda... Más allá de las cosas tristes, hay cierta vitalidad que hace que todo siga, y que todo valga la pena. ▣

## CHICAS PESADAS

*Mean Girls*ESTADOS UNIDOS  
2004, 97'

**DIRECCION** Mark S. Waters  
**PRODUCCION** Lorne Michaels  
**GUIÓN** Tina Fey, basado en el libro de Rosalind Wiseman  
**FOTOGRAFIA** Daryn Okada  
**MUSICA** Rolfe Kent  
**MONTAJE** Wendy Greene Bricmont  
**DIRECCION ARTISTICA** Brandt Gordon  
**INTERPRETES** Lindsay Hogan, Rachel McAdams, Lacey Chabert, Amanda Seyfried, Tina Fey, Tim Meadows, Amy Poehler, Ana Gasteyer.



# Cuentos de la jungla

por SANTIAGO GARCIA

1. Ahí vamos de nuevo: *Escuela de rock*, *Zoolander*, *Como si fuera la primera vez*, *Inseparablemente juntos*, *A Night at the Roxbury*... No, mejor usemos nombres propios: Adam Sandler, Ben Stiller, Jack Black, Bobby y Peter Farrelly, Will Ferrell, Drew Barrymore... A pesar de todo esto, seguimos subestimando la comedia. El azar decide si las empresas dueñas de los derechos de estos films los estrenan o, como a veces sucede, los mandan directo a video. No es una cuestión de gustos, es que en teoría estrenar las mejores comedias que se hacen en este momento en el mundo suele ser mal negocio en Argentina. Parece que estrenar un film con estos actores o dirigido por este grupo de innovadores es perder dinero. La crítica tampoco ayuda demasiado. Pero no generalicemos. Algunos críticos de medios masivos han hablado de obras maestras y es el público el que no ha respondido. Acaso las comedias masivas en Estados Unidos no lo sean acá. Quizás haya que estrenar en pocas salas, hacer de este cine con vocación masiva un cine minoritario. El solemne público de nuestro país (y me refiero en realidad a esos sectores que creen ser exactamente lo contrario) no posee el más mínimo sentido del humor. Por eso producimos, año tras año, a los peores comediantes del mundo. El humor argentino, el televisivo y el cinematográfico, es machista, homofóbico, grotesco y suele atacar a los indefensos en lugar de a los poderosos, no tiene ternura ni cariño por la gente.

Los que hacen ese cine creen en un mundo tan miserable y resentido como ellos. Un nuevo cine argentino y una nueva crítica argentina han venido a emparejar las cosas en la última década, pero eso no incluye todavía a la comedia.

2. Todo esto viene a cuento porque un director llamado Mark S. Waters estrenó dos buenas comedias en 2004 y pasó inadvertido. A principios de año fue *Un viernes de locos*, remake de un film con Jodie Foster, esta vez protagonizado por Lindsay Lohan y Jaime Lee Curtis. Curtis merecía el Oscar, no le pasó ni cerca. Aquel film se estrenó ¡doblado al castellano! Pero ya está en DVD en su idioma original. Ahora *Chicas pesadas* confirma el talento del director y de la actriz Lohan. Waters acá se cruza con Lorne Michaels, productor de grandes comedias de los últimos años. Y la combinación es buena porque es el director ideal para hacer un film con "el ala femenina de SNL" encabezada por Tina Fey –autora de este film, quien se reserva un papel secundario pero muy bueno– y con la participación de un par de compañeras del programa. *Chicas pesadas* es uno de los films que encajan en la comedia de mujeres y/o feminista. Tal vez los dos más grandes ejemplos sean *Un equipo muy especial* (*A League of Their Own*, 1992, Penny Marshall) y *Dulces y peligrosas* (*Sugar & Spice*, 2000, Francine McDougall), dos películas imprescindibles para el feminismo en el cine que, como ocurre en *Chi-*

*cas pesadas*, hablan de la fraternidad femenina, algo que la sociedad combate sistemáticamente y nuestro país directamente niega. Pero como ocurre con la comedia y los intelectuales en general, el feminismo no parece haberse dado cuenta de que tiene estas películas de combate a su disposición. Al igual que los films mencionados, *Chicas pesadas* tiene una mirada sobre la sociedad que, con sutiles y múltiples comentarios, aparece de las formas más variadas, incluyendo el humor negro que, mezclado con el humor adolescente, da resultados excelentes. No contaremos aquí chistes, sólo mencionaremos que cuando el director presenta a una alumna "llegada de Africa" sus ojos se posan equivocadamente no sobre Lindsay Lohan, sino sobre una chica negra (justamente, afroamericana) que dice enojada: "¡Yo soy de Michigan!". Hay en un chiste mucho más que en la filmografía de algunos directores contestatarios. Y la capacidad de alternar la sutileza con el trazo grueso (en la comedia el trazo grueso suele ser otra forma de sutileza) y el cine estándar con el más osado ramillete de recursos modernos hacen que la película sea una buena representante de la nueva comedia americana. Nueva comedia que ya lleva una década y que aún hoy muchos siguen sin entender, e incluso sin prestarle atención. De hecho, mientras en la mayoría de los países en los que se ha estrenado *Chicas pesadas* fue un éxito, en Argentina fue un fracaso estrepitoso. ■

# Control completo

Mientras seguimos esperando que llegue el dossier que le debemos a *Saturday Night Live*, dedicamos un pequeño espacio a algunas de las principales características de su cine.

*Chicas pesadas* y Tina Fey son excusas ideales para eso. **por NAZARENO BREGA**



La renovación que se produjo en la comedia americana a partir de la década pasada tuvo como grandes responsables a dos grupos. Los hermanos Peter y Bobby Farrelly integran uno. Ellos acentuaron el alejamiento del género del universo de lo políticamente correcto, aunque se los ha ninguneado y acusado de no aportar más que escatología. El otro grupo fundamental proviene de la televisión, y logró que se hable de autoría o responsabilidad cinematográfica total sin que esto involucre necesariamente a algún director.

La familia de actores de *Saturday Night Live* logró un estilo de hacer cine que se puede reconocer con sólo mirar un par de planos. No está nada mal hablar de grupo familiar al referirse a ellos porque los lazos que los unen parecen fortísimos, suelen moverse de a muchos (es decir, por lo general aparecen varios en una misma película) y la mayoría de las veces lo hacen bajo el ala protectora de Lorne Michaels, creador y productor histórico de *SNL*. Cuando alguno de ellos filma, la familia se acerca al rodaje como si se tratase del cumpleaños de algún pariente. Eso sí, es siempre una fiesta en la que está prohibido intentar opacar al que organiza la celebración, por eso los cameos son paradigmáticos para este cine.

Esta pista es clave para entender una de las características principales del cine de los *SNL*. Todo, absolutamente todo, gira en torno a la figura de la estrella en la película. La egolatría es un rasgo fundamental del mo-

delo de película *SNL*. El de ellos es un cine caudillista, que tiene al carisma del protagonista como arma principal y muchas veces como la única. El poder de la estrella eclipsa incluso al del director, sin importar si se trata de uno de los más reconocidos de Hollywood, como Paul Thomas Anderson en *Embriagado de amor*, una directora reconocida pero de bajo perfil (actitud clave si se pretende funcionar bien dentro de este esquema) como Penelope Spheeris, o algún compañero de universidad devenido director como Frank Coraci, que cursó con Adam Sandler antes de dirigir para él *El aguador* y *La mejor de mis bodas*. Tanta exposición hace que el resultado de la película sea responsabilidad absoluta del carisma de la estrella. Por eso la mayoría de las películas con/de Adam Sandler y Will Ferrell funcionan siempre aceitadas, sin problemas, y por eso también se vuelve casi imposible para otros, como Rob Schneider o Dana Carvey, mantener el gran nivel de sus pequeñas apariciones en películas de otros al verse forzados a actuar como estrellas de cine. Pero más allá de estas fallas, es indudable que *Gigoló por accidente* es responsabilidad absoluta de Rob Schneider y la culpa de *El maestro del disfraz* debe recaer entera sobre Dana Carvey.

Si *Chicas pesadas* llegó a realizarse fue porque Tina Fey —guionista principal de *SNL* y coconductora del revitalizado segmento *Weekend Update* del programa— le comentó a Lorne Michaels que quería escribir una

comedia a partir de algunos datos que leyó en *Queen Bees & Wannabes*, de Rosalind Wiseman. Fey es la responsable de esta película *SNL*, pero no es la cara de la película. Algo casi inaudito, que recuerda a *El insostenible*, cuando Ben Stiller le entregó el protagonismo a Carrey, el comediante no *SNL* más carismático y de mayor exposición. Fey se pone a un costado de *Chicas pesadas* y no ahoga al resto de los personajes, los deja respirar y brillar. ¿Dónde se hace explícita su responsabilidad sobre el producto final? En la charla del gimnasio con todas las chicas, cuando se enuncia el punto de vista moral de *Chicas pesadas*. La escena comienza con Tim Meadows tratando de inculcarles a las chicas que no deben maltratarse, pero llega el momento en el que dice: “Yo no puedo hacer esto”, da un paso al costado y le cede el lugar al personaje de Tina. Casi equivalente a un penal de potrero: el dueño de la pelota es quien la acomoda y pateo porque es el que manda, por más que no sea el mejor ni haya organizado el partido. Fey se reserva esa escena clave en la película, aunque le rehúye al protagonismo. Ella parece buscar imponer un nuevo modelo para las películas *SNL*, uno que no incluya demasiado ego. Tina Fey se dio cuenta de que el verdadero espíritu de este cine está en la sátira cultural y que por más que tenga el control completo de su obra no es necesario que apunte todos los reflectores sobre sí misma. ▀

## LA TERMINAL

*The Terminal*

ESTADOS UNIDOS

2004, 128'

**DIRECCION** Steven Spielberg  
**PRODUCCION** Steven Spielberg, Walter F. Parkes y Laurie MacDonald  
**GUION** Sacha Gervasi y Jeff Nathanson sobre una historia de Andrew Niccol y Sacha Gervasi  
**FOTOGRAFIA** Janusz Kaminski  
**MUSICA** John Williams  
**MONTAJE** Michael Kahn  
**INTERPRETES** Tom Hanks, Catherine Zeta-Jones, Stanley Tucci, Chi McBride, Diego Luna, Barry Shabaka Henley, Kumar Pallana, Zoe Saldana, Eddie Jones.

## God Bless America

por GUSTAVO NORIEGA

A casi treinta años de la conmoción causada por *Tiburón* y con más de veinte largometrajes en su haber, Steven Spielberg se ha convertido en un personaje mitológico, un posible sinónimo de Hollywood y, lo que es un equívoco lamentable, en el paradigma de las películas de entretenimiento más espectaculares y vacías. Curiosamente, su obra parece haber ido para otro lado: si bien Spielberg mantiene poderío e influencia, su cine se ha ido alejando de la corriente principal de la gran industria, más inclinada a la profusión de explosiones y de efectos digitales que a la coherencia visual y a la profundidad de contenidos. Las tres películas anteriores a *La terminal* fueron notables ejercicios de estilo al servicio de historias perturbadoramente sombrías. *Inteligencia artificial*, una de los films más angustiantes de los últimos años, se permitía contar la historia en tres partes bien diversas utilizando técnicas de iluminación tan diferentes que comienzan reproduciendo las películas de Stanley Kubrick para terminar con texturas tomadas del pintor Edward Hopper. *Minority Report*, otra obra de ciencia ficción que retrataba con una fotografía oscura y azulada un mundo sucio y sin muchas esperanzas, y *Atrápame si puedes*, con un look brillante y burbujeante que no escondía la tristeza de otro niño sin padre, son otros ejemplos de una refinada estilización, muy alejada del modelo clásico que supo explotar en sus obras más co-

merciales, como la saga de Indiana Jones. *La terminal* es un retorno a ese clasicismo. La historia de un hombre atrapado en un aeropuerto por una maraña burocrática —vagamente basada en un episodio reales contada como una comedia romántica convencional, ligeramente fantástica, con las dosis apropiadas de risas y lágrimas. Hay grandes estrellas (Tom Hanks, quien además, hay que reconocerlo, es un gran actor, y Catherine Zeta-Jones), sets gigantescos que reconstruyen lujosamente un aeropuerto, chistes brillantes, romance, comedia física y un héroe sencillo y obstinado, en la mejor tradición de las películas de Frank Capra. Pero ese retorno a la comedia clásica no es precisamente una fuga escapista. De la misma manera en que las películas de Capra hablaban del mundo a través de las convenciones del género y pintando un panorama sombrío más allá y a pesar de sus finales felices, *La terminal* tiene algo que decir sobre la realidad. Es en esa condición política que se emparenta con las últimas películas de Spielberg: se trata de un cineasta que, a pesar de pertenecer a la elite de la más poderosa industria del entretenimiento, tiene una mirada crítica y compleja sobre su país y el mundo que quiere transmitir a su público.

¿De qué trata *La terminal*, entonces? Es una película sobre Estados Unidos, sobre cómo los norteamericanos sedujeron al mundo y cómo ahora lo están negando, para cerrar-

se viciosamente sobre sí mismos. Es una película con una mirada política precisa y certera y con un cariño hacia el resto del planeta que, por cierto, no transmite la más explícita *Fahrenheit 9/11*.

El personaje central es Víctor Navorsky, natural de Krakozia, un país inventado para la película que acaba de sufrir un golpe de Estado. Navorsky llega a Nueva York pero queda atrapado en el aeropuerto: el nuevo gobierno no es aún reconocido por Estados Unidos y se ha quedado sin visa para entrar y sin patria para volver. El villano de la película parecería estar representado por Frank Dixon (Stanley Tucci), el burócrata del aeropuerto. Sin embargo, este resulta ser un personaje complejo, con tonos grises, neurótico y algo sádico, pero también gracioso y buen perdedor. Un poco para sostener la bizarra premisa y otro poco para agregar matices al personaje, Dixon no quiere quebrar las leyes ni mentir: más apegado a la letra de la ley que lo que la sensatez indicaría, juega con Navorsky un juego complicado en el cual ambos se aferran a la verdad con un honor sorprendente. El verdadero villano no es Dixon, es el sistema. Pero si bien la película parece sugerir que Dixon no entiende la esencia del sistema, más fuerte es la insinuación de que en realidad encarna su nuevo espíritu. Su antecesor en el cargo le hablará paternalmente de la compasión como una de las bases sobre las cuales se fundó Estados Unidos, un recordatorio innecesario si ese



sentimiento no estuviera ausente en el país en la actualidad. En una escena notable, Dixon acaba de encontrar una argucia que puede sacar a Navorsky de su encierro. Si declara tener miedo de volver a Krakozia puede pedir audiencia con un juez, y el aeropuerto va a verse obligado a dejarlo entrar a la ciudad hasta que esta se produzca. Pero para Navorsky –igualmente incapacitado para mentir– la idea de tenerle miedo a su país, por más complicada que sea la situación política en la que se encuentre, ni siquiera puede expresarse en palabras. “No tengo miedo de mi hogar. A esta habitación le tengo miedo. A Drácula. Al Hombre Lobo”, dice en su imperfecto inglés mientras Dixon, derrotado, lo echa de su oficina.

Cuando Navorsky salva a un pasajero ruso de que le decomisen unas medicinas para su padre tergiversando la traducción que hace de sus respuestas (es la única vez que se permite mentir), Dixon, exasperado, lo

maltrata físicamente. Navorsky se apoya sobre una fotocopiadora que accidentalmente comienza a funcionar y a sacar copias de la palma de su mano. No se trata de un gag visual –es el momento más tenso de la película– sino de una referencia explícita a la nueva requisitoria que se hace en Estados Unidos a los extranjeros a dejar sus huellas dactilares. Trae inmediatamente a la mente el episodio vivido por el director iraní Jafar Panahi, hace un par de años, invitado por el Festival de Nueva York a presentar su película *El círculo*, cuando fue obligado a permanecer esposado en esas mismas oficinas representadas en el film por negarse a que le tomaran las impresiones digitales.

Pero más interesante aun es lo que viene después: la construcción mitológica del personaje Víctor *La Cabra* Navorsky. Una distorsión de los hechos –pero fiel en espíritu– contada por un encargado de limpieza del aeropuerto de origen indio, Gupta (el

gran Kumar Pallana conocido por las películas de Wes Anderson), lo pone en la línea de los grandes héroes norteamericanos. Es un gran chiste del film, pero también un momento emotivo y de gran significación. La película se vuelve plenamente capriana, el hombre de a pie reconoce a uno de los suyos como a un héroe, como el que lidera y resiste sin dejar de ser parte del pueblo. La gran diferencia entre las películas populistas de Capra y esta es que el nombre del hombre común tiene otras resonancias: Navorsky, Gupta, Cruz, Torres, nombres de otros orígenes que reemplazan al John Doe de entonces. Fuman marihuana, beben whisky a escondidas, juegan a las cartas y les roban las bandejas de comida a las aerolíneas. Su vida se desenvuelve dentro del aeropuerto, allí se enamoran y se casan, desarrollan amistades y peleas. Están afuera de Estados Unidos, como Navorsky. Lo mejor del país, parece decir el también populista Spielberg, tiene nombres extraños, los trabajos más oscuros y las puertas cerradas.

“Vaya uno a saber de qué Gulag viene”, dice Dixon de Navorsky, suponiendo que cualquier cosa que le pase en Estados Unidos va a ser mejor que en su país de origen. Pero la película no se limita a decir en qué se convirtió Estados Unidos y cómo ese país mira al resto del mundo. La revelación de lo que Navorsky guarda en una lata de nueces no le da a la película un giro que la resignifique, al estilo Shyamalan, sino que completa su sentido.

(Atención: quienes odian que les anticipen el final de la película, pasen al siguiente párrafo.) En la lata hay una colección de autógrafos de músicos de jazz que incluyen a Art Blakey, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk y otros. Al padre, fanático del jazz ya fallecido, le había faltado conseguir sólo uno, el de Benny Golson. La misión que Navorsky debía cumplir era llegar a Nueva York para conseguirlo. Y el sentido que toma la película es ese: si el hecho de que Estados Unidos esté gobernado por una pandilla de paranoicos xenofobos insensibles es una tragedia, lo es no sólo por el precio de sangre y sufrimiento para otros países y para sus propios habitantes, sino porque está alejando del mundo al mismo país que nos dio a lo largo del siglo XX la mejor cultura popular. Desde Krakozia hasta Argentina, desde Freedonia hasta la China, una parte abrumadoramente mayoritaria de la humanidad ha crecido –hemos crecido– admirando a Frank Sinatra, John Ford, Bob Dylan, Billie Holiday, Howard Hawks, Marilyn Monroe, Bruce Springsteen y muchísimos otros entre los que se puede contar, claro que sí, el propio Steven Spielberg. Quisiéramos sus autógrafos pero tenemos miedo de ir allí. ■

## PRIMAVERA, VERANO, OTOÑO, INVIERNO Y... PRIMAVERA

*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bo*

COREA DEL SUR

2003, 103'

**DIRECCION** Kim Ki-duk  
**PRODUCCION** Lee Seung-jae y Karl Baumgartner  
**GUION** Kim Ki-duk  
**FOTOGRAFIA** Baek Dong-hyeon  
**MONTAJE** Kim Ki-duk  
**MUSICA** Park Ji-woong  
**SONIDO** Stephan Konken  
**DIRECCION ARTISTICA** Kim Min-hee  
**INTERPRETES** Oh Yeong-su, Kim Ki-duk, Kim Young-min, Seo Jae-kyeong, Ha Yeo-jin, Kim Jong-ho, Kim Jung-young, Ji Dae-han, Min Choi, Park Ji-a, Song Min-young.



# De las formas de la belleza

a favor LEONARDO M. D'ESPOSITO

¿Se puede entender la belleza? ¿Hay una clave que permita decir si algo es bello o no? No, no se puede. Cuando, hablando de cine, decimos que algo es bello (usando ese verbo "ser", tan absoluto que pone los pelos de punta a quienes no leen con atención la crítica de cine más o menos responsable) de acuerdo con nuestra propia experiencia, nos arriesgamos a decirlo sabiendo que para un número variable de seres humanos lo que a nosotros nos parece bello a ellos les parecerá, con igual derecho, horrible. No hay demasiados films sobre la belleza, aunque hay muchos films bellos. *Primavera, verano, otoño, invierno y... primavera* es una película cuyo tema es la belleza. Y no se trata de mostrarla, sino de ver qué la genera, cómo se manifiesta y qué validez tienen sus formas.

Es evidente que el film es una parábola budista y quien conozca la vulgata de tal religión verá que cada animal quiere decir "algo", que la estructura cíclica quiere decir "algo", que los elementos que vemos en pantalla quieren decir "algo", etcétera. Si necesitáramos un manual de instrucciones para entender o conovernos con la película, estaríamos frente a una obra contenidista y plomiza, pero resulta que *Primavera...* fluye con un ritmo constante, arrastrando al espectador en su relato de pocos personajes y eludiendo el proselitismo religioso en pos de un panteísmo que bien podemos llamar crítico: no se trata de una apología del budismo ni de un film proselitista. Kim ordena alrededor de su historia aspectos de la experiencia humana en

una danza cuyo elemento coreográfico central es la ironía, que no el cinismo. En este caso, la ironía representa la distancia justa entre la apología y la crítica hacia un sistema de pensamiento. ¿Qué mira Kim, entonces? Sin dudas las imágenes son bellas y equilibradas, "compuestas", pero una vez establecido el escenario de la historia, lo que el director busca es descubrir las consecuencias de su escenografía. Y su búsqueda se orienta hacia las consecuencias del tiempo. El film opta por una interesante inversión: en lugar de que el tiempo sea la herramienta que permite el avance de la historia, la historia es la que actúa de marco para el tiempo. En ese sentido, la película es una obra inmóvil que cobra sentido en el despliegue del tiempo.

Entre lo evidente y lo simple hay una diferencia muchas veces leve. Se puede decir que equiparar las estaciones del año con las etapas de la vida de una persona o con su aprendizaje es trivial. Kim utiliza ese paralelismo que podría ser ramplón para, otra vez, buscar en sus pliegues. Se pregunta por qué es un lugar común y por qué ese lugar común tiene —si tiene— algún gramo de verdad. Y ahí es donde cobra peso el humor a veces cruel, a veces absurdo, que tiñe la relación entre maestro y discípulo que se compone en el plano, siempre bello. La belleza, en este caso, no es sólo el producto de la composición, sino de cómo el caos interviene para modificarla. Y cómo tal caos —un elemento más en la vida, no siempre retratado en el cine con la propiedad que le corres-

ponde— encuentra su lugar en el film, en el tiempo, mostrándose como verdadero y paradójico organizador de los acontecimientos. Sé que en las metáforas religiosas el sacrificio final —algo que el budismo, desde la iluminación de Siddhartha, rechaza como camino de salvación— suele ser lo que termina de dar sentido simbólico a lo que se ve, lo que transforma cualquier film, por bello que sea, en una herramienta inútil y en un generador de fastidio para el espectador que no requiere de trazo grueso para comprender lo que ve (se sabe: hay de los otros). Pero dado que en el fondo esta es una película sobre el lugar que el caos tiene como creador de belleza, podemos interpretar el "vía petris" final como la manera en que el desorden llega al propio cuerpo del discípulo tras haber consumido el del maestro. La sangre no es aquí el precio a pagar por la falta cometida (digamos: el personaje principal, aquel a quien vemos crecer desde el inicio de la película, ya ha pagado sus crímenes) ni el pasaporte a la salvación del prójimo. Es, simplemente, la última prueba que debe pasar el personaje: la de sentir el desorden sin sentido en sus huesos. La belleza, para Kim, es entonces el resultado de un orden que escapa a nuestra organización consciente, algo que existe más allá de nuestros deseos pero a la que, aleatoriamente, podemos integrarnos. La única trampa del film es que haya un ojo que lo organice en el plano. Ese es el verdadero rasgo de sabiduría de un film que seduce la mirada y cautiva el espíritu. ■



# La religión con sangre entra

en contra AGUSTIN MASAEDO

Todos los que detestaron *Las trillizas de Belleville* en esta redacción –que no son pocos– señalan la escena en que una rana es atropellada por un tren como una muestra innecesaria de crueldad. Claro que hay dos salvedades importantes: *Las trillizas...* es una película de animación y todo el asunto de las ranas era un chiste; bueno, malo, pero chiste al fin. Aclarado esto, que aunque no parezca tiene que ver con *PVOlyP* (perdón por el acrónimo, pero el espacio es tirano), ocupémonos de la antepenúltima película de Kim Ki-duk. Que de entrada nomás muestra a un niño torturando a un pez, a una culebra y a una rana –todos de carne y hueso, no hay que aclararlo–, y remata la serie con un monje... torturando al niño, para que aprenda. Aparte de la ética cinematográfica involucrada en la realización de esta secuencia –Takashi Miike dijo alguna vez que “no filmaría a un niño que cruza la calle llorando, porque para poder filmar esa toma habría que hacerlo llorar de verdad”–, lo que se pone en juego desde el principio de *PVOlyP* es una crueldad infinita, ni animada ni humorística, puesta al servicio de la pedagogía religiosa.

El director coreano tiene una visión bastante oscura del mundo y de las relaciones humanas –sobre todo, de las relaciones hombre-mujer, por lo que a veces se lo ha acusado de misógino–, pero esa negrura nunca fue usada en su cine para es-

tablecer, por el opuesto, enseñanzas morales. Aquí, la parábola de las criaturas torturadas nos habla de personas malas por naturaleza, que deben reformarse bajo la tutela de la autoridad. El problema está, según el director, en la resistencia de las personas a dejarse guiar.

Semejante autoritarismo viene, eso sí, vestido con las mejores ropas: una cabaña solitaria en un lago rodeado por un bosque de belleza sublime, fotografiada con esa elegancia para componer pinturas en movimiento que es marca de fábrica del director, y una puesta en escena tan mínima como precisa; basta una ojeada para abarcar los elementos que la componen –la puerta sin paredes, un bote, una estatua de Buda–, pero el provecho que la narración saca de ellos es enorme. Claro que esa perfección formal y el tono contemplativo del comienzo no hacen mucho más que un bonito marco para lo que se cuenta, plagado de simbolismos *for export* –esto es, lineales para el espectador entrenado en el budismo, semiocultos para el resto de los mortales– que no llegan a tapar la trampa esencial del relato. Podríamos pasarnos cinco estaciones más hablando del cruce de la puerta como la elección entre disciplina y desobediencia, la cabaña como el yo, el significado de los animales que aparecen en cada capítulo según el horóscopo chino, y bla bla bla. Lo que no se puede dejar pasar es que el

pacto de lectura propuesto para que esos símbolos funcionen implica la identificación del público con el aprendiz de monje, y del director de la película con su tutor. Así queda establecido desde la secuencia descrita al principio, cuando el niño ata las piedras a los animales y el maestro lo espía desde el fondo de la imagen, observándonos directamente, descubriéndonos en falta. Somos nosotros los descarriados, y él quien nos va a revelar el camino de la iluminación. En contradicción con esa premisa, el director reserva para sí el papel del aprendiz ya adulto, doblemente condenado –por la religión y por la policía, que funciona casi como un *comic relief* entre tanta crueldad– por haberse dejado ganar por el deseo, y el mensaje –sí, la cosa viene con moraleja– se hace tan evidente como los interminables mantras que el protagonista es obligado a tallar en el piso de la choza: para creer, primero hay que saber sufrir. Y de qué manera. *PVOlyP* sostiene esa tesis hasta las últimas consecuencias, por eso a su director no le importa la arbitrariedad del guión, que ubica los giros argumentales más importantes fuera de campo, y terminamos sospechando que una temporada en la cárcel es lo único que puede convencer al personaje de abrazar la fe. En cierto sentido, la gravedad y la crueldad beata de *PVOlyP* la emparentan con el *Río Místico* de Eastwood. De ambas quisiéramos creer lo mismo: que son, apenas, pasos en falso. ■

# Almas perdidas

Al fin se estrena una película del señor Kim (sí, ese es el apellido). Y por eso aprovechamos para poner en perspectiva su filmografía. Sin embargo, al hacerlo nos dimos cuenta de que antes nos gustaba mucho más. **por JUAN P. MARTINEZ**

Sin haber estudiado cine –apenas estudió Arte en París pero al poco tiempo dejó la carrera– Kim Ki-duk (1960) se convirtió en uno de los nombres más destacables de la nueva camada de realizadores que surgieron en Corea del Sur hacia mediados de los 90. Con una filmografía compuesta por 11 largometrajes realizados desde 1996 hasta la fecha, Kim no había tenido éxito en su país hasta el año pasado, con *Primavera, verano, otoño, invierno y... primavera*. Sin embargo hace años empezó a ser una figura importante en los festivales de cine.

Gracias al Bafici pudieron verse aquí sus films *La isla* (2000) en el 2001 y *Birdcage Inn* (1996), *Domicilio desconocido* (2002) y *Bad Guy* (2002) en 2002 (*Domicilio...* también había pasado un mes antes por el festival de Mar del Plata).

De acuerdo a lo que vi, podría dividir su cine en dos etapas. La primera es sin dudas la más rica. Su manera de amalgamar poesía, sordidez y crítica social –nunca subrayada y evitando la moralina– lo alejan de otros directores que buscan la truculencia gratuita y terminan entregando films vacíos. Sus películas de esta época son tristes, trágicas, violentas, dolorosas, asfixiantes, pero a la vez son visualmente imponentes y bellas.

El ejemplo más claro de todo esto es *La isla*, tal vez su obra maestra y un film visualmente hermoso, pero a la vez difícil de soportar. Es la historia de una solitaria mujer muda que se encarga de llevar en bote a los pescadores hasta unas pequeñas cabañas flotantes en medio de un lago donde pueden pescar (el mismo escenario de *Primavera, verano...*). A veces contrata prostitutas para ellos, o bien se prostituye ella misma. La llegada de un hombre prófugo luego de asesinar a su mujer le permite tener a alguien con quien comunicarse. El hombre hace dos intentos de suicidio, y ella lo rescata en ambas oportunidades, del primero apuñalándolo y del segundo (que involucra un manojo de anzuelos en la garganta, lo que lo convierte en mudo



A la izquierda, *La isla*, a la derecha, *Domicilio desconocido*, dos Kim Ki-duk de cuando nos gustaba más que ahora.

también a él) practicándole sexo, en una escena que es una literal orgía de sangre. A partir de allí se forma entre ellos un vínculo; son dos almas perdidas y castigadas por la vida, que lo único que tienen es a ellos mismos. Así, el film se convierte en una historia de amor que concluye con uno de los finales más perturbadores y a la vez bellos que se hayan visto en mucho tiempo. Es una constante en las películas de Kim el hecho de que las mujeres ejerzan la prostitución y los hombres sean simplemente unos monstruos. Esta generalización, según comenta Kim, no es sino un medio para remarcar que vivimos en un mundo injusto, donde no existe la igualdad (sea entre sexos, entre clases o entre cualesquiera otras cosas).

Luego de esta primera etapa, que termina en *Bad Guy* y *Domicilio desconocido* y que sigue un poco más con la muy inferior *El guardacostas*, se produce lo que podría considerarse un punto de inflexión en su carrera, o bien una caída al vacío.

No voy a decir mucho sobre *Primavera, verano...* porque ya hay dos notas que se dedican al film, pero debo señalar que, luego de un comienzo interesante y muy distinto a su obra anterior, llega un punto en la película donde vuelven a abordarse varios de los temas tratados en sus trabajos anteriores, pero donde empieza a olerse algo de la rancia moralina que alcanza el punto culminante en su siguiente film, *Sa- maria* (2004).

Si bien en un comienzo amaga con volver al estilo anterior, esta historia de prostitutas adolescentes termina explicitando lo que ya podía notarse un poco en *Primavera...* La película trata sobre una adolescente llamada Jae-yeong que se prostituye para juntar dinero y así hacer un viaje a Europa con su mejor amiga/novia, Yeo-jin. Cuando ella muere –en una escena que es directamente una payasada–, Yeo-jin decide acostarse con los ex clientes de Jae-yeong y devolverles el dinero, ya que ese viaje nunca ocurrirá.

