

EL AMANTE CINE

Nº 166

MARZO

2006

DOSSIER
EL AMOR
A LOS 80
(PRIMERA
PARTE)

80

ARG \$ 9,50
URU \$ 95

AÑO 15
ISSN 150636



0.016.6

9 770329 260003

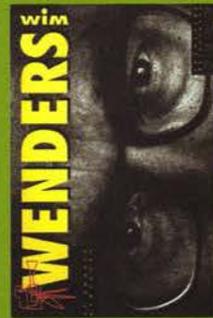
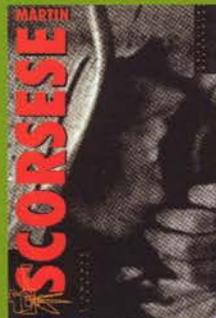
9 770329 260003



EN MARZO

Suscribite por 12 números a **EL AMANTE**, llevate un libro de regalo y obtené un 10% de descuento en los cursos de **EL AMANTE/Escuela**.

Llamá al tel./fax 4952-1554
o escribinos a
amantecine@interlink.com.ar



Y si vivís en otro país, también podés recibir **EL AMANTE** en tu casa

Gastos de envío incluidos
Mercosur US\$ 75. Resto de América US\$ 100. Resto del mundo US\$ 130

Envíanos un cheque en dólares a nombre de
Ediciones Tatanka S.A. a Lavalle 1928, 1º piso
(C1051ABD) Buenos Aires,
Argentina.

O también podés hacerlo a través de Western Union.

A 30 AÑOS DEL GOLPE UNA TELEVISION QUE REFLEXIONA

MARZO



Ciudad Abierta
Agita la pantalla

EN ESTRENO

La historia de la ESMA. Un documental realizado por Sergio Bellotti (director de "La vida por Perón").

La Creciente. Entrevistas sobre las políticas de la memoria. Intelectuales, militantes, organismos de derechos humanos, en diálogo con María Pía López.

Corondaes. La experiencia de la cárcel de Coronda. Un relato poco contado, bajo la aguda mirada de María Moreno.

Arqueología de la ausencia. La materia fotográfica como un modo del ensayo político, por Lucila Quieto.

Discusión intelectual y debate periodístico, en un nuevo programa conducido por Mario Wainfeld.

Y además, reponemos algunos de nuestros programas sobre el tema:

El juicio a las Juntas, con imágenes nunca vistas.

Ojos que no ven: El relato oral de las víctimas del terrorismo de estado.

La grieta. Testimonios de ex-combatientes de Malvinas, una generación invisible.

80 MULTICANAL 83 CABLEVISION 82 TELECENTRO



Mientras el presente habla del Oscar y de sus omnipresentes candidatos y premios, y al futuro del cine esperamos entreverlo en los festivales de Mar del Plata y Buenos Aires en los próximos dos meses, este número está centrado en diversas maneras de mirar hacia atrás, y en las consecuencias que eso tiene. El dossier al que le dedicamos la tapa está consagrado a la década del 80, unos años que, según descubrimos, resultaron ser de iniciación cinéfila para la mayoría de los redactores. Así es como el dossier se nos corrió del lado académico y enciclopedista al de la nostalgia y el recuerdo personal.

La película con la que abrimos la revista no tiene nominaciones ni un lanzamiento múltiple, y ni siquiera es demasiado nueva, ya que fue filmada hace dos años: se trata de un documental sobre Salvador Allende, el presidente chileno que murió durante el *putsch* pinochetista de 1973. Allende creía en el socialismo y también creía en la democracia. No hace falta tener una determinada opinión acerca de la relación entre esas dos palabras para comprender el extraordinario valor con que Allende defendió su idea y el magnífico sentido de la responsabilidad personal que encarnó hasta el último minuto de su vida. Su ejemplo, mostrado en la pequeña y conmovedora película de Patricio Guzmán, nos sobrecoge y nos abruma. En tiempos en los que la actividad política se ve desbordada por la prepotencia y el rechazo al diálogo, y el éxito económico se convierte en un espejismo numérico que sepulta todo debate, la figura de Salvador Allende nos recuerda de qué queremos hablar cuando hablamos de futuro. Hasta entonces, o hasta el número que viene.

SUMARIO

Estrenos

- 2** Salvador Allende
- 8** Derecho de familia
+ entrevista con Daniel Burman
- 14** Buenas noches, y buena suerte
+ George Clooney
- 17** Cándido López, los campos de batalla
- 18** Capote
- 20** Match Point
- 21** La historia del camello que llora
- 22** Encuentro de amor
Soldado anónimo
Desayuno en Plutón
- 23** El método
Tierra fría
Nanny McPhee, la nana mágica
- 24** Lifting de corazón
Descarrilados
Terror en la niebla
Destino final 3
La Pantera Rosa
Rent, los bohemios
- 25** De uno a diez

Dossier Los 80 (primera parte)

- 26** Introducción
- 28** Diario personal
- 35** Los 80, el VHS y yo
- 38** 10 películas de los 80
- 42** De marines y aliens
- 46** Lynch y Cronenberg
- 48** Cine argentino en los 80
- 51** Festival de Punta del Este
- 52** Encuentro Erice-Kiarostami
- 55** Desde España

Fuera del cine

- 56** DVD
- 60** Cine en TV
- 62** Correo
- 31** Índice EA 2005

Director
Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz
Asesora periodística
Claudia Acuña
Productora general
Mariela Sexer
Diseño gráfico
Mariana Marx
Colaboraron en este número
Gustavo J. Castagna
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

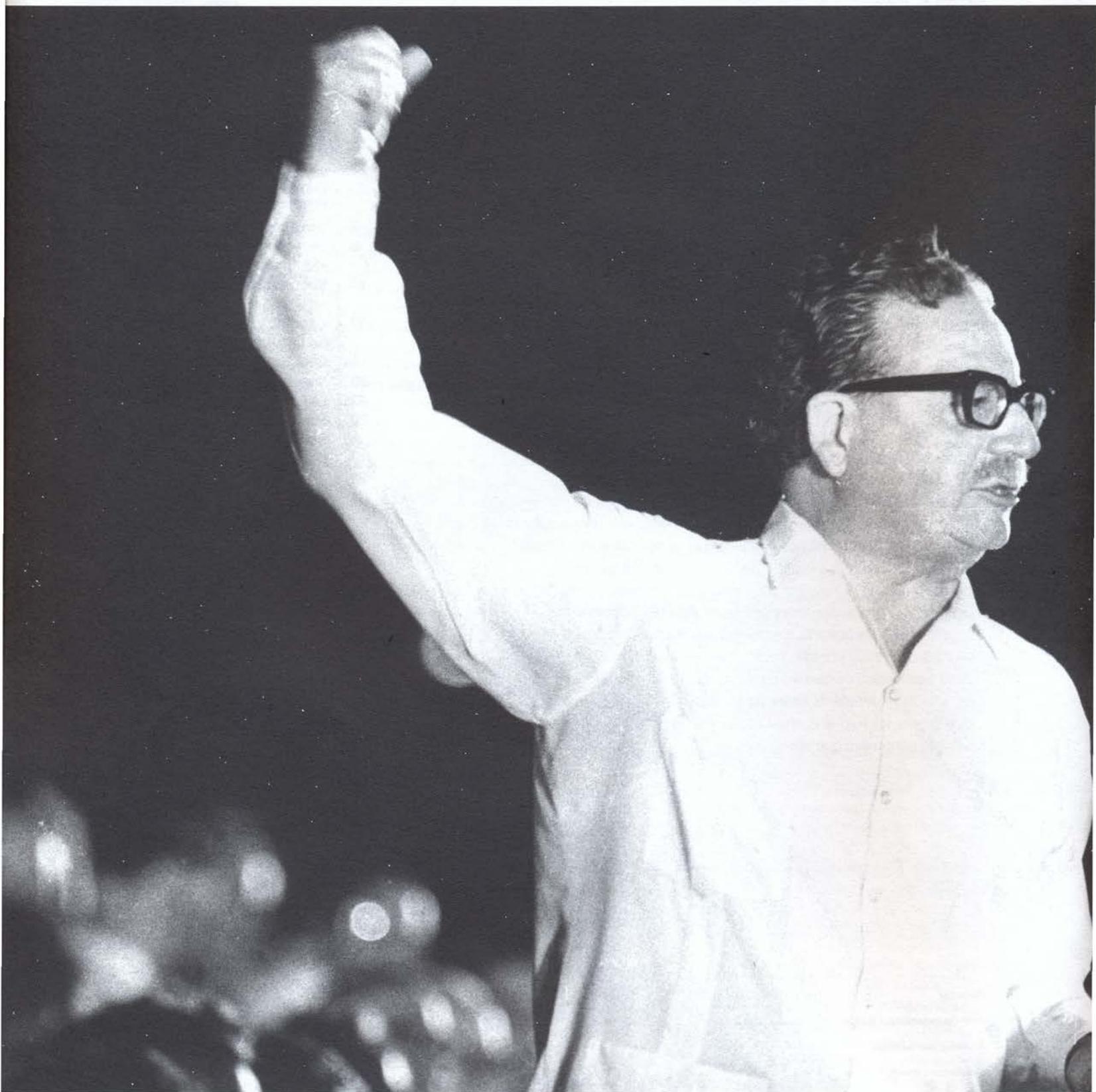
Nazareno Brega
Juan P. Martínez
Fabiana Ferraz
Juan Manuel Domínguez
Liliana Laura Ivachow
Milagros Amondaray
Agustín Campero
Federico Karstulovich
Jaime Pena
Marcos Vieytes
Tomás Binder
Ezequiel Schmolter
Marcela Ojea
Agustín Masaedo
Hernán Schell
Roberto Gargarella
Guido Segal

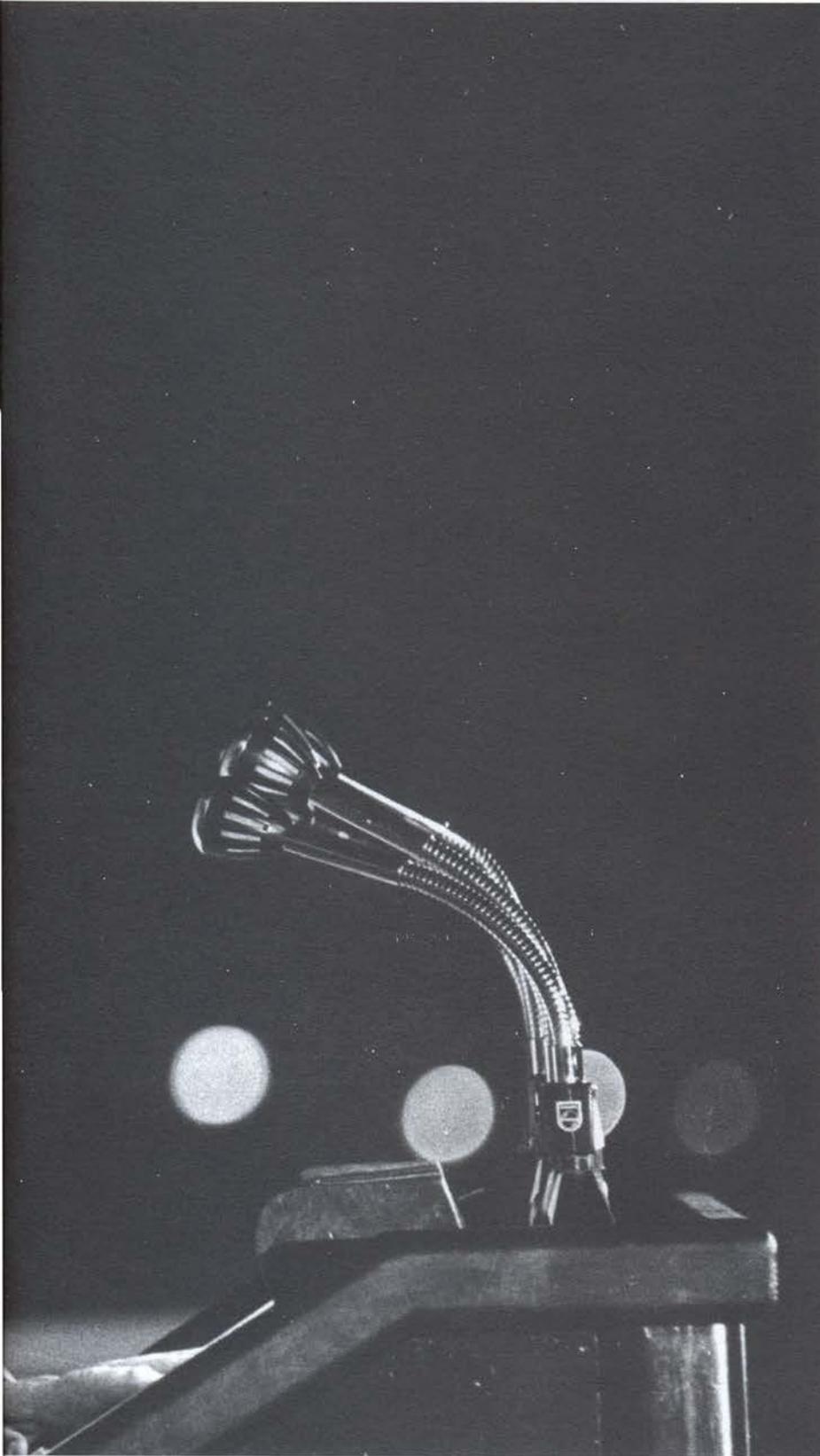
Correspondencia a
Lavalle 1928
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina
Telefax
(5411) 4952-1554

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

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

Preimpresión, impresión digital e imprenta
Latingráfica. Rocamora 4161, Buenos Aires.
Tel. 4867-4777
Distribución en Capital
Vaccaro, Sánchez y Cía. S.A.
Moreno 794, 9º piso, Bs. As.
Distribución en el interior
DISA S.A.
Tel. 4304-9377 / 4306-6347





Salvador Allende

Chile/Bélgica/
Francia/Alemania/
España/México.
2004, 100'

DIRECCIÓN

Patricio Guzmán

PRODUCCIÓN

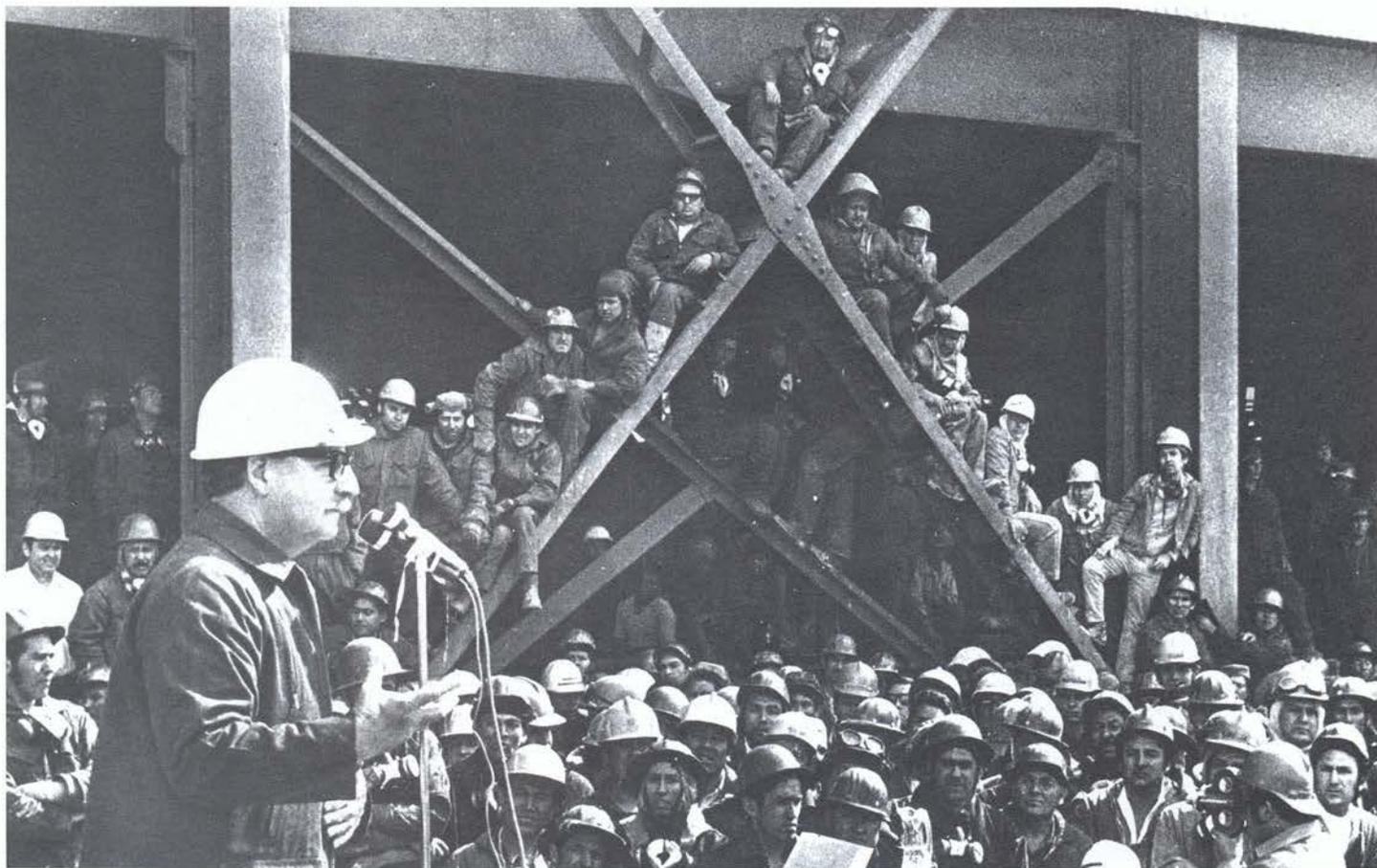
Jacques Bidou-
Marianne Dumoulin

MONTAJE

Claudio Martínez

MÚSICA

Jorge Arriagada



Adagio de un país

por Eduardo Rojas

El tiempo recobrado. El tiempo no pasa. Salvador Allende, el Chicho, “el compañero presidente”, envuelto en el brillo de la Unidad Popular, aquella estrella fugaz que gobernó Chile entre 1970 y 1973, revive la plenitud de una época de esperanzas. Aquel recorrido breve y trágico cuyos resplandores nos siguen deslumbrando como otro rayo que no cesa.

El tiempo no pasa. Lo dice Patricio Guzmán en su relato que va y vuelve narrando y preguntándose la historia. Lo reafirma al final el poeta Gonzalo Millán recitando sus propios versos: “Las balas salen de los cuerpos... los desaparecidos aparecen... Allende sale al balcón...”.

El tiempo debe detenerse, debe volver atrás si es necesario para que podamos entender aquella época y aquella figura. Esa es la apuesta de Patricio Guzmán en *Salvador Allende*.

Pero el tiempo ha pasado. Lo certifica la propia voz de Guzmán, su cadencia melancólica (la melancolía es la involuntaria marca del transcurrir) confrontada con la realidad del Chile actual, un país extraño para Guzmán, donde el dinero es rey; una ciudad, Santiago, en la que los edificios céntricos se alzan compitiendo con la cordillera.

En esta ida y vuelta del tiempo Guzmán recrea sus pro-



pias imágenes. Las de *La batalla de Chile*, una visión, una propia pero definitiva, sobre aquella época. En Chile se había abierto el horizonte de una nueva experiencia: socialismo y democracia. A este lado de la cordillera brotaba la primavera de nuestros descontentos políticos: lucha armada o insurgencia popular, desconfianza en la democracia representativa (“ni votos ni botas, fusiles y pelotas”) mientras a espaldas de tantas furias se preparaba el desangradero que terminaría en la dictadura.

La batalla de Chile vibra en su impecable progresión dramática. La Unidad Popular, su fervor democrático y revolucionario, su pureza, estaban vivas en las tres partes del fresco histórico de Guzmán.

Salvador Allende puede parecer una secuela. Pero no; es, en todo caso, una coda con vida propia, una especie de diario íntimo en que la voz de Guzmán evoca a ese hombre que marcó su vida. La épica se mezcla con la nostalgia y la confesión personal y habilita el ejercicio de nuestra propia, modesta, memoria.

La vía láctea. “La vía chilena al socialismo” y “Socialismo y democracia” eran consignas que nos imantaban en aquellos primeros años 70. El camino de

Santiago era una peregrinación común en la época, que yo no pude cumplir en tiempo oportuno. Algún tiempo después del golpe pinochetista, en plena dictadura, pasé unos días en Santiago.

Dos cosas recuerdo de aquellos días. Una: el silencio nocturno de la ciudad amordazada por el toque de queda. Un silencio extraño, suspendido como una niebla sobre las calles, artificial, observado como una manda religiosa por toda una gran ciudad despojada de ruidos. Ni autos, ni voces ni pasos. En la habitación del hotel velaba en las madrugadas aquellas ausencias sólo interrumpidas una o dos veces en la noche por el desfile metálico de algún retén militar. Un ronroneo uniforme que se perdía enseguida. La vida nocturna de los santiaguinos se refugiaba en las casas hasta la madrugada. Los perros eran los únicos que desafiaban al silencio. Los ladridos se repetían como ecos. La memoria auditiva me traía el recuerdo de las noches del campo. La vista me mostraba un horizonte edificado. Un escenario de Magritte en donde era en vano buscar las huellas del reciente pasado épico.

La otra es el Palacio de La Moneda, una ruina de la que sólo quedaban en pie las paredes y, asomando por los huecos de lo que habían sido las ventanas, montañas de escombros que las tapiaban, ladrillos rotos, pedazos de vidrios, vigas quebradas como huesos. A un costado, un cartel de obra pública anunciaba el inicio de la reconstrucción y en la puerta otro, pequeño manuscrito reclamaba: "Se necesitan obreros". Humor negro involuntario.

¿Fueron aquel silencio y aquellas ruinas los padres del bullicioso capitalismo chileno actual? Apostaría que sí. Pero además había que borrar de la memoria colectiva la figura de Allende, dice Guzmán. No hay una sola biografía, no se han abierto los archivos secretos de la época, descubre. Esta película es entonces un desafío a ese silencio, como también una evocación y una pregunta abierta.

Ceñida sobre la figura de un hombre, *Salvador Allende* no es menos épica que *La batalla de Chile*, y es aún más emotiva y abarcadora, en tanto desde aquella figura y para explicarla retornan los temas con los que Chile desveló siempre a sus artistas (Donoso, Bolaño, Manuel Rojas, entre tantos): la distancia, el desarraigo, el exilio, aun vivido dentro de esa larga franja de tierra angostada por el Pacífico. Así, al comienzo, luego de que vemos los pocos objetos personales que sobrevivieron a la muerte de Allende (su billetera, un reloj, un par de anteojos rotos), la artista plástica Emma Malig muestra la extraña geografía personal de sus cuadros, un mapamundi descentrado y anárquico conectado en su sensibilidad con la figura de Allende. Desde ese punto (el cambio de registros narrativos es constante y su coherencia está en la poética dolorida de Guzmán) vamos a la historia personal de Allende; sus padres, su educación, su temprana elección política: "ateo, masón y socialista"; pero también la influencia libertaria que lo aparta del leninismo. De allí que la consigna "socialismo y democracia" no fuera un ejercicio de pragmatismo electoral, sino una elección ideológica y hasta vital.

Todo este discurso podría resultar un tembladeral en términos de cine, una enumeración de hechos e ideologías impuestas al espectador como en tanto film político. Pero no. Guzmán utiliza todos los recursos narrativos en función de su pregunta de artista: "¿Quién es este hombre?", "¿Qué es este país?", "¿Quién soy yo que me interrogo sobre uno y otro?". Entonces el relato, a golpes de

La épica se mezcla con la nostalgia y la confesión personal y habilita el ejercicio de nuestra propia, modesta, memoria.

notable montaje, subrayando o cambiando el sentido de las voces que pueblan la banda de sonido ("Salvador Allende...", se repite tres veces en la voz del senador que toma el juramento presidencial, como acentuando un llamado del destino, y luego prosigue con la fórmula de investidura) progresa en lo histórico y se detiene en lo íntimo, y del contraste, de esta especie de dialéctica no eisensteiniana, se concreta la búsqueda del comienzo: el tiempo se detiene y vuelve atrás, y vivimos otra vez la euforia popular, las expropiaciones de fondos, los cordones obreros, las asambleas. Y también el odio clasista, el desabastecimiento y las huelgas empresariales, la descarada garra del gobierno yanqui que los alimenta (el testimonio del embajador Korry redescubre la conspiración de Nixon y Kissinger con una escalofriante sinceridad imperial).

Y la figura de Allende, sólida, serena y enérgica en lo público, reiterando cada vez su compromiso de vida con el programa, con "la vía democrática al socialismo", muestra su tejido humano en lo individual: la lealtad recíproca con Hortensia, su mujer; el amor con su compañera militante, la Payita Contreras (Guzmán es cariñosamente discreto al entrevistarla, solamente afirma que la de ellos "fue una de las más bellas historias de amor de este país". Las evasivas y la emoción de la Payita al responderle hablan más de Allende y su época que diez tratados de historia).

Cuando la traición se concreta, las célebres imágenes de archivo que muestran a La Moneda bombardeada por los aviones se ralentizan y se silencian. La ley del suspenso se invierte; son cuatro veteranos militantes los que cuentan las últimas horas. No es la acción sino la palabra la que crea la incertidumbre, aunque el desenlace sea conocido. A la vez, Guzmán duplica este proceso narrativo: los cuatro protagonistas sobrevivientes evocan el 11 de septiembre, mientras uno lamenta la ausencia de lucha popular, la cámara se detiene en otro que mira hacia arriba, hacia afuera, hacia abajo, hacia adentro de sí mismo y hacia atrás en el tiempo. La duda, la nostalgia se hacen colectivas. Por un instante Allende ha renacido, aquellos militantes son jóvenes y el socialismo pluralista no ha puesto la otra mejilla y sigue adelante.

III. **Todo verdor renacerá.** Pero el tiempo pasa. Lo sabe Guzmán, que busca su lugar en ese país extraño del presente. Lo sabemos quienes ahora, en el otoño de nuestro descontento, cedimos a alguna cómoda variante de nihilismo (que ya portábamos entonces, como un virus latente, oscilando en nuestro ánimo con la utopía del socialismo en democracia) y que, hace unos pocos años, hicimos otra vez el camino de Santiago (modesto plan turístico, devocionario de Isla Negra, congrio y vino junto al mar). Santiago, amable y renovada, baja ahora desde la falda de la cordillera, el enclave de los nuevos barrios prósperos edificados por la flamante burguesía, La Deheza (en donde sobrevive el cadáver de Pinochet), Las Condes reciclada, el centro vital y prolijo. Más allá, como cortado por un hachazo, está el Santiago de siempre, los barrios humildes teñidos de ese indeleble tono grisáceo de las primeras películas de Raúl Ruiz. Allí el tiempo parece haberse detenido, como esperando que el Chicho (cuya estatua mira hoy desde la plaza vecina hacia una de las ventanas de aquel palacio en donde rindió su vida) vuelva a La Moneda, ya reconstruida. *Salvador Allende*, la película, es parte del asfalto que pavimenta ese camino. [A]

La Moneda se reconstruye íntegra

Salvador Allende según Patricio Guzmán según los cientos de ojos llorosos que se enfrentan en el exilio a una pared toda rayada de vida y furia (llamada cine). Eso es lo que sigue.

por **Roberto Gargarella**



Vi *Salvador Allende* hace dos años –la película recién se estrenaba– en Oslo, en el marco del Festival de Cine del Sur, en un teatro repleto, y repleto de chilenos en el exilio. En Noruega hay sólo dos tipos de inmigrantes chilenos, los de antes –los de la política– y los de ahora –los de la economía–, que no se llevan demasiado bien entre sí. La película hablaba, también, de dos Chiles, el de la política embravecida, y el de la economía inodora e insípida. El film no había empezado y yo ya me había puesto a llorar, rodeado de chilenos morenos y friolentos, perdidos en tierras lejanas, tal vez como uno. Para colmo, empieza la película. Entonces aparece en la pantalla un mural enorme, blanquísimo, tan prolijo. Una pared que era una pura provocación para los amigos de la brocha y el pincel. Y ahí está el director, un hombre con una piedrita en la mano, y crich, crich, crich, crich, va raspando el muro, y un blanco que no resiste, un blanco sin convicciones, deja asomar por el costado una pared todavía llena de vida y furia. De algún modo, la película podía

haber terminado ahí y hubiera estado bien. La pared era todo Chile, y ese hombre con la piedrita era todo Guzmán. El Guzmán que me gusta a mí, raspando con su piedrita lo que parecía un blanco eterno y era un blanco impostor, frágil. Pero Guzmán por suerte no se detiene en la raspadita. Como dice por ahí: “Me siento como un extranjero errando por una geografía hostil... pero tras la frialdad de esta ciudad hay personas, sueños, luchas que debo seguir buscando”. Guzmán sigue buscando, se encuentra con cantidad de rostros poco conocidos, muchas veces ancianos pero todavía tan llenos de compromiso que ni él esperaba, y se deja sorprender por ellos. Está el maravilloso zapatero anarquista que inspiró al joven Salvador Allende. Están los cuatro viejos que fundaron el Partido Socialista. Están los parientes de Allende, amasando unas empanadas enormes, como las que me preparaba Elena Farías en Oslo cuando se lo rogaba por teléfono (unas empanadas que quedaban mucho más grandes que sus manos y que a mí me curaban de toda nostalgia). Está también la secretaria y amante de

Allende, con una presencia y una actitud devastadoras. Resulta que Guzmán insiste en entrevistarla, y ella que no y que no. Ella le dice, casi le grita: “Pero por qué a mí, si yo no soy nadie”. Guzmán entrelaza estas declaraciones con imágenes y testimonios que nos muestran quién es la no-entrevistada. Por un lado, imágenes de cuando era joven, militante, hermosísima, de una sonrisa que duele en el pecho, que hacían imposible no enamorarse de ella (sea uno hombre o mujer, lo mismo da). Por otro lado están los testimonios que nos dicen que fue corriendo a esconderse cuando empezaban los bombardeos y Allende daba la orden de abandonar La Moneda. Ella había decidido que quería quedarse para morir junto con el Presidente, pero la encuentran y la arrancan de la Casa de Gobierno. Y ahí está ella, casi a los gritos, diciendo “yo no soy nadie”. ¡Ay! Quisiera abrazarla, ahora.

Después están los anteojos de Allende. Porque parece que el Museo de Historia Natural de Santiago está lleno de recuerdos de los presidentes de la República, pero que



de Allende sólo aparece la mitad de los anteojos que lo sobrevivieron. Las gafas están metidas en una cajita que dice "Anteojos ópticos encontrados en La Moneda después del bombardeo del presidente Allende". Y uno no sabe cuándo pegar el grito primal. Si ahí o cuando ve cómo le destruyeron y saquearon la casa de Tomás Moro al Chicho, ya incapaz de defenderse. O cuando se entera de que ahora, tan lejos de entonces, el Estado chileno se negó a co-financiar la película de Guzmán, que finalmente recibió dinero de medio mundo —de Francia, España, Bélgica, Alemania, México— pero no de Chile (y hablo de Patricio Guzmán, el que había filmado la monumental *La batalla de Chile* —uno de los mejores documentales de la historia del cine— gracias a que, cuenta la leyenda, el cineasta francés Chris Marker le había cedido unos rollos vírgenes, y a que en Cuba lo ayudaron a terminarla). Es como dice Guzmán: "Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías. Una casa vacía".

Las bombas caen sobre las torres de

Noriega, Guzmán y Gargarella en Isla Negra.



Radio Portales, Radio Corporación, luego sobre La Moneda. Allende, un marxista de modales buenos toda su vida, ve que su vida termina por una conjura de traiciones y no invoca el odio. Las bombas caen y él habla de principios y de felonías. A horas de morir, dice: "Mis palabras no tienen amargura, sino decepción, y serán ellas el castigo moral para los que han traicionado el juramento que hicieron... Tengo la certeza de que, por lo menos, habrá una sanción moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición". Allende tuvo razón en el que fue, creo, su legado más importante para nosotros: por la razón o por la altura moral, no por la fuerza. Y finalmente aparece el poema de Gonzalo Millán. Me pregunto cómo hizo la gente para largarse a llorar ahí en Oslo, si ya estaban todos llorando. Todo el teatro en silencio y sollozando, mientras se escuchan desde la pantalla palabras como estas:

*El río invierte el curso de su corriente.
El agua de las cascadas sube.
La gente empieza a caminar retrocediendo.
Los caballos caminan hacia atrás.
Las balas salen de las carnes.
Las balas entran en los cañones.
Los oficiales enfundan sus pistolas.
La corriente se devuelve por los cables.
La corriente penetra por los enchufes.
Los torturados dejan de agitarse.
Los campos de concentración se vacían.
Aparecen los desaparecidos.
Los muertos salen de sus tumbas.
Los aviones vuelan hacia atrás.
Los "rockets" suben hacia los aviones.
Allende dispara.
Las llamas se apagan.
Se saca el casco.
La Moneda se reconstruye íntegra.*

Demasiado para uno. Pero terminé enseguida, junto con la película, y con una anécdota. Dio la casualidad de que unas semanas atrás, y finalizado un seminario en Santiago de Chile, fui a visitar la casa de Pablo Neruda en Isla Negra. Un día de sol hermoso; yo, feliz de estar ahí. De repente lo veo a Gustavo Noriega, a quien conocía de antes, y que estaba ahí como jurado de un festival de documentales. Me acerco a saludarlo y él, bonachón y sonriente, me dice: "Estoy acá con Patricio Guzmán, el documentalista chileno. No sé si lo conocés. ¿Querés que te lo presente?". Me acuerdo que me quedé paralizado y con la boca abierta. Desde que había visto la película, había quedado conmovido por ella, por ella y por él. Fui a hablarle enseguida para decirle, supongo, alguna que otra tontera. Por eso aprovecho la ocasión, ahora que puedo, más tarde que temprano. Guzmán. Acá desde lejos, en Argentina, quería agradecerle por lo que hizo. Por Allende, por el socialismo, por Chile. **[A]**



El neocostumbrismo

por **Gustavo Noriega**

El más prolífico director del Nuevo Cine Argentino cuenta ya con cinco películas: una producción significativa en un país donde un porcentaje enorme de los realizadores no pasa de la primera o segunda obra. Para colmo, dos de sus cortos han tenido una difusión mayor a la que es común en ese tipo de trabajos: "Niños envueltos" formó parte de las célebres *Historias breves* de 1995 y suyo es un episodio de la obra colectiva *18-J*, exhibida en ocasión del décimo aniversario del atentado a la AMIA. De sus cinco films, tres forman una obra coherente, un sistema que se ha ido perfeccionando de película en película: estos son *Esperando al Mesías*, *El abrazo partido* y *Derecho de familia*. En las tres el protagonista es Daniel Hendler, que interpreta a un joven porteño judío llamado Ariel (aunque no se trata de la misma persona a lo largo de los años sino de personajes diferentes). A esa trilogía se le puede agregar el corto recordando el atentado contra la AMIA, una suerte de documental sobre el barrio del Once. Del resto, tanto el cortometraje de las *Historias breves* como su ópera prima, *Un crisantemo estalla en Cincoesquinas*, parecen de otro director, aproximaciones al cine tan vanguardistas y sobreestilizadas que no parecen relacionadas con sus restantes películas (la restante, *Todas las azafatas van al cielo*, tiene toda el aspecto de una comedia fallida). Burman, además, ha desarrollado una ambiciosa carrera



Derecho de familia

Argentina, 2006. 102'

DIRECCIÓN

Daniel Burman

GUIÓN Daniel Burman

FOTOGRAFÍA

Ramiro Civita

MONTAJE

Alejandro Parysow

SONIDO Jéssica Suárez

PRODUCCIÓN Wanda

Vision S.A., Classic

Films, Paradis Films,

BD Cine

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Diego Dubcovsky,

Daniel Burman,

Amedeo Pagani, Marc

Sillam, José M.

Morales

DIRECCIÓN DE ARTE

María

Eugenia Sueiro

INTÉRPRETES

Daniel

Hendler, Adriana

Aizemberg, Arturo

Goetz, Julieta Díaz,

Eloy Burman, Damián

Dreizik.

como productor junto a Diego Dubcovsky, participando de películas comercialmente importantes, como *Diarios de motocicleta*. Sus declaraciones sobre el cine fueron complementando ese alejamiento de la experimentación y la vanguardia: tanto el rechazo del célebre apotegma que asimilaba el movimiento de cámara con una cuestión moral como la insistencia en ser considerado más un trabajador que un artista fueron acompañando un cine al que más y más, a falta de un mejor nombre, se puede calificar de costumbrista.

El costumbrismo tiene mala fama: años de películas con Luis Sandrini y de comedias televisivas con sifones y manteles de hule, con familias idealizadas y puteadas de Ulises Dumont y Federico Luppi, han convertido al sustantivo en un adjetivo que descalifica. El costumbrismo ha construido una realidad inexistente, paralela a la cotidiana, lo cual no sería un defecto si no fuera que siempre ha imaginado sus méritos en mostrar "la vida misma" al mismo tiempo que inventaba un mundo ficticio despojado de ambigüedad y cargado de enseñanzas. Ese universo de patios interiores, señores en musculosa y compras en la feria, que pone a la familia en el centro de la creación y que servía de referente para ese imaginario, no existe más. Lo cotidiano necesitaba una nueva forma de representación.

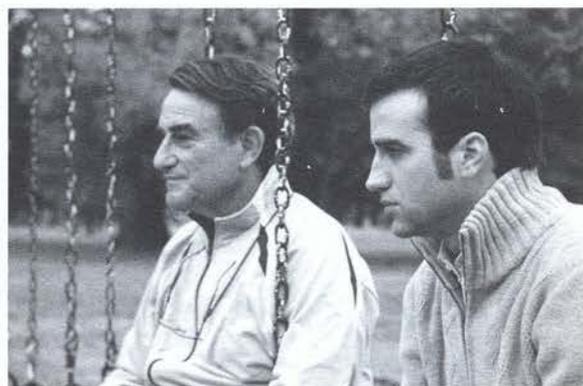
Las películas de Burman, aquellas tres que apuntan

visiblemente a la vida cotidiana, son un notable trabajo de revisión del costumbrismo. El director no renuncia al tono medio y a la referencia directa a la clase media argentina, puntales de aquel género. Pero ese mundo está, por un lado, remozado, actualizado. Este costumbrismo rarificado y actual, que podríamos llamar neocostumbrismo, renueva espacios y relaciones humanas. Si el viejo género glorificaba el Obelisco y la calle Corrientes, los barrios y La Boca, Burman ha sabido encontrar microcosmos interesantes en lugares tan menospreciados por el arte como las galerías comerciales de Once (*El abrazo partido*) y la ronda judicial de Tribunales (*Derecho de familia*). Sus restaurantes de porciones abundantes y postres monumentales, las confiterías con sándwiches bajo campanas y licuados de jarrito de plástico, sirven de marco para la exposición de personajes cuya cómica neurosis está despojada de toda sensiblería.

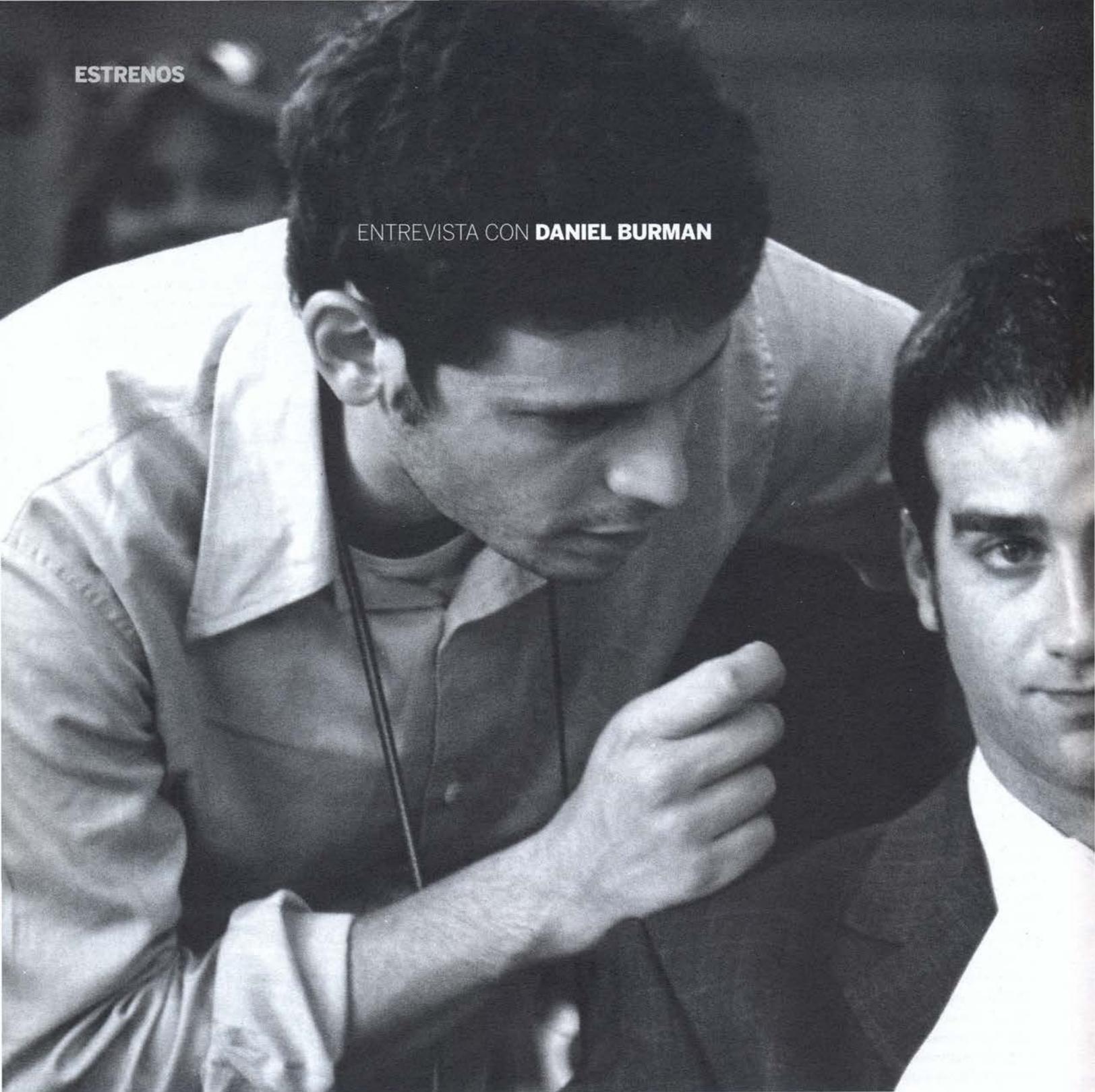
En ese sentido, llama la atención el papel de la mujer en *Derecho de familia*. Si bien la película se centra en Ariel Perelman y en la relación con su padre, abogado como él, un largo prólogo lo muestra como profesor en la Facultad de Derecho, fijándose en una alumna llamada Sandra (Julieta Díaz) y tendiendo sus redes de seductor (aunque su carisma es prácticamente nulo y lo suyo está más asociado a la laboriosidad implacable). Este prolongado acecho carece de todo romanticismo, es algo que Ariel parece imponerse, y lo hace como cuando da clases, con convicción, sacrificio, artificios y una pasión apenas disimulada por los rasgos más notorios de su neurosis. El neocostumbrismo de Burman está tan alejado de su antecesor que, acostumbrados al viejo modo de representación, nos confunde, especialmente en el caso del matrimonio del joven Perelman. La relación entre Sandra y Ariel carece de todo énfasis: ni la idealización azucarada ni la tormentosa sordidez que eran las formas clásicas de representar a una pareja casada. Pensamos todo el tiempo que están distanciados, a punto de separarse, o que él se va a ir de putas, o que ella lo va a engañar con un compañero de su grupo de meditación; pero no, ellos están juntos, a su estilo, formando una estructura sólida, en la cual el romanticismo no juega un papel apreciable.

En este marco poco sentimentalizado, Burman cuenta el cuento del paso del tiempo, cómo el hijo se convierte en padre. Los padres no sólo existen para estar allí cuando nosotros crecemos sino para recordarnos que no vamos a estar cuando nuestros hijos crezcan. No hace falta ser conservador ni tradicionalista para comprender que en esa transmisión reside buena parte de la historia de la vida civilizada: alguien que nos explique cómo es la vida cuando no la conocemos y a quién contarle cuando nos hemos hecho una vaga idea al respecto. Sin embargo, esa cadena no tendría más significado que el de un burro dando vueltas a la noria de no ser que es en el hecho mismo del traspaso donde está la diversión. Casi se podría decir, viendo *Derecho de familia*, que uno no les enseña cosas a los hijos con un determinado fin: que sea abogado, que sepa cambiar enchufes o tirar centros con la cara interna del pie. No, el mensaje es el medio, allí está todo el sentido de la vida, en la fiesta de contarle a alguien algo que no sabe. El viejo costumbrismo, cuyos ejes serían la familia, la patria o la negación sórdida de esas instituciones, no podría haber reflejado esa felicidad personal como Burman, con su relectura del género, lo puede hacer. Sólo gracias a esa renovación se entiende la extraña alegría que significa recorrer los pasillos de Tribunales de la mano del viejo Perelman. [A]

Burman ha sabido encontrar microcosmos interesantes en lugares tan menospreciados por el arte como las galerías comerciales de Once y la ronda judicial de Tribunales.



ENTREVISTA CON **DANIEL BURMAN**



La vuelta al nido

por **Marcelo Panozzo y Diego Trerotola**

Burman vuelve. Y como cada vez nos resultan más satisfactorias sus películas, lo entrevistamos largo y tendido. Y ahora nos damos cuenta de que también sus declaraciones se vuelven cada vez más agradables.

Como es uno de los jóvenes directores locales más prolíficos, no era difícil que Burman terminase una trilogía. Al menos esa es la primera sensación que se tiene después de ver *Derecho de familia*, su quinto largometraje, que se alinea sin dificultad tras *Esperando al mesías* (2000) y *El abrazo partido* (2004), no sólo por compartir el protagonismo de Hendler y el ajetreo del centro porteño, sino también por llegar a lograr un tono exacto para mezclar comedia y drama. Además, como sus dos precedentes, *Derecho de familia* tuvo su merecida repercusión: tras abrir la sección Panorama en la Berlinale, se prepara para participar de la competencia oficial en el Festival de Mar del Plata. Nos cuesta hablar de "madurez" refiriéndonos a la obra de Burman, no sólo porque esa palabra no nos gusta demasiado, sino porque parece que el tipo se divierte como un chico.

¿Cómo te llevás con la idea de la trilogía? ¿Hay trilogía?

Son de ese tipo de cosas que, si no fuera yo, y las leyera de alguien, me sonarían pretenciosas. No me gusta por una cuestión de pudor. No reniego para nada del efecto que conlleva, aunque leído en una nota me da un poco de vergüenza... ajena... propia. O de pudor. Pero inconscientemente fue una trilogía. Ahora que en el Festival de Berlín estuve dando muchas notas, muchos periodistas se tomaron el enorme trabajo de ver las tres películas y encontraron mucho más que yo, una línea, lazos bastante coherentes. Habría que discutir si una trilogía lo es para los ojos del receptor o según la mirada del creador. Yo nunca pensé en una trilogía, pero evidentemente funciona como tal. Además, ahora sé que no va a ser una tetralogía, hay algo que terminó. En ese plano final de Hendler yo siento que hay algo de la reflexión sobre la identidad, sobre la paternidad, sobre la construcción de la familia que para mí terminó. No es que llegué a una respuesta universal, porque a eso no se llega nunca. Pero para mí es un tema ya cerrado.

Darí la sensación de que esto que ahora sí podemos llamar trilogía se fue imponiendo, armando por el camino...

Después de *El abrazo partido* debo confesar que para mí fue bastante difícil. Bueno, ahora qué hago... Porque cuando más o menos la pegás con una película, es complicado. Hay como una serie de presiones a tu alrededor y todos te piden algo diferente pero igual a la vez. Y yo en cierto momento logré decir: "Bueno, *El abrazo partido* ya la hice, tengo que hacer otra ahora". Entonces logré olvidarme de la película y empecé a escribir algo realmente abstraído de lo que había hecho antes. Y las similitudes, las analogías, las fui descubriendo en el rodaje

y mucho más después del estreno, con la visión de los demás. Cuando empiezo a dar notas, empiezo también a aprender un montón sobre la película. Me pasa a mí que soy totalmente enemigo de la reflexión sobre lo que uno hace, porque es totalmente inútil... para uno.

¿Para vos qué es lo que conecta verdaderamente a las películas? Hay una evolución en las películas relacionada con que el primero es un personaje que está buscando y conectándose con los otros, en la segunda quiere encontrar la identidad en la familia y la tercera ya es la herencia. Se generó una estructura muy coherente, y por eso es muy difícil no hablar de trilogía.

También tiene que ver con que las fui filmando con cierta contemporaneidad de hechos de mi vida, entonces tiene la coherencia de la verdad.

De lo autobiográfico...

No. De eso sí reniego. No es autobiográfico sino que es personal. La única nota que leí de Quintín con la cual estuve de acuerdo en mi vida fue una de *El Amante* después del estreno de *El abrazo partido* en Berlín, en la que hizo un análisis de las películas que había hecho y dijo que mi cine no es de autor sino que es personal. No sé si lo escribió como un agravio, pero a mí me pareció un elogio. Porque dice: "Es verdad, yo no me considero un autor. No quiero ser un autor. Tampoco quiero ser director de cine. Yo quiero hacer películas".

