EL AMANTE CINE
Nº 177
FEBRERO
2007

Déjà vu
está buena
pero no hay dossier
Tony Scott

Llena tu cabeza de pop

Polémicas y pelucas: **María Antonieta** de Sofia Coppola

Apocalypto + **Cartas desde Iwo Jima** + **Babel** + **Borat** + **El descanso** + Entrevista con Jorge Ayala Blanco + Montes-Bradley, las papeleras y los papelones

AÑO 16
ISSN 150636
ARG $ 9,50
URU $ 95
0177
9 770329 260003

REVISTA **EL AMANTE CINE**

PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

Si todavía no te suscribiste a la revista, podés recibir en tu casa los **dos regalos** y **los próximos 12 números de EL AMANTE** por un único pago de $110.

1 Con el primer número de la suscripción te mandamos **un DVD** especialmente elegido por nuestros redactores. Consultar listado.

2 Con el segundo número te mandamos **un libro** a tu elección (Wenders o Scorsese).

Escribinos a **amantecine@interlink.com.ar** o llamanos al **011 4952-1554** para averiguar las formas de pago y el listado de las películas disponibles.
Ya podés pagar con tarjeta de crédito Visa, Mastercard o American Express visitando www.elamante.com

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO. *EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN LA ARGENTINA.

a+ CULTURA

Verano 07

Música | Teatro | Cine
Espectáculos infantiles | Videointervenciones | Literatura
Charlas | Clases de baile
Paseos y recorridos por la ciudad
IV Festival Buenos Aires Danza Contemporánea
IX Festival Buenos Aires Tango

Vivir nuestra ciudad

ESCENARIOS:
Pampa y Figueroa Alcorta | Planetario
Plaza de Mayo | Costanera Sur
Anfiteatro Alberdi | Jardín Botánico
Parque Avellaneda | Parque Chacabuco
Parque Centenario | Parque Sarmiento
Parque Irala | Parque Rivadavia | Parque Los Andes
Escenario móvil | Carpa Cultural Itinerante

Programación completa en www.buenosaires.gov.ar

gobBsAs

a+BA actitudBsAs

EL AMANTE CINE Nº177

FEBRERO 2007

Luego de esos días post 1-E (primero de enero) en los que nadie hace nada de nada, las películas y las discusiones sobre ellas nos fueron sacando del letargo. Veníamos de polemizar internamente sobre **El laberinto del Fauno** y **Niños del hombre**. Y apareció otra película de un mexicano que filma afuera: la temible **Babel**, y se terminó la polémica. Puros abucheos. La que permitió una serie de encendidos intercambios fue **Déjà vu**, por lo que hicimos una cobertura especial (ver página 10 y sucesivas). A varios les gustó **El descanso**, a otros **Borat**, y todos los que la vieron opinan que **Secretos íntimos** es una porquería. De todo se discutió, también de cómo funcionaba **Cartas desde Iwo Jima** con relación a **La conquista del honor**. Pero de nada se habló tanto como de la tercera película de Sofia Coppola. **María Antonieta** guillotinó en dos a la redacción (con leve predominancia de los contreras) y los monárquicos respondieron las provocaciones de los revolucionarios. La tapa, entonces, se la llevó Kirsten Dunst vestida de reina. Y puestos a hablar de Kirsten Dunst, hay algunos redactores que dicen que es linda. "¡Linda es Serena Williams!", grita el editor, un antimonárquico interesado en el Abierto de Australia. Y del nacido en Australia llegó **Apocalypto**, que la empezamos a discutir con el cierre en nuestras cabezas y con 36.000 grados de calor, que si no capaz que le sacaba a cascotazos la tapa a la reina. En fin, no ha sido un mal mes para ver estrenos, eso dicen los *sans-culottes*, los jacobinos e incluso los sectores más reaccionarios. Y los buscadores de mucho cine por poco dinero celebran el abono mensual que ofrece la sala del Malba por 40 pesos (y 20 pesos para estudiantes, jubilados y jubilados que estudian). Que se venga nomás el abono de la Lugones. Y que deje de subir el precio de la entrada de los otros cines. Libertad, igualdad y películas para todos.

SUMARIO

Estrenos

2 Polémica: María Antonieta
8 Apocalypto
10 Déjà vu
15 El descanso
16 Cartas desde Iwo Jima
18 Polémica: Borat
20 El arco
21 Babel
22 Secretos íntimos
23 Moolaadé
24 El cazador de Wolf Creek
25 En búsqueda de la felicidad
26 Polémica: Una noche en el museo
27 Playa Marisco, Delirios de fama: Tenacious D, Violación de domicilio
28 Vísperas, La telaraña de Charlotte, Hollywoodland
29 Roots Time, Quién dice que es fácil, A propósito de Buenos Aires
30 El grito 2, Eragon, De paso, Una vida en secreto, Step up, camino a la fama, Una película de huevos

36 Entrevista con Eduardo Montes-Bradley
39 Desde España

Festivales

40 Sevilla
42 Festi Freak La Plata
43 Sante Fe de Antioquia

Fuera del cine

44 Pasión y ritmo: Idlewild
45 Voces en el bosque
46 Soñando con las estrellas, Noche de paz
47 Colección Laurel y Hardy, Vol. 1, La tierra tiembla, Terror en Silent Hill
48 Qué me alquilo, qué me compro, qué me escucho
49 Qué me bajo
50 Cine en TV
51 Libros

52 Bill Morrison y Decasia
54 Obituarios

55 Correo
58 Llego tarde

60 Entrevista con Jorge Ayala Blanco

31 Índice 2006

Director
Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz
Asesora periodística
Claudia Acuña
Productora general
Mariela Sexer
Diseño gráfico
Mariana Marx
Corrección
Malala Carones
Martín Vittón

Colaboraron en este número
Tomás Binder
Nazareno Brega
Diego Brodersen
Agustín Campero
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Jorge García
Mariano Kairuz
Federico Karstulovich
Alejandro Lingenti
Juan P. Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Manuel Trancón
Diego Trerotola
Marcos Vieytes

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.

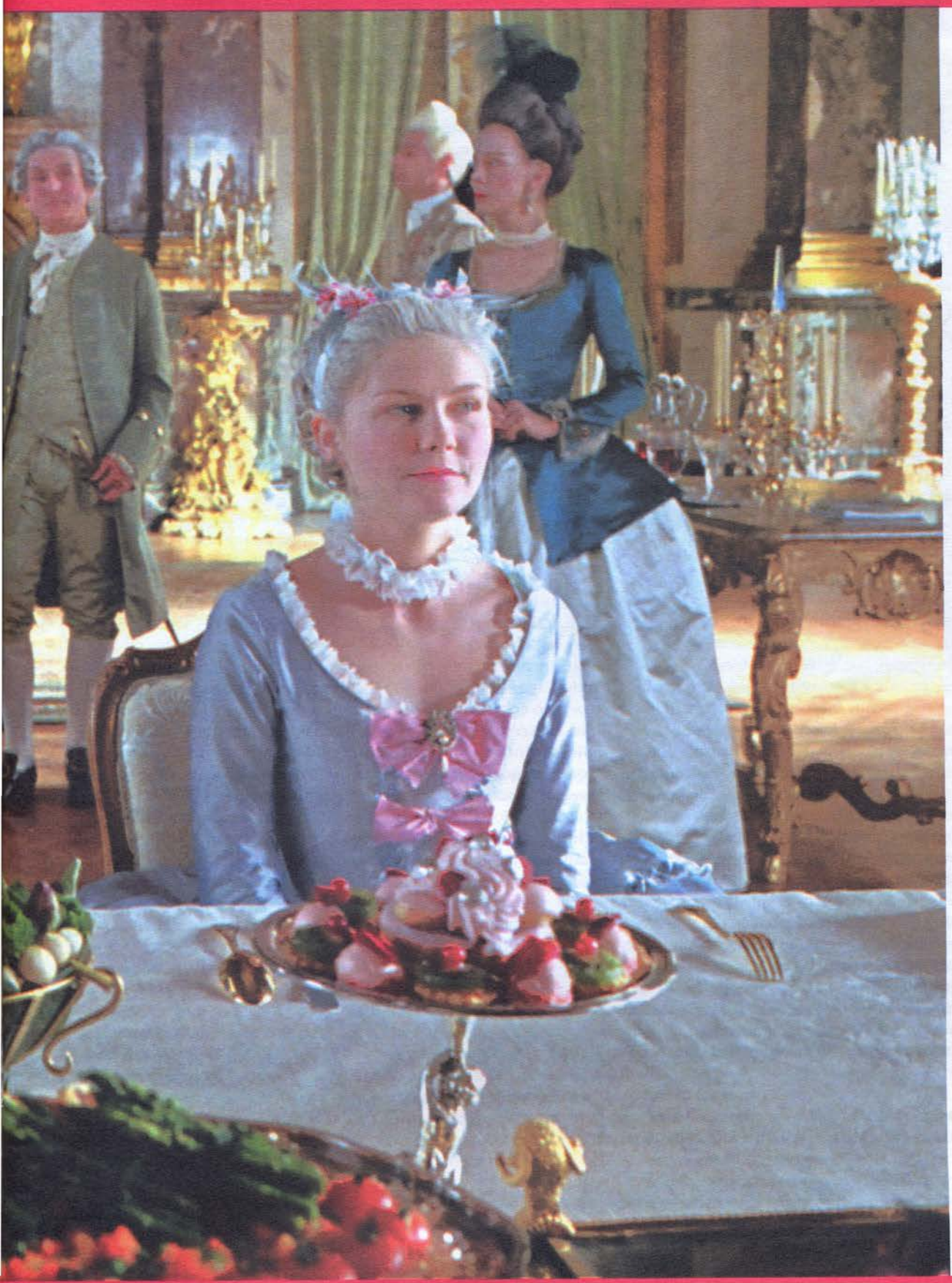
Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399

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

Comercialización
La Cornisa Producciones S.A.
Tel. 4772 8911
Lic. Raúl Fernández
Tel. 155 325 9787



María Antonieta: la reina adolescente

Marie Antoinette
Estados Unidos/Japón/Francia, 2006, 123'
DIRECCIÓN Y GUIÓN Sofia Coppola
PRODUCCIÓN Sofia Coppola, Ross Katz
FOTOGRAFÍA Lance Acord
MONTAJE Sarah Flack
DISEÑO DE PRODUCCIÓN K. K. Barrett
DIRECCIÓN DE ARTE Pierre Duboisberranger, Anne Seibel
VESTUARIO Milena Canonero
SONIDO Richard Beggs, David A. Cohen, Roy Waldspurger
SUPERVISOR MUSICAL Brian Reitzell
MÚSICA The Cure, Siouxsie and the Banshees, Bow Wow Wow, Antonio Vivaldi, Adam and the Ants, New Order, Gang of Four, Aphex Twin, The Strokes, Squarepusher, Air, Windsor for the Derby, Dustin O'Halloran, The Radio Department, François Couperin, Jean-Philippe Rameau
INTÉRPRETES Kirsten Dunst, Jason Schwarztman, Asia Argento, Judy Davis, Steve Coogan, Rip Torn, Marianne Faithfull, Rose Byrne, Shirley Henderson, Molly Shannon.

A favor

Rousseau con brillantina

por **Tomás Binder**

–¿Estoy acá?
–No.
Diálogo entre María Antonieta y algún comensal en alguna fiesta.

I. El punk y la adolescencia se parecen bastante. Los dos son contestatarios, caprichosos, esencialmente rebeldes, revulsivos ante algún mundo canónico o adulto o *correcto*. Los dos están rodeados por ese ambiente, al que señalan como hostil: eso los define, ver el mundo que los precede y con el cual conviven como algo ridículo, decrépito. Y a ese mundo le tiran bombas. Los dos son rabiosamente egocéntricos. Los dos quieren brillar.

Pero si ambos buscan destruir y se plantean como un absoluto, la adolescencia (y su inevitable condición cronológica) muestra que esas banderas suelen ser un pasaje, un trayecto que se define con relación a algún punto de partida y a otro de llegada, a algún fondo y a alguna forma. Algo que se prende fuego y brilla, pero termina. Y la *María Antonieta* de Sofia Coppola es adolescente y es punk pero –también, lamentablemente– es pasajera: porque la película se termina y porque así lo dictó, mucho antes, la Historia. Más concretamente, acá el punto de partida fue la necesidad de una alianza austro-francesa y el punto de llegada la descomposición, en 1789, de toda alianza y de toda monarquía. Así se define, desde el comienzo, María Antonieta: como un cuerpo intercambiable entre Austria y Francia, flotante entre la lujuria monárquica y su desaparición. Estar-entre. Flotar. Entre los nobles de Versalles que la miran como una extranjera a la que hay que juzgar, pero también entre una época para la que ella es demasiado y otra que la juzgaría sin entender la singularidad de su fuego. La reina punk como un fósforo que se enciende, brilla, quema lo que lo rodea y, después, se vuelve desechable. Ese flotar también es el del adolescente que, estando entre todo, se ubica más allá de todo: así adquiere una particular impunidad, el capricho egocéntrico apoyado en la legitimidad de no estar en ninguna parte.

II. No son pocos los rasgos formales de *MA* que acompañan y materializan a ese flotar entre y a través de Versalles. Elijo desarrollar tres. El primero está en cierta composición de los encuadres, que SC repite una y otra vez: la reina en el centro exacto de muchos planos generales. Y en momentos clave: el de la entrega –al principio– de manos austríacas a francesas (desnuda, además), en la despedida de sus amigas antes del final. Otro ejemplo termina de aclarar esa idea, que es formal para ser, fundamentalmente, emocional: MA lee una de las cartas de su madre, quien la presiona para que consume su matrimonio. La cámara se aleja gradualmente para mostrarla, cada vez más chica, en el centro de un encuadre que se hace cada vez más amplio. Lo que vemos, en todos los casos, es a una niña rodeada, frágil. Y no sólo la imagen rodea a la reina, también el sonido se encarga de encerrarla. Ya desde su llegada a Versalles la vemos caminar entre filas de condesas frígidas que juzgan con sus miradas aquello que no pueden ni podrán entender. Esos juicios se hacen chisme: en más de una escena encontramos a MA rodeada por rumores y condenas, líneas de diálogo que no llegan a anclarse en quien las dice, en un montaje audiovisual que unas veces anticipa un discurso a la imagen que le corresponde y otras directamente se la niega. Las imágenes llegan tarde o las opiniones las preexisten: destinatarios y remitentes se confunden en una masa informe. En el medio, otra vez, la reina.

La composición del encuadre, los diálogos: el lugar que encuentra MA en ese espacio que es Versalles y el lugar que le es asignado por el palabrerío de quienes lo habitan. Hay una diferencia, sin embargo, entre *estar-entre* y *atravesar*: lo primero implica inmovilidad, sumisión, padecimiento; en lo segundo se suma la acción, la voluntad, la rebeldía. Para atravesar hay que estar-entre, pero en movimiento. Si hasta ahora las formas fueron las del encierro y el círculo, vale la pena aclarar que eso no es (ni remotamente) lo único que nos cuenta *MA*: como en la adolescencia, el entorno es el fondo sobre el que lucha por desprenderse una forma. Y a ese círculo de palabras juiciosas SC le opone el desparpajo del glam y del punk: la flecha que pincha el globo, lo abre, lo llena de nuevos aires, lo hace explotar desde adentro (el conde Fersen, los pasteles, los peinados, el amor, el exceso, el sexo, el descontrol). El resto es alegría.

III. En algún momento MA se retira a vivir en el campo y, charlando con sus amigas, cita a Rousseau. Habla del *estado de naturaleza*: de vivir en la naturaleza y sin las ataduras de la sociedad o el bochinche de la corte. No habla, pero podría, de la amoralidad (que no inmoralidad) que le atribuye Rousseau a ese estado originario en el que el bien y el mal son conceptos vacíos o inexistentes. Y en el que "el alma del hombre, imperturbable, está enteramente envuelta por la sensación de su existencia presente, sin idea alguna de futuro, aún del más cercano". No habla de eso, pero lo encarna. Si MA se diferencia del salvaje roussiano por vivir en el exceso y estar lejos de responder únicamente a sus necesidades instintivas, lo hace con un brillo que quema: hay instintos que, aunque adquiridos, encuentran en su artificialidad la misma verdad espontánea del que se trepa a los árboles y despedaza bisontes. Comer merengue o soñar con soldados son sólo algunos de esos instintos. Y lo que se quema es una época condenada a acabarse, de la que María Antonieta fue el fósforo de gracia.

Que una reina de Francia tiene responsabilidades políticas, sociales y morales que no tenía el hombre roussiano es evidente; que su irresponsabilidad y su derroche pueden haber causado hambre y pobreza, también. Todo esto, además, no se condice con la compasión y la empatía que Rousseau señala como núcleos morales de su hombre natural. Pero para ser compasivo es necesario ver a aquel que sufre, y la María Antonieta de SC desconoce el sufrimiento ajeno, vive aislada, erizada por su entorno, encerrada en su capricho, lanzada por el instinto de la preservación y del goce; en ninguna parte. Decía Traudl Junge en *La secretaria de Hitler* que "ser joven no es excusa". Sofia Coppola cree que a veces sí lo es; o al menos prefiere no juzgar. O creer que vale la pena contarlo. Y ser irresponsable. **[A]**

La música más triste del mundo

por **Juan Manuel Domínguez**

Do You Realize - that you have the most beautiful face
Do You Realize - we're floating in space
Do You Realize - that happiness makes you cry
Do You Realize - that everyone you know someday will die
Do You Realize?, de **The Flaming Lips**.