Lo que sigue a esta premisa un tanto risible es una demostración de que aquella tendencia de Kim a renunciar a la moralina es cosa del pasado. La culpa invade todo el tiempo a los personajes –algo que ya venía de *Primavera...*– y en la película vemos cosas como un hombre suicidándose porque se acostó con una prostituta estando casado y con hijos; otro que, luego de que Yeo-jin le devuelve el dinero, cambia milagrosamente y llama a su hija para que vayan a comer afuera “porque hace mucho que no lo hacen”; y al padre de Yeo-jin haciendo una cruzada justiciera para cargarse a los clientes de su hija, todo esto condimentado con diálogos sobre Cristo y la Madre Teresa.

Quién sabe cómo será el nuevo film de Kim, *Bin jip*, pero esperemos que todo esto sea sólo una fase, porque sería triste perder por completo a quien fue uno de los directores más interesantes de Oriente. ■

## DEUDA

ARGENTINA

2004, 90'

DIRECCION Jorge Lanata y Andrés Schaer

GUION Jorge Lanata, Andrés Schaer y Juan Pablo Domenech

INVESTIGACION Alejandro Ravazzola, Dario Schwarzstein y Tristán Noblia

PRODUCCION Pablo Bossi y Ariel Saúl

PRODUCCION EJECUTIVA Cecilia Bossi

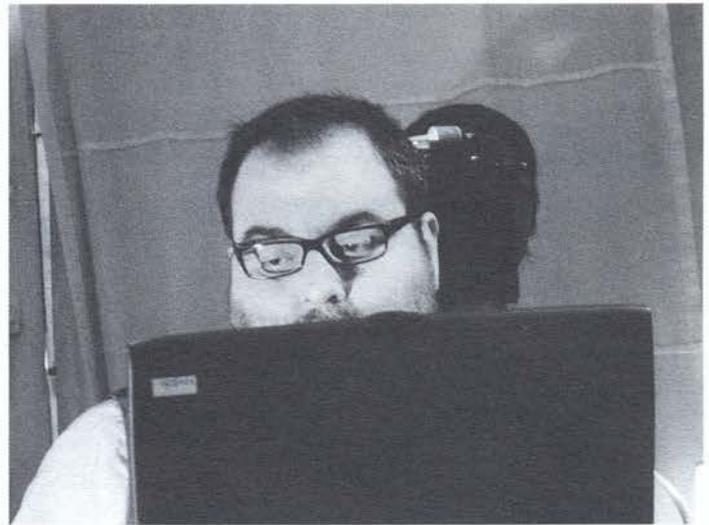
PRODUCTORES ASOCIADOS José L. Cabrera, Alejandro Heredia, Patricia Suez y Mariano Suez

MUSICA Andrés Goldstein y Daniel Tarrab

SONIDO Carlos Abbate y José Luis Díaz

MONTAJE Sergio Zóttola y Andrés Schaer

PRODUCCION PERIODISTICA Silvina Chaine.



# El camino de las preguntas

por GUSTAVO NORIEGA

La de Jorge Lanata es la tercera película que se estrena este año relacionada con la deuda externa argentina. La primera fue *La mayor estafa al pueblo argentino*, de Diego Muziak. Abrumadora y desmañada, se centraba en el juicio que Alejandro Olmos llevó adelante para declarar su ilegitimidad. Era difícil de seguir y su realización era más bien chapucera, pero tenía el mérito de abordar el tema en toda su complejidad. Luego vino la más cinematográfica *Memorias del saqueo*, de Pino Solanas. Pensada como una continuación de *La hora de los hornos*, la película tenía la fuerza persuasiva y la contundencia de la mejor propaganda política, pero también sus mismas simplificaciones y su cuota de deshonestidad intelectual.

Lo primero que Jorge Lanata tiene para ofrecer en su llegada al mundo del cine es su propio personaje. Establecido como un periodista exitoso, triunfador en varios medios, progresista pero difícil de encasillar, transgresor por putear y fumar en cámara y con el agregado de sufrir lo más parecido a la censura en la televisión argentina de la actualidad, Lanata tiene una imagen para ofrecer que es casi más valiosa que sus opiniones. Estas oscilan entre algunas fuertes convicciones republicanas y un cinismo descreído más facilista que riguroso. Su trabajo anterior había sido la realización del videoclip para la canción "La argentinidad al palo", de Bersuit Vergarabat, una sucesión de lugares comunes sobre lo que es "ser argentino" que el periodista parece to-

marse bastante en serio. *Deuda* parecía ser otro desembarco de un personaje televisivo en el cine, llevando en sus mochilas las peores armas de aquel mundo: la demagogia, la simplificación extrema, la certeza, la falta de preguntas.

Y si es verdad que hay algo televisivo en *Deuda*, mucho más cierto es que la película es más que eso. Lanata la estructura a través de una serie de viñetas, filmadas en Tucumán, Davos, la sede del Fondo Monetario Internacional, Punta del Este y otros lugares. En Tucumán, Lanata va a ver a Barbarita, la niña que durante el pico de la crisis causó conmoción al aparecer en su programa llorando por el hambre que pasaban ella y su familia. Pero si la operación de volver a ver a la niña olía a demagogia, la decisión final de Lanata va en otra dirección. Lo que hace es mostrar el resentimiento de los demás pobladores del pueblo de Barbarita ante su "estrellato", tanto de los vecinos de la misma condición socioeconómica como de los médicos y maestros de la zona, pertenecientes a una clase social no tan apremiada. En la mayoría de los casos, la forma en que hablaban de la niña y su familia denotaba un encono que no parecía guardar relación con la vida de escasez y penurias que todos viven. Lanata no puede evitar el lugar común ("pobres contra pobres", ilustra), pero aun así, el valor de los testimonios no pierde intensidad.

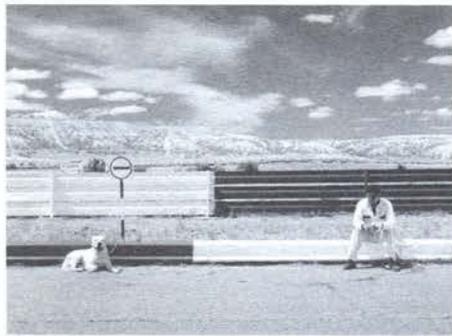
Esa contraposición entre la tentación del simplismo y un impulso de honestidad que

lo contraponen recorre toda la película. Es verdad que Lanata le pregunta a Anne Kruger si la conciencia le permite dormir tranquila. Es una pregunta retórica, más dirigida al público argentino que a la entrevistada. Pero también es cierto que hasta llegar a ese punto, Lanata había dejado que la ex jefa del Fondo contestara puntualmente, expresando su discutible punto de vista de la forma más clara posible. Los momentos más débiles de la película son aquellos en los cuales el efectismo televisivo no tiene una reflexión que la contrapesa, como cuando le pregunta a veraneantes en Punta del Este acerca del pago de la deuda. Cualquier punto de vista sobre un tema de ribetes trágicos se convierte en frívolo y banal en una playa: la imagen que ofrece la película no es testimonio de nada sino de la voluntad del director de ridiculizar alguna de las partes. Es útil para valorar el film compararlo con lo que hizo Solanas—mucho más expresivo y capacitado que Lanata-Schaer para utilizar los recursos cinematográficos— con el mismo material en *Memoria del saqueo*. Para Solanas, el pueblo es víctima y el Imperio es victimario, y no hay que avanzar más allá de ese punto. Para Lanata, en cambio, todo puede ser cuestionado, incluso el grado mismo de victimización de los argentinos. Solanas es un cineasta pero con una agenda política prioritaria; Lanata es un personaje televisivo pero también periodista, lo cual lo llevó en este caso a seguir el camino de las preguntas, más que el de las respuestas. ■

## EL PERRO

*Le Chien*

ARGENTINA / ESPAÑA, 2004, 96', DIRIGIDA POR Carlos Sorín, CON Juan Villegas, Walter Donado, Pascual Conditto.



El propio Carlos Sorín declaró que *El perro* es la continuidad necesaria de su film anterior, *Historias mínimas*. Con aquella película –recibida con mucho entusiasmo por el público y parte de la crítica en Argentina y premiada en San Sebastián– Sorín cambiaba violentamente el rumbo de su carrera, iniciada con dos largometrajes radicalmente diferentes: tanto *La película del Rey*, un debut con mucho brillo, como *Eterna sonrisa de New Jersey*, una experiencia fallida, tenían como protagonistas a personajes casi al borde de la locura. El fracaso de *Eterna sonrisa...*, que ni siquiera se estrenó en el país por decisión del propio director, derivó en diez años de silencio cinematográfico y la inclinación por un tono menor, alejado de los exabruptos de la primera época y más vinculado a lo que Sorín considera un realismo cercano al documental. *El perro* es, entonces, una auténtica “historia mínima”: un desocupado que sobrevive vendiendo mangos para cuchillos recibe como paga por una changa un dogo de linaje y se convierte de la noche a la mañana en expositor. O al menos eso intenta. Sorín va narrando ese devenir con cautela, delicadeza y distancia, como queriendo acentuar la idea de que nada ni nadie media entre nosotros y Juan Villegas, el apocado y entrañable protagonista del film. El imponente paisaje del sur argentino es otra vez el telón de fondo de la historia, aunque se nota que el director tomó recaudos para evitar el embelesamiento que provocan esas imágenes, una tentación latente para cualquiera que venga del cine publicitario, su propio caso. Esa constante preocupación por el tono leve finalmente conspira contra la película, que no termina de despegar emocionalmente a pesar de que la trama argumental es propicia para tomar ese vuelo. Sin conflictos intensos, ambigüedades ni desajustes, *El perro* tiene mucho de esos viajes que uno no recuerda demasiado porque en ellos no pasó nada muy importante. No provoca rechazo ni una adhesión ineludible. Sorín tiene recursos, y tiempo, como para escapar a esa medianía. **Alejandro Lingenti**

## PELIGROSA OBSESION

ARGENTINA, 2004, 126', DIRIGIDA POR Raúl Rodríguez Peila, CON Pablo Echarrí, Mariano Martínez, Hugo Arana.



*Peligrosa obsesión* es un film interesante. Si bien tiene poco de novedoso –se trata de calcar escenas y situaciones de películas de acción hollywoodenses–, se nota cierto compromiso por entregar un producto por lo menos potable, lo que la diferencia de aquel otro intento de emular el cine de acción americano que fue la impresentable *Comodines*. Allí los policías eran la gente más buena del mundo (recordar la escena en la que un policía rescataba a una niña atrapada en medio de un tiroteo filmada en ralenti). La visión que *Peligrosa obsesión* tiene sobre la policía es opuesta, lo que no deja de ser llamativo, teniendo en cuenta que está financiada por Telefé, Carlos Mentasti y Patagonik. El film comienza con una persecución en camión por Río de Janeiro, filmada con estilo y oficio, que hace pensar por un momento que la película puede llegar a ser algo grande. Lo que viene después es bastante desparejo, principalmente debido al guión de Marcelo Figueras, con varios altibajos y vueltas de tuerca inútiles (una de las cuales, inexplicablemente, aparece en el trailer). Además tiene un par de secuencias irremediablemente grasas en el mal sentido, como aquella en la que Martínez baila en un cabaret esa canción horrible llamada *Revoleiro*, un compendio del peor *cariquismo* que sirve como excusa para mostrar al galán en paños menores (aunque en dicha escena aparezca el tonto pero irresistible chiste del “Vascopelotudo”). Pero el film termina funcionando relativamente bien gracias a la química entre Echarrí y Martínez –dos estrellas carismáticas, frescas y despojadas de tics– y porque por fin se nota la presencia de un director detrás de un proyecto como este. Sí, tal vez no sea más que un vehículo de lucimiento para dos estrellitas de moda, y de ninguna manera es una buena película de acción –para eso deberían llamar a Szifrón–, pero después de tantos Patoruzitos e hijos geniales, es un alivio ver un film “industrial” argentino que tuvo alguna idea más allá de ganar dinero. **Juan P. Martínez**

## CATERINA EN ROMA

*Caterina va in città*

ITALIA, 2003, 107', DIRIGIDA POR Paolo Virzì, CON Alice Teghil, Sergio Castellitto, Margherita Buy, Carolina Iaquaniello.



Al igual que *Ovosodo*, también de Virzì y nunca estrenada en Argentina, *Caterina en Roma* es parte de un grupo de películas europeas de los últimos años sobre adolescentes. Esta tendencia, que describió Porta Fouz en su nota “Hijas de la luz” (EA 116), parece tener en Muccino a su más famoso director, y en *Stealing Beauty* y *Descubriendo el amor* a sus obras maestras. Estas películas no frenan nunca, y sus tramas parecen ir creándose sobre la marcha. En sus mejores momentos dan ganas de ir al cine, son vitales y logran hacernos creer que se tropiezan con la belleza casi por accidente. Eso mismo pasa en parte de *Caterina en Roma*. Descubrimos junto a la protagonista su nueva vida en un lugar desconocido, cuando se muda de una ciudad chica a Roma. Para Caterina todo es aventura: miedo y al mismo tiempo curiosidad ante la ciudad, el barrio, sus compañeras de escuela, los chicos... Hacia el final, la despedida entre Caterina y el australiano sintetiza lo mejor de la película. Están por separarse, tal vez para siempre, y ninguno besa al otro pese a que se miran con ganas desde hace más de una hora de película. Pero de repente ella, con tanta timidez como coraje, se anima y resuelve la situación. Segundos después, sale corriendo en un ataque de vergüenza y con cara de no poder creer lo que hizo. Hay una alegría particular en Caterina por haber logrado lo que no se esperaba de ella, y por encontrar su enorme fuerza de voluntad. También, por descubrir qué tiene y quiere hacer. Un luminoso día de justicia. Por desgracia *Caterina en Roma* se hace un rato para el mensaje y los personajes se ponen sentenciosos. Virzì se disfraza de profesor y diserta sobre los Grandes Temas Contemporáneos. Hace sociología sobre la sociedad italiana, simbolizada por las diferentes alumnas de un curso de escuela (y sus padres). Y el resultado termina tironeado entre la falta de solemnidad del estilo de filmación y el lastre de metáforas pobres a modo de comentario político sobre el país. **Manuel Trancón**

## TACHOLAS, UN ACTOR GALAICO PORTEÑO

ARGENTINA, 2004, 80', DIRIGIDA POR José Santiso, TESTIMONIOS DE Héctor Olivera, Graciela Borges, Antonio Pérez Prado, José Martínez Suárez.



Documental sobre la vida del actor Fernando Iglesias, *Tacholas*, quien llegó a nuestro país en 1929 proveniente de Galicia y tuvo una exitosa carrera en el teatro, la radio y el cine. Para quienes conocen la cinematografía nacional de la década del 60, su rostro es inolvidable y sus papeles (muchas veces parecidos entre sí) acompañan 25 años de películas de toda clase, éxito y calidad artística. Santiso decide contarnos esta historia con el formato del documental televisivo. Un solo plano para cada entrevistado, una misma posición de cámara y un mismo fondo. Ilustración con fotos, fragmentos de films y algunos planos de la ciudad donde ocurrieron los hechos que describen los testimonios. El documental es, realmente, de televisión, y no muy brillante ni muy ágil. Alguien diría que no deben reclamársele cuestiones de estilo porque no tiene intención alguna de ser cinematográfico. ¿O se le pueden reclamar? Me temo que sí. En los primeros minutos, un entrevistado cuenta la muerte de Tacholas. Allí el director decide hacer un *insert* de sí mismo escuchando ese comentario y, mucho peor, reaccionando de forma falsa y molesta a lo que "escucha". Es un momento bochornoso, inútil y poco ético. Más adelante vuelve a hacerlo, cuando Héctor Olivera se equivoca y pide que corten. Santiso deja el pedido en toma y, de nuevo, hace un *insert* de sí mismo diciendo, una vez más de forma bochornosa, "seguí, seguí". No se entiende cómo nadie advirtió en el proceso de montaje lo mal que quedaban y cómo destruían la película. Los testimonios tampoco son muy ricos en comparación con lo que seguramente se podría haber contado (y tal vez se contó) del cine argentino y de Tacholas. Es José Martínez Suárez quien logra darle a lo que dice mayor interés: combina datos interesantes con humor y emoción, y también le da un timing especial a lo que cuenta. Los demás testimonios no alcanzan ese nivel y la chatura se impone en este documental que hubiera necesitado más rigor para poder ser, al menos, un buen documental televisivo. **Santiago García**

## UN MUNDO MENOS PEOR

ARGENTINA, 2004, 91', DIRIGIDA POR Alejandro Agresti, CON Carlos Roffé, Mónica Galán, Julieta Cardinali, Mex Urtizberea, Ulises Dumont, Lidia Catalano, Rodrigo Noya.



Mar de Ajó es feo en verano y triste en invierno. En esa estación y esa ciudad se enuncia la frase del título: "Si no pudimos hacer un mundo mejor, hagamos un mundo menos peor". Paisaje feo se corresponde con gramática fea. "Menos peor" es un barbarismo que lastima el oído. Paisaje y gramática feos se corresponden con cine feo. ¿Estética del feísmo? No. Entrega. Resignación. Agresti era un provocador, un loco; y ese rol le caía bien. Lo hemos admirado. Ahora lamentamos su claudicación. Porque ya ni él se le cree. Se le nota. Su inteligencia no se lo permitiría.

*Un mundo...* retoma la historia de *Boda secreta*. Un ex preso político huye hacia la costa borrando de su memoria su pasado militante y, de paso, a su mujer e hija. Pasan años y ellas viajan para reencontrarlo. Pero este viaje es un retroceso que desdice el sentido de aquella boda desmelenada. Allí Roffé era un desaparecido que volvía a la vida para meter un dedo en el culo de los desaparecidos y sus cómplices. Dedo maloliente que revolvió culpas sin saldar. En cambio, en este mundo feo de ahora, Roffé es un resignado, una oveja que huye, no sólo de sus ideales, sino de sus afectos más primarios. Para reencontrarlos es preciso un exorcismo al gusto de aquellos a los que antes Agresti demolía: el ex idealista convive con un ex militar culposo. Que no fue represor. Y que es héroe de Malvinas. Y todos en paz. Ni siquiera dos demonios. Apenas dos diablitos domesticados. Y encima, Agresti desaprende lo que sabía: narrar, sorprender. Cuenta una historia deshilachada, sin fuerza. Que desperdicia la belleza de sus mujeres y la fea belleza de nuestro litoral atlántico, ese suburbio gran bonaerense transplantado al mar, paisaje a descubrir. Lo reemplaza ¡ay! con toques subielistas (ese avión y su tripulante, tan "poéticos", volando en el atardecer marino). Hay, no obstante, débiles signos de vida: la secuencia inicial, algún gran angular de los de antes. Aferrémonos a esa esperanza, el monstruo puede volver. **Eduardo Rojas**

## LA SUPREMACIA DE BOURNE

*The Bourne Supremacy*

ESTADOS UNIDOS / ALEMANIA, 2004, 108', DIRIGIDA POR Paul Greengrass, CON Matt Damon, Franka Potente, Julia Stiles.



"Extreme ways are back again" (algo así como "las medidas extremas están de regreso otra vez"). Esa línea señala el comienzo de la superior canción de Moby, *Extreme Ways*, que corre mientras desfilan los títulos finales tanto en *Identidad desconocida* (Doug Liman) como en su secuela, *La supremacía de Bourne*, de Greengrass. La canción es la misma y también se repite la actitud de filmar "una de tiros" a la antigua, haciendo de cuenta que *Matrix* nunca existió, y sin perder en aquella medida extrema la modernidad. En el primer film, el amnésico Jason Bourne lograba tomar conocimiento de que alguna vez fue una *killling machine* estatal, que integraba un grupo de elite formado por supersoldados y que su pasado lo condenaba sobremanera. Todo aquello sucedía en un marco similar al universo de los films de espías. Esta segunda entrega, en cambio, se suscribe al subgénero "película de venganza". La muerte de su novia será el motivo justo y necesario para que Bourne deje de ser un señor agradable y pase a ser un señor elegante que reparte (quiera o no) amenazas, manotazos y disparos en cada ciudad en la cual pone un pie. La textura cinematográfica de esas ciudades (Nápoles o Moscú) es correlativa y consecuente con la aridez física que Bourne extrema en cada acción. Cada tiroteo, cada duelo cara a cara, cada persecución, cada mamporro son filmados con cámara en mano, con un sentido del movimiento y de la velocidad poco frecuente en la actualidad del género. Y parecen circular perfectamente por los carriles creados por la partitura compuesta por John Powell (*Antz*, *Shrek*, y música adicional para *La delgada línea roja* entre otras). A esa capacidad visual y sonora se contraponen ciertos problemas de flashbacks para explicar la aparición de escrúpulos sobre lo hecho, de la culpa del protagonista. *La supremacía de Bourne* confirma dos cosas: a Matt Damon como figura de acción articulada y la posibilidad de hacer películas (limitadas pero nobles) con temas como la venganza y los espías. **Juan Manuel Domínguez**

## MI VECINO EL ASESINO 2

*The Whole Ten Yards*

ESTADOS UNIDOS, 2004, 98', DIRIGIDA POR Howard Deutch, CON Bruce Willis, Matthew Perry, Amanda Peet y Kevin Pollack.



Si la primera entrega había logrado (de a ratos) momentos divertidos, acá la mala noticia es que hay pocas cosas que se apartan del tedio general, como la frescura de Amanda Peet y la gracia de Kevin Pollack. Con gruesos errores de edición y una pobre excusa argumental para poder juntar nuevamente a un aburrido Willis y a Perry interpretando siempre a su Chandler de *Friends*, el espectáculo resulta bastante triste. Por otra parte, los chistes refritos, que terminan centrándose en el costado tierno del asesino que interpreta Willis (y que instantáneamente remiten a *Análizame*), son el medio por el cual se dilata el secreto que resguarda el film, que es tan estúpido que divierte. Tan sólo resta decir que es lamentable lo que terminó haciendo Deutch, director que supo entregar comedias como *Pretty in Pink* y *Some Kind of Wonderful*, en las cuales había, por lo menos, respeto por sus personajes. **Milagros Amondaray**

## LA MINA

ARGENTINA, 2003, 85', DIRIGIDA POR Victor Laplace, CON Victor Laplace, Norman Briski, Haydeé Padilla, Eleonora Wexler.

*El mar de Lucas* (1999), ópera prima de Victor Laplace, resumía la obiedad y la actuación más inverosímil. *La mina* reitera, supe-  
ra y –como los espejos cóncavos deformantes– distorsiona estos vicios. Pero si *El mar de Lucas* exponía sus limitaciones con claridad, *La mina* confunde situaciones desmesuradamente grotescas, insultos llevados al paroxismo y gritos a granel. La intención alegórica se acentúa con recursos que se saturan en su afán de significar: colores chillones, gran angular para ridiculizar los rostros. Pero la verdad está a la vista y cuando Laplace muestra el burdel que funciona junto a un consultorio médico, sólo vemos una escena tosca y abstrusa cuyo desborde

actoral nos deja perplejos. Lejos estamos de percibir un contexto precario, ¿el vaciamiento?, ¿la desolación del país?, ni siquiera un simple cambalache. La única precariedad reflejada es la del director frente al medio cinematográfico. Y la única virtud con respecto a *El mar de Lucas* es que dura doce minutos menos. **Lilian Laura Ivachow**

## VEREDA TROPICAL

ARGENTINA, 2004, 105', DIRIGIDA POR Javier Torre, CON Fabio Aste, Mimi Ardú, Alejandro Baratelli, Silvia Buarque.

La estadía de Manuel Puig en Río de Janeiro, durante casi toda la década del 80, estuvo signada por su creciente popularidad internacional, la consumación de dos grandes novelas (*Sangre de amor correspondido* y *Cae la noche tropical*), la filmación de *El beso de la mujer araña* y la adicción al video gracias a la aparición de la videogradora, que lo llevó a compilar miles de películas en tapes que grababa o hacía grabar alrededor del mundo a sus amigos extranjeros. Esto y la relación simbiótica literatura-cine que caracteriza la obra de Puig hacen que una adaptación de su biografía sea pródiga en posibilidades. Sin embargo, Torre focaliza en la rutina de la vida del escritor y la película se convierte en un recorrido desgano por lugares comunes de su cotidianidad carioca: charlas con amigos, momentos de escritura, yiro y encuentros gay. Todo moroso y sin rumbo, una rutina con una puesta en escena rutinaria: nada tan redundante. La visión enrarecida de lo cotidiano, desde la estructura y la forma, propia de Puig no es una opción en este *biopic*. En realidad, el uso de los diálogos explicativos de *Vereda tropical* contradice toda una filosofía de la sutileza que existe en el despliegue verbal del escritor de General Villegas. Y el encuentro con Perlongher y Puig está entre lo más involuntariamente desopilante de la historia del cine argentino. **Diego Trerotola**

## LA CIUDAD ESTA TRANQUILA

*La ville est tranquille*

FRANCIA, 2000, 127', DIRIGIDA POR Robert Guédiguian, CON Ariane Ascaride, Jean-Pierre Darroussin, Gérard Meylan, Jacques Boudet, Christine Brûcher.

Guédiguian es un director que siempre le interesó a esta revista, tanto por las elecciones estéticas de su cine como por su núcleo temático, que siempre gira alrededor de los obreros marseleses. *La ciudad está tranquila* pudo haber sido una película políticamente importante: así como Godard en *La Chinoise* anticipaba el espíritu de Mayo del 68, en esta pelí-

cula se puede percibir el ascenso de la extrema derecha y la xenofobia dentro de la clase obrera, que tuvo como consecuencia la ausencia del socialismo en el ballottage que enfrentó a Chirac y Le Pen en 2002. Una película política a la que la distribución se encargó de despolitizar, porque el film se estrena tres años y medio más tarde que en Francia y en videoproyección, lo que también anula mucho de su valor visual. **Nazareno Brega**

## REENCUENTRO

*Ade Tweeling*

HOLANDA / LUXEMBURGO, 2002, 129', DIRIGIDA POR Ben Sombogaart, CON Tecla Reuten, Najda Uhl.

¿Vale la pena detenerse en películas como esta? (la historia: dos gemelas alemanas separadas por la muerte de sus padres. Una se cría en Holanda, la otra en Alemania). Si casi todos los elementos narrativos están mal utilizados, los relatos se pierden en la confusión, las líneas narrativas se desperdigan, no hay un mínimo instante de emoción (ni cuando las hermanas se separan, ni cuando se pelean, ni cuando se unen, ni cuando se enamoran, ni cuando enviudan o mueren), ¿a qué perder el tiempo? La respuesta, dudosa, podría estar en el “mensaje” que la cierra: “No todos los nazis fueron iguales, algunos eran buenos, actuaban por obligación”, dice la hermana viuda del oficial SS a la hermana viuda del judío muerto en Auschwitz. Esta justificación del Holocausto parece un llamado a la reconciliación entre genocidas y víctimas de la dictadura, de los que pronunciaba Grondona. Y lo peor es que uno sospecha que Sombogaart actúa de buena fe. Un tonto desubicado puede ser peor que un nazi convencido. Basta para mí. **Eduardo Rojas**

## BALSEROS

ESPAÑA, 2002, 120', DIRIGIDA POR Carles Bosch y Josep M. Domènech, CON Oscar del Valle, Rafael Cano, Méricys González, Miriam Hernández, Guillermo Armas, Juan Carlos, Misclaida.

*Balseros* recorre minuciosamente la historia de siete cubanos a lo largo de casi 10 años. Se puede ver desde la inocencia inicial de esos personajes al intentar abandonar la isla, hasta las realidades más complejas de su vida una vez establecidos en Estados Unidos. Este carácter exhaustivo de *Balseros* parece convertirlo en el sueño de todo fanático de los documentales. Pero la falta de criterio de Bosch y Domènech logra que sobre el final *Balseros* se vuelva una pesadilla para cualquier espectador. Ser riguroso no implica mostrar todo

sino lo que tiene algún interés, y el documental pierde el rigor al querer cerrar las siete historias. Es innegable que sólo un par de ellas son fascinantes y deberían eclipsar la mediocridad de la narración de las vidas del resto. A pesar de todo esto, el plano en el que dos personajes miran boquiabiertos una escalera mecánica como si se tratase de una tecnología revolucionaria es uno de los momentos cinematográficos del año, aunque se vea de fondo y dure sólo unos segundos. **NB**

#### PROXIMA SALIDA

ARGENTINA, 2004, 110', DIRIGIDA POR Nicolás Tuozzo, CON Darío Grandinetti, Pablo Rago, Mercedes Morán, Valentina Bassi, Ulises Dumont.

Tres películas con Ulises Dumont en un mes es demasiado para cualquier espectador. En *Próxima salida* sobreactúa a Braulio, empleado ferroviario que no para de putear y único entre sus compañeros que se niega a firmar el retiro voluntario por el cierre de un ramal, secuencia que se muestra apenas terminados los títulos (antes se ve un suicidio, que intenta darle un tono aun más grave al desempleo). A partir de este comienzo, la película sigue las historias de los ex obreros y, si bien ninguna tiene un rumbo certero, todas ellas convergen en un trágico final. Todo adornado con una estética sucia pero prolijita y con un discurso que quiere llegar a ser irónico pero no puede salir de lo grueso y grosero. O sea, todos los lugares comunes que necesita una película para emular al peor cine americano independiente de la actualidad. **NB**

#### ALIEN VS. DEPREDADOR

AVP: Alien vs. Predator

ESTADOS UNIDOS / ALEMANIA / REPUBLICA CHECA / CANADA / ALEMANIA, 2004, 101', DIRIGIDA POR Paul W. S. Anderson, CON Sanaa Lathan, Raoul Bova, Lance Henriksen.

Segundo eslabón, no olvidar la trifurca entre Jason y Freddy, en la serie "franquicias de criaturas de los ochenta que se van a las manos". Al contrario de su antecesor, el film de Paul W. S. Anderson (*El huésped maldito*, *Mortal Kombat*) desactiva la autoconciencia (necesaria en un film con semejante título) que en *Freddy vs. Jason* permitía la (re)reproducción y confirmación de las virtudes esenciales de aquellos cucos de trapo. Y lo hace en aras de una solemnidad que intenta adaptar a sus bestias a estos tiempos tan post *Matrix*, cuando de pelear o saltar se trate. Entonces, en lugar de la película-ring con estructura de videogame que podía esperarse del director, AVP es un film de acción marmórea cuya so-

lemnidad, en pos del peor lugar común de la acción, combate y vence a un guión que hace de los Depredadores la génesis de nuestra civilización. **Juan Manuel Domínguez**

#### GATUBELA

Catwoman

ESTADOS UNIDOS, 2004, 104', DIRIGIDA POR Pitof, CON Halle Berry, Sharon Stone, Benjamín Bratt, Lambert Wilson.



Imaginemos por un instante que el ciclo del superhéroe ya está plenamente establecido, y que todas las películas que tengan que ver con ello van a contar la misma historia con variaciones. La calidad del film, por lo tanto, estará en las variaciones y también en el grado en que creamos que sus protagonistas tienen algo de humano, más el conflicto que les traiga no serlo. Si Hulk era la encarnación monstruosa de la libertad, Batman la duda de la justicia, El Hombre Araña la ambigüedad de la responsabilidad... ¿qué sería *Gatúbela*? Era, en la obra maestra de Tim Burton, la contracara pobre de Batman, que había pasado por la muerte ajena pero no por la propia. En esta nueva encarnación parece –o quiere ser– la mirada *girlie* y *kitsch* de ser una supermujer. Pero falla y el film no funciona, especialmente porque el punto de vista femenino sobre el paso del tiempo se reduce a cápsulas de lugares comunes que pertenecen a la visión de la mujer que tiene un hombre. La sensualidad ramplona y liviana –fruto de que sea un film "para todo público"–, las escenas de acción incomprensibles, las canciones de segunda categoría y el desperdicio absoluto de Sharon Stone (¡qué gran *Gatúbela* habría sido, distinguida y bella en sus 46 años!) hacen de este film un bodrio lustroso. **Leonardo M. D'Espósito**

#### LADIES' NIGHT

MEXICO, 2003, 89', DIRIGIDA POR Gabriela Tagliavini, CON Ana Claudia Talancón, Fabián Corres, Joaquín Garrido, Luis R. Guzmán, Ana de la Reguera.