De hecho tu obra, más allá de la formación de esta trilogía un tanto espontánea, tiene que ver con la búsqueda de películas a partir de ideas.

Sí, y tiene que ver con hechos y reflexiones personales que disparan historias que no son autobiográficas.

Hay algo como una autobiografía de la idea y no del suceso.

Exactamente. De hecho me está pasando eso con el próximo proyecto, que tiene que ver con el nido vacío, en qué se transforma la pareja cuando los hijos se van, los abandonan y tienen que descubrir por qué están juntos, algo que ya se olvidaron. A mí no es que me pasó. Pero veo a mis hijos, a los que amo y por los que sacrifico muchas cosas, y un día tuve la certeza, como una aparición, de que me iban a abandonar un día, indefectiblemente. Y todo ese amor que puse iba a ser una inversión completamente inútil (*risas*). Esa es una reflexión que genera una historia. Creo más en eso, en las reflexiones personales que disparan historias, y no necesariamente en la reflexión autobiográfica.

Otra cosa que parece ir atravesando a las tres es un achicamiento del espacio en

torno al personaje de Hendler, en pos de un fortalecimiento del personaje mismo. En la primera estaba muy colado el tema social y político, en la segunda empieza a desaparecer y en esta la familia ya es un núcleo cerrado.

Absolutamente. Esa sí es una de las pocas cosas que pensé. Para mí el cine es una búsqueda permanente de encontrar lo esencial y despojarse de lo accesorio. Por ejemplo, hubo mucha discusión con respecto al personaje de la mujer; muchos me decían que tenía que ser más fuerte. Digo: no, esa mujer me importa en función de mi héroe. Todo lo demás no me importa. Yo estoy contando este camino, y todos los demás personajes tienen que existir en función de ese camino y son vectores que de alguna manera afectan ese recorrido. Y eso es una búsqueda completamente consciente, que en un punto también es experimental: uno experimenta hasta qué punto puede llegar ese límite, y también tiene sus riesgos porque depositás mucho en el trabajo con los actores.

Hay cosas que decís que se pueden asociar con otras que mencionaste en otras entrevistas: "No quiero ser director de cine sino hacer películas", "interesa más lo narrativo que lo estético", y hay algo muy contundente que tenía que ver con que vos no sostenés esta idea de que el travelling es una cuestión moral. Y en Derecho de familia veo que estas ideas son bastante sólidas, la forma aparece como algo muy natural, no como algo rebuscado, planeado, sino que cada plano parece muy necesario, sintético.

Hay algo contradictorio, y es que hubo un dogma previo de no tener ninguno. Pero todo es un aprendizaje. Me pasaba de empezar una película y hablar mucho con el fotógrafo sobre cómo es la cámara y cómo es la luz. En este momento pienso cómo es la historia, qué necesito para contarla: si tengo que fijar la cámara, la fijo; si necesito que se mueva, se mueve; un lente 50, un lente 50. Uno, cuando empieza, necesita encerrarse en esos dogmas del tipo "toda la película es con un lente 40". ¿Y? Como cuando eras chico y decías: "Mirá, mamá, sin manos"... Personalmente no encuentro un placer en eso. Como ya de por sí contar una historia bien es recontra difícil, casi imposible, una aventura que tiende al fracaso naturalmente, me planteo eso, contar una historia, y los recursos técnicos que conozco y sé aplicarlos a esa escena. Es interesante dónde vos te situás: buscar una coherencia estética con el plano es algo que ya probé una vez, con la película también, y ahora estoy buscando qué es la escena. La cámara tiene una candidez y una funcionalidad de acuerdo con lo que está contando en ese momento. La película tiene cámara fija y el único momento en el que tiene



Descubra las siete diferencias entre Perelman padre y Perelman hijo.

cámara en mano es cuando el tipo entra en la oficina del padre por primera vez después de que muere; yo tenía la cámara con el trípode y me faltaba algo, faltaba tensión. La sacamos, lo probamos y dije: "Ah, era esto". Pero sin sentirme preso de ningún sistema. A veces esa cárcel que uno hace te da seguridad y te permite encarar mejor el rodaje: no estoy diciendo cómo hacer cine, sino cómo es mi propia búsqueda. Hay personas que encuentran en la estética una narración. No es mi caso.

En ese punto sí hay una brecha entre la película anterior y esta: en la anterior podía haber alguna acusación de cierto manierismo por la cámara en mano, aunque era muy funcional a la historia que se estaba contando, y en esta es muy distinto.

En *El abrazo partido* necesitaba la cámara en mano por dónde filmaba y porque era una película de un subjetivismo absoluto, con un personaje hiperkinético, nervioso, que estaba buscando algo que no encontraba. Y en un momento, cuando hubo que quedarse escuchando el relato de la madre, ahí clavamos la cámara. Pero sí, en esta película me sentí todavía más libre.

¿Te ves trabajando sin Hendler, sin Civita (el director de fotografía) o sin este grupo que se está armando en torno a las películas?

Debería (*risas*). No, en serio... Para mí es un tema importante, y no sólo para mí sino que también para el resto de la gente con la cual trabajo debe ser importante no trabajar

conmigo en algún momento, porque creo que nos enriquece. Por la temática, la próxima película es imposible trabajarla con Hendler, porque la protagoniza una pareja mayor de 55 años y no daría. Pero sí, es un tema muy importante. Porque trabajar con la gente que uno quiere, más allá del placer, implica un ahorro de energía grande porque hay un código; pero también es bueno enriquecerse con gente nueva. Cada paso después de una película te abre un montón de interrogantes, desde qué historia voy a contar hasta con quién voy a trabajar. Me llama la atención que hayan reparado en eso, porque es algo de lo que normalmente no se habla, pero es un gran tema.

En las últimas dos películas hay algo muy importante con el casting. Hay muchos actores y cada uno está muy en el tono. ¿Cómo trabajás en eso? Sobre todo en ese modelo en el que hay mucho de creación en el set.

Ese es el 95% del trabajo del director. El resto... no sé. Pifiarle es cada vez más difícil: los negativos exponen siempre, en la mezcla se arregla todo (*risas*). No, de verdad: ahí es el único momento en el que yo siento que esto es un trabajo enorme. Porque después es como una joda, como un juego. Me tomo un tiempo de casting muy, muy largo, mínimo, de dos a tres meses. ¿Viste eso que siempre suena a verso para los actores de que "no hay personajes chicos"? Es verdad. Porque cuando vos estás sentado en el cine, y el plano corto de un tipo ocupa diez

segundos en pantalla, si está mal alcanza para arruinar la escena. Estoy muy contento con el casting de las dos últimas películas, mezclé actores profesionales con no-profesionales, actores de televisión, de teatro, de cine... Poder amalgamarlos y lograr un tono único es el desafío más grande y la parte más placentera. Cuando funciona, el resto no te importa nada. A veces me pasa con el fotógrafo que estoy viendo una toma y veo que funcionó, que hay ahí un punto de verdad, y él me dice: "Bueno, pero atrás pasó el 86 y me reflejó...". ¡Qué me importa! No lo vi al 86.

Ahí también parece haber una cosa muy antidogmática, sobre todo de cara a los últimos años, en los que el uso de no-actores por sí solo puede ser noticia o sostener una película, como si eso fuera el mérito en sí mismo.

Cuando empiezo el casting estoy súper abierto. Desde un actor de telenovela hasta alguien que conozco en un bar y me gusta. Pero siempre con mucho cuidado: el trabajo con no-actores tiene un costado de dilema moral grande, y de eso no se habla mucho. Es un tipo que tiene una vida armada, que no está expuesto, que tiene una estructura de emociones ligada a una cotidianidad. Vos lo estás sacando, o irrumpís con un hecho extraordinario, y después vuelve inmediatamente a su vida. De arranque eso es medio choto. No me parece que sea algo muy bueno. Entonces hay una doble responsabilidad ahí.

Siguiendo por ese terreno, te tenemos que preguntar cómo fue trabajar con tu hijo...

Cuando hice la elección no fui consciente de lo que estaba haciendo. Empecé a escribir el guión, y el primer pensamiento que tuve fue: "No voy a tener a los padres de un pibe en el set hinchándome las pelotas todo el día si tengo un hijo yo en casa" (*risas*). Sabiendo lo hinchapelotas que somos los padres, me pareció el mejor plan...

Muy en plan "Alquilé una computadora", "No, si ya tenemos".

Es que es lo más natural. Hendler lo conocía a mi hijo, vino a casa durante tres meses, iban a la pileta juntos. Lo tomé como algo lúdico. Y el primer día de rodaje me agarró terror: "¿Y si no quiere? Es mi hijo, no lo voy a obligar a hacerlo". Y después fue magia. Fue llegar al set y todo funcionó. Todo lo que está en la película está en el guión. Para él fue un juego. Y lo hacíamos como un juego. "¿Vamos a comer con Perelman?" Yo estaba detrás de cámara y en determinado momento empezábamos a filmar. Nos íbamos y a la noche no hablaba del tema. Fue algo totalmente lúdico: para él era ir a jugar con el padre, y para mí fue compartir con mi hijo algo que yo disfruto como loco. Pero tomé conciencia mucho después de eso. Y ahora no es que me arrepienta, porque tengo el lujo de tener filmado un recuerdo extraordinario con mi hijo, pero es una responsabilidad muy grande. Sobre todo porque lo último que quisiera en la vida es que mi hijo sea actor (*risas*). Lo último. Ahora pienso que cuando tenga 17 y salga con una mina, que le diga: "¿Sabés que yo te vi en la película?"; me va a odiar. Por otro lado, los hijos están destinados a odiarnos en determinado momento de la vida, y prefiero darle la razón yo y no que la elija él (*risas*).

Es increíble tu hijo. Es lo que se conoce como "una pulga" y hay líneas de diálogo que dice que te hacen pensar: "Lo doblaron. Vino uno que hace voces de niños y lo dobló".

Tiene una cosa muy particular con el habla: de muy chiquito hablaba muy claro, lo que no deja de ser raro, porque a mí no se me entiende nada. Nosotros no sabía-

mos si él se daba cuenta de lo que estaba pasando, si estábamos filmando o no. Pensábamos que no. Aparte, yo me daba el lujo de repetir las tomas. Y en un momento en que repetí como cinco veces, me dijo: "Bueno, es la última vez". Nos quedamos todos duros, porque era como un monstruo. En una escena hubo un problema de sonido y el sonidista me dijo de doblarlo. ¿Cómo hacés para doblar a un chiquito? Me llevé todo el equipo de sonido a casa y en su cama empezamos a hablar, le hice repetir los textos... ¡y se dobló! Dobló los textos igual, porque aparte los chicos repiten exactamente con el mismo tono. Jugamos a repetir... Pero no es algo que yo recomiende. Es complicado.

Antes mencionabas el tema de que hubo una discusión sobre si el personaje de Julieta Díaz tenía que tener o no más fuerza, y justo ese personaje y su tono son un gran mérito de la película...

Yo creo que había como una cosa refleja en algunas personas que pensarían: "Bueno, es Julieta Díaz, que esté más". Me gustó tener a una actriz como ella involucrada en la medida necesaria, y no caer en la tentación de que, porque es una buena actriz y muy conocida, ocupe más lugar del que el relato exige. Además, me gustó mucho experimentar el lenguaje del matrimonio. Uno sale y ve a una pareja en la mesa del al lado peleándose, y piensa que se van a divorciar en dos días. Y en realidad es un juego, es un código. El lenguaje de cada matrimonio está encerrado en un diccionario que es inexpugnable. Esos son temas que me interesaba tocar pero no de una manera central. Eso también cambia con el tiempo: antes quería tratar con la misma profundidad todos los temas, hasta que me di cuenta de que eso es imposible. Hay que elegir, porque si no perdés en todo.

¿Por qué fuiste al mundo de la abogacía con los personajes?

Estudié algunos años de Derecho, mis padres son abogados, mi hermano es abogado, trabajé en un estudio jurídico, hice las rondas de Tribunales; es un mundo que conozco bastante bien. Aparte, había un tema que me interesaba y es el de la cons-

trucción de la verdad en la justicia. La verdad es lo que está en el expediente. Es una construcción ficticia de alguna manera, pero es la verdad. Es una verdad construida. Y en la paternidad hay algo de eso. Es una relación construida a base de supuestos, a diferencia de la maternidad. Y si bien la película podía pasar en una familia de cirujanos, me parecía que había ahí ciertos paralelismos interesantes.

En realidad la pregunta tenía que ver con eso del achicamiento del mundo en torno al personaje. En las últimas dos películas hay una especie de cariño trágico por el Centro, por el Once, por cierta Buenos Aires.

A mí me encanta. Ahora vivo más lejos. Pero me encanta el Centro y la vida que tiene y ese movimiento constante en el que tratás de captar algo mientras todo se te escapa.

Ese mundo de los postres helados gigantes...

O de esos alfajores de maizena enormes. No sé, no deben ser ricos, pero ves a gente que a las 8 de la mañana se los manda con una Sprite.

Volviendo al terreno de la autobiografía, ¿cómo fue el cambio del derecho por el cine?

Soy muy frustrante para las entrevistas, porque la relación con mis viejos fue cero conflictiva. No merecería ninguna película. En determinado momento seguí estudiando Derecho y empecé a estudiar cine, y me dijeron: "Qué bueno". Y después conseguí trabajo y... "Qué bueno". Siempre hubo una gran confianza, y eso es algo que agradezco mucho. Pero uno ve que con los hijos hay un germen medio destructivo que está reprimido. Creo que por eso es mejor cierta distancia y que el camino de ellos esté alejado del de uno, porque ahora no, pero cuando uno empieza a envejecer y a pegar la vuelta, las ganas de agarrarse a ese hijo de uno que tiene mucha más vida te puede convertir en un padre destructivo. Ahora está todo bien, vamos a jugar a la plaza, pero después, cuando empiezan a aparecer con chicas cuarenta años menores que uno, se pone complicado. [A]

NO TE CONFORMES CON ZONA 4

mondo macabro

GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33 Av. Corrientes 753 y Lavalle 750
De Lunes a Viernes de 11 a 20 y los Sábados de 11 a 18 - O llamá al 4326-4845.

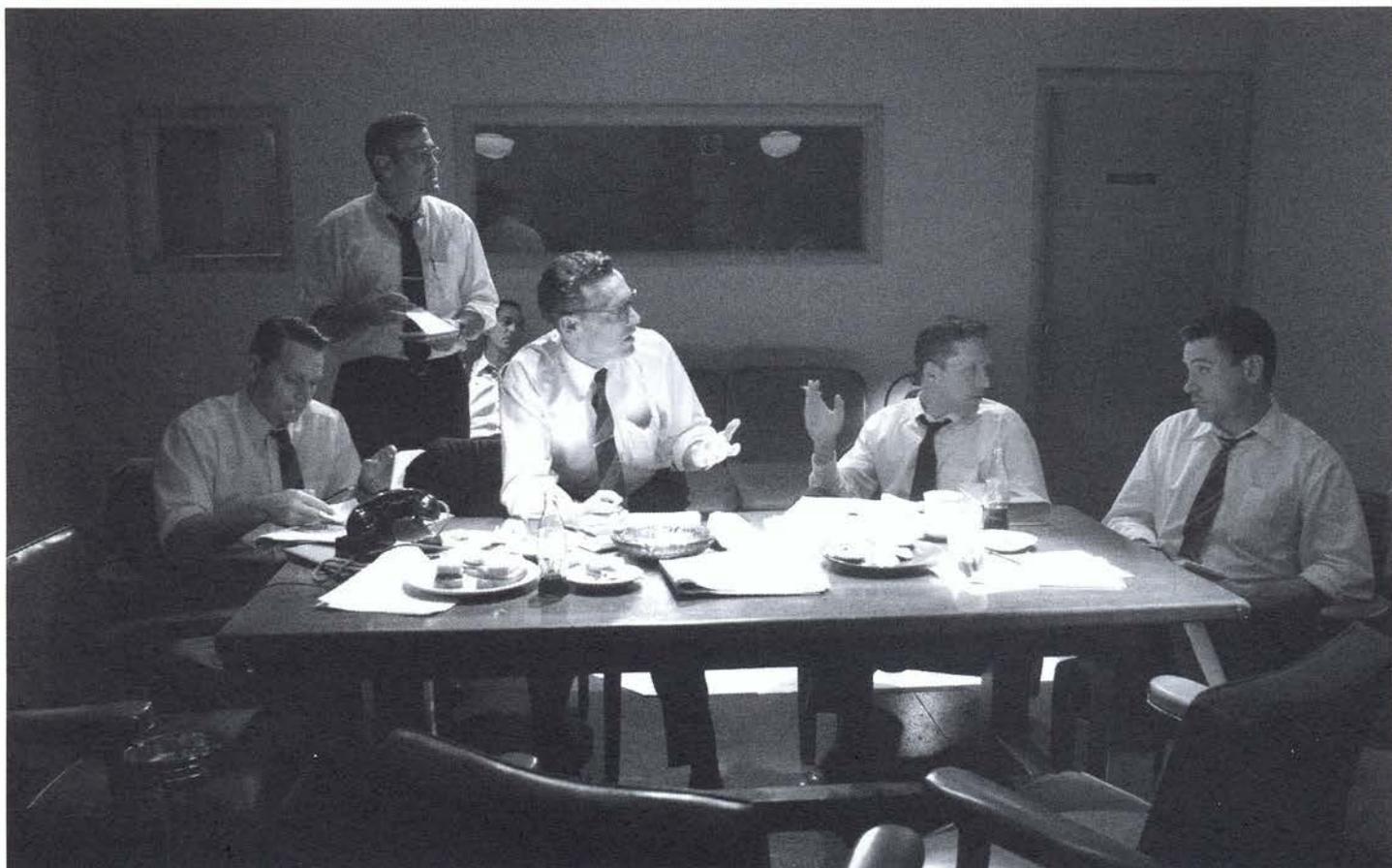
ESTÉTICA DEL CINE

Nuevas perspectivas sobre
GÉNEROS, AUTORES Y ESTILOS

curso de

Eduardo A. Russo

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



Días de tele

por Nazareno Brega

La "caza de brujas" fue una perversa manifestación del pánico que se había adueñado de todas las clases cuando el equilibrio empezó a inclinarse hacia una mayor libertad individual.

Arthur Miller. **Las brujas de Salem**. 1953

En su segunda película como director, George Clooney utiliza nuevamente como punto de partida al medio televisivo, ese mismo que lo hizo famoso como el Dr. Doug Ross en *ER*. En *Confesiones de una mente peligrosa*, la tele era el inicio de una espiral que narra una biografía esquizofrénica y disparatada de Chuck Barris, creador de juegos televisivos populares (suficientemente triviales como para sacar de quicio a Edward R. Murrow, protagonista de *Buenas noches, y buena suerte*) y probablemente asesino a sueldo de la CIA en sus ratos libres. La televisión, uno de los únicos elementos que se repiten entre aquella película lúdica repleta de cambios de tonos y esta de una sobriedad descomunal, vuelve a ser una mera excusa que le sirve a Clooney para meterse dentro de otra historia. Una que tiene por protagonistas a Edward R.



Murrow y al senador Joseph McCarthy, y sin embargo no se trata de una película biográfica ni tampoco de una diatriba contra el macartismo. GC se centra en el periodismo televisivo pero para hablar del rol del periodismo en general y de la ética de la profesión.

Clooney apela al mismo procedimiento periodístico que emplea su protagonista para evitar las generalidades y generalizaciones: parte de un caso puntual y pequeño como herramienta que describa y comience a desmenuzar una realidad mucho más compleja (la baja del ejército de Milo Radulovich como ataque al macartismo es el primer ejemplo del método de Murrow en la película). GC no se distrae nunca con los hechos salientes en la vida profesional de Murrow, que alcanzarían para que se filme una biografía de al menos un par de horas. *Buenas noches, y buena suerte* comienza y concluye con el discurso que brindó Murrow en ocasión a un homenaje que le realizó la RTNDA (Radio Television News Directors Association) en 1958. Allí se presenta al periodista y se menciona al pasar que está casado y tiene una hija junto a varios de sus hitos periodísticos, muchos de ellos que involucran "apedrear gigantes". Quien sienta demasiado escueta esa presentación del comienzo no debe

preocuparse porque tras un par de minutos navegando se da fácilmente con varios guiones de *See It Now*, el programa televisivo desde el que desafió a McCarthy, e incluso con la posibilidad de escuchar los reportes radiales que el periodista realizó desde Londres durante los bombardeos de la Segunda Guerra, donde se destaca su precisión en la descripción de lo visual.

Luego de esa breve introducción, Clooney retrocede en el tiempo hasta 1953 y ya no vuelve a detenerse en ningún tipo de explicación o contexto a lo largo de los tres actos de *Buenas noches, y buena suerte*. El inicial describe la primera afrenta al maccartismo del equipo de *See It Now*, un ataque lateral que retoma la investigación del diario *Detroit News* sobre un militar expulsado del ejército ante la sospecha de tener algún familiar comunista. El segundo narra el duelo personal entre Murrow y McCarthy, donde ambos lados ya se arremeten frontalmente. El último da cuenta de la caída del senador pero también de los cambios que se produjeron en el ámbito televisivo. Los saltos de uno a otro están dados por las publicidades de aquella época de los patrocinadores de sus programas, Alcoa y Kent (sí, esta no sólo es la película de Hollywood de los últimos años en la que más se fuma en pantalla sino que además incluye una simpática publicidad de cigarrillos entera). La división a partir de la publicidad es sólo uno de los tantos códigos que toma GC de la televisión de los 50 para su película. Toda la música que suena en *Buenas noches, y buena suerte* está cercenada a interpretaciones jazzeras de Dianne Reeves dentro de un estudio de la CBS. Y la película no utiliza exteriores, todas las escenas transcurren dentro de un estudio, lo que agiganta una sensación asfixiante a la que contribuye en gran medida el permanente humo de cigarrillo.

El blanco y negro omnipresente no sólo marca la pertenencia a aquel mundo televisivo, sino que también es funcional a una maña típica de periodista con años de trayectoria a la que recurre Clooney: permite que las imágenes de archivo de McCarthy se fusionen a la perfección con el resto del film y conviertan al senador en un personaje clave de la película. McCarthy es el villano obvio de *Buenas noches, y buena suerte*, pero que un actor lo interprete como tal le daría a la película un halo un tanto tendencioso. Clooney, a la manera de Murrow, lo expone ni más ni menos que a partir de sus propias palabras. Así como el director se apropió de los artilugios televisivos típicos de la época, también le imprime a *Buenas noches, y buena suerte* la personalidad de su protagonista. No es esta una película salvaje y desmedida, como tampoco estas son cualidades profesionales de Murrow. Como él, *Buenas noches, y buena suerte* es tan seca como sólida, carácter que nunca impide que se trate de un film de batalla.

El talento de Clooney como cineasta no se limita a la emulación de los rasgos de lo que retrata. Para reflejar la paranoia maccartista en la sociedad, Clooney siquiera necesita salir a la calle. Y mucho menos ser explícito sobre el tema. Por eso la única subtrama en la que mete en la intimidad de los personajes encuentra a Robert Downey Jr. y Patricia Clarkson, dos de los *Murrow boys* —equipo de investigación de *See It Now*— ocultando su matrimonio. El reglamento de la CBS prohíbe el casamiento entre empleados de la compañía, por lo que ellos esconden sus anillos de boda y se hacen los zonzos con el tema, aunque el matrimonio es un secreto a voces que conoce casi toda la empresa.

Cuando es el turno de hablar de las concesiones que



Buenas noches, y buena suerte

Good Night, and Good Luck.

Estados Unidos, 2005, 93'

DIRECCIÓN

George Clooney

PRODUCCIÓN

Grant Heslov

GUIÓN

George Clooney y Grant Heslov

FOTOGRAFÍA

Robert Elswit

MONTAJE

Stephen Mirrione

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

James D. Bissell

INTÉRPRETES

David Strathairn, George Clooney, Robert Downey Jr., Patricia Clarkson, Frank Langella, Jeff Daniels, Ray Wise y Reed Diamond.

realiza el periodismo, Clooney muestra a Murrow al frente de *Person to Person*, un programa de entrevistas con celebridades, mucho más popular que el periodísticamente comprometido *See It Now*. Murrow, eterno detractor de lo banal en la televisión, conduce allí una entrevista con un joven Liberace en la que le pregunta si ya pensó en sentar cabeza y casarse, la exégesis máxima de la frivolidad. La entrevista está realizada a través de uno de los mecanismos más falsos del periodismo televisivo, llamado *live on tape*, utilizado comúnmente por movileros y corresponsales. El objetivo de la técnica es simular la inmediatez del "vivo" a partir de un material ya grabado. El móvil o entrevista se realizó previamente y el conductor simula al aire una interacción con la imagen del corresponsal o entrevistado a partir de preguntas de las que ya conoce la respuesta.

Termina la entrevista con Liberace, y Murrow se despide sosteniendo su Kent bien visible en cámara. Se apagan todas las luces del estudio menos una que ilumina la silla del conductor, que apaga su cigarrillo y se inclina hacia adelante con los codos apoyados en sus rodillas. El resto del equipo se retira y mientras la cámara se acerca sutilmente al cabizbajo Murrow, Clooney capta en un par de segundos toda la tristeza de quien no está feliz con su trabajo. Cuando llega el turno de escribir el reporte sobre McCarthy, a Murrow se lo ve exultante —dentro de sus parámetros, claro— frente a la máquina de escribir. Tipea con fuerza y mantiene el cigarrillo en la boca. La iluminación también lo destaca sobre el resto de la puesta en escena, pero esta vez la cámara se aleja sigilosamente, como quien no quiere molestar a un periodista en pleno trabajo. Cuando Murrow le niega la ayuda a su amigo Don, hecho que vuelve más compleja la personalidad del protagonista, la cámara se aleja y refleja la distancia entre esos dos amigos que se encuentran parados frente a frente.

Buenas noches, y buena suerte es una celebración de la figura de Murrow, de principio a fin. Pero no sólo por haberse plantado frente a los atropellos del maccartismo, ya que no fue el único y ni siquiera el primero en hacerlo. De hecho, en la película también se referencia a los hermanos Joseph y Stewart Alsop, columnistas que se opusieron a las tácticas de McCarthy, y a Herblock, caricaturista del *Washington Post* que acuñó el término "maccartismo". La fascinación de Clooney por Murrow surge de las formas del periodista y del medio desde el que se expresaba de esa manera (el dato superficial es que el padre de Clooney también era periodista televisivo). *Buenas noches, y buena suerte* es una película sobre una profesión ya en decadencia, que excede las analogías ligeras con el tratamiento que le otorga la prensa al reinado de Bush Jr. Clooney se centra en un tipo de periodista televisivo antes de que esa profesión mute en la de presentador de noticias que acompaña sus textos con un "qué barbaridad". *Buenos días, y buena suerte* habla de un periodismo que ya escasea, en tiempos en que el periodismo disidente es (acá, allá y en todas partes) una excepción cada vez más relegada a los canales alternativos y marginales de comunicación masiva.

Durante aquel discurso poco festivo que brindó Murrow durante su homenaje, dijo: "Este instrumento puede enseñar, puede iluminar, sí, y hasta puede inspirar. Pero sólo es posible mientras los humanos le den ese fin. De otra manera son meros cables y luces dentro de una caja". Clooney se encargó con *Buenas noches, y buena suerte* de que el cine no sea sólo fotogramas proyectados por una luz a 24 cuadros por segundo. [A]



SOBRE EL CINE DE **GEORGE CLOONEY**

Máquinas de la visión

por **Diego Trerotola**

Si bien, como salta a la vista, el mundo de la televisión es el centro de las narraciones de Clooney, los personajes, las historias y los estilos de sus películas no tienen mucho en común. *Confesiones de una mente peligrosa* (2002) se sustenta a partir de cierta estridencia de color, planos cortos y un punto de vista esquizoide que dispara un movimiento anárquico del montaje, que se acerca por momentos a un Oliver Stone algo tímido. *Buenas noches, y buena suerte* es de un blanco y negro contrastado, planos largos y estáticos que contemplan mayormente los rostros dramáticos dentro del espacio reducido del estudio de TV, como si fuera una versión publicitaria de *La pasión de Juana de Arco* de Carl Dreyer. En primer lugar, esta opción de fundar sus películas sobre estéticas diversas, demuestra claramente que George Clooney es un director menos interesado en sobreimprimir una firma autoral que en la búsqueda de formas que garanti-

cen el cine como experiencia. Pero sobre todo, es un cineasta que comprende en dónde se dirime la principal trascendencia del lenguaje audiovisual.

En *Hollywood Hallucination*, un libro tan fundamental para la crítica de cine como para entender la producción industrial de películas, Parker Tyler sostenía a principios de la década del 40 que el guión no era el eje del arte cinematográfico. Impulsado por el lenguaje audiovisual de *El ciudadano*, Tyler pensaba que las propiedades técnicas del ojo de la cámara construían el valor del cine, descartando el soporte de las ideas literarias o narrativas que guíasen la puesta en escena; la única escritura posible era la de la cámara. Y como ejemplo, consignaba esos planos donde Orson Welles atraviesa la claraboya del techo de un bar en un día de lluvia para terminar en un travelling en la mejilla de una viuda del ciudadano Kane: un *continuum* creado por el montaje y los movimientos de cámara que

trascienden las limitaciones ópticas de la mirada humana. Para Clooney el cine es la búsqueda constante de ese tiempo de la alucinación que celebraba Tyler: encontrar imágenes que permitan ir más allá, atravesar los espacios sin los límites físicos de la visión humana, dejar atrás ese ojo atado a un cuerpo. Las dos películas de GC, con sus estilos diferenciados, tratan sobre esos puntos: la sucesión de situaciones y espacios con la lógica del vértigo que imprime el tiempo del montaje televisivo. De conductor televisivo a agente de la CIA, el Jack Barris de *Confesiones...* transita por decorados que se movían ante la cámara como si fueran molinillos de papel, como si el envío de un travelling bastara para voltear una pared. De una entrevista a Liberace a la pronunciación de un discurso sobre la compleja trampa ideológica del macartismo, el Edward R. Murrow de *Buenas noches...* se desliza a través de situaciones diversas manteniendo la dignidad de su mirada próxima y flemática. Ojos que viajan, que ven más allá de las convenciones (psicológicas, narrativas, sociales), de los consensos. Clooney sabe que el punto de vista es el tema central del cine, su conflicto de base, por eso como director elige retratar personajes que le permiten ir más allá de ciertos parámetros estéticos que dominan y adocenán los relatos de la industria audiovisual. Es lógico que en las dos películas de GC, ubicadas siempre en episodios de la historia de la televisión, se hayan delineado universos visuales muy distintos: porque sus películas tratan, justamente, sobre cómo las máquinas de la visión elaboran nuevas configuraciones del mundo.

Pero este interés en la forma, en la apariencia del mundo representado en las pantallas, en el cuidado visual de sus películas, lleva a GC a una suerte de espíritu que enlaza su obra, no desde un estilo unificador sino desde una huella de elegancia que se agazapa en cada uno de sus encuadres. Y esto es coherente en un director que se acerca al cine desde su condición de galán, de actor que no para de encabezar encuestas sobre la persona más sexy. Pero la belleza y el encanto de Clooney parecen estar más bien relacionados con que sus rasgos aparecen como tan, tan comunes que se vuelven extraordinarios: nada destaca en su fisonomía, todo armoniza como por casualidad. Y esa característica elegancia casual es la que heredan sus películas, una belleza que parece totalmente convencional pero que fluye con tan poca ostentación que no llega a ser mera pose, sino que sustenta la postura de alguien que no desconfía de la imagen y de las técnicas de registro, más bien todo lo contrario. Y, en esa pequeña visión revolucionaria que plantea su cine, ceñido a la elegancia visual que nunca abandona su curso, las películas de GC parecen repetir aquella *boutade* (si permiten el galicismo) que creo alguna vez le adjudicaron a Néstor Perlongher: "A la revolución hay que ir bien vestido". [A]



Travellings

por Agustín Masaedo



donde bocetó, con su mano derecha, su serie de obras sobre la guerra, que terminaría por pintar con su mano izquierda. A esta altura, habría que aclarar que López se pretendía menos artista que cronista. Sus óleos dan testimonio de la Guerra del Paraguay (o de la Triple Alianza, según se vea) en un lenguaje que tiene tanto de pictórico como de fotográfico: vistas que prefiguran las lentes de gran angular, que abarcan grandes extensiones de terreno y muestran muchísimos personajes minúsculos en la cotidianidad del campamento, en marcha, vadeando ríos o en plena batalla. Uno de los muchos aciertos del documental es mostrar esos cuadros siempre con lentos y cercanos travellings laterales, única manera de apreciar la minuciosidad y el rigor puestos en su composición.

Una búsqueda fílmica de lo real a partir de sus huellas pictóricas, 140 años después, debe ser, necesariamente, una quijotada, un sinsentido o un *McGuffin*. *Los campos...* tiene un poco de cada cosa. Las transformaciones que García va hallando en la comparación entre paisajes pintados y paisajes actuales (un río que se secó, una casa demolida, una villa miseria levantada sobre un cementerio...) resultan menos importantes que los demás contrastes –entre pasado y presente, entre nacionalidades y regionalidades, entre el recuerdo o la transmisión oral y la historia escrita– que le salen al cruce.

A medida que progresa en el viaje, entonces, García se interesa cada vez menos por la geografía tras los cuadros y más por apre(he)nder la sombra perenne de una guerra cuyas razones y consecuencias, como él mismo confiesa, no terminaba de entender al comenzar el trabajo. Así, tras Curupaytí, el último campo de batalla para el pintor –que perdió su mano por una herida recibida allí–, el fantasma de López empieza a desdoblarse, y ya no es solamente a Cándido a quien se persigue; el final del camino no será su final, sino el de la guerra: la muerte, deshilachada en locura y paranoia, del mariscal Francisco Solano López, presidente paraguayo durante el conflicto, héroe nacional de un lado del Paraná y demonio del otro.

Los encuentros y testimonios, algunos espontáneos, otros más o menos ajustados a verdad, más o menos míticos, con que *Cándido López, los campos de batalla* arma el rompecabezas de la vida y obra de (los) López, van de lo obvio –los estudiantes de una escuela paraguaya, algún soldado– hasta el hallazgo genial, como cuando en Paraguay, a la sombra de un inmenso tinglado en medio del campo, García habla con el propietario mientras una mujer le tiñe el cabello. El hombre dice, a propósito de las últimas palabras de Solano López, algo así como “...Como dijo el Mariscal, ‘muero por mi patria’...”. El director lo corrige: “Muero *con* mi patria”, y se enfrasca, con *timing* de dibujos animados, en un miniduelo de “No, dijo *por*” y “No, dijo *con*” que termina en tablas. El siguiente, delirante, plano muestra a la mujer pintando, con la tinta que sobró, manchas negras sobre un perro blanco para convertirlo en un falso dálmata. El humor y la ligereza que José Luis García se permite incluso en el marco riguroso de la narración histórica, del realismo (nunca mágico) latinoamericano son tan mérito suyo como la captura de esos cielos enormes, sobreiluminados, de claridad fantasmal, que parecen calcados directamente de los cuadros de Cándido López. **[A]**

De manera similar, aunque no tan extrema, a lo que sucedía en otro notable documental, *Opus* (Mariano Donoso, 2005), el relato que articula, en primera persona, *Los campos...* es el de su propia construcción como film. La búsqueda de alojamiento, las consultas de direcciones a los lugareños, las idas y vueltas del equipo de filmación, los azares de la ruta, quedan registrados como notas en un cuaderno de bitácora. De nuevo como en *Opus*, esos apuntes subrayan una idea de devenir azaroso, lejano a toda planificación puntillosa; un dejarse llevar libre y contingente cuya traducción a cliché sería “se hace camino al andar”.

“Quería hacer algo con Cándido López”, es la vaga enunciación que García hace de su proyecto antes de lanzarse al camino, junto a un historiador paraguayo y el propio nieto del pintor. Pero este, enfermo, termina por no acompañarlos; en algún momento indeterminado, el plan toma su borrosa forma final: seguir el recorrido del regimiento en que luchó el teniente segundo López desde San Nicolás hasta Paraguay, en busca de los lugares precisos desde



Cándido López, los campos de batalla

Argentina/Paraguay, 2005. 102'

DIRECCIÓN

José Luis García

GUIÓN José Luis García, con la colaboración de Darío Schwarzstein y Roberto Barandalla

FOTOGRAFÍA

Marcelo Iaccarino

MONTAJE

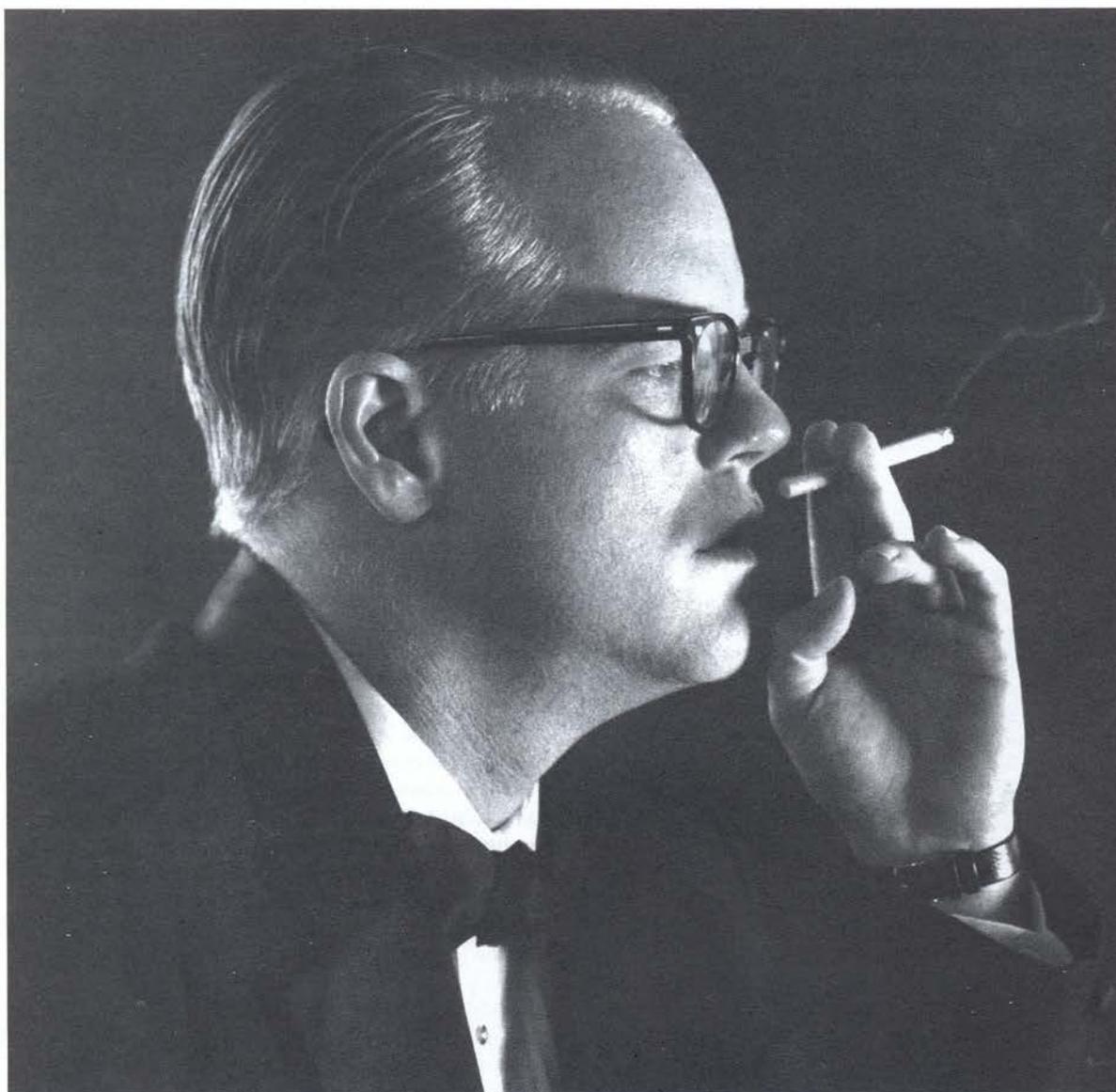
Marie Joseph Nemert, Fernando Cricenti, Miguel Colombo, Miguel Schverdfinger y José Luis García

SONIDO

Carlos Olmedo

PRODUCCIÓN

Ana Aizemberg, José Luis García, Luis Sartor y Renate Costa.

**Capote**

Estados Unidos,
2005, 98'

DIRECCIÓN

Bennett Miller

GUIÓN Dan Futterman,
basado en la biografía
de Gerald Clarke

FOTOGRAFÍA

Adam Kimmel

MONTAJE

Christopher Tellefsen

MÚSICA Mychael Danna

PRODUCCIÓN

Caroline Baron,
Michael Ohoven,
William Vince

INTÉRPRETES

Philip Seymour Hoffman,
Catherine Keener,
Clifton Collins Jr.

El látigo de Dios

por Milagros Amondaray

"Yo quería escribir una novela periodística que tuviera la cualidad de una película cinematográfica."

Truman Capote sobre *A sangre fría*, en el prólogo de *Música para camaleones*.

Palabra de camaleón. El camaleón es un reptil que utiliza la lengua para atrapar a su presa. Es conocido por su habilidad para cambiar de color según las circunstancias (fundamentalmente psicológicas) y vive en extrema soledad, sin temer ser agresivo con criaturas de su misma especie. A Truman Capote se lo ha asociado a lo largo de los años con nomenclaturas algo imprecisas e incluso erróneas que no han hecho justicia a su conflictiva personalidad. Bufón

de la alta sociedad o padre del género de la no-ficción (como a él le gustaba considerarse) son algunos de los moteos utilizados. Sin embargo, si había algo que definía al autor era su comportamiento voluble, inconstante, que a modo de cuadro cubista representaba algo diferente de lo que era en realidad: un camaleón. La habilidad de Capote consistía en adaptar su comportamiento a variadas circunstancias, lo que no implicaba una excesiva falsedad sino que se constituía en un rasgo propio del artista: pasar por períodos de metamorfosis y de transformaciones estilísticas. La comparación con el movimiento pictórico citado tampoco es arbitraria. Capote mismo se consideraba a sí mismo como un pintor quien al pergeñar su obra no se limitaba a una sola perspectiva, a un

solo método creativo, a una sola herramienta. Así es como el trayecto literario del autor se basa en trabajar con la forma sin atarse a un determinado recurso. Eso motiva que la puesta en marcha de sus narraciones sea siempre el mismo tema: el padre ausente, el cuidado de las tías, la alteración del orden en la vida cotidiana. Sin embargo, lo que se pone en escena es una problemática constante tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico: el fondo está supeditado a la forma, aunque el objeto de interés llegue primero. La paleta de Capote no ha sido más que el reflejo de su propio carácter, la heterogeneidad es aquello que se destaca, junto con la libertad de combinaciones y la búsqueda de la armonía en medio del caos. Y así es como la curiosidad del camaleón se despierta. Capote se valía del arte en todas sus variantes (obras de teatro, cuentos, novelas) y también del periodismo, al cual consideraba "una forma de arte en sí mismo". La naturaleza ecléctica de Capote se relacionaba, muchas veces, con el concepto de disfraz, de máscara, el acto de ocultar la identidad y ser otro. Esto eventualmente se refleja en sus ansias de transitar diferentes géneros, desde lo fantástico en el relato "Miriam" hasta la adaptación teatral de su propia obra *El arpa de hierba*. El punto en común donde convergen todas sus creaciones bien podría ser la reducción de la perversidad y la monstruosidad a lo introspectivo, a diálogos simples, a relaciones mundanas. Esta introspección también se liga a los protagonistas de sus cuentos y novelas (casi siempre extensiones de él mismo), quienes deben asimilar su condición de seres imperfectos para los cánones sociales impuestos. Esta noción es sintetizada por Capote en una de sus declaraciones más recordadas: "Soy un alcohólico. Un drogadicto. Un homosexual... pero no soy un santo todavía". Esta actitud de definirse a partir de afirmaciones y negaciones rotundas lo ligan definitivamente a un ser desdoblado, incapaz de adaptarse a una sola forma de escribir, autoexigente al punto de sentirse insatisfecho por no poder aplicar simultáneamente todos los colores de esa paleta.

Fue el descubrimiento de la riqueza del periodismo lo que hizo mella en el escritor, al punto de consumir su ambición de contar una historia aplicando técnicas narrativas (provenientes de la literatura y otros campos) a un hecho real. La ambición se hizo tangible con la publicación en 1966 de *A sangre fría*, donde confluían algunas obsesiones en la escritura de Capote, como la precisión descriptiva y el uso de la entrevista. Si nos concentramos en esta novela –y en otras del autor– veremos que la influencia teatral y cinematográfica es particularmente notoria. Capote privilegia el presentismo, el aquí y ahora, delimita el lugar de la acción (apropiadamente llamado "escena"), la temporalidad, el perfil de los personajes y apela constantemente a la narración mediante flashbacks e incluso adopta el uso de la *storyline*. Como si hubiese estado siempre creando mentalmente el montaje de una película antes de sentarse a escribir, su obra está atravesada por la idea de registrar la realidad con la memoria (su propia cámara), que se vale de los sucesos del entorno para hacer arte.

Capote y el cine. Mucho antes que Bennett Miller y su reciente film con ruido a Oscar, Capote y el mundo cinematográfico se daban la mano. El escritor fue coguionista del film de Jack Clayton *Los inocentes* (1961) y una parte de su obra fue adaptada con resultados desparejos, desde las interesantes *Desayuno en Tiffany's* (1961), *A sangre fría* (1967) y *El visitante de Acción de Gracias* (1967, donde par-



icipó como narrador) hasta las modestas *El arpa de hierba* (1995) y la más reciente *Niños en sus cumpleaños* (2002). Lo que más se destaca es la sensibilidad norteamericana por aquella obra de Capote circunscripta a recuerdos familiares y de la infancia que funcionan dentro de su disfuncionalidad. Pero el acercamiento del propio Capote al séptimo arte fue distinto. Lo más atractivo es la huella que dejó el cine en su escritura. Como el camaleón, se adaptó a todo ambiente, y el *feedback* con personalidades de distintas voces y distintos ámbitos fue lo que le permitió retratos excepcionales de estrellas del cine como "El duque en sus dominios" (1956), que quiebra el mito de deidad que rodeaba a Marlon Brando, y "Una adorable criatura" (1979), donde no se pretende saciar la curiosidad acerca de la vida de Marilyn Monroe sino reproducir un diálogo simple que revela rasgos muy sutiles de la personalidad de la actriz. Efectivamente, la conexión de Capote con las "estrellas" no tenía como fin el entretenimiento de estas (en todo caso, se trataba del medio) sino el de servirse de todo para la escritura. Capote incluso empareja cine y literatura en su aparición en el film paródico de enigma *Crimen por muerte* (1976), donde su grandilocuente Lionel Twain despótica contra las lucubraciones laberínticas de las novelas del policial clásico.

Luego de varias visiones de *Capote*, no resulta extraño que el período elegido por Bennett Miller para su película haya sido el de la investigación para *A sangre fría*. A fin de cuentas, esos años en la vida de Capote permitían explorar diferentes aspectos. Entre ellos, su conexión con la niñez, que está representada por el personaje de la escritora –y amiga de la infancia de Capote– Harper Lee, una increíblemente sobria Catherine Keener. También se muestra de manera sutil la adaptación del escritor a un ambiente desconocido, por lo cual la película contrasta sabiamente la gestualidad de Capote y el comportamiento retraído de los habitantes del ambiente rural, hasta que sólo parecen quedar similitudes entre ellos. Esto último se liga con el procedimiento periodístico que llevan a cabo tanto Capote como Lee, en un espacio pequeño que termina resultando inaprensible, inabarcable. Posiblemente el punto débil del film sea su excesiva literalidad, que reduce la complejidad del tormentoso período elegido a un puñado de frases obvias. Algunos conflictos son sobrevolados justamente cuando se requiere mayor profundidad, como la relación de Capote con uno de los responsables de la matanza de los Clutter, Perry Smith. Es importante mencionar que gran parte de la obra del escritor está marcada por la figura del doble (la novela *Otras voces, otros ámbitos*; el relato "Féretros tallados a mano", incluido en *Música para camaleones*). Lo interesante es que Capote debió confrontar en su vida a su propio *doppelgänger*. La importancia del espejo en las conversaciones entre Smith y Capote se ahonda en el film sólo en la medida en que encuentra su correlato en la obsesión de Capote por terminar la novela, sin la necesidad de aproximarse al fuerte y complejo lazo que los unía. A pesar de estos altibajos, *Capote* es una película seca, sin ostentaciones dramáticas. El film de Miller trabaja también con la dualidad: es aséptica al exponer el desarrollo de *A sangre fría* y se permite ser un poco (sólo un poco) emocional al observar las huellas de ese proceso. Truman Capote creía que su talento era un látigo que le había dado Dios. Ese látigo fue el que lo atormentó bajo diferentes formas: rigurosas autocríticas, el miedo a no superarse, el vacío producido por encadenarse a lo que había escrito. Y la última escena del film nos muestra a ese Capote turbio, agitado, presidiario de la autoflagelación. [A]

El sentido de la vida

por Federico Karstulovich



Hace 17 años... 1989. En el apogeo de su carrera y popularidad, Woody Allen dirige *Crímenes y pecados*, posiblemente su última obra maestra. La regularidad de entregar una película por año prosigue con altibajos durante el tiempo que va de 1990 a 2005. Más altos en *Poderosa Afrodita*, *Misterioso asesinato en Manhattan* y *Todos dicen te quiero*. Definitivamente bajos en *Ladrones de medio pelo*, *La mirada de los otros* y *Melinda y Melinda*. En esta variación de caídas libres experimentada película tras película, resulta interesante reflexionar sobre la necesidad de llevar adelante esta virtual remake de la ya citada película de 1989.