Para empezar: perdón, Nietzsche, pero en la historieta *Krazy Kat* existen no sólo una sino dos entidades que adquieren un carácter absoluto: la ley de gravedad y el amor. La ecuación que contiene y legitima a ambas es la siguiente: Krazy, gato asexuado, ama al ratón Ignatz/ Ignatz odia a Krazy y lo demuestra lanzándole ladrillos en la nuca/ El Oficial Pup ama a Krazy e intenta protegerlo de Ignatz. Es en la figura más concreta de la tríada (el ladrillo, por supuesto) donde la creación de George Herriman aporta su palita de tierra a eso de *Dios ha muerto* (en *KK* poco pica ese dogma de que "el que esté libre de pecado, que lance la primera piedra") al mismo tiempo que amplifica otra menos prenseada idea de Nietzsche: "Que sin la música, la vida sería un error". En *KK*, el ladrillo se convierte en aquello sin lo cual la vida sería un error, es decir, el ladrillo es una expresión artística. El ladrillo como canción más triste del mundo: representa, desde la comedia física que genera, el único vínculo existente entre dos amores y un odio no correspondidos. No hay nexo entre Ignatz y Krazy tan preciso como ese rectángulo volador bien identificado. Quizá, si faltara, no habría ni Ignatz ni Krazy, y mucho menos, un Ignatz y Krazy. En ese ladrillo, cocinado al calor de la acción singular de tirar, se despliega un mundo de significados y, obviamente, de sensaciones –como el odio del Ignatz, la desolación de Krazy, la *ganas de* del Oficial Pup– que potencian y bifurcan la misión originaria de hacer daño que poseía el proyectil. Sofia Coppola es Krazy, y María Antonieta, la de los libros de Historia, es Ignatz. Ella intenta amarla, aquella no se deja. Entonces, SC, convirtiéndose en una Ignatz sensata y sentimental, le lanza un ladrillo a MA. Pero no uno de concreto sino uno que parece hecho de algodón de azúcar, que en lugar de golpearla, la envuelve y la reinventa dulce y melancólica. Un misil construido sobre la base de canciones post punk y *coolíticamente* correctas que se pasean como si nada por la Francia de *María Antonieta*. En esos *anarcronismos*, SC pareciera estar más cerca de la desesperación que de la canchereada: al igual que Marty McFly en el final de *Volver al futuro*, SC debe sí o sí depositar en las canciones que hacen a su presente (sus ladrillos) la esperanza de arreglar el pasado. La música no salvará a María Antonieta, de la misma forma que los ladrillos de Ignatz nunca quebrarán el amor de Krazy Kat. SC no busca una MA de bronce sino que quiere convertirla en algo más salvaje: una joven *aturdida y confundida*. Una mutación que sólo es posible para SC en la música y en la posibilidad que esta genera de perder en la traducción a alguien, de idealizar, en este caso a María Antonieta. Lo que quizá suene como golpe de efecto (la guitarras de "What Ever Happened" de The Strokes sonando mientras MA corre desesperada) puede que esté más cerca de un respetuoso miedo: ¿cómo aprender a mirar –especialidad de SC– un aullido de algo que no quiere desvanecerse e indefectiblemente lo hará? ¿Cómo bailar Bow Wow Wow comiendo golosinas si sabemos que no estamos acá para siempre? La respuesta de SC parece ser la siguiente: disipándonos en las canciones, haciendo que otros sepan que es aquello cuya ausencia convertiría en un error al mundo y, sobre todo, siempre palpando los moretones que nos dejan aquellos ladrillos que no nos aman. **[A]**

Revolution rock

por Agustín Masaedo

There's no-one else –it's up to you
Are you gonna wake up, or cry boo hoo?
Got to Get Up, **Siouxsie & The Banshees**.

En *Apocalypto*, mientras la cámara recorre un campo sembrado de muertitos precolombinos, hay un cuadro –esto es, un veinticuatroavo de segundo– en que puede verse, recostado sobre los cadáveres, a un tipo disfrazado de Wally. Sí, Wally, Waldo para los angloparlantes, el larguirucho con gorro y suéter a rayas rojiblancas y bastón de explorador al que hay que buscar en esos dibujos abigarrados de detalles. La penúltima locura de Mel Gibson es apenas una jodita pintoresca, comidilla de *YouTube*; como muchísimo, no pasa de ser la confirmación de algo que sospechamos largo tiempo ha: que Mel está rematadamente desquiciado. (Antes de que pregunte, no se equivocó de nota. Ya pasamos a lo que nos ocupa, no sea impaciente.)

En un momento clave de *María Antonieta*, después de que la delfina se vaya en llanto por la humillación terminal del nacimiento de su sobrino –sin que su propio marido siquiera haya intentado consumar el matrimonio–, hay una secuencia con forma de videoclip que muestra la transformación fundamental de *María Antonieta*: de niña dócil que se disuelve en la geometría de Versalles en adolescente hedonista que le impone la forma de sus caprichos a la corte. No más *cry boo hoo*, la princesa se levanta. Los primeros planos de ese clip muestran zapatos y más zapatos, hasta que la cámara se detiene algunos segundos al nivel del suelo para mostrar, entre tanta *haute couture* dieciochesca, un par de zapatillas All Star. Es, si se quiere, un gesto tan minúsculo como el de Gibson. Pero lo que en *Apocalypto* puede imputarse a la chifladura de su director, acá habrá de ser visto a la luz de una palabreja cacareada por demás (tanto en esta nota como en las vecinas de TB y JMD): punk.

El plano de las All Star es el de la irrupción de lo punk en *María Antonieta*. Aunque en estado latente desde, por lo menos, la secuencia de títulos que escribe "Marie Antoinette" con la misma tipografía de *Never Mind The Bollocks* (mientras la Dunst se asoma brevemente a coquetear con los espectadores, en una primera subversión del orden narrativo), lo cierto es que no hay verdadero punk en la película hasta esas fugaces zapatillas color malva. Hay, sí, canciones punk, proto y post –musicalización que parece haber operado como árbol tapabosque para cierta crítica–, pero no *punk diegético*. Las zapatillas son menos equivalentes a Wally que a los espectadores de justas medievales coreando "We Will Rock You" de Queen (*Corazón de caballero*, 2001): están dentro del universo del film, no contra él. Puestos a neologizar, como dice el amigo Domínguez, son *anarcronismos*.

A la par de ese Versalles reglado hasta la ridiculez –en el que la princesa ni siquiera puede levantarse de la cama por sus propios medios– que viene a ser subvertido por el libertarismo descubierto por *María Antonieta*, son las maneras mismas del relato, su estructura, lo que se transforma. En esa segunda mitad del film se pasa sin aviso de lo extático (la fiesta de disfraces, la noche con el conde Fersen) a lo estático (los paseos campestres con la primogénita, la salida al balcón ante la turba), y dos instancias cruciales en la vida de María Antonieta están contadas con ¡cuadros!

En cierto modo, estos movimientos paralelos delante y detrás de cámara comparten el mismo tema: la creación de un estilo personal. Quienes insisten en analizar cada elemento de las películas de SC como un comentario autobiográfico, seguramente busquen en estas rebeliones contra las formas protocolizadas –las monárquicas o las de las "películas de época"– alguna huella de la relación entre la directora y Francis Ford. Los más ácidos argüirán que el que tiene plata (se) hace lo que quiere, punk, reina de Francia o directora de cine. Y sí, qué quiere que le diga. Pero en esa aproximación, que particularmente me parece bastante estéril, nos perderíamos de las superficies amorosas del cine de Sofia, de empezar a pensar qué es lo que hace único a su estilo y cuál es, si la hubiere, la respuesta a la strokiana pregunta que recorre, por lo menos, a sus dos últimas películas: ¿de quién es esta cultura?

No está de más recordar, por último, a Malcolm McLaren, gran estafador del rock 'n' roll y bocón profesional, cuando aseguraba provocadoramente que el punk nació en una boutique (la suya, claro). Sofia Coppola, con tanta delicadeza como sentido del humor, sugiere que bien podría haber nacido en un palacio francés hace dos siglos y fracción, con una mujer que eligió calzarse igual que los Ramones. God save the Queen! **[A]**

En contra

Pretty in pink

por Jaime Pena

María Antonieta podría ser una película de época y no es una película de época; una película histórica y no es una película histórica; una película política, pero tampoco en este caso es una película política. Es más fácil definir *María Antonieta* en negativo, por lo que no es, que explicar qué es en realidad, quizá porque se trata de una película cuyos resultados no responden a las pretensiones de su directora. Sofia Coppola quiere realizar un retrato del mundo contemporáneo –o de los adolescentes ricachones de hoy en día– pero es tal la frivolidad con la que lo representa que termina por anular todo su potencial político: ni historia ni actualidad sino una simple constatación de las limitaciones de Coppola Jr., quien no supo o no quiso tener en cuenta aquella máxima godardiana según la cual toda película filma el presente.

Es más, desde este punto de vista *María Antonieta* es una propuesta redundante y contradictoria. Redundante porque toda ella es un monumento al anacronismo intencionado. Empezando por la música de New Order, The Cure o los Strokes, que no cesa de recordarnos que estamos ante una película que nos habla del siglo XXI y no del XVIII. Bien, pero si esto es así, ¿por qué recurrir entonces a Rameau o Couperin? En ocasiones este mecanismo del anacronismo musical funciona a las mil maravillas, por ejemplo en la secuencia del baile a los sones del "Hong Kong Garden" de Siouxie and The Banshees o en la secuencia de montaje entre publicitaria y pastelera ilustrada por el recuperado y remezclado "I Want Candy" de Bow Wow Wow. En cambio es traicionado cuando se sirve de las músicas características del barroco, del mismo modo que cuando la directora se olvida de sus planteamientos iniciales dejándose llevar por la desidia –o dejándose seducir por la opulencia versallesca– y se recrea en los ambientes palaciegos, en el vestuario o en las escenas de masas características de toda película de época (la boda, la ópera, los fuegos artificiales...).

Es así como en *María Antonieta* acaban por convivir dos películas muy distintas. En una Sofia Coppola renuncia inteligentemente a intentar filmar el pasado, no hablemos ya de la Historia, así, con mayúsculas: "Vamos a filmar el siglo XVIII francés con actores anglosajones y sin preocuparnos en absoluto de la fidelidad en la representación de ambientes, comportamientos y acontecimientos", parece haberse propuesto nuestra directora, al fin y al cabo, ¿quién ha dicho *cómo* hay que filmar el pasado y quién ha impuesto las convenciones del cine histórico? ¡Como si fuese posible filmar la Historia, lo que ha sido y ya no es! *María Antonieta* lo demuestra cuando constata lo ridículas y poco verosímiles que resultan las comidas, subrayando este efecto en el rostro de incredulidad de Kirsten Dunst. Junto a esta hay otra *María Antonieta* que sí, que parece convencida de que una película de época tiene sus propias reglas y que son inamovibles, ya sea en la utilización de la música, los decorados, el vestuario o en sus modos de representación de la Historia. Es en este último aspecto donde Sofia Coppola incurre en su mayor contradicción, cuando una película que se quería antinarrativa –"dejémonos llevar por la música, por la fiesta, ahora que somos jóvenes"– acaba por negarse a sí misma y cede a los tópicos del relato histórico: las ceremonias, los guiños forzados a la independencia de Estados Unidos o ese final con el estallido de la Revolución Francesa, una torpeza mayúscula en la medida en que nos presenta a los revolucionarios poco menos que como a unos inoportunos e impertinentes que han venido a estropearnos la fiesta. Querida Sofia, ¡podemos traicionar la Historia pero no debemos traicionarnos a nosotros mismos!

Aun así, da la impresión de que nuestra directora se lo ha pasado muy bien durante el rodaje. El plano final con una estancia del palacio destrozada tiene más de fin de una gigantesca juerga que del paso de la Revolución. Perdida en Versalles, sí, pero disfrutando de lo lindo pese a no haber entendido nada. Podemos ver *María Antonieta* como una versión siglo XVIII de *El diablo viste a la moda* o *Pretty Woman*. Una jovencita, que no es María Antonieta sino la propia Sofia Coppola, rodeada de todos los lujos y atenciones y sintiéndose princesa por un día. Sería el mayor elogio que le podríamos dedicar a *María Antonieta*: no estamos ante una película histórica ni un film sobre la juventud de hoy en día, simplemente se trata de un autorretrato de su autora. Lástima que por momentos lleguemos a dudar si la autora es Sofia Coppola o Milena Canonero. **[A]**

Sofia Mini

por Marcelo Panozzo

Como María Antonieta, una Sofia Coppola muy pequeña fue forzada por la monarquía a hacer cosas que no estaban a su alcance. Y como ante el andar gaseoso de la reina teen por los salones de Versalles, los intrigantes de entonces también pensaron en la palabra ("¡frígida!") pero evitaron pronunciarla, ora por miedo al rey, ora por la condición barely-legal de la princesa. El tiempo pasó y Sofia, a diferencia del actual objeto de su tedio, demuestra tener madera de líder: se convirtió en la persona que diseña para multitudes planetarias con estilo los parámetros de un descontento lánguido, de un malestar adolescente pero elegante, que puede quedar bien casi a cualquier edad.

Los personajes de sus películas aceptan con diferentes niveles de resignación destinos que les han sido impuestos; sus máscaras tienden a ser las de la apatía, pero sus vidas interiores no bajan de impetuosas. La lógica que se repite en las tres películas es la de la habitación adolescente. Esto sucede incluso en *Perdidos en Tokio*, que de cualquier manera, dentro de un esquema inamovible de films-espejo, es el título en el que la directora se mira menos a sí misma y refleja algo más de la vida tal y como podría tener lugar fuera de los límites del cuarto propio.

María Antonieta es básicamente una película sobre SC; eso aparece a simple vista y en sí mismo no es bueno ni malo. Lo extraño es lo que Coppola hace con esa historia, el hecho de que no tenga manera de ir más allá de la pastelería o del diseño de vidrieras, quehaceres para los que Versalles era un verdadero palacio y no una cárcel. Lo raro es que el cine pueda reducirse a ese saber y esa comodidad, a un pegado de planos de bonita compostura que no garantizan película y mucho menos una diferente de las que hace la chusma.

A simple vista, y sobre todo en la primera hora, *María Antonieta* encandila: los ambientes recargados y las personas ídem, superpuestos sobre síntesis y elipsis, sorprenden y nos hacen imaginar un interés (por el personaje, por la historia, por su propia biografía, por el cine, por algo) que trascienda lo meramente decorativo. Pero enseguida la directora se encierra en su torre de Ivory, el cine se evapora y la escena es ocupada por muchos zapatos de Blahnik conviviendo con esa bota All Star cuidadosamente inscrita en el ángulo superior derecho del cuadro, y con repostería, y con pelucas, y con una música que no tiene que ser la que escuchan todos, pero sí debe ser la que escuchen varios (no va a llegar a Sex Pistols, demasiado obvio, pero sí se va a quedar con el mayor fetiche retro de la temporada musical 2006, esos Bow Wow Wow con los que Malcolm McLaren logró subirse –también– al post-punk).

En un comentario particularmente insidioso sobre *MA* publicado por el sitio *Slate.com*, Dana Stevens decía que hacer películas es, en parte, "una cuestión de shopping". "Un director debe elegir –y encontrar la manera de pagar– el elenco correcto, la música correcta, el director de fotografía correcto." Pero Coppola es mucho más sofisticada que eso, sus gustos devienen tendencia (vía la empresa vitivinícola de su papá el rey, los arrebatos de su amigo diseñador Marc Jacobs o la dirección editorial de la *Vogue* francesa) y sus películas catálogos, en un claro caso de lo que se conoce como "consumo curado", trend en el que se cruzan la idea museística de la "curación" con el dispendio top. Sofia no sale de shopping, es el shopping el que va a ella, a ver qué opina, qué usa, qué descarta. Comprar significa "obtener algo con dinero", y lo que pasa en el caso de SC y *María Antonieta* es otra cosa, que parece cine pero que a fin de cuentas es el viejo truco de "obtener dinero con algo" y poco más. **[A]**

Dicen que no es aburrida

por Leonardo M. D'Espósito

Hay dos maneras de "filmar moderno" la Historia. Una, hacer lo que hace Sofia Coppola y sobreactuar la modernidad con la cámara en mano, el montaje rápido de planos detalle, el montaje creando animación de planos fijos y la música contemporánea colocando al espectador en un contexto extraño. Otra, hacer realmente como si se estuviera allí, que es lo que hace Rossellini en *La toma del poder por Luis XIV*. Al elegir la primera por sobre la segunda, Sofia Coppola está eligiendo no hablar de María Antonieta sino de la adolescencia femenina como una constante que no depende del mundo, una especie de Paraíso o ideal donde quiere permanecer fijada. Estoy decididamente en contra de esta idea: la adolescencia es conflictiva y difícil y fascinante, pero es también la más evidente edad de paso. El mundo de SC está tan fijado en la idea de adolescencia como ideal que, aunque cambie de contexto geográfico o histórico, es siempre igual a sí mismo. Y no es una exploración sobre sus pliegues sino que el uso de contextos diferentes está para decir una trivialidad: "las adolescentes son todas iguales en todos lados".

No es que piense que la película sea frívola por sus vestidos o costumbres: entendí perfectamente que eran las reglas de juego de Versalles y que MA hacía lo que podía con ellas en contraste con sus propios deseos. Lo que sí me llamó la atención fue la torpeza cinematográfica. En la única fiesta del film se dice que la reina era una aficionada al juego (pero no compulsiva, que sí lo era). La abulia cinematográfica hace que ciertos datos de su personalidad se resuelvan con una línea de diálogo. Pensé en Ivory y me dirán que Ivory no filma como la Coppola. Pero cuando Ivory realmente siente que sus personajes son importantes no se distrae con el decorado (*Lo que queda del día*; ninguna de sus películas posteriores va más allá del decorado). Acá se nota algo así como una identificación cerrada entre directora y personaje: todo resulta no un espectáculo autobiográfico (lo que presentaría contradicciones y preguntas) sino narcisista.