El atrofiado intento de ciencia ficción femi-

nista de *La mujer que todo hombre quiere* tenía cierto encanto gracias a la burla sostenida de la utopía machista a partir del trillado pero efectivo recurso de la inversión. Ahora las cosas están al derecho para Tagliavini: el stripper, la virgen, el yuppie y la putona forman un cuadrado amoroso en el México actual, tan cuadrado que casi no hay lugar para imaginación alguna. Lo máximo que intenta es una apuesta a convertir cada instante banal en una estampita pop, con música melosa a todo trapo, que termina gestando una estética monótona de revista adolescente algo des-cerebrada. Además, fuerza la moraleja desgastada del no-todo-es-lo-que-parece. Para colmo, en el trámite se meten con Lewis Carroll y transforman a Alicia en un píxel que tiene tan poco de *nonsense* como del trazo creativo de John Tenniell. Ya no respetan a nadie. **DT**

#### LOS ESCUADRONES DE LA MUERTE:

##### LA ESCUELA FRANCESA

Escadrons de la mort: L'école française

FRANCIA, 2003, 60', DIRIGIDA POR Marie-Monique Robin.

Hace un año, el Canal Plus francés emitió por primera vez la investigación de Robin acerca de la conexión entre las fuerzas armadas francesas y sudamericanas –particularmente la argentina– durante lo que ellas mismas bautizaron "lucha antisubversiva". Casi en simultáneo, por aquí hubo un modesto revuelo judicial cuando algunos noticieros mostraron entrevistas incluidas en el documental y la directora cedió los testimonios completos a *Página/12* para su publicación junto a un artículo, firmado por ella misma, que resumía el trabajo. Allí se veía –y/o leía–, por primera vez desde el fin de la dictadura, a jefes como Harguindeguy, Díaz Bessone y Bignone explicándose sin pelos en la lengua –Robin se hizo pasar por una historiadora de extrema derecha– sobre los métodos de tortura y asesinato aplicados durante su régimen. "La única forma de evitar que le pongan una bomba es matar antes al tipo que se la va a poner", explica, por ejemplo, el ex presidente *de facto*. El valor histórico y político de estas declaraciones es inconmensurable, pero lo cierto es que apenas representan un pequeño fragmento del documental, más ocupado en la guerra sucia francesa en Argelia y en rastrear sus huellas en Latinoamérica. La minuciosidad y la monotonía de la edición atentan contra el interés que puede despertar un trabajo que trae demasiado pegada la etiqueta "documento histórico" y cuyo ámbito ideal hubiera sido la televisión abierta. Pero se estrena en cine, y bienvenido sea. **Agustín Masaedo**

# DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BELUNZARAN TXT	JORGE BERNARDEZ FM FARO - NACIONAL	RICARDO COTA CRITICOS.COM.BR (BRASIL)	LEONARDO M. D'ESPOSITO EL AMANTE	HERNAN FERREIROS ROCK & POP	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARIN	GUSTAVO NORIEGA EL AMANTE	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	JAVIER PORTA FOJZ EL AMANTE	JOSEFINA SARTORA CINEISMO.COM	
ANTES DEL ATARDECER	9	8	10	7		9	9	10	10	6		8,67
LA TERMINAL	8	4	10	7	10	7	8		8	7		7,67
EL AMOR (PRIMERA PARTE)	6					8	7	8	8			7,40
FAMILIA RODANTE	6	7	8	8	9	7	5	9	5			7,11
PRIMAVERA, VERANO...	7	7	7	9	8	4	8	7		7		7,11
CHICAS PESADAS	5		7		8		7		7			6,80
LA CIUDAD ESTA TRANQUILA			9	6		7	7	4				6,60
LA SUPREMACIA DE BOURNE	7	8	7	6	6	7	7		6	5		6,56
EL PERRO	7	9		5	7	5	7	6		6		6,50
A TODO O NADA	8	7	7	7	4	8	4		3	8		6,30
BALSEROS			8	6				4	6			6,00
ESCUADRONES DE LA MUERTE				7			7	5	6		5	6,00
CATERINA EN ROMA	7			5	4				7	5		5,60
ALIEN VS. DEPREDADOR	6	7	3	5	4	5						5,00
DEUDA	6			4			5	6		2		4,60
PELIGROSA OBSESION		7		4		2						4,33
TACHOLAS	3	4		5		4						4,00
UN MUNDO MENOS PEOR	5	5		4		3	3		3			3,83
GATUBELA	3	6	2	3	2	6		1				3,29
MI VECINO EL ASESINO 2	3	1		4		2						2,50
LA MINA	2	1		3		3		3				2,40

# ¡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

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

\_\_\_\_\_

APELLIDO Y NOMBRE

\_\_\_\_\_

CALLE

\_\_\_\_\_

NUMERO

\_\_\_\_\_

PISO

\_\_\_\_\_

DPTO.

\_\_\_\_\_

COD. POSTAL

\_\_\_\_\_

TELEFONO

\_\_\_\_\_

CALLE LATERAL 1

\_\_\_\_\_

CALLE LATERAL 2

\_\_\_\_\_

LOCALIDAD

\_\_\_\_\_

PROVINCIA

\_\_\_\_\_

PAIS

Hace un par de años, Villegas estaba bastante solo en su defensa acérrima de Bielsa, pero luego llegó a la revista más gente que se mantuvo firme a la hora de defender al ahora ex entrenador de la selección de fútbol contra vientos, mareas y otros enemigos. Aquí, un homenaje en clave de cine. **por AGUSTIN CAMPERO**

IMPRIMAN **LA LEYENDA**

## Centauro del desierto

Peleó bien todas las batallas, derrochó dignidad y respeto, enriqueció la herencia futbolística que había recibido. Pero esta es una historia sin el final feliz que mide la altura de su desempeño, exigiendo el reposo del guerrero cansado. Exento del simbólico gesto final que le aplique la cuota de dramatismo que se les exigen a las renunciadas ejemplificadoras. Aun allí fue exageradamente fiel a la coherencia en su proceder: esta retirada forma parte de una concepción del mundo, de una moral y de una ética, la que tiene en los medios a sus fines –la dinámica de la belleza y la belleza de la dinámica– y que lo llevó a sofisticar sus principios frente a los desafíos que se le plantearon.

A Bielsa le sobra para dar la talla de un héroe trágico cinematográfico más bien cercano al western. Hizo de sí mismo un personaje que se corresponde con la épica de las circunstancias frente a un medio hostil, acechó honores a través del riesgo, procuró construir un período histórico idealizado en donde sus jugadores puedan imprimir hazañas. Leal, atribulado, respetuoso, caprichoso, solitario, enceguecido, desafiante de ciertos valores hegemónicos (lo único que importa es ganar, es mejor acomodarse, la ley del más apto), siempre obsesivo. De imagen contradictoria –si su discurso era lírico, sus tácticas eran rígidas; si su juego era por demás ofensivo, su estructura de razonamiento era demasiado esquemática–, cuando se le ensalzó maestría en algo, se cuestionó su importancia en todo lo demás. Su destino manifiesto no parecía ser otro que este, el de la tragedia de haber hecho todo como para recibir los más altos honores y, por mala suerte o falta de puntería (siempre fue superior a sus rivales), su equipo quedó fuera de lo más alto (el Mundial) en la primera rueda. En su era fue mundialmente el mejor y el que desplegó el juego

más leal, bello e inteligente. Fútbol y vida sin trampas. Se merecía aun más que el oro olímpico con tres goles de promedio por partido, ningún gol en contra y el reconocimiento internacional por el despliegue de calidad y el respeto al *fair play*.

Poderosos villanos lo eligieron como enemigo, y desde sus trincheras inventaban incendios y proponían técnicos nefastos (Ruggeri acaba de ser echado del América de México y, conjugando una grandeza habitual a su escuela, les echó la culpa del fracaso a sus jugadores). Estos enemigos le cuestionaron la importancia de sus logros ejemplificadores porque no resultó del todo funcional a la danza de la fortuna que les gusta bailar. La horda hambrienta de trampas no perdonó que durante sus seis años de gestión no se hubiera especulado ni una vez, que ni un solo jugador boleara una pelota como sistema, que jamás el equipo se tirara atrás, que nunca prevaleciera la defensa por sobre el ataque, y que no existieran dudas sobre que lo que está bien o está mal en una cancha de fútbol, es lo mismo que en la vida y en todo tiempo y lugar.

La amenazante presencia de Grondona, mezcla de Corleone (lleva puesto un anillo con la leyenda “todo pasa”) y Lord Darth Vader –cada aparición pública suya bien se podría acompañar con la musiquita del malvado de *Star Wars*–, representaba una oscuridad que incomprensiblemente le había extendido un contrato, y en cuyo rostro se dibujó una mueca de sonrisa al pronunciar la palabra “renuncia” y al afirmar “la satisfacción de que no fuimos nosotros los que interrumpimos un ciclo”. Su comportamiento amenazante ya había movido algunas fichas, y jugando su juego alimentó cierto roer, primero con demagogia (“Estoy seguro de que, de continuar con esta seguidilla de triunfos deportivos, en algún



momento Carlos Bianchi será el técnico de la Selección”) y luego con convicción, apelando a su nombre preferido: Carlos Bilardo (“Es una buena alternativa si pasa algo con Bielsa”).

Marcelo Bielsa resistió, y con sus manuales consiguió el oro. Pero se cansó. Se fue sin llamar la atención, sin trampas, sin mentiras, con dignidad, con la sensación de “haber entregado la mejor versión de cada uno”. En silencio, volviendo al desierto al que pertenece, como Ethan (John Wayne) en *Más corazón que odio* de John Ford.

“Me voy satisfecho porque trabajamos seriamente. Establecimos con los jugadores una relación válida, porque nos comportamos bien.” “Es indispensable que uno sepa cuáles son las virtudes alrededor de las cuales quiere vivir. Lamento el tiempo que nos toca vivir; no me gusta ni esta ni la década anterior, no fueron tiempos especialmente agradables. Por eso las circunstancias nos han obligado a crear nuestro pequeño mundo para salirse de este que, desde mi mirada, es desagradable y contaminante.” ■

¿La consigna? Votar las 50 mejores películas para cada uno ¿Quiénes votaron? Los sobrevivientes activos del N° 100, más Panozzo, Rojas y Trerotola (de los que llegaron poco después), más Martínez y Campero (de los más nuevos). Total: 16 tablas con cincuenta títulos cada una. ¿El orden? Tres grupos jerárquicos. Para los cómputos, a las películas del primer grupo les otorgamos 3 puntos a cada una, a las del segundo grupo 2 y a las del tercero 1. Algunos redactores las ordenaron por preferencia dentro de cada grupo, y otros prefirieron hacerlo alfabéticamente (esto se aclara al lado del nombre).

LA REDACCION **HACE LISTAS**

## Las elegidas



Una de las tantas escenas imponentes de *Más corazón que odio*, la gran ganadora entre nuestros redactores.

## JUAN VILLEGAS (PREFERENCIA)

Primer grupo

Río Rojo (Hawks)  
Un tiro en la noche (Ford)  
La última película (Bogdanovich)  
Sin aliento (Godard)  
Besos robados (Truffaut)  
Honkytonk Man (Eastwood)  
Desde ahora y para siempre (Huston)  
Crímenes y pecados (Allen)  
El caballero audaz (Walsh)  
La toma del poder por Luis XIV (Rossellini)

**Segundo grupo.** Hatari! (Hawks), Vivir su vida (Godard), Tiburón (Spielberg), Todos rieron (Bogdanovich), Halloween (Carpenter), Historia de Tokio (Ozu), Fuimos los sacrificados (Ford), El rata (Fuller), Mi noche con Maud (Rohmer), Asalto al Precinto 13 (Carpenter), Fraude (Welles), Los 400 golpes (Truffaut), Los paraguas de Cherburgo (Demy), Freaks (Browning), El diablo, probablemente (Bresson), La ventana indiscreta (Hitchcock), Cuando Harry conoció a Sally (Reiner), Sólo quiero que me amen (Fassbinder), El silencio del mar (Melville), Un mundo perfecto (Eastwood).

**Tercer grupo.** La adorable revoltosa (Hawks), El espíritu de la colmena (Erice), J'entends plus la guitare (Garrell), La mamá y la puta (Eustache), El suplicio de una madre (Curtiz), La marcha de Sherman (McElwee), Embriagado de amor (Anderson, P.T.), Les glaneurs et la glaneuse (Varda), El (Buñuel), Sans soleil (Marker), Soberbia (Welles), El ocaso de una vida (Wilder), La regla del juego (Renoir), Carrie (De Palma), El romance del Aniceto y la Francisca (Favio), Imitación de la vida (Sirk), Ed Wood (Burton), Ninotchka (Lubitsch), Mentas que brillan (Foster), Al filo del vacío (Lumet).

## EDUARDO A. RUSSO (ALFABETICO)

Primer grupo

Amanecer (Murnau)  
Aventuras en Birmania (Walsh)  
King Kong (Schoedsak y Cooper)  
La vida de O'haru (Mizoguchi)  
Sans Soleil (Marker)  
Sed de mal (Welles)  
Sólo los angeles tienen alas (Hawks)  
Un tiro en la noche (Ford)  
Vértigo (Hitchcock)  
Yo caminé con un zombie (Tourneur)

**Segundo grupo.** Alma negra (Walsh), Apocalypse Now (Coppola), El ciudadano (Welles), El conformista (Bertolucci), El navegante (Keaton), El sol del membrillo (Erice), Freaks (Browning), La noche del cazador (Laughton), La regla del juego (Renoir), Los 400 golpes (Truffaut), Los olvidados (Buñuel), Más corazón que odio (Ford), Ordet (Dreyer), Pickpocket (Bresson), Pierrot le fou (Godard), Primer plano (Kiarostami), Psicosis (Hitchcock), Río Bravo (Hawks), Sombras (Cassavetes), Vivir (Kurosawa).

**Tercer grupo.** Alemania, año cero (Rossellini), Andrei Rubliov (Tarkovski), Badlands (Malick), Brindis de sangre (Mann), Calle 42 (Bacon), Carta de una enamorada (Ophuls), Dios y el diablo en la tierra del sol (Rocha), El ocaso de una vida (Wilder), Historia de Tokio (Ozu), La mamá y la puta (Eustache), La novia de Frankenstein (Whale), La rodilla de Clara (Rohmer), Los inútiles (Fellini), Mulholland Drive (Lynch), Nubes flotantes (Naruse), Peeping Tom (Powell), Toro salvaje (Scorsese), Torrentes de amor (Cassavetes), Vampyr (Dreyer), Werckmeister Harmonies (Tarr).

## DIEGO TREROTOLA (PREFERENCIA)

Primer grupo

Pink Flamingos (Waters)  
Sherlock Jr. (Keaton)  
Sed de mal (Welles)  
La última carcajada (Murnau)  
Conspiradores de placer (Svankmajer)  
Psicosis (Hitchcock)  
Ensayo de un crimen (Buñuel)  
Pickpocket (Bresson)  
El mejor de los recuerdos (Davis)  
Reminiscences of a Journey to Lithuania (Mekas)

**Segundo grupo.** Vivir su vida (Godard), Escuela de rock (Linklater), Doble de cuerpo (De Palma), Playtime (Tati), Extraños en el paraíso (Jarmusch), La adorable revoltosa (Hawks), Freaks (Browning), Soñar, soñar (Favio), Gremlins (Dante), Velvet Goldmine (Haynes), Conozco la canción (Resnais), Ed Wood (Burton), La noche de los muertos vivos (Romero), Dumbo (Sharpsteen), Crumb (Zwigoff), Criaturas celestiales (Jackson), Drácula (Coppola), Cul de sac (Polanski), La novia de Frankenstein (Whale), Terciopelo azul (Lynch).

**Tercer grupo.** Alemania, año cero (Rossellini), ¿Qué pasó con Baby Jane? (Aldrich), The Hole (Tsai), Silvia Prieto (Rejtman), Retorno al pasado (Tourneur), Lilo y Stitch (DeBlois y Sanders), Disparen sobre el pianista (Truffaut), El enigma de otro mundo (Carpenter), Little Nicky (Brill), Animal Crackers (Heerman), El gran Lebowski (Coen), La máscara del demonio (Bava), Tren de sombras (Guerín), Una Eva y dos Adanes (Wilder), El deseo de Veronika Voss (Fassbinder), Los excéntricos Tenenbaum (Anderson), The Big Combo (Lewis, Joseph H.), Irene, yo y mi otro yo (hermanos Farrelly), Embriagado de amor (Anderson, P.T.), El pozo y el péndulo (Corman).

## JAVIER PORTA FOUZ (ALFABETICO)

Primer grupo

El ángel exterminador (Buñuel)  
El cameraman (Keaton)  
El desprecio (Godard)  
Hechizo del tiempo (Ramis)  
La adorable revoltosa (Hawks)  
La delgada línea roja (Malick)  
Palombella rossa (Moretti)  
Shara (Kawase)  
Texasville (Bogdanovich)  
Tres es multitud (Anderson)

**Segundo grupo.** Amanecer (Murnau), Aprile (Moretti), Bob le flambeur (Melville), Caravana de valientes (Ford), Disparen sobre el pianista (Truffaut), El crimen del Sr. Lange (Renoir), El desencanto (Chávarri), El ocaso de una vida (Wilder), El padrino (Coppola), El proceso de Juana de Arco (Bresson), Entrevista (Fellini), Halloween (Carpenter), L'Atalante (Vigo), Los pájaros (Hitchcock), Los sobornados (Lang), Moulin Rouge! (Luhmann), Perón, sinfonía de un sentimiento (Favio), Playtime (Tati), Tierra en trance (Rocha), Tuyo es mi corazón (Hitchcock).

**Tercer grupo.** A Night at the Roxbury (El triunfo de los nerds) (Fortenberry), Bañerios (Linás), Breve encuentro (Lean), El amor en fuga (Truffaut), El espíritu de la colmena (Erice), El fantasma de la libertad (Buñuel), El pirata (Minnelli), El pozo y el péndulo (Corman), El profundo deseo de los dioses (Imamura), El silencio (Bergman), El verdugo (Berlanga), La batalla de Chile (Guzmán), La gran comilona (Ferrerri), La pasión manda (Walsh), La vida continúa (Kiarostami), Los excéntricos Tenenbaum (Anderson), Mr. Arkadin (Welles), Safe (Todd Haynes), Soy un fugitivo (LeRoy), What Time Is It There? (Tsai).

## MARCELO PANOZZO (ALFABETICO)

Primer grupo

Cantando bajo la lluvia (Donen y Kelly)
Freaks (Browning)
Los excéntricos Tenenbaum (Anderson)
Mi vecino Totoro (Miyazaki)
Moulin Rouge! (Luhmann)
Piso de soltero (Wilder)
Primer plano (Kiarostami)
Shara (Kawase)
Tiburón (Spielberg)
Vértigo (Hitchcock)

**Segundo grupo.** A City of Sadness (Hou), As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (Mekas), Caro Diario (Moretti), Chungking Express (Wong), Dos o tres cosas que sé de ella (Godard), El exorcista (Friedkin), El sol del membrillo (Eric), Escena frente al mar (Kitano), Gold Diggers of 1933 (LeRoy), Historia de Tokio (Ozu), Irene, yo y mi otro yo (hermanos Farrelly), La adorable revoltosa (Hawks), La delgada línea roja (Malick), L'Atalante (Vigo), Más corazón que odio (Ford), Ordet (Dreyer), Silvia Prieto (Rejtman), South Park, la película (Parker), The Palm Beach Story (Sturges), Tres es multitud (Anderson).

**Tercer grupo.** Ed Wood (Burton), El dependiente (Favio), El padrino II (Coppola), El príncipe de las tinieblas (Carpenter), El rey de la comedia (Scorsese), E.T., el extraterrestre (Spielberg), Europa 51 (Rossellini), Intriga internacional (Hitchcock), Irma Vep (Assayas), Jacquot de Nantes (Varda), La libertad (Alonso), Lancelot du Lac (Bresson), Lilo & Stitch (Sanders y DeBlois), Où est votre sourire enfoui: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub cinéastes (Costa), Plácido (García Berlanga), Rebeldes y confundidos (Linklater), Safe (Haynes), Sátántangó (Tarr), Tacones lejanos (Almodóvar), What Time Is It There? (Tsai).

## EDUARDO ROJAS (PREFERENCIA)

Primer grupo

El ciudadano (Welles)
Intolerancia (Griffith)
Historia de Tokio (Ozu)
Más corazón que odio (Ford)
Gritos y susurros (Bergman)
Sherlock Jr. (Keaton)
El sacrificio (Tarkovski)
Un condenado a muerte se escapa (Bresson)
Vértigo (Hitchcock)
Sed de mal (Welles)

**Segundo grupo.** La diligencia (Ford), Rocco y sus hermanos (Visconti), El ángel azul (Von Sternberg), Psicosis (Hitchcock), El maquinista de la General (Keaton), La ventana indiscreta (Hitchcock), El hombre quieto (Ford), El padrino II (Coppola), El ocaso de una vida (Wilder), Ser o no ser (Lubitsch), Los sobornados (Lang), Kaos (hermanos Taviani), Toro salvaje (Scorsese), El espíritu de la colmena (Eric), Taxi Driver (Scorsese), Persona (Bergman), Ciudad dorada (Huston), El viento nos llevará (Kiarostami), What Time Is It There? (Tsai), La ley del crimen (Fuller).

**Tercer grupo.** Fitzcarraldo (Herzog), Ran (Kurosawa), Apocalypse Now (Coppola), La luna (Bertolucci), Freaks (Browning), Alma negra (Walsh), El fantasma de la libertad (Buñuel), Sopa de ganso (McCarey), Amarcord (Fellini), La lista de Schindler (Spielberg), Besos robados (Truffaut), Invasión (Santiago), La adorable revoltosa (Hawks), Torrentes de amor (Cassavetes), Río Místico (Eastwood), La habitación del hijo (Moretti), La niña santa (Martel), El verdugo (García Berlanga), Martín (H) (Aristarain), El dependiente (Favio).

## JUAN P. MARTINEZ (PREFERENCIA)

Primer grupo

Domicilio conyugal (Truffaut)
En la boca del miedo (Carpenter)
Indiana Jones y la última cruzada (Spielberg)
Intriga internacional (Hitchcock)
La adorable revoltosa (Hawks)
Más corazón que odio (Ford)
Carrie (De Palma)
El regreso del Jedi (Marquand)
Embiagado de amor (Anderson, P.T.)
Amanecer (Murnau)

**Segundo grupo.** Soñar, soñar (Favio), Saló o los 120 días de Sodoma (Pasolini), Moulin Rouge! (Luhmann), Una Eva y dos Adanes (Wilder), Drácula (Coppola), Felices juntos (Wong), Tiempos violentos (Tarantino), E.T., el extraterrestre (Spielberg), Suspiria (Argento), El diablo, probablemente (Bresson), Mi mundo privado (Van Sant), Hechizo del tiempo (Ramis), Un mundo perfecto (Eastwood), Digan lo que quieran (Crowe), Para atrapar al ladrón (Hitchcock), Los 400 golpes (Truffaut), South Park, la película (Parker), Volver al futuro 2 (Zemeckis), El ángel exterminador (Buñuel), Harold y Maude (Ashby).

**Tercer grupo.** El Dorado (Hawks), La princesita (Cuarón), Zoolander (Stiller), La última tentación de Cristo (Scorsese), Silvia Prieto (Rejtman), El botones (Lewis), La sociedad de los poetas muertos (Weir), Un equipo muy especial (Marshall), La Chinoise (Godard), Cuenta conmigo (Reiner), El proceso (Welles), Laberinto (Henson), Quiero decirte que te amo (Kasdan), El verano de Kikujiro (Kitano), El joven Manos de Tijeras (Burton), El príncipe de las tinieblas (Carpenter), Tres es multitud (Anderson), La herencia del Sr. Deeds (Brill), Los enanos también nacieron pequeños (Herzog), Gremlins 2 (Dante).

## DIEGO BRODERSEN (ALFABETICO)

Primer grupo

A Touch of Zen (King Hu)
El exorcista (Friedkin)
El ocaso de una vida (Wilder)
Erase una vez en el Oeste (Leone)
Haxan (Christensen)
La adorable revoltosa (Hawks)
Mouchette (Bresson)
Peppermint Candy (Lee Chang-dong)
Vértigo (Hitchcock)
Viridiana (Buñuel)

**Segundo grupo.** Codicia (Von Stroheim), El ciudadano (Welles), Felices juntos (Wong), Flores de fuego (Kitano), Historia de Tokio (Ozu), Intriga internacional (Hitchcock), La Ciénaga (Martel), La última carcajada (Murnau), La regla del juego (Renoir), Las siete oportunidades (Keaton), Los imperdonables (Eastwood), Los siete samurais (Kurosawa), Mientras la ciudad duerme (Huston), Nowhere to Hide (Lee Myung-se), Ordet (Dreyer), Supervivens (Meyer), The Hole (Tsai), The Isle (Kim Ki-duk), Un tiro en la noche (Ford), Vivir su vida (Godard).

**Tercer grupo.** Cantando bajo la lluvia (Donen y Kelly), Crash (Cronenberg), La noche de los muertos vivos (Romero), El hombre sin brazos (Browning), Erase una vez en América (Leone), Halloween (Carpenter), Infernal Affairs (Wai Keung-lau y Siu Fai-mak), Jackie Brown (Tarantino), La conversación (Coppola), La noche del cazador (Laughton), La pandilla salvaje (Peckinpah), La última tentación de Cristo (Scorsese), Los sobornados (Lang), Más corazón que odio (Ford), Robocop (Verhoeven), Route 181 (Sivan y Khleifi), Sans soleil (Marker), Suspiria (Argento), The Opening of Misty Beethoven (Radley Metzger), Tiempos modernos (Chaplin).

**JORGE GARCIA (ALFABETICO)**

Primer grupo

Amanecer (Murnau)
Dios sabe cuánto amé (Minnelli)
La regla del juego (Renoir)
Más corazón que odio (Ford)
Pierrot le fou (Godard)
Retorno al pasado (Tourneur)
Sed de mal (Welles)
Ser o no ser (Lubitsch)
Un tiro en la noche (Ford)
Vértigo (Hitchcock)

**Segundo grupo.** Alma negra (Walsh), Bésame mortalmente (Aldrich), Carta de una enamorada (Ophuls), Diablos del aire (Sirk), El (Buñuel), El padrino II (Coppola), El sol del membrillo (Eric), En el transcurso del tiempo (Wenders), El último secreto de Sherlock Holmes (Wilder), Estación comanche (Boetticher), Héros olvidados (Walsh), La adorable revoltosa (Hawks), La mujer pantera (Tourneur), La pena y la piedad (Ophuls), La ventana indiscreta (Hitchcock), Los sobornados (Lang), Palabras al viento (Sirk), Sherlock Jr. (Keaton), Sólo los angeles tienen alas (Hawks), Tristana (Buñuel).

**Tercer grupo.** Detrás de los olivos (Kiarostami), El diablo dijo no (Lubitsch), El padre de la novia (Minnelli), El samurai (Melville), En un año de 13 lunas (Fassbinder), Faces (Cassavetes), Hatari! (Hawks), Hombre del Oeste (Mann), La historia se hace de noche (Borzage), La muerte en un beso (Ray), La última película (Bogdanovich), Los pájaros (Hitchcock), Los paraguas de Cherburgo (Demy), Río Rojo (Hawks), Se alquila una modelo (Demy), Siempre hay un día feliz (Kelly y Donen), Tormenta mortal (Borzage), Tuyo es mi corazón (Hitchcock), Vivir para gozar (Cukor), Vivir su vida (Godard).

**GUSTAVO NORIEGA (ALFABETICO)**

Primer grupo

Detrás de los olivos (Kiarostami)
El mejor de los recuerdos (Davies)
Erase una vez en América (Leone)
Imitación de la vida (Sirk)
La delgada línea roja (Malick)
La noche del cazador (Laughton)
Más corazón que odio (Ford)
Pacto de sangre (Wilder)
Sólo los ángeles tienen alas (Hawks)
Tiburón (Spielberg)

**Segundo grupo.** ¿Dónde queda la casa de mi amigo? (Kiarostami), Andrei Rubliov (Tarkovski), Carnaval de almas (Harvey), El hombre que amaba a las mujeres (Truffaut), En construcción (Guerín), Fuimos los sacrificados (Ford), Gimme Shelter (Maysles), Hail the Conquering Hero! (Sturges), In a Lonely Place (Ray), La batalla de Chile (Guzmán), La gran ilusión (Renoir), Los excéntricos Tenenbaum (Anderson), Plácido (García Berlanga), Primer plano (Kiarostami), Sátántangó (Tarr), Ser o no ser (Lubitsch), Shara (Kawase), Tishel (Kossakovsky), Tuyo es mi corazón (Hitchcock), Un tiro en la noche (Ford).

**Tercer grupo.** Carta de una enamorada (Ophuls), Cuando Harry conoció a Sally (Reiner), El (Buñuel), El exorcista (Friedkin), El joven Manos de Tijeras (Burton), En la boca del miedo (Carpenter), Flores de fuego (Kitano), Freaks (Browning), Historia de Tokio (Ozu), Invasion of the Body Snatchers (Siegel), La balada de Narayama (Imamura), La noche de los muertos vivos (Romero), La voz de la montaña (Naruse), Perón, sinfonía de un sentimiento (Favio), Qué bello es vivir (Capra), Quisiera ser grande (Marshall), Soñar, soñar (Favio), The Hole (Tsai), Un mundo perfecto (Eastwood), Vértigo (Hitchcock).

**ALEJANDRO LINGENTI (PREFERENCIA)**

Primer grupo

Vivir su vida (Godard)
Sin aliento (Godard)
Pierrot le fou (Godard)
Pacto de sangre (Wilder)
Los 400 golpes (Truffaut)
La regla del juego (Renoir)
Retorno al pasado (Tourneur)
La última película (Bogdanovich)
La mamá y la puta (Eustache)
Un tiro en la noche (Ford)

**Segundo grupo.** Más corazón que odio (Ford), Memorias del subdesarrollo (Gutiérrez Alea), El ciudadano (Welles), Sed de mal (Welles), Los rojos y los blancos (Jancsó), La noche del cazador (Laughton), En el transcurso del tiempo (Wenders), Río Bravo (Hawks), Dios y el diablo en la tierra del sol (Rocha), Los paraguas de Cherburgo (Demy), Una Eva y dos Adanes (Wilder), La angustia corre el alma (Fassbinder), Vértigo (Hitchcock), Los asesinos (Siodmak), La mujer del aviaador (Rohmer), El enigma de otro mundo (Carpenter), Historia de Tokio (Ozu), Moloch (Sokurov), Ordet (Dreyer), Amanecer (Murnau).

**Tercer grupo.** Viridiana (Buñuel), Héros olvidados (Walsh), La malvada (Mankiewicz), Besos robados (Truffaut), El padrino II (Coppola), El ocaso de una vida (Wilder), Zelig (Allen), Bob le flambeur (Melville), Rashomon (Kurosawa), Los amantes del Círculo Polar (Medem), Flores de fuego (Kitano), Torrentes de amor (Cassavetes), El romance del Aniceto y la Francisca (Favio), El dinero (Bresson), Las tres noches de Eva (Sturges), París nos pertenece (Rivette), Muerte en Venecia (Visconti), La pandilla salvaje (Peckinpah), La strada (Fellini), El rata (Fuller).