NY, NY. Con el paso del tiempo, la identificación con la vieja y querida Nueva York se desdibuja. El espacio y lo identitario en Allen resultan indistintos. La casa, el lugar entrañable, no responde sino a una elección arbitraria. En *Todos dicen te quiero* asistíamos a un cambio de espacio, de Nueva York a París, por elección. Interacción espacial. En *Match Point* todo sucede en Londres y nada cambia. Ahí radica la diferencia entre la identidad del espacio adoptado y la impersonalidad del *qualité* y los bellos exteriores.



Match Point

Reino Unido/Estados Unidos/Luxemburgo, 2005, 124'

DIRECCIÓN Woody Allen

GUIÓN Woody Allen

MÚSICA NO ORIGINAL

Extractos de obras de Georges Bizet, Giuseppe Verdi, Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Carlos Gomes y Andrew Lloyd Webber

FOTOGRAFÍA

Remi Adefarasin

MONTAJE

Alisa Lepselter

SONIDO Robert Hein

DIRECCIÓN DE ARTE

Nicola Barnes

PRODUCCIÓN

Letty Aronson, Lucy Darwin, Gareth Wiley, Helen Robin y Nicky Kentish Barnes

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Stephen Tenenbaum, Charles H. Joffe y Jack Rollins

INTÉRPRETES

Jonathan Rhys Meyers, Scarlett Johansson, Alexander Armstrong, Paul Kaye, Brian Cox, Matthew Goode, Penelope Wilton.

Moral y mujeres (y sexualidad). El elemento moral(ista) no es fundante del cine de Allen, aunque sí es de peso en sus homenajes a Bergman (por ejemplo, *Interiores*). Sin embargo este peso moral siempre venía, precisamente, contrapesado por un vitalismo de asociación a múltiples estados amorosos: amor a las mujeres, a las artes, a los amigos, a los deportes. La moral, elemento existente y manifiesto en el personaje de eterno perdedor de las películas del director por medio de un complejo de enorme culpa, no se convertía en un obstáculo. En *Crímenes y pecados* el desequilibrio entre un inmoral y asesino y un perdedor culposo ponía en escena precisamente la ambigüedad de las categorías morales y sus usos. En *Match Point* no hay contrapeso: sólo maniqueísmo: ricos/pobres, apasionados/conservadores, buenos/malos. Las mujeres incluso no pueden salir de la falsa opción de la reproducción compulsiva y la reproducción como castigo. En este punto, las mujeres son vistas aquí como las responsables de toda desgracia y el sexo, como vaso comunicante con el caos y la descomposición. De ahí que todo posible vitalismo sea castigado con la vara de la moral de la monogamia y otras varas. No hay ambigüedad ni deseo posible sin pagar un precio altísimo.

Humor. En *Match Point* todo está bañado de solemnidad y seriedad. No hay espacio para la sonrisa. Pareciera ser que el humor no puede filtrarse si no es mediante el código de la comedia, que además hoy por hoy no es sino una repetición de poses conocidas. El humor está vedado para aquello que escape al molde del género.

Anotaciones culturales. Aquello que alguna vez pudo haber resultado una marca simpática que configuraba la psicología de un personaje neurótico y culto, hoy aparece como un inserto snob. Las referencias a diferentes órdenes de lo artístico en Allen (pintura, escultura, literatura, música, cine) hoy no son sino parte de la utilería. En *MP* la referencia repetida a Dostoiévski y *Crimen y castigo* es, en este sentido, un poco vergonzosa.

Actores y personajes. Por algún misterioso designio del universo, muchos actores consideran la idea de trabajar con Woody Allen por el cachet mínimo amparándose en un prestigio que el director perdió hace años. Precisamente, si algo se ha perdido en la obra de este hombre en la última década, es la capacidad de trazar personajes que no sean meras marionetas bajo el designio de los caprichos de un dios menor. Hoy por hoy, lamentablemente, Allen sigue contando con excelentes actores a quienes pone a sostener discursos sentenciosos vacíos de todo peso dramático: en *MP* no hay un solo signo de vida por más que los actores estén correctos.

Sentido. El monólogo final de *Match Point* difiere del de *Crímenes y pecados* y marca una bifurcación irreversible: mientras en uno sostiene un existencialismo a ultranza y una vitalidad que dé sentido a la vida aun contra todos los males, el otro el sentido está dado por el castigo, por la penalidad sobre lo que ha pasado por encima de la moral establecida. Ambos manifiestan el caos. Pero mientras uno encuentra sentido en sus elecciones vitales, el otro espera que venga alguien a imponérselo. Una forma de masoquismo y sumisión al poder acaba de aterrizar en la filmografía de Woody Allen. **[A]**

I won't walk a mile for a camel

por Agustín Masaedo



"...aquella noche aprendí una de las lecciones más útiles de la vida, uno de los únicos consejos reales que tengo para ofrecer a las generaciones jóvenes: ¡ESTÁ PERMITIDO MARCHARSE!"

Nick Hornby, en 31 canciones.

Pocas veces me fui de un cine antes de que terminase la película. Aunque la pantalla empuje con todas sus fuerzas hacia la puerta, hay muchas razones para quedarse sentado: incredulidad, obligación, falsas esperanzas, masoquismo, placer cínico. La primera y única vez que huí de una película en un Bafici –ámbito en el que he resistido a lo Séneca, para que no digan, artefactos como *The Death of Klinghoffer*, dos horas de ópera filmada sobre el secuestro del Achille Lauro, con entonación pro-israelí para más *imri*– fue con *La historia del camello que llora*, en la edición 2004 del festival. La revelación que Hornby tuvo ante un interminable solo de teclados de John Paul Jones ("Oh, sabía que había gente que se marchaba porque estaba ofendida. Pero no sabía que estaba permitido irse si simplemente te aburrías un poco"), la experimenté tras veinte minutos/siglos de ver pasar, como en un diorama, niños y animales recortados sobre el desierto de Gobi. ¡Ah, Gobi, oh!: sí, es un mal chiste pero quería soltarlo desde entonces.

Niños y animales, decía. Unos toques de patetismo costumbrista, o costumbrismo patético, preferentemente de lugar exótico (véase –o mejor no– el infante atado para que no moleste mientras la abuela cocina, ¡qué cosa, estos mongoles!). Y, desde ya, las lágrimas del título. Alquimia cuasi infalible para que esa vez la coproducción germongólica ganara el Premio del Público a Mejor Film Extranjero en Competencia. Hay películas que ganan premios y películas que ganan premios del público: confieso haber lucubrado esa *boutade* mientras me disponía a escribir, pero dos comprobaciones me hicieron desistir de darle leña al fuego del divorcio crítica-“gente común” que tan bien se encarga de alimentar el amigo (de esa “gente común”) Sirvén. La primera fue que *El cielo gira*, documental nada entrador, de tratamiento más bien árido, y prácticamente carente de niños, bestias y llantos, haya obtenido el favor del público baficiano en el 2005, lo cual desecharía la tesis del error humano colectivo en favor de la alternativa de la esquizofrenia espectral. La segunda constatación me hizo sentir



La historia del camello que llora

Die Geschichte vom weinenden Kamel
Alemania / Mongolia,
2003, 90'

DIRECCIÓN
Byambasuren Davaa y
Luigi Falorni
PRODUCCIÓN
Tobias Siebert

GUIÓN
Byambasuren Davaa
y Luigi Falorni

FOTOGRAFÍA

Luigi Falorni

MONTAJE

Anja Pohl

MÚSICA

Marcel Leniz,
Marc Riedinger y
Choigiw Sangidorj

INTÉRPRETES

Uuganbaatar Ikhbayar,
Odgereel Ayusch,
Ikhbayar Amgaabazar,
Chimed Ohin, Janchiv
Ayurzana,
Amgaabazar Gonson,
Enkhbulgan Ikhbayar,
Zaveljamz Nyam.

que, definitivamente, era yo el que circulaba a contramano. En www.rottentomatoes.com, *La historia...* alcanza una escalofriante aceptación del 95%. ¿Cómo podía haberme profugado antes del final de una obra maestra, aclamada por la comunidad crítica (casi) toda? La respuesta tranquilizadora, según el consejo propinado por Noriega antes de que emprendiera la visión de los setenta (mil) minutos restantes, está en Kuleschov.

Para quienes no lo recuerden o nunca lo hayan sabido, Lev Kuleschov, cineasta y teórico ruso de principios del siglo XX, se propuso demostrar el poder del montaje cinematográfico sobre los espectadores mediante la edición de un cortometraje que alternaba el rostro de un actor con otros planos disímiles: un plato de sopa, una niña jugando, un ataúd. El público, a pesar de que el rostro era siempre el mismo e impasible, salía elogiando su expresividad, su capacidad de comunicar sentimientos, como hambre, felicidad y pena. Kuleschov comprobaba así que se produce una transferencia emocional de los espectadores hacia los personajes en pantalla, y, más importante, que el sentido no se forma en las imágenes individuales sino en su yuxtaposición. Bien, ¿qué nos dice esto sobre la fábula del ungulado plañidero?

Que es mentira.

Travestida como documental, o como semidocumental, *La historia...* no tiene una sola gota de verdad. Vemos un camello, corte, un primer plano del mismo, o de otro camello, o una cabeza camélida de hule, con algo parecido a una lágrima. Como los conejillos de indias de Kuleschov, se supone que digamos: pena. La misma estructura se repite de principio a fin, incluso en el montaje dentro del plano. A partir de la cercanía de los elementos que a los directores se les ocurrió juntar, se nos pide que proyectemos nuestros sentimientos, pero más grave: que les otorguemos valor de verdad. Así, como la letanía que se repite en el ritual alrededor del cual está construida (una palabra que no significa nada, solamente busca un efecto), la película no dice nada ni sobre Mongolia, ni la vida en el desierto, ni la globalización, ni los camellos, ni las antenas parabólicas. Algunas de las críticas usadas como índice en *Rotten Tomatoes* comparan a este engendro con los trabajos de Robert Flaherty, de quien Bazin, continuista fervoroso, alababa hasta sus montajes porque servían para marcar el ritmo mismo de lo real, y nunca para vender un falso realismo. Si alguno de los dos hubiera podido verla, apuesto que la cita que encabeza esta nota llevaría su firma. [A]



Encuentro de amor

Japanese Story

Australia, 2003, 110', **DIRIGIDA POR** Sue Brooks, **CON** Toni Collette, Gotaro Tsunashima, Matthew Dyktynski, Lynette Curran, Yumiko Tanaka.

Una geóloga australiana robusta y de carácter expansivo y un empresario japonés diminuto y reservado se ven arrojados, juntos, a la inmensidad del desierto. Aunque esto parezca una mezcla de road movie y comedia romántica, *Encuentro de amor* muy lejos está de serlo. Hiromitsu le explica a Sandy los distintos significados de la palabra japonesa *hai*, que significa "sí", pero que según la entonación que se le dé al pronunciarla puede también expresar duda, admiración o negación. Sandy le explica a Hiromitsu las diferencias entre *dessert*-désert (postre) y *desert*-désert (desierto). Esto no hace más que confirmar que, como dice la letra de una canción que el protagonista escucha en la radio, "las palabras son fáciles, son baratas". Fiel a esta idea, Sue Brooks somete a los géneros a la ambigüedad de un lenguaje. *Encuentro...* tal vez sea una comedia romántica y una road movie, pero con un tono extraño. De ambos géneros la directora toma apenas los motivos que le permiten encauzar el relato. El resto es sólo una extensión inhóspita en la que ideas rimbombantes como el verdadero amor y la eternidad no tienen cabida. No con la presencia estridentemente cinematográfica que suelen tener. Más cerca de Van Sant en *Gerry* que de Von Trier en *Bailarina...*, Brooks no niega los géneros sino que los amenaza y los tensa. Y cuando todo se sale de sus cauces habituales provocando un revés en la historia, mantiene el estilo austero que impide el golpe bajo. Sin dramatismos, sin subrayados, las cosas simplemente ocurren. Un cuerpo muerto es un cuerpo inmóvil, un cuerpo pesado al que hay que arrastrar en un terreno cotidiano y práctico. Inscriptas en lo que podríamos llamar realismo poético, estas desgracias adoptan un aire callado y distendido. Es por eso que *Japanese Story* se define finalmente por sus silencios, por su ritmo reposado y por su intento de pensar el cine con un sentido esencialmente musical. **Marcela Ojea**



Soldado anónimo

Jarhead

Estados Unidos, 2005, 123', **DIRIGIDA POR** Sam Mendes, **CON** Jake Gyllenhaal, Scott MacDonald, Lo Ming, Jamie Foxx.

El argumento de *Soldado anónimo* es interesante. Allí se narra la historia real de un ex marine norteamericano que fue a la Guerra del Golfo y se encontró con que su presencia allí era, al igual que la de todos los demás soldados, puramente decorativa. Frente al poderío tecnológico de Estados Unidos, en donde sólo se necesitan una par de aviones para arrasar a un enemigo débil, un marine solamente sirve para vigilar lugares con petróleo y, sobre todo, para posar frente a las cámaras y mostrar la nobleza y simpatía de la milicia norteamericana. De este modo *Soldado...* muestra de manera directa que la batalla contra un enemigo físico terminó, que más importante es una lucha mediática que muestre una milicia estadounidense fuerte, con soldados obedientes y patriotas, todo para esconder que en realidad se lucha contra un Saddam cuyo poder fue creado por los propios Estados Unidos ("¿Sabes quiénes le dieron las armas a Hussein? Nosotros", se dirá en un momento) y que el grueso de sus soldados se han enlistado por conveniencias personales y no por genuina vocación. ¿Es entonces *Soldado...* una buena película? Ni por asomo. Lo que sucede es que su director, Sam Mendes, cineasta defectuoso como pocos, llena la película de ideas visuales pretendidamente originales pero francamente horribles, y se empeña en que su film, destinado a ser una comedia ácida, termine siendo una obra "con mensaje" en la que se escucha la voz en off del personaje diciendo pomposamente lo terrible que es la guerra y el apego que siente por sus compañeros retirados, reflexiones que nada tienen que ver con lo que se venía mostrando y se nota, a leguas, que sólo están ahí para que Mendes camine de nuevo por la alfombra y vuelva a alzar aquella tan codiciada e imbécil estatuita.

Hernán Schell



Desayuno en Plutón

Breakfast on Pluto

Reino Unido/Irlanda, 2005, 135', **DIRIGIDA POR** Neil Jordan, **CON** Cillian Murphy, Liam Neeson, Ruth Negga, Laurence Kinlan, Stephen Rea, Brendan Gleeson, Conor McEvoy.

Si hubiera tenido un par de datos previos sobre esta película, probablemente habría huido de ella como de la peste. El primero es que se basaba en una novela de Pat McCabe que cuenta la historia de un bebé recién nacido y abandonado que es dejado en una canasta en la puerta de una abadía, crece, se hace travesti y luego se entera de que el párroco es su padre (¡!). El segundo es que está protagonizada por Cillian Murphy, el villano de *Vuelo mortal* que, si bien me parece buen actor, me da asquito. La idea de verlo durante dos horas con tacos altos, pollera y peluca es más de lo que podría haber admitido *a priori*. Lección de vida: hubiera sido una lástima dejarse llevar por los prejuicios. Murphy está otra vez muy bien en su papel a pesar de su indumentaria. Y a pesar de la premisa melodramática y tele-novelesca, la película de Neil Jordan es graciosa y ligera. El tono no es el grave y sentencioso de *El juego de las lágrimas*, con la cual comparte director, personaje travestido y actor en "situación Ferriols" (Stephen Rea). Por el contrario, la película está contada en fragmentos breves, vaudevillescos, en general simpáticos y logrados, acompañados por una fenomenal banda de sonido a la *Scorsese*, que recuerda desde viejos hits pop ingleses hasta grandes canciones de Van Morrison, como "Madame George" y "Cypress Avenue". Kitten (tal es el nombre con el que se presenta la protagonista) protagoniza eventos que permiten recorrer la relación entre Irlanda e Inglaterra desde los 60 hasta los 70, opresión inglesa y rebelión terrorista irlandesa incluidas. Su mirada es ingenua, casi tonta, y algo de eso tiene la película, pero de una forma no ofensiva, amable. Los altos y bajos se suceden como en una montaña rusa y algunos buenos personajes, como el del mencionado Rea, desaparecen sin que se expongan motivos de peso para ello, pero de la prevención inicial a este balance que da saldo positivo, el trecho es largo. **Gustavo Noriega**



El método

Argentina/España, 2005, 115', **DIRIGIDA POR** Marcelo Piñeyro, **CON** Pablo Echarri, Eduardo Noriega, Najwa Nimri, Ernesto Alterio, Carmelo Gómez, Adriana Ozores y Natalia Verbeke.

El método tiene todos los problemas que derivan de adaptar una obra teatral y le agrega algunos propios. Piñeyro tomó sólo la idea básica de la obra: un proceso de selección de personal a través de un supuesto método "Grönholm". La obra de teatro es una comedia (con cuatro actores), mientras que la película es un drama (con siete aspirantes). Según el propio director, él utilizó los procesos de selección de personal "como metáfora de las relaciones de poder que se dan en la sociedad contemporánea". Y ahí está el problema de la película. No es (solamente) el ámbito cerrado, el peso agobiante de las actuaciones, la falta de movimiento y de espacio. El problema principal, que uno asocia al teatro pero que en este caso ha resultado ser una elección del director de cine, es esa pretensión de expresar una idea a través de personajes arquetípicos, una idea previa a la película sobre la sociedad, que se impone y que se hace sentir sin sutilezas. A la manera de aquellas viejas obras nacionales como *El gran deschave*, el encierro revela la verdadera faceta del alma humana, la cual, por supuesto, conoce el dramaturgo/guionista desde antes que los actores se preparen para salir a escena. La película hace entonces con los personajes lo que se supone que la empresa hace con los aspirantes: utilizarlos como peones de un juego superior, sin importarles su individualidad. Alguna otra elección de la película remarca esta idea: mientras los postulantes deliberan y compiten, se escucha al pueblo que llena las calles de Madrid en una manifestación globalifóbica. Una decisión de puesta en escena arbitraria pero que busca ligar el episodio puntual de la selección de personal a la "sociedad contemporánea". No sorprende que el autor de la comedia original se haya enojado tanto con su adaptación al cine. *El método* tiene dos versiones, entonces, pero a la inversa que la *Historia*, la primera es una farsa y la segunda una tragedia. **GN**



Tierra fría

North Country
Estados Unidos, 2005, 126', **DIRIGIDA POR** Niki Caro, **CON** Charlize Theron, Frances McDormand, Woody Harrelson, Sissy Spacek.

Película construida a modo de manual que nos indica cuándo emocionarse, cuándo indignarse y cuándo enorgullecerse de su protagonista. Josey Aimes (Charlize Theron), personaje conflictuado si los hay, decide demandar a la mina de hierro donde trabaja por los constantes abusos masculinos sufridos. La historia está inspirada en un suceso real, el de Lois Jonson, la primera persona en introducir una demanda colectiva por acoso sexual. La ficcionalización que hace la película de los hechos verdaderos no es un problema en sí mismo, todas sus flaquezas pasan más por su estructura narrativa. Cada una de las situaciones está planificada con un fin particular y con una chatura que nos hace advertir inmediatamente que estamos ante un discurso apologético sin lugar para las complejidades emocionales. Los personajes no son más que toscos estereotipos de dos comportamientos puntuales: el heroico y el cobarde. Mientras que al primero se lo alaba con creces, al segundo se lo rebaja a una categoría indigna, como el caso de las demás empleadas de la mina, cuyo temor por perder el trabajo es condenado sin ningún pudor. De esta estructura maniquea se desprenden también recuerdos tortuosos de la protagonista, enfermedades terminales e inexplicables giros en la trama, particularmente en lo referente al juicio. Pero hay algo más alarmante: cualquier intento del espectador por sacar sus propias conclusiones se clausura. Los pasos narrativos que da el film se calculan con una explicitud en sus moralejas que lo distancian de lo que pretende ser: una historia honesta y sensible respecto al tema que trata. E incluso desde lo visual no hay ni una sola idea de puesta en escena que diluya tanta "denuncia importante". Así es como *Tierra fría* se asemeja más a un programa panfletario que muestra la opresión para luego concluir con una placa triunfal que nos habla de una mejoría en la lucha de los sexos. Todo muy pedagógico y tranquilizador. **Milagros Amondaray**



Nanny McPhee, la nana mágica

Estados Unidos/Reino Unido/Francia, 2005, 97', **DIRIGIDA POR** Kirk Jones, **CON** Emma Thompson, Colin Firth, Kelly MacDonal, Angela Lansbury, Thomas Sangster, Celia Imrie.

La segunda película guionada por Emma Thompson viene a confirmar el momento dulce que atraviesa la fértil y transitada encrucijada del cine infantil, y la literatura que lo precede, con cierta lectura del gótico decimonónico. Oscuridades—literales y figuradas—, puestas en escena hiperbólicas y decadentes, personajes caricaturescamente retorcidos y un humor negro que muchas veces se nutre de la proximidad entre niñez y muerte son algunos rasgos que ya se podían detectar en films como *Lemony Snicket: Una serie de eventos desafortunados* o *El cadáver de la novia*. Partiendo de los cuentos de Nurse Mathilda, escritos en los 50 por Christianna Brand, Thompson y Kirk Jones eligen una variante—algo más clásica en sus mejores momentos, y algo más desleída en los peores— de ese espíritu gótico para ambientar la historia de siete huérfanos de madre a los que la hechicera del título debe educar para que ayuden a su padre a conseguir esposa nueva. Las plagas del didactismo y los mensajes positivos que asuelan el cine orientado a los niños, dejan paso a una idea moderadamente inco/su/rrecta de la educación, y a un elogio liviano del trabajo en equipo, aunque el final de cuento de hadas no sea del todo justo con la negrura que podría haber alcanzado el relato. Uno de los puntos más altos de la película parecen ser las interpretaciones, desde Colin Firth como el padre de las criaturas (que no casualmente trabaja como maquillador de cadáveres) hasta Thomas Sangster, el mayor de los niños, pasando por la enorme Imelda Staunton y una perfecta Angela Lansbury, que encuentra la nota justa para componer a una aristócrata semidesquiciada y completamente chicata. Si escribí "parecen ser" y no "son" es porque, cuándo no, la tiranía del doblaje en todo lo que huele ligeramente ATP reemplaza las voces originales del elenco por un castellano extraterrestre, que incluye disparates como "malportado". Otra vez, a esperar el DVD. **Agustín Masaedo**

ESTRENOS

Lifting de corazón

Argentina/España / Francia, 2005, 90'.

DIRIGIDA POR Eliseo Subiela, **CON** Pep Munné, María Barranco, Moro Anghileri, Rosario Pardo, Alfredo Casero.

Como una cara después de un lifting, el cine de Subiela parece haber perdido sus rasgos distintivos. Por eso, quien busque lo *subielesco* en su última película podrá sentirse un poco traicionado. Lejos de las mujeres voladoras, fantasmales o pirómanas, capaces de despertar pasiones que inician incendios, desatan bataholas de poemas y arrastran a despeinados héroes taciturnos por los literarios callejones rioplatenses, todo el exotismo femenino se reduce a una morocha de las pampas que, eurocentrismo y coproducción mediante, sólo porta el enigma del tango. Cuando el cirujano plástico español mira la rodilla de la joven porteña nace el amor; más tarde ella expresará su deseo con un giro milonguero de tobillo. De las metáforas obvias de antaño a una obviedad sin metáforas, los planos dan cuenta de una Buenos Aires reciclada que vive al ritmo de secuestros y piquetes. Sin estos avatares, del otro lado del océano, Sevilla también padece el esquematismo brillante de la postal turística. Es que después de bucear en el lado oscuro del corazón, Subiela ascendió a las superficies y las estiró; simplemente para demostrar que su cine aún sigue latiendo, aunque sólo sea a costa de una atildada cursilería. **Marcela Ojea**

Descarrilados

Derailed

Estados Unidos, 2005, 107'. **DIRIGIDA POR** Mikael Häfström, **CON** Clive Owen, Jennifer Aniston, Vincent Cassel, RZA.

Estamos en presencia de un producto doblemente malo: en aquello que pretende ser ingenioso, es obvio y previsible. Y en su supuesta inocencia propia de un espectáculo, mal disimula el móvil de su existencia, una retrógrada lección. A los treinta segundos del trailer, uno ya podía adivinar el "secreto" de la película. Eso no sería tan grave, pero en este caso el secreto no es una excusa para el desarrollo de la historia, sino que es el sostén mismo de la película. Pero eso tampoco es tan malo, si no nos ponemos apologistas y desoímos las enseñanzas de los viejos maestros del suspenso. Lo peor de esta película es que la trampita contiene un mensaje en su estado más concentrado. Con ese mensaje, la escasa tensión explota y se afloja desencadenada por la evidente e infantil inducción a un razonamiento con conclusiones ultraconservadoras y falsas. Es un film hecho para eso, para manipular con fines espurios. Esta historia presenta al amor y la vida en pareja de tal forma que no sólo pueden llegar a ser inconvenientes, sino malos en sí mismos, porque sólo pueden oscilar entre una cobarde y aburrida adaptación, y el infierno más

temido. En esta tramposa inducción, las opciones son: o la resignación o el terror. Y ese sermoneo jamás deja de estar presente, como amenaza o como conclusión. Con este tipo de películas nos sentimos un poco más solos en el mundo. Porque tiene éxito, porque cosecha elogios. Porque tenemos la amarga impresión de que con aquellos a quienes les gusta este adefesio, no podríamos compartir casi nada. **Agustín Campero**

Terror en la niebla

The Fog

Estados Unidos/Canadá, 2005, 100'.

DIRIGIDA POR Rupert Wainwright, **CON** Tom Welling, Maggie Grace, Selma Blair, DeRay Davis.

Remake del film de John Carpenter, *Terror en la niebla* es una de esas películas inexplicables desde todo punto de vista. En primer lugar, como remake no tiene ningún valor, puesto que parte del mismo núcleo argumental de la original pero sin ninguna exploración visual renovadora. En segundo lugar, la entrada en clima es eterna y cuando llega la niebla en cuestión, sus consecuencias son mostradas con recursos visuales irrisorios y una sobreexplicación de los hechos. En tercer lugar, poco aporta la televisiva parejita protagónica Tom Welling-Maggie Grace, posiblemente elegida en función de un público adolescente. La presencia de Selma Blair (en el papel que hizo memorable Adrienne Barbeau) aligera un poco el constante tedio. **Milagros Amondaray**

Destino final 3

Final Destination 3

Estados Unidos, 2006, 93', **DIRIGIDA POR** James

Wong, **CON** Mary Elizabeth Winstead, Ryan Merriman, Kris Lemche.

Si algo tiene esta saga es imaginación para despanchurrar cuerpos. En cierto punto, lo que en *Destino final* era una buena idea para una película de guión (pero no de las engañosas sino de las inteligentes) fue trastocándose, previo paso por su continuación *Destino final 2* (una apropiación algo más enloquecida y macabra que la primera, dirigida por el demente de lo inverosímil que dirigió esa gema pequeñita de la inverosimilitud llamada *Celular*), en esta repetición o, digamos, versión libre como remake de la primera película de la saga. Aquí, en vez de un avión todo resulta ser en un paseo en un parque de diversiones. Y otra vez la caza de los potenciales muertos y las muertes imaginativas (ej.: ¡morir en una cama solar!). Pero a diferencia del delirio sádico y la acción desenfrenada de la segunda, *Destino final 3* sólo sube la competencia, como si se tratara de un homenaje a las muertes imaginativas de las películas de Dario Argento. Sí, puede pasarse un buen rato. La saga, señores, terminó hace rato y ya no tiene nuevo material para entregar excepto muertes suculentas. No es poco. Tampoco tanto. **Federico Karstulovich**

La Pantera Rosa

The Pink Panther

Estados Unidos, 2006, 93'. **DIRIGIDA POR** Shawn Levy, **CON** Steve Martin, Kevin Kline, Beyoncé Knowles, Jean Reno.

El avance de la película no le hizo justicia. Allí se intuía un film dolorosamente lamentable, y el dolor surgía sobre todo de suponer cómo la esperanza que alguna vez depositamos en Steve Martin se desvaneció. Del avance sólo se inducía un vómito de gags obvios, pésimas actuaciones y una operación comercial a partir de la especulación parasitaria con un prestigioso personaje cinematográfico, el del Inspector Jacques Clouseau. De manera extraña la película confirmó, en alguna medida, todas estas suposiciones menos una: Steve Martin está bien y el guión del cual es coautor no está tan mal. Queda en evidencia que la película no es pésima sino mediocre gracias a él. Es que se nota una tensión entre desafortunadísimos planos, correspondidos con un montaje torpe y anticinematográfico, y la lucha constante del talento de Steve Martin por emerger de un personaje que al principio le resulta incómodo, pero que llega a domar con cierta elegancia. La historia comienza como un largo flashback, a la manera del dibujito del inspector Clouseau, pero con su jefe Dreyfus como narrador. Este comienzo es injustificado, y no se sostiene en todo el film. La película mejora cuando empieza a descartar gags innecesarios, al compás del dominio de Clouseau/Martin de los elementos que lo rodean, y principalmente porque le comienza a otorgar mayor importancia al clima. Allí es cuando el encadenamiento de chistes mantiene una lógica narrativa y se esmera en su puntería. Hacia el final, estas razones evidencian un universo que nunca llega a concretarse. **AC**

Rent, los bohemios

Rent

Estados Unidos, 2005, 135'. **DIRIGIDA POR** Chris Columbus, **CON** Rosario Dawson, Taye Diggs, Wilson Jermaine Heredia, Jesse L. Martin, Adam Pascal, Anthony Rapp, Idina Menzel.

Hay que decirlo con todas las letras: *Rent* es un mamarracho. Esta adaptación de una obra de Broadway al cine no tiene nada de adaptación: filmaron el musical y ya, sin importarles que lo que puede sonar creíble en un escenario teatral resulte ridículo en una pantalla. Hecha esta salvedad, uno tiene derecho a preguntarse si no hay algo patético en la obra misma, un entretenimiento para gente pudiente que ensalza la vida en los márgenes. O lo que se supone que es la vida en los márgenes, ya que la descripción que hace de la bohemia roza el disparate. Una obra con una canción que rima "Buda" con "Neruda" da la impresión de que es un coliche que suma y suma artefactos de época sin ton ni son.

Gustavo Noriega

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	Álvaro Arroba Letras de Cine	Jorge Ayala Blanco El Financiero México	Hugo Sánchez subjetiva.com.ar	Gustavo Noriega El Amante	Ricardo Cota criticos.com.br	Leonardo D'Espósito El Amante	Hernán Ferreirós Rock & Pop	Diego Lerer Clarín	Miguel Peirotti La Voz del Interior	Josefina Sartora cineismo.com.ar	Promedio
Buenas noches, y buena suerte	8	8	8	7	9	9	7	8	8	7	7,9
Derecho de familia				8		8		7			7,7
Salvador Allende		8	8	7	8	7					7,6
La historia del camello que llora	5	7	9	4	9	7		8	8	7	7,1
Cándido López, los campos de batalla		9	8	6		8		5		6	7,0
Encuentro de amor		6	7	7				7			6,8
Capote	6	7	5	7	7	5	7	8	8	7	6,7
Mrs. Henderson presenta		6				7				6	6,3
Soldado anónimo		8	6	4		4			8		6,0
Destino final 3		5				6			7		6,0
Casanova		6				6			6		6,0
El método	4		7	3	7	7		7	6	5	5,8
Nanny McPhee, la nana mágica		5			6	6			6		5,8
Desayuno en Plutón	2	7		7		5		4	8		5,5
Firewall		6				5					5,5
Tierra fría		7	4			4			6	4	5,0
Terror en la niebla		6					4		4		4,7
La Pantera Rosa	2	6		2	5	4	4		5		4,0
Descarrilados		6	4	2		2	4		6		4,0
Rent, los bohemios		5	4	2		3	2		5		3,5
Tapas	1		5			1			6		3,3
Lifting del corazón			4	2		1					2,3

Tradición artesanal en la elaboración del mejor cigarro suizo.



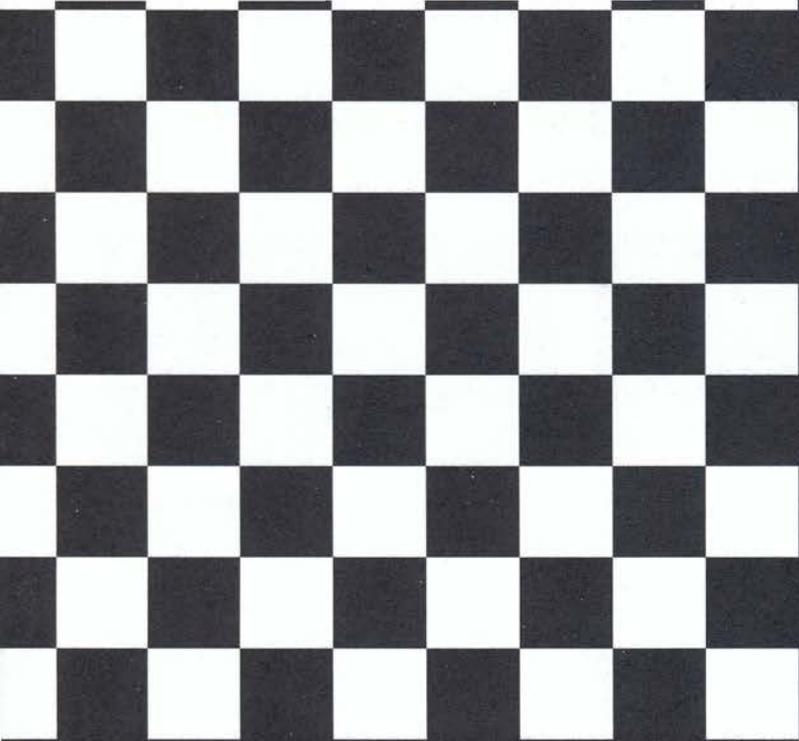
villiger

IN LOVE WITH TOBACCO

CERRO NEVADO
DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO

www.cerronevado.com.ar

artefactos del quincenario



DOSSIER



LA PRIMERA
DÉCADA
DEL RESTO
DE NUESTRAS
VIDAS

Cuando comenzamos a preparar este dossier a través de un nutrido intercambio de mails entre los miembros de la redacción nos dimos cuenta de algunas cosas que a priori no parecían obvias. En primer lugar y a diferencia de lo que pasaba con el dossier dedicado a los 70, publicado el año pasado, la década coincidía con el encuentro inicial con el cine de una buena parte de los redactores. A diferencia de quien esto firma y demás miembros de la vieja guardia de la revista, el cuerpo central de nuestra redacción está conformado por gente en sus tempranos treinta (o quizá menos, en el ofensivo caso de algunos infantes). Es decir, por gente que hace veinte años comenzaba a descubrir el sexo en el mismo momento en que hacían su aparición las reproductoras de video (más el cable, más los videoclips, etc.) formando un combo sensorial indisoluble y, evidentemente, inolvidable. Así es como decidimos que el dossier no iba a tener ese enfoque enciclopédico por países, como nos salió el de los 70, sino que iba a ser algo mucho más personal. Las dos primeras notas, la primera firmada por Diego Trerotola y la segunda construida por breves intervenciones de muchos de nosotros, trata de dar cuenta de esta relación cargada de un subjetivismo aun mayor del que habitualmente hacemos gala. Otro motivo para abandonar el enfoque geográfico nos fue revelado en esa misma correspondencia grupal. La inmensa mayoría de los nombres que surgían pertenecían a películas

norteamericanas. Comprendimos que, en los 80, los cines nacionales estaban aun más acurrucados y ocultos que en la actualidad, donde al menos el circuito de los festivales ofrece algún tipo de refugio. En el próximo número, Jorge García tendrá a su cargo una nota donde se dará cuenta del cine que se hacía en aquellos años pero que permanecía más o menos ignorado. La otra revelación fue que el todopoderoso mainstream tenía una variedad y vigor mucho mayor del actual: cada uno tenía su película taquillera favorita y los reclamos por incluirla en alguna nota se hicieron interminables, desde *Duro de matar* hasta las *Indiana Jones*, de *Volver al futuro* a *Robocop*, el cine que se hacía en Estados Unidos dejó una marca que no imaginábamos era tan fuerte.

Como ejercicio, listamos todas las películas argentinas estrenadas en la década, y la pobreza de los nombres que allí aparecieron nos dejó espantados. La catástrofe de los 90, que culminó con la Ley del Cine y la emergencia del Nuevo Cine Argentino, estaba totalmente prefigurada en la producción nacional de los 80. Para quien duda de los efectos de la renovación o cuestiona el aporte de las nuevas generaciones, asomarse a ese abismo lo dejará sin argumentos. Seguiremos en el próximo número. Nos quedaron películas y temas, directores y tendencias, y un énfasis especial en aquellos artistas que hicieron sus últimas obras maestras en aquellos años. Esperamos comentarios, análisis y recuerdos personales de los lectores.

por Gustavo Noriega

UN Elegimos empezar este dossier saludando a los 80 desde sus

MICROONDAS

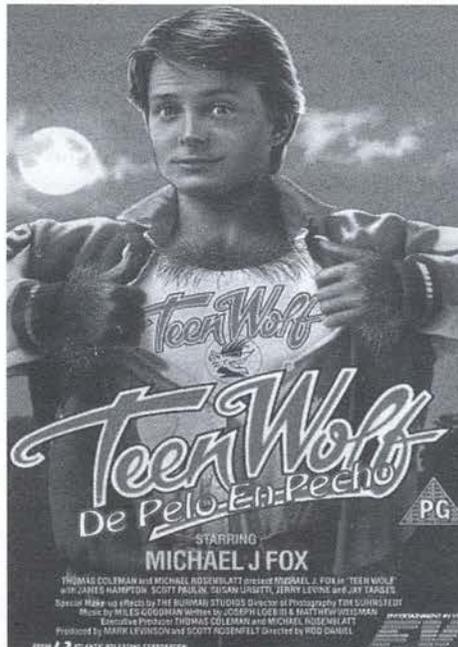
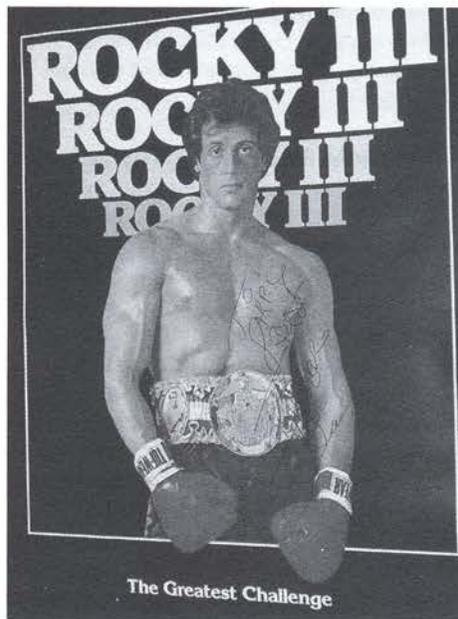
TE imperfecciones, sus detalles cachudos, su cine nasty, Stallone, Parchís y Bicivoladores. Y recordando esos días en los que aparecían la

QUEMARÁ

EL TV color y el VHS, y el catálogo del videoclub se convertía en el único libro de lectura obligatoria.

CEREBRO por Diego Trerotola

Fantasmas en el paraíso. En el principio eran puras rayas en blanco y negro; rayas catódicas. Y salían de televisores cuadrados y pesados que sintonizaban mal unos míseros canales: tres o cuatro, si la suerte no era muy perra y la antena, potente. Decían que el Mundial había traído el “televisor a color”, otra de las mentiras mundialistas. Porque en los inicios de la década del 80, todavía muchos esperábamos regalar, vender o pasar a la pieza ese monitor que esparcía luces grises como si de cenizas se tratara; y traer un arco iris a la casa para instalarlo en el podio del living comedor. Con afán de modernidad, en esa época Virus cantaba: “Ya no quiero ver más en mi televisor, hasta que no me compre uno en súper color”. Y si alguien nació en ese ámbito, en la educación audiovisual del blanco y negro fantasmal de la TV, es imposible que la pantalla gigante súper color del cine no fuese algo así como la panacea, el más victorioso triunfo de la imagen, su expresión más verdadera. Parecería que ningún niño de principios de los 80 podía dejar de ser cinéfilo, de desear el cine como espectáculo total y definitivo. Más aun si se considera que en aquellos tiempos el ritual de ir al cine tenía las mismas dimensiones descomunales que las imágenes que entregaba la pantalla: las salas eran aún catedrales infinitas, los templos de una liturgia profana como pocas, de estímulos desbordados. Pullmans, Paraísos, Plateas: los relieves del mapa de la vida oscura y fascinante, aquella que se pasaba adentro de salas enormes donde la experiencia era verdaderamente comunitaria. Porque casi no había cines con públicos perfilados, con consumidores ideales; en las multitudes de aquellas salas se mezclaban distintas clases, procedencias sociales: si bien existían cines de barrio, el Gran Rex de Lanús era casi tan bueno y magnánimo como el de Capital, lo que hacía que el rico o el pobre del suburbio no deseara venir al Centro ni a la agitada calle Lavalle. Más que las películas mismas, estas circunstancias marcaron el primer lustro de la década del 80: años en los cuales el cine ocupaba realmente otro lugar, donde era una aventura social intensa, con el mismo destino de gigantismo con que había nacido la imagen que sustentaba el fenómeno. Una aventura casi tan extinta como el oficio del chocolatinero, que cargaba sus cajones de madera rebalsando confituras de cualquier tipo: maní con chocolate, turrón, bombón helado. En la extrema reducción de las salas de cine que comenzó en los 90, tanto como en la expansión del *home theater*, se produce un fenómeno peculiar:



los livings de las casas imitan cada vez más a las salas de cine y viceversa. Hoy, la experiencia de ver películas no parece muy diferenciada, los espacios cada vez son más intercambiables. Y, por eso, el cine de los años 80, tan cerca y tan lejos, se siente cada día más como un mundo perdido.

Doble o nada. No creo que el valor y la identidad de una época se concentren en sus clásicos, más bien todo lo contrario. Generalmente, esas obras son las supervivientes, las que trascienden los límites de su tiempo, las que sirven para el futuro. La expresión “Clásicos de los 80” es, por lo tanto, un oxímoron, no porque el clasicismo esté alejado de este período, sino porque esas películas deberían ser clásicos a secas, películas que no encarnan mejor la época que fue, sino lo que es para nosotros hoy, es decir, cómo miramos ahora los 80. Esto no quiere decir que *Toro salvaje* (1980) o *Indiana Jones y el templo de la perdición* (1984) no respiren potentemente aire ochentoso, sino que lo que está impregnado del tufillo de esa época son esos descartes que sólo fue posible consumir allí. Algunas películas sólo tenían valor en ese contexto y luego perdieron su potencial, porque eran hijos ideales de aquella época en que a todo el mundo le parecía muy normal el uso y abuso de hombreras, los pantalones nevados o desflecados, los pañuelos-vincha, la ropa Sun Surf y Angelo Paolo, los chicles Jirafa, la gaseosa Gini de litro y cuarto o la Tab. En este sentido, las películas malas, las que padecieron y perecen con todo el feísmo ochentoso, son las que hacen honor a esos tiempos. Por eso, la energía adolescente risueña y deportiva de *Muchacho lobo* (*Teen Wolf*, 1985) tiene más del contexto de esos años que la saga de *Volver al futuro*, que de hecho termina tomando tanta distancia de los 80 que pierde su candidez (en la segunda parte, de 1989, se llega a parodiar la memorabilia de los 80). *Volver al futuro* es un buen ejemplo de la imposibilidad de los clásicos de representar su época; de hecho, recientemente, uno de esos trailers apócrifos que circulan por Internet (se puede ver en youtube.com), titulado con ingenio *Brokeback to the Future*, propone un montaje de distintos planos de *Volver al futuro* como si se tratara de una remake de la oscarizada *Brokeback Mountain*, creando una impecable relación homoerótica entre Michael J. Fox y Christopher Lloyd. ¿Qué prueba esto? Entre otras cosas, que las imágenes virtuosas de Zemeckis, como la de los mejores clásicos, pueden contar casi cualquier cosa, incluso pueden hablar de nuestros días. En cambio, ¿qué otra cosa podrían contar fragmentos de *Arnold y el*

Súper Agente 86 (Jimmy the Kid, 1982) y *Los bicivoladores (BMX Bandits, 1983)*? Poco o nada. Exceptuando, claro, recordar los ridículos títulos que en esa época ponía la "locademia" de distribuidores locales. En el colmo del engaño espurio, esa película con Gary Coleman y Don Adams interpretando personajes que poco tenían que ver con los de las series de TV que los hicieron famosos, fue rebautizada *Arnold y el Súper Agente 86* sin ningún escrúpulo. La felicidad de una época es su propia miseria, sus imperfecciones características, los desbordes que sólo pueden ser contenidos por el entorno cultural que se crea en un momento histórico específico: si alguien vio en doble función *Rocky III (1982)* y *Halcones de la noche (Nighthawks, 1981)*, posiblemente dos de las películas más *exploitation* de Sylvester Stallone, es posible que sepa de qué se trata. Y en este recuerdo también aparece otro rasgo del cine-espectáculo en los 80 que habla de su generosidad: la oferta, también perdida en el tiempo, de los dobles programas, el dos por uno. Antes del video, sin posibilidad de rever películas recientes, los cines podían ejercer cierta creatividad, cierta libertad para reprogramar películas: generalmente era un estreno con una "película relleno", reciente o no tanto, que duplicara la propuesta. Y, justamente, en la doble programación de las salas argentinas se filtraba más nítidamente el contexto, la política, la brutalidad, el peso de la época. Por ejemplo, en doble función con *Las aventuras de los Parchís (1982)* programaban *La colimba no es la guerra (1972)* de Jorge Mobaied, que aunque fue producida mucho antes del golpe, en los últimos años de la dictadura, enmarcada en la Guerra de Malvinas, se repuso como una forma educación fascista para los niños, adolescentes y padres que iban a disfrutar del ibérico grupo Parchís: en una escena de la película de Mobaied, el patriota Soldado Chamamé, que era chicato, se aprendía de memoria el cuadrito de los oculistas para pasar la revisión médica y hacer la colimba igual. Aunque producida una década antes, esa nefasta escena de

una de las peores películas argentinas funciona a la perfección como reflejo de la estupidez y la irresponsabilidad política de la época.

Todos fuimos Bateman. A mitad de la década, casi se cumplió lo que en su artículo de 1948 el crítico y cineasta francés Alexandre Astruc adelantó en su manifiesto vanguardista *Caméra-stylo*: "Se acerca el día en que cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irá a alquilar al librero de la esquina unos films escritos sobre cualquier tema y sobre cualquier forma". No exactamente aparatos de proyección pero sí de reproducción: la videocasetera se convirtió en el electrodoméstico de la cinefilia descontrolada. Y con la televisión color ya instalada en la mayoría de las casas, el que por 1984 tuviese el beneficio de tener una reproductora era el amigo o familiar más visitado los fines de semanas y tardes de lluvia. Cuando era una novedad de pocos privilegiados, la experiencia de ver videos era algo más colectivo, por el final de la década; cuando la videocasetera no era un lujo mayor y el mundo se transformó en un gran videoclub, eran raras las reuniones más allá de la intimidad del núcleo familiar. Pero, hasta el día de hoy, eso creó un nuevo tipo de cinefilia, la del que cambia el cineclub por el videoclub, por la posibilidad de programar tu propia aventura. Pero, en aquellos tiempos de la desinformación sobre cine, los catálogos de los buenos videoclubes, antes de las revistas de la televisión por cable, eran una guía de estudio para los jóvenes devoradores de películas. La idea era encontrar rarezas en las listas de videoclubes, ver hasta lo inimaginable, espiar cualquier película, estupidizarse frente al televisor ejerciendo un morbo por las imágenes más extrañas. Incluso, llegando al vicio bien descrito por Bret Easton Ellis en la novela ochentosa *American Psycho* a través de su personaje Patrick Bateman: la compulsión de alquilar mil veces una misma película (en el caso de la novela, *Doble de cuerpo*); una psicopatía de la vida cotidiana que cual-

quier cinéfilo tuvo. Y cada uno tenía su fetiche particular, más o menos entendible según la edad que se tenía en esos años o el coeficiente intelectual que le cayó en suerte: en mi caso, confieso haber alquilado hasta gastarla *Súper secreto (Top Secret!, 1984)*, la humorada atolondrada de los ZAZ, tipos que dieron lo mejor en esa década infame. Y, aprovechando la falta de información y el furor del momento, la argentinada no tardó en llegar al negocio del video: la misma película editada con dos títulos distintos, las carátulas y cajas de los videos pérfidamente diseñadas para aparentar ser algo que nunca era, la edición oportunista de cualquier bazofia. ¿Alguien vio, por ejemplo, *The Party at Kitty and Stud's (1970)*, editada con el título *Sexy Sylvester* o algo así, una película softcore dramática con Stallone enfiestado en su etapa preéxito de *Rocky*? Si la alquilaron, sabrán que la experiencia era más bien hardcore, no por el sexo exhibido, sino por el nivel de ridículo descontrolado.