La película no está tan distante de Hollywood como parece: la construcción de los personajes, el uso de la música, el montaje, el uso irónico del plano general, los diálogos, etcétera, responden perfectamente al cine estadounidense de hoy. Me aburre de *María Antonieta* su displicencia que pasa por liviandad. Hoy por hoy, me parecen más interesantes *Déjà vu* y *El descanso*, dos películas paridas en el corazón de Hollywood por dos realizadores a los que ni por las tapas se podría denominar "autores" porque en ellas se cuestiona desde dentro qué era eso que atraía a la gente al cine. Qué era eso del espejo, de la pantalla como ventana, del doble. Cómo se creaba emoción. Son dos films que miran el pasado con curiosidad, respeto y, sobre todo, con preguntas para el hoy. Mientras que *María Antonieta* está tan segura del hoy –aunque se ambiente en el pasado– que no plantea la más mínima pregunta. Toma de Versalles aparte, transcurre en el mejor de los mundos (como *Babel* en el peor que puede ser el mejor con un poquitín de diálogo, colmo del cinismo pro-premio). *Déjà vu* y *El descanso* miran nuestro mundo y preguntan por qué el cine no contribuyó a hacerlo mejor. Por eso, porque no se cierran en sí mismas y siguen vibrando en la memoria, no dejan de interesarme. **[A]**

Fallida (filo)Sofía

por Guido Segal

El capricho no es forzosamente malo. De hecho, puede ser –especialmente en una mujer– una cualidad muy sensual. Las obras puramente estéticas pueden salir airosas con un fundamento arbitrario, pero no es el caso de las obras en las que suele haber una narrativa con relación a esa estética. Como el cine. Se requiere de mucha destreza para convertir un capricho en un festín cinematográfico.

Sofia Coppola es, en estos términos, una directora caprichosa; que no se entienda por ello *lúdica*, ya que sus películas son más bien solemnes o, para ser más preciso, es solemne la forma en que la hija de Francis exige que nos conmueva la angustia existencial de sus jóvenes afligidas, que no son más que mínimas variantes de una sola matriz narcisista. Es un ideal válido aquel que dice que la adolescencia es un período extraño y cruento, pero la directora parece tan obsesionada por reflejar el dolor de sus niñas de clase media-alta y alta que convierte a las escenas de María Antonieta llorando por el qué dirán en momentos truculentos, mientras que filma la Revolución Francesa como un reclamo impertinente de los campesinos sin rostro.

El mecanismo que funciona en la película es el mismo de *Perdidos en Tokio*: ante un mundo que al personaje central le es ajeno (y Coppola se asegura de que *ajeno* y *hostil* sean sinónimos), se nos invita a empatizar con ese único personaje, siempre femenino, siempre conflictuado, cuya mirada sobre lo que lo rodea no mantiene una observación fría y reflexiva, sino que deforma la percepción y nos contagia sus miedos: si *Perdidos en Tokio* parecía burlarse del *absurdo* modo de vida japonés, *María Antonieta* parece guiñarnos el ojo diciendo: "Miren qué pomposos estos franceses", como si ella misma se parara con nosotros desde el siglo XXI y se burlara de sus contemporáneos (de los de María Antonieta). Y allí reside otro gran capricho en que varias *películas de época aggiornadas* suelen incurrir: hacer un choque posmoderno entre épocas puede ser muy interesante, pero eso no quita que tenga que haber un para qué. ¿Con qué fin trata Coppola a María Antonieta como a una adolescente contemporánea? ¿Para convertir el film en un desfile de modas y accesorios? ¿Para poder usar en la banda de sonido hits de los 80 y 90 o para desplegar el kitsch de fin de siglo? ¿Y por qué elige entonces seguir el orden histórico de los hechos, o trabajar junto a Lance Acord una fotografía netamente rococó, por momentos casi inspirada por la pintura de Watteau?

Los personajes que deambulan por la película son llamativamente unilaterales y todos se pueden resumir en un solo rasgo saliente, casi a la manera de los cuentos de hadas: lo único que sabemos de Luis XVI es que le gustan las llaves y la caza; el conde Fersten, en cambio, es el intachable príncipe azul. Madame du Barry no es para el film más que una puta despreciable, Marianne Faithful chirría en cada frase que pronuncia –visiblemente incómoda en ese personaje tan inocuo– y es ilusorio nombrar un solo aspecto distintivo de las doncellas que rodean a la reina. María Antonieta es el único personaje de la película y, aún así, es por momentos excesivamente vago; se compone de trazos y de arranques y no termina de decidir nunca si tratar a la reina como un personaje histórico o como una invención. La película se empeña en celebrar y justificar cada una de sus excentricidades –ya que, pobre ella, ha sufrido mucho en Versalles–, pero saltea las negligencias históricas que desembocaron en el fin de la monarquía y nos reniega de presenciar el encarcelamiento y la ejecución de la reina. En esa elección tuvo Coppola la ocasión de mostrarnos el carácter de María Antonieta la mujer, pero eligió que muriera como una niña. **[A]**

La sangre de un poeta

por **Javier Porta Fouz**

De chico yo era muy snob y no leía los libros de la Biblioteca Araluce porque eran obras famosas, adaptadas para chicos (leía libros para chicos, como Pinocho*; pero no admitía obras para grandes adaptadas para chicos).*
Adolfo Bioy Casares

Se sabe: el músculo pesa más que la grasa. A igual volumen, una persona musculosa es más pesada que una persona grasosa. Pero, a pesar del mayor peso, el desarrollo de los músculos permite moverse a mayor velocidad. *Apocalypto* de Mel Gibson es una película terrible, absolutamente muscular, y se mueve endiabladamente rápido. También es una película que carga con su propio peso, y con los pesos de Gibson. Van apenas unas líneas y esta crítica corre –ojalá sepa correr– el riesgo de ser acusada de glorificadora del músculo, de discriminadora y de pertenecer a alguna ideología totalitaria. *Apocalypto*, sangrienta, veloz, salvaje, con más de dos horas de fiebre narrativa y violento viaje alucinatorio al siglo XVI del "nuevo mundo", recibe tiros, e incluso algunos –por esa propiedad transitiva que tienen los disparos– dirigidos a un exabrupto alcohólico de Gibson.

Con sus peripecias nada sofisticadas y algunos montajes paralelos cortados con tijerita escolar plegable, *Apocalypto* ofrece la posibilidad de aplicación de un sistema del que se suele servir la crítica: contar el argumento mofándose de él (muy pocas películas pueden salir airosas si se les aplica este procedimiento). Puede hacerse de manera creativa o de manera rutinaria. O con la tercera posición, con el generador Lavolpe, que en este tórrido verano –lo de tórrido es de Lavolpe, que va tomando posesión, o posición– se le anima al chiste entre paréntesis: "Una aldea maya en la que se hacen jodas de sexo es arrasada y violentada por otros mayas, y los mayas más fortachones son atrapados para ser sacrificados en sacrificios mayas; el protagonista zafa porque justo aparece un eclicse. Eh, ustedes dirán: '¿Justo cuando van a achurar al protagonista se eclicsa?'. Para mí que el que contaba el cuento sabía deantemano que ese era el que se iba a salvar y por eso lo convirtió en protagonista. Luego de salvarse por un pelo, y entre dimes y diretes, el protagonista empieza a correr como en un videojuego y pasa por arenas movedizas, cascadas y mucha selva, y hay bichos que lo persiguen. Y se apura porque se va largar a llover(ga) y tiene que salvar a su pibe y a su esposa, que está en estado interesante, a los que los metió en un pozo para que los malifnos no los violen y/o maten y/o dunga dunga. Bueno, que con todo ese argumento, nada original porque hay muchas películas de persecución y de salvar a la jabru y a los pibes, el actor devenido realizador Gibson llena todo de sangre y gore (*gohr*) y tripas y mira con buenos ojos la violencia y los espectadores saldrán salpicados de sesos y hígados. Los que busquen un 'cine arte', no les va a gustar, y los que busquen una diversión para pasar el rato comiendo pochoclo en familia, no vayan por lo susodicho de la sangre que les va a enchastrar las palomas del maíz".

Oficio lamentablemente inclinado hacia los lípidos, el periodismo cinematográfico gusta de tener a mano formas precocidas. Así, hay "maestros", "autores", "argumentos endebles", "artesanos", "consagrados", "el genial manchego", "el neurótico de Manhattan", "una admirable fotografía" y otras zarandajas orientadas a la reducción muscular y a anular el movimiento. Las palabras prefabricadas, los conceptos autorizados y consagrados y muchas veces apolillados se instalan entre nosotros, demasiado grasos y engrasados para escapar a alta velocidad. Y las palabras pesan: las musculares nos sirven para movernos y las grasas para que nos quedemos quietos y adormecidos. Gibson elije que toda su película esté hablada en maya yucateco, y así consigue que hordas de gente no habituada a ver películas subtituladas tenga que leer y, más importante, nos impone una distancia, un extrañamiento, una sensación de estar ante algo desconocido. Nos ayuda a sorprendernos, a sacarnos de la modorra de seguir escuchando el mismo idioma de siempre. La distancia y la sorpresa son positivas, y las distancias se cubren mejor con buenos múscu-

los, y buenos músculos tiene *Apocalypto*; lástima la grasa de la frasecita inicial de Durant sobre el Imperio Romano, que intenta sin éxito darle una pátina choronga a la película; es decir, darle una posible "importancia" interpretativa que no tiene. Gracias a dios, Mel Gibson se olvida de cualquier intento de pesadez aforística apenas cruza un tapir (es decir, a los pocos segundos del primer fotograma), y no cae en la estúpida inanidad de *La Pasión de Cristo*, donde a cada rato decía algo destinado a las viejas páginas dominicales de los diarios católicos; y para asegurarse de ser escuchado se quedaba estático y extático mostrando violentas penurias. Liberado del peso de la cruz, el cine muscular de Gibson vuelve a vivir: *Apocalypto* significa "nuevo comienzo". Y la violencia ahora se hace cine, flota en el aire con inusitada resistencia. Y las imágenes, captadas con cámara digital en movimiento, son cinéticas, inspiradas, veloces, decididas, lacerantes y, también, violentas. La nota dominante en *Apocalypto* es la violencia, así como en *María Antonieta* es la vacuidad o el *ennui*. Si en *María Antonieta* la violencia física –esa irrupción de gente enardecida y sin rostro– significa muerte, en *Apocalypto* no toda la violencia es mortuoria.

La estructura de la película tiende al equilibrio, a un equilibrio arrasador basado en acciones y reacciones (como en la serie *Mad Max*, otra ultraviolencia, protagonizada por Gibson). Luego del prólogo, que incluye el peligro anunciado en el encuentro entre los cazadores y los desterrados, y la vida bucólica en la aldea, el relato entra en un embudo patinoso lleno de muerte, y de aires, vegetaciones, aguas, tierras y piedras espectaculares, que llega a su punto culminante en la ciudad y los sacrificios, y en las cabezas y los cuerpos que sin preámbulos caen por las escaleras de los templos. Todo impacta con su enormidad, con la violencia multitudinaria y apiñada del rito colectivo: una prueba más de que las proyecciones en salas de cine (en fílmico o en el soporte que fuere) no van a desaparecer por más circulación de DVD que haya. Este primer trayecto de *Apocalypto*, que transcurre durante el alejamiento de su familia del protagonista Garra de Jaguar, les grita a los consumidores de VCD y truchadas hogareñas que nada han visto ni sentido. El segundo trayecto es la vuelta de Garra de Jaguar, luego de su paso por un infernal pozo de cadáveres, y la pulsión es vital. Se trata de una historia de supervivencia, y viene envuelta en una persecución feroz y tremenda, en una aventura muscular, simple y bella. Después de tanto cine que venía rizando el rizo de las aventuras, haciéndolas complicadas y vendiendo "superaventuras" (análogas al superwestern del que hablaba Bazin), Mel Gibson alisa la superficie y vuelve, como en *Corazón valiente*, a contar un relato directo, espectacular, violento, sanguíneo y sangriento. Y recupera así el género y la capacidad del cine para transportarnos a otro mundo.

Apocalypto nos pega tres patadas y nos mete a la fuerza en las tierras cercanas al Golfo de México, hace cinco siglos, junto a los mayas antes de la llegada de los españoles. Y entonces aparecen los ataques de los historiadores y los antropólogos siempre al acecho, con el peligro de que nos digan que las cosas no fueron así, que los sacrificios, que el actor principal es norteamericano, que los adornos corporales no son los correctos, que a las víctimas propiciatorias no las pintaban de ese tono de azul. Con respecto al actor y los actores, Gibson esquiva el error de *La Pasión de Cristo* de meter caras conocidas distractoras, y así refuerza el verosímil, en este caso ligado a la fascinación por lo desconocido. Y con respecto a la precisión científica de la película... no le pidan peras a un relato que parece obra de la imaginación de un chico talentoso que va al Museo de Antropología de México DF. Allí ve las exhibiciones, queda fascinado y excitado. Con un poco de miedo y adrenalina se duerme y pasa una verdadera "noche en el museo" soñando estas aventuras. *Apocalypto*, una película que Cocteau le podría recomendar a Fuller, es sueño ultraviolento, imaginación desbordada, espíritu de aventuras. Es capacidad onírica, cine-hipnosis, cine-poesía. Sí, poesía: espesa, gruesa y hasta pueril. Sí, poesía: ¿o no caben en la poesía la sangre, la violencia y la infancia? **[A]**

Apocalypto

Estados Unidos, 2006, 139'

DIRECCIÓN Mel Gibson
PRODUCCIÓN Bruce Davey, Mel Gibson
GUIÓN Farhad Safinia, Mel Gibson
MÚSICA James Horner
FOTOGRAFÍA Dean Semler
MONTAJE Kevin Stitt, John Wright
SONIDO Suhail Kafity, Tim Tuchrello
INTÉRPRETES Rudy Youngblood, Dalia Hernandez, Jonathan Brewer, Morris Birdyellowhead, Gerardo Taracena, Shelby Young.

Déjà vu
Estados Unidos, 2006, 128'
DIRECCIÓN Tony Scott
GUIÓN Bill Marsilii, Terry Rossio
MÚSICA Harry Gregson-Williams
FOTOGRAFÍA Paul Cameron
MONTAJE Jason Hellmann, Chris Lebenzon
SONIDO Arthur Rochester
PRODUCCIÓN Jerry Bruckheimer
INTÉRPRETES Denzel Washington, Paula Patton, Val Kilmer, James Caviezel, Adam Goldberg, Elden Henson, Erika Alexander.

Estén persuadidos: a efectos de la organización de la lectura, deben considerar esto que viene como "la crítica de **Déjà vu**", pero no tiene la estructura típica (¿hay estructura típica en esta revista?), por lo que tal vez algunos consideren estas páginas como "menos que una crítica". Asimismo, este coro de textos incluye temas que abarcan y exceden la película y la obra (¿obra?) del director. En ese sentido, esto es más que una crítica. Ya saben, el vaso medio lleno, el vaso medio vacío. **Déjà vu**. Estén persuadidos: a efectos de la organización de la lectura...

1.

Feria de Artesanías Tony Scott

Les vamos a contar una intimidad. En *El Amante* no todo es lo que parece: antes de decidir qué cobertura o quién escribe sobre tal o cual tema o película, corren cientos de mails en los que la discusión oscila entre la academia y el tablón por partes iguales ("Godard, compadre...", digamos). Algunas de esas discusiones virtuales han encontrado espacio en las páginas; otras –la memorable de las golosinas–, en el sitio. Esta vez nos pasó algo curioso: a la mayoría de nosotros nos pareció entre interesante y excelente *Déjà vu*, de don Tony Scott. Y de pronto algún exaltado dijo: "¡Hay que hacer un dossier Tony Scott!". A lo que siguieron listas de varios redactores evaluando numéricamente la carrera del director. Lo curioso es que, aunque tiene no pocos bodrios en su haber, en general tiene un promedio alto, aunque nadie en su sano o insano juicio lo considera un *auteur*. Alguien dijo, también, que Scott hacía esa clase de películas que Javier Porta Fouz añora en la nota

que abre el balance 2006 del número pasado. Y es verdad: Scott es lo más parecido a los artesanos clásicos de Hollywood, tipos que filmaban cosas que les parecían interesantes y pensaban cómo entretener al público con ellas. Se me ocurre pensar, por ejemplo, en Michael Curtiz, que te hacía tanto *Robin Hood* como *Casablanca* o *The Unsuspected*, sin ir más lejos. Scott, además, es la demostración cabal de que el estilo no tiene nada que ver con la autoridad. Me explico: monta millones de planos en una secuencia, pasa a un plano secuencia, usa la forma del videoclip y busca al mismo tiempo la precisión narrativa. La busca, claro; no siempre la encuentra. Algunas de sus películas son políticamente molestas (*Top Gun*, por ejemplo, y sin ir más lejos, *Hombre en llamas*). Pero en realidad importa bastante menos su ideología que la forma en que "mete" al espectador en cada película. Todas son interesantes y divertidas, incluso las que odiamos.

¿Merece un dossier por eso? Yo lo dudo: el secreto –el único secreto de Tony Scott y, también, de Michael Curtiz– es que sin darse cuenta es uno de los pocos cineastas ("cineasta" y "artista", amigos, no son sinónimos) que nos narra en el idioma de nuestro día. Las lenguas –las lenguas audiovisuales también– cambian con los años de una manera que no podemos prever. Si Scott tiene una virtud –una que parece no genética, dado que su hermano, el ex autor Ridley, no la tiene–, es la de construir películas siempre contemporáneas para el espectador contemporáneo. Lo cazamos al vuelo, digamos, desde la primera imagen y sabemos que no tiene mayor pretensión que la de contar un cuento exagerando nuestro mundo cotidiano. Es esa virtud la que hace que, casi en silencio, sus películas queden en la memoria. Siempre recuerdo la escena de *Días de trueno* donde, tras una revolcada, Tom Cruise le explica a Nicole Kidman cómo es eso de la succión de un auto de carreras: los autos son dos forros empaquetados y la pista, la pierna desnuda de la señora Kidman. Esa clase de invento alegre y de milagro de comunicación salpica todas sus películas. Repito, entonces: ¿merece un dossier por eso? Mi respuesta es "no": creo que lo mejor que podemos hacer con Tony Scott es mirar sus películas, dejarnos llevar y decir qué tienen de bueno y de malo cada una. En estos tiempos, cuando casi todo el cine o bien declama o bien adormece a puro golpe de efecto, hay que dejar que los tipos que respetan la artesanía y el amor por el oficio hagan lo suyo bien o mal, y no perder tiempo en entronizarlos. *Déjà vu*, de paso, está buena.