**SANTIAGO GARCIA (PREFERENCIA)**

Primer grupo

Río Bravo (Hawks)
Un tiro en la noche (Ford)
La guerra de las galaxias (Lucas)
Testigo en peligro (Weir)
Indiana Jones y la última cruzada (Spielberg)
Lancelot du Lac (Bresson)
El terror de las chicas (Lewis)
Los viajes de Sullivan (Sturges)
Intriga internacional (Hitchcock)
Héros olvidados (Walsh)

**Segundo grupo.** Una Eva y dos Adanes (Wilder), Los intocables (De Palma), Cuando Harry conoció a Sally (Reiner), Los imperdonables (Eastwood), Las siete oportunidades (Keaton), Besos robados (Truffaut), El pirata (Minnelli), Perceval el galo (Rohmer), La ventana indiscreta (Hitchcock), El retrato (Schlieper), Hatari! (Hawks), Pasión de los fuertes (Ford), El imperio contraataca (Kershner), El profesor chiflado (Lewis), Un equipo muy especial (Marshall), El pistolero (Siegel), El increíble hombre menguante (Arnold), Sed de mal (Welles), Caballero sin espada (Capra), Los sobornados (Lang).

**Tercer grupo.** Inteligencia artificial (Spielberg), Mentes que brillan (Foster), El joven Manos de Tijeras (Burton), Chicas de uniforme (Sagan), La quintrala (Del Carril), Isabelita (Romero), Go Fish (Troche), Blade Runner (Scott), El rey de la comedia (Scorsese), Los enanos también nacieron pequeños (Herzog), Tú, mi conejo y yo (Tashlin), Una mujer sin fronteras (Greenwald), El hombre sin brazos (Browning), Robin y Marian (Lester), Nowhere to Hide (Lee Myung-Se), Historia de Filadelfia (Cukor), Pacto de amor (Cronenberg), Imitación de la vida (Sirk), La decadencia de la civilización occidental, parte II: los años metálicos (Sprecher), Pacto de justicia (Costner).

**AGUSTIN CAMPERO (ALFABETICO)**

Primer grupo

Ayuno de amor (Hawks)
El ocaso de una vida (Wilder)
Hechizo del tiempo (Ramis)
Im Juli (Akin)
Las tres noches de Eva (Sturges)
Más corazón que odio (Ford)
Resplandece el sol (Ford)
Sed de mal (Welles)
Un día de campo (Renoir)
Vértigo (Hitchcock)

**Segundo grupo.** Aprile (Moretti), Belle Epoque (Trueba), Blissfully Yours (Weerasethakul), Después de hora (Scorsese), El profesor chiflado (Lewis), El rey de la comedia (Scorsese), El sol del membrillo (Erice), Fraude (Welles), Gatica, el mono (Favio), Héroes olvidados (Walsh), Irma Vep (Assayas), La porfiada Irene (La Cava), Magnolia (Anderson, P.T.), Moulin Rouge! (Luhrmann), Ser o no ser (Lubitsch), Shara (Kawase), Tiempos violentos (Tarantino), Un tiro en la noche (Ford), Velvet Goldmine (Haynes), Viaje en Italia (Rossellini).

**Tercer grupo.** Alta fidelidad (Frears), Angeles con cara sucia (Curtiz), Conozco la canción (Resnais), El hombre quieto (Ford), El padrino II (Coppola), El terror de las chicas (Lewis), Embriagado de amor (Anderson, P.T.), Historia de Filadelfia (Cukor), Invasión de the Body Snatchers (Siegel), La Ciénaga (Martel), La pandilla salvaje (Peckinpah), La ventana indiscreta (Hitchcock), Las siete oportunidades (Keaton), Millennium Mambo (Hou), Moloch (Sokurov), Pacto de sangre (Wilder), Sonatine (Kitano), South Park, la película (Parker), Toy Story II (Lasseter), Tres es multitud (Anderson).

**MARCELA GAMBERINI (ALFABETICO)**

Primer grupo

El ciudadano (Welles)
El ocaso de una vida (Wilder)
Historia de Tokio (Ozu)
Los 400 golpes (Truffaut)
Más corazón que odio (Ford)
Perdidos en Tokio (Coppola)
Qué bello es vivir (Capra)
Río Rojo (Hawks)
Torrentes de amor (Cassavetes)
Vivir su vida (Godard)

**Segundo grupo.** Algo para recordar (McCarey), Aprile (Moretti), Con ánimo de amar (Wong), Cuento de otoño (Rohmer), El (Buñuel), El hombre sin brazos (Browning), El joven Manos de Tijeras (Burton), El romance del Aniceto y la Francisca (Favio), El sur (Erice), Imitación de la vida (Sirk), La adorable revoltosa (Hawks), La habitación verde (Truffaut), La ventana indiscreta (Hitchcock), Los puentes de Madison (Eastwood), Pacto de amor (Cronenberg), Pasión de los fuertes (Ford), Las siete oportunidades (Keaton), Tiempos violentos (Tarantino), Una Eva y dos Adanes (Wilder), Vértigo (Hitchcock).

**Tercer grupo.** Antes del amanecer (Linklater), Detrás de los olivos (Kiarostami), Cautivos del amor (Bertolucci), Cuando Harry conoció a Sally (Reiner), El mago de Oz (Fleming), El silencio del mar (Melville), Embriagado de amor (Anderson, P.T.), Escena frente al mar (Kitano), Hechizo del tiempo (Ramis), La Ciénaga (Martel), La delgada línea roja (Malick), Los amantes del Círculo Polar (Medem), Los excéntricos Tenenbaum (Anderson), Los imperdonables (Eastwood), Mouchette (Bresson), Rashomon (Kurosawa), Shara (Kawase), Un mundo perfecto (Costner), Vendredi soir (Denis), Viva el amor (Tsai).

**GUSTAVO J. CASTAGNA (ALFABETICO)**

Primer grupo

Besos robados (Truffaut)
Después de hora (Scorsese)
El bebé de Rosemary (Polanski)
El ocaso de una vida (Wilder)
El Padrino II (Coppola)
Histoire(s) du cinéma (Godard)
Intriga internacional (Hitchcock)
Más corazón que odio (Ford)
Moloch (Sokurov)
Sed de mal (Welles)

**Segundo grupo.** Alemania, año cero (Rossellini) Apocalypse Now Redux (Coppola), Con ánimo de amar (Wong), Cuento de otoño (Rohmer), El ciudadano (Welles), El espíritu de la colmena (Erice), La gran comilona (Ferreri), La luna (Bertolucci), La mamá y la puta (Eustache), La última película (Bogdanovich), Pacto de amor (Cronenberg), Pierrot le fou (Godard), Salve quien pueda, la vida (Godard), Sátántangó (Tarr), Scarface (De Palma), Terciopelo azul (Lynch), Tiburón (Spielberg), Tristana (Buñuel), Trouble Every Day (Denis), Vértigo (Hitchcock).

**Tercer grupo.** A Place on Earth (Aristakisyan), Bésame mortalmente (Aldrich), Buenos muchachos (Scorsese), Carnaval de almas (Harvey), El dependiente (Favio), El desencanto (Chávarri), El profesor chiflado (Lewis), El silencio (Bergman), En el transcurso del tiempo (Wenders), Imitación de la vida (Sirk), La noche del cazador (Laughton), La toma del poder por Luis XIV (Rossellini), La vida privada de Sherlock Holmes (Wilder), Las amargas lágrimas de Petra von Kant (Fassbinder), Los amantes del Círculo Polar (Medem), Mulholland Drive (Lynch), Palombella rossa (Moretti), Principio y fin (Ripstein), Rosetta (hermanos Dardenne), Velvet Goldmine (Haynes).

**LEONARDO M. D'ESPOSITO (ALFABETICO)**

Primer grupo

El cameraman (Keaton)
El ciudadano (Welles)
El ocaso de una vida (Wilder)
La última película (Bogdanovich)
Los 400 golpes (Truffaut)
Los pájaros (Hitchcock)
Los paraguas de Cherburgo (Demy)
Madame de... (Ophuls)
Mi vecino Totoro (Miyazaki)
Un tiro en la noche (Ford)

**Segundo grupo.** Batman vuelve (Burton), Cuando Harry conoció a Sally (Reiner), Cuento de la luna pálida (Mizoguchi), Diario de un cura rural (Bresson), Duro de matar (McTiernan), El terror de las chicas (Lewis), Fantasía (Disney), Gatica, el mono (Favio), King Kong (Schoesdack y Cooper), La conversación (Coppola), Los olvidados (Buñuel), Mi noche con Maud (Rohmer), Palombella rossa (Moretti), Reencuentro (Kasdan), Sed de vivir (Minnelli), Sonatine (Kitano), Tener y no tener (Hawks), Tiburón (Spielberg), Ultimos días de la víctima (Aristarain), Viaje en Italia (Rossellini).

**Tercer grupo.** A propósito de Niza (Vigo), Amarcord (Fellini), Calles de fuego (Hill), Cantando bajo la lluvia (Donen y Kelly), Carrie (De Palma), Conozco la canción (Resnais), Crumb (Zwigoff), El exorcista (Friedkin), El gatopardo (Visconti), El príncipe de las tinieblas (Carpenter), El rey de la comedia (Scorsese), Imitación de la vida (Sirk), JFK (Stone), La última carcajada (Murnau), París, Texas (Wenders), Retorno al pasado (Tourneur), Safe (Haynes), Terminator (Cameron), Una mujer es una mujer (Godard), Volver al futuro (Zemeckis).

Aquí está lo que el improbable colectivo llamado *El Amante / Cine* dice que prefiere en cuanto a películas (y también les ofrecemos la lista de los directores cuyas obras fueron más votadas). Los computos, por Agustín Campero y Javier Porta Fouz.

## Los resultados

Las mejores películas	Votos	Los mejores directores	Votos
Más corazón que odio (Ford)	28	Ford	70
Vértigo (Hitchcock)	25	Hitchcock	68
Un tiro en la noche (Ford)	24	Hawks	52
El ocaso de una vida (Wilder)	22	Welles	46
Sed de mal (Welles)	22	Wilder	44
La adorable revoltosa (Hawks)	19	Godard	41
El ciudadano (Welles)	17	Truffaut	36
Historia de Tokio (Ozu)	16	Buñuel	28
Los 400 golpes (Truffaut)	15	Bresson	25
Amanecer (Murnau)	13	Keaton	25
Vivir su vida (Godard)	13	Coppola	24
Intriga internacional (Hitchcock)	12	Spielberg	23
La última película (Bogdanovich)	12	Walsh	20
Tiburón (Spielberg)	12	Favio	19
Freaks (Browning)	11	Murnau	19
La regla del juego (Renoir)	11	Renoir	18
La ventana indiscreta (Hitchcock)	11	Bogdanovich	17
Shara (Kawase)	11	Carpenter	17
Besos robados (Truffaut)	10	Eastwood	17
El Padrino II (Coppola)	10	Kiarostami	17
Pierrot le fou (Godard)	10	Scorsese	17
Hechizo del tiempo (Ramis)	9	Erice	16
Imitación de la vida (Sirk)	9	Ozu	16
La delgada línea roja (Malick)	9	Anderson, W.	15
La noche del cazador (Laughton)	9	Browning	15
Los sobornados (Lang)	9	Moretti	15
Moulin Rouge! (Luhrmann)	9	Rossellini	13
Ser o no ser (Lubitsch)	9	Sirk	13
Una Eva y dos Adanes (Wilder)	9	Rohmer	13
Cuando Harry conoció a Sally (Reiner)	8	Tourneur	13
El sol del membrillo (Erice)	8	Lewis	12
Héroes olvidados (Walsh)	8	Burton	11
Los excéntricos Tenenbaum (Anderson, W.)	8	De Palma	11
Los paraguas de Cherburgo (Demy)	8	Kawase	11
Ordet (Dreyer)	8	Kitano	11
Retorno al pasado (Tourneur)	8	Lubitsch	11
Sherlock Jr. (Keaton)	8	Sturges	11
Sólo los angeles tienen alas (Hawks)	8	Malick	10
El exorcista (Friedkin)	7	Wong Kar-wai	10
Embriagado de amor (Anderson, P.T.)	7		
La mamá y la puta (Eustache)	7		
Las siete oportunidades (Keaton)	7		
Pacto de sangre (Wilder)	7		
Psicosis (Hitchcock)	7		
Río Bravo (Hawks)	7		
Río Rojo (Hawks)	7		
Tres es multitud (Anderson, W.)	7		

DIALOGO ENTRE **LOS ELECTORES**

## ¿Qué votaste, viejo?

Este simpático título tiene dos fallas. Uno, que no da cuenta de la única mujer votante. Y dos: que este intercambio (que fue vía mail) de opiniones, aclaraciones, taras varias y reglas más o menos absurdas se mantiene en un nivel de amabilidad y satisfacción que poco tiene que ver con la increpación.



**JAVIER PORTA FOUZ:** Propongo acompañar la lista con una nota colectiva; es decir, armar a partir de este mail una cadena de comentarios. No se trata de aprovechar esto para agregar "las veinte o treinta que me quedaron afuera" y pegar más listas, sino de exponer el criterio, criticar, evaluar, interpretar, etc.

Empiezo diciendo que *Embriagado de amor*, *Perdidos en Tokio* y *Escuela de rock* podrían haber entrado en mi lista, pero sentí que era mejor dejarlas reposar para ver cómo quedaban en mi consideración en un par de años, a la distancia. Entonces decidí no votar películas "nuevas" vistas en el período 2003-2004. Sin embargo, incluí *Shara* (2003, vista este año) con la seguridad de que era imprescindible. ¿Les pasó algo similar?

**ALEJANDRO LINGENTI:** Yo me acordé mucho de *Shara*, pero finalmente me incliné por películas más viejas que para mí siguen siendo las mejores... No me gustó casi no haber incluido películas muy "nuevas", pero honestamente lo que puse me parecía irremplazable, al menos por ahora. De todos modos, elegí alguna de los últimos años. No sé si *Los amantes del Círculo Polar* es mejor película que *Shara*. Pero fue más importante para mí.

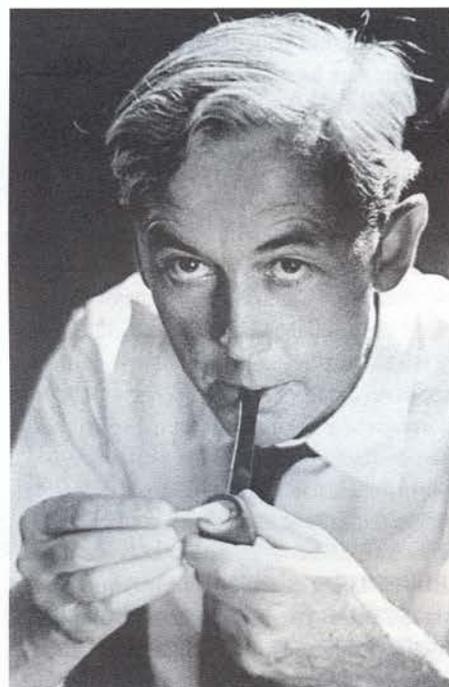
**SANTIAGO GARCIA:** Yo no me impuse muchas reglas a la hora de votar. Aunque, al terminar la votación, descubrí que sólo elegí películas que vi más de una vez (esto hizo que no incluyera muchos films vistos en festivales) y que no voté más de dos películas de un mismo director. Evité—esto sí fue intencional—el voto canónico. Al comenzar la votación mandé a todos una lista en broma, con el voto canónico más obvio y exagerado. Pero aun dentro de nuestro gusto—aquella lista incluía poco de lo que nos interesa a nosotros—hay una serie de votos canónicos que quise evitar. Por eso faltan directores importantes cuyas películas me gustan mucho. No logré decidir cuál Buñuel elegir y terminé por no votarlo. Lo mismo ocurrió con Fassbinder y unos cuantos más. Sé que también la elección estuvo marcada por aquel cine que me gusta mucho y tal vez sólo yo considero valioso. Aunque me encanta Favio, me



pareció que no necesitaba mi voto. Así que en cine argentino apoyé a los cineastas con los que me siento más identificado. Podría haber votado más películas del cine argentino clásico, un sector de la historia del cine que tal vez nadie más vote. Les di prioridad a los films que más me gusta ver, a aquellos que quiero tener (en realidad tengo casi toda mi lista) y que me gusta volver a ver. Las películas que más me divierten y mejor recuerdo me dejaron (aclaro que *Lancelot du Lac* entra en esta categoría). Fui sincero en los votos y todas las películas votadas son importantes para mi gusto y comprensión del cine. Tampoco fui dogmático y por eso rompí algunas de las reglas que mencioné, votando algunos títulos "cantados". Sé que mi lista se complementará con la de algunos compañeros de redacción.

**DIEGO BRODERSEN:** Rigor y arbitrariedad. Dos fuerzas en feroz contienda a la hora de intentar cualquier lista encabezada por la frase "las/los mejores...". Entre lo establecido y lo oculto, lo consagrado y lo inhóspito, eventualmente termina perfilándose un listado siempre personal y tentativo. Como en un álbum de figuritas donde no alcanzan los espacios vacíos, la importancia histórica es desplazada por la subjetividad y los amores personales, los nombres mayúsculos por la impronta iconoclasta, el recuerdo improvisado por la pasión del redescubrimiento. Por todo ello en mi lista conviven respetos, flechazos, convicciones, alegrías, demagogias y provocaciones.

**JORGE GARCIA (desde España, desde donde envía mensajes cortos):** Lamentablemente mi lista la hice apurado y apelando muy rá-▶



En la otra página, Jimmy Stewart y Kim Novak en *Vertigo*. Arriba, de nuevo Jimmy, esta vez trompeando a John Wayne en *Un tiro en la noche*. Abajo, Bresson encendiendo un pipa y mirando a cámara.

pidamente a la memoria. De lo que estoy seguro es de que puedo hacer una lista de otras 50 que me quedaron afuera (seguramente muy parecida a la que hice, en términos temporales) de valor para mí equivalente.

**DIEGO TREROTOLA:** Mi principal criterio fue totalmente autobiográfico: no voté las mejores para ninguna Historia del cine, sino para mi propia historia personal. Seguro que *Disparen sobre el pianista* no es la mejor de Truffaut y que *El pozo y el péndulo* no puede estar en ninguna lista de las mejores 50, pero ambas películas me revelaron algo del cine que hasta ese momento de mi vida no había visto. Muchas veces esta revelación tuvo que ver con un sentido de libertad creativa que me conmueve y es lo que me lleva a escribir sobre cine. Y creo que la libertad es más bien algo relacionado con la destrucción de una idea que se tiene sobre el cine. Hay algo más bien anarquista en todas estas películas. Empezando, claro, por los descontroles de *Pink Flamingos* y *Animal Crackers*. Pero también en la secuencia de la borrachera en *Dumbo*, en la macabra frialdad de Barbara Steele, en los rulos de Monzón en *Soñar, soñar*, en los fundidos a negro de Jarmusch.

**JUAN VILLEGAS:** Planteo otro tema: la teoría del autor. Yo me cuidé especialmente de incluir al menos una película de los autores que considero imprescindibles, y en los casos de aquellos que siento que son los más grandes incluí hasta tres películas. Esto hizo que mis directores favoritos estuvieran bien representados. Sin embargo, también tengo películas de Sidney Lumet, Bob Reiner y Michael Curtiz, quienes no estarían seguramente en mi lista de los 50 directores favoritos. Mi conclusión es que la teoría del autor todavía me resulta válida, pero no como un dogma irrefutable.

**GUSTAVO NORIEGA:** Disfruté de hacer la lista más de lo que pensaba. Miré la que hice hace diez años y me horroricé, era mucho más canónica y no me definía. Decidí tomar la definición de "mejores" en forma laxa. Sé perfectamente que *Amanecer* de Murnau es infinitamente mejor que *Qui-siera ser grande*. Pero la de Murnau la vi una



sola vez hace más de una década y no sabría decir una sola palabra sobre ella. En cambio, puedo hablar horas sobre la película de Penny Marshall. Ese criterio además me permitirá dentro de diez años hacer una tercera lista diferente de las dos anteriores, y eso me gusta. Disfruté mucho de repetir directores, tengo tres Kiarostami, tres Ford, dos Hitchcock, Favio y alguno más. La única película vista este año fue *Shara*, las demás están todas asentadas en mi experiencia.

**EDUARDO A. RUSSO:** Algunos criterios para armar mis 50:

1. Traté de reunir las películas que volvería a ver hoy, esta misma noche, aunque las haya visto decenas de veces. Son las que cambian y se renuevan a cada pasada.
2. Ni una vez me preocupé por un canon, por desafiarlo o por proponer uno alternativo. Sí traté de ser fiel a mi memoria, a la experiencia de pibe, de joven y de adulto, en partes equitativas. De las más tempranas, me quedé con las películas que se me muestran tan grandes hoy como cuando las descubrí hace mucho. Si bien aparecen muy distintas, las quiero igual. Opté por la relevancia para mí y no por su importancia co-

lectiva. En fin, una lista medio egoísta.

3. Encuentro que si bien hay varias de la última década (*Mulholland Drive*, *Werckmeister Harmonies*), también hay otras que, filmadas hace largo tiempo, descubrí recientemente y me hablan a mí, hoy mismo (*Nubes flotantes*, *La mamá y la puta*). Grandes descubrimientos en estos últimos años. Y sospecho que habrá muchos más a tomar en cuenta cuando haga próximas listas.

4. Es una lista un tanto esquizoide. No parece haber un sistema ni una inclinación muy marcada. Sí se parece a esos puntitos que en las revistas infantiles te ponían para que descubrieras la imagen oculta, siguiendo un trazado. Lo que aparece es un retrato del cinéfilo (acaso más que del crítico) a los 45. Vaya a saber cómo le sabrá el cóctel a cualquier otro. Yo estoy dispuesto a rever todas de un tirón, si me dejan.

**MARCELA GAMBERINI:** Las listas se arman a partir de recuerdos, sensaciones, malestares, placeres. Nada las define. Son arbitrarias, antojadizas, subjetivas. No responden a parámetros, son efímeras y cambiantes. Eso sí, generalmente nos revelan, nos muestran tal cual somos. Intenté revelarme en mi lista. Revelar mi mirada, mis gustos, mis placeres a partir de cincuenta películas. No me alcanzó, y a veces pasa también en la vida que a uno no le alcanza, pero, como en la vida también, uno espera que los demás lo completen, terminen de dibujarlo, lo ayuden a mostrarse. Soy mi lista y a la vez me veo en la lista de mis compañeros que suplieron mis olvidos, algunos inocentes, algunos imperdonables.

Con mi lista recupero el cine que me gustaría volver a ver y a la vez los ecos del cine futuro que quisiera ver por primera vez en



las pantallas. Ese cine que vimos y vemos, ese que nos conmueve, que nos calma, que nos cura, que nos seduce y que nos enferma. Ese cine que hace que nos encontremos en las páginas de esta revista, casi 150 veces, desde hace más de 13 años.

**GUSTAVO J. CASTAGNA:** Las listas y los gustos son fluctuantes y las 50 de este año tal vez no sean las mismas de mañana o pasado mañana. Traté de incluir, de la manera más arbitraria y subjetiva posible, otros films de directores que me interesan y nuevas películas, estas últimas más cercanas al placer que al análisis que pueda hacerse de ellas. Repetí algunas (*El padrino II*, por ejemplo, estaría en cualquiera de mis listas), cambié figuritas (un film por otro de un director que admiro) y también me dejé llevar por la emoción que aún me provoca una película. Me parece una lista demencial donde, por ejemplo, conviven Fassbinder, Jerry Lewis, Lynch por dos, Eustache, Béla Tarr y Coppola, además de los directores que integran mi panteón personal.

**LEONARDO M. D'ESPOSITO:** Acabo de ver la lista y de revisar quién votó qué. Me llama la atención una cosa: tenemos muchas menos diferencias entre nosotros de lo que cierto regodeo en la chicana puede mostrar. También demuestra que los más jóvenes —ergo, los que potencialmente “vieron menos”— tienen tan bien manyada la historia del cine (por pasión, por amor) como cualquiera de los más históricos o de la “generación intermedia”. Que casi todos pensamos que Ford nos dio lo mejor que nos puede dar una película. Que casi todos pensamos que Hitchcock era un genio. Que no tenemos prejuicios de géneros o formatos (de

las diez películas más votadas sólo dos son en colores, por ejemplo). Que en la lista total no falta nada ni nadie, lo que también demuestra que no desechamos ninguna clase de cine. Y que *El ciudadano* ¡finalmente perdió una votación!

Seguimos siendo libres, lo que no deja de ser la mejor de todas las noticias. Felicitaciones a todos.

**AGUSTIN CAMPERO:** Soy un maníaco de las listas. Confeccionarlas tiene su arte, y parte de eso surge a partir del equilibrio y los malabarismos que se hacen para tratar de cubrir un mapa infinito, imposible y personal. Mentalmente todo el tiempo estoy haciendo listas cinéfilas: las mejores *screwball*, las mejores Bafici, las mejores películas pop, etc., y todas confluyen en cierta forma a mi lista de las mejores 100, que hago dos veces por año, aproximadamente. Nunca una lista de “mis” mejores 100 es igual a la otra, aunque en ellas no incluya ninguna que haya visto por primera vez en ese período, cosa que casi nunca sucede. Cambio yo y cambian las películas.

Para estas 50 —bah, para todas las listas— renuncié a cualquier aspiración de objetividad y frialdad. Hice “mi” lista, con calenturas, enamoramientos y caprichos. Y fue terrible, porque 50 son muy pocas para poner, y porque hoy (quizás influenciado por los resultados finales) ya no son las mismas 50, aunque siempre deambule entre sus nombres la figura del gran Jerry Lewis. Algunas películas muy importantes las vi sólo una vez y el recuerdo del deslumbramiento vivido les otorga su dimensión (*El sol de membrillo*). Otras las veo siempre que puedo (*Más corazón que odio*). A otras las volví a ver, buena excusa, para esta lista

En la otra página, arriba, Charles Foster Kane teniendo problemas matrimoniales en *El ciudadano*. Abajo, la famosa cámara baja de Ozu en *Historia de Tokio*. Aquí al lado, Antoine Doinel en clase en *Los 400 golpes*.

(jaguante *Hechizo del tiempo!*), y algunas me hacen revalorar infinitamente el Bafici y me recuerdan la lucha militante por una pantalla más plural y accesible (*Blissfully Yours*, *Shara*). A un par de ellas las voy a poner siempre, cueste lo que cueste y en el lugar más elevado, porque su existencia me parece un verdadero milagro (*Las tres noches de Eva* —gracias, Russo—, *Im Juli*, *Vértigo*). Todas estas 50 me parecen imprescindibles.

En cuanto a la lista final, me representa absolutamente y me fanatiza. Es una lista para defender y se la banca en cualquier lado. En cuanto a las de los otros compañeros, las que más me gustan son las desequilibradas, el empecinamiento por defender una concepción. Me gusta el capricho de la marca personal (*A Night at the Roxbury*, *El regreso del Jedi*, *Fantasia*, *Pink Flamingos*). Por una mezcla de esto, de coincidencias en gustos, y porque de su enumeración surge cierta luminosidad, la lista que más me gusta es la de Panozzo.

Los saludo y los felicito a todos por las mismas razones que Leo. Y a quienes leí desde la primera época de la revista, gracias por la influencia.

**LMD'E:** La verdad, hay tantas películas que me quedaron afuera que me da vergüenza haber elegido las que elegí. Quiero a las películas que me gustan como quiero a las personas —aunque ante la disyuntiva entre hacer feliz a una persona y rever una película me quedo con la primera alternativa— y me siento en falta con muchas por no haberlas elegido. Traté de no ser canónico, pero al ver la lista percibo que eso es casi imposible, porque todo canon (todo lugar común, para poner otro lugar común) tiene una pizca al menos de verdad. Mi locura es el cine de animación, pero —como señalaba Rosenbaum— las obras maestras del género son en su mayoría cortos, por lo que Chuck Jones, Norman McLaren, Tex Avery, Jan Svankmayer, Oskar Fischinger, Ryan Larkin, Paul Driessen, Caroline Leaf, Alison De Vere, Nick Park, Bob Clampett, Ward Kimball, Fleischer Bros., Alexandre Alexeieff, Quay Bros. y otros que ampliaron el horizonte —mi horizonte al menos— del cine no figuran en estas listas. Uno podría hacer 50 listas de 50 mejores películas. Cincuenta listas de 50 mejores directores. ▶



Godard, tal vez prefigurando el afiche de *El censor*.  
Abajo, Charlton Heston y Orson Welles en *Sed de mal*.

Lo que busqué fueron películas-resumen, una por director, que, en caso de ser lo único que pudiera salvar del cine, me permitieran reconstruir todas las películas desde donde me gustan. Toda la historia del western está en *Un tiro en la noche*; toda la aventura, la violencia y el romanticismo de Hawks está en *Tener y no tener*; toda la obra de Hitchcock está en *Los pájaros*; todo el terror y la fantasía están en *King Kong*. Sí, me faltan muchos films recientes, pero esos van a darnos pronto —espero— obras maestras totales de las cuales se extraerá el resto. Pensando así, la pena por lo que uno deja afuera es menor y se puede esperar una nueva oportunidad para elegir muchas más películas: eso es lo bueno del tiempo. La lista, es obvio, habla más de uno y su tiempo que de todo el cine.

**JPF:** Me gusta la idea de películas-resumen. En mi lista, en algunos casos, lo resumido (por lo menos para autojustificarme y tranquilizarme por lo que dejaba afuera) iba más allá del director y el género. Con *Soy un fugitivo* quise poner también un cine seco, vibrante y violento en el que también incluyo a *El rata* y a *Bésame mortalmente*. En el voto para *A Night at the Roxbury* quise condensar la comedia americana de los últimos años, la herencia de *Saturday Night Live*, que para mí es uno de los sectores más interesantes del cine actual. Y justamente con esa película, maltratada en un género maltratado. Sé que no es mejor que muchas películas que no están en mi lista, pero representa algo en mi visión del cine. Más que listas de las mejores, estas votaciones son “mapas personales del cine” o “definiciones del cine según cada uno”, por lo menos en mi caso y en varios otros. Como dice Trerotola, *El pozo y el péndulo* (que yo también voté) no es mejor que, por ejemplo, *Una mujer es una mujer* o *Más corazón que odio*, pero representa un modelo de cine que me da mucha felicidad. Y en cuanto a resumen, me gusta haber votado *El amor en fuga*, film-resumen de todo Doinel. Salvo en los casos de Hitchcock, Truffaut y Buñuel, no voté dos películas del mismo director. Quise ser lo más heterogéneo posible,

pero de esos tres cineastas tuve que meter dos. Me pasó algo extraño con Spielberg y De Palma: me gustan la mayoría de sus películas, pero cada vez que incluía una de ellas en la lista la borraba. Ya pensaré qué me pasó con ellos, o tal vez lo piensen ustedes si les sucedió algo similar con otro director.