Buscando en imdb.com algunas de las obras maestras del terror a las que también era adicto, como *La casa cercana al cementerio (Quella villa accanto al cimitero, 1981)* de Lucio Fulci, encontré que muchas de esas películas son catalogadas con la palabra clave *Video Nasty*, algo así como "video repugnante", una categoría a la que bien podrían pertenecer casi todas las películas que obsesivamente alquilé durante mi adolescencia. En esa lista de imdb encontré un olvidado opus que vi varias veces: *Superstición (Superstition, 1982)* de James W. Roberson. Esta película de terror sobre una casa moderna que funcionaba como castillo embrujado tenía una escena espectacularmente gore: una cabeza giraba en el interior de un microondas hasta explotar (si no recuerdo mal, en cámara lenta, o tal vez yo haya intentado verla en esa velocidad). La escena no era otra cosa que un *Scanners* trucho versión clase B, pero funciona mejor como metáfora de cómo en los 80 nos explotó el cerebro con este nuevo ejercicio videófilo. [A]

Talleres de escritura creativa

Grupales, individuales o a través de correo electrónico - Adultos - Adolescentes

COORDINACIÓN: LAURA YASAN
talleres@laurayasan.com.ar Tel: 011 4581-6729
www.laurayasan.com.ar

GUIÓN/ CURSOS DE VERANO

(Enero-Febrero-Marzo)

por Federico Karstulovich
(Guionista - Redactor de El Amante/Cine)

Introducción al guión y estructuras clásicas
Supervisión de cortos y largometrajes

Informes: 4383-1981 / 15 6280 3533
efedeg@yahoo.com.ar

Películas reseñadas

Título (director/a) autor/a de la nota, página/nº de la revista

A mi madre le gustan las mujeres (Fejerman, Daniela y París. Inés) Ojea, Marcela, 20/158
Adán y Eva (todavía) (Ávila Dueñas, Iván) Trerotola, Diego, 34/155
Adictos al sexo (Waters, John) Domínguez, Juan Manuel, 21/156
Adiós querida Luna (Spiner, Fernando) D'Espósito, Leonardo M., 43/156
Adulterio (Curran, John) Schmolzer, Ezequiel, 18/155
Agua turbia (Salles, Walter) Brodersen, Diego, 32/159
Al caer la noche (Ratner, Brett) Amundaray, Milagros, 16/153
Alexander (Stone, Oliver) García, Santiago, 27/154
...al fin, el mar (Dyszal, Jorge) D'Espósito, Leonardo M., 37/154
Alicia en las ciudades (Wenders, Wim) Gamberini, Marcela, 26/157
Amarcord (Fellini, Federico) Trancón, Manuel, 27/157
Amaro manga (Asis, Claudio) Brega, Nazareno, 16/155
Amer amor (Jeunet, Jean-Pierre) Trerotola, Diego, 17/155
Anónimos (Charles, Larry) Brodersen, Diego, 57/163
Antes que termine el día (Junger, Gil) Karstulovich, Federico, 19/155
As Tears Go By (Kar-wai, Wong) Brega, Nazareno, 24/160
Ashes of Time (Kar-wai, Wong) Masaedo, Agustín, 23/160
Astronautas (Amodeo, Santi) Martínez, Juan Pablo, 32/155
Asuntos infernales (Lau, Wai Keung y Mak, Siu Fai) D'Espósito, Leonardo M., 58/158
Atrapados en el fin del mundo (Sánchez, Eduardo) Brega, Nazareno, 13/153
Aventura fantástica (Leiner, Danny) Domínguez, J. M., 57/159
Azul extremo (Stockwell, John) Domínguez, Juan M., 28/162
Baadasssss! (Van Peebles, Mario) D'Espósito, L. M., 54/155
Bajo amenaza (Siri, Florent Emilio) Trancón, Manuel, 34/159
Bambi (Hand, David) D'Espósito, Leonardo M., 56/155
Batman (Burton, Tim) Domínguez, Juan Manuel, 55/163
Batman inicia (Nolan, Christopher) Porta Fouz, Javier, 9/158
Batman vuelve (Burton, Tim) Domínguez, Juan Manuel, 55/163
Blade Trinity (Goyer, David S.) Domínguez, Juan Manuel, 16/153
Blaqueo, la guerra contra Cuba (Desaloms, Daniel) Campero, Agustín, 31/163
Bob Esponja: la película (Hillenburg, Stephen) Martínez, Juan Pablo, 9/153
Boiling Point (Kitano, Takeshi) Brodersen, Diego, 54/155
Boogeyman, el hombre de la bolsa (Kay, Stephen) Brega, Nazareno, 46/156
Bosques (Campusano, José y Quattrini, Gianfranco) Domínguez, Juan Manuel, 28/155
Breaking News (To, Johnny) Vieytes, Marcos, 30/155
Bridget Jones: al borde de la razón (Kidron, Beeban) Amundaray, Milagros, 13/153
Brigada 49 (Russel, Jay) Domínguez, Juan Manuel, 16/153
Brisidas al amor (Minnelli, Vincente) Brodersen, Diego, 56/157
Buenos Aires 100 km (Meza, Pablo José) Brega, Nazareno, 36/154
Buenos Aires Zero Degree (Kar-wai, Wong) Panozzo, Marcelo, 21/160
Buscando a Reynolds (Frenkel, Néstor) Panozzo, Marcelo, 34/156 - Karstulovich, Federico, 64/158
Butterfly (Mak, Yan Yak) Ivachow,

Lilian Laura, 28/155
Caballeros de acero (Romero, George) Martínez, Juan Pablo, 24/159
Cachimba (Caiozzi, Silvio) Brega, Nazareno, 29/163
Cachorro (Albaladejo, Miguel) Ivachow, Lilian Laura, 34/155
Café Lumière (Hsiao-hsien, Hou) Trerotola, Diego, 29/155
Cama adentro (Gaggero, Jorge) Porta Fouz, Javier, 42/156 - Brodersen, Diego, 42/156
Caminos a Kokebel (Khelebnikov, Boris y Popogrebny, Aleksei) Ojea, Marcela, 35/160
Camisea (Bellande, Enrique) Noriega, Gustavo, 27/156
Cantata de las cosas solas (Benichsch, Willi) Russo, Eduardo A., 26/154
Cargo de conciencia (Vieyra, Emilio) Martínez, Juan Pablo, 34/160
Casta de malditos (Kubrick, Stanley) Brodersen, Diego, 56/159
Cautiva (Biraben, Gastón) Noriega, Gustavo, 35/161 - Karstulovich, Federico, 35/161
Charlie y la fábrica de chocolate (Burton, Tim) D'Espósito, Leonardo M., 8/159 - Schmolzer, Ezequiel, 64/161
Chats perchés (Marker, Chris) Karstulovich, Federico, 22/156
Chicken Little (Dindal, Mark) Brega, Nazareno, 34/163
Chungking Express (Kar-wai, Wong) Castagna, Gustavo J., 23/160
Cielo azul, cielo negro (De Luque, Paula y Farji, Sabrina) Trerotola, Diego, 47/156
Clean (Assayas, Olivier) Panozzo, Marcelo, 36/157 - Porta Fouz, Javier, 37/157
Código 46 (Winterbottom, Michael) Campero, Agustín, 26/162
Colección Looney Tunes Vol. 2 (AA.VV.) D'Espósito, Leonardo M., 56/163
Como pasan las horas (De Oliveira César, Inés) Binder, Tomás, 25/160
Como un avión estrellado (Acuña, Ezequiel) Brega, Nazareno, 14/161
Como una imagen (Jaoui, Agnès) Rojas, Eduardo, 13/155
Con ánimo de amar (Kar-wai, Wong) Gamberini, Marcela, 20/160
Confidencias muy íntimas (Leconte, Patrice) Brodersen, Diego, 58/157
Conociendo a Julia (Szabó, István) Ferraz, Fabiana, 20/155
Constantine (Lawrence, Francis) Domínguez, Juan Manuel, 19/155
Contra la pared (Akin, Fatih) Campero, Agustín, 10/155
Creep (Smith, Christopher) Trerotola, Diego, 21/163 - Vieytes, Marcos, 21/163
Creepshow: el festín del terror (Romero, George) Domínguez, Juan Manuel, 24/159
Crimen perfecto (De la Iglesia, Alex) Trerotola, Diego, 11/153 - García, Santiago, 11/153
Criminales (Jacobs, Gregory) D'Espósito, Leonardo M., 58/157
Cruzada (Scott, Ridley) D'Espósito, Leonardo M., 43/156
Cuando los santos vienen marchando (Habegger, Andrés) Campero, Agustín, 39/154
4 (Khanjovsky, Ilya) Trerotola, Diego, 31/156
Cuatro hermanos (Singleton, John) Brega, Nazareno, 38/161
Danny the Dog (Leterrier, Louis) D'Espósito, Leonardo M., 27/162
Dar de nuevo (Perin, Atilio) D'Espósito, Leonardo M., 33/163
Dark Water (Nakata, Hideo) Karstulovich, Federico, 37/154 - Brodersen, Diego, 53/155
Days of Being Wild (Kar-wai, Wong) Martínez, Juan Pablo, 24/160
De-Lovely (Winkler, Irwin) Brega, Nazareno, 39/157
Descubriendo el País de Nunca Jamás (Forster, Marc) Domínguez, Juan Manuel, 30/154
Después de medianoche (Ferrario, Davide) Trerotola, Diego, 31/159

Después del anochecer (Romero, George) Trerotola, Diego, 21/159
Di buen día a papá (Vargas, Ferrando) Brega, Nazareno, 24/162
Días de furia (Mueller, Niels) Porta Fouz, Javier, 25/162
DIG! (Timoner, Ondi) Brega, Nazareno, 28/156
Dirigido por... (Durán, Rodolfo) Binder, Tomás, 39/157
Dogville (Von Trier, Lars) Brodersen, Diego, 39/163
Doom, la puerta del infierno (Bartkowiak, Andrzej) Domínguez, Juan Manuel, 28/162
Dormiré cuando esté muerto (Hodges, Mike) Brodersen, Diego, 54/154
2046 - Los secretos del amor (Kar-wai, Wong) Masaedo, Agustín, 18/160 - Karstulovich, Federico, 19/160
Duma (Ballard, Carroll) D'Espósito, Leonardo M., 50/160
Ed Wood (Burton, Tim) García, Santiago, 57/155
El acorazado Potemkin (Eisenstein, Sergei M.) Brodersen, Diego, 54/163
El amanecer de los muertos (Romero, George) Schell, Hernán, 23/159
El aura (Bielinsky, Fabián) Rojas, Eduardo, 2/160 - Noriega, Gustavo, 5/160
El aviador (Scorsese, Martin) García, Santiago, 25/154
El beso del asesino (Kubrick, Stanley) Brodersen, Diego, 56/159
El cadáver de la novia (Burton, Tim) Porta Fouz, Javier, 2/161 - Vieytes, Marcos, 64/162
El cielo gira (Álvarez, Mercedes) García, Jorge, 23/156
El club de la pelea (Fincher, David) Schmolzer, Ezequiel, 36/163
El departamento (McGuigan, Paul) Trancón, Manuel, 38/154
El día de los muertos (Romero, George) Campero, Agustín, 24/159
El empleado del mes (Rouse, Mitch) Noriega, Gustavo, 51/160
El exorcismo de Emily Rose (Derrickson, Scott) D'Espósito, Leonardo M., 31/163
El Expreso Polar (Zemekis, Robert) Domínguez, Juan Manuel, 13/153
El fantasma de la Ópera (Schumacher, Joel) Domínguez, Juan Manuel, 37/154
El gran Gato (Pons, Ventura) Brega, Nazareno, 46/156
El grito (Shimizu, Takashi) Karstulovich, Federico, 30/154
El hijo de Chucky (Mancini, Don) Trerotola, Diego, 36/154
El hijo de la máscara (Guterman, Lawrence) D'Espósito, Leonardo M., 34/159
El hombre del bosque (Kassell, Nicole) Schmolzer, Ezequiel, 19/158
El hombre que quería ser rey (Huston, John) García, Santiago, 41/159
El jardín de las Hespérides (Martín García, Patricia) Vieytes, Marcos, 19/155
El jardinero fiel (Meirelles, Fernando) Karstulovich, Federico, 19/163
El juego del miedo (Wan, James) García, Santiago, 35/154
El lápiz del carpintero (Reixa, Antón) D'Espósito, Leonardo M., 14/153
El legado de Gram Parsons (Caffrey, David) Noriega, Gustavo, 56/159
El lobo (Courtois, Miguel) Pena, Jaime, 30/163
El luchador (Howard, Ron) Schell, Hernán, 38/161
El lugar donde estuvo el paraíso (Herrero, Gerardo) Martínez, Juan Pablo, 16/153
El maquinista (Anderson, Brad) Brodersen, Diego, 57/159
El más allá (Fulci, Lucio) Martínez, Juan Pablo, 57/163
El mercader de Venecia (Radford, Michael) Rojas, Eduardo, 20/163
El milagro de Noel (Palminteri, Chazz) Vieytes, Marcos, 15/153

El muelle (Marchal, Olivier) Vieytes, Marcos, 25/162
El noveno día (Schlöndorff, Volker) Ivachow, Lilian Laura, 30/163
El padrino (Coppola, Francis) Brodersen, Diego, 25/157
El pelotón chiflado (Reitman, Ivan) Martínez, Juan Pablo, 57/162
El reportero - La leyenda de Ron Burgundy (McKay, Adam) D'Espósito, Leonardo M., 55/154
El secreto de Vera Drake (Leigh, Mike) Gamberini, Marcela, 28/154 - Porta Fouz, Javier, 64/155
El Señor Ibrahim y las flores del Corán (Dupeyron, François) D'Espósito, Leonardo M., 54/155
El sur de una pasión (Fasulino, Cristina) Ojea, Marcela, 33/163
El tercer hombre (Reed, Carol) Brodersen, Diego, 51/160
El transportador 2 (Leterrier, Louis) Schell, Hernán, 22/163
El viaje hacia el mar (Casanova, Guillermo) Domínguez, Juan Manuel, 36/160
El viaje inolvidable (Gatliff, Tony) D'Espósito, Leonardo M., 25/162
El viento (Mignogna, Eduardo) Rojas, Eduardo, 32/159
Elektra (Bowman, Rob) Trerotola, Diego, 38/154
Elsa y Fred (Carnevale, Marcos) Ojea, Marcela, 31/159
En buena compañía (Weitz, Paul) Domínguez, Juan Manuel, 37/161
En la ciudad (Gay, Cesc) Trerotola, Diego, 8/153
En mi tierra (Boorman, John) Brodersen, Diego, 57/163
En sus zapatos (Hanson, Curtis) Porta Fouz, Javier, 16/163
End of the Century (Fields, Jim y Gramaglia, Michael) Trerotola, Diego, 55/157
Entre copas (Payne, Alexander) Porta Fouz, Javier, 12/154 - Vieytes, Marcos, 13/154
Episodio III: la venganza de los Sith (Lucas, George) Porta Fouz, Javier, 28/157 - Panozzo, Marcelo, 29/157 - García, Santiago, 30/157
Érase una vez en América (Leone, Sergio) Noriega, Gustavo, 49/160
Eraserhead (Lynch, David) Amundaray, Milagros, 44/159
Esas cuatro notas (Filippelli, Rafael) Russo, Eduardo A., 15/158
Espanish (Brooks, James L.) Martínez, Juan Pablo, 30/154
Espejo para cuando me pruebe el smoking (Fernández Mouján, Alejandro) Domínguez, Juan M., 36/161 - Ojea, Marcela, 64/162
Estación Polar Zebra (Sturges, John) Brodersen, Diego, 52/161
F de falso (Welles, Orson) Karstulovich, Federico, 42/159
Felices juntos (Kar-wai, Wong) D'Espósito, Leonardo M., 22/160
Felicidad (Solondz, Todd) Ivachow, Lilian Laura, 38/163
Final con foto (Yaccolini, Alberto) Ojea, Marcela, 24/162
Five Dedicated to Ozu (Kiarostami, Abbas) Martínez, Juan Pablo, 31/156
Fragmentos de Abril (Hedges, Peter) Masaedo, Agustín, 64/154
Fútbol Kung-Fu (Chow, Stephen) Martínez, Juan Pablo, 57/154
Géminis (Carri, Alberta) D'Espósito, Leonardo M., 31/157
Gente de Roma (Scola, Ettore) Ojea, Marcela, 33/159
Glauber o filio, labirinto do Brasil (Tendler, Silvio) Vieytes, Marcos, 32/156
Go! (Cannon, Danny) Ojea, Marcela, 34/163
Golpe bajo (Sandler, Adam) Martínez, Juan Pablo, 57/163
Golpe de suerte (Kramer, Wayne) D'Espósito, Leonardo M., 37/154
Grey Gardens (Maysles, Albert y David) Porta Fouz, Javier, 26/156
Grisinópolis, el país de los grisines (Doria, Dario) Noriega, Gustavo, 30/159
Gritos y susurros (Bergman, Ingmar) Rojas, Eduardo, 45/159 - D'Espósito, L. M., 45/159
Guardianes de la noche (Bekmambetov, Timur) Schell, Hernán, 27/162

Guerra de los mundos (Spielberg, Steven) Porta Fouz, Javier, 2/158 - Noriega, Gustavo, 7/158 - García, Santiago, 6/158 - Trancón, Manuel, 8/158 - Brega, Nazareno, 64/160
Guía del viajero intergaláctico (Jennings, Garth) Martínez, Juan Pablo, 55/162
H.I.J.O.S., El alma en dos (Guarini, Carmen y Céspedes, Marcelo) Brega, N., 34/160
Habana Blues (Zambrano, Benito) Brodersen, Diego, 24/162
Habitación disponible (Poncet, Eva, Burd, Marcelo y Gachassin, Diego) D'Espósito, L. M., 40/156
Harry Potter y el cáliz de fuego (Newell, Mike) Schell, Hernán, 26/163 - Vieytes, Marcos, 26/163
Hechizada (Ephron, Nora) Ivachow, Lilian Laura, 37/161 - Trancón, Manuel, 64/162
Helicopter String Quartet (Scheffer, Frank) Brega, Nazareno, 29/156
Herbie a toda marcha (Robinson, Angela) Domínguez, Juan Manuel, 20/158
Hermanas (Solomonoff, Julia) Schell, Hernán, 45/156
Hierro-3 (Ki-duk, Kim) Trerotola, Diego, 11/160
Hitch, especialista en seducción (Tennant, Andy) Domínguez, Juan Manuel, 19/155
Hitler, un film de Alemania (Syberberg, H. J.) García, Jorge, 42/159
Hotel-hotel (Escasany, Ofelia) Trancón, Manuel, 15/153
Hungry Wives (Romero, George) Trerotola, Diego, 22/159
Illuminados por el fuego (Bauer, Tristán) Noriega, Gustavo, 30/161
Imaginando Argentina (Hampton, Christopher) D'Espósito, Leonardo M., 54/154
Impossible (Pauls, Cristian) Russo, Eduardo A., 27/159 - Rojas, Eduardo, 64/161
In the Dark (Dvortsevoy, Sergey) Panozzo, Marcelo, 33/155
Inconscientes (Oristrell, Joaquín) Binder, Tomás, 45/156
Innocence (Hadzihalilovic, Lucile) Trerotola, Diego, 32/159
Izo (Miike, Takashi) Martínez, Juan Pablo, 34/155
Kasbah (Barroso, Mariano) Rojas, Eduardo, 15/153
Kinsey, el científico del sexo (Condon, Bill) Rojas, Eduardo, 45/156 - Trerotola, Diego, 64/158
Kung-fusión (Chow, Stephen) Vieytes, Marcos, 16/158
La angustia corre el alma (Fassbinder, Rainer Werner) García, Jorge, 26/157
La balada de Jack y Rose (Miller, Rebecca) Lingeriti, Alejandro, 34/160
La batalla de los vegetales (Park, Nick y Box, Steve) Trerotola, Diego, 8/161
La caída (Hirschbuegel, Oliver) Noriega, Gustavo, 38/156
La caída de los ángeles (Kar-wai, Wong) Ivachow, Lilian Laura, 22/160
La casa de cera (Collet-Serra, Jaime) Trerotola, Diego, 32/157
La casa de las dagas voladoras (Yi-mou, Zhang) Vieytes, Marcos, 44/156
La cautiva (Ackerman, Chantal) Russo, Eduardo A., 41/156
La ciudad del pecado (Rodríguez, Robert y Miller, Frank) Domínguez, Juan Manuel, 10/159 - Porta Fouz, Javier, 12/159
La cueva (Hunt, Bruce) Domínguez, Juan Manuel, 33/163
La dama de honor (Chabrol, Claude) Brega, Nazareno, 18/158
La dignidad de los nadies (Solanas, Fernando) Castagna, Gustavo J., 28/161
La dueña de la historia (Filho, Daniel) Ivachow, Lilian Laura, 27/162
La esperanza (D'Intino, Francisco) Brega, Nazareno, 40/157
La esposa del buen abogado (Sang-soo, Kim) Schell, Hernán, 30/160 - Rojas, Eduardo, 31/160
La gran seducción (Poullit, Jean-François) Vieytes, Marcos, 47/156
La guerra de las galaxias (Lucas,

George) Domínguez, Juan Manuel, 42/159
La hermandad de la guerra (Jegyu, Kang) D'Espósito, Leonardo M., 54/159
La intérprete (Pollack, Sidney) Vieytes, Marcos, 43/156
La isla (Bay, Michael) Brega, Nazareno, 37/160
La leyenda del tesoro perdido (Turteltaub, Jon) Domínguez, Juan Manuel, 38/154
La leyenda del Zorro (Campbell, Martin) Domínguez, Juan Manuel, 28/162
La llamada 2 (Nakata, Hideo) Domínguez, Juan Manuel, 16/155
La llave maestra (Softley, Iain) Brega, Nazareno, 36/161
La maldición del anillo (Edel, Uli) D'Espósito, Leonardo M., 59/158
La máquina de vapor (Otoro, Katsushiro) D'Espósito, Leonardo M., 51/160
La marca de la bestia (Craven, Wes) Trerotola, Diego, 32/157
La masacre de Texas (Nispel, Marcus) Trerotola, Diego, 32/157 - García, Santiago, 64/158
La mitad diabólica (Romero, George) Amundaray, Milagros, 26/159
La mitad siniestra (Romero, George) Martínez, Juan Pablo, 26/159
La mujer de Gilles (Fonteyne, Frédéric) Castagna, Gustavo J., 30/155
La naranja mecánica (Kubrick, Stanley) Amundaray, Milagros, 25/157
La noche de los muertos vivos (Romero, George) D'Espósito, Leonardo M., 21/159
La nueva gran estafa (Soderbergh, Steven) D'Espósito, Leonardo M., 10/153
La patrulla infernal (Kubrick, Stanley) Brodersen, Diego, 56/159
La película de Nini (Etcheit, Raúl) Campero, Agustín, 32/163
La sal de la vida (Boulmetis, Tassos) Ojea, Marcela, 38/160
La secretaria de Hitler (Heller, André y Schmierer, Othmar) Campero, Agustín, 17/158
La séptima víctima (Balaguero, Jaime) Amundaray, Milagros, 15/153
La suerte está echada (Borenstein, Sebastián) Noriega, Gustavo, 33/160
La trama de la vida (Flaucher, Éléonore) Domínguez, Juan Manuel, 20/155
La última escena (Nathanson, Jeff) D'Espósito, Leonardo M., 59/157
La ventana de enfrente (Ozpetek, Ferzan) Schmolzer, Ezequiel, 37/154
La vereda de la sombra (Alonso, Gustavo) Fabián) Brega, Nazareno, 30/163
La vida es un milagro (Kusturica, Emir) Schmolzer, Ezequiel, 17/155
La vida por Perón (Bellotti, Sergio) Binder, Tomás, 12/158
Las aventuras del Niño Tiburón y la niña de fuego en 3-D (Rodríguez, Robert) Brega, Nazareno, 34/159
Las cinco obstrucciones (Leth, Jørgen y Von Trier, Lars) Porta Fouz, Javier, 55/159
Las invasiones bárbaras (Arcand, Denys) Lingeriti, Alejandro, 41/163
Las sábanas de Norberto (Khourian, Hernán) Schmolzer, Ezequiel, 34/155
Lazos de familia (Roberts, Jordan) Brega, Nazareno, 39/154
Le loup et l'agneau (Ford et Hitchcock) (Labarthe, André) García, Santiago, 30/156
Legado de violencia (Green, David Gordon) Martínez, Juan Pablo, 22/162
Lemony Snicket - Una serie de eventos desafortunados (Silberling, Brad) D'Espósito, Leonardo M., 22/154
Les révenants (Campillo, Robin) Castagna, Gustavo J., 30/155
Llamame Peter (Hopkins, Stephen) Noriega, Gustavo, 57/162
Llegan los Muppets (Frawley, James) Domínguez, Juan Manuel, 44/159

Llevados por el deseo (Nichols, Mike) Amondaray, Milagros, 35/154
Locos de la bandera (Cardoso, Julio) Binder, Tomás, 31/159
Looking for Fidel (Stone, Oliver) Rojas, Eduardo, 30/155
Los coristas (Barratier, Christophe) Ivachow, Lilian Laura, 39/154
Los cuatro fantásticos (Story, Tim) Karstulovich, Federico, 33/159
Los duques de Hazzard (AA.VV.) Trerotola, Diego, 52/161
Los Edukadores (Weingarten, Hans) D'Espósito, Leonardo M., 32/160 - Rojas, Eduardo, 64/161
Los Fockers: la familia de mi esposo (Roach, Jay) Porta Fouz, Javier, 12/153
Los rompebodas (Dobkin, David) Campero, Agustín, 32/161
Los tres estadios de la melancolía (Honkasalo, Pirjo) Rojas, Eduardo, 29/155
Luces rojas (Kahn, Cédric) Rojas, Eduardo, 29/159
Luna de Avellaneda (Campanella, Juan José) Vиейtes, Marcos, 40/163
Machuca (Wood, Andrés) Noriega, Gustavo, 28/160
Madagascar (Darnell, Eric y McGrath, Tom) Schmoller, Ezequiel, 34/159
Manchester 1970/1990: La fiesta interminable (Winterbottom, Michael) Lingenti, Alejandro, 6/153
Mapuche, nación que vuelve (García, Pablo) Rojas, Eduardo, 50/158
Mar abierto (Kents, Chris) Ivachow, Lilian Laura, 24/154
Mar adentro (Armenábar, Alejandro) Karstulovich, Federico, 35/154
Martin, el amante del terror (Romero, George) Karstulovich, Federico, 22/159
Matríz recargado (Wachowski, Andy y Larry) Trerotola, Diego, 39/163
Más allá de la muerte (Naim, Omar) Brega, Nazareno, 38/161
Masacre en el cárcel 13 (Richet, Jean-François) Ferraz, Fabiana, 44/156
Matríz revoluciones (Wachowski, Andy y Larry) Trerotola, Diego, 39/163
Medium Cool (Wexler, Haskell) García, Jorge, 22/156
Melinda y Melinda (Allen, Woody) Rojas, Eduardo, 35/157 - Dominguez, Juan M., 35/157
Mente siniestra (Polson, John) Amondaray, Milagros, 39/154
Metallica: Some Kind of Monster (Berlinger, Joe y Sinofsky, Bruce) Brodersen, Diego, 57/156
Meykinof (Guarni, Carmen) Russo, Eduardo A., 22/163
Mi mejor enemigo (Bowen, Alex) Rojas, Eduardo, 13/162
Mi tío mató a un tipo (Furtado, Jorge) Masaedo, Agustín, 52/161
1420, la aventura de educar (Tosso, Raúl) Karstulovich, Federico, 19/155
Milena baila el tango... (Peiretti, Rodrigo) Ojea, Marcela, 37/160
Million Dollar Baby (Eastwood, Clint) Russo, Eduardo A., 4/154 - Gambneri, Marcela, 5/154 - D'Espósito, Leonardo M., 6/154
Millones (Boyle, Danny) Schmoller, Ezequiel, 23/162
Miss Simpatía 2: Armada y fabulosa (Pasquin, John) Dominguez, Juan M., 46/156
Misteriosa obsesión (Reuben, Joseph) García, Santiago, 15/153
Misterious Skin (Araki, Gregg) Castagna, Gustavo J., 31/155
Modelo 73 (Moscoso, Rodrigo) D'Espósito, Leonardo M., 13/159
Mondovino (Nossiter, Jonathan) Noriega, Gustavo, 27/156
Monerías diabólicas (Romero, George) Russo, E. A., 25/159
Muy parecido al amor (Cole, Nigel) García, Santiago, 39/157
Nicholas Nickleby (McGrath, Douglas) Noriega, G., 16/153
Niñera a prueba de balas (Shankman, Adam) Brega, Nazareno, 40/157
No Direction Home (Scorsese, Martin) Panozzo, Marcelo, 51/161
Notre musique (Godard, Jean-Luc) Castagna, Gustavo J., 35/155
Novia y prejuicio (Cada, Gurrinder) Brodersen, D., 57/162
Ocho años después (Perrone, Raúl) Ivachow, Lilian Laura, 2/159 - Villegas, Juan, 5/159
Ojos (Pang Chun, Oxide y Pang,

Danni) Vиейtes, Marcos, 17/155
Ojos diabólicos (Romero, George) Vиейtes, Marcos, 25/159
Oldboy (Chan-wook, Park) Brodersen, Diego, 14/162 - Trancón, Manuel, 15/162
Oliver Twist (Polanski, Roman) Ojea, Marcela, 32/163
Or (Yedaya, Keren) Trerotola, Diego, 32/155
Oro nazi en Argentina (Pereyra, Rolo) Karstulovich, Federico, 18/155
Otra vuelta (Palavecino, Santiago) Vиейtes, Marcos, 23/154
P.S. (Kidd, Dylan) Dominguez, Juan Manuel, 32/155
Paco Urondo, la palabra justa (Desaloms, Daniel) Vиейtes, Marcos, 26/162
Papá se volvió loco (Ledo, Rodolfo) Porta Fouz, Javier, 38/157
Pas sur la bouche (Resnais, Alain) Trerotola, Diego, 22/156
Pateando y gritando (Dylan, Eddy) D'Espósito, Leonardo M., 57/162
Patuzito (Massa, José Luis) Campero, Agustín, 40/163
Pelotas en juego (Thurber, Rawson) Vиейtes, Marcos, 52/155
Pepe Núñez, luthier (Rivera, Ferrnín) Brega, Nazareno, 33/160
Pinochet y sus tres generales (Berzosa, José María) Ivachow, Lilian Laura, 28/156
Piratas en el Pacífico (Schult, Eduardo) D'Espósito, Leonardo M., 36/160
Plan de vuelo (Schwentke, Robert) Porta Fouz, Javier, 34/163
Planta 4ª (Mercero, Antonio) Binder, Tomás, 38/160
Polígono Sur (Abel, Dominique) Masaedo, Agustín, 34/163
Pop Art (Pet Shop Boys) Panozzo, Marcelo, 56/158
Prisionero del rock (Thorpe, Richard) Dominguez, Juan Manuel, 56/162
Pueblo chico (Rudnik, Fernán) Lingenti, Alejandro, 32/163
PYME (sitiados) (Malowicki, Alejandro) Rojas, Eduardo, 38/154
¿Que hora es allá? (Ming-liang, Tsai) Porta Fouz, Javier, 48/155
Que verde era mi valle (Ford, John) Porta Fouz, Javier, 51/160
Querido Frankie (Auerbach, Shona) Brega, Nazareno, 40/157
Raúl Sendic - Tupamaro (Figuerola, Alejandro) Rojas, Eduardo, 40/157
Ray (Hackford, Taylor) García, Santiago, 36/154
Reencarnación (Glazer, Jonathan) García, Santiago, 12/155 - Amondaray, Milagros, 12/155
Relaciones prohibidas (Honoré, Christophe) Brodersen, Diego, 48/160
Repatriation (Dong-won, Kim) Trancón, Manuel, 30/156
Resisting Paradise (Hammer, Barbara) D'Espósito, Leonardo M., 32/155
Robots (Wedge, Chris y Saldanha, Carlos) Martínez, Juan Pablo, 16/155
Rocky (Avidsen, John G.) Martínez, Juan Pablo, 43/159
Ronda nocturna (Cozarinsky, Edgardo) Panozzo, Marcelo, 33/156
Rosas rojas... rojas (Martínez, Carlos) Ojea, Marcela, 33/163
Sahara (Eisner, Breck) Dominguez, Juan Manuel, 40/157
Salvados! (Dannelly, Brian) García, Santiago, 20/158
Se busca pareja (Goldberg, Gary David) Ferraz, Fabiana, 38/161
Secretos del pasado (Gabel, Shainee) Brodersen, D., 58/157
Sed, invasión gota a gota (Martínez, Mause) Schell, Hernán, 35/160
Seinfeld (temporada 4) (Cherones, Tom) Martínez, Juan Pablo, 57/158
Seres queridos (De Pelegrí, Teresa y Harari, Dominic) Dominguez, Juan M., 20/155
Shakespeare apasionado (Madden, John) Porta Fouz, Javier, 38/163
Simbiosis (Green, David) D'Espósito, Leonardo M., 15/153
Sólo un ángel (Maldonado, Horacio) Binder, Tomás, 20/158
Soñar, soñar (Favio, Leonardo) Noriega, Gustavo, 41/159
Sonatine (Kitano, Takeshi) Brodersen, Diego, 54/155

Soy Cuba (Kalatozov, Mikhail) Noriega, Gustavo, 25/156
Sr. y Sra. Smith (Liman, Doug) Vиейtes, Marcos, 19/158
Stealth, la amenaza invisible (Cohen, Rob) Brega, N., 38/161
Su hermano (Chéreau, Patrice) Trerotola, Diego, 52/154
Super Size Me (Spurlock, Norman) Noriega, Gustavo, 29/154 - Brega, N., 29/154
Tango, un giro extraño (García Guevara, Mercedes) Rojas, Eduardo, 29/163
Tarnation (Caouette, Jonathan) Dominguez, Juan Manuel, 33/155
Tatuado (Raspo, Eduardo) Ojea, Marcela, 26/162
Taxi Driver (Scorsese, Martin) Campero, Agustín, 44/159
Team America: Policía mundial (Parker, Trey) Martínez, Juan Pablo, 57/157
Teo, cazador intergaláctico (Bayo, Sergio) Martínez, Juan Pablo, 16/153
Terror en Amityville (Douglas, Andrew) Dominguez, Juan Manuel, 36/160
The Company (Altman, Robert) Ivachow, Lilian Laura, 20/155
The Crazyes (Romero, George) Campero, Agustín, 22/159
The Heart Is Deceitful Above All Things (Argento, Asia) Martínez, Juan Pablo, 31/155
The Ketchup Effect (Fabik, Teresa) Dominguez, Juan Manuel, 33/155
The Rocky Horror Picture Show (Sharman, Jim) Trerotola, Diego, 26/157
The Taste of Tea (Ishii, Katsuhito) Trerotola, Diego, 36/155
The Wayward Cloud (Ming-liang, Tsai) Porta Fouz, Javier, 9/156
The World (Zhang-ke, Jia) Russo, Eduardo A., 6/156
Tiburón (Spielberg, Steven) García, Santiago, 27/157
Tiempo de revancha (Aristarain, Adolfo) Ojea, Marcela, 57/159
Tiempo de valientes (Szirofn, Damian) Vиейtes, Marcos, 25/161 - Rojas, Eduardo, 26/161
Tiempo de volver (Braff, Zach) Porta Fouz, Javier, 44/156
Tierra de los muertos (Romero, George) Brodersen, Diego, 18/159 - Karstulovich, Federico, 20/159
Tira tu reloj al agua (Bonet, Eugeni) Trerotola, Diego, 34/155
Todo sobre mi madre (Almodóvar, Pedro) Karstulovich, Federico, 41/163
Todo sucede en Elizabethtown (Crowe, Cameron) Campero, Agustín, 18/163
Tom y Jerry (Hannah, William y Barbera, Joseph) D'Espósito, Leonardo M., 52/161
Tómallo con calma (Gray, F. Gary) Karstulovich, Federico, 18/155
Tommy (Russell, Ken) Castagna, Gustavo J., 43/159
Toro negro (González Rubio, Pedro y Armelia, Carlos) Rojas, Eduardo, 24/156
Tres edades para el amor (Chang, Sylvia) Brodersen, Diego, 56/154
Trona (Fenster, David) Vиейtes, Marcos, 25/156
Tropical Melady (Weerasethakul, Apichatpong) D'Espósito, Leonardo M., 24/156
20 Fingers (Akbari, Mania) Campero, Agustín, 29/156
Un año sin amor (Berneri, Anahí) Trerotola, Diego, 16/154
Un buda (Rafecas, Diego) Binder, Tomás, 33/159
Un loco amor (Castellito, Sergio) Ivachow, Lilian Laura, 19/158
Un minuto de silencio (Maiocco, Roberto) Ojea, Marcela, 37/161
Un Santa no tan santo (Zwigoff, Terry) Amondaray, Milagros, 7/153
Una de dos (Taubé, Alejo) Ivachow, Lilian Laura, 14/153
Una historia violenta (Cronenberg, David) Noriega, Gustavo, 2/162 - Pena, Jaime, 6/162
Una mujer infiel (Williams, Tod) Panozzo, Marcelo, 11/158
Una suegra de cuidado (Luketic, Robert) Trerotola, Diego, 33/160
Una vida iluminada (Schreiber, Lev) D'Espósito, Leonardo M., 31/163
Vanidad (Nair, Mira) Masaedo, Agustín, 29/163
21 gramos (González Iñárritu, Alejandro) Amondaray, Milagros, 37/163
Venganza por uno de mis ojos

(Mograbí, Avi) Trerotola, Diego, 56/161
Vera Váldor, inolvidable (Ventura, Aldo) Trerotola, Diego, 28/155
Verano bizarro (King, Robert Lee) Karstulovich, Federico, 14/153 - Amondaray, Milagros, 64/155
Vibrator (Hiroki, Ryuichi) Campero, Agustín, 32/156
Vida acuática (Anderson, Wes) Masaedo, Agustín, 20/154 - Trancón, Manuel, 21/154
Vida en Falcon (Gaggero, Jorge) Trerotola, Diego, 18/162
Vida en pareja (Ozon, François) García, Santiago, 28/159 - Ivachow, Lilian Laura, 28/159
Vidas cruzadas (Haggis, Paul) Vиейtes, Marcos, 35/160
Violent Cop (Kitano, Takeshi) Brodersen, Diego, 54/155
Virgen a los 40 (Apatow, Judd) Dominguez, Juan Manuel, 16/162 - Karstulovich, Federico, 17/162
Vital (Tsukamoto, Shinya) Castagna, Gustavo J., 30/155
Viva Las Vegas! (Sydney, George) Dominguez, Juan Manuel, 56/162
Voces del más allá (Sax, Geoffrey) Amondaray, Milagros, 47/156
Voces inocentes (Mandoki, Luis) Dominguez, Juan Manuel, 20/155
Vuelo nocturno (Craven, Wes) Dominguez, Juan Manuel, 34/161
Walt, the man behind the myth (Isbouts, Jean-Pierre) D'Espósito, Leonardo M., 54/162
Whisky (Stoll, Pablo y Rebella, Juan) Rojas, Eduardo, 7/154
Whisky Romeo Zulu (Pñeyro, Enrique) Noriega, Gustavo, 8/155
Winnie Pooh y el pequeño elefante (Nissen, Frank) Brega, Nazareno, 21/158
XXX 2: Estado de emergencia (Tamahori, Lee) Dominguez, Juan Manuel, 46/156
Yesterday (Roodt, Darrell James) Ojea, Marcela, 36/161
Yo (amo) Huckabees (Russell, David, O.) D'Espósito, Leonardo M., 50/161
Zatoichi (Kitano, Takeshi) D'Espósito, Leonardo M., 2/153 - García, Santiago, 4/153 - Porta Fouz, Javier, 5/153

2 Directores, actores, otros personajes

AA.VV.
Los duques de Hazzard (Trerotola, Diego) 52/161
Colección Looney Tunes Vol. 2 (D'Espósito, Leonardo M.) 56/163
Abel, Dominique
Polígono Sur (Masaedo, Agustín) 34/163
Ackerman, Chantal nota (García, Jorge) 12/156
La cautiva (Russo, Eduardo A.) 41/156
Acuña, Ezequiel
Como un avión estrellado (Brega, Nazareno) 14/161 entrevista 16/161
Akbari, Mania
20 Fingers (Campero, Agustín) 29/156
Akin, Fatih
Contra la pared (Campero, Agustín) 10/155
Albaladejo, Miguel
Cachorro (Ivachow, Lilian Laura) 34/155
Allen, Woody
Melinda y Melinda (Rojas, Eduardo) 35/157 - (Dominguez, Juan Manuel) 35/157 nota (Gambneri, Marcela) 38/158
Almodóvar, Pedro
Todo sobre mi madre (Karstulovich, Federico) 41/163
Alonso, Gustavo Fabián
La vereda de la sombra (Brega, Nazareno) 30/163
Altman, Robert
The Company (Ivachow, Lilian Laura) 20/155
Álvarez, Mercedes
El cielo gira (García, Jorge) 23/156
Amenábar, Alejandro
Mar adentro (Karstulovich, Federico) 35/154
Amodeo, Santi
Astronautas (Martínez, Juan Pablo) 32/155
Anderson, Brad
El maquinista (Brodersen, Diego) 57/159
Anderson, Wes

Vida acuática (Masaedo, Agustín) 20/154 - (Trancón, Manuel) 21/154
Apatow, Judd
Virgen a los 40 (Dominguez, Juan Manuel) 16/162 - (Karstulovich, Federico) 17/162
Araki, Gregg
Misterious Skin (Castagna, Gustavo J.) 31/155
Arcand, Denys
Las invasiones bárbaras (Lingenti, Alejandro) 41/163
Argento, Asia
The Heart Is Deceitful Above All Things (Martínez, Juan Pablo) 31/155
Aristarain, Adolfo
Tiempo de revancha (Ojea, Marcela) 57/159
Asis, Claudio
Amarelo manga (Brega, Nazareno) 16/155
Armelia, Carlos y González Rubio, Pedro
Toro negro (Rojas, Eduardo) 24/156
Assayas, Olivier
Clean (Panozzo, Marcelo) 36/157 - (Porta Fouz, Javier) 37/157
Auerbach, Shona
Querido Frankie (Brega, Nazareno) 40/157
Ávila Dueñas, Iván
Adán y Eva (todavía) (Trerotola, Diego) 34/155
Avilsen, John G.
Rocky (Martínez, Juan Pablo) 43/159
Balagueró, Jaime
La séptima víctima (Amondaray, Milagros) 15/153
Ballard, Carroll
Duma (D'Espósito, Leonardo M.) 50/160
Bancroft, Anne nota (García, Jorge) 61/158
Barratier, Christophe
Los coristas (Ivachow, Lilian Laura) 39/154
Barroso, Mariano
Kasbah (Rojas, Eduardo) 15/153
Bartkowiak, Andrzej
Doom, la puerta del infierno (Dominguez, Juan Manuel) 28/162
Bauer, Tristán
Iluminados por el fuego (Noriega, Gustavo) 30/161
Bay, Michael
La isla (Brega, Nazareno) 37/160
Bayo, Sergio
Teo, cazador intergaláctico (Martínez, Juan Pablo) 16/153
Behnisch, Willi
Cantata de las cosas solas (Russo, Eduardo A.) 26/154
Bekmambetov, Timur
Guardianes de la noche (Schell, Hernán) 27/162
Bel Geddes, Barbara nota (García, Jorge) 55/160
Bellande, Enrique
Camisea (Noriega, Gustavo) 27/156
Bellotti, Sergio
La vida por Perón (Binder, Tomás) 12/158 entrevista 13/158
Bergman, Ingmar
Gritos y susurros (Rojas, Eduardo) 45/159 - (D'Espósito, Leonardo M.) 45/159
Berlinger, Joe y Sinofsky, Bruce
Metallica: Some Kind of Monster (Brodersen, Diego) 57/156
Berneri, Anahí
Un año sin amor (Trerotola, Diego) 16/154 entrevista 18/154
Berzosa, José María
Pinochet y sus tres generales (Ivachow, Lilian Laura) 28/156
Bielinsky, Fabián
El aura (Rojas, Eduardo) 2/160 - (Noriega, Gustavo) 5/160 entrevista 6/160
Biraben, Gastón
Cautiva (Noriega, Gustavo) 35/161 - (Karstulovich, Federico) 35/161
Biskind, Peter
Moteros tranquilos, toros salvajes (Villegas, Juan) 11/157
Bogart, Humphrey nota (García, Jorge) 60/156
Bonet, Eugeni
Tira tu reloj al agua (Trerotola, Diego) 34/155
Boorman, John
En mi tierra (Brodersen, Diego) 57/163
Borensztein, Sebastián
La suerte está echada (Noriega, Gustavo) 33/160
Boulmetis, Tasso
La sal de la vida (Ojea, Marcela) 38/160
Bowen, Alex
Mi mejor enemigo (Rojas,

Eduardo) 13/162
Bowman, Rob
Elektra (Trerotola, Diego) 38/154
Box, Steve y Parker, Nick
Team America: Policía mundial (Martínez, Juan Pablo) 57/157
Boyle, Danny
Millones (Schmoller, Ezequiel) 23/162
Braff, Zach
Tiempo de volver (Porta Fouz, Javier) 44/156
Brooks, James L.
Espanglisch (Martínez, Juan Pablo) 30/154
Burd, Marcelo; Gachassin, Diego y Poncet, Evaro
Habitación disponible (D'Espósito, Leonardo M.) 40/156
Burton, Tim
Ed Wood (García, Santiago) 57/155
Charlie y la fábrica de chocolate (D'Espósito, Leonardo M.) 8/159 - (Schmoller, Ezequiel) 64/161
El cadáver de la novia (Porta Fouz, Javier) 2/161 - (Vиейtes, Marcos) 64/162 nota (Schmoller, Ezequiel) 6/161
Batman (Dominguez, Juan Manuel) 55/163
Batman vuelve (Dominguez, Juan Manuel) 55/163
Cabrera Infante, Guillermo nota (D'Espósito, Leonardo M.) 48/154
Cada, Gurrinder
Novia y prejuicio (Brodersen, Diego) 57/162
Caffrey, David
El legado de Gram Parsons (Noriega, Gustavo) 56/159
Caiozzi, Silvio
Cachimba (Brega, Nazareno) 29/163
Campanella, Juan José
Luna de Avellaneda (Vиейtes, Marcos) 40/163
Campbell, Martin
La leyenda del Zorro (Dominguez, Juan Manuel) 28/162
Campillo, Robin
Les révenants (Castagna, Gustavo J.) 30/155
Campano, José y Quattrini, Gianfranco
Bosques (Dominguez, Juan Manuel) 28/155
Cannon, Danny
Golf (Ojea, Marcela) 34/163
Caouette, Jonathan
Tarnation (Dominguez, Juan Manuel) 33/155
Cardoso, Julio
Locos de la bandera (Binder, Tomás) 31/159
Carnevale, Marcos
Elsa y Fred (Ojea, Marcela) 31/159
Carri, Albertina
Géminis (D'Espósito, Leonardo M.) 31/157
Casanova, Guillermo
El viaje hacia el mar (Dominguez, Juan Manuel) 36/160
Castellito, Sergio
Un loco amor (Ivachow, Lilian Laura) 19/158
Céspedes, Marcelo y Guarini, Carmen
H.I.J.O.S., El alma en dos (Brega, Nazareno) 34/160
Chabrol, Claude
La dama de honor (Brega, Nazareno) 18/158
Chang, Sylvia
Tres edades para el amor (Brodersen, Diego) 56/154
Chan-wook, Park
Oldboy (Brodersen, Diego) 14/162 - (Trancón, Manuel) 15/162
Charles, Larry
Anónimos (Brodersen, Diego) 57/163
Chéreau, Patrice
Su hermano (Trerotola, Diego) 52/154
Cherones, Tom
Seinfeld (temporada 4) (Martínez, Juan Pablo) 57/158
Chow, Stephen
Fútbol Kung-fu (Martínez, Juan Pablo) 57/154
Kung-fusión (Vиейtes, Marcos) 16/158
Christensen, Carlos Hugo nota (García, Jorge) 58/154
Cohen, Rob
Stealth, la amenaza invisible (Brega, Nazareno) 38/161
Cole, Nigel
Muy parecido al amor (García, Santiago) 39/157
Collet-Serra, Jaume
La casa de cera (Trerotola, Diego) 32/157

Condon, Bill
Kinsey, el científico del sexo (Rojas, Eduardo) 45/156 - (Trerotola, Diego) 64/158

Coppola, Francis
El padrino (Brodersen, Diego) 25/157

Courtois, Miguel
El Iobo (Pena, Jaime) 30/163

Czorzynski, Edgardo
Ronda nocturna (Panozzo, Marcelo) 33/156

Craven, Wes
La marca de la bestia (Trerotola, Diego) 32/157

Vuelo nocturno (Dominguez, Juan Manuel) 34/161

Cronenberg, David
Una historia violenta (Noriega, Gustavo) 2/162 - (Pena, Jaime) 6/162
nota (Castagna, Gustavo J.) 8/162
nota (Karstulovich, Federico) 10/162
nota (D'Espósito, Leonardo M.) 12/162

Crowe, Cameron
Todo sucede en Elizabethtown (Campero, Agustín) 18/163

Curran, John
Aulterio (Schmoller, Ezequiel) 18/155

Dannelly, Brian
Salvados! (García, Santiago) 20/158

Darin, Ricardo
entrevista 6/160

Darnell, Eric y McGrath, Tom
Madagascar (Schmoller, Ezequiel) 34/159

De la Iglesia, Alex
Crimen perfecto (Trerotola, Diego) 11/153 - (García, Santiago) 11/153

De Luque, Paula y Farji, Sabrina
Cielo azul, cielo negro (Trerotola, Diego) 47/156

De Oliveira César, Inés
Como pasan las horas (Binder, Tomás) 25/160
entrevista 26/160