Leonardo M. D'Espósito

El secreto –el único secreto de Tony Scott y, también, de Michael Curtiz– es que sin darse cuenta es uno de los pocos cineastas ("cineasta" y "artista", amigos, no son sinónimos) que nos narra en el idioma de nuestro día.

2.

Bajas pasiones

Cuando empezaron a cruzarse estos mails, dije con mal disimulado desprecio que hacer un dossier sobre sus películas me parecía un gesto excesivo, calculadamente gracioso. Sigo pensando que algo de eso hay en esto, pero también debo admitir que lo dije debido a la calentura que tenía porque no me dieron bola cuando salí a defenderlo en el momento de *Hombre en llamas* y *Juego de espías*. Descubro, entonces, que las películas de Tony Scott me motivan lo suficiente como para poner en juego mi vanidad, que al fin y al cabo es una (baja) pasión. Y me parece que lo que me engancha de la carrera de este tipo es el apasionado afán antiintelectual de sus películas, hechas como si no le importara lo que la posteridad piense de él, sin pensar en la crítica (estético o ideológica) y con una regularidad que delata gusto por lo que hace.

En *Déjà vu* hay un momento en el que Denzel Washington interrumpe la explicación técnica de un científico para exigirle que lo diga en cristiano. Ese instante de pura demagogia (ni la explicación era complicada ni los espectadores somos unos energúmenos) es regocijante y sintomático. Scott simplifica los trazos con que garabatea sus personajes para que sean calculadamente corrientes, pero siempre inmersos en situaciones extraordinarias como las pasiones del más desaforado culebrón. Incluso hay un fuerte componente melodramático en sus películas, y hasta puede vérselas a algunas de las últimas como un muestrario oblicuo de pulsiones prohibidas por la moral pública del americano medio (el *ménage à trois* en *Domino* o el homoerotismo de la amistad masculina en *Juego de espías*) o como la exaltación operística –y por ello, absurda y ridícula– de la violencia más retrógrada (*Hombre en llamas*).

Marcos Vieytes

3.

Milanesa a la napolitana con papas fritas a la provenzal: una arte del presente

Las películas de Tony Scott, a diferencia de los platos suntuosos (pero pretendidamente disimulados de grasitud culinaria de su hermano Ridley), son milanesas con papas fritas a la provenzal: son platos de batalla, pueden traer efectos colaterales indeseables, a veces pueden caer pesados si uno se da un atracón... ¡Pero qué momento gastronómico! ¡Qué delicia para nuestra demanda de colesterol y grasas saturadas!

Déjà vu es, en este punto, uno de esos platos que rebosan juguito o aceite. De esos que uno se termina con el pancito. No son platos finos ni lo mejor que uno pueda pedir, pero cumplen con lo que ofrecen (lugar común que varios mencionamos sobre las películas de Scott) y son gustos populares que uno no debería relegar en busca del último plato premiado o de la comida del restaurante de moda. Lo que ofrece *Déjà vu* no es sino un arranque de diversión, de entretenimiento sin pretensiones que (quizá con menos talento visual) me recuerda a esa otra milanesa con fritas que es *Misión: Imposible III*.

El problema es que defender a las milanesas con fritas sólo porque son ricas y de vez en cuando dan ganas de agarrarse un empacho, es una fundamentación un poco rastrera y provocadoramente módica. Tony Scott no me parece un director talentoso sino un imaginativo incansable que, con sus diferencias, debe de tener una carrera prolífica comparable a la de otro director ecléctico mucho más respetado: Michael Winterbottom. Creo que dedicarle un dossier no sería sino una intención poco imaginativa de patear el tablero.

Cuando hicimos el número sobre la Nueva Comedia Americana, pensamos una patada pero una patada inteligente, sofisticada y al mismo tiempo punk, inconformista, y tierna y necesitada de amor, como las películas

que conforman ese ¿movimiento? Una patada ecléctica.

Y hete aquí el asunto: así como Leo D'Espósito define a Mr. Scott como artesano, podemos decir, como pasa con ciertas artesanías, que no son precisamente productos atesorables, sino más bien de usos pasajeros que por culpa de algún verano o paseo indeclinable portamos cual trofeo durante un tiempo. Quizá porque esa artesanía llegó a nosotros en un momento en que la precisábamos o porque nos conmovieron el trabajo y el amor del artesano responsable, la paciencia que ha prestado al producto. La defensa de las películas de Scott lleva como estandarte más querible una defensa ética de la precariedad (las limitaciones estéticas de ellas se comportan como placeres culpables para muchos de nosotros). Y no por un hipotético uso de elementos bastardos (el mote de "videoclipero" es usual para referirse a la estética de varias de sus películas; por el contrario, filma rápido pero no filma "lindo") o por alguna lectura posmoderna autoconsciente que las habilite como objetos culturales, ya que sus películas no son *camp* ni nada por el estilo, sino porque son grasadas puras sin explicación sesuda posible, y esto no evita su disfrute. Pero si el carácter de artesano de Scott lo hace un sujeto defendible, no creo precisamente que sea por la idea de artesanía que Leo adjudica a un sujeto como Michael Curtiz, sino a la de un tipo que entiende que el cine que inventa mundos (grasientos) es más importante que el cine importante que refiere al mundo de este lado de la pantalla como coartada (ya tenemos demasiados Iñárritus y Cía.). Creo que ese ejército de directores artesanos a lo Curtiz espera una urgente revalorización en plan mucho menos provocador que la defensa scottiana. De ahí que sujetos como Frank Marshall, Joe Johnston, F. Gary Gray, Stephen Sommers o incluso Gore Verbinsky (casi siempre defendidos en las páginas de esta revista) me resulten más cercanos a ese proyecto revalorizador de las segundas líneas de la industria (pensemos qué eran Michael Mann, John McTiernan o James Cameron mucho tiempo atrás).

Creo que lo que Scott (Tony) recuerda a los cinéfilos es el gusto apasionado por el relato mas allá del verosímil (*Déjà vu* reflexiona veloz y hitchcockianamente sobre esto cuando pone en el centro una persecución de melancolía infinita a dos tiempos, en lo que quizá sea una de las escenas del año), el relato que se ramifica, que se llena de arabescos y se confiesa imperfecto.

Y la película (más allá de su cinefilia "fina" en aplicación "de tablón") es, antes que nada, un relato apasionado, un viaje en el tiempo a una época de películas felices, vaciadas de trascendencia, esperándonos a la vuelta de la esquina sin demandarnos un mapa autoral (¿o qué hace el proceso de "autorización" sino autorizar, legalizar?) necesario para poder disfrutarlas (constatar la nota de Quintín del suplemento cultura del diario *Perfil* del domingo 21/1/07, donde poco menos que sostiene que la única idea de cinefilia con la que podemos entender al cine actual –como los *Cahiers* lo hacían con Hitchcock, Hawks y otros– es mediante la canonización de artesanos a autores, relegando con ese criterio a medio siglo de historia del cine con directores notables sin rasgos de autorismo alguno).

Bonus Scott: quizá deberíamos empezar a pensar en qué términos de intervención política una serie de notas como estas comienzan a ser más importantes que dossiers cerrados sobre sí mismos.

Federico Karstulovich

4.

Desayuno con cereales

"Tengo un rango de atención limitada", dice el hombre, y todo aquel que está familiarizado con su producción le creerá inmediatamente. Resistido por el material que elige y por su puesta en escena publicitaria, nadie jamás dudó de su integridad. Lo fascinante de Tony Scott es que lo que ofrece es lo que aparenta ser, sin siquiera una fina capa de ambigüedad. Sus películas son profundamente unívocas y no pretenden ser más que entretenimiento energético y digerible, como un desayuno con cereales. Esto en ningún sentido es un juicio de valor negativo, sino todo lo contrario: más allá de un marcado conservadurismo, Scott es un tipo coherente y transparente. Es muy difícil encontrar a otro director en vigencia que deje tan a la vista sus inclinaciones ideológicas, su juicio sobre la sociedad y sus cambios, y sus prejuicios sobre la sexualidad, a tal punto que hacer lecturas sobre sus películas parece casi redundante. En la gran mayoría de los casos, las películas de Scott son absolutamente herméticas dado que, paradójicamente, no esconden ninguna capa por detrás. Aun si algunas de sus películas de culto han sido sujetas a teorías de todo tipo –nótese la hipótesis de Tarantino sobre *Top Gun* y la homosexualidad en el film *Duerme conmigo*–, toda interpretación resulta, ante la *transparencia* de los films, sobreinterpretación.

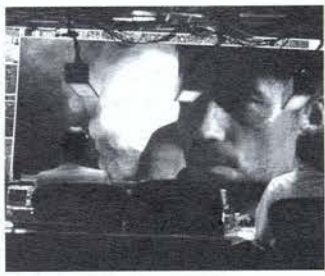
Tony Scott elige un camino que conoce a la perfección y lo transita una y otra vez con indudable pericia. Muchas voces se han lanzado, alimentadas por un espíritu cinéfilo un tanto limitado, a llamar a Tony un autor, como si no fuese posible disfrutar de una película realizada por un director sin ese reconocimiento. Aun si esas opiniones provienen de fuentes calificadas, como pueden ser Mark Peranson o Quintín, suena descabellado llamar a Scott un autor, no tanto porque Scott se merezca o no ese mote, sino porque resulta innecesario. La cinefilia era un fenómeno previo a la canonización de los autores y se ejercía antes en torno a las estrellas y a los géneros, cuando la gente iba en masa a ver "una de cowboys" o "una de gangsters". Si Tony es o no un *auteur*, es un tema menos relevante que si sus películas son buenas y, la mayor de las veces, lo son; es más razonable ubicar a Tony en la categoría de "artesano", término que también ha perdido su inocencia y hoy en día es utilizado para hablar de hombres –Michael Mann, John McTiernan– que hacen cine de calidad con pocas pretensiones.

Scott es, antes que nada, un gran narrador para las masas, que no deja que ninguna intención secundaria empañe la tarea de divertir a toda costa, echando mano a las herramientas que deba para lograrlo. Es, en este sentido, como el presentador del circo, quien mantiene vivo al espectáculo, y las diferentes técnicas cinematográficas se despliegan en pantalla como los diversos números de la función. Eclecticismo antes que coherencia, siempre al servicio del show. **Guido Segal**

5.

Permiso

Lo primero que pensé, leyendo cadena de mails de *El Amante* mentada más arriba y la columna publicada por Quintín en el diario *Perfil* (en la que cita un artículo de los críticos Mark Peranson y Christoph Huber sobre



Déjà vu), fue que si la idea esa de "autor" hoy no se entiende ni con Michael Mann, no se le pueden andar pidiendo peras a los Tony Scott. "Autor" aparece entre comillas porque uno se queda mirando la palabra fijamente y se transforma en otra cosa: de pronto no significa nada, las letras se ponen fofas y se derrumban unas contra otras, y allí donde estaba el fundamental gesto cahierista de liberación queda poco más de una noción abrillantada y blanda (¡fruta!) que sirve en el fondo como manual policial del gusto (manual + policial + gusto: el horror al cubo), no ya para pensar en el cine que vemos con relación a nuestra vida, sino para programar lo que tenemos que decir a fin de no parecernos a todos esos críticos que nunca se enteran de nada. Si me dicen que Tony Scott es un artesano, estoy de acuerdo, pero si me dicen que es un autor, estoy de acuerdo también. No estoy seguro, en este caso en particular, de ser la persona indicada para detectar la diferencia, pero me preocupa que la cinefilia desaparezca en caso de colgarle a un director la placa incorrecta. Tony Scott dirigió al menos cuatro o cinco películas tan interesantes y placenteras de ver como *Déjà vu*; es un director al que se le puede y se le debe prestar atención (como a tantos otros), y en cuya obra se alternan cosas bien interesantes y otras bien miserables. Pero acá (como en *El último boy scout*, como en *Enemigo público*) la cosa funciona, y funciona de maravillas. Y entonces aparecen las preguntas: ¿cuán menor es una película si, como sucede en el caso de *Déjà vu*, uno pasó en el cine dos de las mejores horas posibles?, ¿a quién habrá que pedirle permiso hoy para disfrutar de un cine que quizá no sea canonizado nunca? **Marcelo Panozzo**

6.

Ingrid Bergman en ojotas

Tengo algo que, haciéndome el importante, llamaré "teoría Scott Jr./Bruckheimer": a estos dos sujetos las películas les salen buenas una vez cada ocho años. Eso sí, cuando la pegan, la pegan en serio, y cuando la chingan, bueno, a aguantarse que vienen *Marea roja* (aunque aclaro que a algunos en esta revista les gusta) o *Un policía suelto en Hollywood II*. Eso, para no hablar de cuando andan separados y les salen *El fanático*, *Armageddon* y otras joyas que mejor no mencionar porque hay menores cerca. La teoría Scott Jr./Bruckheimer se inició con *Enemigo público*, está llegando a su apogeo con *Déjà vu* y se confirmará como la pavada que es en 2014.

Pero hablando de teorías, lo bueno de *Déjà vu* –o una de las 1.537 cosas buenas de *Déjà vu*– es que no hace falta vestirse de traje o tener algún doctorado para poder entrar. Es así, amistosa, y nos acepta a todos por igual, sepamos lo que fuere de física. Por ejemplo, cuando los científicos hablan del tiempo como un río, la teoría que enuncian no importa en sí; es sólo parte de la materia prima narrativa con la que se nutre la película. Cada vez que *Déjà vu* va a ponerse solemne con la filosofía, Dios y cosas por el estilo, y está por arruinarlo todo... después eso, que suena a guionistas mareados dándose importancia, es retomado en otro punto de manera narrativa. Cada elemento que aparece tiene un sentido para lo que se cuenta después. Incluidos el río y la piedra, que no importa cuán interesantes son científicamente, sino que sirven para después ser usados en otro punto de la acción. La teoría, cualquier teoría, es sólo un medio por el cual avanza la historia.

Y entonces aparecen las preguntas: ¿cuán menor es una película si, como sucede en el caso de **Déjà vu**, uno pasó en el cine dos de las mejores horas posibles?, ¿a quién habrá que pedirle permiso hoy para disfrutar de un cine que quizá no sea canonizado nunca?

Como en el mejor cine de Hollywood, es democracia pura. No hace falta saber mucho para estar incluido, sólo tener ganas de subir a la historia y creer durante 128 minutos que eso que se ve es verdad. Como pasaba en *Notorious* de Hitchcock, en la que no había por qué saber nada de uranio ni de bebidas alcohólicas francesas para sufrir y al mismo tiempo disfrutar en grande en esa bodega donde se jugaban las vidas de Ingrid Bergman, Cary Grant y Claude Rains. Y las nuestras, claro. **Manuel Trancón**

7.

De entre los muertos

Tony Scott, habitualmente un mediocre poseído por la fiebre clipera al servicio de historias banales o cargadas de los peores clichés filofascistas, nos sorprende con *Déjà vu*, el suspenso sostenido a través de idas y vueltas en el tiempo, los giros de una historia intensa y sin cabos sueltos. Que además, en contra de sus antecedentes (*Hombre en llamas*), lleva el miedo a su verdadera patria: quien planea el atentado es un fundamentalista blanco, como en Oklahoma (el agente Doug/Washington también ha investigado allí).

Este es un Tony Scott distinto y mejor. Hay razones para ello.

La película es un vaivén de acciones que llevan implícito un sentido, sin moralejas, como en un cuento de Hart o, más específicamente, de Bierce. Concisión narrativa más relato fantástico. *Déjà vu*, aun con la envoltura modernosa de su imagen, con sus momentos de artificio (algún exceso de planos, un toque musical excesivo –marcas de fábrica scottiana–), es pariente de esa tradición retomada por el Hollywood clásico. Sería fácil y justo adjudicarle los méritos al guión, una precisa pieza de relojería. Pero también hay que reconocerle a Scott su esmero, su contención, incluso su apasionamiento.

Pero también *Déjà vu* puede ser vista como una variación, otra más, de una obra maestra cuyas marcas reaparecen cada tanto en el cine con su signo misterioso de morbosidad erótica: *Vértigo* de Hitchcock. En efecto, el núcleo de la película es una historia de amor: la de Doug por una mujer muerta; la vía regia de ese amor es un novedoso instrumento "científico" que permite ver el pasado inmediato; no importa la factibilidad de ese instrumento, sólo que haga posible el amor más allá de la vida, mito romántico, especie de sofisticado McGuffin. Cuando la imagen virtual de Claire viviendo en el pasado sus últimas horas se superpone a la de Doug desfalleciente de amor frente a la pantalla, no podemos sino evocar a Scottie abrazando a Madeleine mientras Hitch los abraza a su vez con un eterno travelling circular. Tema que reaparece con la persistencia del mito al que evoca (el de Orfeo rescatando a Eurídice del infierno; Cabrera Infante *dixit*), a veces como homenaje deliberado: *Obsesión* de De Palma, otras un eco inadvertido: *Pide al tiempo que vuelva*, de Jeannot Szwarc; incluso *Milagro de amor* de Dino Risi y hasta *La dalia negra* (la novela de Ellroy; esperemos otra vez a De Palma). Así, inesperadamente, *Déjà vu* se transforma en una pequeña manufactura romántica filmada por Scott pero rozada por el ala de la gracia hitchcockiana. Algo habrá hecho Tony para merecerla. **Eduardo Rojas**

La vida brillante

por **Marcela Ojea**

El descanso es una película que funciona. Que funciona significa no que *no es perfecta pero funciona*, como decimos a veces, sino que funciona a la perfección. Funciona como una máquina precisa y ágil, como esa máquina perfecta que no es otra cosa que el género, el de la comedia romántica, en este caso. *El descanso*, además, viene a llenar una ausencia. La misma a la que se refería Javier Porta Fouz en su balance "del año de la bestia" cuando hablaba de un tiempo signado por la polarización entre algunas películas muy buenas y otras tantas películas desechables. Recuperando aquella nota, completándola y atribuyéndole, de paso, dotes de profecía, podríamos decir que en la lista de estrenos de 2006 faltaron más películas como *El descanso* (y tal vez también como *Déjà vu*), faltaron películas lindas.