**LMD'E:** A mí me pasó, me pasa constantemente, con Eastwood. También me gusta la mayoría de sus películas, pero no me parecen —¿cómo decirlo sin que suene doloroso?— indispensables. Lo mismo me ocurrió con Peter Jackson (y saben todos cuánto me gusta *El Señor de los Anillos*) o con la saga de *La guerra de las galaxias*, que me marcó a fuego de chico. Eso es rarísimo, pero creo que tiene que ver con el hecho de que puedo imaginar esas películas a partir de las otras. Pongo otro ejemplo: puedo recordar con felicidad *Atrápame si puedes* a partir de *Los 400 golpes* (es un ejemplo burdo, ya lo sé). Casi me pasa con Godard: me gusta mucho su primera etapa, pero ¿qué poner? Son todas películas que juegan a lo provisorio... y ahí estaba *Una mujer es una mujer*, que tiene todo el Godard —o lo que me gusta de Godard— de ese momento y un poco del posterior (lo que me atrae del Godard posterior). Ahora recuerdo que me pasó lo mismo con Chabrol; puedo imaginar el cine sin Chabrol pero no sin Rohmer o Godard. Puedo imaginar el cine sin Pasolini pero no sin Rossellini, sin Leo McCarey pero no sin Jerry Lewis. Creo que esa es la solución al enigma: cómo imaginamos el cine como historia y formas. Igual, loco, no me imagino la comedia actual estadounidense sin los grandes directores de animación clásicos, cosa que —creo— nadie me va a negar. Botoneada: ¿a que no saben quién es el único que no votó al director ganador? Hay tres directores con unanimidad: Hitchcock, Hawks y Wilder. Chaplin tiene un solo voto (adivinen... ¡Bizarro!). La batalla de los García queda resumida así: Jorge no vota a Truffaut y Santiago no vota a Godard. ¡Los felicito! Y una curiosidad: el director con más películas mencionadas es Godard (9), le siguen Ford, Bresson y Hawks con 8, y Buñuel, Hitchcock, Scorsese (!) y Truffaut con 7. ¿Puedo mandar la lista de 50 mejores cortos de animación de la historia? ▶



## 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**

## Crítica de cine

Fundamentos • Políticas • Autores

**Un curso de Eduardo A. Russo**

Informes al 4823-9270 E-mail: earusso@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

NOS ADAPTAMOS A SU TIEMPO Y NECESIDAD

SERVIDAD, SEGURIDAD Y RESPONSABILIDAD GARANTIZADAS

**IP SERVICE S.R.L.**  
SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA,  
CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN  
ipservice@ips-iveloce.com.ar // ventas@ips-iveloce.com.ar

Ángel Gallardo 870, Capital Federal (1405), Buenos Aires, Argentina  
TEL: (05411) 4867-8038 // 4958-8375 FAX: (05411) 4983-3504

## Esto es un atropello

Hay vida después de los 90'

Martes de 19 a 20 hs  
FM Patricios 95.5  
atropello@argentina.com

## Nuevos cursos en tea

Está abierta la inscripción para los nuevos cursos breves de Recursos TEA, orientados a actualizar, incorporar y recrear herramientas en diversas temáticas ligadas al periodismo y a los medios de comunicación en general.

- **Historia argentina: mitos y verdades.** Desde el 25 de mayo de 1810 hasta la actualidad. Por el historiador Felipe Pigna. Inicio: 2 de agosto
- **La historieta argentina de aventuras: Breccia, Pratt, Oesterheld, El Eternauta, Perramus.** Por el periodista y escritor Juan Sasturain. Inicio: 4 de agosto
- **Investigación periodística.** Por la periodista Miriam Lewin. Inicio: 5 de agosto
- **Música clásica. La crítica.** Por los críticos de música Federico Monjeau y Diego Fischerman. Inicio: 11 de agosto.
- **La mirada crítica: para entender el cine.** Por los críticos cinematográficos Gustavo J. Castagna y Fernando Ferreira. Inicio: 13 de agosto

Para mayor información dirigirse a Lavalle 2083, comunicarse a los teléfonos 4375-0526/0527 4374-6751/7912 4371-8020 (entre las 10 y las 22), o escribir a tearecursos@tea.edu

Corrección de estilo

Traducción del inglés

**Gabriela Ventureira**

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

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

ANUNCIE EN

**EL AMANTE**

**SG:** He notado que muchos destacan la subjetividad en la confección de las listas. Yo creo que no hay una lista objetiva, que hasta es absurdo pensar en la idea de un cine objetivamente mejor que otro, y nuestras listas así lo demuestran. Mis películas subjetivamente mejores son, para mí, las mejores y punto. Claro que podría haber votado otras 50 y que confié en que mis compañeros no se olvidarían de algunos títulos. Por otro lado, sabía que sólo yo me acordaría de otros y por eso les di prioridad. Me emocionaron las coincidencias con cada uno de mis compañeros y no me molestaron las diferencias. Las mejores 50 que voté ahora se parecen más a mis ideas sobre el mundo y el cine que las elegidas en la votación anterior que hicimos en la revista. En cuanto a la teoría de autor, creo que es un tema interesante. Hay cineastas que tienen una carrera llena de grandes películas, imprescindibles en la historia del cine, pero ninguno de sus títulos me parece mejor que algunas de las películas que voté y que son de directores con una obra menos interesante. Igual, sé que los cineastas autores fueron los que se impusieron en mi lista. Pero por otro lado, la teoría de autor no se aplica a algunas de las películas "de autor" que voté. No elegí *Los intocables* por ninguna teoría, la voté porque me parece perfecta y podría verla cientos de veces. Mis directores favoritos son aquellos que hicieron una gran cantidad de películas excelentes, y no necesariamente son autores.

**JUAN P. MARTINEZ:** Voy a aprovechar este espacio no para decir que mi lista es autobiográfica y que me representa (eso ya lo dijeron todos mis colegas y, seamos claros, las listas suelen ser precisamente eso) sino para hacer una piqueña (en realidad "una



A la izquierda, Truffaut sacándose un zapato. Abajo, William Holden y Gloria Swanson bailando en *El ocaso de una vida*.

gran") aclaración relativa a la lista. Entre el puesto 11 y el 15 había votado originalmente *La historia sin fin* de Wolfgang Petersen, película que amo, que mayor cantidad de veces vi en mi vida y una de las que más contribuyeron a convertirme en cinéfilo desde mi más tierna edad. Debido a un error causado por mi absoluto desconocimiento del programa Excel, pegué otro título encima de ese y no me di cuenta hasta que fue demasiado tarde. Si se hubiese tratado de otra película, no me hubiese molestado tanto su ausencia, pero tratándose del film de Petersen, tal vez uno de los que más me representan de toda la lista, y que no suele ser muy bien apreciado por los redactores de la revista, escribir este texto aclarando mi gigantesco error era para mí algo poco menos que obligatorio.

**EDUARDO ROJAS:** Casi todas las que incluí son películas que no he visto recientemente, pero cuyo impacto emocional y estético me sigue acompañando con los años. Eso pasa con las dos primeras, que son parte de la mayoría de los listados canónicos. En otros casos (Bertolucci, García Berlanga), me he inclinado por las películas que más he visto, dejando de lado, a veces con dolor, otras que eran

iguales o superiores (por ejemplo, *El verdugo* por sobre *Plácido*). Tengo la impresión de que los listados son el ámbito de las injusticias conscientes y los olvidos, pero también de las reivindicaciones más secretas y subjetivas.

**MARCELO PANOZZO:** Coincido con Russo en un criterio, por llamarlo de alguna manera: en principio voté las películas que hubiese vuelto a ver esa misma noche. Y repasando la lista, veo que son 50 que volvería a ver ahora mismo (*no regrets, not yet*), si bien en el gusto de los otros también me encuentro, y aparecen títulos que responden 100% a ese parámetro. *Little Nicky* en la lista de Trerotola, *A Night at the Roxbury* en la de Porta Fouz (la volví a ver, de hecho, al día siguiente de la votación y pensé que era una pena no haberla incluido... ¡qué grande es esa película!), *Tishe!* en la de Noriega, *Zoolander* en la de Juan Pablo, *Crumb* en la de Leo y en alguna más, creo (y *Ghost World*, y *Bad Santa*... ese tipo es algo), *Blissfully Yours* en la de Campeiro y *Nowhere to Hide* en la de Broder. Son todas películas relativamente nuevas, y no me pasa pensar "no puse este Walsh o aquel Welles" (de hecho no voté ninguna película de Welles, aunque estuve a punto de incluir *Sed de mal* y *Fraude* y al final quedaron afuera). Algo de mi cine-biografía, que es desequilibrada e inconstante, pero es la que hay, la única que tengo, tenía que estar bien presente en la lista. Es la historia del cine que tiene que ver conmigo, que tiene que ser insignificante de cara a la H-I-S-T-O-R-I-A-D-E-L-C-I-N-E, pero, a la vez, como bien dice Castagna, no puede no ser orgullosamente arbitraria. El cine de los últimos años es uno de botellas al mar, escritos en forma de película recogidos quizá tras meses de recagarnos de frío al borde del agua, después de interminables semanas de pensar que ninguna botella más iba a llegar. "De modo que no es todo el cine —decía Serge Daney, presentando el número 2 de *Trafic*, perdonarán la cita, pero el influjo de *Cine, arte del presente* es muy duradero—, ni todas las maneras de considerar el cine, es una parte del cine, la toma de partido respecto del cine que hoy, visiblemente, hace escribir." Lo que, eso sí que es raro, me invita a quedarme en la playa, esperando y pensando que menos mal que vienen los días lindos. Pueden venir cuantos quieran. **A**

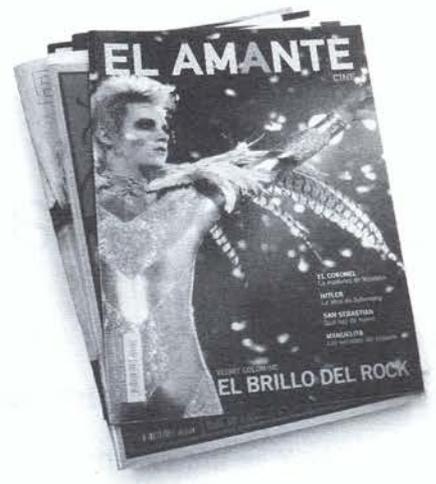
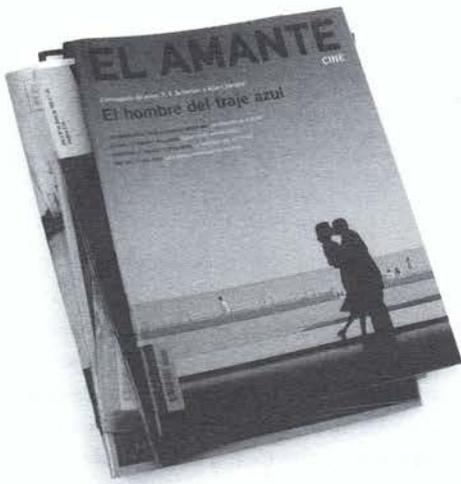


# El diseño al desnudo

Desde Brando en camiseta a quintos colores y conceptos varios, uno de los directores cuenta parte de la historia detrás de las tapas de *El Amante*. Y se entusiasma tanto con el asunto que incluso llega a hablar bien de quienes las hacen. **por GUSTAVO NORIEGA**



La tapa del número 70 de *El Amante / Cine* –diciembre de 1997– es una de las peores imaginables. Se trata de una imagen borrosa de *Pizza, birra, faso* que muestra a los personajes principales, el Cordobés y Pablo, uno sentado y el otro apoyado en el mostrador de una pizzería –Ugi’s, la más barata posible–, con sendas porciones de muzzarella en las manos. Caetano y Stagnaro, los creadores de la película, no habían hecho foto fija para distribuir a la prensa y todo lo que había disponible era un fotograma cuya definición no resistía la ampliación. Para colmo, admitíamos un solo color en tapa, así que la foto iba en blanco y negro y los títulos en un amarillo que apenas se divisaba sobre el fondo. Es una presentación poco profesional para una revista de cine y, al mismo tiempo, una tapa hermosa, simple y justa. Y que además, rendía homenaje a la sencillez de recursos y a la honestidad de una película con la que nos sentíamos fuertemente identificados y que cambiaría la historia del cine argentino. El número siguiente ya usaba en su portada los colores de rigor y toda una era había terminado. *El Amante* llega a los 150 números, y de ellos, los primeros setenta tuvieron tapa blanca, negra y amarilla y los siguientes ochenta a todo color, incluyendo unos pocos que tuvieron lo que se conoce como “quinto color”: toques de dorado o plateado. En la mayor parte de la primera época de la revista, la tapa la diseñábamos –un verbo que nos quedaba bastante grande– habitualmente Flavia y yo, con más amor que idea de lo que estábamos haciendo. Nos llevó bastante tiempo enterarnos de que podíamos reencuadrar las fotos, de que no estábamos obligados a mostrarla en la misma forma en que nos llegaba y de que con el recurso de cubrir algunas zonas de la foto, esta podía convertirse en otra. Las computadoras accesibles aún no tenían capacidad para almacenar y trabajar imágenes, así que todo se hacía sobre películas, que no eran otra cosa que fotos hechas sobre fotos. El diseño original de la revista lo hizo Elías Abud, un turquito simpatiquísimo que venía con el otro grupo fundador y que tenía menos idea de la historia del cine que nosotros, con lo cual el mito que dice que arrancamos con tapas amarillas para imitar a los ▶



viejos Cahiers no tiene base real. La tapa del primer número –Marlon Brando en *Un tranvía llamado deseo*– no representaba para nada las ideas que iba a desarrollar la revista: una película basada en una obra de teatro, con un actor desplegando las técnicas del Método, de un director que no nos interesaba, era lo último que hubiéramos elegido para nuestra presentación. Y sin embargo, la tapa era la única forma en que nos íbamos a mostrar al mundo y gracias a ella agotamos dos ediciones. *El Amante* nunca hizo publicidad, así que para alentar su venta sólo contamos con el boca a boca y con la posibilidad de que quien la vea en el kiosco se sienta tentado a comprarla. Sin embargo, en aquel entonces no discutíamos demasiado la portada en términos de marketing e imagen.

La tapa más debatida y pensada en aquella época fue la del número 40 (junio de 1995), que tiene una foto de una película de Eliseo Subiela con la leyenda “Lo malo” y otra de una de las *Historias breves* bajo el título “Lo nuevo”. La decisión fue tomada en una reunión grupal bajo el liderazgo de Quintín, quien había advertido en esa colección de cortos el advenimiento de una nueva generación de directores argentinos. Queríamos contrastar una forma de filmar que había agotado sus posibilidades con otra, nueva y prometedora. La discusión se centró en las dos leyendas, que debían ser precisas y exactas. Las que mejor definían nuestra idea decían “Lo que nace” y “Lo que muere”, pero Subiela acababa de ser operado del corazón y nos parecía de mal gusto una leyenda que podía leerse de una manera que escapaba a lo cinematográfico (por suerte, la salud de Subiela, a diferencia de su cine, mejoró ostensiblemente). Finalmente, con esos títulos explícitos y taxativos –era quizá la primera vez que alguien ponía una película en la tapa de una revista para decir expresamente que era mala– fue una de las tapas más comentadas y criticadas por el

mundo exterior y, viéndola en perspectiva histórica, la más justa que hayamos hecho. A partir del número 71 y con la aparición del color, el encargado de las tapas pasó a ser el diseñador, en ese momento Luis Goldfarb, quien pensó la transición con un par de portadas en las que predominaba el amarillo. Por supuesto, llovieron cartas de lectores protestando por lo que consideraban el abandono de la identidad. Ese tipo de cartas se ha continuado por algún u otro motivo a lo largo de nuestra historia. Quizá nuestra identidad sea esa, la de estar abandonándola constantemente.

A partir de número 88 (julio de 1999), con una foto de Pablo Trapero producida por nosotros mismos, comienza una etapa de profesionalización en la creación material de la revista que contó con la inestimable ayuda de Claudia Acuña. Claudia puso algunas cosas en orden y trajo a dos diseñadores: Carlos Araujo y Lucas D'Amore. Con ellos empezó un tira y afloje titánico entre los editores, que defendíamos el texto, y ellos, que defendían la presentación del mismo, una lucha mitológica que terminó convirtiéndose en un paso de comedia. Nuestra práctica habitual era que si un texto resultaba demasiado largo, se achicaba el cuerpo de la letra lo necesario (a menudo llevándolo a la ilegibilidad) para que entrara en el formato de la nota preestablecido. La primera vez que sugerimos esa práctica a los nuevos tiranos, Carlos se plantó y dijo: “El cuerpo de la letra es el mismo para toda la revista”. Argumentamos que el texto, que el contenido, que patatín y que patatán, y Carlos sólo dijo: “Si cambian el cuerpo de la letra, nos vamos”. Confieso que ese grado de convicción para un tema que me resultaba tan secundario me impresionó vivamente. Y así comenzó la era de “cortame una línea de esta nota y agregame un renglón en la otra”, práctica que continúa hasta hoy. La pelota no se mancha y la letra no se cambia.

Armados de la digitalización de las imágenes y aprovechando las bondades del Adobe Photoshop, los diseñadores han trabajado sobre el color con una sensibilidad e inteligencia que nadie que compruebe la rusticidad con que comen o se expresan sospecharía. Mi ejemplo favorito es una foto de *Ojos bien cerrados* (número 90, septiembre de 1999) con Nicole Kidman besando a Tom Cruise pero mirando hacia otro lado, como ausente. La palidez de los rostros y el azul de sus ojos fueron trabajados y acentuados en la computadora generando un efecto notable. En cuanto al desarrollo de la convivencia de esas dos formas de pensar cada página, me remito a los dos textos escritos por nuestros actuales diseñadores, el mencionado Lucas y Hernán de la Fuente (Carlos se fue de la revista poco tiempo después por otro trabajo, dejando el mejor de los recuerdos). De los textos que acompañan esta nota me sorprendieron tres cosas. Una fue que supieran leer y escribir, ya que pensábamos que se manejaban solamente con símbolos. La segunda es que lo hicieran tan bien, con tanta sensibilidad e inteligencia. Y por últi-



## Primeras planas

Redactores viejos y nuevos, diseñadores y correctoras fueron invitados a votar sus tapas preferidas. Cada uno votó diez, a la ubicada en primer lugar le otorgamos 10 puntos, a la segunda 9 y así...

Nº	Característica	Puntos	Votos
100	Cien	86	11
131	Embriagado de amor	82	12
40	Lo malo, lo nuevo	79	12
92	Velvet Goldmine	67	9
106	Anochecer de un día agitado	60	10
137	Tapa blanca	58	11
148	Robots	57	9
119	Los excéntricos Tenenbaum	55	8
74	Felices juntos	48	7
104	Especial Kiarostami	40	6
126	Mulholland Drive	38	6
29	¡Viva la comedia!	29	7
109	Con ánimo de amar	29	6
142	Perdidos en Tokio	28	7
90	Ojos bien cerrados	26	6
107	Bailarina en la oscuridad	25	4
1	Un tranvía llamado deseo	21	4
97	El camino del samurai	20	4
15	Belle Epoque	20	3
19	Hitch y Cary	19	3
135	El viaje de Chihiro	17	3
17	Jurassic Park	16	3
121	Bafici 2002	16	3
103	Jinetes del espacio	14	3
113	Moulin Rouge!	14	3
128	Caleidoscopio aniversario	14	2
144	Roma	13	2
124	Nuevo cine argentino (lata)	12	2
138	Los rubios	12	2
145	Los guantes mágicos	11	3
26	Marilyn	11	2
54	Madadayo	11	2
99	Cassavetes	11	2
105	Voyages	10	1
45	En la boca del miedo	9	3
134	Femme fatale	9	3
87	Flores de fuego	9	2
127	Cine hecho en Argentina (chapita)	9	2
3	Kennedy	9	1
28	Welles	9	1
67	Scream	9	1
132	Imitación de la vida	9	1
36	John Ford	8	2
53	Twister	8	1
65	Mitchum y Stewart	8	1
16	Gatica, el mono	7	2
80	The Truman Show	7	2
111	La libertad	7	2

mo nos sorprendió vivamente que dijeran que *El Amante* es un lugar donde trabajan con comodidad y libertad cuando nosotros pensábamos que los maltratábamos duramente. ¡Lo que será en otros lados! Significativamente, la lista de diez tapas más votadas tiene un predominio total de la era color desarrollada por Lucas, tanto acompañado por Carlos, como por Hernán. Durante muchos meses me tocó hacer la revista prácticamente a solas, codo a codo con él, que en ese momento diseñaba y armaba también en soledad. Eran épocas difíciles, de crisis económica fuerte y con pocos brazos para cumplir las tareas; las pequeñas sociedades de trabajo que se armaban, como la nuestra, se solidificaban en el afecto. Las propuestas de tapa que me mandaba, a lo largo del mes, eran uno de los momentos felices: era tan divertido rechazarle proyectos como disfrutar de los mismos. Desde hace dos años, la ejecución material de la revista ha quedado a cargo de Javier Porta Fouz, quien ha formado también su pequeña sociedad en tensión continua y amable con los diseñadores. Les quitó espacio interior a favor del texto y les otorgó libertad casi absoluta en la tapa. En la actualidad me gusta encontrarme con la tapa una vez que la edición ya está impresa. Con un poco más de distancia puedo apreciar que la presentación de la revista –nuestro única forma de darnos a conocer a la distancia– está en buenas manos. Estos tipos son dos artistas. ▣





# La hora de la responsabilidad

por LUCAS D'AMORE

Con los tapones de punta, asumiéndolo como una descarga y reivindicando su labor, los diseñadores de *El Amante* avanzan sobre la redacción y opinan acerca de los resultados de la votación de las tapas. ¿Qué tendrán para decir?

Esta es una de las pocas veces en la historia del periodismo en que a los diseñadores se nos permite el uso de la palabra escrita. Por supuesto que existen publicaciones especializadas para nuestra raza, pero en la mayoría de los medios de comunicación sólo se nos considera choferes de *mouse*. Relegados a un segundo plano, "hacemos nuestro trabajo": ponemos en página las "genialidades" que otros escriben, fotografían o ilustran, como autómatas frente a una pantalla o como una mera extensión de la computadora. Pero esto no siempre es así.

El diseño está expuesto: es lo primero que se ve, se encuentra al alcance de todos y por ello es materia opinable. Desde la elección de un color hasta la imagen utilizada, todo está en tela de juicio y es allí donde entran en juego los intereses del observador, atravesado por gustos, formación e incluso simpatía por su película de cabecera. El trabajo de diseño implica el conocimiento del material disponible para su uso y edición. Más que un chofer es un editor, y cada decisión se evalúa como correcta o incorrecta, buena o mala, linda o fea, según quién lo mire. Este es el punto de partida para la votación de las mejores tapas.

Ochenta y una son las que aparecen en la lista y ello es una prueba irrefutable de la pluralidad de criterios. Más de la mitad de las tapas publicadas fueron mencionadas en un escrutinio dominado por una amplia mayoría de redactores frente a sólo dos diseñadores, alejados de toda posibilidad de marcar una tendencia en los resultados finales. De allí que relativicemos el concepto de "mejores tapas" y denunciemos la votación por arbitraria. Sin embargo, para alegría de la minoría, todos estuvimos de acuerdo en que la del número 100 fue la mejor. Y dentro del top ten también figuran la de los Beatles, las hormiguitas y la recién

temente protagonizada por un robot salido de *Metrópolis*. Muchas de nuestras tapas preferidas no clasificaron... Dirán que vamos por universos paralelos y ya no hay consuelo que valga, sólo palmaditas en el hombro y risas socarronas de la mayoría dominante.

La pregunta del millón es qué vota cada uno. Indudablemente nosotros, los diseñadores, tenemos una mirada distinta de la cuestión a la hora de marcar nuestras preferencias. Los códigos son distintos: mientras "ellos" defienden sus letras, "nosotros" defendemos las "figuritas", como suelen llamarlas algunos que quieren descalificar nuestra profesión. Estar frente a la pantalla o frente a una hoja en blanco, pensando, bocetando, tachando, dedicando horas-días, en algunos casos- de la vida a un trabajo nos condiciona. En otras palabras, la relación que se genera entre el diseñador y todo este proceso lo obliga, sin quererlo, a sentir simpatía por aquellas tapas en las que más empeño tuvo que poner. Algo parecido sucede con ciertos redactores y sus artículos, que consideran cada letra escrita como diamantes.

Pero nada de lo hecho hasta ahora es el resultado de la Divina Providencia. Una vez que el editor lanza el tema de tapa, la pelota queda en nuestro campo, y en el equipo de diseño recae la responsabilidad de encontrar la solución. Y siempre es un problema sin fórmulas preexistentes para resolverlo; los clisés existen, pero no las fórmulas. Sea como fuere, número a número hay que empezar de nuevo, desde cero, sin repetir.

Un mal concepto repercute en una mala imagen, ya que no será apropiada al tema. Una mala imagen, en una mala tapa. Y si una mala imagen y un mal título se conjugan, es preferible arrancar la tapa. De allí que se le preste especial atención. Si desde



su lugar de exposición una tapa no capta ni conquista, se pierde en el contexto y se transforma en paisaje. Es por ello que en toda publicación es la pieza más comprometida, donde se concentran y se sintetizan los principales conceptos de la edición. La tapa es una herramienta fundamental de promoción, kiosquero mediante. Suele decirse que a quien hay que seducir primero es a él, ya que su voluntad va a decidir que la ubique en primera línea, en segunda, o escondida tras cientos de otras publicaciones.

En *El Amante* existen dos categorías de tapas: las que hacen referencia a estrenos y las temáticas. Cada una presenta su particular complejidad. Mientras que en el primer caso uno tiene que luchar con el material brindado por las distribuidoras (que no siempre es mucho, no siempre es bueno; es lo que hay), en el segundo partimos de nada, sólo de una idea o concepto que servirá de disparador. Si bien más complejas, cuando arrojan resultados felices son las que más satisfacción dan por una cuestión de originalidad en la propuesta.

*El Amante* tiene esta particularidad: da libertades para "el delirio" y oportunidades para expresar, con herramientas visuales en nuestro caso, lo que en otros lugares estaría vedado. Como cualquier medio, está integrado por gente, y es este grupo el que la hace especial. Y más allá de esta teatralizada disputa de perros y gatos, en su N° 150 festejo por el equipo que, mes a mes, nos vemos las caras para hacer de esta revista una bandera. ■

*Nota: el título de este artículo aparece publicado por tercera vez en la revista. La primera fue intencional, la segunda fue un error que trajo más de un dolor de cabeza y muchas risas. Esta tercera, para demostrar que somos humanos y que nos reímos de nosotros mismos.*

## Alta tensión

por HERNAN DE LA FUENTE

En las redacciones de casi todos los medios gráficos se genera, casi naturalmente, un conflicto muy particular entre dos de sus secciones fundamentales. En esa contienda se ve representada la discusión bizantina sobre "forma" y "contenido". Y los intérpretes de esta división son los diseñadores de un lado, y los redactores o editores del otro.

Es una tensión histórica, generalmente marcada por el predominio de quienes producen contenido por sobre quienes sólo lo representan, le dan forma y a veces color. La mayoría de los medios editoriales en Argentina estructuran su redacción y su funcionamiento siguiendo este modelo sostenido por la tradición, pues lo consideran lógico y natural. Puede que este tipo de razonamiento —es decir, la aceptación de modelos sólo porque son modelos— sea una de las causas de la mediocridad generalizada.

*El Amante* es un espacio extraño donde todo esto se torna relativo, y donde jugamos a este enfrentamiento sólo por parodiarlo (a veces, claro; nadie es perfecto). Porque *El Amante* siempre se propuso, a través del cine y la crítica primero, ser un espacio independiente, que se mantiene vivo fundamentalmente por esa actitud. *El Amante* escupe los modelos, y en los tiempos que corren esa actitud es excepcional. Para quienes lo hacemos, si bien la carga de trabajo es monumental, no lo vemos según los cánones de un trabajo tradicional: somos amigos haciendo algo valioso y propio. El diseño de la revista en general es el reflejo de una dinámica horizontal,

democrática y de respeto por el trabajo del otro. Las tapas y el diseño son el producto de nuestras decisiones, una conquista única (por lo menos en el mercado editorial argentino). Búsqueda conceptual, significaciones laterales y sorprendentes, economía formal, armonía y ajuste tipográfico, todo esto constituye un discurso visual que es contenido tanto como un artículo o una inteligente y crítica posición editorial.

Esto sólo puede darse aquí y no en otro medio, porque es un espacio de no-contaminación. Se escribe y se diseña lo que se piensa. Muchos de nosotros —redactores y diseñadores— trabajamos en otras publicaciones donde existe una estructura vertical que "filtra" y despersonaliza el trabajo de cada uno; y el resultado es un producto lavado y amorfo incapaz de conmovir. Otra vez, esta revista va por otro lado. *El Amante* es un *outsider*, y la idea del editor de convocar a los diseñadores a escribir es absolutamente inédita.

No importa que en la lista final de la votación no se refleje ciento por ciento nuestro criterio como diseñadores sobre cuál es una buena tapa y cuál no; es obvio que cada uno tiene una mirada diferente y subjetiva, y que en el proceso de interpretación intervienen un sinnúmero de variables difícilmente unificables. 81 menciones sobre 150 tapas hablan de esa diversidad de interpretaciones y gustos. Por eso, lo bueno son los espacios que *El Amante* abre allí donde otros los clausuran, y esa es su principal virtud. Las tapas, finalmente, son el resultado de esa política editorial. ■

Ver *El último bolchevique* fue todo un acontecimiento para los seguidores locales de Chris Marker. Difícil encontrar una obra que a la vez reviva y comprenda uno de los experimentos más extremos que tuvieron lugar en el cine y en el siglo XX. **por EDUARDO A. RUSSO**

SOBRE **EL ÚLTIMO BOLCHEVIQUE**

## El fuego y las cenizas

*No es literalmente el pasado lo que nos gobierna, sino las imágenes del pasado.*

George Steiner, *En el castillo de Barbazul*

**LO VISIBLE Y LO INVISIBLE.** En el marco del seminario Cine e Historia, realizado en el Centro Cultural Ricardo Rojas, pudimos ver *El último bolchevique* (*The Last Bolshevik / Le tombeau d'Alexandre*). Había sido una pieza faltante y crucial en la retrospectiva sobre Chris Marker que fue un verdadero hito en el III Bafici, hace tres años, ya que es una de sus realizaciones mayores, que en cierto sentido complementa obras maestras como *Le fond de l'air est rouge*, o incluso *Sans soleil*. Realizado como coproducción entre el Channel 4 británico y la cadena francesa La Sept/ARTE en 1993, este programa televisivo dedicado, en principio, a rescatar la figura aún recóndita de Alexander Medvedkin, es una incursión de intensidad inusual en la obra y figura de un cineasta revolucionario, y del cine de la revolución. *El último bolchevique*, como suele ocurrir con los textos markerianos, se sitúa entre el relato y el ensayo audiovisual, siguiendo varias líneas de desarrollo entrelazadas a lo largo de sus dos horas: la de la trayectoria de Medvedkin, la de la Unión Soviética –del principio al fin– y también la de esa otra vida paralela que es la del cine soviético, cuyo arco se trazó a la par del sistema político que lo hizo surgir, le dio forma, lo asfixió y a la vez lo hizo sobrevivir, durando esas siete décadas irrepetibles en las que Medvedkin ocupó un lugar solitario, de excepción absoluta. Estableciendo conexiones poéticas, Marker traza todo el tiempo vectores que van desde la mayor intimidad posible hasta el cuadro colectivo, en su dimensión de masas. Como de costumbre, experimenta aquí con posiciones y propuestas de trabajo infrecuentes para un espectador al que, al mis-



Imágenes de *El último bolchevique*, entre el relato y el ensayo.

mo tiempo, le exige lucidez y fascinación simultáneas, ejercicio de la memoria y apertura ante las revelaciones presentes. Unos cuantos markerianos conocían (circula en VHS en algunos videoclubs de Buenos Aires; para quien lo busque con constancia a la larga aparece) la versión británica del trabajo de Marker: *The Last Bolshevik*. Allí la decisiva voz *over*, que puntúa o desafía el sentido de las imágenes, pertenece al actor Michael Pennington, quien lee las cartas escrita por Marker a Medvedkin. En la versión francesa, *Le tombeau d'Alexandre*, es el propio realizador quien habla al amigo difunto. La cercanía, el dolor y la sincrónica presencia de memoria y olvido, de visibilidad e invisibilidad, tiñen esas dos horas de manera indeleble. Es legendaria la vocación de Marker (ese que eligió ser sólo un trazo, mediante el alias que tomó, según testimonios, de los marcadores de fibra, los *magic markers*) por mantenerse invisible. No hay casi fotos suyas, excepto algunas tomadas por sorpresa, o donde se esconde detrás de la cámara, o de alguna pantalla improvisada. Cuando estaba filmando lo que iba a ser en 2001 *Un día en la vida de Andrei Arsenievich* –durante los últimos meses de vida de Tarkovski, hacia 1986–, un fotógrafo sueco pudo sacarle

la que es tal vez su imagen más nítida. Se lo ve cerca de una avioneta, mirando suspicaz hacia un lado. Marker hizo prometer al fotógrafo que no la mostraría por más de una década, y al final, este se animó a publicarla luego de 17 años. Allí vemos a Chris Marker con un marcado aspecto felino, acaso contagiado por el de sus amigos los gatos. Hasta hace sospechar que ve en la oscuridad. Esto es precisamente lo que suele hacer en sus ensayos, y así queda magistralmente demostrado en *El último bolchevique*, cuando explora los vestigios que ha dejado Alexander Medvedkin, ese maestro invisible del cine, no por propia convicción sino por el sostenido esfuerzo de muchos en borrarlo de la historia, esa que como pocos se propuso habitar. Marker divide su ensayo en dos capítulos, titulados *Un reino de sombras* y *Las sombras de un reino*.