De Pelegrí, Teresa y Harari, Dominic
Seres queridos (Dominguez, Juan Manuel) 20/155

Dee, Sandra
nota (García, Jorge) 59/155

Del Carri, Hugo
nota (Castagna, Gustavo J.) 40/160
nota (Ivachow, Lilian Laura) 43/160

Derrickson, Scott
El exorcismo de Emily Rose (D'Espósito, Leonardo M.) 31/163

Desaloms, Daniel
Paco Urondo, la palabra justa (Vieytes, Marcos) 26/162

Bloqueo, la guerra contra Cuba (Campero, Agustín) 31/163

Dindal, Mark
Chicken Little (Brega, Nazareno) 34/163

D'Intino, Francisco
La esperanza (Brega, Nazareno) 40/157

Dobkin, David
Los rompedoras (Campero, Agustín) 32/161

Dong-won, Kim
Repatriation (Trancón, Manuel) 30/156

Doria, Darío
Grissínopoli, el país de los grises-nos (Noriega, Gustavo) 30/159

Douglas, Andrew
Terror en Amityville (Dominguez, Juan Manuel) 36/160

Dupeyron, François
El Señor Ibrahim y las flores del Corán (D'Espósito, Leonardo M.) 54/155

Durán, Rodolfo
Dirigido por... (Binder, Tomás) 39/157

Dvortsevov, Sergey
In the Dark (Panozzo, Marcelo) 33/155

Dylan, Jesse
Pateando y gritando (D'Espósito, Leonardo M.) 57/162

Dyzel, Jorge
...al fin, el mar (D'Espósito, Leonardo M.) 37/154

Eastwood, Clint
Million Dollar Baby (Russo, Eduardo A.) 4/154 - (Gamberini, Marcela) 5/154 - (D'Espósito, Leonardo M.) 6/154

Edel, Uli
La maldición del anillo (D'Espósito, Leonardo M.) 59/158

Eisenstein, Sergei M.
El acorazado Potemkin (Brodersen, Diego) 54/163

Eisner, Breck
Sahara (Dominguez, Juan Manuel) 40/157

Elena, Alberto
Abbas Kiarostami (Noriega, Gustavo) 50/157

Ephron, Nora
Hechizada (Ivachow, Lilian Laura) 37/161 - (Trancón, Manuel) 64/162

Escasany, Ofelia
Hotel-hotel (Trancón, Manuel) 15/153

Etchelet, Raúl
La película de Niní (Campero, Agustín) 32/163

Fabik, Teresa
The Ketchup Effect (Dominguez, Juan Manuel) 33/155

Faretta, Ángel
El concepto del cine (D'Espósito, Leonardo M.) 48/162

Farji, Sabrina y De Luque, Paula
Cielo azul, cielo negro (Trerotola, Diego) 47/156

Fassbinder, Rainer Werner
La angustia corroe el alma (García, Jorge) 26/157

Fasulino, Cristina
El sur de una pasión (Ojea, Marcela) 33/163

Favio, Leonardo
Soñar, soñar (Noriega, Gustavo) 41/159

Fejerman, Daniela y París, Inés
A mi madre le gustan las mujeres (Ojea, Marcela) 20/158

Fellini, Federico
Amarcord (Trancón, Manuel) 27/157

Fenster, David
Trona (Vieytes, Marcos) 25/156

Fernández Mouján, Alejandro
Espejo para cuando me pruebe el smoking (Dominguez, Juan Manuel) 36/161 - (Ojea, Marcela) 64/162

Ferrara, Abel
nota (García, Jorge) 60/163

Ferrario, Davide
Después de medianoche (Trerotola, Diego) 31/159

Fields, Jim y Gramaglia, Michael
End of the Century (Trerotola, Diego) 55/157

Figuera, Alejandro
Raúl Sendic - Tupamaro (Rojas, Eduardo) 40/157

Filho, Daniel
La dueña de la historia (Ivachow, Lilian Laura) 27/162

Filippelli, Rafael
Esas cuatro notas (Russo, Eduardo A.) 15/158

Fincher, David
El club de la pelea (Schmoller, Ezequiel) 36/163

Flaucher, Eleonore
La trama de la vida (Dominguez, Juan Manuel) 20/155

Flon, Suzanne
nota (García, Jorge) 55/160

Fontheay, Frédéric
La mujer de Gilles (Castagna, Gustavo J.) 30/155

Ford, John
nota (García, Jorge) 60/159

Gué verde era mi valle (Porta Fouz, Javier) 51/160

Forster, Marc
Descubriendo el País de Nunca Jamás (Dominguez, Juan Manuel) 30/154

Frawley, James
Llegan los Muppets (Dominguez, Juan Manuel) 44/159

Frenkel, Néstor
Buscando a Reynolds (Panozzo, Marcelo) 34/156 - (Karstulovich, Federico) 64/158
entrevista 35/156

Fulci, Lucio
El más allá (Martínez, Juan Pablo) 57/163

Furtado, Jorge
Mi tío mató a un tipo (Masaedo, Agustín) 52/161

Gabel, Shainee
Secretos del pasado (Brodersen, Diego) 58/157

Gachassin, Diego; Poncet, Eva y Burd, Marcelo
Habitación disponible (D'Espósito, Leonardo M.) 40/156

Gaggero, Jorge
Cama adentro (Porta Fouz, Javier) 42/156 - (Brodersen, Diego) 42/156

Vida en Falcon (Trerotola, Diego) 18/162
entrevista 20/162

García Guevara, Mercedes
Tango, un giro extraño (Rojas, Eduardo) 29/163

García, Pablo
Mapuche, nación que vuelve (Rojas, Eduardo) 50/158

Gatliff, Tony
El viaje inolvidable (D'Espósito, Leonardo M.) 25/162

Gay, Cesc
En la ciudad (Trerotola, Diego)

8/153

Glazer, Jonathan
Reencarnación (García, Santiago) 12/155 - (Amondaray, Milagros) 12/155

Godard, Jean-Luc
Notre musique (Castagna, Gustavo J.) 35/155
nota (Porta Fouz, Javier) 2/163
nota (Castagna, Gustavo J.) 6/163

nota (Russo, Eduardo A.) 9/163
nota (D'Espósito, Leonardo M.) 10/163

nota (Gamberini, Marcela) 11/163
nota (Martínez, Juan Pablo) 12/163

nota (Noriega, Gustavo) 13/163

Goldberg, Gary David
Se busca pareja (Ferraz, Fabiana) 38/161

González Iñárritu, Alejandro
21 gramos (Amondaray, Milagros) 37/163

González Rubio, Pedro y Armelia, Carlos
Toro negro (Rojas, Eduardo) 24/156

González, Agustín
nota (García, Jorge) 59/154

Goyer, David S.
Blade Trinity (Dominguez, Juan Manuel) 16/153

Gramaglia, Michael y Fields, Jim
End of the Century (Trerotola, Diego) 55/157

Gray, F. Gary
Tómalo con calma (Karstulovich, Federico) 18/155

Green, David
Symbiosis (D'Espósito, Leonardo M.) 15/153

Green, David Gordon
Legado de violencia (Martínez, Juan Pablo) 22/162

Guarini, Carmen
Meykinof (Russo, Eduardo A.) 22/163
entrevista 24/163

Guarini, Carmen y Céspedes, Marcelo
H.I.J.O.S., El alma en dos (Brega, Nazareno) 34/160

Guterman, Lawrence
El hijo de la máscara (D'Espósito, Leonardo M.) 34/159

Habegger, Andrés
Cubando los santos vienen marchando (Campero, Agustín) 39/154

Hackford, Taylor
Ray (García, Santiago) 36/154

Hadzihailovic, Lucile
Innocence (Trerotola, Diego) 32/159

Haggis, Paul
Vidas cruzadas (Vieytes, Marcos) 35/160

Hammer, Barbara
entrevista 26/155

Resisting Paradise (D'Espósito, Leonardo M.) 32/155

Hampton, Christopher
Imaginando Argentina (D'Espósito, Leonardo M.) 54/154

Hand, David
Bambi (D'Espósito, Leonardo M.) 56/155

Hannah, William, y Barbera, Joseph
Tom y Jerry (D'Espósito, Leonardo M.) 52/161

Hanson, Curtis
En sus zapatos (Porta Fouz, Javier) 16/163

Harari, Dominic y De Pelegrí, Teresa
Seres queridos (Dominguez, Juan Manuel) 20/155

Hedges, Peter
Fragmentos de Abril (Masaedo, Agustín) 64/154

Heller, André y Schmiderer, Othmar
La secretaria de Hitler (Campero, Agustín) 17/158

Hellman, Monte
nota (Trerotola, Diego) 11/156

Hepburn, Audrey
nota (García, Jorge) 61/157

Herrero, Gerardo
El lugar donde estuvo el paraíso (Martínez, Juan Pablo) 16/153

Hidalgo, Laura
nota (García, Jorge) 61/163

Hillenburg, Stephen
Bob Esponja: la película (Martínez, Juan Pablo) 9/153

Hiroki, Ryuichi
Vibrator (Campero, Agustín) 32/156

Hirschbeck, Oliver
La caída (Noriega, Gustavo) 38/156

Hitchcock, Alfred
nota (García, Jorge) 54/160

Hodges, Mike
Dormiré cuando esté muerto

(Brodersen, Diego) 54/154

Honkasalo, Pirjo
Los tres estados de la melancolía (Rojas, Eduardo) 29/155

Honoré, Christophe
Relaciones prohibidas (Brodersen, Diego) 48/160

Hopkins, Stephen
Llamame Peter (Noriega, Gustavo) 57/162

Howard, Ron
El luchador (Schell, Hernán) 38/161

Hsiao-hsien, Hou
Café Lumière (Trerotola, Diego) 29/155

Hunt, Bruce
La cueva (Dominguez, Juan Manuel) 33/163

Huston, John
El hombre que quería ser rey (García, Santiago) 41/159

Isbouts, Jean-Pierre
Wait, the man behind the myth (D'Espósito, Leonardo M.) 54/162

Ishii, Katsuhito
The Taste of Tea (Trerotola, Diego) 36/155

Jacobs, Gregory
Criminales (D'Espósito, Leonardo M.) 58/157

Jaoui, Agnes
Como una imagen (Rojas, Eduardo) 13/155
entrevista 14/155

Je-gyu, Kang
La hermandad de la guerra (D'Espósito, Leonardo M.) 54/159

Jennings, Garth
Guía del viajero intergaláctico (Martínez, Juan Pablo) 55/162

Jeunet, Jean-Pierre
Amor eterno (Trerotola, Diego) 17/155

Jordá, Joaquín
nota (Pena, Jaime) 40/161
entrevista 42/161

Junger, Gil
Antes que termine el día (Karstulovich, Federico) 19/155

Kahn, Cédric
Luces rojas (Rojas, Eduardo) 29/159

Kalatozov, Mikhail
Soy Cuba (Noriega, Gustavo) 25/156

Kar-wai, Wong
nota (Trancón, Manuel) 15/160

2046 - Los secretos del amor (Masaedo, Agustín) 18/160 - (Karstulovich, Federico) 19/160

Con ánimo de amar (Gamberini, Marcela) 20/160

Buenos Aires Zero Degree (Panozzo, Marcelo) 21/160

Felices juntos (D'Espósito, Leonardo M.) 22/160

La caída de los ángeles (Ivachow, Lilian Laura) 22/160

Ashes of Time (Masaedo, Agustín) 23/160

Chungking Express (Castagna, Gustavo J.) 23/160

As Tears Go By (Brega, Nazareno) 24/160

Days of Being Wild (Martínez, Juan Pablo) 24/160

Kassell, Nicole
El hombre del bosque (Schmoller, Ezequiel) 19/158

Kay, Stephen
Boogeyman, el hombre de la bolsa (Brega, Nazareno) 46/156

Keaton, Buster
nota (García, Jorge) 61/159

Kentis, Chris
Mar abierto (Ivachow, Lilian Laura) 24/154

Khjanovsky, Ilya
4 (Trerotola, Diego) 31/156

Khlebnikov, Boris y Popogrebky, Aleksei
Caminos a Kottebel (Ojea, Marcela) 35/160

Khourian, Hernán
Las sábanas de Norberto (Schmoller, Ezequiel) 34/155

Kiarostami, Abbas
Five Dedicated to Ozu (Martínez, Juan Pablo) 31/156

Kidd, Dylan
P.S. (Dominguez, Juan Manuel) 32/155

Kidron, Beeban
Bridget Jones: al borde de la razón (Amondaray, Milagros) 13/153

Ki-duk, Kim
Hiero-3 (Trerotola, Diego) 11/160

King, Robert Lee
Verano bizarro (Karstulovich, Federico) 14/153 - (Amondaray, Milagros) 64/155

Kitano, Takeshi
Zatoichi (D'Espósito, Leonardo M.) 2/153 - (García, Santiago) 4/153 - (Porta Fouz, Javier) 5/153

Boiling Point (Brodersen, Diego) 54/155

Sonatine (Brodersen, Diego) 54/155

Violent Cop (Brodersen, Diego) 54/155

Kramer, Wayne
Golpe de suerte (D'Espósito, Leonardo M.) 37/154

Kubrick, Stanley
La naranja mecánica (Amondaray, Milagros) 25/157

Casta de malditos (Brodersen, Diego) 56/159

El beso del asesino (Brodersen, Diego) 56/159

La patrulla infernal (Brodersen, Diego) 56/159

Kusturica, Emir
La vida es un milagro (Schmoller, Ezequiel) 17/155

Labarthe, André
Le loup et l'agneau (Ford et Hitchcock) (García, Santiago) 30/156

Lau, Wai Keung y Mak, Siu Fai
Asuntos infernales (D'Espósito, Leonardo M.) 58/158

Lawrence, Francis
Constantine (Dominguez, Juan Manuel) 19/155

Leconte, Patrice
Confidencias muy íntimas (Brodersen, Diego) 58/157

Ledo, Rodolfo
Papá se volvió loco (Porta Fouz, Javier) 38/157

Leigh, Mike
El secreto de Vera Drake (Gamberini, Marcela) 28/154 - (Porta Fouz, Javier) 64/155

Leiner, Danny
Aventura fantástica (Dominguez, Juan Manuel) 57/159

Leone, Sergio
nota (García, Jorge) 60/158

Érase una vez en América (Noriega, Gustavo) 49/160

Letierrier, Louis
Danny the Dog (D'Espósito, Leonardo M.) 27/162

El transportador 2 (Schell, Hernán) 22/163

Leth, Jørgen y Von Trier, Lars
Las cinco obstrucciones (Porta Fouz, Javier) 55/159

Liman, Doug
Sr. y Sra. Smith (Vieytes, Marcos) 19/158

Liniere
entrevista 50/156

Lucas, George
Episodio III: la venganza de los Sith (Porta Fouz, Javier) 28/157 - (Panozzo, Marcelo) 29/157 - (García, Santiago) 30/157

La guerra de las galaxias (Dominguez, Juan Manuel) 42/159

Luketic, Robert
Una suegra de cuidado (Trerotola, Diego) 33/160

Lupino, Ida
nota (García, Jorge) 61/156

Lusnich, Ana (ed.)
Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano (García, Santiago) 55/158

Lynch, David
Eraserhead (Amondaray, Milagros) 44/159

Madden, John
Shakespeare apasionado (Porta Fouz, Javier) 38/163

Maiocco, Roberto
Un minuto de silencio (Ojea, Marcela) 37/161

Mak, Siu Fai y Lau, Wai Keung
Asuntos infernales (D'Espósito, Leonardo M.) 58/158

Mak, Yan Yak
Butterfly (Ivachow, Lilian Laura) 28/155

Maldonado, Horacio
Sólo un ángel (Binder, Tomás) 20/158

Malick, Terrence
nota (Noriega, Gustavo) 20/157

Malowicki, Alejandro
PyME (sitiados) (Rojas, Eduardo) 38/154

Mancini, Don
El hijo de Chucky (Trerotola, Diego) 36/154

Mandoki, Luis
Voces inocentes (Dominguez, Juan Manuel) 20/155

Manrupe, Raúl
Breve historia del dibujo animado en la Argentina (D'Espósito, Leonardo M.) 55/158

Marchal, Olivier
El muelle (Vieytes, Marcos) 25/162

Marker, Chris
Chats perchés (Karstulovich, Federico) 22/156

Martín García, Patricia
El jardín de las Hespérides (Vieytes, Marcos) 19/155

Martínez, Carlos
Rosas rojas... rojas (Ojea, Marcela) 33/163

Martinez, Mausi
Sed, invasión gota a gota (Schell, Hernán) 35/160

Massa, José Luis
Patoruzito (Campero, Agustín) 40/163

Masumura, Yasuzo
nota (Brodersen, Diego) 52/158
nota (García, Jorge) 45/160

Mayo, Virginia
nota (García, Jorge) 59/154

Maysles, Albert y David
Grey Gardens (Porta Fouz, Javier) 26/156

McGrath, Douglas
Nicholas Nickleby (Noriega, Gustavo) 16/153

McGrath, Tom y Darnell, Eric
Madagascar (Schmoller, Ezequiel) 34/159

McGuigan, Paul
El departamento (Trancón, Manuel) 38/154

McKay, Adam
El reportero - La leyenda de Ron Burgundy (D'Espósito, Leonardo M.) 55/154

Meirelles, Fernando
El jardinero fiel (Karstulovich, Federico) 19/163

Mercero, Antonio
Planta 4ª (Binder, Tomás) 38/160

Meza, Pablo José
Buenos Aires 100 km (Brega, Nazareno) 36/154

Miéville, Anne-Marie
nota (Trerotola, Diego) 56/156

Mignogna, Eduardo
El viento (Rojas, Eduardo) 32/159

Milke, Takashi
Izo (Martínez, Juan Pablo) 34/155

Miller, Frank y Rodríguez, Robert
La ciudad del pecado (Dominguez, J. M.) 10/159 - (Porta Fouz, Javier) 12/159

Miller, Rebecca
La balada de Jack y Rose (Lingenti, Alejandro) 34/160

Ming-liang, Tsai
¿Qué hora es allá? (Porta Fouz, Javier) 48/155

The Wayward Cloud (Porta Fouz, Javier) 9/156

Minnelli, Vincente
Brindis al amor (Brodersen, Diego) 56/157

Mograbí, Avi
Venganza por uno de mis ojos (Trerotola, Diego) 56/161
nota (Noriega, Gustavo) 34/162

Monroe, Marilyn
nota (García, Jorge) 58/156

Moscoso, Rodrigo
Modelo 73 (D'Espósito, Leonardo M.) 13/159

Mueller, Niels
Días de furia (Porta Fouz, Javier) 25/162

Murray, Bill
nota (Martínez, Juan Pablo) 58/162

Naim, Omar
Más allá de la muerte (Brega, Nazareno) 38/161

Nair, Mira
Vanidad (Masaedo, Agustín) 29/163

Nakata, Hideo
Dark Water (Karstulovich, Federico) 37/154 - (Brodersen, Diego) 53/155

La llamada 2 (Dominguez, Juan Manuel) 16/155

Nathanson, Jeff
La última escena (D'Espósito, Leonardo M.) 59/157

Newell, Mike
Harry Potter y el cáliz de fuego (Schell, Hernán) 26/163 - (Vieytes, Marcos) 26/163

Nichols, Mike
Llevados por el deseo (Amondaray, Milagros) 35/154

Nispel, Marcus
La masacre de Texas (Trerotola, Diego) 32/157 - (García, Santiago) 64/158

Nissen, Frank
Winnie Pooh y el pequeño Elefante (Brega, Nazareno) 21/158

Nolan, Christopher
Batman inicia (Porta Fouz, Javier) 9/158

Nossiter, Jonathan
Mondovino (Noriega, Gustavo) 27/156

Oristrell, Joaquín
Inconscientes (Binder, Tomás) 45/156

Otomo, Katsushiro
La máquina de vapor (D'Espósito, Leonardo M.) 51/160

Ozon, François
Vida en pareja (García, Santiago) 28/159 - (Ivachow, Lilian Laura) 28/159

Ozpetek, Ferzan
La ventana de enfrente (Schmoller, Ezequiel) 37/154

Palavecino, Santiago
Otra vuelta (Vieytes, Marcos) 23/154

Palminteri, Chazz
El milagro de Noel (Vieytes, Marcos) 15/153

Pang Chun, Oxide y Pang, Danni
Ojos (Vieytes, Marcos) 17/155

Pappo
nota (Castagna, Gustavo J.) 51/154

Paris, Inés y Fejerman, Daniela
A mi madre le gustan las mujeres (Ojea, Marcela) 20/158

Park, Nick y Box, Steve
La batalla de los vegetales (Trerotola, Diego) 8/161

Parker, Trey
Team America: Policía mundial (Martínez, Juan Pablo) 57/157

Passquin, John
Miss Simpatía 2: Armada y fabulosa (Dominguez, Juan Manuel) 46/156

Pauls, Cristian
Imposible (Russo, Eduardo A.) 27/159 - (Rojas, Eduardo) 64/161

Payne, Alexander
Entre copas (Porta Fouz, Javier) 12/154 - (Vieytes, Marcos) 13/154 nota (Amondaray, Milagros) 14/154

Peiretti, Rodrigo
Milena baila el tango... (Ojea, Marcela) 37/160

Pereyra, Rolo
Oro nazi en Argentina (Karstulovich, Federico) 18/155

Perin, Attilio
Dar de nuevo (D'Espósito, Leonardo M.) 33/163

Perrone, Raúl
Ocho años después (Ivachow, Lilian Laura) 2/159 - (Villegas, Juan) 5/159 entrevista 6/159

Pet Shop Boys
PopArt (Panozzo, Marcelo) 56/158

Piñeyro, Enrique
entrevista 2/155

Whisky Romeo Zulu (Noriega, Gustavo) 8/155

Plympton, Bill
nota (D'Espósito, Leonardo M.) 14/156

Polanski, Roman
Oliver Twist (Ojea, Marcela) 32/163

Pollack, Sidney
La intérprete (Vieytes, Marcos) 43/156

Polson, John
Mente siniestra (Amondaray, Milagros) 39/154

Poncet, Eva; Burd, Marcelo y Gachassin, Diego
Habitación disponible (D'Espósito, Leonardo M.) 40/156

Pons, Ventura
El gran Gato (Brega, Nazareno) 46/156

Popogrebysky, Aleksei y Khelebnikov, Boris
Caminos a Koktebel (Ojea, Marcela) 35/160

Pouliot, Jean-François
La gran seducción (Vieytes, Marcos) 47/156

Quattrini, Gianfranco y Campusano, José
Bosques (Dominguez, Juan Manuel) 28/155

Radford, Michael
El mercader de Venecia (Rojas, Eduardo) 20/163

Rafecas, Diego
Un buda (Binder, Tomás) 33/159

Raspo, Eduardo
Tatuado (Ojea, Marcela) 26/162

Ratner, Brett
Al caer la noche (Amondaray, Milagros) 16/153

Rebella, Juan y Stoll, Pablo
Whisky (Rojas, Eduardo) 7/154 entrevista 9/154

Reed, Carol
El tercer hombre (Brodersen, Diego) 51/160

Reitman, Ivan
El pelotón chiflado (Martínez, Juan Pablo) 57/162

Reixa, Antón
El lápiz del carpintero (D'Espósito, Leonardo M.) 14/153

Resnais, Alain
Pas sur la bouche (Trerotola, Diego) 22/156

Reuben, Joseph
Misteriosa obsesión (García, Santiago) 15/153

Richet, Jean-François

Masacre en la cárcel 13 (Ferraz, Fabiana) 44/156

Rivera, Ferrn
Pepe Nuñez, luthier (Brega, Nazareno) 37/160

Roach, Jay
Los Fockers: la familia de mi esposo (Porta Fouz, Javier) 12/153

Roberts, Jordan
Lazos de familia (Brega, Nazareno) 39/154

Robinson, Angela
Herbie a toda marcha (Dominguez, Juan Manuel) 20/158

Rodríguez, Robert
Las aventuras del Niño Tiburón y la niña de fuego en 3-D (Brega, Nazareno) 34/159

Rodríguez, Robert y Miller, Frank
La ciudad del pecado (Dominguez, Juan Manuel) 10/159 - (Porta Fouz, Javier) 12/159

Romero, George
nota (Trerotola, Diego) 14/159

Tierra de los muertos (Brodersen, Diego) 18/159 - (Karstulovich, Federico) 20/159

Después del anochecer (Trerotola, Diego) 21/159

La noche de los muertos vivos (D'Espósito, Leonardo M.) 21/159

Hungry Wives (Trerotola, Diego) 22/159

Martin, el amante del terror (Karstulovich, Federico) 22/159

The Czeries (Campero, Agustín) 22/159

El amanecer de los muertos (Schell, Hernán) 23/159

Caballeros de acero (Martínez, Juan Pablo) 24/159

Creepshow: el festín del terror (Dominguez, Juan Manuel) 24/159

El día de los muertos (Campero, Agustín) 24/159

Monerías diabólicas (Russo, Eduardo A.) 25/159

Ojos diabólicos (Vieytes, Marcos) 25/159

La mitad diabólica (Amondaray, Milagros) 26/159

La mitad siniestra (Martínez, Juan Pablo) 26/159

Romero, Manuel
nota (García, Santiago) 52/156

Roodt, Darrell James
Yesterday (Ojea, Marcela) 36/161

Rouse, Mitch
El empleado del mes (Noriega, Gustavo) 51/160

Rubinstein, Richard P.
entrevista 20/156

Rudnik, Fernán
Pueblo chico (Lingenti, Alejandro) 32/163

Russel, Jay
Brigada 49 (Dominguez, Juan Manuel) 16/153

Russell, David, O.
Yo (amo) Huckabees (D'Espósito, Leonardo M.) 50/161

Russell, Ken
Tommy (Castagna, Gustavo J.) 43/159

Saer, Juan José
nota (Gamberini, Marcela) 51/158

Saldanha, Carlos y Wedge, Chris
Robots (Martínez, Juan Pablo) 16/155

Salles, Walter
Agua turbia (Brodersen, Diego) 32/159

Sánchez Biosca, Vicente
Cine y vanguardias artísticas (Russo, Eduardo A.) 62/156

Sánchez Noriega, José Luis
Diccionario temático del cine (García, Santiago) 51/159

Sánchez, Eduardo
Atrapados en el fin del mundo (Brega, Nazareno) 13/153

Sandler, Adam
Golpe bajo (Martínez, Juan Pablo) 57/163

Sang-soo, Kim
La esposa del buen abogado (Schell, Hernán) 30/160 - (Rojas, Eduardo) 31/160

Sax, Geoffrey
Voces del más allá (Amondaray, Milagros) 47/156

Scheffer, Frank
Helicopter String Quartet (Brega, Nazareno) 29/156

Schell, Maria
nota (García, Jorge) 61/156

Schlieper, Carlos
nota (García, Jorge) 61/153

Schlöndorff, Volker
El noveno día (Ivachow, Lilian Laura) 30/163

Schreiber, Liev
Una vida iluminada (D'Espósito, Leonardo M.) 31/163

Schult, Eduardo

Piratas en el Pacífico (D'Espósito, Leonardo M.) 36/160

Schumacher, Joel
El fantasma de la Ópera (Dominguez, Juan Manuel) 37/154

Schmiderer, Othmar y Heller, André
La secretaria de Hitler (Campero, Agustín) 17/158

Schwentke, Robert
Plan de vuelo (Porta Fouz, Javier) 34/163

Scola, Ettore
Gente de Roma (Ojea, Marcela) 33/159

Scorsese, Martin
El aviador (García, Santiago) 25/154

Taxi Driver (Campero, Agustín) 44/159

No Direction Home (Panozzo, Marcelo) 51/161

Scott, Ridley
Cruzada (D'Espósito, Leonardo M.) 43/156

Shankman, Adam
Niñera a prueba de balas (Brega, Nazareno) 40/157

Sharmán, Jim
The Rocky Horror Picture Show (Trerotola, Diego) 26/157

Shimizu, Takashi
El grito (Karstulovich, Federico) 30/154

Siety, Emmanuel
El plano - en el origen del cine (Russo, Eduardo A.) 62/156

Silberling, Brad
Lemony Snicket - Una serie de eventos desafortunados (D'Espósito, Leonardo M.) 22/154

Simon, Simone
nota (García, Jorge) 59/154

Singleton, John
Cuatro hermanos (Brega, Nazareno) 38/161

Siri, Florent Emilio
Bajo amenaza (Trancón, Manuel) 34/159

Sivan, Eyal
nota (Russo, Eduardo A.) 56/161 nota (Noriega, Gustavo) 34/162 nota (Russo, Eduardo A.) 38/162

Smith, Christopher
Creep (Trerotola, Diego) 21/163

Creep (Vieytes, Marcos) 21/163

Soderbergh, Steven
La nueva gran estafa (D'Espósito, Leonardo M.) 10/153

Soffley, Iain
La llave maestra (Brega, Nazareno) 36/161

Solanas, Fernando
La dignidad de los nadies (Castagna, Gustavo J.) 28/161

Solomonoff, Julia
Hermanas (Schell, Hernán) 45/156

Solondz, Todd
Felicidad (Ivachow, Lilian Laura) 38/163

Sontag, Susan
nota (Russo, Eduardo A.) 50/154

Spielberg, Steven
Tiburón (García, Santiago) 27/157

Guerra de los mundos (Porta Fouz, Javier) 2/158

Guerra de los mundos (García, Santiago) 6/158 - (Noriega, Gustavo) 7/158 - (Trancón, Manuel) 8/158 - (Brega, Nazareno) 64/160

Spiner, Fernando
Adiós querida Luna (D'Espósito, Leonardo M.) 43/156

Spurlock, Norman
Super Size Me (Noriega, Gustavo) 29/154 - (Brega, Nazareno) 29/154

Stockwell, John
Azul extremo (Dominguez, Juan Manuel) 28/162

Stoll, Pablo y Rebella, Juan
Whisky (Rojas, Eduardo) 7/154 entrevista 9/154

Stone, Oliver
Alexander (García, Santiago) 27/154

Looking for Fidel (Rojas, Eduardo) 30/155

Story, Tim
Los cuatro fantásticos (Karstulovich, Federico) 33/159

Sturges, John
Estación Polar Zebra (Brodersen, Diego) 52/161

Suleiman, Elia
nota (García, Jorge) 60/157

Syberberg, H. J.
Hitler, un film de Alemania (García, Jorge) 42/159

Sydney, George
iViva Las Vegas! (Dominguez, Juan Manuel) 56/162

Szabó, István
Conociendo a Julia (Ferraz, Fabiana) 20/155

Szifón, Damián
entrevista 26/161

Tiempo de valientes (Vieytes, Marcos) 25/161 - (Rojas, Eduardo) 26/161

Tamahori, Lee
XXX 2: Estado de emergencia (Dominguez, Juan Manuel) 46/156

Taube, Alejo
Una de dos (Ivachow, Lilian Laura) 14/153

Tendler, Silvio
Glauber o filme, labirinto do Brasil (Vieytes, Marcos) 32/156

Tennant, Andy
Hitch, especialista en seducción (Dominguez, Juan Manuel) 19/155

Thorpe, Richard
Prisionero del rock (Dominguez, Juan Manuel) 56/162

Thurber, Rawson
Pelotas en juego (Vieytes, Marcos) 52/155

Timoner, Ondi
DiGi (Brega, Nazareno) 28/156

To, Johnny
Breaking News (Vieytes, Marcos) 30/155

Tosso, Raúl
1420, la aventura de educar (Karstulovich, Federico) 19/155

Tsukamoto, Shinya
Vital (Castagna, Gustavo J.) 30/155

Turteltaub, Jon
La leyenda del tesoro perdido (Dominguez, Juan Manuel) 38/154

Van Peebles, Mario
Baadasssss! (D'Espósito, Leonardo M.) 54/155

Vargas, Fernando
Di buen día a papá (Brega, Nazareno) 24/162

Vaughn, Vince
nota (Karstulovich, Federico) 33/161

Ventura, Aldo
Vera Valdor, inolvidable (Trerotola, Diego) 28/155

Vieyra, Emilio
Carga de conciencia (Martínez, Juan Pablo) 34/160

Virzi, Paolo
nota (Vieytes, Marcos) 49/157

Von Trier, Lars
Dogville (Brodersen, Diego) 39/163

Von Trier, Lars y Leth, Jørgen
Las cinco obstrucciones (Porta Fouz, Javier) 55/159

Wachowski, Andy y Larry
Matrix recargado (Trerotola, Diego) 39/163

Matrix revoluciones (Trerotola, Diego) 39/163

Wan, James
El juego del miedo (García, Santiago) 35/154

Warrick, Ruth
nota (García, Jorge) 59/155

Waters, John
Adictos al sexo (Dominguez, Juan Manuel) 21/156 - (Brodersen, Diego) 19/161 nota (Trerotola, Diego) 20/161

Wedge, Chris y Saldanha, Carlos
Robots (Martínez, Juan Pablo) 16/155

Weerathakul, Apichatpong
Tropical Malady (D'Espósito, Leonardo M.) 24/156

Weintgarten, Hans
Los Edukadores (D'Espósito, Leonardo M.) 32/160 - (Rojas, Eduardo) 64/161

Weitz, Paul
En buena compañía (Dominguez, Juan Manuel) 37/161

Welles, Orson
F de falso (Karstulovich, Federico) 42/159

Wenders, Win
Alicia en las ciudades (Gamberini, Marcela) 26/157

Wexler, Haskell
Medium Cool (García, Jorge) 22/156

Williams, Tod
nota (Trancón, Manuel) 10/158

Una mujer infiel (Panozzo, Marcelo) 11/158

Winkler, Irwin
De-Lovely (Brega, Nazareno) 39/157

Winterbottom, Michael
Manchester 1970/1990: La fiesta interminable (Lingenti, Alejandro) 6/153

Código 46 (Campero, Agustín) 26/162

Wood, Andrés
Machuca (Noriega, Gustavo) 28/160

Wright, Teresa
nota (García, Jorge) 59/155

Yacellini, Alberto

Final con foto (Ojea, Marcela) 24/162

Yedaya, Keren
Or (Trerotola, Diego) 32/155

Yi-mou, Zhang
La casa de las dagas voladoras (Vieytes, Marcos) 44/156

Zambrano, Benito
Habana Blues (Brodersen, Diego) 24/162

Zemeckis, Robert
El Expreso Polar (Dominguez, Juan Manuel) 13/153

Zhang-ke, Jia
The World (Russo, Eduardo A.) 6/156 entrevista 7/156

Zwigoff, Terry
Un Santa no tan santo (Amondaray, Milagros) 7/153

3 OTRAS NOTAS

AA.VV.
Todos los estrenos de 2004. 18/153

Musicales en el Bafici, 17/156

Brodersen, Diego
Sexo en el cine de los 70. 38/159

Castagna, Gustavo J.
Cine italiano en los 70 I. 15/157

Cine italiano en los 70 II. 28/158

D'Espósito, Leonardo M.
Cine de animación en el Bafici. 16/156

Los géneros en los 70. 4/157

Animación de vanguardia. 53/157

Cine australiano en los 70. 36/159

Sobre el stop-motion. 10/161

Sobre la animación digital. 28/163

García, Jorge
Cine español en los 70. 12/157

Cine alemán en los 70. 34/158

García, Santiago
Cine argentino en los 70 I. 8/157

Cine argentino en los 70 II. 24/158

Llinás, Mariano
Sobre el cine argentino. 46/153

Cine argentino: a 10 años de Historias breves. 45/158

Martínez, Juan Pablo
Terror en los 70. 22/157

Noriega, Gustavo
Cine argentino: a 10 años de Historias breves. 42/158

Sobre la utilización política de la memoria. 34/162

Las películas que odiamos. 36/163

Porta Fouz, Javier
Los estrenos del verano. 2/154

La década del 70. 2/157

Rojas, Eduardo
Cine francés en los 70. 18/157

(Brodersen, Diego) 19/161 nota (Trerotola, Diego) 20/161

Russo, Eduardo A.
Cinefilia en los 70. 40/158

Schejtmán, Natáil
En la FUC. 42/157

Schell, Hernán
Cine y comidas. 48/163

Trerotola, Diego
Cine alemán de vanguardia. 51/157

El cine contracultural en los 70. 31/158

Villegas, Juan
Cine argentino: sigue la discusión. 46/159

6 DISCOS

AA.VV.
24 Hours Party People (Porta Fouz, Javier) 50/159

High Lines (Porta Fouz, Javier) 50/159

Grosse Pointe (Porta Fouz, Javier) 55/161

The Wedding Singer (Porta Fouz, Javier) 55/161

Dylan, Bob
No Direction Home (Porta Fouz, Javier) 59/163

Elfmán, Danny
Charlie y la fábrica de chocolate (Porta Fouz, Javier) 56/160

Tim Burton's Corpse Bride (Porta Fouz, Javier) 60/162

Goldenthal, Elliot
Heat - Music from the Motion Picture (Porta Fouz, Javier) 50/159

Herrmann, Bernard
Hermann & Newman (Porta Fouz, Javier) 54/157

Legrand, Michel
Michel Legrand by Michel Legrand (Porta Fouz, Javier) 54/158

Mr. Untel
Jacques Tati les remixes (Porta Fouz, Javier) 54/158

Newman, Alfred
Hermann & Newman (Porta Fouz, Javier) 54/157

Pet Shop Boys
Battleship Potemkin (Brodersen, Diego) 54/163

Rota, Nino
Nino Rota - La strada y otros (Porta Fouz, Javier) 54/157

4 FESTIVALES

Bafici
Noriega. Gustavo 2/156

Cannes
Pena, Jaime 44/157

Guadalajara
García, Jorge 42/155

La Habana
Porta Fouz, Javier 50/153

La resistencia en Mendoza
Binder, Tomás 44/162

Lima
Russo, Eduardo A. 46/160

Los Angeles
Noriega, Gustavo 46/155

Mar del Plata
Panozzo, Marcelo 22/155

Rojas, Eduardo 25/155

Trerotola, Diego 24/155

Marfici
García, Jorge 55/153

México
Porta Fouz, Javier 41/154

Montevideo
Curbelo, Gonzalo 38/155

Ivachow, Lilian Laura 40/155

Montreal
Porta Fouz, Javier 46/161

Pantalla Pinamar
Castagna, Gustavo J. 58/153

Punta del Este
Russo, Eduardo A. 46/154

San Rafael
Brega, Nazareno 46/162

Rojas, Eduardo 45/154

San Sebastián
García, Jorge 42/163

Tandil
Trerotola, Diego 47/162

Uncipar
Castagna, Gustavo J. 47/155

Valladolid
García, Jorge 45/163

Viena
Brodersen, Diego 40/162

5 LIBROS

Biskind, Peter
Motos tranquilos, toros salvajes (Villegas, Juan) 11/157

Elena, Alberto
Abbas Kiarostami (Noriega, Gustavo) 50/157

Faretta, Ángel
El concepto del cine (D'Espósito, Leonardo M.) 48/162

Lusnich, Ana (ed.)
Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano (García, Santiago) 55/158

Manrupe, Raúl
Breve historia del dibujo animado en la Argentina (D'Espósito, Leonardo M.) 55/158

Sánchez Biosca, Vicente
Cine y vanguardias artísticas (Russo, Eduardo A.) 62/156

Sánchez Noriega, José Luis
Diccionario temático del cine (García, Santiago) 51/159

Siety, Emmanuel
El plano - en el origen del cine (Russo, Eduardo A.) 62/156

6 DISCOS

AA.VV.
24 Hours Party People (Porta Fouz, Javier) 50/159

High Lines (Porta Fouz, Javier) 50/159

Grosse Pointe (Porta Fouz, Javier) 55/161

The Wedding Singer (Porta Fouz, Javier) 55/161

Dylan, Bob
No Direction Home (Porta Fouz, Javier) 59/163

Elfmán, Danny
Charlie y la fábrica de chocolate (Porta Fouz, Javier) 56/160

Tim Burton's Corpse Bride (Porta Fouz, Javier) 60/162

Goldenthal, Elliot
Heat - Music from the Motion Picture (Porta Fouz, Javier) 50/159

Herrmann, Bernard
Hermann & Newman (Porta Fouz, Javier) 54/157

Legrand, Michel
Michel Legrand by Michel Legrand (Porta Fouz, Javier) 54/158

Mr. Untel
Jacques Tati les remixes (Porta Fouz, Javier) 54/158

Newman, Alfred
Hermann & Newman (Porta Fouz, Javier) 54/157

Pet Shop Boys
Battleship Potemkin (Brodersen, Diego) 54/163

Rota, Nino
Nino Rota - La strada y otros (Porta Fouz, Javier) 54/157

7 COLUMNAS DE JAIME PENA

Entre el cielo y la tierra 49/153

De documentos y realidades 47/154

De colonias y vampiros 37/155

Cómo ser bueno 49/156

Ecos de la transición 48/158

Menos semen y más cicatrices 49/159

Retorno al landismo 57/160

iViva Marco Müller! 60/161

Enfermeras y enfermedades 51/162

Dispáren contra el guionista 51/163

Algunos de estos textos fueron escritos especialmente, otros circularon en ronda de e-mails mientras armábamos el dossier de los 80. Todos dan cuenta del comienzo de una relación personal y hogareña con el cine que nos iba a cambiar las vidas. ¡Éramos tan jóvenes!

LOS 80, EL Y YO

▶ Mi primer contacto con una VCR fue en una reunión a la que invitaban dos adinerados veteranos gay –lamento no recordar sus nombres floridos– que portaban sendos caniches toy y gorros papales (en realidad, gorritas de béisbol blanquiamarillas) como homenaje a la visita de Karol Wojtyła a Buenos Aires por las Malvinas. Eran amigos de una amiga de entonces, que los amaba, magníficos cocineros, y ese día iban a mostrar la gran adquisición: una bestial Panasonic VHS de carga superior y... ¡remoto con cable! Como una playstation, para que la vieras a no más de dos metros con cincuenta. Luego de la abundantísima comilona y los brindis, nos dispusimos al temible doble programa, deduzco que lo habrían traído de Italia: a) *El Che Guevara*, de Paolo Heusch, con Paco Rabal en el protagónico, y b) *Más allá del bien y del mal*, de la Cavani. Tremenda experiencia. Colores e imagen de ambos espantos iban y venían –menos mal, porque daba un poco de alivio– con un tracking imposible (azuzados por el Che y Nietzsche, los comensales gritaban a los anfitriones ¡*che cosa fai!* porque no entendían el remoto; nadie lo entendía). A su modo, la video se las arregló para sostener lo que consistía casi en una velada clandestina: junio de 1982 y a metros de la comisaría 23°, Santa Fe y Gurruchaga. Pese al contexto, todos estábamos animosos y corajudos cuando nos despedíamos al final de la doble sesión, mientras los canas de la esquina se distraían con los canichitos temblorosos. Mirá lo que me vengo a acordar. **Eduardo A. Russo**

▶ Mi colegio compró una video en el 83 y de aquella sala de audiovisuales datan mis primeras visiones en VHS. Pero también nos llevaron al cine a ver *Gandhi* tras una introducción-debate más bien aleccionadora. Después, debimos parafrasear el argumento con sintagmas del tipo “joven abogado regresa a su tierra”. Un extraño

ejercicio de destreza lingüística, con la película como pretexto. Ese peso específico de la figura de Gandhi en mi colegio (tal vez por cierta propensión pedagógica que junto al ánimo adolescente tiende a abstracciones del tipo “paz en el mundo”) hacía que en los ensayos del concurso anual *Pax Orbis*, Gandhi reapareciera como *guest star*. Películas vistas con el colegio en el cine San Martín de Ramos (en el que luego me ofrecería como acomodadora): *Pasaje a la India*, *Amadeus*, *Los unos y los otros*.

Hay una anécdota que prefigura mis 80, y la relata Nicole Brenez en las *Cartas de cine*, cuando su hermana menor le reveló *Fiebre de sábado por la noche*. Esa misma ráfaga de vitalidad me alcanzaría en el verano del 85 cuando, haciendo a un lado la suficiencia de querer elegir siempre, acepté la invitación de Marisa Cesanelli para ver *Volver al futuro*. Ahí comprobé, mientras repasábamos los vaivenes de una historia impecable, las limitaciones de toda elección personal. Películas vistas con Marisa Cesanelli: *La chica de rosa*, *Viva la vida*, *Ya nunca más*.

En mi casa no habría video hasta los 90 pero fuimos pioneros con Oeste Cable Color, empresa que competía con Oeste Visión y en los 90 sería absorbida por una Cablevisión imparable. Había solamente dos canales que anunciaban películas sin cortes y comenzaban después de las seis. Poco después, cuando Oeste Cable Color diversificó su programación y extendió su franja horaria, yo desarrollé una inclinación morbosa hacia el cine argentino. Películas argentinas vistas en Oeste Cable Color: *Luna caliente*, *Cipayos*, *Contar hasta diez*.

Pero Marisa Cesanelli tenía la video y fue en el living de su casa donde se resistió a ver *The Wall*, argumentando que “no la entenderíamos”. Más allá del mérito o falta de mérito de *The Wall*, el argumento “no ver por no entender” era prematuramente inconcebible. Ahí descubrí (o después) que el gusto te une y te separa de la gente. Ese

fue el tránsito para dejar de ser amiga de Marisa Cesanelli y acercarme a Mariela Chintalo, una alumna prodigiosa que en los 2000 sería la saxofonista de Charly García. Películas vistas con Mariela Chintalo: *Bagdad café*, *Entrevista*, *La casa de Bernarda Alba*, *Historias de Nueva York*.

Fue Mariela Chintalo quien me presentó a Pedro Ochoa, un chico pedante que confundía sus gustos personales con verdades reveladas. Ya en los 2000 publicaría *Tango y cine mundial*, libro tan laborioso como prescindible. Películas vistas con Pedro Ochoa: *Prostituta*, *La trampa de Venus*, *La vida es un río tranquilo*, ¿o no? **Lilian Laura Ivachow**

▶ Era un purrete en los 80, y el ritual familiar era de video y helado los sábados a la noche. Lo de familiar no es poco importante: mucho del cine que consumí en mi infancia pertenecía a esa etiqueta transgénica que era el cine atp-familiar, que a falta de helado artesanal bien podía ser acompañado por pequeños botines de golosinas nacionales (hoy no logro disfrutar como por esos días de la caótica y sensorialmente avasalladora situación de comer y ver cine al unísono, qué le voy a hacer). La cosa es que tal rítulo etario me hizo conocer, entre otros astros, a dos grandes de la comedia norteamericana de entonces, y juntos: que *Más vale solo que mal acompañado* es una de las grandes comedias de mi vida me resulta una obviedad, y que John Candy y Steve Martin me hayan enseñado de qué se trataba eso de las parejas desaparecidas y la amistad no fue poca cosa. Claro que además de sensible era temerario, y con un compañerito (¿o era en solitario la cosa?) encaramos la segunda de *Indiana Jones* solos y a medianoche. Bastante tumultuoso resultó dormirme después del voodoo-arrancacrazones al que se enfrentaba Harrison (que, por otra parte, a partir esos días siguió siendo mi héroe-de-sombrero, incluso pese a que me quiera convencer de que John

Wayne tenga un poco más de estilo). La maratón de *Locademias de Policía* en días de enfermedad en cama es, además, la primera proeza cinéfila (vidéfila, dirán los puristas) que recuerdo con orgullo. Todo gracias a aquella VCR Panasonic de *display* analógico, titilante y naranja. **Tomás Binder**

▶ Vinelli escribió en una nota que lo bueno del video era que lo podías tener o ganar por aproximación (fue en *Humor y juegos*). Es verdad que era algo muy colectivo. Entre mis amigos de primaria, que eran "los vagos", se alquilaban porno o porno soft. Yo vi así *El imperio de los sentidos* y *Calígula* (el mismo día), *Miranda*, *Salón Kitty*, *Detrás de la puerta verde* y *El diablo en Mrs. Jones*. Como para que no quede sólo en lo bizarro, y forzando mi memoria, recuerdo que fue entonces que vi varios clásicos de terror y policiales (*La niebla*, *Halloween*, *La furia*, *El vengador anónimo*, *El factor humano* –Frankenheimer, no Preminger–, *El archivo de Odessa*). Tengo dos anécdotas graciosas: alquilaron *Cabaret* pensando que había exhibición de pechugas. Pero al final el más "piola" y "canchero" terminó llorando (cuatro años después salió del clóset). Y se grababa: cuando en 1984 salió *V - Invasión Extraterrestre*, mis compañeros de secundaria grababan y nos juntábamos a ver cada episodio doble todos juntos. Nadie dejó de hablar de esa serie.

Leonardo M. D'Espósito

▶ Entre los 9 y los 12 todo el tiempo me juntaba con amigos y/o primos a ver películas de terror a la noche a escondidas de nuestros viejos. Para mí fue ese el cine que escondía de mis viejos porque nunca tuve mucho interés en el porno (salvo esta peli con la Cicciolina –personaje clave de los 80– y con Ron Jeremy –Dios los cría...– haciendo de... ¡sí, de Maradona!, pero la peli es sobre el Mundial 90, hoy seguramente inhallable). Vuelvo al tema terror: ahí fue el descubrimiento sexual de casi todos. Las chicas tenían miedo y nos abrazaban, todos estábamos enamorados de todas. Ojo, nos recagábamos en las patas. Incluso nos escapábamos de la piletta varias tardes todos los veranos y nos encerrábamos (pieza obligatoriamente a oscuras, que sólo iluminen la tele y el reloj titilante que marcaba las 12:00 en la video) a ver todas las películas de terror que aguantásemos de corrido. Ahora que lo pienso, lo de las tardes de video en lugar de piletta debía ser porque las chicas se indisponían y la querían caretear... **Nazareno Brega**

▶ Yo alquilé una videocasetera en San Fernando por un fin de semana

junto con cinco películas (*Coronel Redl*, de Szabó –era un masoquista en ese entonces–, *El nombre de la rosa*, *Honkeytonky Man* y otras dos que no me acuerdo). La cosa es que la fui a buscar el sábado al mediodía y durante todo ese bendito día no la pude hacer andar. Allí andábamos mi viejo y yo como dos boludos dando vueltas alrededor del aparato hasta que nos fuimos a dormir recontrafustrados. Recién al otro día vinieron como 25 pibes a los que había invitado y uno de ellos, medio con cara de pavo, tocó dos cables y ¡aleluya! se hizo la luz. Inolvidable para mí salvo por el detalle de que en la de Annaud, cuando venía la secuencia de sexo entre Slater y Valentina Vargas, si mal no recuerdo, la cinta estaba hecha mierda y no pude ver un soto.