Sería mejor decirlo con otras palabras, pero si un género suele definir un horizonte de expectativas, habría que ir más atrás en el tiempo para fechar con exactitud este período de ausencia prolongada. Habría que remontarse tal vez –si dejamos afuera películas como *Orgullo y prejuicio*– hasta *Tienes un e-mail* (1998) o hasta *Sintonía de amor* (1993), demasiado lejos en realidad, para encontrar comedias románticas con verdadero brillo, muy lejos tal vez, porque a las que la sucedieron en su tipo, o les faltó magia, o les sobró "madurez". Y donde dice "madurez" léase "traición", que nadie va al cine para ver sufrir a Uma Thurman con todo eso de las "edades incompatibles" (*Secretos de diván*, 2005). ¿Desde cuándo a la comedia romántica se le pide credibilidad? ¿Desde cuándo no debe ser predecible? ¿Desde cuándo debe anclar en la realidad? (y muchas de las críticas adversas a *El descanso* apuntan en este sentido). Después de mucho tiempo, alguien parece haberse sacudido estos estigmas: *El descanso* es predecible, desarrolla una historia muy poco probable y, como no defrauda (porque desde el primer minuto estamos esperando que los personajes se enamoren y se queden juntos, porque a eso fuimos), porque le imprime una respiración vital a este universo conocido, *El descanso* funciona y sorprende, y, en este sentido, podría decirse que es perfecta.

El descanso
The Holiday
Estados Unidos, 2006, 138'
DIRECCIÓN Y GUIÓN Nancy Meyers
FOTOGRAFÍA Dean Cundey
PRODUCCIÓN Nancy Meyers, Bruce Block
MONTAJE Joe Hutshing
MÚSICA Hans Zimmer
INTÉRPRETES Cameron Diaz, Kate Winslet, Jude Law, Jack Black, Eli Wallach, Edward Burns.

No sólo su fiel pertenencia a un género hace de *El descanso* una buena película clásica. Plagada de simetrías y lujosa en su diseño y en sus detalles de terminación, las dos historias que conforman *El descanso* se hacen eco de las preocupaciones de un clasicismo que excede al cinematográfico. Demasiada belleza, siempre en equilibrio para evitar el exceso, interviene en este desarrollo en paralelo de dos corrientes del relato que se cruzan para contar la historia de una periodista inglesa y una millonaria norteamericana que produce tráilers para la industria de Hollywood. Curiosamente, la historia hollywoodense se desarrolla en una campiña inglesa de artificio que no se preocupa en ocultar la explicitud de sus decorados. (La cabaña nevada recuerda a las navidades pintadas de antiguas tarjetas postales, o simplemente a las películas rodadas en estudio.) En este sentido, *El descanso* también encuentra sus parentescos con los musicales dorados de los 50, no sólo por los decorados y el brillo, sino porque la música de Hans Zimmer es la única felicidad no visible de la película. Las protagonistas deciden intercambiar casas; y mientras Kate Winslet, en su lugar prestado, emprende una educación sentimental de la que no están exentas la música y las películas, y la música de películas en el piano de Jack Black (que, ya lo decía Pauline Kael, es a través del cine que las mujeres aprenden a distinguir cuáles son los hombres que les convienen), Cameron Diaz también sella su destino de película con el hermoso viudo interpretado por Jude Law al ritmo del nunca más actual "Mr. Brightside", de The Killers. En fin, que cambian sus vidas y escapan de sus destinos emocionalmente accidentados gracias a la magia del cine.

Nancy Meyers ya venía demostrando su vocación por la comedia clásica –la guerra de los sexos y la incompatibilidad de caracteres– en las no tan logradas *Lo que ellas quieren* (2000) y *Alguien tiene que ceder* (2003). Películas que quizá recién hoy, miradas todas juntas en perspectiva junto a *El descanso*, puedan trazar un recorrido de buenas intenciones donde antes sólo veíamos experimentos faltos de autenticidad o copias fallidas. Meyers venía buscando, venía ensayando una comedia romántica brillante y sofisticada al viejo estilo, y con *El descanso* parece haberlo logrado. Por suerte, no recurre nunca a la cita cinéfila que busca sorprender, porque si bien su película está plagada de referencias, es sólo a modo de homenaje, agradecimiento y reverencia; una prueba de amor del artesano a los maestros (como supo hacer también Nora Ephron) y una forma de establecer una pertenencia a ese mundo.

Ya sobre el final, listos para ir a una fiesta de homenaje, el guionista retirado le regala a Kate Winslet una flor que completa su arreglo. Cuando se la entrega, le aclara, a modo de disculpa, que aunque pueda parecerle cursi, eso responde a una vieja tradición. Ella le responde algo así como: "A partir de ahora quiero que haya muchas cosas cursis en mi vida", y parece que la que habla es la película. Eso se propone *El descanso*, recuperar una tradición, aunque algunos hoy en día vean sólo cosas cursis en ella. **[A]**

Bajo el volcán

por **Eduardo A. Russo**

Aunque *Cartas desde Iwo Jima* puede verse sin antes presenciar *La conquista del honor*, lo que ha encarado Eastwood realmente se aprecia en sus justos términos sólo si atendemos a la arquitectura de este tándem extraño, irreductible a una bipolaridad, algo muy distinto a las dos caras de una moneda o una confrontación en espejo. Se hace difícil ver y luego rememorar (por cierto, también escribir sobre) este film sin que en la cabeza vuelvan las imágenes del anterior y adquieran un valor –renovado, relativo y hasta colateral, como de glosas– del centro de gravedad que es *Cartas desde Iwo Jima*.

Simplificando bastante, la prensa suele aludir al cuerpo múltiple de *La conquista del honor/Cartas desde Iwo Jima* como el "díptico de Eastwood". Pero no se trata de la coexistencia de dos superficies próximas, sean con escritos o con imágenes, como quiere esa vieja tradición occidental. El objeto que armó Eastwood es mucho más complejo que algo de dos caras, o si se quiere, en términos cinematográficos, una suerte de plano y contraplano de la batalla de Iwo Jima. Es una confrontación de dos tiempos y espacios distintos, de conciencias y visiones en una lucha física y moral cuya ferocidad desborda toda previsión, pero que también plantea vasos comunicantes, lazos y correspondencias entre secretas y manifiestas. No es que Eastwood haya desplegado en una el punto de vista estadounidense y en otra el japonés. Más bien participa desde un lugar donde pone en escena, de modo diferencial, los acontecimientos vividos por los soldados americanos invadiendo el que sería su primer –e inimaginablemente inhóspito– enclave en tierra japonesa, y los defensores que no intentan sostener un espacio sino un tiempo, el del retraso de ese momento que es el de una derrota inexorable. Si en la primera película Eastwood impuso cierta estrategia de distanciamiento al espectador, aquí propone una cercanía que apunta por igual a la emoción y a la comprensión.

Cartas desde Iwo Jima comienza con el horizonte de una muerte segura. El recién reclutado panadero Saigo escribe a su mujer Hanako. Piensa si ese agujero imposible que está cavando en la arena negra de Iwo Jima no será su tumba. La isla dominada por el Suribachi,

Cartas desde Iwo Jima
Letters from Iwo Jima
Estados Unidos, 2006, 140'
DIRECCIÓN Clint Eastwood
GUIÓN Iris Yamashita y Paul Haggis
MÚSICA Kyle Eastwood
FOTOGRAFÍA Tom Stern
MONTAJE Joel Cox
SONIDO Bub Asman
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Henry Bumstead, James Murakami
INTÉRPRETES Ken Watanabe, Kazunari Ninomiya, Tsuyoshi Ihara, Ryo Kase, Shido Nakamura, Hiroshi Watanabe.

un volcán apagado que no deja de emitir vapores sulfurosos, es un paisaje infernal dominado por alimañas, antes de la batalla sólo habitado por un millar de pobladores dedicados penosamente a la extracción del azufre. Mientras Saigo cava y sospecha –como todos– que va a morir allí, un pequeño avión de transporte trae al general Kuribayashi, quien lamenta no haber arreglado el piso de la cocina antes de salir de su casa, porque ya no podrá hacerlo. Sabe que de Iwo no saldrá vivo.

El film posee –y es uno de sus fuertes puntos de apoyo, a diferencia de la más derivativa *La conquista del honor*– un concentrado guión de la debutante Iris Yamashita, que gira en torno a unos pocos personajes escrutados a muy corta distancia. Saigo y Kuribayashi, pero también el aristócrata barón Nishi o Shimizu, el degradado ex oficial de la Kempetai (la Gestapo japonesa), entre otros. No porque busque una construcción más clásica, menos aun, que construya héroes o personajes emblemáticos. Cada uno desafía el estereotipo, destaca su singularidad no sólo ante la muerte igualadora, sino ante todo por su forma de enfrentar la vida posible en pleno derrumbe. *La conquista del honor* atendía a los poderes de la representación mediante la foto aparecida casi por azar justo cuando el país comenzaba a desbarrancarse en la pendiente del cinismo. Ese azar –en su versión más prosaica, la de la pura casualidad– regulaba no pocos acontecimientos de aquella película, produciendo efectos que marcan de por vida a sus protagonistas. De todas maneras, los poderes de la imagen (y aun los del relato histórico) se desmoronaban frente al peso de lo real, que desciende sobre el espectador como una lluvia de cuerpos despedazados. Ambos films se apartan tanto de la estética de la explosión cara al cine americano desde los 80, y también de la imaginería de la mutilación corporal espectacular que ha atravesado géneros enteros en su búsqueda de *shocks* crecientes. En ambas el horror es acumulativo, tanto como la masa de despojos acumulados en cada enfrentamiento. Los norteamericanos bautizaron algunos lugares de la isla como *meatgrinders*, picadoras de carne donde las bajas se amontonaban de manera informe, en situaciones que Eastwood retrata sucintamente pero a repetición, dejando ver su carácter insoportable, en muertes no estetizadas sino que ocurridas rápida y bestialmente, producidas por el enemigo o por el fuego amigo. Al rato todas se parecen un poco, sólo queda el espanto. Pero en *Cartas...*, el azar queda reemplazado por lo fatal y su conciencia indubitable. Las fuentes del guión de Yamashita son las cartas que Kuribayashi envió a su familia, algunas durante su estancia de dos años como agregado militar en Washington, otras desde la misma isla mientras preparaba la defensa final, y la biografía escrita por Kumiko Kakehashi, *So Sad to Fall in Battle*. Fueran a su hijo Taro, relatándole su percepción de Estados Unidos al final de los años veinte, o a su mujer Yoshie –ya en la isla– advirtiéndole que no pensara en su regreso, esas cartas traslucen una soledad que tiñe el film de un tono emocional tan oscuro como el de la magistral fotografía de Tom Stern. Todo lo que en *La conquista...* desplazaba la caracterización individual hacia el retrato colectivo –fuera en la isla como en la tierra natal de los marines– y esos distintos planos, ficción y realidad, de los que están compuestas las imágenes en las que una guerra encuentra su combustible humano –de lo cual la famosa foto de Joe Rosenthal fue la condensación más emblemática– en *Cartas...* se dirige en sentido contrario. Indaga cómo el terror, la compulsión por el deber y la presión del honor y la vergüenza –regulados por el arraigado culto a la muerte– se enfrentan con barreras éticas en algunas conciencias despiertas. Sea por puro anhelo de vivir y ver a su hija, en el caso de Saigo, o de percibir la agitación maníaca de un imperio dirigido ciegamente a su autodemolición en el comandante.

En **Cartas desde Iwo Jima** el marco lo dan la tristeza de un deber imposible, la vergüenza del fracaso y la conciencia de lo fatal.

No hay en *Cartas desde Iwo Jima* heroísmo o autoinmolación glorificada. Más que el extático estallido de cada muerte, lo que predomina es lo irreversible de la interrupción de cada vida. Obsérvese el modo en que Nishi o Kuribayashi se enfrentan a sus instantes finales, o la manera en que Saigo o el fanático teniente Ito pueden sobrevivir. Alguna vez Yukio Mishima acotó amargamente que lo que impresionaba de los japoneses a los occidentales no era su literatura, sino su espada. Eastwood deja en claro que no está dentro de los fascinados por la espada.

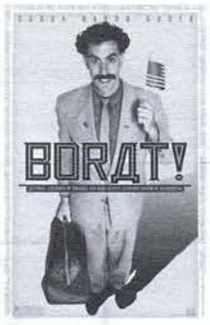
En cierto tramo de *Los imperdonables*, Munny debía disparar con su rifle contra un tipo indefenso. Mientras el índice se acercaba al gatillo quedaba bien en claro qué se jugaba en ese asunto. No precisamente dar en el blanco –ley del cine desde que Annie Oakley disparaba a algunos objetos en un film de kinetoscopio, bastante antes de que se comenzara a hablar del western, cuando todavía ese oeste era una mera referencia geográfica y de actualidad– sino que ese tiro borraría en un instante una vida humana. Más allá del género, antes de la narración, la ficción adquiría una temporalidad al borde de lo intolerable. Esa tensión aparece en Eastwood, y no siempre ligada a la muerte, como cuando Francesca, en el tiempo de un semáforo en rojo, debía optar por permanecer con su marido o abandonar todo para irse con Kincaid en *Los puentes de Madison*. Es el tiempo que va de apuntar y disparar o no hacerlo, de tomar el picaporte de una camioneta y salir, o no. Tiempo de una acción moral, de elección individual ejercida por personajes en la soledad más absoluta, que deciden de su responsabilidad misteriosa sobre algún otro. En *La conquista del honor* esa dimensión se enmarcaba en el trauma, la culpa y el pudor. En *Cartas desde Iwo Jima* el marco lo dan la tristeza de un deber imposible, la vergüenza del fracaso y la conciencia de lo fatal.

Veinte mil japoneses defendían Iwo Jima, y sólo sobrevivieron poco más de dos centenares. La tragedia que se extiende bajo el volcán Suribachi, dentro de ese hormiguero que todos construyeron sabiendo que sería su tumba, muestra imágenes de guerra que se apartan de lo espectacular para ingresar en una zona más allá de la representación, que desmiente las prevenciones que algunos podrían esbozar ante el desembarco de *La conquista del honor* y sus dimensiones monumentales. El registro eastwoodiano está en las antípodas de la exaltación épica, elabora un mundo que tiende a lo crepuscular, lo entrevisto, que participa cada vez más de la tragedia tanto como de la elegía. Si bien *Cartas desde Iwo Jima* puede parecer –desde su búsqueda de un equilibrio y su política de contención dramática aun en los momentos más desgarradores– algo así como una pieza clásica, su conciencia de una pérdida irreparable y su interjuego con *La conquista del honor* la instalan dentro de una inusitada modernidad que interroga sin concesiones, desde su nobleza y su extrañeza curiosamente inactual, al cine del presente. **[A]**

Los malos de la película

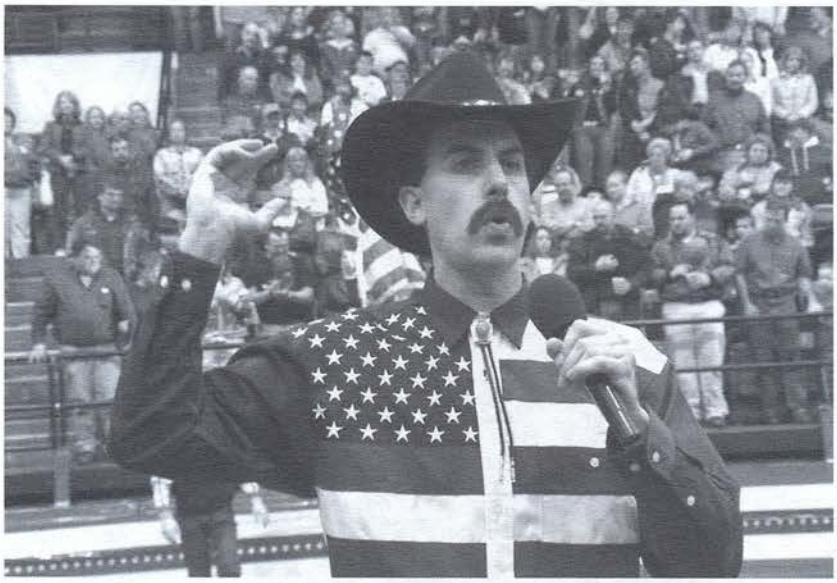
⊖ Un poco en contra por **Ezequiel Schmoller**

Hay un par de cosas llamativas a propósito de las críticas de *Borat* que salieron en el extranjero. La primera es que casi todas son positivas. Por ser una película a primera vista tan extrema, uno habría esperado un poco menos de unanimidad. La segunda es que son sorprendentemente parecidas. Todas se limitan a describir quién es Cohen, el cómico que interpreta a Borat, a narrar el argumento central de la película y, especialmente, a contar muchos de sus chistes y situaciones humorísticas. Esto último llega a niveles insólitos. Si uno va a *rottentomatoes.com* y lee un par de críticas al azar, ya conoce más o menos todos los chistes de *Borat*. Ojo, algunos son muy buenos y esta especie de compulsión por contarlos es entendible, a uno le encanta contar lo que le hace gracia, pero una crítica no puede ser una enumeración de chistes. Y estoy hablando de críticos buenos, como Hoberman en el *Village Voice* o Nathan Lee en *Film Comment*. Por último, prácticamente ninguna crítica se detiene en el aspecto moral de la película. Esto es lo más raro de todo. Digo, este Cohen, amparado en que está haciendo de Borat, un supuesto periodista de Kazajstán antisemita, machista, homofóbico e increíblemente simpático, parece tener licencia para hacer lo que se le dé la gana. En particular, para engañar, incomodar e insultar a las personas. Personas de carne y hueso, no personajes, porque si bien Borat es un personaje de ficción, el mundo en el que interactúa es de verdad. ¿Qué le da derecho a Cohen a maltratar a la gente? ¿El hecho de que es "un chiste"? ¿De que está desenmascarando el "verdadero ser" de Estados Unidos? ¿De que las víctimas del ataque "se lo merecen"? ¿De que no importa porque "es una película"? ¿Qué más se puede hacer amparándose en todo esto? ¿Puedo disfrazarme de periodista violento e ir a golpear a todo el mundo, en nombre de un programa de televisión humorístico?