**UN REINO DE SOMBRAS.** Se trata del cine, tal como lo escribió en su reseña fundacional Maxim Gorki. El tren de sombras en la pantalla. Un tren que aquí tuvo un sentido distinto. La historia de Medvedkin, tal cual la reconstruye Marker, es de una extrañeza tal que hoy nos parece de otro mundo, no sólo de otro siglo. *El último bolchevique* es, como



Chris Marker, mientras filmaba *Un día en la vida de Andrei Arsenievich*.

lo define uno de sus entrevistados: "La tragedia de un comunista puro en un país de presuntos comunistas". Su escasa y fragmentaria filmografía incluye una obra maestra, *Schastya (Felicidad, 1934)* –que también se proyectó en el Rojas y sobre la que no nos extenderemos, excepto para acotar que merecería al menos otro artículo tan extenso como este–, pero además, algunas de las experiencias más radicalizadas que se hayan ensayado con el cine. Durante mucho tiempo el de Medvedkin fue un nombre inhallable en las historias del cine. Más que olvidado, fue cuidadosa y reglamentariamente evitado durante décadas, luego de haber sido en los primeros años treinta el más admirado director soviético: la historia más autorizada (y oficial) en Francia, la de Sadoul, no le dedicaba una sola línea, aunque sí tenía unos párrafos en la escrita en inglés por Jay Leyda, *Kino*. Nacido en 1900, hijo y nieto de campesinos, Medvedkin vivió la revolución al mando de un destacamento de la Caballería Roja, junto a Isaak Babel. En 1920 se afilió al Partido Comunista y, además de comandar las tropas, dirigió el periódico y el teatro satíricos del regimiento. Mientras sus coetáneos comenzaban a filmar las que serían obras maestras del cine revolucionario, Medved-

kin seguía en plena efervescencia *agit-prop*, y fue por ella que al final cayó en el cine. Se hizo famoso por sus cortos satíricos, verdaderas interpelaciones al espectador, provocadoras de debates espontáneos en plena proyección. Algo distinto a la doctrina bolchevique había en sus propuestas: más que bajar la línea del partido, cuestionaban lo dado, alteraban el orden; eran revolucionarios en el sentido más puro del término. Aunque Medvedkin no lo supiera, estaban cerca del espíritu carnavalesco que poco después estudiaría ese otro cuerpo a la vez íntimo y extraño de la revolución que fue Mijaíl Bajtín. Ambos parecen haber llegado un poco tarde y padecieron estoicamente, en su propia carne, el cerco intelectual y físico tendido por el estalinismo. Medvedkin no teorizó sobre el montaje, sino que, según afirmaban sus más cercanos colaboradores, simplemente lloró de emoción cuando pudo ver por primera vez esa cosa distinta que surgía al juntar dos planos. No era un teórico, sino más bien un estratega: sabía que no era Eisenstein, sí era más bien comparable, en su utopía cinematográfica, a Dziga Vertov. Ambos querían un cine de intervención inmediata. El lema de ambos era filmar para proyectar cuanto antes: en términos medvedkinianos, "Filmamos hoy,

proyectamos mañana". Y a los dos los animaba esa urgencia que no entendía de riesgos. En un pasaje de *El último bolchevique* se recuerda aquella premisa de "¡Muere, pero dispara!". La cámara, se entiende; pero una cámara llamativamente cercana a un fusil, y de hecho el mismo diseño de un híbrido de cámara-fusil permitió a Medvedkin y sus equipos filmar imágenes en plenas operaciones militares en la Segunda Guerra. Pero tanto o más que por sus films, Medvedkin fue conocido por su *cine-tren*. El Comisario de Transportes le había confiado la misión de producir los *agit-films* para desarrollar la conciencia revolucionaria en las regiones de Ucrania y Crimea. Con su equipo, creó el dispositivo más extremo que haya ensayado el cine soviético (y acaso el mundial). *El último bolchevique* también incluye fragmentos de *Le train en marche*, el mediometraje que Marker, en pleno apogeo del grupo SLON y su cine político de distribución y exhibición alternativa, filmara sobre Medvedkin en 1971. Allí el veterano cineasta explica su funcionamiento: el cine-tren era un convoy con tres vagones; uno para alojar a los 32 integrantes del equipo, el segundo era sala de proyección, depósito y estudio de animación, el tercero era el laboratorio de revelado y copiado. Con este equipo iban a cada pueblo y enseñaban a hacer cine a sus habitantes. Iban fabricando películas a lo largo de las vías. Como subraya Marker, Medvedkin fue quien más lejos llegó en la idea de llevar el cine al pueblo, estación por estación. Con el cine-tren, el cine literalmente avanzaba sobre sus espectadores, y los convertía en correalizadores. Pensando los alcances del proyecto, no resulta extraño que el de Medvedkin fuera el nombre elegido para el colectivo que Marker fundase, junto a Godard y Marret, a fines de 1967. En esa fecha, cuando Godard le prestó la cámara a los obreros de la Rhodiacéta para que filmaran su lucha por sus propios medios, no hacía más que repetir el gesto de Medvedkin.

El año extraordinario del cine-tren permitió al cineasta escribir sus ineludibles memorias, tituladas *294 días sobre ruedas* (publicadas en castellano como *Cine y propaganda política*, por Siglo XXI). Pero mientras el cine-tren recorría las zonas rurales de la ▶



Unión Soviética, en Moscú se estaba gestando un estado de cosas que iba a llevar a la congelación del espíritu revolucionario. En 1934, el mismo año en que la indomesticable *Felicidad* estalló en las pantallas, *Chapaiev*, de los hermanos Vassiliev, sentaba las bases de la estética oficial: el realismo socialista iba a plantear un dilema insoluble a Medvedkin y su fe revolucionaria.

**LAS SOMBRAS DE UN REINO.** En un conciso artículo sobre *El último bolchevique*, Jonathan Rosenbaum sugiere que tal vez han sido los primeros años 30, y no la segunda mitad de la década anterior, los más exploratorios y sorprendentes del cine soviético. Allí se instala la experiencia Medvedkin. Pero el realismo socialista lo llevaría a la censura y a un viraje dramático, que encaró con convicción casi religiosa: Marker muestra en la segunda parte de su ensayo cómo asciende el culto a la personalidad y la figura de Stalin adquiere contornos míticos. Con un tono muy cercano al de *Sonata para viola*, que Alexander Sokurov filmó en 1981 sobre Dimitri Shostakovich, Marker revisa la construcción de una ideología que llega al delirio colectivo, como manifiestan los fragmentos fílmicos de inefables comedias musicales en Sovcolor, donde Stalin domina como una deidad benefactora entre las espigas doradas, arreglando tractores y ganando batallas desde su despacho más allá

Otra imagen de *El último bolchevique*, que tal vez esté hablando de alguna teoría de la transparencia cinematográfica.

de la historia. Medvedkin nunca fue precisamente estalinista, y la incomodidad crecía dentro del clima represivo. Ya no ensayó el humor demoledor de *Schastya*, aunque ráfagas de la felicidad rural insistieran en sus ficciones, y durante la guerra intentó repetir con sus cortos las experiencias al frente del batallón de la Caballería Roja. Pero los años fueron acentuando su extrañeza. Marker lo visualiza en sus últimos tiempos como realizador, al frente del registro de las primeras imágenes sobre las catástrofes ecológicas en la Unión Soviética. Ya no estaba Stalin, pero todo el aparato de la cultura oficial miraba para otro lado. Con su piedad—diríase markeriana—por los animales, Medvedkin se detenía en el desastre. Nunca se mostró quejoso por los aprietos continuos; al contrario, todos subrayaban esa vitalidad de la que hay muestra constante en el film de Marker, que lo llevó a vivir 89 años, muriendo casi al mismo tiempo que caía la Unión Soviética. Cuando viajó a Francia hacia 1971, apenas podía creer que un grupo de cineastas hubiera fundado un colectivo con su nombre: riendo, les advertía sobre los peligros del culto a la personalidad. Y al final de su vida, según declaran en *El último bolchevique* sus jóvenes seguidores rusos, se entusiasmaba con la Perestroika. Pero Marker llega en su ensayo hasta 1993, y la última carta que dirige a su mentor alterna los ideales de aquellos años 20 con las realidades de los primeros noventa. Niños encaramados a estatuas de Stalin, jugando con su nariz y bigotes; gente enardecida o desconcertada en las calles de Moscú. Imágenes de caídas a repetición: de la estatua del zar en *Octubre*, de los paracaidistas en *Aerograd*, de las fases de un cohete espacial

en un documental científico, y de todo un mundo que colapsó de modo tan insólito como imprevisto, terminando con la experiencia sociopolítica que acaso dio la forma definitiva al siglo veinte.

**PASADO Y PRESENTE.** A través de esas seis cartas, en el tono que permitió a Montaigne la fundación misma de los ensayos, Chris Marker hace, a través de la interpelación a quien ya no puede contestarle, un balance y una autocrítica del revolucionario al final del camino. Conciencia de la caída, pero a la vez examen sobre la continuación de la marcha.

En la sexta y última carta, Marker desliza un amargo comentario a su amigo perdido. Dice: “¿Recuerdas cuando lloraste al descubrir que un plano unido a otro adquiriría un nuevo sentido? Hoy la televisión derrama por el mundo innumerables planos unidos sin sentido, y nadie llora”. Podría ser otro lamento más por el cine perdido, otra típica queja antiteleviviva. Pero el caso es que *Le tombeau d'Alexandre* también es televisión, y trabaja en esa brecha en que las fuerzas del cine y de la imagen electrónica pueden enfrentar y ganar batallas contra la entropía audiovisual, no propia del medio sino del poder que lo modela. Sería erróneo ver *El último bolchevique* como un lamento terminal, redoblado por un ánimo fin de siglo. Si bien las cenizas abundan en el paisaje, el rescate de Medvedkin y la sola presencia de Marker muestran las brasas que guardan intacto aquel fuego de una promesa cinematográfica todavía inacabada. Es cuestión de reavivarlas, de que sople un poco de viento para que las imágenes intenten, nuevamente, renovar a la vez la mirada y el mundo. ■

## 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

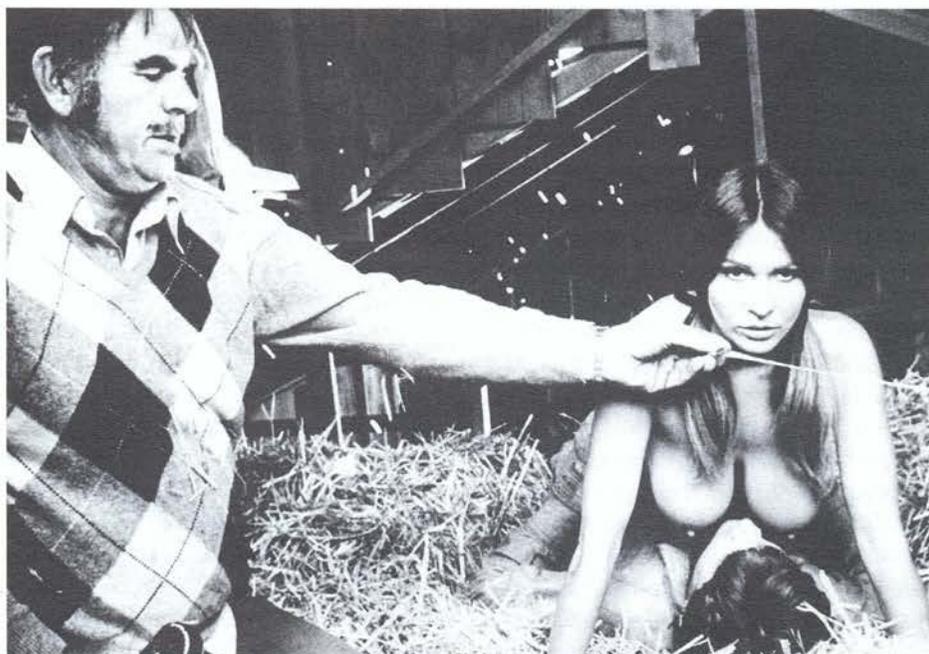
Todos los  
Jueves 20.00 hs.  
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar

# El hombre que amaba a las mujeres (tetonas)

Murió un director que puso muchas veces toda la carne en el asador.

Un homenaje sin censura a uno de los pocos realizadores *sexploitation* que resistirán el paso del tiempo. **por DIEGO BRODERSEN**



Russ Meyer, el del bigote y chaleco a cuadros, en pleno rodaje de *Supervixens*.

Puede sonar poco ortodoxo y algo fuera de lugar, pero escribir este obituario trae aparejada una muy buena noticia. La muerte de Russ Meyer, el mejor director *sexploitation* de todas las latitudes y épocas, permitirá la venta de los derechos de casi todos sus films a alguna empresa interesada (que las hay, y a montones). Es que Meyer, fiel a su estilo, empresario de la carne aunque no carnicero, venía explotando la venta en formato hogareño de su catálogo, a precios realmente elevados, desde que abandonó la cámara en 1979. Desde su site *rmfilms*, que a la fecha ha hecho caso omiso de su desaparición, se ofrece como última novedad *A Clean Breast!*, la autobiografía en tres tomos del hombre que, siempre según sus propias palabras, se inició sexualmente en un burdel francés... de la mano de Ernest Hemingway. El precio: 249 dólares más gastos de envío. Cuenta la leyenda que el joven Russ, luego de una breve experiencia como camarógrafo de guerra –pueden verse varias de sus

imágenes documentales intercaladas en *Patton*, de Franklin Schaffner– y algunos trabajos fotográficos en la por aquel entonces recién aparecida revista *Playboy*, recibió el pedido de auxilio de un amigo dueño de un *strip joint*: el dinero no era un problema si el inexperto cineasta podía surtirlo de buen material para ser proyectado en medio de los números fijos. El inesperado resultado, de título *The Immoral Mr. Teas*, superó todas las expectativas: su estreno en salas generó beneficios económicos de órdenes astronómicos y abrió las puertas para el desembarco del destape, la estocada final para un esquema de autocensura industrial que ya llevaba casi treinta años de vida. Corría el año 1959 y Russ Meyer ofrecía un producto apenas correcto. Su inmenso éxito descansaba en un condimento que el cine norteamericano, a grandes rasgos, no se animaba a ofrecer: tetas, tetas y más tetas. A lo largo de una veintena de películas marcadas por la explotación no tan lisa y para

nada llana de tres elementos llamativos desde el punto de vista de la taquilla –el sexo, la violencia, la explosiva combinación de ambos–, Meyer pintó una pequeña aldea que merece ser visitada una y otra vez. A diferencia de la gran mayoría de sus pares, mercachifles interesados en hacer dinero al menor costo y con el menor esfuerzo, este realizador talentoso y desgraciadamente oculto para la inmensa mayoría investigó a fondo la fascinación del macho estándar por las mujeres superdotadas. Claro que, lejos de resultar meros objetos sexuales, sus heroínas siempre tuvieron poder: el poder disfrutar del sexo sin inhibiciones de tipo alguno trae aparejados otros poderes, incluidos los físicos, y revierte una ecuación típica del machismo más acérrimo. La aplicación a fondo de estas ideas transforman a *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965) en un verdadero tratado feminista, el único film sin desnudos de su carrera. El fugaz paso por el mainstream dio a luz a una pequeña joya, *Beyond the Valley of the Dolls* (1970), producida por la 20th Century Fox en un contexto de libertad hoy irrepetible, y en los últimos años llevó la estilización de sus imágenes a una perfecta combinación de referencias culturales que incluyen el cine de terror, el dibujo animado, el montajismo soviético y la tragedia griega. *Supervixens* (1975) es uno de los mejores films de los años 70, y en su particular universo conviven algunas de las criaturas más luminosas de un género marcado a fuego por años de saxos berretas sonando a todo volumen en habitaciones con hogares a leña. El lugar común ha querido ubicarlo en un podio mamario, fichándolo como un esteta de la teta algo calentón y simpático. Lejos de esa miopía, los alcances de su legado sobrevuelan valles de escotes y bragas. Maestro del suspenso erótico, siempre supo que, en su caso, ocultar era fundamental para el funcionamiento de un juego con reglas propias, de allí la negativa a incorporarse a las filas del sexo no simulado. Concedor de impulsos básicos, cultor de un humor personalísimo, iconoclasta en una industria –la erótica– que practica y fomenta la estandarización de las imágenes, Russ Meyer y sus historias seguirán resistiendo el paso del tiempo. Cine blindado con capa anticorrosión. ■

# Nada es para siempre

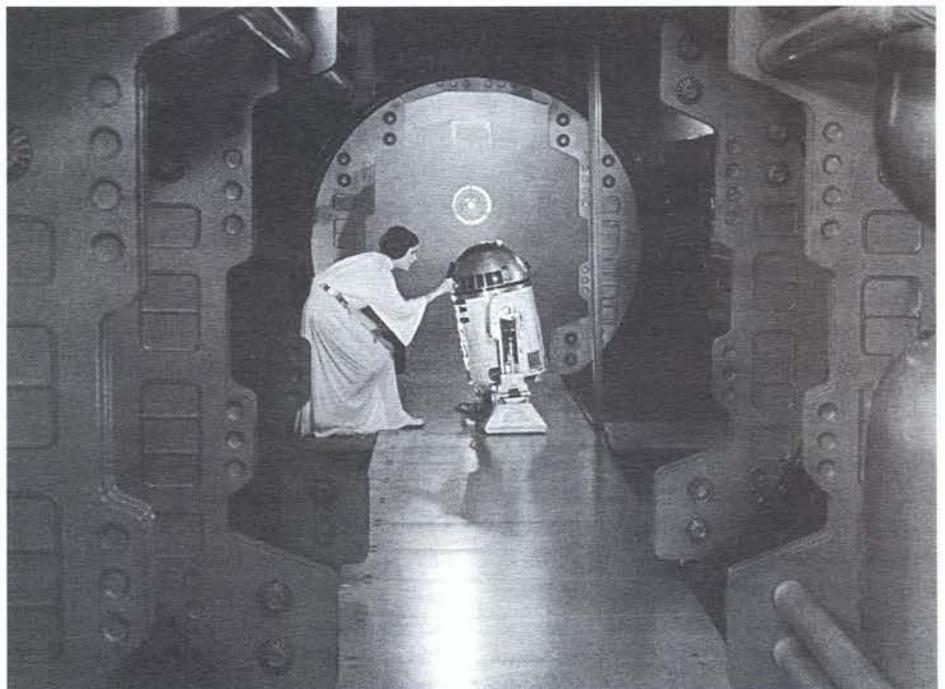
*La guerra de las galaxias* llega al DVD con muchos extras y nuevos y polémicos cambios. También cambió *Barbarella*. El que no cambia es John Ford, al menos en *Río Grande*, porque otros de sus títulos...

STAR WARS – TRILOGIA. Cuatro discos (UNA NUEVA ESPERANZA / EL IMPERIO CONTRAATAACA / EL REGRESO DEL JEDI / MATERIAL EXTRA), Estados Unidos, 1977 / 1980 / 1983, dirigida por George Lucas, Irvin Kershner y Richard Marquand, con Harrison Ford, Mark Hamill y Carrie Fisher. (Gativideo)

La trilogía de *Star Wars* no podía llegar al DVD sin producir un fenómeno mundial. Así fue, y no sólo a nivel ventas. George Lucas tenía que darles a los fans y espectadores en general un material extra digno de tal evento. Por suerte, estuvo a la altura de la situación. Desde la presentación, la edición de la trilogía está encarada con respeto por el público. Milagrosamente la edición local respeta la mundial y, al menos por esta vez, no se nos entrega un producto de segunda categoría. Cuatro discos –la trilogía más los extras– con portadas muy bien diseñadas y un desplegable con los capítulos de cada DVD. Estos envases son el prólogo que demuestra que se tomaron muy en serio su trabajo. Antes de pasar a lo más importante, es necesario hablar un poco de las novedades introducidas en los films. George Lucas realiza varios cambios para esta edición (en internet están bien explicados, así que no perdamos el tiempo acá), la mayoría son para mejorar algunas escenas, y lo logran. Otros, los “polémicos”, son para darle continuidad con los nuevos films de la saga. Si uno conoce bien las películas, la mayoría de los cambios mencionados son para mejor. Pero para quienes no son fanáticos de la trilogía, pueden ser imperceptibles, a tal punto que hacer una discusión sobre ellos no tiene mucho sentido. Es más bien la actitud quisquillosa de un grupo de fans que se creen dueños de las películas. Lucas abreva en una tradición de cultura popular que, entre otras características, avala el permanente cambio y evolución. Y aunque no fuera así, es claro que esto de hacer cambios era algo que ya existía y que él sólo lo llevó al siguiente ni-

vel, y estalla como un verdadero fenómeno en la era del DVD. Cada vez es más común que veamos modificaciones en las películas editadas en este formato. *Barbarella* es un ejemplo, *Pasión de los fuertes* (aún no editada aquí) es otro y hay cientos. El cine encontró una forma de cumplir los deseos originales de directores que, por dinero o censura, no pudieron hacer sus films tal como los soñaron. Gracias a eso tenemos películas como *Sed de mal* en su versión original. Al hacer esos cambios, George Lucas sólo ofende a los fanáticos de *La guerra de las galaxias*, un grupo que no se caracteriza precisamente por su amplitud de criterio y tolerancia al cambio. Aunque sí me parece interesante y saludable que al menos tengan el coraje de discutir algo y no aceptarlo ciegamente sin plantearse interrogantes. Pero insisto, poco importará al resto de los mortales.

Sobre esta reedición, hay que decir que la calidad de imagen y sonido es de primera, que realmente uno se reencuentra aquí con las películas en todo su esplendor. Siguen siendo grandes como siempre, siguen siendo una revolución para bien en la historia del cine mundial. Siempre se habla de mitología comparada en defensa de la trilogía, pero muchas veces se olvida su “cinefilia comparada”. La capacidad de mezclar los géneros y los personajes de la historia del cine es una clave para entender la forma en que los films de George Lucas funcionan en todas y cada una de las escenas que se plantean. Comedia, melodrama, western, cine bélico, aventuras, ciencia ficción... el entramado no es sencillo y el resultado no es casual. Y en cuanto al funcionamiento de los films, otro punto sobre el que es importante llamar la atención son los decorados, los personajes y



Acá, la princesa Leia y el petiso “Arturito”. Allá, Vader, y más allá, Han Solo, pero acompañado de Luke y Leia.



SOBRE LOS CAMBIOS

## No me corte

la tecnología digital en general. Las películas con efectos especiales tienen tantas posibilidades de ser serias y realistas como un film documental. Me parece que considerar un efecto especial como algo intrínsecamente malo (o bueno, claro) es no entender el cine. Los efectos especiales son una parte fundamental y bella del cine, pero también una herramienta más. Así lo demostró en 1977 *La guerra de las galaxias*, una vez más siguiendo una larga tradición y pasando de forma revolucionaria al siguiente nivel. Pero al comparar los episodios IV, V y VI (sí, *La guerra de las galaxias*, *El imperio contraataca* y *El regreso del Jedi*) con los episodios I y II nos encontramos con un problema. Las originales poseen una belleza mucho mayor que las nuevas. Sí, incluso con los nuevos cambios digitales, hay algo muy definido desde el punto de vista estético que las otras no logran alcanzar. Es una diferencia que recién ahora puede apreciarse completamente. La mezcla de decorados, vidrio pintado y nuevos efectos se integra de forma tal que uno es incapaz de saber a que época pertenece cada efecto. Todo se acerca al objetivo (logrado) de Lucas de mejorar sus films. En los episodios I y II, no todos los decorados funcionan con la misma intensidad porque las técnicas no han sido mezcladas y se apostó sólo a una. El riesgo estético que asumió no obtuvo siempre el máximo resultado. Lo que sostiene estos dos episodios es la fuerza de las historias, su humanidad. Un punto que terminará de establecerse cuando los seis films puedan ser comparados, pero que indica claramente las cuestiones más complejas de los desafíos tecnológicos y también los límites con los que se pueden llegar a encontrar. Pero George Lucas siempre se arriesgó, porque siempre estuvo —para bien o para mal— a la vanguardia. Los extras de la trilogía nos retrotraen un poco a la historia de este fenómeno que nació de la misma forma en que nacieron muchas obras de arte: a partir de la inteligencia y la sensibilidad de una persona. Hay varios extras de esos que le gustan a cualquier cinéfilo: muchos adelantos cinematográficos de los tres films, en los formatos para cine y para televisión. (Yo recomiendo empezar viendo eso, porque es una buena forma de calentar motores para lo más grande.) Una cantidad absurda de fo-

tos de producción en muchos casos inéditos y afiches de distintos países son otro lujo de la edición. Unos chiches de moda llamados Easter Eggs nos permiten el acceso a menús ocultos, una costumbre simpática para curiosos con tiempo libre. DVD-Rom con acceso a contenidos exclusivos es algo que sólo servirá a quien tenga esta tecnología en su computadora. Y por supuesto cada película tiene una opción de audio con comentarios que, contrariamente a la mala costumbre local, tienen subtítulo. Allí hablan los responsables de las películas, y lo que dicen es interesante y en muchos casos jamás se había dicho antes. Pero sin duda lo más memorable son los documentales. El principal tiene una duración de 2 horas 30 minutos y hace un recorrido exhaustivo por la saga, reúne toda la información posible sobre el tema y nos evita tener que ver diferentes documentales televisivos para recopilar datos, al menos en lo que a documentales oficiales se refiere. Los documentales pequeños son también muy buenos. Incluyen, claro, uno sobre el nuevo videojuego y algunas pistas sobre *Episodio III*. Pero los documentales enfocados en la trilogía original consiguen poner a los films en su lugar en la historia del cine. Tal vez por eso *La fuerza está con ellos* sea el más significativo. Steven Spielberg, Peter Jackson, Ridley Scott y James Cameron hablan de cómo *Star Wars* les cambió su mirada sobre el cine, en particular los últimos tres, que simplemente declaran su devoción por estos films. Cameron llega al extremo de decir: "Cuando vi *Star Wars* dejé mi trabajo de camionero y me dije que si iba a dedicarme al cine, tenía que empezar ya". Peter Jackson la define así: "Una de las más grandes experiencias de mi vida". Está claro que Lucas elige a personas que alcanzaron un prestigio mayor del que él mismo logró, pero también es consciente de que hoy muchos ya no le reconocen el lugar que ocupa en la historia del cine. Con invitados de lujo y verdadero empeño, los documentales poseen una factura profesional que habla del respeto por esta edición. Al rico anecdótico y a la prolijidad narrativa, hay que sumarles el tono emotivo un nuevo acercamiento. Sin duda esto está relacionado con un nuevo acercamiento a estos jóvenes clásicos de la historia del cine. **Santiago García**

En un episodio de la sexta temporada de *South Park*, se criticaban las decisiones de gente como Spielberg y Lucas de alterar sus películas para que se vean "más modernas" o por cuestiones políticamente correctas. Era la época del reestreno de *E.T.*, en la que Spielberg, además de agregar escenas, como había pasado muy poco tiempo desde el 11-S, cambió armas por walkie-talkies y reemplazó la palabra "terroristas" por "hippies". El episodio imaginaba un hipotético reestreno de una versión de *Rescatando al soldado Ryan* con las armas también convertidas en walkie-talkies y con el cambio de la palabra "nazi" por "personas con diferencias políticas". Los chicos están enfurecidos por la alteración de las películas que ellos amaban tal como eran, y emprenden una cruzada para combatir esa práctica. Los cambios que hizo Spielberg a *E.T.* pueden ser discutibles, pero dos cosas son verdad: son casi imperceptibles y Spielberg tuvo el buen tino de editar ambas versiones en DVD.

En 1997, Lucas estrenó la *Edición Especial* de la trilogía de *Star Wars*, que incluía varios cambios, muchos caprichosos aunque aceptables; otros, como el final de *El regreso del Jedi*, acertados, y uno inadmisibles: aquel en el que Han Solo, en lugar de tirar primero, dispara en defensa propia, lo que contradice bastante la naturaleza *westerniana* del personaje. Ahora, luego de tanta espera, Lucas editó la trilogía en DVD con más alteraciones todavía. El gran error cometido en la *Edición Especial* lo corrigió a medias: ahora Greedo y Han Solo disparan al mismo tiempo. Hay otros cambios, por lo general para que luzca más moderna, pero hay uno especialmente irritante. En la última escena de *El regreso del Jedi*, cuando Luke ve a los fantasmas de Yoda, Obi Wan y Anakin, se reemplazó digitalmente al Anakin original (Sebastian Shaw) ¡por Hayden Christensen! El colmo del capricho y el autobombo para vender el *Episodio III*, algo para nada menor, teniendo en cuenta que marca el cierre de la trilogía.

Es verdad que son sus películas y puede hacer con ellas lo que quiera, pero debería permitir el acceso en DVD a las versiones anteriores, como hizo Spielberg. Si Lucas va a alterar sus películas a cada rato, que nos dé la opción de ver en DVD las versiones originales. Juan P. Martínez

BARBARELLA, Francia / Italia, 1968, 98', dirigida por Roger Vadim, con Jane Fonda, John Phillip Law, Anita Pallenberg. (AVH)

Disfrutar, en la más completa acepción de la palabra, de *Barbarella* implica no ir más allá de la secuencia de títulos. Que, en esta nueva edición digital, contiene viejas novedades: la famosa apertura del film de Vadim, un strip-tease en gravedad cero, cortesía de una jovencísima y hermosa Jane Fonda, era bastante más explícita de lo que recordábamos. Años de exhibición televisiva en una versión "moderada" realizada especialmente nos habían hecho creer que las letras de apertura ocultaban todos y cada uno de los encantos fisonómicos de la astronauta. Los años no pasan en vano y pocos recuerdan que en el momento de su estreno fue considerada una película atrevida, esencialmente erótica, y que su historia futurista y espacial—basada en el cómic de Jean-Claude Forest—era apenas una excusa para el diseño de producción y los escarceos amorosos de la protagonista. A casi cuarenta años de distancia, sus escasas virtudes han enmohecido y las imágenes convocan apenas una extraña fascinación retro, una inexplicable sensación de extrañeza ante un monumento al kitsch más desvergonzado. Por momentos, la sucesión de escenas semeja un acto escolar hiperproducido: Dino de Laurentiis pone toda la carne en el asador—el tamaño de los sets es ridículamente monumental—en un despliegue visual psicodélico modé desde el momento mismo de su concepción. Por ahí andan desfilando Ugo Tognazzi, David Hemmings y Marcel Marceau, figurines de ocasión que arremeten con sus parlamentos con un dejo de vergüenza ajena. Si algo no posee *Barbarella* es miedo al ridículo. Placer culpable como pocos, siempre nos quedará el extraño artificio que ejecuta a sus víctimas a fuerza de orgasmos múltiples. Y, por supuesto, Duran Duran. **Diego Brodersen**

RIO GRANDE, Estados Unidos, 1950, dirigida por John Ford, con John Wayne, Maureen O'Hara. (AVH)  
*Río Grande* completa la llamada *Trilogía de la caballería*, iniciada por *Sangre de héroes* (*Fort Apache*, 1948) y seguida por *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949). En su libro sobre John Ford, Lindsay Ander-

Jane Fonda en *Barbarella*.



son se refirió a ellas como películas por encargo, hechas con poco tiempo y dinero, con momentos cómicos muy poco logrados. Otros, por el contrario, descubrieron claros indicios de la madurez de un director que se acercaba a su máximo esplendor. Son las dos líneas que históricamente se oponen en su evaluación de la carrera de John Ford: los que creen que lo mejor de Ford llega hasta *Fuimos los sacrificados* y *Pasión de los fuertes* y los que consideran que allí arranca su mejor época. Aunque queda claro que hizo varias obras maestras antes de la Segunda Guerra Mundial, hoy son pocos los cinéfilos y expertos que piensan que su carrera no fue brillante a partir de los años cincuenta. En cuanto a la *Trilogía de la caballería*, es evidente que fue incomprendida por más de uno y en más de un aspecto. Hubiera bastado una mirada inteligente de *Sangre de héroes* para evitarnos los peores films revisionistas de fines de los sesenta y principios de los setenta. Todavía hay que soportar que se lea mal toda la historia del western y se sigan escribiendo una y otra vez las mismas mentiras. Ford fue acusado también de ser militarista, otro error que se corrige con sólo ver estas historias donde hay militares pero no existe militarismo alguno. *Río Grande* cuenta la historia del coronel Yorke (o York, según se llamaba en *Sangre de héroes*), el oficial a cargo del Fuerte Stark. El personaje, interpretado por John Wayne, recibe la noticia de que su hijo ha quedado fuera de la academia militar por

haber reprobado matemática. Luego se entera de que su hijo llegará al fuerte Stark como soldado. Y detrás de él vendrá su madre (Maureen O'Hara), quien tratará de evitar por cualquier medio que su hijo salga lastimado. La reunión—después de más de una década de separación—reaviva todos los dolores del pasado pero al mismo tiempo los expone a todo el amor que los une. Yorke no ve a su hijo desde que era un pequeño, pero a Ford le bastan unos pocos segundos para mostrar toda la complejidad del protagonista como padre. Un plano donde Wayne ve desde una ventana a su hijo dentro del hospital luego de una pelea, pone de manifiesto el talento del director y del actor para transmitir emoción con sutileza y sin palabras. Todo el film es de una bella emoción que nunca estalla en grandes escenas, y la melancolía del tiempo pasado (melancolía que explotará luego en *Cuna de héroes*) se combina con el humor típico de Ford, presentado aquí por el sargento Quincannon (Victor McLaglen, por supuesto). El DVD no tiene extras, de lo que se infiere que no es la versión para coleccionistas que se editó en Estados Unidos sino la otra. Una lástima, porque además de que en nuestro país los DVD son muy caros (deberían estar por lo menos un 20% más baratos) no nos llegan los mejores títulos. Sin embargo, hay que señalar que la calidad de imagen es muy buena y hace que valga aun más la experiencia de reencontrarse con este gran film. **Santiago García**

DIRECTO A VIDEO

# Caminos transitados

Tres películas hechas a partir de formatos ya conocidos: el lip-sync en la amarga *El detective cantante*, la historia del perdedor del mundo del espectáculo en *Dickie Roberts* y el splatter 80 en *Fiebre en la cabaña*.