Marcos Vieytes

▶ Una vez al año (quizás eran más, pero lo recuerdo como un evento anual), en el período comprendido entre 1988 y 1991, los padres de mi amigo Pablo se iban a visitar a sus familiares entrerrianos. Pablo, hoy día un profesional de la cámara a quien puede verse en los créditos de diversos programas televisivos, "tenía video" y las escapadas de los viejos eran una oportunidad única de mudarme a su casa durante tres días consecutivos. Entre otras cosas (mi compinche también tenía "cámara", por lo que solíamos pergeñar algún tipo de sketch, inevitablemente cómico o gore) nos internábamos en el videoclub de la vuelta, cuyo dueño era un pelado insoportable, y alquilábamos unas cinco pelis por día. Quince en total, aproximadamente, por sesión. Me acuerdo de uno de esos fines de semana inolvidables, donde de corrido, parando apenas para ir al baño, debutamos con *Apocalypse Now*, seguimos con *Martes 13 II y III* (en la video no se veía en 3D), alucinamos con *Cielo líquido* (creo que no entendimos absolutamente nada), nos reímos con el ídolo-horror de *El nido*, volvimos a disfrutar del Cronenberg de *La mosca* y de paso vimos un video que había alquilado la mamá de Pablo: *La clase obrera va al paraíso*.

Sin taza de té ni nada que mojar en ella, vuelven más recuerdos de esa era lejana. La madre de mi amigo tenía una conocida llamada Alejandra, quien un día nos sorprendió viendo *Atracción fatal*, justo durante la famosa escena de la salvaje fornicación en el ascensor. Nunca olvidaré con mis 14 años la frase de Alejandra en ese momento, una admonición con forma de comentario al paso cuyo fin último era moldear nuestro comportamiento sexual en el futuro. "No es así, es como en la escena con la mujer que viene después", escuchamos en la oscuridad, sabiendo

desde ese entonces que el sexo sería siempre más seguro en posición horizontal.

Diego Brodersen

▶ En casa hubo video desde temprano, porque mi viejo la había traído de afuera. Tan temprano que no hubo videoclub en La Plata hasta por lo menos un año después, y el aparato estuvo juntando polvo hasta su inauguración oficial, con muchos amigos –como era de rigor y ya fue señalado–, creería que con *Retroceder nunca, rendirse jamás*. No sé por qué recuerdo perfectamente el primer casete que compré (el de George Harrison que traía "I got my mind set on you"), el primer CD (*Use your Illusion* de G'n'R), pero ni pistas de la primera película que vi en los inimitables cines plateicos de la década (debe haber sido en el Ocho viejo o en el extinto Ópera, donde de cada diez butacas ocho tenían una gotera apuntándole directamente). Lo que sí es seguro es que mi primer contacto con el terror fue *House*, a los ocho y en el Ocho, llevado por mi tío de España que se cagaba de risa y desde el minuto quince se dedicó a intentar sacarme las manos de los ojos. Junté coraje y volví a verla, pero duré menos todavía. No lo intenté más, y al día de hoy desconozco siquiera de qué trata la porquería esa. **Agustín Masaedo**

▶ Los 80 son para mí el VHS, el videoclip, el cable de tres canales y mi hermano Ricardo, que murió en 1992. Como muchas de estas historias revelan, el video tendía a lo gregario y no a la separación en clases: el más pobre iba a la casa del más rico a compartir la experiencia. Ricardo era el de mejor situación económica en la familia y el primero en acceder al preciado –y voluminoso– aparato. A su casa me iba, noche tras noche, a ver copias de dudosa legalidad y defectuosa definición. Creo que la primera película que vimos completa fue *La zona muerta*, la versión Cronenberg de la novela de Stephen King, con el rojo derramándose más allá de sus límites como si fuera salsa de tomates corriendo por la pantalla. A diferencia de la mayoría de mis compañeros de redacción, yo ya no era demasiado joven y mi hermano, que me llevaba doce años, menos. Sin embargo, lo que más pasión nos provocaba en esa época eran los videoclips, cosa algo insólita, considerando la naturaleza de los personajes: un matemático de más 40 años, fóbico y recluso, junto con su hermano de casi 30. Repantigados en sendos sillones, contemplando arrobados los pasos de Michael Jackson en "Beat it", tomando Coca Cola como si fuéramos dos adolescentes: una postal inolvidable.

Gustavo Noriega



Cinco documentales
sobre los compositores que le dieron otra dimensión al cine.

Sólo en

film&arts

www.filmandarts.tv

ELEGIDAS PARA LA GLORIA

Aquí va el primer pelotón de películas de los 80, lista que se completará en el próximo número y a la que se llegó después de infinitas discusiones: que son representativas, que no lo son, que no se pueden dejar afuera, que a esa hay que quemarla muerta viva, que las tuyas, las mías y las nuestras... En fin, que no fue fácil pero valió la pena: en una lista que va de **Wall Street** a **El sur** tiene que haber un mundo.



Toro salvaje

Raging Bull

Estados Unidos, 1980, 129'

DIRIGIDA POR Martin Scorsese.

Toro salvaje es una rareza, un biopic sobre un personaje que pareciera imposible para un biopic como lo es el boxeador Joey Lamota (poco carismático, con un prontuario poco simpático para el siempre presente puritanismo americano, y nada especialmente extraordinario en la historia pugilística) cuya dirección, con *final cut* incluido, estaba a cargo de un director que detestaba el boxeo, que venía de un fracaso estrepitoso como *New York, New York* y cuya salud estaba en decadencia debido a un físico más bien débil y a una consumición excesiva de ciertas sustancias no demasiado legales. No obstante, nada de esto impidió que ninguna película de los 80 hiciera derramar tanta tinta como esta. Se ha dicho y se sigue diciendo tanto: que el destino circular de su personaje, que la filmación de las peleas hechas con una sola cámara, que la búsqueda de la redención a través del dolor físico, que los símbolos católicos que aparecen en la película...

Toro salvaje es la última película canónica de la historia, de esas que aparecen en todos los rankings y que muchas veces se evita votar en las listas por demasiado obvia. La película significa además otras cosas. Primero, el fin del Scorsese piadoso y solemne con algún que otro atisbo de esperanza que abandonaría con fervor en sus próximas películas (mayormente comedias negrísimas, como las incómodas y despiadadas *Después de hora* y *El rey de la comedia*) y que sólo aparecería nuevamente con *La última tentación de Cristo* para nunca más volver. Segundo, por lo dicho al principio, el ejemplo máximo de la confianza que podía tener un productor en la capacidad de un director como Martin Scorsese, algo que a él hoy, como al grueso de los ex *new hollywood* de los 70 que alguna vez también gozaron de similares privilegios, le anda faltando.

Hernán Schell



82
El sur
 España, 1982, 95'
 DIRIGIDA POR Víctor Erice.

Muerto Franco, en un ambiente novedosamente democrático, los 80 fueron en España una época de transición. Después de tanto recorte llega una generación que busca romper con los cánones imperantes y pretende recuperar no sólo a la alicaída industria cinematográfica, sino al público español alejado de las salas. El más radical, el más personal y atípico de los directores del momento es sin duda Víctor Erice, realizador de pocos largometrajes, casi uno por década; se inicia en los 70 con *El espíritu de la colmena* y en los 80 dirige la magistral *El sur*, y su filmografía termina con *El sol del membrillo* en 1992. Sólo tres films bastan para definir, identificar y valorar a un cineasta único, alejado de modas y tendencias, de industrias que absorban y marquen su universo. Cineasta de climas y atmósferas, de metáforas sutiles, de velados secretos, Erice cuenta en *El sur* la historia de un enigmático padre y su entrañable hija. Un padre que juega entre la presencia y la ausencia, una hija que juega a descubrir secretos, y ambos que buscan el utópico lugar al que denominan el sur. Ese espacio une y separa a estos extraños personajes y a la vez los constituye; ellos son el alma del film frente a las casi caricaturas que el cine de los 80 ofrecía al espectador. El espacio de Erice, en este caso metaforizado en el sur, es un espacio utópico y alegórico que deja ver una España devastada, solitaria, melancólica. Un cine que deviene en pura poesía, que es una aventura para los sentidos y el intelecto, donde cada plano tiene un valor adicional; fue siempre maltratado por la industria, tal vez acusándolo de poco comercial o demasiado hermético. Todo el cine de Erice, y sobre todo *El sur*, marca definitivamente una nueva ontología cinematográfica. Muestra lo que el cine debe ser, en su pura esencia, en su complejidad, en sus interrogantes y en su radicalidad. Un cine único, distante y maravilloso, uno de los caminos donde se encuentran la verdad y la belleza.

Marcela Gamberini



82
Fanny y Alexander
 Fanny och Alexander
 Suecia/Francia/Alemania, 1982, 188'
 DIRIGIDA POR Ingmar Bergman.

Autobiografía fantástica. Cine y teatro en una síntesis de la que sólo fueron capaces Bergman y Welles. La infancia que Bergman pudo haber vivido. Danza oscilante entre la lujuria y lo macabro. Alexander niño es el Bergman anciano que convoca desde la soledad y la angustia a los fantasmas de su infancia. Los fantasmas responden y estalla una secuencia coral, la fiesta de Navidad en casa de la abuelamatriarca Helena, paraíso de colores y barroquismo, sueca montaña rusa resuelta en vértigo de travellings y personajes. Bergman utiliza el *horror vacui* que parece poseerlo para construir una de las más grandes secuencias festivas de la historia del cine (como el casamiento de Connie en *El padrino* o el baile final de *El gatopardo*). Pero, disimuladas aquí y allá, están las eternas señales bergmanianas: los guiños de la muerte, el amor como síntesis entre la crueldad y el conocimiento. Después (Fanny y Alexander siguiendo a su madre viuda al hogar de su nuevo esposo, el obispo Vergérus) reaparece el Bergman de siempre: el de la fría austeridad luterana, los dilemas morales, los torturadores torturados por su propia crueldad.

Será preciso que el judío Isak venga al rescate de los hermanos para que la película recupere su vértigo, para que la omnívora maestría bergmaniana condense todo el cine: el propio que descrea de la noción de lo real, de lo masculino y lo femenino, del bien y el mal; o se anticipe a otras obras maestras (una sola secuencia: la aparición del andrógino Ismael resume todo el horror de *El silencio de los inocentes*); y el teatro: Isak y su casa funambulesca son una puesta en escena invertida del Shylock shakesperiano, que le restituye a este su primigenio sentido moral.

Ópera omina trunca en su versión cinematográfica, lo que pudo faltar no es carencia. *Fanny y Alexander* es la plenitud de un genio reconciliado fugazmente con el mundo. **Eduardo Rojas**



82
Golpe al corazón
 One from the Heart
 Estados Unidos, 1982, 107'
 DIRIGIDA POR Francis Ford Coppola.

Los soñadores. La historia de la generación de nuevos directores de los 70 (Coppola, Scorsese, De Palma, Bogdanovich y otros) es un pequeño cuento de hadas, es decir, una historia con moraleja.

El estado de las cosas. *GAC* —así como lo fue la también terminal *Las puertas del cielo*, de Michael Cimino, 1980— es una bisagra entre la dorada década del 70 y los problemáticos 80. Marca el fin del sueño de poderes ilimitados para los directores (*Las puertas del cielo* no sólo llevará a United Artists a la quiebra, sino que será la perfecta excusa de los estudios para limitar el poder de los directores por sobre los productores: el principio de legalización de las películas de comité) y marca el fin del sueño del estudio propio por sobre las mega corporaciones (Zoetrope Studios, de FFC). Pero Coppola lo hace con un estilo único: la imposible y carísima reconstrucción, completamente en estudios, de la ciudad de Las Vegas en un musical otoñal.

Cuarteles de invierno. Despedida melancólica y autoconsciente de uno de los géneros clásicos, *GAC* hace un comentario cariñoso al musical clásico y exagera todo artificio, ya superando la nostalgia (Bogdanovich) o el mero ejercicio de estilo (Scorsese). Pero la condensación estética de Coppola es, antes que nada, uno de los primeros experimentos posmodernos en la historia del cine, se adelanta a la estética del pastiche que definirá a la década. Ese riesgo tuvo el costo de establecer un límite sin vuelta atrás. Presupuesto y lanzamiento demenciales, *GAC* es uno de los mayores fracasos en la historia de Hollywood. También eso marca el fin de época: el riesgo de la inversión era proporcional al riesgo estético. La megalomanía como antídoto contra el cálculo y la apatía (y suenan los ecos de Welles). Después de *GAC* ya nada sería igual y la década tendría su bautismo de honor: los estudios volverían a recuperar las riendas de un negocio salvado por jóvenes soñadores, ahora limitados a encargos. Como dije, un cuento con moraleja. **Federico Karstulovich**



83

Calles de fuego
Streets of Fire

Estados Unidos, 1983, 93'
DIRIGIDA POR Walter Hill.

Calles de fuego apareció en los cines el 20-12-84, el mismo jueves de estreno de *Broadway Danny Rose* y *Los cazafantasmas*. La sala cabecera fue el Metro y se sostuvo un par de meses veraniegos en cartel. Más allá de la obsesión estadística, surge la añoranza: pocas veces Walter Hill volvería a transitar semejante originalidad estética por la cual, acaso de manera inconsciente, transformó a la película en la piedra fundacional del retro-pop con una mirada oblicua hacia la historieta y al recién nacido imperio MTV.

Con western de luces de neón y vestuario años 50, Hill rinde culto al cine clásico (diálogos cortantes, personajes arquetípicos, fisicidad expresiva y concluyente) mixturándolo con la actualidad de aquel entonces (música pop, reflejos de Michael Jackson, alguna mujer militarizada y varonil). De ahí que además del héroe Tom Cody, el siniestro Raven, la bella Ellen Aim y el estúpido Billy Fish, un representante de cantantes jugado con la simpatía de Rick Moranis, *Calles de fuego*, para describir una época y un lugar abstractos, se vale de los acordes de Ry Cooder y de un montaje ríspido y enunciativo que fanatizó a los consumidores de historietas de los 80. Lejos quedaban los tiempos del Monument Valley y la figura de John Wayne, ya que el consumo cinematográfico de los 80 tenía otro plan: seducir al adolescente que ya había visto el clip de "Thriller" en algún videobar de esos años. En ese sentido, *Calles de fuego* es una película bisagra, que conecta el clasicismo con la modernidad de un cine industrial, todavía de autor, conformando a ambos propósitos. Este film gozoso e inoxidable, esencial para comprender a una década de cambios estéticos y sociológicos, entre otras cuestiones, sirve como estudio comparativo con recientes visiones de la historieta en el cine. Por ejemplo, con *Sin City*, puro desecho en celuloide. **Gustavo J. Castagna**



83

Los elegidos de la gloria
The Right Stuff

Estados Unidos, 1983, 193'
DIRIGIDA POR Philip Kaufman.

Es extraño que sea 1983 el año marcado en la etiqueta de esta película que en verdad lo que logró fue unir segmentos temporales que muy poco tienen que ver con los 80: por un lado, *Los elegidos...* es un tipo de película que dejó de hacerse en los 70, el cierre de una década de films grandes, personales, épicos y turbulentos, aun para haber sido hechos dentro de estudios; por otro, preanuncia un tipo de revisión histórica que llegaría bastante tiempo después, y su mirada atrás tiene una carga de humor y de tristeza deslumbrante. Como en *El padrino*, los primeros astronautas estadounidenses (esa es la historia que cuenta *The Right Stuff*, basándose en el libro de Tom Wolfe, la de los hombres elegidos para ser enviados al espacio como torpe reacción ante el avance soviético en la materia) mezclaban no sin conflictos los negocios y la familia, y como en *JFK*, la mirada sobre la burocracia, la torpeza y la crueldad gubernamental es implacable. Aun estando a considerable distancia de ambas películas, *Los elegidos...* hereda de ellas (además de una duración que ronda las tres horas) un ir y venir entre lo íntimo y lo extraordinario, entre lo que se oculta y lo que se construye como verdad, mérito reforzado en la descripción de una época de récords idiotas presentados como pasos gigantes para la humanidad, días en los que era mucho más importante la foto del astronauta en la revista *Life* que el viaje de esas naves a alguna parte. Kaufman jamás retrata a los astronautas como héroes y desmonta el mecanismo que intenta ponerlos en ese lugar, pero sí los muestra como personas de cierta nobleza, empeñadas en hacer un trabajo que no tiene ninguna importancia. De los 80 *Los elegidos...* puede llegar a representar cierta posición fuera de juego: dentro de una década tan codificada se abrieron unos pocos espacios de anomalía y en uno de ellos anidó esta película clásica, aguda y amable. **Marcelo Panozzo**



85

Ran

Japón/Francia, 1985, 161'
DIRIGIDA POR Akira Kurosawa.

En su activa vejez, Kurosawa fue dejando varios testamentos: *Sueños* (el film *qualité*), *Rapsodia de agosto* (la película senil) y *Madadayo* (la autobiografía no declarada). Antes de las tres, AK había empezado los 80 con *Kagemusha* y, cinco años más tarde, a través de *Ran*, volvió a la obra de Shakespeare con una particular versión de *King Lear*. Es interesante tomar estas últimas dos obras como una sola e integral para comprender los cambios del cineasta con relación a un espectador y a una época diferentes de los de sus películas consagradoras de los 50 y 60. Kurosawa, a través de su monumental díptico, se da cuenta de que necesita reformular la occidentalización de su cine, una acusación banal que lo perseguía desde los comienzos de su carrera. De allí que establece amistad con amigos poderosos (Coppola, Scorsese, Spielberg, Lucas), que financian *Kagemusha*, y luego dobla la apuesta junto a Serge Silberman, el productor de los films franceses de Buñuel, para la gestación de *Ran*. Por lo tanto, ¿Kurosawa es uno de los responsables de la desaparición de las cinematografías "nacionales" desde su faceta industrial, alejadas del sistema de coproducción y de un discurso hegemónico que triunfaría en los 90? Ni esto ni lo otro: *Ran*, por ejemplo, es una de las pocas películas de la década que, bajo el tamiz del gran espectáculo, jamás olvida la descripción sutil de sus personajes y la mirada humanitaria y universal que caracterizó a la obra del director. En medio de escenas de batallas y de una enfermiza utilización del color, Kurosawa gambetea hacia otro camino, más intimista, menos decorativo: bucear en la intimidad de un rey guerrero que observa el horror a través de sus tres hijos y de una muera que recuerda a Lady Macbeth. Sí, *Ran* es una gran producción y las escenas bélicas serían tomadas como modelo en un futuro cercano; sin embargo, las secuencias (muchas) del rey demente y sin corona son las que permanecen en el recuerdo. **GJC**

86



Bajo el peso de la ley

Down by Law

Estados Unidos, 1986, 107'

DIRIGIDA POR Jim Jarmusch.

Imposible olvidar a Jim Jarmusch a la hora de hablar de cine independiente en los 80. En esa década, el canoso director nacido en Ohio filmó y estrenó cuatro largometrajes clave: *Permanent Vacation* (1980), *Stranger than Paradise* (1984), *Down by Law* (1986) –para muchos, su mejor película– y *Mystery Train* (1989).

Bajo el peso de la ley –así se la conoció en varios países de habla hispana, aunque en realidad la expresión original procede del argot de la cultura negra del Bronx: estar “down by law” es tener un suficiente conocimiento adquirido en la calle como para manejarse con cierta soltura– fue definida por el propio Jarmusch como “una comedia negra neo beat con una línea argumental que acepta convenciones de forma abierta y una atmósfera que tiene parte de pesadilla y parte de cuento de hadas”. Hay algo absolutamente cierto en esa declaración: al mismo tiempo que toma prudente distancia del cine experimental –una vertiente extrema del indie–, *Down by Law* dialoga con la tradición, pero lo hace con la explícita intención de contradecirla, una diferencia notoria con buena parte del cine independiente de los 70, mucho más afín a los mecanismos narrativos establecidos.

La fuga de la cárcel que emprenden los tres protagonistas (John Lurie, Tom Waits –los elegidos para destacar la conocida filiación musical de Jarmusch– y Roberto Benigni –el primer personaje *no cool* de su cine–) es la prueba más cabal de esa discusión abierta: allí donde hubiera sido prescripto un pasaje que exhibiera al detalle las características de esa fuga, Jarmusch sorprende con la más franca elusión. Esa sustracción, sumada a la renuncia a revelar el contexto social en el que se mueven los personajes y a la ausencia de picos dramáticos, configura el mentado minimalismo de Jarmusch, un estilo que también revalorizó el humor absurdo e hizo escuela en todo el mundo, incluso en Argentina, donde podríamos rastrearlo en la obra de Martín Rejtman, otro inequívoco amante de los 80.

Alejandro Lingenti

87



El poder y la avaricia - Wall Street

Wall Street

Estados Unidos, 1987, 125'

DIRIGIDA POR Oliver Stone.

Un Oliver Stone contenido pero observador, leve pero certero, convoca a tres abordajes sobre la década del 80. Desde el punto de vista económico, la ventaja del paso del tiempo habilita cierta ironía cínica, sabiendo que lo que vino después fue peor, desplegada la furia hacia fuera de las entrañas de la bestia. Durante la “reaganomics”, Estados Unidos impuso el rigor de la deuda, repatrió capitales y contrajo la economía mundial. Sin embargo, la vorágine del capital desatado, autónomo, descontrolado y sin anclajes de los 80 era el calentamiento previo a los orgásmicos años 90, con el clima financiero más dulce, y gracias a cuya seducción no conoció límites universales, fue impulsada e impulsó avances tecnológicos pertinentes y fue acompañada de consensos hegemónicos electoralizados, también explicados a partir de cierta estética. La mirada de Stone sobre Wall Street no deja de buscar alguna esperanza, apelando y poniendo en escena cierta ética que podría enderezar la lógica del capital financiero. Ridiculiza esa estética triunfadora de los ricos de las bolsas de valores, pero folkloriza y le otorga chances a su mundo. La dedicación final a su padre –un exitoso agente de bolsa– quizá lo explique. Desde una visión cinematográfica, podríamos decir que esta película está lejos de lo mejor del director, con apuntes dramáticos casi humorísticos, y que demanda el atropello, los tumbos y los excesos propios de su autoría. Sin embargo, los subrayados funcionan bien en el anclaje de la época, con hombrecas, el loft con la rubia a trasluz de la persiana americana, las decoraciones, David Byrne y Stewart Copeland. Desde el vicio cinéfilo, podríamos comparar *Wall Street* con películas pertenecientes al sendero evolutivo de su temática: *Riqueza ajena* (1991) apeló al sentimentalismo y el arrepentimiento, pero aportó a Danny DeVito; *American Psycho* (2000) fue más descarnada, detallista y consciente de aquella época. *Las locuras de Dick y Jane* (2005) es más liviana, y quizá por eso efectiva en la operación de la denuncia. Agustín Campero

89



Cuando Harry conoció a Sally...

When Harry Met Sally...

Estados Unidos, 1989, 96'

DIRIGIDA POR Rob Reiner

A Harry y a Sally les gusta mucho *Casablanca*, y desde antes de conocerse: en aquel viaje iniciático (cuando Harry conoció a Sally, justamente) discuten si Bergman hizo mal o bien al optar por la resistencia y dejar varado a Bogart. El martirio político de Ingrid es reducido por Sally a la conveniencia fetichista de ser-primeradama-de-Checoslovaquia. Al amor sacrificado por Humphrey, Harry lo traduce como la-mejor-noche-de-sexo. Lujuria y avidez materialista: desde esas (facilistas, reales y sólo aparentes) superficies ochentistas la pareja de este film lee –sólo en principio– los actos románticos de la de aquel otro. Como Bergman en aquel aeropuerto marroquí, la pareja ochentosa está signada por la incertidumbre de su época: lo que en 1942 era incertidumbre política, en 1989 –cuando ya no hay mucho por qué luchar, parece, más que por uno mismo (no poca cosa)– es una especie de incertidumbre *senti-metafísica* que cala hondo y duele. Duele después del cinismo inicial, desafiado con el amor ensoñado, hecho pedazos con un porrazo desencantado. Y la historia desemboca en búsqueda y angustia (y convivencia) treintañera, ajena a esa vorágine ochentista tan publicitada (y, claro, hermosa) pero mucho menos absoluta de lo que tantas imágenes *flúo* quieren hacernos creer a quienes éramos niños por esos días. Búsqueda temerosa y hallazgo epifánico: comedia romántica, sentimientos puros. Son los fragmentos *pseudodocumentales* los que dejan bien clara la nobleza de una declaración (genérica) de principios: el amor de la comedia romántica, el amor posible, es verdaderamente posible, verdaderamente real y humano y universal.

También Harry y Sally ven *Casablanca* en TV sincronizada por cable y en depalmitana *split screen*; también hay secuencias de montaje (síntomas de una década que hizo del formalismo industrial –y en serie– una marca indeleble); también hay karaokes y raros peinados nuevos: todo eso está lleno de verdad. Ni hablar del último encuentro-nazo de los amigos del título. Tomás Binder

LOS VIEJOS Y LOS NUEVOS ENEMIGOS

Las películas de acción más taquilleras de la década permiten trazar el mapa político de aquellos años.

por **Gustavo J. Castagna**

A mediados de los 80, grabador de periodista en mano, esperaba que la gente saliera de una sala de la calle Lavalle donde se exhibía *Rocky IV*. Tenía que escribir una nota para la revista *Cine en la Cultura* sobre la política exterior reaganiana en las imágenes de los 80 y no se me había ocurrido mejor idea que hacerles algunas preguntas a los espectadores sobre Rocky Balboa y su triunfo en la Unión Soviética. Ya había visto la película y los gritos que oía desde el hall me resultaban conocidos: hasta podía calcular exactamente en qué momento Balboa le pega esa trompada y hace tambalear al invencible Ivan Drago. Estaba indignado con ese público estúpido que consumía la serie por dos motivos: (1) nunca soporté a Rocky/Stallone, salvo en la primera parte de la saga, y (2) la militancia en el Partido Intransigente (ir a los actos del Bisoñe Allende, pegar algún cartel) no concordaba con Ronald Reagan y su política (cinematográfica) exterior. La nota nunca se publicó porque hubiera resultado un atentado contra el periodismo cinematográfico, pero recuerdo algún que otro rostro eufórico y alguna voz ronca a la salida del cine. Rocky ganaba, por paliza, y reclamaba libertades en medio del desconcierto y posterior aprobación del politburó.

Pasó mucho tiempo de esta anécdota y ya no existen ni la Unión Soviética ni el PI; sin embargo, Stallone anunció la vuelta de Rocky Balboa (acaso para pelear frente a un

longilíneo pugilista de nombre Bin), pero del resultado de esta noticia que se haga cargo otro redactor en una nota dentro de veinte años.

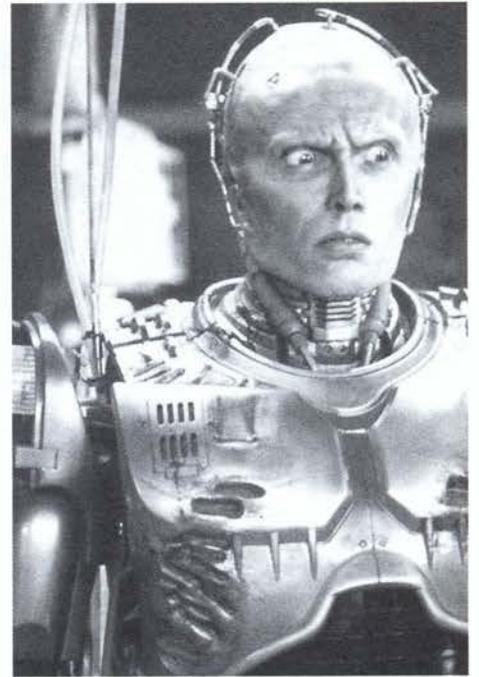
Hubo grandes películas en los 80 dentro de aquello que, de manera ligera, se podía denominar como cine industrial, de masas o para un espectador parecido al que festejaba las hazañas del buenazo de Rocky. De algún modo, una buena parte de este cine reflejó la victoria de un único país a través de la figura del héroe frente al derrumbe de la otra gran potencia y la súbita aparición de enemigos de diferente color, raza y procedencia que empezaban a sustituir al poder soviético. Uf, esto se está poniendo demasiado solemne y se asemeja a la prosa periodística de aquella nota nunca publicada de dos décadas atrás.

Empiezo otra vez: *Duro de matar* y *Depredador* de John Mc Tiernan, *Terminator* y *Aliens* de James Cameron y *Robocop* de Paul Verhoeven siempre me parecieron cinco películas imprescindibles, diría que fundamentales, para entender el cine de los 80, desde sus criterios de producción y también desde sus invocaciones y alegorías políticas. Pero hay otro aspecto más importante: son cinco de esos grandes films de la década en que se reciclan géneros y se impone una bienvenida adrenalina que caracterizaría a los 80 cuando el relato clásico aún permanece perenne, todavía sin necesidades de reinterpretaciones y abordajes posmodernos.

Estas películas contrastan con el pacifis-

mo y el mea culpa de la década precedente. Ronald Reagan, a través de sus prédicas de poder absoluto y de recuperar los ánimos de una nación derrotada en Vietnam, invade, succiona, ocupa, extermina territorios. El cine, desde su transparencia política, se hace cargo de estas directivas políticas que describen al gobierno del ex actor. Sin embargo, en medio de retornos de ex marines a Vietnam con el afán de rescatar prisioneros, ese puñado de films, concebidos por realizadores interesantes, complejiza el entramado de relaciones entre el invasor y el territorio que debe ocuparse y/o recuperarse. Por supuesto que entre el quinteto de films subyacen diferencias argumentales y hasta sus aportes estéticos, por momentos, no ofrecen similitudes. Pero hay temas, sustentados en el clasicismo narrativo, que equilibran aquellas distinciones.

Músculos femeninos. James Cameron inventa con *Terminator* una de las historias más originales de la época al mostrar el enfrentamiento entre dos personajes provenientes del futuro, una máquina (Schwarzenegger) y un soldado (Michael Biehn), en una geografía preapocalíptica que no tiene conocimiento de su destino. El día después le pertenecerá a Sarah Connor (Linda Hamilton), una joven soltera, rutinaria y solitaria que será elegida por el soldado, al fin y al cabo, un ser humano falible. En ese sentido, los años 80, a través de la robotización de la sociedad, masculinizan el



músculo, en primera instancia, y más tarde eligen a la mujer como destinataria de la salvación de la Tierra.

A principios de la década, Jane Fonda, ya lejos de la causa palestina de los 60 y de la admiración por las Panteras Negras, había editado una serie de videos sobre gimnasia, aeróbics y fisiculturismo que se traducirían en objetos de inmediato consumo, aquí, allá y en todas partes. El cine toma el mensaje de manera directa: la mujer ya tiene otro motivo para imponer sus ideales de liberación con la exhibición de su cuerpo a través de la musculatura. Sarah Connor, la elegida, no es la misma al final de *Terminator*. Una vincha desafiante, un auto rojo descapotable, un perro vigía y un mapa borroso enfrentarán el futuro destruido por las máquinas. En tanto, una tormenta que se avecina en la frontera con México, el viento y el polvo anuncian la contienda final.

Cameron ejemplifica a través de Sarah los cambios de un personaje que exteriorizará su adrenalina corporal en la segunda parte de la serie. Pero con *Aliens*, también en los 80, el realizador ofrecía las modificaciones en el cuerpo de la teniente Ripley (Sigourney Weaver).

Mientras en *Alien* (1978, Ridley Scott) se trata de un personaje secundario que cobra poder a medida que el monstruo sin forma (y en off) devora y asesina a sus superiores, en *Aliens* representa a un soldado que, ayudado por un grupo de marines, se reencuentra con la criatura, ahora multiplicada. El off

de la primera parte de la serie, sugestivo y sutil a propósito del temor que transmiten los espacios vacíos y los silencios de la nave Nostromo, ahora se manifiesta por la acumulación de batallas y enfrentamientos con decenas de criaturas ya ajenas al fuera de campo. Ripley-mujer en *Alien* es reemplazada por Ripley-soldado en *Aliens*, custodiando a una nena que sobrevivió a las agresiones de las bestias, pero también sintiéndose seducida por un marine (Michael Biehn, abonado a estos roles en los 80). Esa relación de ambos personajes, expresada a través de juegos de miradas, tiene una escena clave en que el marine le enseña a Ripley las bondades de la poderosa arma que aniquilará al alien.

Marines por acá y por allá, los 80 señalaron su llegada al cine, volviendo a Vietnam, viajando al futuro y al pasado, llevando justicia a todas partes. Los marines de *Aliens* también reemplazan a los integrantes de la tripulación de carga de la vieja Nostromo. Liderados por un negro gritón representan máquinas de aniquilamiento (en la primera parte de *Nacido para matar*, otro film de los 80, Stanley Kubrick aprobaría la asignatura sobre el tema). Pero entre tanta exhibición de músculos varoniles aparece otra mujer, un personaje secundario, la latina Vásquez, que también parece haber consumido los videos de Jane Fonda junto a un cóctel de anabólicos. La fiera Vásquez tendrá una muerte digna de una heroína, como no ocurre con sus otros compañeros del batallón.

Los nuevos enemigos del sistema (I).

Mientras Chuck Norris, Stallone y Schwarzenegger volvían a Vietnam una y otra vez, con *Aliens* se produce la primera vuelta de tuerca sobre los espacios a recuperar por los marines. La película de Cameron señalaba el enfrentamiento a lo desconocido, hacia algo que resulta risible para los soldados. De ahí las palabras de Ripley que les revela el misterio sin forma, más tarde materializado a través de la multiplicación de las criaturas. En ese punto *Aliens* se conecta con *Depredador*: el off es un guerrero espacial, una especie de samurai invencible que aniquilará uno a uno a los marines designados para la misión. *Depredador* empieza como un film convencional de la época, con Schwarzenegger como estatua anabólica y una patrulla que irá al rescate de unos soldados supuestamente rehenes en la selva. El pelotón está integrado por un ex marine (Carl Weathers), ahora refugiado en los escritorios de una subsidiaria de la CIA, un negro que se rasura sin crema de afeitar, un indio para olfatear el paisaje y tres o cuatro dementes más que escuchan música hippie en los helicópteros antes del aterrizaje en la selva. Conviene recordar que en *Apocalypse Now* Coppola mostraba a un grupo de soldados que fumaban porros y bailaban con "Satisfaction" desde el radiograbador, pero claro, el viaje iniciático y filosófico a la búsqueda de Kurtz poca relación tiene con la presentación de los personajes arquetípicos de *Depredador*. Pues bien, los marines del

film de Mc Tiernan, tan confiados como los de *Aliens*, creen que tienen que cumplir una misión rutinaria de rescate de un grupo de prisioneros. El enemigo, en muchos momentos invisible, matará a todo el pelotón, salvo al héroe Schwarzenegger y a una chica latina, rescatada en la selva, luego de varios enfrentamientos primitivos y cuerpo a cuerpo.

Resulta curioso, en más de un sentido, el nuevo viraje de este cine industrial de los 80: los marines desaparecen para entronizar la figura del héroe, mitificado por su sed de victoria personal ante la desaparición del grupo. Por supuesto que la alegoría es excesivamente transparente y aquella Guerra Fría de los 50 y 60, que había sido transmutada al cine por la ciencia ficción (*The Invasion of the Body Snatchers* de Don Siegel, por ejemplo), tendría sus herederos en *Aliens* y *Depredador*. Sin embargo, el héroe individual, siempre dispuesto a cumplir la misión, debe trasladarse a otra geografía conocida o no por él y el grupo (Vietnam, territorios ocupados por seres alienígenas), contrastando con las invasiones y las paranoias de la ciencia ficción de décadas atrás. Hasta podría sumarse a Rocky Balboa y su misión en la Unión Soviética, pero el discurso global y al mismo tiempo pacificador y autoritario del boxeador es oído con atención por un mundo (real) que se caía a pedazos. Los aliens y los depredadores, en cambio, podrían retornar en cualquier momento y allí estaré, dirían los héroes sobrevivientes de la época.

Los nuevos enemigos del sistema (II). Los viajes hacia lo (des)conocido que emprenden los grupos de marines (colonias ocupadas por aliens, la selva vietnamita) terminan con el triunfo del héroe en medio de centenares de cadáveres, propios y extraños para el protagonista. Sin embargo, frente a un caos que necesita del orden en un espacio exterior, también el cine de los 80 articula su discurso en relación con la política interna.

Ahora el héroe se llama John McClane (Bruce Willis), acaso el personaje más carismático de la década. Su trabajo de policía, su debacle matrimonial y su postura de estar de vuelta de todo son algunas de las características que humanizan al personaje central de *Duro de matar* frente a los marines designados para recuperar territorios. Su ética frente al mundo, por lo tanto, se opone con ironía al poder de otros seres humanos, hombres de negocios que crearon un imperio ostentoso del dinero en Manhattan. El edificio-torre, gobernado por un empresario asiático (transparente lectura política sobre las corporaciones de la época), será invadido por un grupo cosmo-

polita de terroristas (alemanes, franceses, coreanos, rusos, italianos) liderados por Alan Rickman en la piel del villano más simpático de los últimos treinta años de cine. La operación narrativa que realiza Mc Tiernan en *Duro de matar*, por un lado, remite al cine clásico, reinterpretando códigos del western y el policial acorde a los cambios genéricos que venían produciéndose desde los años 60. Pero Mc Tiernan enmascara con tanta inteligencia la historia desde la mirada del héroe que deja que el espectador reflexione sobre los otros personajes. En este sentido, también *Duro de matar* es un film fundamental de la época. El espacio mínimo en que se desenvuelve McClane, oculto del resto en casi toda la película, contrasta con la descripción de diferentes mundos y personajes que el héroe no puede ver. Un policía negro, obeso, medio tonto y con complejo de culpa, un yuppie cocainómano, un periodista arribista a la búsqueda de su gran nota que hasta delataría a una sirvienta latina sin pasaporte y un par de asesinos de la CIA, ex combatientes de otros territorios lejanos a Manhattan, son personajes periféricos del héroe expuestos a la mirada del espectador. Por lo tanto, Mc Tiernan disecciona a la sociedad norteamericana de entonces (un combo de nacionalidades y corporaciones incorporadas al sistema) bajo la mirada oblicua de McClane, pero directa y descriptiva hacia el espectador.

McClane hará justicia con el terrorismo multinacional pero, en otra vuelta de tuerca de *Duro de matar*, avanzada la historia, se descubre que el grupo invasor sólo está interesado por el dinero y no por el canje de rehenes de países del Tercer Mundo o de lugares hasta desconocidos para los vulgares ladrones. "Lo leí en el *Times*", le dice Rickman a un compañero al mentir sobre su supuesto compromiso ideológico.

Ya quedaron lejos los tiempos en que el cine norteamericano de los 70 responsabilizaba a la CIA como el mal del mundo. Ahora los agentes del Estado, ex combatientes en la selva, son personas toscas y hasta caricaturescas. El enemigo es otro y ha sido desplazado a los hombres de negocios que se apropian de las costumbres (y del dinero) del americano medio.

McClane es el héroe que transpira, chorrorea sangre y cuenta sus padecimientos físicos en voz alta al público. Tan cerca y tan lejos de él, mientras tanto, los falsos terroristas tienen los minutos contados para perpetrar el gran robo. Pero McClane, el héroe en camiseta y descalzo, cumple la misión y recompone su matrimonio. Paul Verhoeven con *Robocop* también nos presenta a un héroe, primero humano y luego metálico (Peter Weller) o, en todo caso, a un gran ordenador del caos que impera en

Detroit. Al principio policía y luego empleado de una organización dueña de la ciudad y de los medios televisivos, el rígido y cumplidor *Robocop*, amado por los niños y de manera oculta por una mujer policía, resucita de humano prolijo a metal indestructible gracias al trabajo de sus empleadores. En un punto McClane y *Robocop* (antes de las cirugías) podrían estar patrullando por las calles como tantos dúos de policías del cine de los 80. Pero como no pueden cambiar sus destinos de héroes, el policía-cowboy también será erigido como emblema del orden. Verhoeven realiza la misma operación que Mc Tiernan en *Duro de matar* al desplazar la figura del enemigo a los jefes (que negocian y se reúnen en otra gran torre) del mejor y más eficiente empleado del mes. Las figuras caricaturescas de la banda de dementes que rodean y reciben las directivas de la organización son presentadas como otro pretexto argumental para vislumbrar a una nueva clase de enemigos.

Esta interpretación política sobre un puñado de films esenciales de los 80 sirve como radiografía de una sociedad. Hubo otros films, acaso menos inteligentes y fanáticos, que describieron la travesía de Reagan y su poder globalizador y atemorizante. Sin embargo, durante la década también surgieron los corresponsales de guerra que descubrían las atrocidades de la política exterior norteamericana. Uno de esos films, el más que interesante *Bajo fuego* de Roger Spootiswoode, tiene como geografía a Nicaragua y la utópica (y malograda) revolución sandinista. En la película hay un personaje secundario interpretado por Ed Harris como soldado norteamericano que revienta revolucionarios en cada esquina. Harris aparece tres veces antes del final cumpliendo su misión y enfrentado a Nick Nolte, el periodista en medio del caos. En otra sutil parábola de *Bajo fuego*, cerca del final, con la dictadura de Somoza derrocada por la revolución, Harris reaparece entre la gente y sus festejos y le promete a Nolte un próximo encuentro quién sabe dónde. "Trabajo siempre habrá", dice Harris.

Enemigos por acá y por allá convergen en el cine norteamericano de los 80. Sin embargo, el personaje de Harris nunca será un héroe porque pertenece a la crónica diaria, a aquello que se sabe de antemano, a la interminable guerra con Irak, con el poder musulmán, con el Bin Laden incorporado a la paranoia cotidiana. Los 80, en cambio, dejaron a Ripley, McClane, Sarah Connor y *Robocop*, a través de fábulas inteligentes y sutiles que, como siempre ocurre, trazaron las fronteras entre la torpe y horrible realidad y la más inquietante y astuta de las ficciones. **[A]**

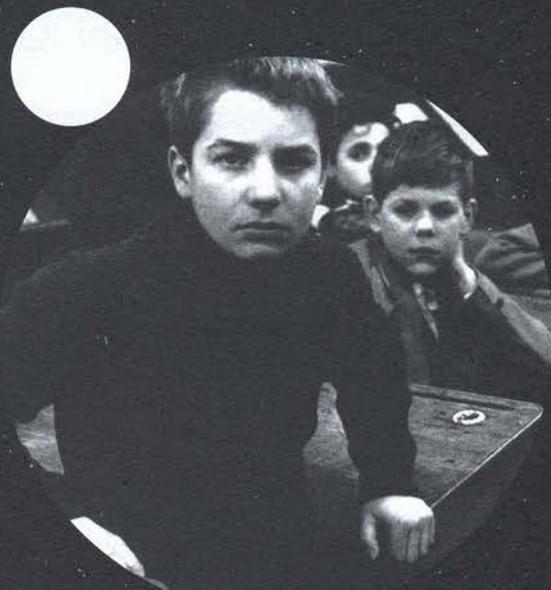
EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

El 20 de marzo comienzan las clases

El Amante / Escuela es la forma de estudiar crítica de cine que sólo puede ofrecer la revista que cambió la historia de la crítica en Argentina. Los alumnos no sólo toman contacto con los redactores de la revista, especialistas apasionados de cada una de las materias que dictan, sino que también pueden acceder a los recursos de **El Amante**: videos, DVDs, libros, revistas, pasantías, preestrenos, proyecciones en DVD ampliado y acceso al **Cineclub El Amante**, donde se exhibirán gratuitamente películas que no llegan al circuito comercial.

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



Primer cuatrimestre

Materias de 1º año

Cine norteamericano clásico: géneros y autores (anual)

Teorías del cine I

Historia del cine I: Hollywood

Exhibición y distribución: la economía del cine

Cine de animación

Ver para escribir: análisis de películas orientado a la práctica de la crítica (taller)

Materias de 2º año

Autores fuera de Hollywood (anual)

Cine argentino I

Historia del cine III: cinematografías periféricas

Crítica y críticos II

Imágenes fuera del cine

Conocer para escribir: teoría y crítica de cine fuera del periodismo (taller)

DIRECTOR GUSTAVO NORIEGA

PROFESORES DIEGO BRODERSEN, GUSTAVO J. CASTAGNA, LEONARDO M. D'ESPÓSITO, MARCELA GAMBERINI, JUAN CRUZ GONELLA, GUSTAVO NORIEGA, JAVIER PORTA FOUZ, EDUARDO ROJAS, DIEGO TREROTOLA.



Para informes, llamar al **4951-6352** o escribir a elamanteescuela@fibertel.com.ar.

Inscripción: lunes, miércoles y viernes, de 10.00 a 20.30 hs.

Horarios, aranceles y programas, en www.elamante.com.

Lynch, Cronenberg y la estética de los 80. Cuando el cine fue un mundo extraño. por Eduardo A. Russo

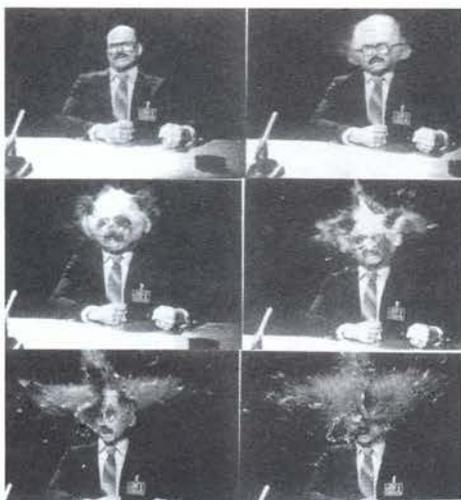
LOS

DEFORMES

No es fácil encontrar un atributo central y unificador en el cine de los 80. Fue para entonces cuando en estas playas –como en tantas otras– comenzó a hablarse y escribirse con insistencia sobre lo posmoderno, el imperio de lo audiovisual regido por múltiples manifestaciones de la imagen electrónica, el estallido y la hibridación de los géneros, la crisis de los grandes relatos (y de paso, de las narraciones en general), la muerte del cine, el surgimiento del videoclip como paradigma audiovisual, etcétera. Años de mucha imagen, pero de mucha más cháchara sobre la imagen. Pero aquí nos preguntaremos algo bastante más limitado: ¿qué cosa fueron los 80 para alguien como uno, iniciado en el cine durante las décadas anteriores, y muy en especial habiendo cultivado una cinefilia extrema, grave y en cierto modo apocalíptica, en los oscuros 70? No fue fácil vivirlos sin cierto desconcierto y una buena dosis de desconfianza. A esa especie de jóvenes viejos que venía participando de tribus cinéfilas en las décadas anteriores, con una acentuada inclinación hacia un clasicismo que hoy sería preciso revisar a fondo en cuanto tal, y cierta prevención contra las subordinaciones a los órdenes de las letras o las bellas artes –y más todavía al impacto de la emergente cultura del diseño y la omnipresencia de la publicidad audiovisual–, los 80 le prendieron el radar estético en alerta roja. Mientras algunos (Godard, Wenders, Herzog, Bertolucci, Coppola) atravesaban la década con vaivenes acordes a una revisión o nostalgia que parecía más determinante que la

presencia de un proyecto viable para un cine con futuro, otros como Glauber, Fassbinder, Truffaut o Tarkovski simplemente se morían bastante temprano. Década enrarecida, de signos que sólo más tarde iban a adquirir un sentido neto. Los video-clips y el furor de la imagen pervasiva vía TV cable y VHS trabajaron intensamente, aceleraron la percepción de cada vez más imágenes cuyo poder parecía orientarse hacia una forma de vida musical, vibratoria y trepidante, mientras las capas de sentido ante una película se afinaban hasta ofrecer nuevas configuraciones de una esquematización sorprendentemente irrisoria. Al crítico sociologizante le resulta fácil acudir a la Era Reagan o al thatcherismo para mentar el tinte de la década, que desde Estados Unidos vino impregnada de los avances de la *Moral Majority* y de la dictadura de mercado, mientras los progresos de la guerra de las galaxias reaganista tomaban sus imágenes poéticas de esas *Star Wars* que poco antes habían marcado las infancias globales. ¿Cómo no presentar un mínimo de reticencia ante un cine que poco a poco iba asumiendo una misión de espectáculo multi-plataforma para un público infanto-juvenil? Pero los resistentes eran pocos, dispersos y un tanto erráticos. De Palma, Scorsese, Coppola, a los que podría agregarse John Carpenter y no muchos más, atravesaron la década en trayectoria zigzagueante, a veces a los tropezones. Evidentemente las cinefilias anteriores no daban las armas suficientes para enfrentar los desplazamientos de la década. ¿Posmoderno? La palabra ya designaba demasiadas cosas como para aclarar el

asunto. Otros, como los *Cahiers*, y muy especialmente en las propuestas de Alain Bergala, intentaron ver el malestar –más acaso que las promesas– de esos años bajo el signo del manierismo. Mientras tanto, otros cráneos provenientes de las artes visuales, como Omar Calabrese, popularizaron la idea de un neobarroquismo (de especial repercusión por estas latitudes para entonces). Lo cierto es que una conciencia de la crisis, la renuncia al equilibrio y la admisión de cierta pluralidad y heterogeneidad constitutiva fueron rasgos resaltados de los 80. Esto obliga a que cuando hoy alguien alude a lo “ochentoso”, quien quiera un mínimo de precisión deberá requerir más indicios para reparar en qué es exactamente aquello en que se está pensando. Años de paradoja: *E.T.* es indudablemente hijo de la década, pero tanto como *La cosa* estrenada por Carpenter en el mismo año: opuestos absolutos en tanto alienígenas. Menahem Golan y Yoram Globus con su Cannon Film Group posibilitaron las incursiones de Sylvester Stallone, Chuck Norris y Charles Bronson en algunos de los *actioners* más cuadrados de la década, pero también hicieron que Norman Mailer dirigiera su propia novela policial *Los tipos duros no bailan*, o que Cassavetes filmara su última, magnífica obra maestra, *Torrentes de amor*. Imposible no recordar esos años sin traer a la superficie cierto estado de perplejidad, redoblado cuando a la distancia recordamos los primeros contactos que alguien cultivado en el cine de años anteriores percibió ante algunos fenómenos de contornos hasta monstruosos generados por dos *freaks* cinematográficos, dos aerolitos



que en esa década intentaron asentarse en el seno de un mainstream norteamericano que, de haberlos podido asimilar, hoy podría ser diferente de la cosa entre lavada, pastosa o reformulada que acostumbra. Estos dos David que hicieron del cine un lugar extraño (para tomar una expresión cara al primero) eran Lynch y Cronenberg. No resulta exagerado considerar que algo de los 80, entre sus tantos rasgos posibles, fue lynch-cronenberguiano.