Borat está construida sobre una excusa argumental básica que da lugar a una serie de *sketches* más o menos inconexos. Borat es un supuesto periodista de Kazajstán que viaja a Estados Unidos con su productor para hacer un programa sobre la cultura estadounidense. Llega, se instala, se enamora de Pamela Anderson y atraviesa medio país para ir a buscarla y casarse con ella. En el camino, aprovecha para entrevistarse con diferentes grupos y sectores de la población para llevar adelante el programa de televisión. En las partes puramente ficticias (Borat presentándonos su pueblo natal, Borat y su productor en los diferentes hoteles de Estados Unidos), el humor se bambolea entre lo físico y lo absurdo, y es básicamente apolítico. En las partes documentales (entrevistas, escenas en lugares públicos), el humor es más incomodo, extremo y político, producto del choque entre lo que Borat les hace creer a sus interlocutores que es la cultura kazaka, y la cultura estadounidense de los propios interlocutores. Ni hace falta decir que nadie en su sano juicio podría llegarse a creer que Kazajstán es como aparece retratada en *Borat*, y aunque el gobierno de Kazajstán se haya sentido ofendido y haya elevado las protestas de ocasión, tanto el crítico del diario kazako *Karavan* como el novelista Sapabek Asip-uly, también kazako, disfrutaron y defendieron la película.

Es que el chiste en *Borat* no es la descripción que el falso periodista hace de Kazajstán y del "ser kazako" sino más bien cómo los entrevistados *a)* se creen la descripción, *b)* reaccionan a ella. Las reacciones oscilan entre el violento rechazo y la entusiasta adhesión, pasando por una gama de sentimientos que van de la incomodidad al paternalismo. Quizá el hecho de que muchos de los entrevistados se sientan tan a gusto con el antisemitismo o el machismo de Borat no sea particularmente sorprendente, pero definitivamente es gracioso. Es que el objetivo de la película no es que *aprendamos* que algunos estadounidenses son desagradables o malos o lo que fuere: *Borat* no es una película de denuncia que nos dice algo que no sabíamos sobre el mundo. En todo caso, lo por momentos hilarante, a veces terrorífico y casi siempre fascinante, son las diferentes dimensiones que esta *desagradabilidad* va tomando, las texturas de la incomodidad, las gradaciones del paternalismo, las diferentes, variadas y coloridas manifestaciones del racismo. El proceso más que el hecho. Borat se entrevista con un grupo de feministas, con un político republicano, cena con unos aristócratas, se "entrena" con un experto en reglas de etiqueta y hasta lo invitan a un programa de televisión y a un rodeo (la mejor escena de la película). Y hace sentir mal a todos. Pero, y esta es la paradoja de la película, este *todos* no es un *todos* demasiado abarcativo. Si en su método (engaño y maltrato más o menos sistemático), Cohen es esencialmente inmoral, en la elección de sus blancos se vislumbra como un moralista. Sus ataques no son aleatorios o indiferenciados. Sus víctimas son, en la mayoría de los casos, los típicos malos de la película: los de derecha, los reaccionarios, los racistas, los antisemitas, los belicistas, los homofóbicos, etcétera. Al darles su merecido y su lección a todos ellos, Cohen se baña simultáneamente en las aguas de la inmoralidad y del moralismo. **[A]**



La divina comedia

⊕ A favor por **Nazareno Brega**

Sacha Baron Cohen es un completo desconocido por estas tierras. Si se lo relaciona con su personaje más popular, Ali G, alguno que otro tal vez lo relacione con "el del video de Madonna que maneja la limusina vestido de pandillero" o lo recuerde por alguna aparición en entregas de premios musicales. Quien tuvo la posibilidad de ver *Ali G Indahouse* tiene más de una razón para pensar que ese personaje que vestía antiparras y gorra para nadar era insoportable cada vez que repetía incansablemente sus latiguillos "Respect" o "Keep it real". A simple vista y en el recuerdo borroso que el tiempo le concede a lo que no parece memorable, la película adolecía de la búsqueda forzada de la incorrección política. Ahora, el estreno de *Borat* hace pensar que el humor de Cohen es mucho más complejo de lo que se podía advertir en una simple mirada durante un zapping televisivo. Esto no implica que Cohen no apele a diestra y siniestra a lo políticamente incorrecto ya desde el inicio de *Borat*.

La película empieza con Borat, que, tras presentarse y ubicar geográficamente a su nación, recorre las "calles" de su Kusek natal y señala: "Este es Orkin, el violador del pueblo... picarón... Y este es Muktar Sahanov, el mecánico y *aborcionista*". Luego de despotricar contra un vecino que lo imita, se acerca a Susana, una rubia a la que le zampa un beso monumental justo antes de explicar: "Es mi hermana, la cuarta mejor prostituta de todo el país". Por supuesto que ella muestra orgullosa un trofeo que da fe de los dichos de su hermano periodista. Ahí nomás se despide del pueblo y emprende el viaje a Nueva York para cumplir con su misión.

Borat
Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan
Estados Unidos, 2006, 84'
DIRECCIÓN Larry Charles
PRODUCCIÓN Sacha Baron Cohen, Jay Roach, Monica Levinson, Dan Mazer
GUIÓN Sacha Baron Cohen, Anthony Hines, Meter Baynham, Dan Mazer
FOTOGRAFÍA Luke Geissbuhler, Anthony Hardwick
MÚSICA Erran Baron Cohen
MONTAJE Craig Alpert, Meter Teschner, James Thomas
INTÉRPRETES Sacha Baron Cohen, Ken Davitian.

La entrada de Borat Sagdiyev a Estados Unidos en la película se produce mediante el descenso de una escalera mecánica que desemboca en una estación de subte y ahí ya se obtiene la sensación de que el recorrido por Estados Unidos será un paseo por el infierno. Obviamente, Borat viaja acompañado por su Virgilio, en este caso Azamat Bagatov, productor simpatiquísimo y gordinflón que busca siempre hacer entrar en razón a Borat. Más allá de la analogía del recorrido de Borat por los nueve anillos del infierno americano, lo que llama la atención es que Sacha Baron Cohen haya comenzado su ataque por el subte, medio de transporte público en el que se pueden cruzar neoyorquinos de los distintos estratos sociales. No es casual que el segundo punto de impacto de Borat sea la calle, otro lugar donde diversidad y casualidad son las únicas coordenadas que rigen sus embestidas contra los transeúntes. Es así que a menos de diez minutos de película, Cohen ya expuso que su política de elección de víctimas no tiene un carácter moral y se cubrió de toda acusación de arremeter contra "los sospechosos de siempre" de las sátiras sobre Estados Unidos.

Es cierto que luego se carga a algunos republicanos, a un grupo de sureños aristócratas, a los espectadores de un rodeo y a los vendedores de una armería y de una tienda de antigüedades secesionistas, entre muchos otros personajes a los que no parece necesario exponer demasiado para que le caigan mal al público. Pero también es verdad que nunca son su blanco favorito (el repertorio incluye un consultor humorístico, putas, conductores televisivos, criadores de animales, gays, conserjes, vendedores callejeros, negros, *frat boys*, etc.), que su principal arma es la simpatía por lo que jamás maltrata a nadie e incluso llega a divertirlos como en una iglesia pentecostal donde arranca las carcajadas de los fieles, que todos siempre saben que los están filmando y que todo mundo tiene libertad al expresarse frente a cámara sin que el periodista juzgue a sus interlocutores. Borat se limita a exclamar contento "choque esos cinco" si alguien hace o dice lo que a él le gusta. Y cuando algo o alguien le cae mal, Borat sólo produce un silencio prolongado y mira de reojo a cámara. Él no tiene la necesidad de bajar línea aunque tampoco parezca tener la capacidad para hacerlo.

Borat es un bobalicón que habla sin ningún tipo de filtro ("es hermosa, tiene cabellos dorados, dientes blancos como perlas y el culo como una nena de siete años"), como lo eran Derek Zoolander o Ron Burgundy (*El reportero*), otros grandes inocentones. Pero Cohen lleva a Borat un paso más allá al introducir un personaje ficticio en algunas situaciones reales y por momentos remover a Borat de la seguridad que le provee la ficción cinematográfica a un personaje. Aunque lo de esa seguridad en este caso sea relativo porque aquí, en pasajes de ficción, Borat termina nadando en una pileta con un oso o con su cara atrapada entre las enormes nalgas desnudas de Azamat o lavándose la cara con el agua del inodoro. El humor de Cohen es tan físico y directo como complejo, aunque en una mirada superficial se puede acusar al londinense de tramposo y utilizar un humor ramplón cercano al de Tinelli y Pergolini. Pero esto sería subestimarlo con la misma condescendencia con la que los estadounidenses tratan a Borat a lo largo de toda la película. **[A]**

Los gritos del silencio

por **Marcos Vieytes**

Digamos que a esta altura Kim Ki-duk ya nos tiene acostumbrados a los desniveles de su cine, pero no deja de ser decepcionante que en menos de un año uno pueda toparse con dos películas suyas tan disímiles como *Hierro-3* y *El arco*. No es raro que aquella maravilla redonda como una pelotita de golf haya sido votada por miembros de esta revista como una de mejores estrenadas en nuestro país durante 2006. De la segunda, en cambio, sería mejor no hablar. Pero debemos hacerlo, así que a buscar las palabras que esta vez, lamentablemente a contramano de casi toda su filmografía, el cine de Kim Ki-duk parece pedir a gritos. Porque todos saben que en su cine el silencio ha sido tan elocuente como las acciones concretas y a menudo violentas de sus personajes, quienes expresaban con sus hechos lo que evitaban o no podían decir con palabras. Esto derivó en puestas en escena de vigorosa belleza, hasta exquisitas en muchas ocasiones, pero ajustadas al quehacer de los personajes y el hurgar de sus miradas, tan significativas como las decisiones que aquellos tomaban.

El camino que recorre *El arco* durante su primera mitad parece confirmar esa lacónica elocuencia física de su mejor cine. Pocos personajes, un escenario acuático, dos o tres objetos significativos y significantes (el arco del título, un calendario, unos auriculares), otra vez un vínculo que no precisa de palabras para ser estrecho, y de repente una presencia que desbarata las parcas pero claras leyes de ese universo. El viejo es un pescador que se ha dedicado a la crianza de una nena perdida hace ya unos diez años y se prepara a desposarla en cuanto cumpla la mayoría de edad. Como los personajes de *La isla* y *Primavera, verano...* ambos viven aislados del mundo y no parecen necesitar nada de él. Menos que libidinosas, las intenciones del viejo parecen ser, sobre todo, posesivamente filiales. Cada vez que alguno de los pescadores que trae a su despintada lancha trata de propasarse con la chica, una flecha disparada por su arco le hace saber que ella es presa suya y de nadie más. El arco, además de ser el arma de defensa, cumple otra importante función en la rutina de ambos. Nunca falta un visitante que inquiera al viejo por su suerte. Entonces este se para en un bote amarrado en forma paralela a la lancha principal y, mientras la chica se balancea sentada en una hamaca que cuelga sobre el agua, aquel dispara sus flechas a la figura alternativamente cubierta y descubierta por el cuerpo de la muchacha que se atraviesa en el trayecto del disparo debido al movimiento pendular del columpio. Una vez que las tres flechas han sido clavadas en uno de los lados de la lancha ella las desclava sin pestañear, las devuelve al viejo, y le dice al oído el destino de la persona que ha solicitado el servicio.

Hasta allí *El arco* es una película diáfana que se construye en base al seguimiento de unas rutinas que definen el carácter de los personajes, con una historia mínima pero compleja, dos actores que trabajan por sustracción, y una violencia mucho más contenida que en otras ficciones suyas. Como ha dicho Diego Brodersen, un buen mediometraje de cuarenta minutos. Algo insustancial, pero concentrado y enigmático. Hasta que sucede lo peor: el regreso del adolescente que en un viaje previo se enamoró de la piba que el viejo guardaba para sí, y el desmadre de una película que abandona el derrotero concreto de sus personajes para transformar cada uno de sus actos en un delirio simbólico a la caza de cuantas interpretaciones *psicoanalíticoreligiosas* anden dando vueltas por ahí. Si hasta puedo imaginarme el festín que se harán con esta película en algún ciclo de cine debate (con cafecito incluido) titulado "Fijación fálica y arquería en el cine oriental contemporánea" o algo por el estilo. La violencia individual deviene en ritual, el sentido de las imágenes ya no se deduce de las decisiones tomadas por sus criaturas sino que parece residir en un más allá anterior a la película que exige del espectador un saber específico y restringido que lo distancia de la ficción, la rebeldía como confusa pero sincera búsqueda de identidad deviene en pasiva aceptación del orden tradicional (que incluye algo parecido al derecho de pernada pero diluido bajo incontables capas de fláccida lírica simbolista) por parte de los jóvenes enamorados, y todo acaba con una paz con sabor a nada y planos casi abstractos de cielo y agua que hacen extrañar la dolorosa lucidez final de *La isla* o *Domicilio desconocido*. **[A]**

El arco

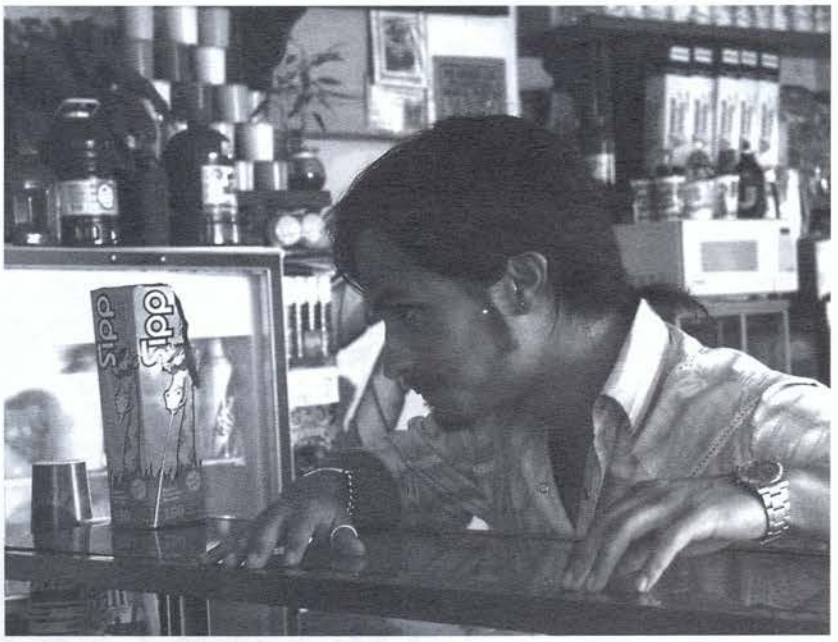
Hwal

Corea del Sur/Japón, 2005, 90'

DIRECCIÓN Kim Ki-duk
GUIÓN Kim Ki-duk
PRODUCCIÓN Kim Ki-duk, Michiko Suzuki, Kang Yong-gyu
MÚSICA Kang Eun-il
FOTOGRAFÍA Jang Seong-back
MONTAJE Kim Ki-duk
INTÉRPRETES Han Yeo-reum, Seo Si-jeok, Jeon Gook-hwan, Jeon Seong-hwang.

Hablando la gente se entiende

(o para qué filmar, entonces)



por **Leonardo M. D'Espósito**

Hay un consenso extraordinario en decir que Alejandro González Iñárritu es un gran cineasta. Un consenso que en esta revista amaneció quebrado cuando Alejandro Lingenti escribió una crítica en contra de *Amores perros* (lo que causó una provinciana y airada protesta de su guionista, Guillermo Arriaga, aunque el texto de Alejandro era sumamente respetuoso). *21 gramos* dio pie a la nota sobre "el cine choronga", que, aunque justa, aún hoy es criticada. Iñárritu hoy es celebrado como el *wonder-boy* del momento en Hollywood y alrededores por *Babel*, su épico film con cuatro historias, en cinco países, etcétera. Ya saben que a Iñárritu le interesa el relato coral, así que no es necesario abundar en detalles al respecto. Sí es necesario que, vista la calidad estética y ética del film, el consenso que levanta el realizador deba ser puesto en duda.