EL DETECTIVE CANTANTE, *The Singing Detective*, EE.UU., 2003, dirigida por Keith Gordon, con Robert Downey Jr., Robin Wright-Penn, Mel Gibson. (AVH) Escritor, guionista, dramaturgo y una de las voces más revolucionarias de la televisión británica, Dennis Potter logró picos de popularidad cuando en 1986 la BBC comenzó a emitir la ahora mítica miniserie *The Singing Detective*. Michael Gambon interpretaba allí a Philip Marlow (sin ninguna "e"), un escritor de novelas de detectives baratas que, víctima de una soriasis por demás aguda, divagaba febrilmente acerca de su propio pasado y los personajes ficcionales de sus historias. Apareando desvergonzadamente a Freud con el *film noir*, realidad y alucinación se confundían en un relato grotesco, paródico y extrañamente melancólico. En un toque de genialidad que terminó convirtiéndose en la piedra angular de su éxito, Potter incorporaba en el guión una generosa dosis de números musicales para nada tradicionales: los actores, súbitamente, comenzaban a hacer *lip-sync* sobre canciones populares de los años 30 y 40, un recurso utilizado posteriormente en más de una oportunidad (recordar al Alain Resnais de *Conozco la canción*).

¿Era necesaria una remake norteamericana? Probablemente no, aunque la historia del cine está plagada de remakes innecesarias, algunas de ellas superiores a las obras originales. No es este el caso, valga la aclaración, aunque hay algo genuino y mucho de quijotesco en este acercamiento a una categoría de relato cinematográfico que no "vende" y que por lo tanto no genera beneficios, mucho menos suculentos. Más cerca de lo que los norteamericanos llaman *art film* que del discurso cuasi hegemónico del cine que los grandes estudios producen actualmente, *El detective cantante* estaba predestinada a una difusión menor. Quizá por ese motivo el film de Keith Gordon —sí, exacto, el protagonista de *Christine*, de John Carpenter— se sacude



los tapujos y se entrega de lleno a las texturas oníricas y a una narración que olvida linealidades. Todo es extremo, comenzando por las actuaciones de un Robert Downey Jr. que desconoce los límites del cinismo (así y todo, resulta simpático) y un Mel Gibson irreconocible bajo la apariencia de un psiquiatra miope y calvo. Mujeres fatales, matones a sueldo en busca de un autor, crímenes en medio de la noche se sacuden en una licuadora filmica donde todos y cada uno de los arquetipos de los policiales clásicos se confunden y se dan cita sin dar demasiadas explicaciones. Gran virtud y defecto de una película que, a lo largo de escasos 107 minutos que por momentos semejan una eternidad, se parece demasiado a un boceto de otra, mucho mejor resuelta. Un boceto a posteriori de *The Singing Detective*, la miniserie. **Diego Brodersen**

DICKIE ROBERTS: EL EX ACTOR, *Dickie Roberts: Former Child Star*, EE.UU., 2003, dirigida por Sam Weisman, con Nicholas Schwerin, Doris Roberts, Dick Van Patten. (AVH)

El título local puede llevar a confusiones: no se trata de actores fuera de circulación sino de esa particular raza de niños maravilla que suelen brillar con fuerza durante algunas temporadas para pasar a cuarteles de invierno ante la inminencia de la madurez. ¿Qué habrá sido de Gary Coleman, el adorable (y algo extraño) Arnold de la serie *Blanco y Negro* y ▶



Arriba, dos escenas de la fallida remake de la miniserie de Potter. Abajo, el ex niño actor que interpreta Spade haciendo infantiladas.



AHORA EN VIDEO POR JUAN P. MARTINEZ

negro? La secuencia de títulos finales (sin dudas lo mejor de *Dickie Roberts*) responde a esa y otras muchas preguntas en una sesión musical que destila tristeza. "Yo bailé con Michael Jackson. El sigue siendo una estrella, yo al menos tengo nariz." El resto es una nueva relectura del transitado formato "perdedor encuentra una nueva oportunidad en la vida gracias a los afectos", eso sí, con un humor bobalicón por momentos bastante efectivo y un particular enfoque que gira alrededor de la pérdida literal de la niñez. En ese sentido, el film puede ser leído como un homenaje a todas aquellas estrellas infantiles que, hoy en día, llevan una vida normal y alejada de los reflectores. **DB**

FIEBRE EN LA CABAÑA, *Cabin Fever*, EE.UU., 2002, dirigida por Eli Roth, con Rider Strong, Jordan Ladd, James DeBello. (LK-Tel)

Grupo de chicos y chicas decide pasar unos días en el bosque. Stop. Bizarra enfermedad los transforma en pústulas andantes. Stop. Vacaciones arruinadas, sangre asegurada. La renovación parcial que el cine de terror ha sabido conseguir en los últimos años no pasa por estas cabañas. Sobrevalorada como pocas en los círculos *gore*, conscientemente deudora de clásicos como *Martes 13* y las dos primeras entregas de la saga *Evil Dead*, *Fiebre en la cabaña* se propone sorprender, asustar, entretener, pero de rapa en todas y cada una de sus vueltas de timón. Todo se ha hecho antes, muchas veces y con mejores resultados. Hay una patología cíclica en la historia del género que compele a la repetición de gestos y movimientos hasta la autoasfixia, y este nuevo exponente es un enfermo terminal con un pie en la tumba. **DB**

FAHRENHEIT 9/11, dirigida por Michael Moore. (AVH)  
La gran ganadora del Festival de Cannes (por razones políticas, por supuesto) cambió la opinión de varios en la revista con respecto a Moore: algunos defensores de *Bowling for Columbine* detestaron esta película, mientras que ciertos detractores del anterior film de Moore la recibieron más favorablemente. Aunque por suerte aquí no hubo acérrimos defensores, como sí ocurrió en otros medios. Un poco a favor y muy en contra en *EA* N° 146.

COMO SI FUERA LA PRIMERA VEZ, *50 First Dates*, dirigida por Peter Segal. (LK-Tel)

Otro film de Sandler que es defendido por la revista. Y la verdad es que es uno de los mejores de su carrera como actor/autor. Detrás de su apariencia de comedia desatada (que funciona, como siempre), hay aquí un relato terriblemente triste, aunque sin perder una pizca de la ternura que inunda los films del comediante. Sandler y Barrymore, juntos por segunda vez, poseen una química insuperable, y los personajes secundarios son inolvidables. A favor en *EA* N° 144.

SHREK 2, dirigida por Andrew Adamson, Nelly Asbury y Conrad Vernon. (AVH)

La segunda parte del film de animación de Dreamworks gustó a varios en la revista. Si bien no es una gran película, la mayoría de los chistes funcionan, además de tener a uno de los personajes del año (El Gato con Botas, con la voz de Antonio Banderas) y uno de los momentos del año (Gato y Burro cantando *Livin' la vida loca* sobre el final). Pero hay algo que sigue molestando bastante desde la primera parte: ¿por qué diablos Shrek y Fiona siempre



Michael Moore molestando en Washington.

deben ser iguales para estar juntos? A favor en *EA* N° 147.

MENTIRAS, *Gojitmal*, dirigida por Jang Sun-woo. (Transeuropa)

O *Cuando Harry le pegó a Sally*. Segundo estreno coreano en dos años (y este mes se viene un tercero), esta historia de amor sadoomaso cuenta con un romanticismo que varias películas desearían tener. Jang filma este relato más bien intimista de una pareja que porque se quiere se aporrea con la misma frescura con que Steven Shainberg filmó *La secretaria*, otra muy buena película con muchos puntos en común con *Mentiras*. A favor en *EA* N° 147.

PATORUZITO, dirigida por José Luis Massa. (Gativideo)

Tal vez el peor film animado de todos los tiempos, incluso peor que lo peor de García Ferré, esta demostración de absoluta desidia y falta de respeto hacia el público llevó a millones de espectadores, cosa terrible teniendo en cuenta que su éxito seguramente hará que sigan haciéndose películas como esta. Un par de líneas en contra en *EA* N° 147.



Mondo Macabro

SEXO, EMPANADITAS CHINAS Y VIDEO

GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33  
Av. Corrientes 753 y Lavalle 750  
LUN/VIÉ: 11 a 20 y SÁB: 11 a 18 - 4326-4845  
NO TE CONFORMES CON VIDEOS OCCIDENTALES



DIRECTO A VIDEO

## Podando *El Alamo*

El afiche prometía bodrio en las boleterías de los cines cuando parecía que se iba a estrenar en salas. Pero fue directo a video (como tantas películas mejores que esta) y el bodrio se vio confirmado en pantalla chica.

EL ALAMO, *The Alamo*, EE.UU., 2004, 137', dirigida por John Lee Hancock, con Dennis Quaid, Billy Bob Thornton, Jason Patric y Jordi Mollá. (Gativideo)

La batalla de El Alamo es uno de los más interesantes episodios de la historia de Estados Unidos. En marzo de 1836, menos de 200 estadounidenses –anglosajones, en realidad, ya que el estado de Texas no fue parte de la Unión hasta luego de 1846– defendieron una vieja misión fortificada ante el ejército de 1.400 hombres del mexicano Antonio López de Santa Anna durante 13 días; finalmente cayeron. La victoria mexicana fue efímera: pocos días más tarde, el general Sam Houston encontró a las tropas vencedoras, capturó a Santa Anna y lo obligó a capitular. Lo que la anterior versión de esta historia no aclaraba era qué hacían los americanos en territorio que pertenecía por derecho a México. Esta versión tampoco lo aclara, pero tiene un costado interesante: en realidad, El Alamo fue la aventurita de unos particulares con ansias de dinero y poder, que sirvió a los fines expansionistas de Estados Unidos (diez años más tarde, México perdía la tercera parte de su territorio por este asunto de la independencia texana; ni qué decir que Texas, luego, pidió entrar en la Unión) y los personajes comienzan siendo eso. Houston es un bebedor pendenciero, Bowie un mujeriego cruel, Crockett un ex héroe que vive de la política y las glorias pasadas (más míticas que reales), Travis es un tipo demasiado preocupado por las luces de un traje militar. Después el fragor de la batalla “los hace más humanos” y más valientes, lo que justifica(ría) el tono épico. Problema (enorme): se trata de una página vergonzosa de la historia estadounidense que quiere convertirse en una revisión políticamente correcta. Por eso Santa Anna es un crudelísimo y sanguinario dictador, por ejemplo (amén de lascivo). Más allá de si lo fue o no, el hombre

fue a recuperar lo que por derecho le correspondía a México. Pero la manipulación –más bien el recorte– psicológico de los personajes hace que nuestra atención se distraiga en nimiedades como ver al general mexicano entrando en su dormitorio y luego a una asustada, casi desnuda y jovencísima niña.

Lo que más llama la atención es que los actores parecen querer destruir a sus personajes, y que la verdadera batalla la sostienen contra un director que quiere mostrar que en realidad –y contra cualquier lógica, mucho menos en esta era de desconfianza al Imperio– son héroes. El film fue muchas cosas antes de su estreno: un proyecto personal de Ron Howard, una guerra sin cuartel por millones de dólares (mal gastados) y un panfleto patriótico. Irónicamente, no es ninguna de esas cosas, sino un verdadero documento de lo que está sucediendo en estos momentos en la industria cinematográfica de Estados Unidos. Un ejemplo son los hiatos de la historia. Veamos: como decíamos al principio, es bastante complicado saber por qué los personajes están donde están. Al mismo tiempo, el ejército mexicano está filmado como si fuera una fuerza agresora de ocupación, y no –como era en realidad– una expedición defensiva. Los estadounidenses, por su parte, mutan de perdedores a héroes por el solo hecho de la desproporción numérica. Claro que un combate de esas características pone a los defensores en el lugar de la preferencia pública (Bioy Casares decía: “Homero me perdona, pero el corazón está siempre con los defensores”) pero la puesta en escena es suficientemente hábil como para que olvidemos que estos, en realidad, no son defensores de nada. Pero, claro, es algo que no se puede decir. La atención del espectador, entonces, bascula de modo tal que le impide colocarse en alguna parte.



*El Alamo*, propaganda berreta y hasta confusa.

La versión de John Wayne era más honesta (y mejor, más allá de sus enormes defectos), pero esta –¿de manera morbosa, quizás?– es mucho más interesante. Aquella era una película del cine clásico americano y sobrevive como un film de aventuras con las ideas de su tiempo. Esta también, pero sus ideas son tan contradictorias que se vuelven, por imperio de la confusión ideológica, complejas. Es que la corrección política y el revisionismo que este film proponen son de una total improcedencia estética. La idea del destino manifiesto de Estados Unidos se diluye entre los muertos y la batalla, entre la pirotecnia y las caracterizaciones. Este film que tenía vocación de superproducción millonaria (la Disney perdió mucho con él, en Argentina sale directo a video) es, finalmente, el documento de una era confusa. Ese es su único valor.

Leonardo M. D'Espósito

X SANTIAGO GARCIA

## SABADO 9

CALAMITY JANE (1953, David Butler). Retro, 15.35 hs.  
LA COMEDIA DEL TERROR, *The Comedy of Terrors* (1964, Jacques Tourneur). Retro, 17.25 hs.

LA SOGA, *Rope* (1948, Alfred Hitchcock), con James Stewart y John Dall. Cinecanal Classics, 22 hs.

Cinco films de Alfred Hitchcock engalanan la programación de la que sin lugar a dudas es la mejor señal de cable de la actualidad. *La sogá* (también conocida en nuestro país como *Festín diabólico*) es una película muy recordada y prestigiosa por estar filmada con todos planos secuencias unidos de forma invisible. Dos cosas: ni los cortes son todos invisibles –hay más de un corte común– ni se trata de uno de los mejores trabajos del director. Lo que sí es brillante es el sentido del humor de algunas secuencias.

## DOMINGO 10

VOLVER AL FUTURO III, *Back to the Future Part III* (1990, Robert Zemeckis). Cinecanal, 11.30 hs.  
DESDE AHORA Y PARA SIEMPRE, *The Dead* (1987, John Huston). Europa, Europa, 15.15 hs.

## LUNES 11

LA FUGA (1937, Luis Saslavsky). Volver, 15 hs.  
LÓCO POR MARY, *There's Something About Mary* (1998, Bobby y Peter Farrelly). Cinecanal, 19.50 hs.

## MARTES 12

SOBREVIVEN, *They Live* (1988, John Carpenter). Cinemax, 16.30 hs.  
EN LA QUIETUD DE LA NOCHE, *Still of the Night* (1982, Robert Benton). MGM, 19.30 hs.  
THE MANCHURIAN CANDIDATE (1962, John Frankenheimer), con Frank Sinatra y Laurence Harvey. I-Sat, 23.15 hs.

Probablemente el estreno de la remake de este film permita a una nueva generación de espectadores acercarse a una de las más divertidas y delirantes películas de un artesano no del todo valorado como es John Frankenheimer.

## MIÉRCOLES 13

TORERO, *The Bullfighter and the Lady* (1951, Budd Boetticher). Cinecanal Classics, 1.05 hs.

NO ABRAS NUNCA ESA PUERTA (1952, Carlos Hugo Christensen). Space, 10.35 hs.

MINORITY REPORT: SENTENCIA PREVIA, *Minority Report* (2002, Steven Spielberg). Cinecanal, 22 hs.

## JUEVES 14

UMBERTO D. (1952, Vittorio De Sica). Europa, Europa, 20.35 hs.

MATAME SUAVEMENTE, *Kill Me Softly* (2002, Ken Chaige). Movie City, 22 hs.

SI MUERO ANTES DE DESPERTAR (1952, Carlos Hugo Christensen), con Néstor Zavarce y Floren Delbene. Space, 10.35 hs.

Christensen compró por una módica suma los derechos de varios relatos de William Irish (más conocido como Cornell Woolrich, responsable de historias tan memorables como *La ventana indiscreta*) gracias a la gentileza del propio autor. Dos de ellos formaron el film *No abras nunca esa puerta* y el tercero terminó siendo una película independiente por razones de duración. Es indudable que hay una conexión entre ambos autores, hábiles para combinar el policial con el melodrama y –como en este caso en particular– entregar un oscuro y siniestro cuento de hadas con personajes cotidianos y por lo tanto doblemente inquietantes.

## VIERNES 15

SUEÑOS DE UN SEDUCTOR, *Play It Again, Sam* (1972, Herbert Ross). Cinecanal, 14.20 hs.  
PENA AJENA, *Orange County* (2002, Jake Kasdan). Movie City 19.20 hs.

## SABADO 16

LOS MUCHACHOS DE ANTES NO USABAN ARSENICO (1976, José A. Martínez Suárez). Volver, 14 hs.  
INTRIGA EN LA CALLE ARLINGTON, *Arlington Road* (1999, dirigida por Mark Pellington). AXN, 20 hs.  
LA SOMBRA DE UNA DUDA, *Shadow of a Doubt* (1944, Alfred Hitchcock), con Joseph Cotten y Teresa Wright. Cinecanal Classics, 22 hs.

Sin duda, la primera obra maestra de Alfred Hitchcock en Hollywood. Intenso, divertido, perverso y complejo melodrama de suspenso. El tío Charlie es uno de los más grandes personajes de la carrera del realizador, y la relación con su sobrina

Charlie responde a la clásica estructura de Jeekyll y Hyde recurrente en sus films. Imperdible.

## DOMINGO 17

JUGANDO CON EL DESTINO, *Bend It Like Beckham* (2002, Gurinder Chadha). Movie City, 22 hs.

LOS INADAPTADOS, *The Misfits* (1961, John Huston). Retro, 11 hs.

EL SEÑOR DE LOS ANILLOS: LAS DOS TORRES, *The Lord of the Rings: The Two Towers* (2002, Peter Jackson), con Viggo Mortensen y Elijah Wood. HBO, 23.30 hs. Aunque bastante lejos de apasionarme, esta trilogía de films basada en un sobrevalorado libro, alcanza aquí, gracias a la energía de Peter Jackson, un nivel elevado. *La Comunidad del Anillo* tardaba mucho en arrancar y *El retorno del Rey* batía importantes récords de irritación con sus insufribles finales. Este film es, utilizando una expresión popular, jamón del medio.

## LUNES 18

EL CIELO PUEDE ESPERAR, *Heaven Can Wait* (1943, Ernst Lubitsch). Cinecanal Classics, 14 hs.  
SOMBRA DEL MAL, *Touch of Evil* (1958, Orson Welles). Cinecanal Classics, 21.55 hs.

## MARTES 19

LA BIBLIA DE NEON, *The Neon Bible* (1995, Terence Davies). TNT, 14.30 hs.  
LA MUERTE ESTA MINTIENDO (1950, Carlos Borcosque). Volver, 19.30 hs.  
VENGAR LA SANGRE, *The Limey* (1999, Steven Soderbergh), con Terence Stamp y Lesley Ann Warren. The Film Zone, 23.50 hs.

Algunos de mis compañeros de redacción le festejan a Soderbergh sus títulos más banales y adocenados como *La gran estafa*. Otros, por el contrario, prefieren aquellos pretenciosos y amanerados, como justamente este film protagonizado por Terence Stamp. Yo, por ahora, paso.

## MIÉRCOLES 20

EL EMPLEO DEL TIEMPO, *L'emploi du temps* (2001, Laurent Cantet). I-Sat 23.05 hs.  
JUEGO DE PIJAMAS, *The Pajama Game* (1957, Stanley Donen y George Abbott). Film and Arts, 17 hs.

## Antoine el terrible

DRAGON: LA VIDA DE BRUCE LEE, *Dragon: The Bruce Lee Story* (1993, Rob Cohen), con Jason Scott Lee y Lauren Holly. Cinecanal, 19.45 hs.

Algunos directores menores son capaces de sorprendernos con títulos realmente interesantes. Este original, atrevido y ágil *biopic* sobre Bruce Lee realizado por un director cuyas películas carecen generalmente de personalidad, es un claro ejemplo de esto.

### JUEVES 21

DRACULA, *Bram Stoker's Dracula* (1992, Francis Ford Coppola). Cinemax, 17.45 hs.

DIEU VOMIT LES TIEDES (1989, Robert Guédiguian). TV5, 21.20 hs.

NADAR SOLO (2003, Ezequiel Acuña), con Nicolás Mateo y Santiago Pedrero. Cinemax, 13.30 hs.

Impecable retrato sobre la soledad de un adolescente de nuestros días, *Nadar solo* muestra a un director seguro de lo que quiere y lleno de ideas. Melancólica y bella, la película demuestra que el cine independiente argentino está pasando por un gran momento, tal vez el mejor de su historia. Para compensar, el cine más caro y de mayor difusión sigue sin recuperar el esplendor perdido hace cincuenta años.

### VIERNES 22

CAMINO SIN RETORNO, *U-Turn* (1997, Oliver Stone). A&E Mundo, 22 hs.

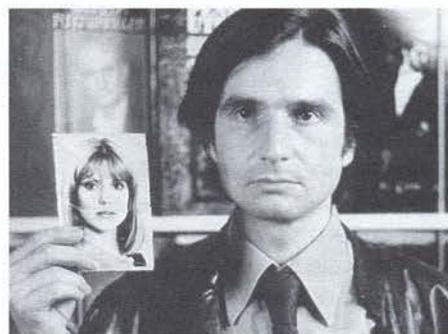
UN TIRO EN LA NOCHE, *The Man Who Shot Liberty Balance* (1962, John Ford). Retro, 14 hs.

EL MILAGRO DEL ARROYO MORGAN, *The Miracle of Morgan Creek* (1944, Preston Sturges), con Eddie Bracken y Betty Hutton. Cinecanal Classics, 19.55 hs. Genio de carrera fugaz, transgresor nato con genuina vocación por la comedia, Preston Sturges es una de las mejores cosas que le pasaron al siglo XX. Esta irreverente comedia alcanza límites insospechados de crítica social y falta de respeto por todas las instituciones creadas por el ser humano. Un film perfecto para entender al director y para comprender por dónde pasan las buenas comedias de la historia del cine.

### SABADO 23

EL CLUB SOCIAL DE CHEYENNE, *The Cheyenne Social Club* (1970, Gene Kelly). Retro, 14 hs.

En octubre, Europa, Europa exhibirá, una por sábado, todas las películas de Antoine Doinel. Caso único en la historia del cine, François Truffaut (1932-1984) construyó el personaje a lo largo de 20 años, siempre interpretado por Jean-Pierre Léaud. La libertad y el desenfado con los que están concebidas estas películas son análogos a la anarquía y la espontaneidad reinantes en la personalidad de Antoine. El ciclo comienza con *Los 400 golpes* (1959), película inicial de la Nouvelle Vague y de este extenso *coming of age* de Antoine Doinel (recomendación ya tardía, por haberse exhibido el primer sábado del mes). El pequeño Doinel-Léaud, de 13 años, enfrenta la indiferencia de su madre y padrastro y el autoritarismo de sus profesores. La historia se estructura en episodios, Truffaut monta sus escenas contrastándolas: nada es estable, ni las relaciones ni los sentimientos (y así seguirán siendo a través de los años), salvo su amistad con René, con quien se ratea y va al parque de diversiones (uno de los pocos momentos de felicidad de Antoine en el film, junto con su escapada al cine y su "encendida" pasión por Balzac). La desolación al ver a Antoine entregado a la policía por sus propios padres y enviado a un centro de detención juvenil contrastará con el histórico último plano, abierto a la esperanza de libertad. La historia sigue en *Antoine y Colette* (1962), episodio del film coral *El amor a los veinte años*. Este corto continúa la larga travesía de Antoine signada por la dificultad de amar y ser amado, tema central en Truffaut. Antoine tiene 17 años (los rasgos, tono y gestos de Jean-Pierre Léaud ya se vuelven inseparables de Doinel) y se enamora por primera vez: conoce a Colette durante un concierto y se muda enfrente de su casa para poder abordarla. La estructura narrativa es mucho más simple y lineal que la que tendrán sus futuras obras (incluye un solo flashback de *Los 400 golpes*) y el humor prevalece por sobre la necesidad insatisfecha de Antoine de ser amado por Colette. (9/10, 22 hs.; 10/10, 2.25 hs.) *Besos robados* (1968) fue también conocida como *La hora del amor* (así se la exhibe en este ciclo). Antoine, veinteañero, abandona el ejército y comienza a trabajar en un hotel como conserje, para luego meterse a detective privado y más tarde reparar televisores. Otra vez hay poco de permanente. Sólo el personaje misterioso que habla al final, en contraposi-



El amor en foto de *El amor en fuga*.

ción con Antoine, puede ofrecer lo absoluto. Sus objetos de amor aquí son Christine (presente en el resto de su historia cinematográfica), Mme. Tabbar y varias prostitutas. La narración vuelve a ser episódica y con múltiples referencias a las películas anteriores. El personaje crece pero sigue siendo ingenuo y desenfadado, pura pasión, por momentos obsesiva pero genuina. Christine, delicadamente, se acerca a él y permite que sus besos sean robados. (16/10, 22 hs.; 17/10, 3.20 hs.)

*Domicilio conyugal* (1970) se encuentra plagada de observaciones sobre la vida en pareja y la sociedad en general. Antoine se ha casado con Christine, se ha vuelto aun más caprichoso y sigue buscando lo absoluto (el color de las flores que él mismo tiñe y vende). Truffaut vuelve a narrar a través de los enfoques contrastantes entre sus personajes y sus relaciones, Antoine busca ideales inútiles y egoístas, dueño de un romanticismo de antología, ajeno a las presiones sociales y familiares. El sabor remanente es más amargo y hasta cruel. (23/10, 22 hs.; 24/10, 4 hs.)

Nueve años después, Antoine se divorcia en *El amor en fuga* (1979), título existencial para una película existencial. Antoine se enamora de una mujer cuya fotografía fue rota en pedazos y él se ocupa de rearmar. También Truffaut compone un rompecabezas con varios flashbacks de las aventuras de Doinel, más nuevos encuentros con nuevos y viejos personajes. Antoine se aboca otra vez a la búsqueda de esa mujer idealizada mientras Colette, Christine, Sabine y Liliane desfilan en pantalla como retazos de lo absoluto. Una utopía romántica cristalizada por la más grande trinidad romántica del siglo pasado: Truffaut-Léaud-Doinel. (30/10, 22 hs.; 31/10, 3.15 hs.). Fabiana Ferraz

EL MAULLIDO DEL GATO, *The Cat's Meow* (2001, Peter Bogdanovich). Cinecanal, 22 hs.

#### DOMINGO 24

UNA RELACION PARTICULAR, *Une liaison pornographique* (1999, Frédéric Fonteyne). I-Sat, 22 hs.

SOÑAR, SOÑAR (1976, Leonardo Favio). Volver, 17 hs.

MISION: IMPOSIBLE II, *Mission: Impossible II* (2000, John Woo), con Tom Cruise y Thandie Newton. AXN, 14 hs.

Como he repetido en varias oportunidades (aunque no en esta sección, propiedad del impar Don Jorge García), este film es una de las grandes obras maestras de la última década. Cine puro, como quería Alfred Hitchcock y como nos gusta a los que amamos el buen cine. Ese que no envejece ni se rige por moda alguna.

#### LUNES 25

LA MUGRE Y LA FURIA, *The Filth and the Fury* (2000, Julien Temple). I-Sat, 18.00 hs.

LA BAHIA DE LOS ANGELES, *La baie de anges* (1963, Jacques Demy). Europa, Europa, 22 hs.

EL SABOR DE LA CEREZA, *Ta'm e guilass* (1997, Abbas Kiarostami), con Homayon Ershadi y Abdolrahman Bagheri. Europa, Europa, 15.05 hs.

Ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes, la película fue un fenómeno mundial y hasta un imprevisto "éxito" de taquilla en este país. La posibilidad de acercarse por primera vez a Abbas Kiarostami y a su cine. Aunque luego se descubrió que tenía varios films mejores que este. Mucho mejores.

#### MARTES 26

QUE EL CIELO LA JUZGUE, *Leave Her to Heaven*

(1945, John M. Stahl). Cinecanal Classics, 15.10 hs.

YO QUIERO MORIR CONTIGO (1941, Mario Soffici).

Volver, 19.25 hs.

VERTIGO (1958, Alfred Hitchcock), con James Stewart y Kim Novak. Cinecanal Classics, 22 hs.

La obra más personal de uno de los más grandes artistas de todos los tiempos. Clásico de clásicos de visión obligatoria, la película está a la altura de su fama. Como dijo Cabrera Infante, "la obra cumbre del romanticismo en el siglo XX".

#### MIERCOLES 27

AYUDAME A VIVIR (1937, José Agustín Ferreyra). Volver, 17.35 hs.

LA MOSCA, *The Fly* (1958, Kurt Neumann). Cinecanal Classics, 22 hs.

EL CONQUISTADOR DE LOS MARES, *Captain Horatio Hornblower R.N.* (1951, Raoul Walsh), con Gregory Peck y Virginia Mayo. Retro, 14 hs.

La quintaesencia del film de aventuras en el mar. El clásico capitán Horatio Hornblower en su mejor versión cinematográfica. Como en todos los films de Raoul Walsh, esta historia alcanza por momentos una euforia y una alegría de esas que sólo el cine clásico era capaz de combinar con cierta tristeza y melancolía. Sólo resta decir una cosa sobre Walsh y este film: ¡Master and commander!

#### JUEVES 28

UN DISPARO EN LA OSCURIDAD, *A Shot in the Dark* (1964, Blake Edwards). MGM, 18 hs.