Uno de los síntomas básicos, más percibidos que pensados, de que el cine había llegado al final de su época moderna con los 70, fue la eclosión de películas de diseño como *Blade Runner*. Film emblemático, película después de la última película, fue un evento irreplicable en la carrera de Ridley Scott y funcionó como compendio de cierta manera de avistar un futuro imaginario cuyos efectos se extienden hasta hoy, y de pasar revista a un conglomerado que Calabrese consideró como prototípico de ese neobarroco ascendente. También tuvo su doble modesto, disfrazado de Disney, pero a la larga igualmente influyente: *Tron*. Pero ese mismo año una película imperfecta y maldita, aunque verdaderamente visionaria, se hacía cargo del estado del cine en relación con imperio virósico de la imagen electrónica: *Videodrome*, de Cronenberg. Poco antes, aquel había abandonado el gueto formidable en el que lo había instalado Cinepix y un sistema de beneficios impositivos que le había permitido filmar en Canadá algunas de las películas más revulsivas de los 70: *Escalofríos*, *Cromosoma S*, *Rabia*. Con *Scanners* fue presentado en el

mainstream como el nuevo genio del horror, y durante unas temporadas allí le permitió alojarse. *La zona muerta* marcó en sordina un foco de resistencia grave y sombrío que se profundizó con *La mosca* (su mayor éxito de público), para terminar la década con *Pacto de amor*, película cuya elegancia corre a la par de su condición perturbadora, para ir luego apartándose progresivamente, en la década siguiente, de todo confort del establishment, de toda instalación en el reconocimiento de un público y de toda promesa de una gratificación condescendiente. *Videodrome* es, en ese contexto, un ensayo sobre nuestra relación con las imágenes en esa década y cierta disolución del cuerpo del cine que se hace carne en la misma estructura del film, cuya segunda mitad literalmente se va deshilachando ante la percepción alucinada de su protagonista y la consternación del espectador, hacia la desolación total en un páramo en los bordes de la ciudad, del cine mismo.

En cuanto a Lynch, con su debut en el largo con *Cabeza borradora* había dado un film de culto y una cuota de marginalidad que no anticipaba su introducción en la corriente predominante con *El hombre elefante*. Pero la repercusión y esa sintonía con algo proliferativo, tendiente a la desfiguración y a la renuncia a la proporción como principio formal fueron las fuerzas que lo llevaron a encarar –y ser vencido por– la aventura desmesurada y catastrófica de *Duna*, sólo para elaborar con *Terciopelo azul* una especie de manifiesto estético de los 80, que fue en 1986 la contrapartida *noir* de lo que *La mosca* era en cuanto a sus preceden-

tes *scifi*, como remake de un clásico tardío de la clase B. Incluso la TV se pudo pensar entonces como una extensión posible de esas experiencias inquietantes. Cronenberg y Lynch, a lo largo de los 80, intentaron hacer del cine un lugar extraño, pero luego, más acotados, se dirigirían a limitar esa zona de extrañeza a *sus cines*, progresivamente apartados como cuerpos ajenos a un sistema que optó por la renovación y explotación de las convenciones propias de la lógica de desarrollo de productos. Algo monstruoso pero intensamente revitalizador acechaba en aquellas películas que intentaban sostener en alto el contacto con un público creciente y a la vez exponerlo a desafíos también en ascenso. Algo falló, el cálculo se impuso ante la libertad y las corporaciones pusieron sus límites ante estos elementos inesperados, que para colmo impulsaban estéticas indomesticables a los linajes clásicos y las tradiciones del cine de la gran industria. La pintura en Lynch, la literatura en Cronenberg imponían coordenadas con las que costó entenderse al cinéfilo rancio, pero que a la larga se verían como parte de lo más memorable y persistente de esos años, instalando a lo sucesivo a ambas filmografías como el cine de dos magníficos sobrevivientes cuyas formas llegaron a su plenitud en los 80. Un cine que desbordaba lo que habíamos creído propio del cine, pero que era una mutación necesaria. En aquellas películas el sistema mostró, tal vez por última vez, algunas fisuras abiertas a experiencias de riesgo que poco más tarde parecerían imposibles, simplemente por incalculables para las lógicas gerenciales. [A]

EL TELO, LA TELE Y APENAS ALGUNA PELÍCULA

Los 80 para el cine argentino fueron la década infame. **por Leonardo M. D'Espósito**



*A los compañeros de la 11,
que vuelven cuando nadie los
espera.*

Hay una fecha que todos deberíamos recordar: el 2 de abril. No el 2 de abril del 82, que se nos ha vuelto penosamente inolvidable, sino el 2 de abril de 1987. Ese día, con bombos y platillos, anticipado por un laudatorio artículo de Marcelo Figueras en *El Péndulo*, se estrenaba *Hombre mirando al sudeste* (anoten los organizadores del Festival de Mar del Plata para el homenaje del año que viene). El sábado siguiente, Pablito, Chiqui, Pancho, Marcelo, Pepe y yo, que hacía dos años habíamos dejado la gloriosa 11 del Buenos Aires, hicimos una hora de cola en el Santa Fe para verla. Gracias a Eliseo Subiela, ese día descubrí que quería ser crítico de cine: mientras mis amigos más o menos la alababan o se sentían cohibidos de expresar una tibia crítica, yo, que venía cebado por mis reiteradas visiones de *Vértigo* en pantalla grande, dije: "Es una mierda". Recuerdo que hubo una discusión enorme. Recuerdo que, dos semanas más tarde, en *Badía y Cía*, iban a elegir la mejor película del cine argentino, y ganó *Hombre...* Y recuerdo, especialmente, la respuesta de

Marcelo Martínez Soler, hombre probo que, ante mis reparos, me dijo con su anacrónico tono canyengue (tenía 19 años entonces): "Bueno, es más o menos... ¡Pero al lado de cualquier otra película argentina, es Gardel!". Aunque en realidad esto no era verdad, sí era cierto que difícilmente el cine argentino optara por lo fantástico como lo hacía Subiela en esa película (de hecho, *El Amante* supo elogiar *El lado oscuro del corazón* en sus primeros tiempos). Aunque era enormemente habitual que los personajes declamaran constantemente, que no hubieran naturalidad, que todo fuera alegórico (es decir, que el cine fuera, siempre, un instrumento didáctico). Pero en los 80 la tecnología le daría al cine nacional una puñalada de la que tardaría mucho en recuperarse... si es que se recuperó.

Más, más atrás, la Dictadura fue oxidándose entre el 80 y el 83 hasta caer por su propio peso de ineptitud tras la aventureja de Malvinas. El cine argentino pasó de la consagración de los grupos de tareas llevada a cabo en *Comandos Azules* a la denuncia de *El poder de la censura*, ambos films del imperdonable Emilio Vieyra. Lo demás, salvando las películas de Aristarain, el imperfecto film de Kohon *El agujero en la pared*, *Los enemigos* de Calcagno y los primeros films de María Luisa Bemberg (ya sé, ya sé que los últimos no son perfectos, pero tie-

nen algo, sinceridad, austeridad en el uso de la cámara, cierta espontaneidad, actuaciones geniales de Graciela Dufau en *Momentos* y de mi amor imposible Luisina Brando en *Señora de nadie*) oscilaban entre la zafiedad pseudo humorística de la tríada Sofovich-Dawi-Carreras y las seriedades televisivas de Doria, Ayala, Olivera y Raúl de la Torre. Si se fijan bien en la edad de Bemberg, Aristarain y Subiela, que en esa época eran "jóvenes realizadores", notarán que estaban cerca de los 40. Es decir: tanto estética como generacionalmente, el cine del primer tercio de los 80 era viejo. Y mucho más viejo cuando se tiene en cuenta que se filmaba con las mismas cámaras que guardaron el desnudo de Olga Zubarry. Ver hoy por volver uno de estos rejuntes de película es no ver ni oír. Es un cine no sólo críticamente descartable, sino pensado como tal: productores y realizadores no tenían el más mínimo apetito por dejar "algo", sino sólo la necesidad de llenar butacas.

Pero Martínez de Hoz no sólo había infectado la industria argentina gracias a la importación, sino también la estética del cine. Cuando se escriba ese poema épico que nos falta, *Las Maiamiadas*, habrá que dedicarle un canto completo a la videogradora. Muy de a poco, el video comenzó a entrar a los hogares. Con la convertibilidad

alfonsinista llamada Plan Austral, mucho más. Poco a poco, era evidente que se reveían en los videos las películas que uno había disfrutado en el cine. Pero además, que las películas argentinas, al lado del resto que cada vez se hacía más cercano, hacían agua. El mayor problema era técnico: las películas argentinas se veían muy mal. Tenían que tener un enorme –y cómplice– apoyo de prensa o un boca a boca importante para que funcionaran. Estoy completamente seguro de que la separación –no divorcio– de los espectadores con el propio cine provino de este desfase cada vez más evidente. El rey estaba desnudo y era una verdad notable.

Además, no había cambios estéticos. Las películas argentinas recordadas como “importantes” de los 80 podrían ser (dejemos de lado a Aristaín y a Solanas) *Plata dulce*, *Camila*, *La historia oficial*, *Esperando la carroza*, *La noche de los lápices*, *Diapasón*, *La película del rey*, *La deuda interna*, *Hombre mirando al sudeste*. Sorpresa para los que decían en esos tiempos –fascistas hubo siempre– que todas eran “películas de desaparecidos”: de esta lista hay sólo dos que se ocupan del tema. Dos más hablan de la época de la dictadura (una, *Plata dulce*, es de 1982). Y entre las 216 estrenadas en la década, llegué a contar, dejando de lado algunos torpes documentales, una decena, quince a lo sumo. Es decir: muy poco considerando el “destape”. Pero ese destape no dio nacimiento a un cine de denuncia urgente, realizado por jóvenes que se incorporaran al medio para darlo vuelta de raíz. No: fueron lecciones pornográficas, cercanas a la *exploitation* (¿qué otra cosa es *La noche de los lápices* si no eso?) y desde todo punto abyectas. Más aun: tibias, ambiguas. El personaje del “montonero” (según el cast, que es un castigo) de *La noche...* deja claro que, para muchos, había “víctimas inocentes” y culpables. Y que los militares eran locos malos y peligrosos. Pero locos, eso sí, lo que siempre exculpa.

Sigamos con esa lista. *Camila* es una película más o menos, pero la Bemberg por lo menos tenía la decencia de contar una historia que le interesaba particularmente. *Esperando...*, sabemos, es puro grotesco televisivo: en esta era donde Pinti es un gran pensador (y se lo cree, eso es lo más triste), la pobreza estética y ética de la película, su final subrayado mirando a cámara, su fealdad calculada, su maquillaje de set de Teleonce, resaltan como un agujero en un queso. *Diapasón*, que era fea, por lo menos era “rara”: para un público domesticado por la censura, pasaba por novedad. El primer largo de Carlos Sorín era interesante y se animaba a hablar de cine, pero más allá del enorme Julio Chávez, todo es publicitario: una imagen, un concepto, cero ambigüedad. De *Hombre...* ya hablamos: era lo

mismo pero con otra ropa. Y *La historia oficial* es un especial de televisión con un poquito de truculencia, la sobreactuación de Nuestra Gran Actriz Nacional Norma Aleandro y una serie de discursos que apenas se acercaban tranquilizadamente (como el plano final) a la superficie del horror. El resto del cine argentino de los 80 mostraba muchísimas superficies desnudas, pocas superficies de placer: es increíble la obsesión por la prostitución; para muchísimos, la democracia era la posibilidad de vender con tetas al aire. La mujer, como en el Proceso, seguía siendo una cosa: más perversa, porque encima se nos hacía creer que le gustaba ser violada.

¿Qué queda de esos 216 films? *Tiempo de revancha*, *Últimos días de la víctima*, *Los enemigos*, *El exilio de Gardel*, *Sur*, *Sinfin*, *Señora de nadie*, *Noches sin lunas ni soles*, *Cuarteles de invierno*, *Gombrowicz o la seducción*, *El amor es una mujer gorda*. Es decir, con problemas en muchos casos, algunos insalvables, películas, cine, cosas que se podían discutir más allá del contorno mamario de tal o cual expositora y de la coyuntura (palabra setentaochentista si las hay). Lo demás es lo de siempre: oportunismo, la cámara empleada como un burócrata que copia y registra, ausencia total de puesta en escena y una lástima cínica donde la lente tenía una única posición posible “porque es la que hay”: es decir, un cine que se veía y se adivinaba violentado por las circunstancias y se construía con esas circunstancias como excusa.

Para mí, el film más paradigmático de la década no pertenece a ninguna de las dos listas. Es *El telo y la tele*, estrenado en abril de 1985, como quien dijera el meridiano de la década. La historia era sencilla: se desarrollaba un congreso de sexología en Argentina y, para ello, los especialistas habían colocado cámaras en todas las habitaciones de un albergue transitorio, donde ocurría toda clase de cosas no necesariamente conectadas entre sí. Todos los actores eran de cuño televisivo, las mínimas historias eran sketches (incluso ya vistos en la televisión, como el que interpretaban Luisa Albinoni y Mario Castiglione... ¡Sí, gente, esto eran los 80!), el rodaje era de una simpleza rayana en el cinismo. Y al final aparecía el propio Hugo Sofovich en la cabina de proyección diciendo que la película era una rascada. Este final y otras cosas que pasan en el film lo hacen el más honesto de todos los realizados por la “industria” en los 80. La aparición del albergue transitorio es una tradición en nuestro cine desde *La cigarra no es un bicho*: el sexo como algo escondido que, cuando se realiza, es de un aburrimiento feroz que causa gracia en lugar de excitar. Algo así como la moralina demostrada por el absur-

do y el cine como el único lugar donde esta clase de cosas se desnudan. El clown circense como único argumento cómico, porque el pensamiento de la comicidad se quedó en la astracanada. Aquí son Tandarica y Espalter haciendo de ruso. El matrimonio como salida a la verdadera atracción física como condena del sexo, también: Mario Sánchez se casa con Moria Casán y Javier Portales no puede acercarse a Haydée Padilla. El sexo como fútbol (acento en el segundo término, *s.v.p.*): el imitador Jorge Troiani relatando el encuentro entre Adrián Martel y Yuyito González como un partido. Todo además narrado mediante el recurso de la cámara oculta, la picardía de ver con vergüenza cómo se tocan culos mientras uno se ríe para ocultar la probable excitación. Aclaremos: el film no excita a nadie.

No me detuve aquí por capricho, sino porque la película de Sofovich resume el sentimiento respecto del cine con una sinceridad casi suicida. Para estos realizadores, el cine había involucionado a la atracción de feria más o menos picaresca. Se hacía mal, apurado y por acumulación. Los pequeños placeres o hallazgos (recuerdo el personaje de Carmen Barbieri torturando a su empleador, Jorge Martínez, con una violencia cómica que nunca más va a verse) se disolvían en la pereza de terminar todo cuanto antes. El casting recurría a la estrategia del “álbum de figuritas”; la puesta en escena, a la mescolanza rápida de todos los elementos apenas cuajados. Cuando comparo *El telo...* con *La historia oficial*, la primera me resulta de una honestidad mayor, porque por lo menos se hace cargo de su superficialidad y de su gratuidad (y aclaremos que *El telo y la tele*, hoy, no podría filmarse en ningún lugar del mundo; la libertad con que se exponían tetas era también sintomática y hoy causa más curiosidad o gracia o simpatía que revolución hormonal). La segunda tiene el cálculo justo para señalar con el dedo quiénes son los malos y construir así un acto acusatorio donde el placer por hacer cine o por pensar un plano está ausente. La primera será primitiva y cínica, pero se hace cargo. La segunda es primitiva y cínica, pero se tiñe de veraz y necesaria. Entre estos dos polos se movió el cine de la década.

Un cine que responde en la mayoría de los casos a la abyección. Sólo la necesidad de ser creativo y de romper con el relato tradicional de Solanas en *El exilio de Gardel* y, especialmente, en *Sur* –quizá la única película donde la aparición del “realismo mágico” se justifica como herramienta cinematográfica, pero recordemos que Solanas piensa sus imágenes– genera una verdad que va más allá del plano y una emoción no codificada por las revistas de actualidad (estamos hablando del reinado de *Humor*

Registrado, claro, pero también de la siempre ambigua y cobarde permanencia de *Gente*). Los films de Aristarain eran clásicos y respetaban la tradición y la historia del cine, algo único en un país donde el cine se había convertido en herramienta más que en arte. Y la Bemberg alimentaba un discurso, el femenino, ausente de nuestras pantallas desde siempre. Esto los ponía al margen.

Los otros cineastas, los hijos de la gestión Antín, tenían en común haber estudiado cine consecuentemente, ser jóvenes de verdad y querer por lo menos decir algo. La era de las óperas primas, que hicieron conocidos a Pablo César, Cristian Pauls, Gustavo Mosquera R., Horacio Maldonado y a Jorge Coscia y Guillermo Saura nada menos (*Mirta, de Liniers a Estambul, Chorros* y –anticipándonos a la Era K– *Cipayos*). Muchos se equivocaban con ganas (César y Mosquera), otros ejercían una tibia cinefilia nominal (Maldonado), otros eran más ambiciosos. Pero por lo menos prefiguraban cineastas con ganas de romper lo que había, aunque “lo que había” pesaba demasiado y terminó, en muchos casos, hundiéndolos en un continuismo sin pausa. Los cenicientos, mortuorios y conformistas personajes de los 70, combinados con las putas explotables o traidoras que podían mostrar toda la carne en los 80, siguen reproduciéndose hoy con una solemnidad digna de peores causas. En esas épocas, ir al cine a ver nacional era acudir a una extensa cadena de *work in progress* que se nos vendían como productos terminados. Y para colmo de males, los 80 post Alfonsín vieron aparecer una generación de nuevos cinéfilos que no se conformaban con lo que había en las pantallas. Leíamos crítica de cine, leíamos sobre cine, sabíamos quiénes eran David Lynch o David Cronenberg, y por primera vez en años el cine argentino se vio en la necesidad de mirar hacia afuera, aunque en muchos casos, sin comprender. De allí que, de la euforia de los 37 títulos del 86 con Oscar incluido, tres años más tarde los estrenos fueran apenas 18.

El peor mal que asoló el cine argentino de los 80 y multiplicó el rechazo a las películas “de la dictadura” (repetamos, fueron pocas y complacientes) fue la recurrencia a la abyección. No citemos como ejemplos *La noche de los lápices* ni esas películas de internados femeninos hechas para el vértigo de las gónadas, que siempre las hay y en todas partes. Tomemos simplemente los dos mayores textos de propaganda política fraguados por nuestro cine: *La República Perdida I* y *La República Perdida II*. En la primera se construía el lazo Yrigoyen-Perón-Alfonsín, dejando de lado las taras y los entornos de, por lo menos, los dos primeros integrantes de la tríada. Todo tenía incluso un aire lírico, como el reencuentro de Perón



Esto era entonces el cine nacional de los 80: unos pocos cineastas que querían filmar películas, mucho ganapán sin talento amontonando glándulas famosas, denuncias exculpatorias de los denunciados y explotación del morbo con la excusa de “ser libres tras la censura”.

y Evita tras la gira europea de la Abanderada de los Humildes. La película apelaba a los recuerdos de las emociones del cine (no al cine) para subrayar y conducir la emoción del espectador. Película disculpable –apenas– por ser un perverso mecanismo de campaña del alfonsinismo. La segunda habla de la dictadura, nada menos. Los textos de María Elena Walsh carecían de cualquier ambigüedad, de cualquier ecuanimidad. Para quienes habíamos vivido la dictadura como algo de todos los días (yo tenía 8 años cuando asumió Videla), la película sólo nos decía lo culpables que nos teníamos que sentir por reír o gozar del Mundial de Fútbol, o qué tontos somos/éramos al escuchar a un señor hablar del exceso de pensamiento. Es decir: el film mostraba a una corte de energúmenos sanguinarios aprovechándose de la buena fe de un puñado de gente indefensa. Y, ¿saben?, no fue así. Para documental, su recorte del “documento” va más allá de los límites de la responsabilidad del cineasta. Parece un proceso de desnazificación: “Fuimos esto, apoyamos esto, ahora hagamos un mea culpa todos y sigamos adelante democracia en mano”. Valiente denuncia la que usa un universal, porque termina exculpando al verdadero criminal.

Esto era entonces el cine nacional de los 80: unos pocos cineastas que querían filmar películas, mucho ganapán sin talento amontonando glándulas famosas, denuncias exculpatorias de los denunciados y explotación del morbo con la excusa de “ser libres tras la censura”. Es decir, nada. Que la década termine con el mejor film argentino de todo el período, la sublime *Las veredas de Saturno*, demuestra hasta qué punto los 80 son un cajón de sastre cinematográfico donde comenzaron a gestarse las nuevas relaciones de poder entre productores e Instituto que cristalizarían en el triunfo de un Francella (en *El telo y la tele* hace de diputado radical que se acuesta con senadora peronista interpretada por Thelma Stefani). Quiero decir: una década de mal cine asimiló el rechazo estético al temático. Y ya nadie quiso poner en imágenes lo que fue verdaderamente la dictadura (vg. *Garage Olimpo*).

Mis compañeros de la 11 volvieron a aparecer porque hace veinte años que nos recibimos. Les pregunté respecto de las películas que más los marcaron en la adolescencia. Todos fueron a ver lo que había que ver, argentinas incluidas. La más votada fue *Brazil*, de Terry Gilliam. Por ahí andan *París, Texas*, *Volver al futuro*, *Terciopelo azul*. Ninguna argentina, porque el buen cine –Coppola dixit– forja memoria. Y el cine argentino de los 80, excepciones aparte, fomentó el olvido. Tal es la prueba de su fracaso. [A]

Temporada de cambios

por Eduardo A. Russo

Aunque apunte a un Atlántico verde más que al pardo Río de la Plata, Punta del Este se vio distinta ante la Era Tabaré, con un intendente de Maldonado que esgrime sus antecedentes de pintor de brocha gorda ante señoras desconcertadas y a conveniente distancia, mientras algunas conversaciones rioplatenses se enrarecen bajo la sombra de esa torre de planta de celulosa desde la que parece acechar Christopher Lee. En ese laboratorio se instaló el Noveno Festival Internacional de Cine de Punta del Este. Su afiche mostró una pareja de bañistas *fifties* sobre un fondo celeste retro, avistando el horizonte como sólo lo hacían los amantes cinematográficos cuando veían al futuro. Gaviotas, tiras de celuloide y los infaltables dedos de ahogado gigante que se han convertido en fetiche del balneario identificaron un festival más vivaz que los anteriores, aunque afectado por cierta escasez de turistas y la renuencia de esa crema de la sociedad esteña que no se halla muy propicia a manifestar su presencia en un evento renovado por el Frente Amplio, que apuntó más a destacar el carácter cultural del encuentro que a las fotos ante las –siempre escasas– oportunidades de glamour en nuestras periferias. La Cinemateca Uruguaya dio el diseño cinematográfico al festival y profundizó el cambio de rumbo que venía perfilándose desde hace unos años, aunque hasta el pasado mantuviera el título de “Un cine de Punta”, esta vez afirmado por el nuevo gobierno. Lo de “novenos” recuperó la línea de los primeros festivales, donde se vieron en sólo dos temporadas: *El diario de un cura rural* y *La ronda*, *Rashomon*, *Umberto D* y *Juventud, divino tesoro*, entre otras. La reciente desaparición de HAT permitió, en el homenaje, redoblar ese “Efecto Bergman”, con Punta lanzada a la recuperación de su dimensión cinematográfica. Siendo un festival chico, con poco más de treinta films, el formato apuesta a convertirse en una vidriera –necesariamente irregular– de la producción latinoamericana. Más que presentar una cosecha para la satisfacción, la selección es un termómetro de lo que está ocurriendo en el continente, lo que lleva al cinéfilo a observar lo que surge y lo que se estanca, lo que irrita o llama al entusiasmo. Así, en este año se mostraron algunos de los mayores



Los Winterbottom que se vieron en Punta del Este: arriba, **Manchester...**; abajo, **Código 46**.

éxitos de público en Chile o Perú, más una selección arriesgada y diversa de películas argentinas (*Las mantenidas sin sueños*, *Géminis*, *La vida por Perón*, *La demolición*, *Los suicidas*) escasamente vistas en las dos salas con que este año contó el encuentro, agregando la céntrica Libertador a la legendaria Cantegril. Brasil mostró algo más de su lucha por no sucumbir a los tentáculos de su industria televisiva, con resultados sumamente discretos.

A los latinoamericanos se sumaron otras muestras de cine de un perfil “autoral y con frecuencia asistémico”, como definió Cinemateca. Así desfilaron Winterbottom con *Manchester: la fiesta interminable* y *Código 46*, un fallido aunque interesante Atom Egoyan, *Donde está la verdad*, y la que fue la película más sólida del festival, proyectada sólo una vez y apreciada por poco más de una docena de espectadores: *Legado de violencia*, de David Gordon Green. El público sí se extasió en masa ante el simpático apolillamiento de *Mrs. Henderson presenta*.

No sólo proyecciones tuvo el festival. Se congregó allí la RECAM (Reunión de Autoridades Cinematográficas del Mercosur) para avanzar en la conformación de un Mercosur Audiovisual, que intenta abrir la circulación y exhibición de films en el territorio común, consciente de la debilidad que imponen las trabas de fronteras nacionales más duras que las que existen entre continentes.

Hubo también en el festival un espacio dedicado al crecimiento de las escuelas de cine, con una selección de cortos premiados en la Cuarta Muestra Internacional de mAICINE (Taller de cine de Maldonado), y el toque europeo se redobló al final con el viaje relámpago de Victoria Abril, quien fue homenajeada y promocionó su último disco de bossa nova: *Putcheros do Brasil*. El premio del festival fue para la enrarecida *Hasta pronto*, de Benoît Jacquot, que compensa con su eficacia narrativa y el estado de trance de su protagonista Isild Le Besco su labilidad estética vestida de *nouvelle vague* tardía. Con esta orientación definida, el desafío pendiente para el festival consiste ahora en renovar y reforzar la dimensión de un público en transformación, habiendo demostrado que en las playas orientales puede plantarse cine, porque prende. [A]

Un agradable par

Víctor Erice y Abbas Kiarostami, dos de los más grandes directores contemporáneos, se encontraron en Barcelona luego de un intercambio epistolar de texto e imágenes. Por suerte, un testigo del magno encuentro nos relata el acontecimiento. **por Guido Segal**

Un explosivo crítico francés, luego devenido cineasta y destinado a ocupar un lugar entre los grandes nombres del cine, se animó a jugar una vez a pensar qué sería de los míticos directores clásicos si el mundo del cine no hubiese irrumpido en sus vidas. A todos ellos les encontró una profesión alternativa; a todos, menos a Nicholas Ray. Para él, ser un director de cine no era una elección, sino una necesidad de orden superior.

10 de febrero de 2006, 19 horas,

Barcelona. Ese hombre de anteojos oscuros y sobretodo gris no es ajeno al movimiento que altera desde la mañana el centro de cultura contemporánea de Barcelona. Sabe que su mero nombre despierta admiración y alabanzas, incluso entre la crema y nata del cine catalán (Marc Recha, Joaquín Jordá, José Luis Guerin), pero pocos conocen su rostro. Mira al otro hombre, que se esconde entre las sombras, incómodo. Comentan algo sobre el entusiasmo del auditorio repleto y, finalmente, como estrellas cinematográficas, atraviesan la distancia que los separa del escenario. Abbas Kiarostami, sonriente y distendido, toma la esquina izquierda

del ring; Víctor Erice, ensimismado y taciturno, se acurruca en el lado derecho. Alain Bergala, árbitro y moderador del evento y ex director de *Cahiers du Cinéma*, se coloca entre ambos, un par de centímetros por detrás. Bergala no esquivo los halagos de cortesía, pero no pierde tiempo y se adentra en aquello que ha dado origen a tan atípica propuesta. "Es fascinante cómo dos cineastas provenientes de zonas tan alejadas del mundo puedan hacer películas tan parecidas", dispara. A partir de ese momento, se establece una dinámica fluida y precisa, en la que cada introducción verbal de Bergala es ejemplificada en pantalla, donde fragmentos milimétricamente seleccionados de la dispar filmografía de ambos cineastas evidencia esa similitud que pocos sospechábamos pero que ahora todos vemos. El francés revela de ese modo lo delicada que es la tarea que le han encomendado: llevar adelante la conferencia pero no interrumpir, proponer pero no opacar, equilibrar los puntos de vista de los cineastas pero no intervenir en sus discursos.

El motivo del encuentro es, como el nombre de la exposición bien lo anuncia (*Correspondencias*), una serie de epístolas que ambos cineastas intercambiaron en

los últimos años, las cuales se iniciaron cuando Erice, conmovido, escribió: "Querido Abbas, acabo de ver por tercera vez tu película...". A partir de la fervorosa admiración del español y de la medida pero afectuosa retribución del iraní nace además una serie de cuatro cartas filmadas que llevan el título de la exposición, una serie de fotografías de Kiarostami y, lo más extraño e inusual de todo, la nueva producción de Erice, un mediodetraje en digital llamado *La morte rouge* que gira en torno a dos de las grandes obsesiones del realizador: la infancia (la propia, en San Sebastián) y el cine.

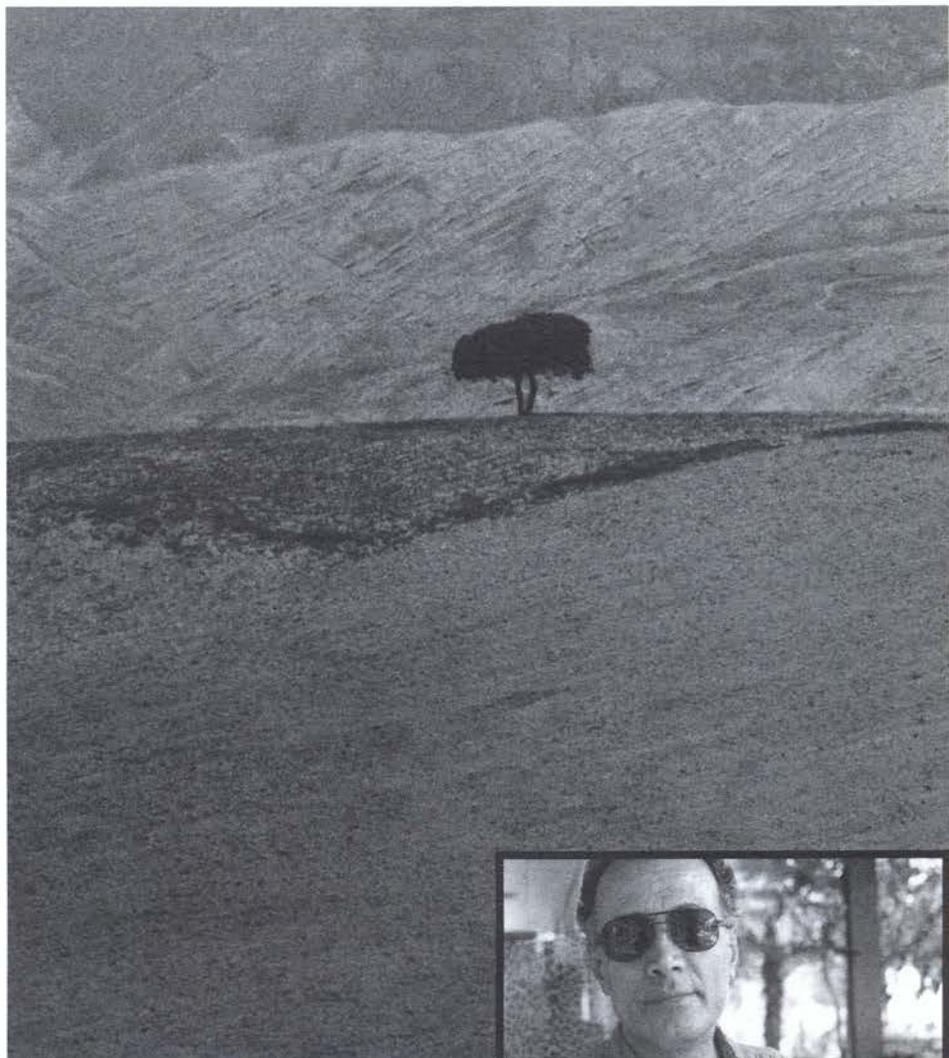
El primero de los tres sets de imágenes que Bergala ha preparado invade el auditorio como un bombardeo de información concentrada. Entre los discursos en español y los parlamentos en farsi, entre las imágenes áridas del desierto y los paisajes secos del norte de España, comienza a develarse que los discursos de estos dos cineastas parecen tener puntos de contacto de llamativa claridad; esta repentina aura de epifanía cubre al auditorio y los realizadores comienzan a hablar, sobre el vacío de un silencio atento y respetuoso. Kiarostami hace alarde de una admirable modestia, la cual sólo un creador de su

talla puede llevar con tanta sinceridad; Erice se muestra más barroco, pero se escuda tras un discurso coherente y pausado, la encarnación misma de la mesura. Apenas si se miran, la complicidad es apenas tangible, pero se mencionan, se buscan, dejan en claro que disfrutaban siendo coprotagonistas de la gala.

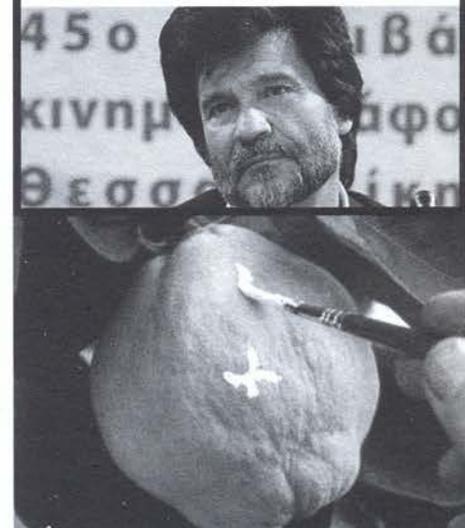
Bergala, quien amaga con jugar a la obviedad, define a ambos como responsables de un cine "caracterizado por la observación minuciosa, la paciencia y la atención a las pequeñas cosas", pero pronto patea el tablero y propone hablar, en primer lugar, sobre las implicancias de filmar en ángulo recto, como si la realidad se diera en dos dimensiones. Imágenes del cuadro de *El sol del membrillo* y de las casas de *¿Dónde queda la casa de mi amigo?* ilustran el concepto. Erice habla de intuición; Kiarostami, de comodidad. Ninguno niega que el recurso formal no es más que otra manera de acercarse a la realidad, esa obsesión que en algún punto ambos comparten. El iraní, especialmente, suelta la primera de sus fascinantes respuestas, al explicar por qué sigue filmando del modo en que lo hace: "Es como mis zapatos. Puede que me compre un par de zapatos nuevos y muy hermosos, pero incómodos; también están aquellos zapatos muy cómodos pero poco atractivos. Por lo tanto, al final elijo siempre mis propios zapatos, que son lindos y a la vez cómodos".

Otro tópico que Bergala aborda y que ambos cineastas comentan con entusiasmo es la presencia de la naturaleza en sus films: la aparición de la luna en *El sol del membrillo*, en el lago de *El espíritu de la colmena* y en *Five* sirve como punto de partida visual y sonoro a esta nueva inquietud. Erice toma el mando esta vez y se apresura a aclarar: "Abbas es un realizador mucho más luminoso que yo, yo soy más nocturno o crepuscular". No extrañan estas palabras por parte de un hombre de semblante sereno y algo lúgubre; diez años de trabajo en vano sobre *El embrujo de Shangai*, película que terminaría en manos de Fernando Trueba, parecen haber calado hondo en la moral de Erice.

El tono ameno de la charla y su devenir la hacen recalar, incluso, en zonas en las que el propio Bergala se muestra reacio. Uno de esos momentos es cuando se habla de la crítica. Kiarostami, en su tono jocoso, menciona el temor que le generan los críticos, a quienes considera monstruos mitológicos y sapientes que son capaces de ver en sus películas mucho más de lo que él podía haber imaginado; su modestia es encantadora, su desconcierto parece genuino. Erice, quien ostenta un pasado de crítico, se extiende un poco más en el tema y no sólo habla de la vital influencia que ciertos críticos tuvieron en él (menciona a Bazin en el primer lugar), sino que define, sin



Arriba: Abbas Kiarostami y una de sus fotografías. Abajo: Victor Erice y *El sol del membrillo*.



duda alguna: "La crítica es un acto de amor. Cuando uno ama a una película es probable que diga cosas mucho más interesantes. Yo fui un crítico mediocre, salvo cuando escribí sobre lo que amo". Justo cuando ambos comienzan a debatir sobre el papel que juega la crítica de cine en la lucha contra el olvido de ciertas películas, Bergala corrige el rumbo de la conversación y pregunta por la tendencia de ambos invitados a filmar la infancia.

Kiarostami aprovecha la oportunidad para hacer una confesión interesante; anuncia, sin pudor alguno, que él no tenía intenciones de dedicarse al cine sino a la publicidad, y que fue un trabajo por encargo con niños lo que lo empujó a interesarse en la posibilidad de hacer películas. Erice, siempre más reflexivo, alega que filmar niños siempre es hacer documental, porque el niño siempre es auténtico, vive delante de la cámara.

A esta altura del evento, los roles se han configurado bastante claramente y tanto el auditorio como los participantes saben qué esperar, en líneas generales, de cada uno. Cuando el moderador interroga por qué no se miran a la cara, Kiarostami elige el humor: "Bueno, somos dos tipos muy reservados, que se sienten incómodos aquí. Nuestro lugar es detrás de cámara, desde allí decimos todo. Esto es para mí como un examen oral, me da un poco de miedo, y creo que a Víctor también". El público ríe, el hombre de las gafas oscuras dirige una mirada cómplice a ese español cejijunto y retraído y el intercambio verbal se renueva.

El trabajo con actores no profesionales se menciona (ejemplificado con las mujeres que Kiarostami filma en *Detrás de los olivos* y con la mujer que anuncia los programas de cine en *El espíritu de la colmena*) y ambos coinciden en que son elecciones que surgen de la frescura que esos seres pueden aportar a las películas, pero tam-

Erice reconoce lo que le debe al cine pero lo distingue de la industria; Kiarostami hace una defensa del cine inacabado, que completa el espectador.

poco niegan el goce que les produce la solidaridad de los integrantes de las comunidades (sean asturianas o iraníes) al dejarse retratar en sus películas.

Finalmente, queda lugar para preguntas del público y para anécdotas variadas, así como para definiciones de esas que quedan en la historia. Erice reconoce que hizo su primera película por encargo y no se empacha al criticar sus elecciones musicales para *El espíritu de la colmena*. El director español también elogia el trabajo de "reeducación de la mirada del espectador" por parte del iraní, pero este le retruca desde su posición habitual: "No me siento autorizado para decir de qué manera la gente debe reflexionar sobre nada. Las preguntas complejas en torno a la humanidad intentan responderlas los profetas y los políticos. Pero nosotros, los artistas, no tenemos por qué compartir sus respuestas". Erice reconoce todo lo que le debe al cine, pero pronto lo distingue de la industria cinematográfica; Kiarostami hace una tenue defensa del cine a medio hacer o inacabado, que se completa por el universo creativo del espectador. Ambos dedican cierto espacio a las nuevas tecnologías, pero es Erice quien va más allá y exclama que "parece bastante evidente que hay un cine que ha muerto y otro que está naciendo, en todas partes" como producto de ese desarrollo.

Ambos dejan la sala, íntegros, como llegaron, y uno no puede evitar preguntarse: si jugásemos a ese juego planteado por el crítico francés antes mencionado, ¿qué serían estos dos hombres si no fuesen directores de cine? Es probable que Erice desapareciera. ¿Y Kiarostami? Su fortaleza y su felicidad nos hacen dudar. "Con Kiarostami se acaba el cine", exclamó exultante, cuarenta años más tarde, ese mismo crítico y cineasta francés, quien curiosamente responde al nombre, nada más y nada menos, de Jean-Luc Godard. [A]

Bridge the gap te invita a participar de su nueva propuesta

@ the movies

un espacio para que disfrutes tu cinefilia desde el inglés

a partir del 2006 en **EL AMANTE / ESCUELA**

Toda la información la encontrás en www.elamante.com

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

Home movie

por Jaime Pena

La casa de mi abuela es una película casera. En todos los sentidos. Una película familiar que trata sobre la abuela de Adán Aliaga, el director. Y sobre la casa donde ha vivido a lo largo de 52 años: Jacinto Benavente número 10, San Vicente del Raspeig, en el extrarradio de Alicante. Una *home movie* rodada a lo largo de cuatro años que ha encontrado finalmente la financiación necesaria para completar la posproducción, una financiación ridícula desde el punto de vista de los presupuestos manejados por la industria española... pero esta, ya decíamos, es una película familiar y no profesional. Una película que habla de muy pocas cosas. Una abuela, su nieta, las amigas de una y otra, un gato, unas ratas, una televisión que no funciona, una cisterna que tampoco funciona, una casa que ha sido vendida a una promotora urbanística y que más pronto que tarde será derruida. Temas muy cotidianos, casi anodinos, demasiado caseros. Y sin embargo *La casa de mi abuela* es un perfecto ejemplo del (mejor) documental que se hace ahora mismo en España.

Una reforma urbanística y una casa que ha de ser derribada, como de hecho nos mostrarán las últimas imágenes del film. La sombra de *En construcción* parece ser muy alargada y ha contaminado a muchos documentales realizados en los últimos años. En este caso los parecidos son más superficiales. Aliaga, como Guerín, se sirve de un marco temporal delimitado, ahora los últimos meses o años que pasa una anciana en la que casa que ha habitado durante dos terceras partes de su vida, entonces un proceso de rehabilitación urbanística que afectaba a todo un barrio y que comprendía desde el derribo de unas viejas y degradadas viviendas hasta la construcción de unos modernos edificios que venían a reemplazarlas. Y con ellos, por supuesto, unos nuevos vecinos *ad hoc*. El marco temporal de la película de Aliaga, a diferencia del protagonismo coral de la de Guerín, acoge las vivencias de unas pocas personas, en especial la peculiar relación entre la anciana y su nieta, lo que hace más sencillo personali-

zar uno de los grandes temas que el cine español se resiste a afrontar, aunque constituya el trasfondo de películas como *En construcción* y *La casa de mi abuela*: la fiebre de la especulación urbanística que asola buena parte de las áreas turísticas españolas, particularmente las costeras, y que está llevando a la desaparición de las viviendas tradicionales unifamiliares –desplazadas ahora a las urbanizaciones de lujo– y a su sustitución por gigantescos bloques de viviendas. Todo ello está implicando el fin de todo un modo de vida, asociado normalmente al pueblo o al barrio, una renuncia que la abuela de Adán Aliaga concibe, qué remedio, como un sacrificio por el bien de sus hijos (económico, se entiende). Sí, este tono crepuscular ya estaba en *En construcción*, pero los abundantes recursos sonoros y de montaje de los que hace gala Aliaga están en las antípodas del modo de concebir el documental por parte de Guerín.

Esta película llena de desternillantes conversaciones entre un grupo de ancianas –con sus confusas afirmaciones en torno a la fe religiosa– se alzó con el premio Joris Ivens en el International Documentary Film Festival de Amsterdam. Este mes se estrena por fin en España y en abril podrá verse también en el Bafici. Antes, en Mar de Plata, los espectadores argentinos tendrán la oportunidad de descubrir los nuevos trabajos de otros dos jóvenes documentalistas. El venezolano Andrés Duque, afincado desde hace unos años en Barcelona, había presentado el año pasado en el mismo festival *Iván Z.*, el incisivo retrato en su retiro del mítico director de *Arrebato*. Su nuevo trabajo, *Paralelo 10*, es un producto de difícil clasificación, a medio camino entre el documental y la pieza de museo, el retrato en apenas treinta minutos de una esquizofrénica filipina y el misterioso ritual autocurativo que practica día tras día en una esquina barcelonesa.

De Óscar Pérez es probable que no se haya visto nada en los festivales argentinos. *Salve Melilla* no alcanza la hora de duración pero puede constituir toda una revelación y su



peculiar personaje central, retratado unas veces con respeto y otras con cierta –y puede que inevitable– crueldad, en una de las *estrellas* de Mar del Plata. La sinopsis facilitada por la productora hace ociosa cualquier información adicional: “Cuando empieza la Semana Santa melillense Carlos Rubiales, un ciudadano anónimo de la ciudad, se convierte en una pieza crucial de la celebración a través de su programa en la televisión local, *Cruz de Guía*. Para los melillenses Carlos Rubiales es *el hombre de la Semana Santa*. A lo largo de los días, y las procesiones, el perfil de Carlos Rubiales, y de la fronteriza ciudad de Melilla, se irán dibujando. *Salve Melilla* muestra las fuertes tensiones y contradicciones que afectan, en el siglo XXI, a un catolicismo apoyado en la tradición, la hispanidad y una evidente presencia militar”.

Tres jóvenes directores y tres formas diferentes de concebir el documental... y el cine español. Entiéndanme si este mes no les he castigado con el otro cine español, el que ocupa las salas comerciales, venga este firmado por veteranos como Emilio Martínez-Lázaro (la secuela *Los 2 lados de la cama*), Miguel Albadalejo (*Volando voy*), Ventura Pons (*Animales heridos*) y Manuel Gutiérrez Aragón (*Una rosa de Francia*, cubana y con Perugorria, uf) o por debutantes como Santiago Taberner (*Vida y color*) y Chema de la Peña y Gabriel Velázquez (*Sud Express*). ¿Me disculpan si me (les) ahorro los comentarios? [A]

FUERA DEL CINE

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

DVD

El guerrero

The Warrior

Reino Unido/Francia/Alemania. 2001. 85'. **DIRIGIDA POR** Asif Kapadia. **CON** Irfan Khan, Puru Chibber, Aino Annuddin. (Gativideo)

¿Cuál es la línea que divide a las grandes películas de aquellas que apuntan a serlo pero quedan varadas a mitad de camino? Claro está que la subjetividad de cada espectador juega un rol esencial, pero en el caso de *El guerrero* –film de capitales británicos aunque hablado en idioma hindi, dirigido por un londinense de ascendencia india– la pregunta adquiere, más allá de las preferencias personales, una relevancia histórica ligada a la evolución del arte cinematográfico. Resulta claro como el agua que el linaje al cual Asif Akadia pretende pertenecer con este, su primer largometraje, incluye a realizadores como David Lean o Akira Kurosawa –particularmente este último– en sus vertientes más poéticas y grandiosas. Detrás de la anécdota del guerrero Lafcadio, sicario, matón y verdugo empleado por el Señor de la zona que un buen día decide abandonar la vida de la espada y la sangre, descansan diversas preocupaciones humanistas caras a los realizadores antes mencionados. El asesino a sueldo interpretado por Irfan Khan (reconocida estrella de Bollywood, aquí en un rol poco glamoroso) se revela contra el sistema que le ha dado techo y comida durante toda su existencia como resultado de una crisis moral, poniendo así en riesgo no sólo su propia vida sino también la de su hijo. Así comienza una travesía a través del desierto en busca del hogar perdido, tal vez de aquel que nunca se ha tenido. Pero las virtudes de la historia no descansan en la colorida y rítmica superficie del cine popular indio: *El guerrero* es un drama histórico lacónico y seco –y no exclusivamente por esa arena infinita que envuelve a los personajes durante gran parte de la trama–, donde las



...una creación más equilibrada, noble y personal que la gran mayoría de los films históricos que se producen actualmente.

palabras parecen estar de más y son las miradas de los personajes las que dan sentido y fuerza a las escenas. Así, los mejores momentos son aquellos en los cuales las escenografías naturales y los seres que las habitan dialogan entre sí a través de su propia imagen, momentos de cine puro. La extraña pero necesaria relación que se establece entre Lafcadio y un joven ladronzuelo, por momentos semejante a la de un padre y su hijo, acerca esa dosis de redención que el guerrero busca desesperadamente.