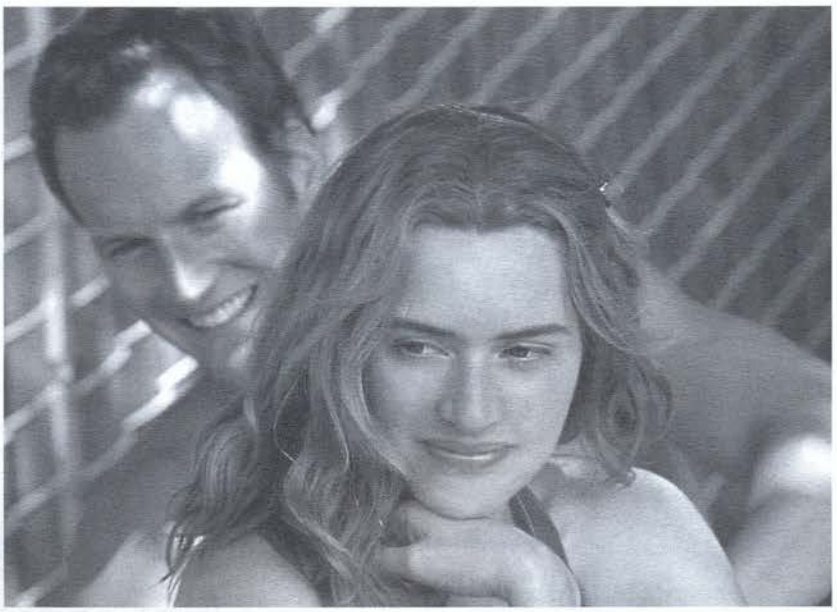
La película no integra cuatro relatos: más bien, lo que hace es unir de manera artificial –un arma hace de nexo– cuatro cuentos que bien habrían requerido su propio tiempo, su propia respiración y su propia estética. La operación del film es la siguiente: cuando tenemos suficientes minutos de una de las historias, pasamos a otra. Para generar suspenso en una, como se hace en la mala televisión, vamos a un corte o hacemos zapping al próximo canal, y así sucesivamente. Es el ejemplo claro de lo que llamamos primacía del programa o del guión por encima de las imágenes, o esa libertad que es también el cine. La idea de montaje prohibido de Bazin, que puede discutirse, aquí aparece violada decididamente en función del impacto sensorial, no emotivo. La habilidad de director y guionista es lo que aparece en primer plano; jamás la transparencia ni la empatía con los personajes, meras herramientas de la trama.

Este cine exhibicionista tiene enormes seguridades y carece de temor y de temblor. A Iñárritu, que no tiene ninguna duda de que el mundo es tal y cual lo muestra, no le tiembla la cámara a la hora de mostrar a un chico asesinado por la policía; una adolescente necesitada de afecto que se desespera por un poco de sexo; una señora mayor corriendo desesperada y destruida por el desierto; un hombre viejo trompeado por un policía y, colmo de colmos, luego "disuelto" en líneas de diálogo temibles y tranquilizadoras; dos nenes atormentados por el calor en pleno desierto. No importa que los nenes actúen y que haya, fuera de campo, varios asistentes que los confortan: la cámara los tortura y nos hace partícipes de la tortura para que digamos "Pero, viejo... qué mal anda el mundo, qué barbaridad, qué cosa". Porque la idea única de la película (si la gente se pudiera comunicar se comprendería; si se pudiera comprender, nada malo pasaría) no sólo es trivial sino también falsa. Hay gente que sabe hablar y comunicarse y que comprende todo, pero no desea ayudar a los demás. Aquí los estadounidenses son tontos, autoritarios y sordos al mundo, mientras que los desplazados (mexicanos, pastores marroquíes, humildes de extracción islámica, jóvenes sordomudos) son la reserva moral de Occidente. Esto sucede así porque así está filmado, porque el montaje nervioso de la película no deja que veamos ningún doblez, ninguna complejidad en alguna de sus criaturas. Son, se repite, herramientas de una puesta en escena que, en su impudor, tiene como puro objeto transformar el cine en algo utilitario.

Es una idea peligrosa: el arte permite que nuestro pensamiento llegue a ideas nuevas, a lugares nuevos, imaginación mediante. Pero esos lugares son creación propia de cada uno de nosotros: lo que podemos pensar es impredecible. Un film como *Tiburón* nos habla de muerte, de vida, de corrupción, de trabas económicas, de amistad, de familia. Podemos pensar en eso o no porque nos deja libres mientras nos fascina el cuento de un monstruo extraordinario. Un film como *Babel* hace todo lo contrario: tiene una tesis que considera demostrada y la ilustra con un solo sentido. Podemos pensar qué es lo que pasa con cada uno de los cuentos pero, sea como fuere que terminen, sólo podemos pensar una cosa: la que director y guionista nos dicen que pensemos. Y si pensamos cualquier otra cosa, rompemos el consenso sobre lo que es bueno y malo en el mundo de hoy o –es mi caso– descubrimos que el film no tiene ninguna importancia. Quedamos huérfanos, como esos personajes bidimensionales y condicionados que, como zombies, habitan las ruinas de esta torre de naipes. **[A]**

Babel
México/Estados Unidos, 2006, 142'
DIRECCIÓN
Alejandro González Iñárritu
GUIÓN
Guillermo Arriaga
MÚSICA
Gustavo Santaolalla
FOTOGRAFÍA
Rodrigo Prieto
MONTAJE
Douglas Crise, Stephen Mirrione
PRODUCCIÓN
Alejandro González Iñárritu, Steve Golin, Jon Kilik
INTÉRPRETES Brad Pitt, Cate Blanchett, Gael García Bernal, Kôshi Yakusho, Adriana Barraza, Rinko Kikuchi.

En la pileta



por **Marcela Ojea**

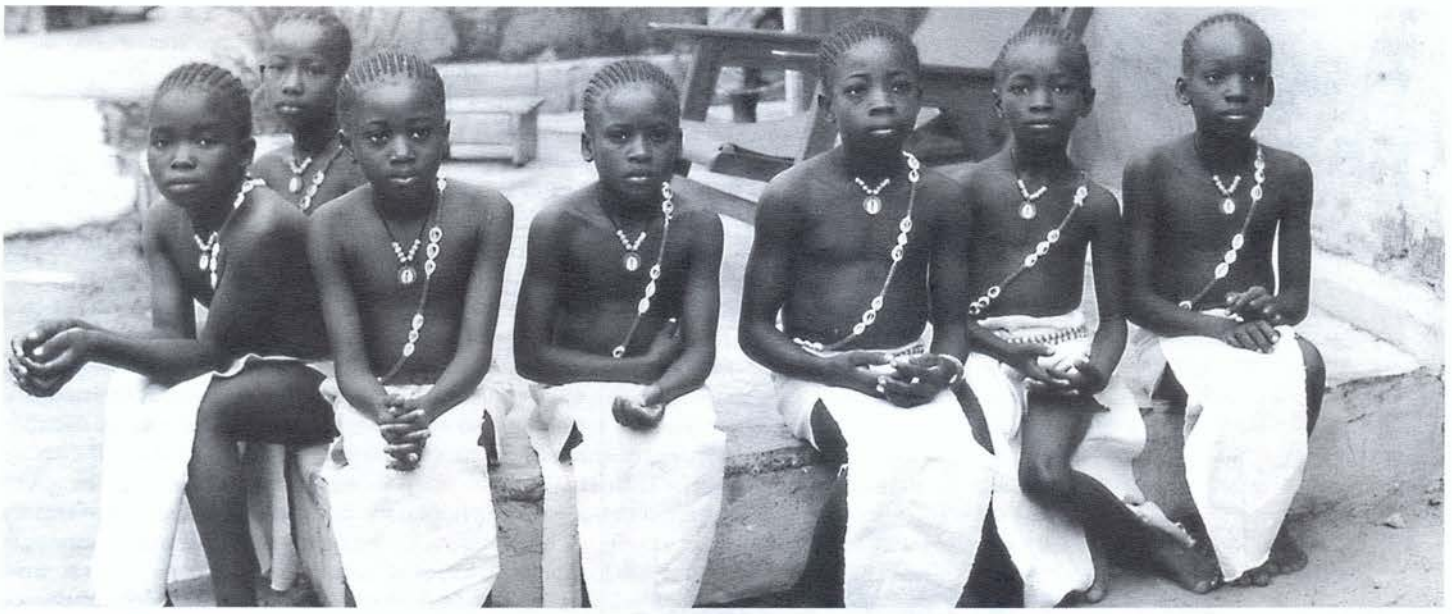
I. Un pervertido vuelve al barrio después de haber cumplido una condena. Ese es el eje central en torno al que se organiza el resto de las historias de *Secretos íntimos*. Entre todas sus incursiones públicas (la que se ve, ya que las otras apenas se comentan: "Qué horror", "se lo vio en el parque", "cómo se atreve"... y cosas por el estilo) llega a una pileta atestada de niños con sus familias. Flaco, desgarbado y con patas de rana, Ronnie (ese es su nombre) se lanza al agua. Se suman las risas y las voces ensordecedoras y agudas de los niños que pasan en ese momento a un primer plano. Entonces la cámara, que se había dedicado a registrar su llegada, empieza a percibirlo como una amenaza: la oscilación, los movimientos rasantes sobre el agua, la inmersión y el zigzagueo por las piernas de los niños que nadan sin sospechar que "el pervertido acecha" (los ángulos se encargan de subrayarlo). Hasta que alguien advierte su presencia y todos empiezan a gritar presos del pánico, viene la policía y lo obliga a retirarse. Es en ese momento que todo se transforma. "Yo sólo quería refrescarme", dice el personaje y la cámara repentinamente expresa piedad, compasión, lástima ante este pobre tipo que empezamos a percibir aislado, indefenso y socialmente condenado para siempre. En síntesis, la cámara oscila entre la condena y el perdón. La cámara se contradice.

II. La idea de que una persona normal, envuelta en circunstancias excepcionales, pueda matar, fue tratada por el cine más de una vez (*El adversario*, de Nicole Garcia, es un caso relativamente reciente). Lo mismo parecía querer decir Todd Field en *En el dormitorio*, en la que un matrimonio cuyo hijo muere asesinado –dos personas *inteligentes*, *tolerantes*, *comprensivas*, como intenta mostrarlos la película hasta la media hora final– es repentinamente sobrepasado por el dolor y mata. Sin embargo, hay algo que separa a *En el dormitorio* de *El adversario* y es esa sutil diferencia entre alguien que por razones oscuras, inescrutables, misteriosas, apenas insondables decide quitarle la vida a otro, y un asesino, una diferencia importante ahora que el director ha decidido invertir la fórmula y redoblar la apuesta. Porque un *asesino*, después de todo, y eso dice *Secretos íntimos*, también puede ser, en el fondo, una *buena persona*. Larry, el ex policía que cuenta en su haber con un caso de gatillo fácil, un *intolerante*, un *asesino* (no lo digo yo, lo dice la película), después de asediar a Ronnie (el pervertido de la pileta) sin descanso hasta arruinarle la vida (en el camino, la madre de Ronnie muere del disgusto), será el encargado de salvarlo y redimirse. Por la inmotivación y la arbitrariedad de sus actos, Larry sorprende y desconcierta. Igual que el director en la escena antes descripta, el personaje se contradice.

Secretos íntimos
Little Children
Estados Unidos, 2006, 130'
DIRECCIÓN Todd Field
GUIÓN Todd Field y Tom Perrotta
FOTOGRAFÍA Antonio Calvache
PRODUCCIÓN Albert Berger, Todd Field y Ron Yerxa.
MONTAJE Leo Trombetta
MÚSICA Thomas Newman
INTÉRPRETES Kate Winslet, Patrick Wilson, Jennifer Connelly, Gregg Edelman, Sadie Goldstein, Jackie Earle Haley.

III. Un personaje que se vino construyendo como tal, atropello tras atropello, no puede ser santificado en los últimos minutos so pretexto de un final inesperado y un "mensaje" (lo mismo vale para *En el dormitorio*, pero en sentido contrario). Y si queda claro desde el vamos que las películas de Todd Field pretenden transmitirnos un mensaje siempre, también es cierto que ese mensaje no queda claro nunca; una confusión que no sólo proviene de la ambigüedad moral del director (y el fragmento de la pileta es apenas un ejemplo) sino también de su impericia narrativa. Rohmer sabía que ambas son inseparables. *Las cuestiones morales son problemas narrativos* parece decir, aunque no con estas palabras, en su "Carta a un crítico (A propósito de los *Cuentos morales*)". En el caso de Todd Field, sus problemas narrativos están íntimamente relacionados con su indecisión moral, es más, "son" su indecisión moral. Field y su cámara no saben si estar a favor o condenar a la Winslet/Bovary (primero está a favor por la empatía que genera con ella la cámara y luego la condena con las vueltas inexplicables del guión) y la voz en off hace otro tanto (¿de quién es esa voz pseudo confesional?, ¿qué dice?, ¿por qué calla cuando calla?)

De ese vaivén y esa confusión resulta algo que suena a mentira: que la intolerancia y la compasión puedan formar parte, sin matices, de un universo moral único y que este, además, resulte mínimamente verdadero. Es que (en lo que atañe a las decisiones de cámara, construcción de personajes y uso de la voz en off) Field no sabe si ser fascista o compasivo. Bueno, que para andar por ahí acumulando nominaciones (Globo de Oro al mejor guión, mejor película dramática y sumar ahora un posible Oscar) bajo el pretexto de esclarecer conciencias y hacer un retrato *sincero y crítico de la sociedad norteamericana*, etc., etc., hay que tener un mínimo de coherencia. **[A]**



Territorio desconocido

por **Alejandro Lingenti**

Casi no hay noticias del cine africano por aquí. Salvo por alguna retrospectiva de la Sala Lugones, se ha visto muy poco en Buenos Aires de la producción de ese continente. Y lo que ha llegado no ha sido, en líneas generales, de un nivel digno de destacar. El estreno de *Moolaadé* representa, en ese marco, un pequeño acontecimiento. La película, estrenada en el Malba –una de las pocas alternativas que ofrece la ciudad fuera del circuito tradicional–, llegó con el antecedente de un premio importante –el de la sección A Certain Regard, del Festival de Cannes 2004– y buenas referencias de la crítica internacional. Su director, Ousmane Sembene, es un octogenario senegalés al que muchos señalan como el "padre del cine africano". Sembene vivió unos cuantos años en Francia, militó allí en el Partido Comunista y volvió a su país de origen cuando obtuvo la independencia en 1960. Al igual que buena parte de sus colegas africanos, estudió en la Escuela de Cine de Moscú, a la cual llegó por recomendación de André Bazin. Desde 1963 hasta hoy filmó una docena de películas, pero recién con *Moolaadé*, rodada enteramente en una aldea de Burkina Faso, logró una repercusión internacional razonable. Probablemente esa difusión tenga que ver con el tema central del film, la ablación, una riesgosa y brutal mutilación genital femenina que los islámicos consideran un camino de purificación (que implica, más allá de la práctica sanguinaria, una virtual eliminación del placer de la sexualidad y la limita, con suerte, a la reproducción) y a la que muchas mujeres africanas se vienen negando desde hace años con distinta suerte (se calcula que en la actualidad hay 135 millones de mujeres que han sufrido la ablación, y la práctica se ha extendido, junto con la inmigración, también a muchos países europeos). Aunque la línea argumental esté centrada en ese tópico –sobre todo en la lucha una mujer, Collé Ardo, que evitó la ablación de su propia hija y decidió además proteger a otras cuatro niñas a través del "moolaadé", una convención oral que tiene carácter de ley entre algunos africanos–, Sembene introduce algunas tramas secundarias para reflexionar sobre el aislamiento en el que vive África y los cambios que se vienen produciendo hace años a partir del regreso a su tierra de aquellos que tienen la oportunidad de emigrar (un muchacho que vuelve de Francia para casarse con una joven que no ha pasado por el rito de la ablación y debe enfrentarse a las dificultades que eso implica; un comerciante algo inescrupuloso que regresa luego de prestar servicios en el ejército de la ONU). Con ellos, África ha experimentado una circulación más fluida de dinero e información, y el director no duda demasiado al respecto: esa influencia es mayormente positiva, África la necesita (en ese sentido, es absolutamente elocuente el plano final del film, que nos muestra una antena de TV sobre el techo de una casa africana). El propio Sembene ha declarado recientemente que "África no puede quedarse replegada sobre sí misma: debe abrirse al futuro, tenemos que cambiar de comportamiento, decidir lo mejor para nosotros. Que muchos hombres se casen con niñas de 12 o 13 años, por ejemplo, roza la pedofilia. Y de eso se ha dicho muy poco... Hacer cine en África está necesariamente relacionado con la militancia". ¿Será la llegada de la TV la mejor receta para tomar esas decisiones vitales? *Moolaadé* plantea esa discusión desde una perspectiva etnográfica. Tiene la extraña característica de funcionar para nosotros casi como un documental, a pesar de trabajar en el terreno de la ficción. Es ese sencillo detalle perceptivo el que revela tristemente lo poco que sabemos, lo poco que interesa África fuera de sus propios límites. **[A]**

Moolaadé

Senegal/Francia/Burkina Faso/Camerún/Marruecos/Túnez. 2004. 120'

DIRECCIÓN Y GUIÓN Ousmane Sembene
MÚSICA Boncana Maïga
FOTOGRAFÍA Dominique Gentil
MONTAJE Abdellatif Raïss
SONIDO Denis Guilhem
DIRECCIÓN DE ARTE Joseph Kpobly
PRODUCCIÓN Ousmane Sembene, Thierry Lenouvel
INTÉRPRETES Fotomauta Coulibaly, Maimouna Hélène Diarra, Salimata Traoré, Dominique Zeïda, Mah Compaoré, Aminata Dao.

Andar sin pensamiento

por **Diego Trerotola**

UNO. Parece indiscutible que hubo cambios fundamentales desde la prerrevolucionaria década del 50, cuando sociológicamente se impuso el subgénero de terror adolescente en los autocines. Desde *Yo era un hombre lobo adolescente* (1957), la *Rebelde sin causa* del cine de terror, hasta *Scream* (1996), pareciera que mucha sangre corrió bajo el puente; pero meditando detenidamente no fue para tanto: la autorreferencialidad que se le endilga al terror de los 90 ya estaba en la saga de fines de los 50, especialmente en *Cómo hacer un monstruo* (1958) de Herbert L. Strock, una película que transcurría enteramente en AIP, el estudio que producía películas de terror. Es decir, Williamson/Craven no inventaron nada con su saga *Scream*, reciclaron y actualizaron modelos del terror primario de la década en que surgió el subgénero adolescente.