UN ASUNTO DE MUJERES, *Une affaire de femmes* (1988, Claude Chabrol). Europa, Europa, 22 hs.

CREPUSCULO, *Twilight* (1998, Robert Benton), con Paul Newman y Susan Sarandon. The Film Zone, 14 hs.

Robert Benton es uno de esos cineastas ta-

pados que a lo largo de su carrera nos han entregado algunas películas nobles y perdurables, llenas de emoción y muy bien filmadas. Su notable ópera prima —el western *Bad Company* (1972)— y este melancólico film crepuscular son dos buenos ejemplos. También hizo algunos trabajos horribles cuyos nombres no merece figurar aquí aunque gocen de un inmerecido prestigio.

#### VIERNES 29

MUJER FATAL, *Femme fatale* (2002, Brian De Palma). Movie City, 20.55 hs.

BOXCAR BERTHA (1972, Martin Scorsese). MGM, 23.30 hs.

#### SABADO 30

JUAN MOREIRA (1973, Leonardo Favio), Volver, 22 hs.

EL FUGITIVO JOSEY WALES, *The Fugitive Josey Wales* (1976, Clint Eastwood). Retro, 14.00 hs.

LUMIERE Y COMPAÑIA, *Lumière et compagnie* (1995, varios directores), con Jeffe Alperi y Romane Bohringer. Europa, Europa, 17 hs.

Cuarenta directores de todo el mundo festejan el aniversario del nacimiento del cine (o de la venta de entradas, como dijo Godard) filmando cortos con equipos como los que utilizaban los hermanos Lumière. No hay misterios. Lelouch filma como Lelouch, Kiarostami como suele hacerlo, lo mismo para David Lynch y así todos. De todas formas es una experiencia muy simpática y divertida.

#### DOMINGO 31

BADLANDS (1973, Terrence Malick). Retro, 22 hs.

EL PUEBLO DE LOS MALDITOS, *The Village of the Damned* (1995, John Carpenter). Cinecanal, 12.15 hs.

EL DORADO (1967, Howard Hawks), con John Wayne y Robert Mitchum. Retro, 18 hs.

Luego de unos años sin filmar, Howard Hawks inicia la última etapa de su carrera con una libertad, lucidez y ligereza que le permiten crear un puñado de obras maestras. Este film —ciertamente una remake de *Río Bravo*— es una prueba de estas características. Los temas del director siguen intactos y el dúo John Wayne y Robert Mitchum es más grande que la vida. Una película imprescindible y un clásico adorable.

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



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY  
CINERAMA  
VIDEOS-DVD

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



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

# Disparen sobre El Amante

CORREO DE LECTORES

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

## Señores de *El Amante*:

Frente a la penumbra sociocultural y económica que envuelve nuestro territorio, he comenzado a preguntarme acerca de la identidad cultural de un país que sin tener una soberanía arraigada sólo se limita a (no) presentar nuestra realidad contemporánea de una forma demasiado insípida y ramplona, prácticamente impotente. De acuerdo con los estrenos del año (uno de los más pobres en calidad y diversidad), no encuentro una relación coherente entre aquello que supone representarnos (*Patoruzito*, *Peligrosa obsesión* y otros disparates) y aquello que realmente es nuestro folklore y cultura popular. En tiempos de inestabilidad de toda índole y de fragmentación estatal multiforme, debo oportunamente lamentar la exclusión de una crítica social loable, y ante el devenir de una cinematografía que oscila entre lo *choronga* y lo estrictamente comercial y ante la postura del establishment local, espero al menos que aquellos que buscan en la cultura formas de identificación puedan verse reflejados en su demanda con una cinematografía de un "tercer sector" o del resto del mundo y no quedarse con la noción de Jorge Coscia de que si la gente es pelotuda le corresponde entonces un cine pelotudo o que la idea es, lisa y llanamente, favorecer al cine nacional más allá de la pelotudez de la gente. Saludos.

**Martín Alejandro Medina**

## Señores de *El Amante*:

Después de muchos años de lectura les escribo por primera vez. Es para decirles que al igual que otros lectores detesté la tapa y el número anterior, del mismo modo que fue un placer leer la edición que está actualmente en la calle. [N de la R: la carta llegó cuando el número 149, tapa *Colateral*, estaba en la calle.]

**Gerardo Rozin**

## Señores de *El Amante*:

Quiero expresar mi profunda indignación por la crítica de Gustavo Noriega sobre *Las*

*trillizas de Belleville*. Más allá de que me haya gustado o no la película, espero más de una crítica de cine que una nota describiendo a los protagonistas como "un mudo tarado y su despótica abuela", porque, convengamos, eso me lo podría decir cualquier amigo o familiar que haya ido a verla. Me parece que si al señor no le gustó, podría haberse esforzado diez minutos en elaborar una crítica coherente y bien fundamentada en vez de despoticar sin sentido defendiendo dudosos principios artísticos. En primer lugar creo que Gustavo no notó en ningún momento un elemento muy importante en la película: Bruno, el perro. A mi entender, quizás esté equivocada, Bruno es esencial para el film. Es un enigma lo que puedan llegar a pensar (o no) la abuela Souza y Champion puesto que la focalización narrativa está colocada en el perro desde la primera escena en la que este aparece. Bruno refleja todas las emociones que no vemos en sus dueños y es el personaje que nos conecta con ese mundo que, creemos, es *tan* distinto al nuestro. Por esto creo que la descripción de Gustavo es un tanto torpe y necia, ya que me parece muy valorable que un film casi mudo pueda llegar a transmitir reacciones tan encontradas (es como una risa medio melancólica y desesperante) a través de un perro.

También creo que vale mucho la pena reconocer el ingenio con el que están caracterizados los antagonistas y los personajes secundarios (los mafiosos, el mozo del restaurante, entre otros). Por otro lado, me parece que falta un poco de autocuestionamiento por parte del crítico: si bien creo bastante apresurado hablar de animalización en los personajes, no veo qué puede tener de malo que los protagonistas sean un psicótico y su despótica abuela. ¿Acaso sólo nos interesan los personajes "sanos", los ejemplos de la sociedad? ¿No sería más rico analizar el contexto de los personajes? Una persona que llena su existencia con una sola actividad, con el pleno objetivo de ocupar su tiempo y así no pensar en lo triste de su vida y del mundo que lo rodea... la miseria de la posguerra y de un mundo asquerosamente injusto. Una película que pueda transmitir algo así me parece mucho más interesante que una que narre la historia de un ser superinteligente, sensible, "sano" y "normal" y nos deje una moraleja pedorra. Creo que me quedan mil cosas para agregar,

pero voy a decir sólo dos más a manera de comentario. Primero, no creo que haya una mejor manera de mostrar monotonía que con monotonía, y de hecho, es un aspecto muy bien manejado, porque la película no se torna pesada... su consistencia es densa por el ambiente que crea, no por falta de ingenio. Segundo, no creo que Chomet se haya propuesto otra cosa que parodiar una persecución (si no, el auto de los mafiosos no se rompería en pedazos al chocar con un carrito de bebé ni los vehículos se moverían a dos por hora). Tampoco me parece mal que el arte no se sujete a reglas de tipo "estás re-out, las persecuciones ya fueron". En definitiva, me parece que no se puede interpretar un universo paralelo sin remontarnos a este, porque se pierde una increíble cantidad de formas y detalles importantes (es como ver una película doblada). A veces pareciera que los lectores nos esforzamos mucho más que los críticos en comprender y analizar las cosas. Me cansé de las condenas a rolete sin beneficios a la crítica genuina de las obras. En definitiva, si vas a bardear, hacelo con altura.

**María Chiapparo**

## Una bengala en el ocaso

El editorial que Javier Porta Fouz dedica a Rivera me ha parecido el mejor texto del número de septiembre. Mucho más que un gesto de cariño y de respeto—que a más de uno nos habrá arrancado una sonrisa nostálgica—, aquellas pocas líneas logran retratar a un autor iluminado, y se valen de aquella luz para criticar con certeza un paño que generalmente se halla en tinieblas: el del periodismo crítico. Qué irónico me resultó, por lo tanto, descubrir que la claridad de las primeras páginas iba desapareciendo a lo largo del número hasta perderse—luego de atravesar algunas críticas más bien deslucidas— en el oscuro terreno del correo de lectores. Y no pretendo con esto iniciar un debate innecesario, pero ocurre que algunos sujetos se han tomado el título de la sección como si fuera una máxima a cumplir a toda costa. Si no fuera por la existencia de algunos mensajes amenos, creería que la agresividad exacerbada de los comentarios es el *leitmotiv* del correo. Realmente no lo entiendo: comprar mensualmente una revista que tiene más de 60 páginas de críticas y opinar luego que son todas deplorables habla

# Desparaten sobre El Amante

más de la falta de coherencia de quien la compra que de quien la escribe; y qué decir de quien los acusa de haber caído en el facilismo y luego pretende decirles cómo se deberían hacer las cosas... ¿de quién es la actitud facilista? Y si consideré que los textos se enturbiaban a medida que se alejaban de la editorial, no podía esperar menos de la última misiva, cuyo autor –cuya superflua ampulosidad me recordó a Ignatius Reilly– declama estar harto de quién sabe qué y no pretende sino ocupar espacio en una revista que ya no comprará; o al menos eso es lo que cree (las tinieblas se hicieron tan profundas en estos últimos renglones de la revista que su ambigüedad rayaba en el paroxismo). Me tranquiliza pensar que los amantes se toman el cine tan a pecho que la película de Salles ha refrito la efervescencia discursiva de los 60, y por el momento todos nos sentimos un poco Mattelart, un poco Schmucler y, por qué no, un poco marxistas (¡pero por Groucho!).

**Jorge Bembibre**

## Amigos de *El Amante*:

Justo en el momento en que Shyamalan se pone más interesante, ustedes lo abandonan. Hay una especie de histeria crítica en eso de entronizarlo primero con un fervor laudatorio inusitado cuando el estreno de *Sexto sentido* para luego aprisionarlo en la telaraña del olvido tres películas más tarde. Porque la nota de Brodersen (a quien aprecio mucho por su atención al cine oriental) es de lo más indiferente, poco rigurosa y desganada que he leído en mucho tiempo. Bah, lo de nota es un decir; apenas cuatro o cinco líneas de compromiso. Que una revista que se ha basado en la polémica para construir su identidad deje pasar esta posibilidad sólo porque le urgía ungrir a Michael Mann como autor me parece bastante pobre. Y no lo digo por lo de Mann, a quien muy pertinentemente le dan la atención que merece, sino por la interesante oportunidad de disentir política y estéticamente sobre *La aldea* que dejaron pasar. Criticando un libro de Jaime Pena, Treroto la escribió hace poco que es preferible el análisis preciso y la reflexión lúcida al adjetivo fácil y la mirada calificadora de los críticos jóvenes. En cambio, ustedes despacharon a esta película con sólo 22,5 líneas, 1

adverbio y 3 adjetivos acuáticos: inodora, incolora y singularmente insípida. No voy a decir que esta película es imprescindible como el agua porque no lo creo, porque Shyamalan nunca me volvió loco y porque *Señales* es la que más me gusta de todas sus películas. Sin embargo, creo que no advirtieron la singularidad de *La aldea*. Singularidad que, si existió, no consistió jamás en la vuelta de tuerca final sino en la solidez y precisión con que construye los personajes y desenvuelve el relato. Esta película no es “una mera excusa argumental para la vueltita final”, como escriben con rima involuntaria incluida. La “vueltita final” es, más bien, una mera excusa formal para el discurso político, y ese es el gesto notable de un tipo inmerso en el mainstream. Desde la gloriosa época de los westerns y la conquista del Oeste nadie se había dedicado a reflexionar con tanta lucidez sobre el fundamento de la nación que hoy es el imperio. Claro que la visión del hombre-héroe de Mann es más atractiva de filmar que la utopía religioso-comunitaria de una nación –porque entre la realidad y la leyenda es mejor, estéticamente, imprimir la leyenda–, pero no perdamos de vista que Shyamalan optó por esto último, lo vistió de cine de género y logró que nos interesáramos por la construcción mental de los personajes y su ética tan compleja como difícil de juzgar. No sé si ha primado en la opinión de la revista el prejuicio ateo que lleva a unos cuantos intelectuales a rechazar todo elemento religioso como signo de fundamentalismo y de primitiva imbecilidad –habían escrito algo al respecto de *Señales*– pero sí pienso que dejaron escapar una magnífica posibilidad de discutir sobre cine.

Un abrazo a todos,

**Marcos Vieytes**

## Queridos amantes:

Esta carta es y no es sobre una crítica de la web. La crítica de la que hablo es de Porta Fouz y se refiere a la película *Chicas pesadas*, pero no es la crítica en sí lo que me interesó, sino las películas que allí se nombran y que podrían entrar en el grupo de las nuevas comedias de los últimos años. Hablo de joyas como *Zoolander*, *Escuela de rock*, *Starsky y Hutch*, *A Night at the Roxbury*, *Elf*, etc.

A lo que voy es que me encantaría ver en la revista un artículo que hable de esta camada de frescas comedias, y también de cómo acá y en todos lados son las películas más menospreciadas de hoy en día. Un artículo que hable de esos grandes cómicos que hoy son Will Ferrell, Ben Stiller, Owen Wilson, Jack Black, y un poco también Vince Vaughn. Un saludo para el lector David Pafundi. ¡Quedate tranquilo, David, que *21 gramos* no es para nada comercial!

**Javier Kaplan**

## Señores de *El Amante*:

No puedo explicar la emoción que sentí al abrir el último número de *El Amante* y leer el editorial. Ya no curso más, pero justamente estaba en la facultad, esperando en “Alumnos” para hacer unas averiguaciones sobre los finales, y fue doblemente emocionante leer allí mismo las palabras de Javier Porta Fouz. Jorge Rivera fue mi profesor. Su materia, Historia de los Medios, mi favorita. Javier habla de ella como una materia resistida. Y yo sé que la gente me mira con cara rara cada vez que digo (siempre que tengo la oportunidad, y a veces también cuando no la tengo) que es mi materia favorita. De toda la carrera. Que la amo. Que me remito a ella en todo momento. Que siempre meto un bolo sobre *Nobleza gaucha* o el *Juan Moreira* de Gutiérrez o la novela de folletín o la locura radiofónica de Orson Welles, no importa de qué sea que estoy hablando o escribiendo. Conocer la noticia de la muerte de Rivera fue algo muy triste. Pero leer el homenaje (inmensamente merecido) que le dispensó *El Amante* fue reconfortante. Envío también mi humilde homenaje desde estas líneas. (Agrego: Javier también fue profesor mío, suplantando a Anabella Mesina en Teorías sobre el Periodismo de Ford). Dos temas más ya que estamos: me alegra ver el 1 que Panozzo y Porta Fouz le pusieron a *La aldea*. Me pareció lamentable la película. Tanto que no pude evitar enviar un mail a mis amigos (a los que generalmente envío recomendaciones cinematográficas) como antirrecomendación, para ahorrárlas el dinero de la entrada. (Se lo reenvío, por si no tienen nada que hacer y quieren leer la indignación de un cinéfilo.) Último tema a destacar: rebalzo de alegría por la decisión de enviar *El abrazo partido* como representante argentina para el Oscar. Después del antecedente de *Manuelita* estaba segura de que mandábamos a *Patoruzito*, así que casi muero cuando escuché la noticia. Una de las mejores películas que pudimos ver este año (¿la mejor tal vez?). Una vez más, sólo felicitar a Hendler (¡que lo amooo!), Burman y compañía. Desde casa mirando el DVD y con el póster en la pared estaré esperando las mejores noticias (aunque esto ya es suficiente). Besos.

**Anabella Castro Avelleyra**

## La involución del suspenso y el súmmum del barrio privado

Jueves 2 de septiembre de 2004. Se estrena la última película de M. Night Shyamalan. El ansia comienza a surcar las venas, pero así y todo logro contenerme hasta el viernes cuando, arrastrada por la curiosidad y el miedo, salgo de mi casa hacia el cine y me siento en una butaca pensando cuán escalofriante será la pesadilla que tendré a la noche. Recuerdo a los fantasmas de *Sexto sentido* y a los maléficos extraterrestres de *Señales* y comienzo a imaginar a los espeluznantes seres que habitarán los bosques aledaños a *La aldea* mientras unos dibujos animados avisan en la pantalla que es hora de apagar los celulares. Finalmente todo es oscuridad a mi alrededor y ya el fondo negro de los títulos me asusta. Claro que por ese entonces aún no sabía que eso era lo único que iba a asustarme durante la eterna hora cuarenta y pico que iba a durar la película.

Aunque tal vez debería haberlo previsto. Seguir las películas de Night Shyamalan es como iniciar un camino descendente desde la punta del Everest. Seguramente me perdí algún eslabón de ese camino, ya que mi cultura shyamalaniense contempla tan sólo *Sexto sentido*, *Señales* y *La aldea*. *Sexto sentido* sería entonces el extremo superior de la montaña. Una película de verdadero suspenso y, además, con un giro inesperado sobre el final que nos da vuelta como una cachetada de Arnaldo André toda la idea que nos habíamos hecho durante la hora y tanto de la película. ¿O acaso alguien se imaginaba que Bruce Willis era uno de los fantasmas que perseguían al pobrecito (y talentosito) Haley Joel Osment? De paso, sin ser una estricta película de terror (con sangre brotando por todos lados y navegando por los pasillos como en *El resplandor*) se las ingeniaba para asustarnos... y mucho. Luego de esta experiencia esperaba (erróneamente) algo similar en *Señales*. Quería el giro sobre el final que no llegaba. Y que no llegó. Lo cual, pensándolo más tarde en frío, me pareció que estaba bien, ya que este hombre no puede andar estructurando sus películas siempre de la misma manera, ni sorprendiéndonos con cosas que ya no resultarían sorprendidas. *Señales* deja unas cuantas cosas que desear como película y no es una de

esas que se marcan a fuego en nuestra mente. Así y todo, nuevamente el miedo continuó fluyendo por mis venas aun días después de verla. Esos extraterrestres eran unos guachitos que mataban del susto a cualquiera. Dedos amputados que se movían solos y ruidos tenebrosos por doquier, gracias a Dios que le tenían miedo al agua y siempre tengo un vaso lleno en la mesita de luz. Con esta expectativa fui el viernes al cine. No esperaba un nuevo *Sexto sentido*, pero sí una hermana (aunque fuera menor) de *Señales*. La expectativa permanecerá por siempre expectante. *La aldea* no es una película de terror. Pero tampoco de suspenso. Tal vez, con suerte, es un drama. Espero no cagarle la historia a nadie que piense ir a verla (aunque la idea de esto es decirles que aprovechen esos pesos para ir a ver otra cosa). Si piensan hacerlo, tal vez lo mejor sea saltar algunos renglones. Y es que mientras yo esperaba que en esta aldea de épocas remotas los espeluznantes y diabólicos seres que habitaban los bosques comenzaran a atacar a Joaquin Phoenix como ya lo habían hecho los extraterrestres de *Señales*, nada de eso sucedió. Sólo pude enterarme (y bien rápido, no me fuera a dar miedo) de que los bichos no existían, que eran el invento de un grupete de señores que habían mirado demasiado Canal 9. Y es que todo comenzó así. Un grupo de personas, calculo que allá por la década del 70, sufrió una serie de pérdidas familiares debido a la inseguridad. Una hermana violada y muerta. Un marido asaltado y muerto. Y situaciones similares. Todas llevan a esta gente (que si cerramos los ojos los vemos: Blumberg, Hadad, Feinmann, Laje...) a irse a una reserva ecológica y crearse una aldea calcada de *La familia Ingalls* para vivir una vida donde el delito no sea un problema. El problema ahora era mantener a las nuevas generaciones adentro de la aldea ingalliana. ¿Cómo hacerlo? Como sólo a Hadad se le hubiera ocurrido: imponiendo el terror y el miedo. Les decimos a los pibes que si atraviesan el bosque que ha de devolverlos a la civilización se los comen unos monstruos horribles y listo. ¿Pero cómo hacemos para que se coman semejante cuento? Nos disfrazamos de monstruos de vez en cuando, matamos un par de bichos, inventamos un par de historias y listo. Claro que el monstruo que inven-

tan, al fin y al cabo, no era capaz de asustar ni a la abuelita. No sé si lo de Shyamalan fue una cita, un homenaje, un guiño o simple falta de imaginación, pero el monstruo es el lobo disfrazado de Caperucita: una bestia marrón y peluda bajo una capa colorada. Se les cae la historia cuando Adrien Brody le clava un cuchillo a Joaquin Phoenix (¡más o menos por la mitad de la película! ¡Y el pibe se pasa la otra mitad en coma! Justo cuando uno pensaba que lo único que podía llegar a ponerle un poco de color a todo esto era la actuación del Phoenix) y su chica (una cieguita) quiere cruzar el bosque para buscar remedios y salvarlo. Entonces el padre le cuenta la verdad (que los monstruos no existen, que la gente es mala, que se andan pegando tiros por ahí) y la larga al bosque. Pero le dice que el mito existía. Por eso cuando aparece un Caperucito en su camino uno se sacude el sueño que lo hundía en la butaca y espera un giro terrorífico en la historia. Que, una vez más, no sucede. Porque no pasan ni cinco minutos de desconcierto cuando nos enteramos de que es Adrien Brody (un muchachito con retraso mental) disfrazado. La cieguita atraviesa el bosque sin mayor problema (era un buen momento para que le ocurriera algo, no sobrenatural, que al menos actuara de moraleja sobre lo terrible de la vida aislada y basada en la mentira). Asoma apenas el hocico tras los límites del barrio privado, le dan los remedios y vuelve a internarse en la tierra de ensueños de Hadad. Llega a la aldea, donde la muerte de Brody les sirve a los vejetes asustados para perpetrar la mentira y continuar su idilio terrorífico en este barrio privado que bien podría ser la reserva Blumberg en vez de la reserva Walker (nombre del padre de la niña y, por ende, de su reserva ecológica). Shyamalan no asusta, no impacta y, además, hace apología del barrio privado, el terror (no en tanto género cinematográfico) y la mentira. Por más que se empeñe, como el gran Alfred Hitchcock, en hacer una breve aparición en todas sus películas, cada vez está más lejos del maestro del suspenso.

Con el estreno de *Hombre en llamas* hace menos de 15 días y ahora de esto, la filosofía de Hadad y compañía se encuentra de parabienes. Para nosotros: puros males.

Anabella Castro Avelleyra

[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

### Evolución

LA ALDEA, *The Village*, EE.UU., 2004, 108', dirigida por M. Night Shyamalan, con Bryce Dallas Howard, Joaquin Phoenix, William Hurt.

Para comprender el cine de Shyamalan casi en su totalidad, es necesario desligarse de ciertos preconceptos sobre las temáticas recurrentes en sus películas, en especial de sus famosas vueltas de tuerca. Estas han pasado de ser uno de los mayores atractivos de sus films, al obligarnos a replantearnos detalles y diálogos, a constituirse en un molesto parámetro utilizado para dictaminar si sus películas valen mucho o poco, o si esas manifestaciones en el desenlace son lo único que cuenta. Si bien la magnitud de la sorpresa final no es proporcional a la calidad de todo el relato, se ha vuelto un karma del cine del director desde *Sexto sentido* en adelante y ha llevado a evaluar a sus películas de manera fragmentada, como si partiéramos de una única clave para descifrar su universo entero.

Con *La aldea* se produce un quiebre y por eso la apuesta resulta más arriesgada. La revelación ocurre mucho antes del final y está lejos de ser la más sorprendente en términos de resignificación; se desarrolla prolongada y agónicamente, y por primera vez son los personajes quienes manejan los conflictos como Shyamalan maneja a los espectadores (uso y abuso de voz en off mediante) y corporizan algunas de las inquietudes de su creador, como la debilidad desafiada y la seguridad de lo apócrifo. El director se libera de sí mismo cuando la precisión en los encuadres y la dilatación de los acontecimientos no le impiden reflexionar sobre el amor y la amistad —dos temas centrales en su cine— y renueva el lenguaje al no ocultar a sus personajes entre tanta escena calculada y prolija. Decidido a despegarse de su karma (incluso atenúa su actuación desde un plano perfecto), deja relucir su costado de cineasta romántico en la relación de amor-sacrificio entre Lucius e Ivy. Si bien no creo que *La aldea* ejemplifique la madurez de Shyamalan, se percibe una evolución en términos narrativos en tanto que el director, afortunadamente, no se priva de sus característicos planos: epifanías de un final devastador que terminan siendo el prólogo de una esperanza. **Milagros Amondaray**

### Pálido fuego

LOS RUBIOS, Argentina, 2003, 89', dirigida por Albertina Carri, con Analía Couceyro.

A diferencia de muchos de mis compañeros de revista, *Los rubios* de Albertina Carri me parece fallida y con pocos logros. Entre estos últimos hay un momento que casi justifica la película: Analía Couceyro (que actúa de Albertina Carri) cuenta cómo a los 3 o 4 años, al ser interrogada por un grupo de paramilitares que venían a secuestrarlos, señaló en una foto a los que eran sus padres. La carga de dolor vuelve casi insoponible la escena. Pero en el contexto resulta un hallazgo solitario.

Hay un exceso de egocentrismo en la construcción de la protagonista Albertina-Couceyro, que encierra a la película en un universo autorreferencial. Pese a la importancia que da a su propia opinión, son más interesantes las anécdotas sobre el pasado que los comentarios de ella sobre ese pasado. Al igual que su protagonista, *Los rubios* cree que cualquier cosa que aparezca va a ser pertinente, e inserta animaciones de playmobils, acaso como oscura metáfora de la visión del mundo de una nena. Difícil de entender es también la escena casi final de cinco integrantes de la película con pelucas rubias (más un perro), alejándose por el campo mientras se escucha *Influencia* de Charly García. Quizás es una metáfora de la (re)construcción de una familia, un manifiesto político o un chiste. Sea lo que fuere, tengo la impresión de que en ninguno de sus posibles significados funciona demasiado bien. La intención detrás de estas y otras escenas tiende a aclararse sólo después de la lectura de una nota o una entrevista a la directora. Todo parece mucho más interesante en estos agregados posteriores que en el celuloide. Y, al menos a mí, las películas que debo ver con un manual de instrucciones me dejan frío.

Si algo caracteriza a esas dos escenas y a gran parte de *Los rubios* es el capricho convertido casi en militancia estética. Capricho es la elección de metáforas de relación casi aleatoria con sus posibles sentidos. También lo es mostrar como un enemigo a todo aquel que no acata los deseos inme-

diatos de Albertina-Couceyro. Por ejemplo, un comité del INCAA que cuestiona parte del proyecto es convertido en un "ellos" generacional sólo preocupado por entorpecer el nacimiento de miradas nuevas. Con no menos arbitrariedad se juzga a Paula L., única sobreviviente del centro clandestino donde asesinaron a los padres de Carri. Ella cuenta su historia, pero se niega a hacerlo en cámara: "Yo no hablé en la tortura, no testimoníé para la Conadep, tampoco lo voy a hacer ahora frente a una cámara". Albertina-Couceyro le responde: "Me preguntó en qué se parece mi cámara a una picanas. Quizá me perdí un capítulo de la historia del arte, no sé...". Una crítica insensible que se entromete con decisiones que pertenecen a la intimidad. Un ensañamiento contradictorio, además: Carri tampoco da testimonio a cámara en forma directa, es Couceyro la que cuenta tanto su historia como la de Paula L.

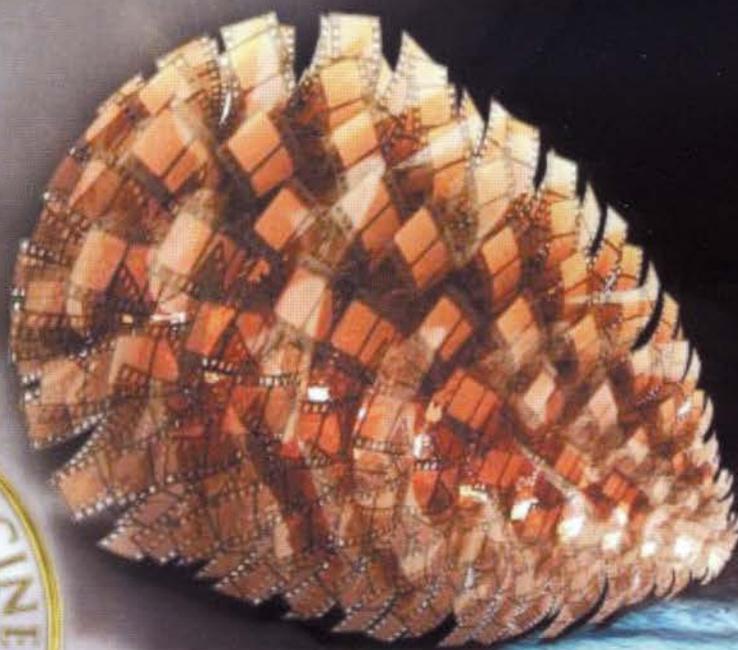
En el conurbano se entrevista a ex vecinas de la familia Carri Caruso. Con una edición confusa, se manipula el discurso de dos vecinas imponiendo lo que los realizadores creen que esas mujeres dicen. Entre otros procedimientos dudosos, se le miente a una de ellas sobre la finalidad de la filmación. En una incómoda complicidad involuntaria, el espectador queda en cambio entre los elegidos que sí tienen derecho a saber para qué se usan esas entrevistas. Con el tono acusatorio de algunas preguntas y comentarios de los realizadores, se da a entender una supuesta complicidad ideológica con la dictadura por parte de las vecinas. Pero con la forma poco clara de mostrarlo, nos quitan la posibilidad como espectadores de sacar nuestras propias conclusiones. Esta acusación atraviesa *Los rubios* y se extiende a toda la sociedad, como evidencia una respuesta de Carri en la entrevista que dio a María Moreno en *Radar* (19/10/03): "Siempre (...) pensé que lo que sucedió fue responsabilidad de la sociedad entera". Toda una declaración de principios, tanto estéticos como políticos. O quizá no, ¿qué dirá el manual de instrucciones?

**Manuel Trancón**

del 11 al 18 de diciembre

# PANTALLA PINAMAR

2004 - 2005



**Un encuentro de cine  
junto al mar**

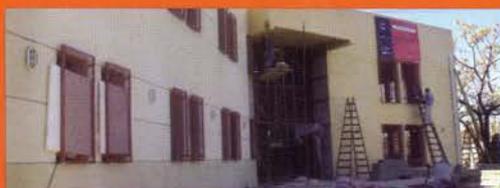
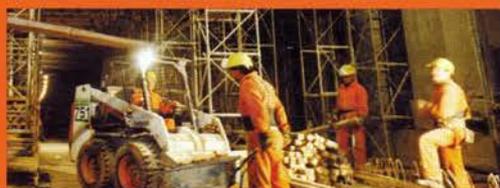


Instituto Cultural  
Gobierno de la Provincia  
de Buenos Aires

INCAA  
INSTITUTO NACIONAL DE CINE  
ARGENTINO

# BsAs10

LA CIUDAD QUE QUEREMOS VIVIR,  
LA ESTAMOS HACIENDO HOY



**BsAs10** es un compromiso. El compromiso de construir una Ciudad diferente, donde cada uno viva como debe vivir.

Y también es un sueño. Porque los sueños son motores del trabajo, son la energía del esfuerzo colectivo.

**BsAs10** es el plan de infraestructura y recuperación del espacio público del Gobierno de la Ciudad. Es la construcción de subtes y el arreglo de plazas. La recuperación del Teatro Colón y las obras en la ex-Casa Cuna. Decenas de nuevas escuelas y la pavimentación y el alumbrado de calles.

**BsAs10** también es cumplir las normas de tránsito, es el cuidado responsable de las mascotas, es colaborar con la limpieza, es respetar el patrimonio. Porque para cambiar la Ciudad, tenemos que cambiar todos.

**BsAs10** es el futuro. El futuro que, juntos, estamos haciendo hoy.

[www.buenosaires.gov.ar](http://www.buenosaires.gov.ar)