¿Cuáles son, entonces, los supuestos problemas de *El guerrero*? ¿Por qué no está a la altura de *Lawrence de Arabia* o *La fortaleza oculta*, por citar dos ejemplos? Cuestiones de presupuesto al margen, hay en el film una pátina de cálculo comercial ligada a su circulación en festivales de cine, que hace mecha en el resultado final y merma sus bondades cinematográficas, cierto gusto a desconfianza en el material que le resta fuerza y lirismo. Claro que, como contrapartida, puede afirmarse que muchas cosas han cambiado en el cine durante los últimos cuarenta años pero una verdad ha permanecido inmutable: la necesidad de responder a productores y financistas. Lo cual no deja de ser estrictamente cierto. Quizá los motivos de esa falta de grandeza descansen en el hecho de que el cine clásico y sus esquemas de representación han perdido vigencia. O bien, reflexionando sobre uno de los más famosos brulotes godardianos, es posible que la secreta alquimia artesanal de ese cine se haya perdido para siempre, reemplazada por el culto al autor instantáneo, aquel que se reconoce como tal a partir de su primera obra. Más allá de estos devaneos y cuestionamientos, que el lector sabrá perdonar, es justo decir que *El guerrero* es una creación más equilibrada, noble y personal que la gran mayoría de los films históricos que se producen actualmente, por la sencilla razón de que no necesita de explicaciones y razonamientos sobreexpuestos para hacerse comprender y apreciar. Así de universales y eternas son sus preocupaciones.

Diego Brodersen



Violencia diabólica

The Devil's Rejects

Estados Unidos, 2005, 109', **DIRIGIDA POR** Rob Zombie, **CON** Sid Haig, Bill Moseley, Sheri Moon. (LK-Tel)

Al creador y líder de la banda White Zombie, cinéfilo de estirpe y amante autoproclamado del cine de horror, la muerte parece sentarle bien. Tanto como el rol de director de cine. *Violencia diabólica* (otro de esos títulos locales que derrochan personalidad) continúa el derrotero de la familia de asesinos de *1000 cuerpos*, aunque en este caso —y allí radica gran parte del interés de esta secuela— les toque sufrir en carne propia, durante un tiempo, el rol de víctimas. Rob Zombie retoma la historia exactamente donde la abandonó, como si se tratara del segundo capítulo de una miniserie, y emplea gran parte del metraje en narrar la cacería humana emprendida por un sheriff cuyo hermano fue salvajemente asesinado en la anterior entrega. Así las cosas, la sangre comienza a brotar a raudales, aunque bien lejos termina el film del *gore* desembozado que aparenta prometer. Con reminiscencias a cierto terror setentoso, en particular a *El loco de la motosierra*, y un sentido del humor abigarrado y reventón, *Violencia diabólica* es lo más parecido a un relato que fuera pergeñado por algún miembro del clan Manson en las horas previas a ser frito en la silla eléctrica. Sólo así, con mucha ironía y algo de placer culpable, puede disfrutarse de ese final en *ralenti* que remite a la muerte de otro grupo de criminales, mucho más limpios y lindos: Butch y Sundance. Imperdible la escena del crítico de cine y sus listados de películas de los Hermanos Marx.

Diego Brodersen



Finales felices

Happy Endings

Estados Unidos, 2005, 128', **DIRIGIDA POR** Don Roos, **CON** Lisa Kudrow, Steve Coogan, Jesse Bradford, Maggie Gyllenhaal. (LK-Tel)

Don Roos. Quizá lo recuerden por *Lo opuesto del sexo*, film de una moralina feroz y que se sostenía en la soberana actuación de Christina Ricci. Bien, Don vuelve a querer demostrar que el buen cine pasa por los malabarismos de guión y se las ingenia para contar diez historias interrelacionadas. No sólo cree eso respecto de la primacía del libreto y la actuación como únicos elementos del cine, sino también que “realismo” e “inteligencia” son lo mismo que “naturalismo ramplón” y “cinismo irónico”. Por supuesto, habrán adivinado que el título del film es un chiste, que no causa gracia como ningún otro de los que salivan el film. A ver: una chica se muda con un muchacho que vive con su padre viudo, es decir, el viudo se “enamora” de la chica. Entre los personajes hay lesbianas, directores que chantajejan por el arte y el negocio, y comportamientos “malos” tan absurdos como manipulados por el director, que mira a sus criaturas como a amebas. Es decir, estamos en el terreno de los admiradores de Robert Altman, ese señor que no tiene la menor idea de lo que es la humanidad y se parece a esos ancianos quejosos que señalan con el dedo y terminan con un “qué mal que estamos”. No, Roos dice: “Hay que amarlos a todos, caramba, y es una orden, así lo dice el libreto y tú, espectador, estás incluido en él”. Dice, no muestra: el director se levantó un pedestal como escritor y ahora andá a bajarlo. El film, en nuestro país, sólo se estrena en video, y eso importa más que cualquiera de los sufridos y ridículos y planos personajes de la película. **Leonardo M. D'Espósito**



Crimen perfecto

Poodle Springs

Estados Unidos, 1998, 100', **DIRIGIDA POR** Bob Rafelson, **CON** James Caan, Dina Meyer, David Keith. (Gatvideo)

P*oodle Springs* es el nombre de la última novela dedicada al detective Philip Marlowe. En realidad, se trata de un texto que la muerte de Chandler en 1959 dejó inconcluso y que fue publicado recién tres décadas más tarde, luego de que otro escritor de novelas policíacas —Robert B. Parker— lo completara siguiendo algunas indicaciones manuscritas por el autor. *Crimen perfecto* es el poco original título local de su adaptación en formato de telefilm, editado en nuestro país recién ocho años después de su estreno en la cadena HBO. La buena noticia ante tantos retrasos es que bien vale la pena acercarse al videoclub y alquilar una copia de este pequeño homenaje a la literatura policial y, a su manera, el *film noir* de los años 40. La historia transcurre días antes del asesinato de Kennedy y se centra en uno de esos intrincados casos que solían tocarle en suerte a Marlowe: asesinatos entrelazados, dobles identidades, chicas ricas con un “pasado” y bravucones varios. A esas complicaciones se les suman otras, más cotidianas y pueriles: el detective acaba de contraer matrimonio con una bella y mucho más joven mujer. El marchito Bob Rafelson (bueno, bueno... el hombre al menos dirigió en su momento *Mi vida es mi vida*) se las arregla para hacer de *Crimen perfecto* uno de esos productos televisivos que no deparan demasiadas sorpresas pero que poseen un suficiente grado de interés. Además, siempre es un gusto ver a James Caan paseándose delante de la cámara. **DB**



Testigo en peligro - Edición especial de colección

Witness

Estados Unidos, 1984, 112', **DIRIGIDA POR** Peter Weir, **CON** Harrison Ford, Lukas Haas. (AVH)

La edición especial de colección de *Testigo en peligro*, sin ser todo lo lujosa que el rimbombante título publicita, mejora la abúlica edición anterior que el mismo sello había hecho de la película en DVD. Los extras tienen varios cambios: una escena entre Kelly McGillis y la hermana de Harrison que no quedó en el corte final, varios trailers y, sobre todo, un largo documental dividido en cinco partes.

Ese documental tiene la misma lógica que la construcción del granero en la película: muestra cómo se hizo, desde los cimientos hasta que se clavó el último clavo. Y cómo cada persona dio un aporte individual al resultado. Aunque los demás integrantes de la película destacan a Weir, queda claro que cada uno agregó algo importante.

Lo mismo pasa en *Testigo en peligro* con la construcción del granero. Es de esos momentos que sirven para dar una posible respuesta a la pregunta sobre qué hace grande al cine: quizá sea que en las películas la gente se junta y hace algo bueno. El sentimiento de comunidad en estado puro. Una comunidad que está viva y construye un futuro mejor. Entre los hombres y mujeres que pasan ese día al sol, no hay nadie que se destaque, participan todos de algo mayor que los incluye y supera. La alegría de estar al aire libre juntos. No es que con eso arreglen todos los conflictos internos y ya no tendrán problemas, sino que los dejan de lado por un rato para solucionar algo más importante.

Manuel Trancón

QUÉ NOME ALQUILO

por Juan P. Martínez

Luz de luna - Temporadas 1 y 2 Moonlighting - Seasons 1 & 2

Estados Unidos, 1985, 1245' en 6 discos

CREADA POR

Glenn Gordon Caron. (LK-Tel)

Si el número pasado celebramos el lanzamiento de las primeras dos temporadas de esta maravillosa serie sin conocer las características de las edición local, ahora debemos darles malas noticias. En una maniobra inexplicable, LK-Tel decidió editarla... ¡¡¡sin subtítulos en español!!! Y como si fuera poco... ¡¡¡el material extra sí viene con subtítulos!!! O sea que si uno no sabe inglés, va a tener que bancarse ver los episodios con el audio en español, que encima suena horrible. Si cuando la dieron por Sony subtitulada usted la grabó, le recomendamos que por el momento no la borre. Y LK-Tel queda completamente aplazado.

The Great Rock 'N' Roll Swindle

Reino Unido, 1980, 103'

DIRIGIDA POR

Julien Temple. (Universal)

El caso de este excelente documental de Temple sobre los Sex Pistols, realizado luego de la ruptura del grupo y desde el punto de vista de su trastornado manager Malcolm McLaren, es un poco más alarmante que el de *Moonlighting*, ya que ni siquiera tiene subtítulos en inglés y, por más inglés que uno sepa, es harto difícil entender el acento *cockney* con el que habla esta gente. Señores editores de películas: por favor, chequeen el material antes de lanzarlo al mercado. Uno sospecha que habrán pensado que era un show en vivo y que no requería subtítulos, pero eso no haría más que evidenciar un alto nivel de desidia por parte de los fabricantes.

Million Dollar Baby

Estados Unidos, 2004, 132'

DIRIGIDA POR

Clint Eastwood. (AVH)

En cuanto a la edición local del polémico (en esta revista, claro) film de Clint Eastwood, hay que decir que nuevamente se han portado mal. La versión americana viene en dos discos, uno con la película y otro con material extra. Aquí se amontonó todo en un solo disco, sacrificando obviamente la calidad final del producto debido a que aumentó compresión. Pero eso es lo de menos. En la contratapa dice: "Versión Widescreen: preserve el formato de su versión original". Lo de Widescreen es verdad. Pero el resto es una vil mentira, ya que su formato original es *scope*, o sea 2.35 veces más ancho que alto, y aquí tenemos un ratio de 1.85.

Magnolia

Estados Unidos, 1999, 188'

DIRIGIDA POR

Paul Thomas Anderson. (AVH)

Aquí tenemos otro caso similar al anterior. En su momento, en Estados Unidos New Line lanzó *Magnolia* en DVD en una edición hermosa de dos discos, uno con la película y el otro con un gran documental/diario de rodaje del film, más el video de "Save Me" de Aimee Mann. Pero cuando AVH la lanzó aquí, fue en una edición cualquier sin ningún extra que en lugar del 2.35 de su formato original, estaba recortada a 1.85. Esto resulta altamente molesto, ya que Anderson suele encuadrar minuciosamente para el formato *scope* y ese recorte en la imagen le quita mucho de su poder visual. Esperemos que algún día se pongan las pilas y la editen como se debe.

QUÉ ME COMPRO

por Diego Brodersen

Diez Mizoguchis diez! Una verdadera friolera, como les gusta decir en la Madre Patria, máxime si tenemos en cuenta la poca disponibilidad de títulos del maestro nipón en formato digital. El sello español DeA Planeta editó dos packs dedicados a su obra, cada uno de ellos con cinco películas y utilizando en casi todos los casos las remasterizaciones realizadas por los japoneses en los últimos años. La Colección Kenji Mizoguchi Vol. 1 incluye su último film, *La calle de la vergüenza*, *La señorita Oyu*, *La mujer crucificada*, *Los amantes crucificados* y la enorme, extraordinaria, imperdible *El intendente Sansho*. La segunda, por otro lado, arremete con uno de sus dos únicos

films en color, *La emperatriz Yang Kwei-fei*, rodada en coproducción con los estudios Shaw Brothers de Hong Kong, *Historia del último crisantemo*, *Utamaro y sus cinco mujeres*, *Los músicos de Gion*, otra verdadera obra maestra que no suele formar parte del canon mizoguchiano, y *Ugetsu Monogatari*. Para quienes dispongan de algún amigo viajero que pueda comprar y traer consigo la valija un poco más abultada, son 50 euros por pack, diez por película. Para quienes tengan algo más de dinero y ningún amigo en las Europas, sitios como dvdgo.com, elcorteingles.es o fnac.es recargan aproximadamente otros 50 por gastos de envío. A juntar billetes, que bien vale la pena. [A]

QUÉ ME BAJO

por Leonardo M. D'Espósito

Hermandos, en secreto de confesión, el otro día, un feligrés vino llorando a contarme que había caído en la tentación y bajó films de Ken Russell. Que empezó por *Mujeres enamoradas* (vean el título, puro gancho del Tentador), mencionó la falta de fuentes completas para *Los demonios* y después siguió y siguió... ¿No saben que ese hombre filmó *El Amante de Lady Chatterley*, un libro prohibido por el Santo Padre a todo buen cristiano? ¿Y que encima se alió con la música del Diablo y filmó *Tommy*? ¡Ay, hermanitos míos en la Comunión! Hubo un tiempo, hace como treinta años, cuando gente del Estado, hoy

corrupto, no dejaba que asquerosidades como *Lisztomanía* se vieran, que le sacaba los delirios blasfemos a *Estados alterados*. Pero el Diablo es el Enemigo porque sabe burlar a los hombres morales: hoy estamos en disolución moral y tenemos Internet. Por eso, hermanos, nada de poner "Ken Russell" en el eMule. Todos sus films, incluso esos que la Providencia hizo que nadie quisiera estrenar, están allí, esperando. Antes de tentarse, recen un rosario, piensen en la paz, en el rostro dulce de los monaguillos y en el amor fraterno de la Iglesia, que los quiere y los protege como hijos. Oremos. [A]

Clint Eastwood, actor y director

Ya en esta misma sección (ver EA 134) nos hemos referido alguna vez a las características de la obra de Clint Eastwood en su doble rol de actor primero y realizador –de los mejores del cine actual– después, por lo que no abundaremos ahora en el tema. En aquella oportunidad la referencia venía a cuento de la proyección de una serie de películas dirigidas por él, pero como en este caso sólo se repite uno de aquellos títulos y además se agregan varios en su faz interpretativa, es que nos permitimos reincidir en el tema y reseñar brevemente los títulos que habrá oportunidad de ver este mes en distintos canales del cable.

Los films (aquellos sin ninguna aclaración son dirigidos por Eastwood) serán los siguientes.

La venganza del muerto, 1973, segunda película dirigida por CE y su primer western, es un relato que incorpora elementos de tipo onírico y antirrealista que también aparecerán ocasionalmente en algún otro título de su filmografía (*El jinete pálido*) y que consigue en varios pasajes un logrado clima.

Jinetes del espacio (2002), su film más hawksiano, en el que un grupo de veteranos astronautas retirados intentan reverdecer viejos laureles asumiendo una peligrosa misión en una obra que comienza en un tono cercano a la comedia para ir virando progresivamente a lo dramático. La secuencia final es notable.

El bueno, el malo y el feo (1966), dirigida por Sergio Leone, una suerte de apoteosis del spaghetti-western en la que Eli Walach se lleva las palmas en su jocunda caracterización de un personaje que parece salido de la mejor picaresca y una secuencia final –la del duelo– en la que el director *ralenta* y estira los tiempos hasta el infinito.

El fugitivo Josey Wales (1976), otro western que narra



Jinetes del espacio.

Eastwood por tevé

La venganza del muerto

1973, de Clint Eastwood
The Film Zone, 10-3, 11 hs.

Jinetes del espacio

2002, de Clint Eastwood
Space, 13-3, 22 hs.

El bueno, el malo y el feo

1966, de Sergio Leone
Space, 14-3, 22 hs.

El fugitivo Josey Wales

1976, de Clint Eastwood
Space, 15-3, 22 hs.

Impacto fulminante

1983, de Clint Eastwood
Space, 16-3, 22 hs.

Los imperdonables

1992, de Clint Eastwood
Cinemax, 17-3, 6.15 hs.

Magnum 44

1973, de Ted Post
Space, 17-3, 22 hs.

Por unos dólares más

1965, de Sergio Leone
Space, 19-3, 14.35 hs.

Sin miedo a la muerte

1976, de James Fargo
Space, 19-3, 20 hs.

Río místico

2003, de Clint Eastwood
HBO, 19-3, 22 hs.

El aventurero de medianoche

1982, de Clint Eastwood
Retro, 22-3, 22 hs.

Golpes del destino

2004, de Clint Eastwood
Movie City, 26-3, 22 hs.

Poder absoluto

1997, de Clint Eastwood
HBO-Plus, 30-3, 14.30 hs.

la historia de la venganza que decide tomar un hombre contra los asesinos de su familia en medio de los fragores de la Guerra Civil y que muestra influencias del mencionado Leone y el gran Anthony Mann, sobre todo en la utilización dramática de los paisajes.

Impacto fulminante (1983), cuarto film de la saga del inspector Harry Callaghan, que muestra sin ambages el costado más fascistoide de Eastwood en el que negros y latinos son villanos irredimibles, los homosexuales y lesbianas merecen ser castigados, y el asesinato, si es cometido por una blanca de ojos claros, puede quedar impune.

Los imperdonables (1992), un intento de hacer una suerte de western terminal, con un tono sombrío y desencantado que anticipa el de sus últimas películas, con varias escenas notables aunque en algunos momentos bordeando los límites de la solemnidad y la grandilocuencia.

Magnum 44 (1973), segundo de la saga Callaghan, dirigido en este caso por Ted Post, con guión de John Milius y Michael Cimino, plagado de escenas sádicas y brutales, aunque sin los rasgos ambiguos y la brillantez de la puesta en escena de su predecesora (*Harry el sucio*, de Don Siegel).

Por unos dólares más (1965), de Sergio Leone, segundo de la trilogía del pistolero "sin nombre" que hiciera famoso a Clint como actor, mucho más estiliza-

da que su antecesora (*Por un puñado de dólares*), con el tono ampuloso característico del realizador y una adecuada utilización de unos paisajes áridos y agrestes.

Sin miedo a la muerte (1976), de James Fargo, tercera entrega de la serie Callaghan en la que el protagonista muestra un grado de vulnerabilidad ausente en los otros títulos de la serie, dentro de un relato con una alta dosis de violencia pero con un inusual tono pesimista, cercano al nihilismo.

Río místico (2003), un film cuestionado por mucho de los admiradores de Eastwood pero que, aun con las objeciones que se le pueda hacer en el desarrollo de algún personaje y la sobrecarga de ciertas situaciones, muestra una intensidad dramática ausente en casi todo el cine contemporáneo.

El aventurero de medianoche (*Honkytonk Man*, 1982), para quien esto escribe, la mejor película de Eastwood como director, un relato ambientado en los años de la Depresión en el que Clint interpreta a un cantante de música country alcohólico y autodestructivo.

Golpes del destino (*Million Dollar Baby*, 2004), también rechazada por parte del staff de esta revista, es sin embargo una de las mejores películas de CE, un relato pesimista y sombrío, cercano a la tragedia, aunque con visibles ecos, para quien los quiera ver, del cine de John Ford.

Finalmente, *Poder absoluto* (1997), tal vez su film más político, es una de las obras menos vistas del actor/realizador y un film en busca de adecuado reconocimiento, con una excelente interpretación de Gene Hackman como el presidente de Estados Unidos.

Conviene entonces no desaprovechar esta oportunidad que ofrece el cable de ver una amplia y representativa muestra de la obra de quien es hoy el mejor director del alicaido cine norteamericano.

Jorge García

Dos directores polacos: Kieslowski y Majewski

No son muchas las oportunidades que existen, sobre todo en estos tiempos, de ver películas polacas, por lo que conviene no desaprovechar la oportunidad que ofrece el canal Europa, Europa de acercarnos –aunque sea de manera parcial– a la obra de dos realizadores de ese origen, muy diferentes en su manera de aproximarse al cine y también de diferente dimensión estética: Krzysztof Kieslowski y Lech Majewski. En el caso de Kieslowski, en esta misma sección (ver EA 140) –y en ocasión de exhibirse cuatro films de su etapa polaca, distintos de los que se verán ahora– ya hicimos una semblanza de los rasgos principales de su obra, por lo que evitaremos repetirnos. Y en cuanto a Majewski, es un realizador prácticamente desconocido en estas tierras, si bien tanto en el último Festival de Mar del Plata como en el Segundo Festival Internacional de Cine Independiente de esa misma ciudad se exhibieron algunas de sus películas. Nacido en 1953, Lech Majewski, quien se graduara en la famosa escuela de Lodz en 1977, es uno de los más polifacéticos artistas polacos ya que, aparte de cineasta, es también poeta, pintor, director teatral y de ópera, compositor y escritor, rasgos estos que dan lugar a una obra ecléctica que abreva en las más diferentes raíces y que, incluso en ocasiones, se aleja peligrosamente del cine. Radicado en Estados Unidos desde 1981, donde en 1996 obtuvo reconocimiento crítico por escribir y producir *Basquiat*, de Julian Schnabel, regresó a su país en 1997, dirigiendo allí y en otros países europeos varias películas.

De Krzysztof Kieslowski podrá verse uno de los títulos más representativos de su período polaco y el famoso *Decálogo*, realizado en 1988 para la televisión y en el que el director ofrece una personal visión de los Diez Mandamientos con situaciones aplicadas a la vida cotidiana de su país.



Una película de amor, o el Decálogo 6 según Kieslowski.

Sin fin (1984) es un relato de tono antirrealista y un marcado pesimismo acerca de la sociedad polaca –lo que le ocasionó problemas con la censura– en el que el fantasma de un hombre recientemente fallecido en un accidente contempla en su nueva condición las actividades que desarrollan sus deudos y amigos.

Decálogo 1 narra las dificultades que se suscitan entre un hombre apegado a la tecnología y su pequeño hijo de 11 años cuando este busca respuesta a algunas dudas que lo aquejan en una tía religiosa.

Decálogo 2 está centrado en la tortuosa relación que se entabla entre el anciano y solitario director de una clínica y una vecina embarazada que no logra decidirse entre su marido y su amante.

Decálogo 3 transcurre en la Nochebuena, cuando un hombre se levanta de la mesa familiar con una sospechosa excusa y sale a buscar a su amante, a quien ayudará a buscar a su desaparecido marido.

Decálogo 4 relata la nueva relación que se producirá entre una joven muchacha, hija única, y su padre cuando ella descubra una carta de él con la expresa indicación de ser leída después de su muerte.

Decálogo 5 narra el deambular de varios personajes por una ciudad inhóspita en la que la muerte aparecerá de manera inopinada y fortuita. Este capítulo dio origen al notable film

No matarás.

Decálogo 6 es una historia de amor y voyeurismo en la que un adolescente introvertido y solitario comenzará a trabajar de repartidor de leche para poder conocer a la mujer mayor que lo desvela. Episodio que dio lugar a otro gran film, *Una película de amor*.

Decálogo 7 comienza con el grito de una niña que despierta aterrorizada ante su hermana y su presunta madre, aunque luego nos enteraremos de que aquella es su verdadera progenitora.

Decálogo 8 está centrado en una profesora de ética cuya vida cambia cuando recibe una inesperada visita que, al sumerirla en el infierno de la memoria, producirá un cambio radical en vida.

Decálogo 9 narra la odisea de un joven al que le diagnostican una disfunción sexual, a la que se le agregarán la depresión y los celos, modificando todo su entorno laboral y familiar.

Decálogo 10, la única de la serie que se aproxima a un tono de comedia, relata la relación entre dos hermanos que vuelven a unirse cuando su difunto padre les lega una valiosa colección de estampillas.

En cuanto a Lech Majewski, serán cuatro los films a exhibirse.

El caballero (1980), su segunda película, ambientada en la Edad Media, está narrada íntegramente en verso, en medio de imágenes inspiradas en el arte de la época.

Prisionero de río (1988) es un thriller ambientado en Brasil, basado en un guión de Ronald Biggs, quien participara en el millonario robo a un tren en 1964.

El cuarto de los venados (1998) es, según el director, una "ópera autobiográfica" y lleva al extremo la artificiosidad de la puesta en escena.

Wojaczek (1999) es un atípico biopic sobre un escritor polaco, alcohólico y autodestructivo, quien se suicidara a los 26 años. **JG**

Europa, Europa

Krzysztof Kieslowski

Sin fin

1984

13-3, 20 hs.

Decálogo 1

13-3, 22 hs.

Decálogo 2

14-3, 22 hs.

Decálogo 3

15-3, 22 hs.

Decálogo 4

16-3, 22 hs.

Decálogo 5

17-3, 22 hs.

Decálogo 6

20-3, 22 hs.

Decálogo 7

21-3, 22 hs.

Decálogo 8

22-3, 22 hs.

Decálogo 9

23-3, 22 hs.

Decálogo 10

24-3, 22 hs.

Lech Majewski

El caballero

1980

8-3, 19 hs.

Prisionero de río

1988

15-3, 23 hs.

El cuarto de los venados

1998

22-3, 23 hs.

Wojaczek

1999

22-3, 23 hs.

CORREO DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRIBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Polémica
de lectores sobre
Secreto
en la montaña en
elamante.com

Buenos días, Gustavo:

Le escribo para hacer un comentario contradictorio a su crítica respecto a *Brokeback Mountain*. Por lo que pude leer, usted calificó a la película con un puntaje de 6 porque, a pesar de estar bien realizada (rubro por rubro, etc.), tener buenas actuaciones y buena música, cree que es fría y morosa, conduciéndonos hasta "casi" el aburrimiento. Lo que yo quisiera decirle (y aquí viene la contradicción) es que, a pesar de haber visto muchas películas que trataran de representar una gran pasión (por ejemplo: *Cold Mountain*, *Moulin Rouge!*, *Los puentes de Madison*, etc.), creo que estos dos actores, con ayuda de un gran director, han demostrado una de las mayores pasiones que se han plasmado cinematográficamente.

No sé a qué se refiere usted con "fría", pero si lo dice por la forma en que Ennis Del Mar (el personaje de Heath Ledger) deja cosas importantes sin decir, como por ejemplo "te amo", o por cómo está contado el romance, debo decir que a veces una mirada, un gesto o un silencio le dan a una relación más calor e importancia de lo que una frase o acto sexual podrían. No es que yo sepa de amor porque simplemente tengo 16 años, y la única excusa que puedo darle es que amo el cine más que a mi propia vida. Y por eso me atreví a escribirle. No para criticarlo sino para agradecerle su crítica, ya que esta me permitió formar mis propias conclusiones. Por lo tanto, espero que no le moleste mi comentario y que escriba sus críticas profundamente, como seguramente lo ha hecho hasta ahora.

MADDELÉN ROSSI

LA PLATA

Amigos de EA:

¿Esto que les relataré pasará muy seguido? Había visto antes de su estreno *Las muñecas rusas*, y como la disfruté mucho (como su precuela *Piso compartido*) decidí volver a verla, pero ahora con mi novia. Grande fue mi sorpresa cuando me percaté de que a la copia le faltaba un rollo, justo en la parte que Xavier le pide a su amiga lesbiana que se haga pasar por su novia para visitar al abuelo. Salí de la sala (Showcase Belgrano), avisé, pero me dijeron

que la copia vino así. Cuando al finalizar vi el reloj y justo faltaban los 20 minutos mencionados, hablé con el encargado y dejé mi queja en el libro. Luego avisé a la gente de prensa de la distribuidora Alfa Film. ¿Esto pasará muy seguido? ¿Fue sólo un error u otra de las benditas cuestiones que las cadenas realizan para que les "entren" todas las funciones? Como en el Village Recoleta, que ahora resulta que cambia la cantidad de minutos de cortos según el film (sin avisar a sus clientes cuando compran la entrada). Así pasó con *Munich* en la sala 1, la más grande, cuando el film empezó cinco minutos después de la hora en que se cita, y pasó lo esperable: estaba a medio llenar y con todo el mundo entrando para recién acomodarse. Eso sí, ayudó mucho a que no empezara muy tarde la función siguiente de traspasche.

NICOLÁS KUSMIN

Amigos de EA:

Qué horror es leer un correo de lectores como el del tal John Parker Welles en defensa de su "atacado" Fidel. Esta persona sólo se ha dedicado a leer a parte del staff que se refirió a Cuba. Pero parece que sobre los fusilamientos, la prisión para escritores y poetas, y más desastres, ni chistar. Y menos haber visto *Comandante* o la más reciente *Looking for Fidel*. Y a Oliver Stone no se lo podrá calificar de republicano neofascista como a George W. Estar de un lado no significa no ver las aberraciones de los propios y ajenos. "El otro lado de la fuerza" se da en las películas.

NICOLÁS KUSMIN

Queridos amigos de El Amante:

Escribo una vez más desde Londres porque he ido a ver una película maravillosa, de esas que no se suelen ver seguido, es que es una de Werner Herzog; que si esta industria-arte de la que nos ocupamos tiene genios actualmente, sin dudas uno de ellos (si no el más grande) es Herzog. Se llama *Grizzly Man* la nueva película del maestro y es un documental sobre un maníaco depresivo con delirios de grandeza, un amor *fou* por los animales, una filosofía new age muy sui generis, que se pasa cada verano

durante 13 años conviviendo con osos con la intención de "protegerlos" en una reserva de Alaska donde no necesitan protección, acercándose peligrosamente a los animales salvajes. En el verano de 2003 un oso se lo come a él y a su novia. Los rescatistas encuentran entre sus pertenencias más de cien horas de registros. Con ese material comienza a trabajar Herzog en la película, logrando un retrato maravilloso de la personalidad desquiciada de este tipo llamado Timothy Treadwell. Ahora, mi novia no cree que sea un documental. Ella opina que los personajes que aparecen y las cosas que dicen son de una ironía sobrenatural como para no haber sido escritas por un guionista maestro en la ironía (como Herzog) y ella está convencida de que se trata de un *Blair Witch* bien hecho. No puedo escribir más porque estos cyber londinenses son muy caros pero, para la votación de fin de año, ya saben: mi voto va para *Grizzly Man*. Además se ha estrenado la última de Malick, así que va a ser una larga sesión de estrenos este mes para mí, amigos. Parece que está muy buena y que es su versión de la historia de Pocahontas. Bueno, amigos, hasta la próxima. No veo la hora de volver sólo para conseguir los dos números de *El Amante* que me voy perdiendo. ¿Hay alguna forma de enviármelos a un precio razonable?

PATRICIO GARCÍA

Munich, vista desde la otra orilla

Al momento de escribir estas líneas, los ánimos están caldeados en ámbitos diplomáticos, políticos, ambientalistas por el asunto de las papeleras. Como resulta ocioso opinar sin tener a mano un buen diagnóstico de impacto ambiental, serio y desinteresado (no por el medio ambiente sino por los intereses económicos en juego), prefiero hablar sobre *Munich*, el último *opus* del gran Steven Spielberg. A esta altura del partido parece redundante escribir sobre las genialidades de Spielberg, más aun cuando ya desde la temprana *Duel* nos ha venido sorprendiendo año tras año con cada una de sus propuestas. Error. Todavía hay gente que duda.

Todavía hay gente que no lo puede ver si no hay detrás un asunto fantástico o, peor aun, hay gente que prefiere sus películas "serias" y desprecia las de "sólo entretenimiento".

Entonces resulta necesario una y otra vez insistir sobre las calidades de Spielberg e intentar colocarlo, cada vez que tenemos la chance, en el lugar que se merece. Si bien el director estadounidense no necesita nuestra ayuda desde el punto de vista económico (al contrario, che, *mostro*, tirate unos manguitos para que la barra se enderece), me parece que para la crítica todavía no ha demostrado la maestría suficiente como para estar en los rankings de la historia del cine (aunque hay excepciones: por ejemplo, HAT incluye a *El imperio del sol* entre sus favoritas). *Munich*, desde ya, se encarga de difuminar cualquier límite preciso entre las películas "serias" y, no sé cómo llamarlas, las películas ¿en joda? de Spielberg. Si algo tiene de particular, de distinto esta película, es disolver todos los discursos posibles sobre el tema en cuestión (sionismo, terrorismo, terrorismo de Estado, etc.) dentro de una narración cuya razón es la historia de una venganza (con una larga tradición, desde *El vengador anónimo* hasta *Kill Bill*). Es decir, Spielberg no se detiene para discursar, para expresar su punto de vista, como está bastante de moda, a través de un personaje extraordinario al estilo Donald Sutherland en *JFK*. Esto significa que, por más que uno quiera ver otras cosas, el "mensaje", la opinión del director debe buscarse

en la globalidad del film. No en vano en el final da cuenta del resultado de la cacería: nueve de once terroristas fueron finalmente eliminados. Pero, claro, por algo es cine lo que vemos y no radio; las Torres Gemelas (y algo difusas ya) aparecen en la *skyline* de Nueva York. Creo que no era necesaria la aclaración pero Spielberg lo hace igual. Hace un cine para todos los espectadores posibles, como en distintas capas. Y cada cual podrá elegir la capa sobre la que apreciará al film. Desde el punto de vista de las nacionalidades, Spielberg le dirá al israelí: "Estoy de acuerdo con nuestra lucha, con nuestros anhelos, pero no dejemos de pensar en el precio (en vidas) a pagar por ello". Al Tercer Mundo (y Cuarto y Quinto) le dice: "Aunque ustedes no lo crean, hay en los países más poderosos gente inteligente y sensible (al mismo tiempo) que es capaz de utilizar su poder constructivamente para ayudar a crear un mundo mejor". A los estadounidenses les dice: "Si no intentamos frenar la espiral de violencia, nos esperan cosas terribles. Ya fallamos una vez, ¿estamos dispuestos a tropezar dos veces con la misma piedra?". Pero la función más especial, la capa más exclusiva, Spielberg la construye dirigiéndose directamente a George W. Bush: "Señor Presidente, el terrorismo de Estado es la peor forma de ejercer el poder y usted está transitando por ese camino" (es la versión cinematográfica de un reciente discurso de Al Gore refiriéndose al peligro que corre la Constitución de los Estados

Unidos frente a la acumulación de Poder Ejecutivo con relación a los otros dos poderes). Steven y las metáforas. *La terminal* era una gran metáfora de los Estados Unidos: un país donde la exclusión está incluida dentro del territorio estadounidense y la cultura yanqui ya no pertenece al estadounidense, sino que es de todos nosotros y ya no hay vuelta atrás. Paradojas del imperialismo. Pero *Encuentros cercanos del tercer tipo* y *E.T.* también eran metáforas de la mentira que hemos construido respecto de las diferencias con "el otro". Los Estados Unidos no estaban preparados para recibir al extraterrestre en 1982. Spielberg era categórico. Más allá de la bondad de algunos niños, y a pesar de ello, el alien estaba condenado a morir, más que nada por la incompreensión de los seres humanos. Pero así como el alcalde del balneario en *Tiburón* no es capaz de manejar responsablemente su cuota de poder, el personaje de Sir Richard Attenborough en *Jurassic Park* debe ser el tipo más irresponsable del mundo situado nada menos que ante la posibilidad de crear la vida. Son dos ejemplos de que en las películas de Spielberg los más poderosos (Golda Meir en *Munich*) no están a la altura del poder que ejercen. Pero también queda claro que el director siempre se reserva una porción de esperanza para los rangos intermedios (piensen en cada una de sus películas). ¿Habrà que confiar? Aparentes contradicciones. Pero hay todavía un camino largo para recorrer. Para algunos parecerà una

paradoja sin solución el par *La lista de Schindler-Munich*.

¿Spielberg se juega un día por los judíos y algunos años después les da con un garrote al Estado de Israel y a los sionistas?

Creo que pensar que Spielberg es un director de cine (incoherente) con una obra incoherente, es subestimarlo. ¿Pensar que cambió de forma de pensar? Muchas veces está bueno cambiar de forma de pensar cuando nos damos cuenta de que antes estábamos equivocados o tenemos nuevos elementos que nos exigen revisar lo que afirmábamos con anterioridad. De todos modos, no creo que Spielberg haya cambiado tanto. Simplemente, que algunos creyeron ver en *Schindler* la incondicionalidad.

Es verdad, Steven es en todos sus términos incondicional, repudiando el Holocausto judío como el hecho más aberrante y horroroso del siglo XX. Sigue pensando lo mismo.

Pero, bueno, si uruguayos y argentinos no nos ponemos de acuerdo por el asunto de las papeleras, mucho menos podemos pretender que los que acusan a Spielberg de traidor reconozcan su error. Si los que lo acusan finalmente triunfan, Steven correrà a refugiarse en las seguridades de la ciencia ficción donde algunos no se aventuran. Entonces la riqueza de su cine será apreciada solamente por quienes puedan descifrar sus metáforas. De lo contrario, seguirá haciendo lo que se le canta y (como mucho) nos tendremos que bancar alguna

Demuestra tu ingenio

¿Qué objetos, de los que están en los círculos, utiliza nuestro Director?



Tu puedes ser más inteligente de lo que crees

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CINERAMMA®

Ni intelectuales... Ni bizarros... ¡Cinéfilos!



Lambaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro Cultura
www.estoescineramma.com.ar



EL 10% DE LO REGALADO SE DESTINA PARA LA PRODUCCIÓN DE CINE NACIONAL

metáfora torpe como la de Eric Bana cultivando su pequeño jardín en el fondo de su casita neoyorquina (que seguramente es vecina de la de Tom Cruise en *Guerra de los mundos*). Cualquiera sea su futuro, lo único seguro es que tiene uno. Lo que es seguro que las películas le deben costar un poco más laburo que las de Michael Moore, y son más divertidas y saladas (cualesquiera sean los significados de estas palabras en ambas orillas).

FABIÁN MOREIRA

Muy buenas, amigos amantes:

Simple y brevemente quería comentarles que la (ya no tan) nueva sección "Fuera del cine" me parece genial. En contenido y estilo me encanta. Especialmente "Qué me alquilo/compro/bajo" (a pesar de que esta última aún no me recomendó nada de mi interés inmediato). Y de paso, aprovecho para opinar sobre la carta del lector John Parker Welles, en el número 164, a pesar de que pasó algo de tiempo ya. Resumidamente, mi parecer sobre el *in crescendo* violento del mensaje del lector es: ¡jua! (más informalmente agregaría algún adjetivo calificativo, pero dejemos ahí el comentario). Sin más, y felicitándolos por la revista casi toda, los saludo cordialmente.

NICOLÁS CABRERA

Gente de *El Amante*:

¿Es acaso correcto pensar *Munich* como cine o mensaje? ¿Uno u otro? Pienso que es incorrecto hacer esta absurda división con la última obra de Spielberg. Si comenzáramos a indagar en la historia cinematográfica, navegaríamos en un mar de films que se tornan inmensos tanto en historia como en discurso; narración y forma de narrar un mundo. No es hacer referencia a la división entre Historia y Discurso planteada por Metz en un campo puramente semiótico, sino más bien dar una mirada a las intenciones del realizador y a lo que busca generar en nosotros, espectadores. ¿No fue brillante *Sin novedad en el frente* de Milestone al plasmar el mensaje antibélico furioso durante toda su obra? El hom-

bre representó a jóvenes alemanes muriendo con miedo y la más desesperante angustia durante todo el transcurso del film, para cerrar luego en ese plano detalle de una mano intentando atrapar lo bello y el recuerdo de la infancia. Todo se trunca abruptamente; toda inocencia se pierde en el campo de batalla. En fin, ¿no es discurso fervoroso sin dejar de ser un grato cine? ¿No fue *Napoleón* de Gance acaso pilar de la vanguardia impresionista y portavoz de un fuerte discurso de derecha? Claro, lo contrario era Renoir con *La Marsellesa* y *La gran ilusión*; el gran cineasta se ubicaba en la izquierda pero no abandonaba el espíritu del cine al colocar el mensaje por sobre otras cuestiones netamente filmicas. ¿Nos olvidamos de *El gran dictador* de Charles Chaplin? No podríamos jamás. Gran film. Y en el final del mismo, el discurso furioso de un personaje que se borra dando paso a la persona. Sí, señores, se abandona la fachada y el ser humano opta por el medio que manipula para elevar palabras en un plano cercano que quedará en la historia. Todo el film se resume en esa escena final. El poder de las acciones se somete al poder simbólico de las palabras del actor. Nuevamente: ¿cine o mensaje? ¡Ambos! ¿Y Ford con *Viñas de ira* o *Qué verde era mi valle*? El discurso previo al cierre de *Viñas...* entre un hijo nómada y su madre tiene la fuerza que posee el film en su totalidad. *Again*: ¿cine o mensaje? ¡Ambos! ¿Y *Munich* de Steven? Esta película tiene una grandeza audiovisual que supera a su anterior monumento a la cientología (la tal *WOTW*). Acá Spielberg traduce en imágenes y sonidos la fuerza, el impacto, la crudeza del terrorismo, el odio racial, las diferencias religiosas y culturales de manera brillante. Brillantez que el cineasta no perdió nunca. Es mensaje, no dudemos de esto, sobre todo si tenemos en cuenta la actualidad, nuestro contexto en el ámbito mundial. Pero, por ser mensaje, Spielberg no abandona el lenguaje cinematográfico, sino más bien hace uso del mismo para elaborar un discurso, su discurso como persona. Y no creo que tenga problemas cuando se detiene a pensar; todo

lo contrario. Cuando piensa, elabora esos primeros planos asombrosos, esas secuencias que comienzan con tranquilidad saturadas de silencio para luego explotar como bomba debajo de una cama. Muy buen film. Opacado tal vez por otro que no brinda nada interesante. Es que *Secreto en la montaña* es un plomo con mensaje, como ustedes indican. Te doy la derecha, Javier, nuevamente. Y, Diego, te pasaste con tu crítica; excelente y de lo mejor que leí últimamente. La narraste como nadie y te explicaste como ninguno, cerrándola de manera genial. Al conocerte en persona, sé que nunca hablás por hablar y lo que escribís tiene una base más que respetable. Me desvié un poco del tema. Volviendo al mismo: *Munich* es excelente. Es uno de esos films que optan por hacer fuerte el discurso (mensaje) sin olvidar al lenguaje cinematográfico nunca. Este, como los que mencioné con anterioridad para ejemplificar, nos hacen pensar. Son fuente histórica, no lo dudo; pero se hacen más fuertes como agentes de cambio. Y sí, nos hacen pensar y causan una fuerte influencia en nosotros. Pero a favor o en contra de los mismos, no podemos obviar su grandeza, tanto en forma como en contenido. ¡Saludos a todos!

EZEQUIEL VILLARINO

Diego:

Estoy absorbida por la estética de los rodeos y América profunda. Acabo de leer el libro de Annie Proulx, que tiene más relatos de Wyoming. La verdad, el relato de "Brokeback Mountain" (en cine o literatura) trata menos sobre homosexualidad que sobre ataduras internas de los personajes para conectarse con lo que verdaderamente les place. Sobre todo, el personaje de Ennis. El clip de la muerte de Ennis. Está dicho explícitamente en el cuento. Piensa que es lo más justo que debería haber pasado; no puede despegarse de lo que le enseñó su padre. No puede pensar por sí mismo ni despegarse de lo que le enseñaron las generaciones anteriores. El cuento termina con la idea de Ennis: "...no podía hacer nada al respecto, y cuando algo no tiene

remedio, hay que aguantarse". Me parece que también es una historia de antagonistas: el que se atreve y el que no se atreve, el que confía en lo que puede y el que se refugia en lo malo pero conocido, etc. Así que creo que es más sobre ataduras personales que sobre nada social. Coincido, los argumentos mediáticos sobre la película no tienen nada que ver con la película. Un saludo,

PAULA

Sobre *Secreto en la montaña*

Soy un amante del cine que desea compartir su mirada subjetiva, como todas las otras, sobre la publicitada película de marras. Creo entender que la señalada corrección de los planos hoy ya no es un mérito en sí mismo si no está al servicio de un desarrollo narrativo. Desviación formalista que a mi gusto está proliferando en el llamado nuevo cine argentino. *Secreto en la montaña* me resultó un film aburrido de principio a fin por su falta de tensión narrativa y donde la técnica está al servicio constante del gancho mercantil: "Dos duros ovejeros gay". Es tan torpe el subrayado carnal, renegatorio del amor posible entre dos hombres, que culmina ofendiendo la homosexualidad. Hay obras maestras donde no se soslaya esta cuestión, filmadas con rigor por Visconti, Pasolini o Fassbinder. Y si queremos internarnos en la amistad fraterna de dos duros vaqueros, allí tenemos *Pacto de justicia* de Kevin Costner. Por otra parte, respeto pero no comparto valorar una obra por las contingencias vitales de sus protagonistas. Cuando John Wayne interpretó al último sheriff enfermo de cáncer, nadie reparó en su propio cáncer ni en su ideología sino en la consistencia de la puesta. Comparto con un compañero de *El Amante* la máxima pérdida que puede sufrir una persona: un hijo. Pero aunque esa herida no sea cicatrizable, también comparto con él que jamás será materia de identificación para perder el rumbo ético y estético. Como vemos, el éxito taquillero y bullanguero de esta mala película guarda una montaña de secretos. Saludos,

JUAN SIRI

PROVOCA, CONMUEVE, EMOCIONA
IMPOSIBLE PERMANECER INDIFERENTE!

AL
PACINO

GANADOR OSCAR®

JEREMY
IRONS

GANADOR OSCAR®

JOSEPH
FIENNES

LYNN
COLLINS

UN CLASICO PARA DISFRUTAR
ES UN FESTIN DE ACTORES ENCABEZADOS
POR UN AL PACINO EXCEPCIONAL

PABLO SCHOLZ - CLARIN

VENECIA CON SUS CANALES Y PALACIOS
OFRECEN UN MARCO DESLUMBRANTE.
EL TEXTO CON SU PERTURBADORA
AMBIGÜEDAD HACE LO DEMAS"

FERNANDO LOPEZ - LA NACION



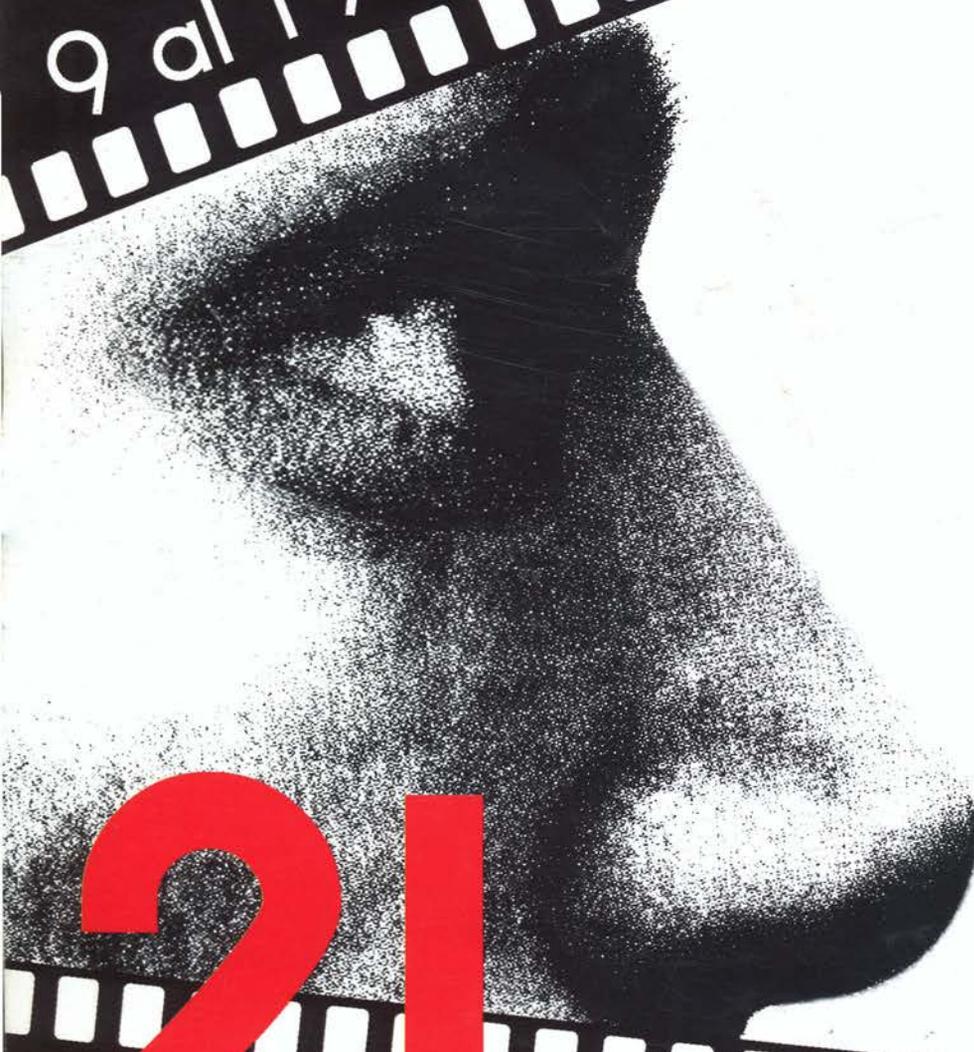
23 de
MARZO
LANZAMIENTO
EN VIDEO

DEL DIRECTOR DE
"EL CARTERO"
MICHAEL RADFORD

EL
MERCADER
DE
VENECIA
DE WILLIAM SHAKESPEARE

AMOR ◊ LOCURA ◊ ODIO ◊ PASION ◊ MALDAD ◊ TRAICION ◊ RACISMO ◊ VENGANZA

9 al 19 de Marzo de 2006



21

Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

www.mardelplatafilmfest.com