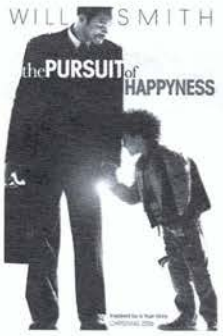
DOS. Tal vez, el cambio más radical en este subgénero se produjo por partida doble en 1973, con *Texas Chainsaw Massacre*, filmada ese año por Tobe Hooper, y *El exorcista* de William Friedkin. Ambas películas reducían el terror a una situación acotada, pero sobre todo se construyeron a partir de hechos reales devenidos ficciones: la novela de William Peter Blatty se inspiró en un caso real de exorcismo de 1949 y para adaptarla Friedkin tuvo como consultores a "expertos" de la Iglesia Católica; por su parte, Hooper se basó en Ed Gein, un asesino que si bien no usaba motosierra, al menos sí realizaba arte macabro con cadáveres y otras monstruosidades que calca Leatherface. Sin relegar una pizca del diseño deforme y los excesos en la representación del horror, ambas películas se volvían más inquietantes al poner un pie en la realidad, especialmente en la construcción de los personajes y las situaciones.

TRES. Ahora, *Wolf Creek* pone ambos pies en la realidad, porque profundiza aun más esta tendencia, ya que está basada directamente en hechos reales: tal vez, esta pueda ser una nueva marca del género de terror del nuevo milenio, que ya acuña otras basadas en hechos reales, como *Mar abierto* (2003) y la reciente *Ils* (2006). Sin embargo, en las decisiones estéticas de *Wolf Creek* hay un gran acierto: originalmente la película iba a ser registrada en MiniDV, pero finalmente se realizó en HD; de esta manera, la alta definición, con menos rastro del soporte video, alejó la película de *Mar abierto* e *Ils*, pero también de la tendencia contemporánea del reality-horror-show al estilo de *El proyecto Blair Witch* (1999) y *Exterminio* (2002), películas cuya textura de video cristaliza un tipo de realismo de cámara de seguridad a pesar de pertenecer al género fantástico (zombies y brujas). Lo interesante de la tendencia del terror no fantástico basado en hechos reales, con *Wolf Creek* como un ejemplo fructuoso, es abandonar la idea de pensamiento mágico, tan presente en el terror religioso, con sus Profesías y Exorcismos que recrudecieron en remakes y secuelas en los últimos años. El terror basado en hechos reales trae una buena nueva: es un género materialista y poscristiano, por suerte.

CUATRO. *Wolf Creek* pareciera ser una película convencional (y tal vez, en muchos sentidos, lo sea), pero también es una manera de entender cómo el abandono del pensamiento mágico es una forma de acceder a la inteligencia. Con remedo de los argumentos de *2000 maníacos* (1964) y *Texas Chainsaw Massacre*, los tres adolescentes de *Wolf Creek*, dos niñas estadounidenses y un australiano, se embarcan en una road movie a través del paisaje desértico del oeste de Australia, similar al que George Miller usó para desatar su *Mad Max* posapocalíptico o al que Wenders imaginó para su viaje al fin del mundo. Los tres adolescentes llegan al Cráter del Meteorito del lugar turístico que da nombre a la película y, cuando quieren seguir viaje, el motor de su auto los traiciona y no arranca. Al mismo tiempo, uno de ellos detecta que su reloj también dejó de funcionar. A pesar de que su linterna anda perfectamente, todos suponen que fuerzas extrañas del paisaje (¿tal vez el lugar anida energía marciana o del más allá?) fueron responsables de esos malos funcionamientos. El pensamiento mágico volcado como mito sobre el paisaje (la industria del turismo también lo incorpora como forma de valor agregado para que los lugares sean algo más que lugares) les impide pensar a los personajes, los imposibilita juntar datos supuestamente inconexos para sacar conclusiones nuevas y válidas (que eso y no otra cosa es pensar). La inteligencia los abandona, por eso es muy fácil que el profeta-lobo, ahora disfrazado de Cocodrilo Dundee fuera de borda, los engañe con suma facilidad. *Wolf Creek*, con un gesto sutil, propone que el máximo terror, como ya lo demostraron milenios de pensamiento judeocristiano y musulmán, es seguir creyendo en pensamientos mágicos. **[A]**

El cazador de Wolf Creek

Wolf Creek
Australia, 2005, 99'
DIRECCIÓN Y GUIÓN Greg McLean
PRODUCCIÓN David Lightfoot, Greg McLean
MÚSICA François Tétaz
FOTOGRAFÍA Will Gibson
MONTAJE Jason Ballantine
DISEÑO DE PRODUCCIÓN Robert Webb
INTÉRPRETES Mick Taylor, Liz Hunter, Kristy Earl, Ben Mitchell.



En busca de la felicidad
The Pursuit of Happyness
Estados Unidos, 2006, 117'
DIRECCIÓN Gabriele Muccino
GUIÓN Steve Conrad
FOTOGRAFÍA Phedon Papamichael
PRODUCCIÓN Todd Black, Jason Blumenthal, James Lassiter, Will Smith, Steve Tisch, Teddy Zee
MONTAJE Hughes Winborne
MÚSICA Andrea Guerra
INTÉRPRETES Will Smith, Jaden Smith, Thandie Newton, Brian Howe, James Karen.

Los dos Muccinos

por **Ezequiel Schmoller**

El Muccino de hoy. Hay algo interesante, o por lo menos curioso, en *En busca de la felicidad*, y es cómo intenta demostrar una cosa e involuntariamente termina demostrando lo contrario. Lo que intenta demostrar es que "se puede". Que si uno se esfuerza por lograr algo, lo logra. O, propiamente, que si uno quiere lograr algo en Estados Unidos, lo logra. El tema de que estamos en Estados Unidos está bien presente: la bandera aparece como tres veces y otras tantas se habla de Thomas Jefferson. En una de las escenas más significativas de la película el personaje de Will Smith, que es pobre, le dice justamente eso a su hijo, que si quiere conseguir algo, que no deje que nadie le diga que no puede, porque puede. En el caso del propio personaje de Smith, ese algo que quiere conseguir es un trabajo como corredor de bolsa. Que el trabajo sea este y no otro, no es una casualidad. En el universo de la película, la bolsa (símbolo y motor de la maquinaria económica estadounidense) aparece como el paraíso, mientras que los *hippies* aparecen retratados como ladrones o locos. Al final de la película, tras interminables peripecias, el personaje de Smith logra su objetivo. Sin embargo, lejos de constituir una prueba fehaciente de que "se puede", su historia se parece más a una excepción que confirma la regla de que, de hecho, "no se puede". ¿Por qué? Porque su personaje tiene características realmente extra-ordinarias: es un luchador incansable, optimista hasta la médula y tiene un increíble talento innato para la matemática. Y aun así, todo lo que tiene que atravesar para conseguir el bendito trabajo es un calvario. ¿Qué pasa con los otros millones de pobres? ¿Cómo van a acceder a mejores condiciones de vida si no tienen las características y habilidades innatas de este personaje? La respuesta es simple: no pueden. Van a seguir siendo pobres eternamente. Para todos ellos, por más que la película nos lo intente ocultar o disfrazar, no se puede.

El Muccino de ayer. Para hacer esta nota vi *Ahora o nunca* y reví *El último beso*, las dos películas de Muccino que se estrenaron en Argentina (quienes en esta revista han visto su primer largometraje, *Ecco fatto*, de 1998, y televisado por aquí en el cable, dicen que está en la línea de *Ahora o nunca* y tal vez con mayor intensidad). Viendo *Ahora o nunca* tuve la misma sensación que mientras leía *Brooklyn Follies*, la última novela de Paul Auster: que escribir un libro o hacer una película es la cosa más fácil del mundo. Que si uno se sienta frente a su computadora y escribe sin parar, en un par de horas saca una novela como las de Auster. O que si uno agarra una cámara y sale a la calle, filma *Ahora o nunca*. Así, sin guión, sin actores, sin montaje. La película está ahí afuera. Sólo hay que agarrar la cámara e ir a buscarla. Es que Auster, en toda su obra, y el Muccino de *Ahora o nunca* nos generan eso, la sensación de que todo es fácil, de que narrar historias de forma fluida, potente y emocionante es la cosa más fácil del mundo. Lo cierto es que no lo es. Hay un gran trabajo detrás de las novelas de Auster y de *Ahora o nunca*, y una de las claves de ese trabajo consiste, justamente, en que no nos demos cuenta de que hay un gran trabajo detrás de ellas. Son historias que parecen estar contándose solas (el autor estaría elegantemente disuelto en su obra), de neto corte clásico, en las que todo está en función de una fluidez que sentimos como la cosa más natural del mundo. Esto, que en Auster es una constante, Muccino lo fue perdiendo con el tiempo. Esto se nota especialmente en *En busca de la felicidad*, pero también en *El último beso*. En ambas sentimos mucho más la presencia del director. La sentimos en la música más "entrometida", en la narración sobredramatizada (la estructura y las intenciones del guión se notan más) y especialmente en algunas frases que dicen algunos personajes, y que, por cómo están pronunciadas y filmadas, parecen encarnar las opiniones e ideas del director. Esto que no es necesariamente malo, lo es en el caso de Muccino. Como Spielberg, su pulso narrativo es mucho más interesante que sus ideas sobre el mundo. Con el tiempo, lo segundo empezó a primar por sobre lo primero.

El Muccino ideológico de ayer, de hoy y de siempre. Por supuesto que en una película no se note la mano del director no quiere decir que no encierre (o más bien, libere) una idea sobre el mundo. Aun en *Ahora o nunca*, una película que se preocupaba antes que nada por narrar, uno alcanzaba a intuir algo raro en su ideología. Uno de sus ejes narrativos es la toma de una escuela secundaria por parte de los estudiantes. Sin embargo, en ningún momento sabemos exactamente por qué la están tomando. Los chicos repiten frases hechas, parecen pelearse porque sí y no tener idea de lo que hacen. La película nunca le da un verdadero lugar a esa lucha. Está bien, puede ser que la revolución de los adolescentes sea más hormonal que otra cosa y que simplemente estén guiados por un sentido de la aventura, pero Muccino nos podría haber contado más y mejor por qué luchaban. No sé cómo será en Italia, pero acá, en Argentina, muchos adolescentes de escuelas secundarias marchan porque las escuelas se caen, literalmente, a pedazos, o porque la policía amenaza a los delegados de los centros de estudiantes. Son cosas serias. Muccino narraba con gran pericia y compromiso ético las búsquedas amorosas de sus personajes, sus dificultades para relacionarse con sus padres y entre sí, pero había cierto paternalismo en cómo desestimaba sus inquietudes políticas. Esta faceta ideológica del director, que fue volviéndose cada vez más conservadora, se ve más clara en *El último beso* y explota en *En busca de la felicidad*, la primera película de Muccino hecha en Estados Unidos, y la primera, también, cuyo guión no es de su autoría. Si cabe lamentar algo de este Muccino más directa y explícitamente empeñado en postular y defender ideas, no es tanto que las ideas sean malas o conservadoras, o que yo no las comparta, sino que el cambio haya sido en detrimento de la fluidez narrativa y la vitalidad que tenía *Ahora o nunca*. **[A]**

Una noche en el museo
Night at the Museum
Estados Unidos, 2006, 108'
DIRECCIÓN Shawn Levy
GUIÓN Ben Garant y Thomas Lennon, sobre libro de Milan Trenc
MÚSICA Alan Silvestri
FOTOGRAFÍA Guillermo Navarro
MONTAJE Don Zimmerman
PRODUCCIÓN Shawn Levy, Chris Columbus y Bob Ducsay
INTÉRPRETES Ben Stiller, Carla Guggino, Robin Williams, Owen Wilson, Dick Van Dyke, Steve Coogan, Mickey Rooney, Bill Cobbs, Ricky Gervais.

Juegos y desafíos

⊕ A favor por **Leonardo M. D'Espósito**

Pasan cosas lindas en un museo, en serio. A pesar del baziniano complejo de momia, recorrer salas con objetos y estatuas y pinturas y animales desecados es una experiencia bastante más interesante y lúdica de lo que parece. No hace falta ir al Met o al Museo de Historia Natural de Nueva York para darse cuenta de que el saber que ocupa esos lugares está a total disposición de los ojos y del propio relato que puede armar nuestro recorrido. Espectáculo interactivo antes de que ese término existiera, los museos –lo demostró Sokurov con *El arca rusa*– encarnan el encanto de una memoria, si no viva, revivida por nuestros ojos. *Una noche en el museo* se hace cargo perfectamente de ese aspecto lúdico ignorado por los adustos guardianes de la alta cultura. Y lo hace sin caer en el exhibicionismo del efecto especial (cosa curiosa, dado que el museo es, también, el colmo del exhibicionismo). Lo mejor de la película no pasa necesariamente por las cosas que cobran vida, sino por cómo un personaje (el de Ben Stiller, realmente extraordinario como hombre normal en circunstancias extraordinarias) se enfrenta a lo fantástico armado exclusivamente de su inteligencia. Hay algo de keatoniano en la manera en que su Larry se enfrenta al desafío de, por ejemplo, domesticar a Atila el Huno: primero aprende pero no le alcanza. Después usa su inteligencia a partir de lo que aprendió. Porque en su trayecto para nada vertiginoso –es un film que se toma el tiempo de mostrar sus maravillas–, el film es mucho más que una defensa de la lectura o la educación. En contra del concepto de museo como cosa fija, apela a la inteligencia, el cómo y el para qué se usa el saber. Lo que hace que todo esto funcione es, desde ya, el trabajo de actores que en ningún momento (¡ni Robin Williams!) se desbordan hacia el histrionismo. Así uno puede saltarse sin más varios agujeros lógicos cuya existencia despierta la duda de si realmente el realizador (otrora bochornoso: recordar *La Pantera Rosa* y *Más barato por docena*) se dio cuenta de lo que lograba secuencia tras secuencia o si le salió de casualidad. **[A]**

Nada nuevo

⊖ En contra por **Mariano Kairuz**

Está claro que las películas para chicos no tienen por qué ser aburridas para todos los demás, aunque tal vez no esté tan claro para Shawn Levy, que ya había hecho varios engendros bien soporíferos para un público de edad adolescente para arriba: *Más barato por docena* y *La Pantera Rosa*. Se podría alegar sobre esta reversión apenas arreglada de *Jumanji* que no es ingeniosa ni original y que se dedica a jugar con elementos y personajes históricos importantes sin intentar siquiera construir nada coherente ni siquiera ingenioso a partir de ellos; que enfrenta a las tropas del general romano Octavio con un montón de cowboys, pero obtiene menos del choque diacrónico que un round cualquiera de *Titanes en el ring*. Se podría alegar eso y más. Pero la verdad es que nada de todo esto que la película no hace importaría si fuera divertida y verdaderamente *absurda*. *Una noche...* es una de esas comedias que no pueden darse el lujo de no ser divertidas por diez minutos seguidos. Consciente de que lo que vendrá a lo largo de sus extensos 108 minutos no habrá *nada* nuevo, se toma menos de un cuarto de hora para presentar situación y personajes: papá tiene que conseguirse un laburo estable para validarse ante los ojos del nene. Robin Williams hace lo mismo de siempre, las apariciones de Mickey Rooney, Dick Van Dyke y Bill Cobbs son homenajes vacíos, y el gran Ricky Gervais parece forzado a repetir a David Brent, el protagonista de su serie de culto *The Office*. La mayoría de los animales resucitados son casi perfectos en términos de animación digital (no así los leones) pero, como bien señaló el crítico de *The Onion*, eso ya no sorprende a nadie, como sí lo hacía el zoo desatado en la ciudad de *Jumanji* –que tampoco era ninguna maravilla, pero al menos tenía *eso*– casi ¡doce! años atrás. Del 95 para acá pasaron las muy superiores *Toy Story*, *La llave mágica* y la sublime *Pequeños guerreros*. Lo que debería cobrar vida ahora, por las noches o aunque sea un rato cada mañana, son los cerebros de Levy y sus guionistas, para que finalmente se den cuenta de que no todo el público tiene menos de una década de memoria cinematográfica. **[A]**

Playa Marisco

Crustacés et coquillages
Francia, 2005, 93'. **DIRIGIDA POR** Olivier Ducastel y Jacques Martineau. **CON** Valeria Bruni Tedeschi, Gilbert Melki, Jean-Marc Barr, Jacques Bonnaffé, Edouard Collin.

Retrato familiar (en su doble sentido): vacaciones familiares en costa francesa, padres maduros e hijos adolescentes en conflicto, infidelidad y despertar sexual. Si a esto se le suman unos cuadros musicales insertados a la manera de la *comédie enchantée*, el paquete cierra muy familiarmente afrancesado. Y lo es, porque *Playa Marisco* es una comedia sexual mainstream muy gala: con la correspondiente ligereza de tono sostenida por una reposada mirada clásica, pero sin la búsqueda del humor forzado de la comedia de situaciones. Hay algo de insípido pero también algo de bienestar en las imágenes de esta película: la noche de un azulino estilizado y el día diáfano y brillante hacen de cada encuadre la vidriera de un negocio que se percibe con un orden discreto, habitual y ameno, pero nunca ostentoso. Y sin duda, como propuesta ideológica, Ducastel & Martineau quisieron que su película fuera digerible sin complicaciones, para desdramatizar el conflicto de la sexualidad (ambigua, gay, adolescente, extramatrimonial, promiscua) y convertir a la película en una vacación del deseo reglamentado, decantando en una pequeña celebración del ocio como recreación *in progress* de la experiencia sexual. Es una lástima que lo mismo no se pueda decir de los cuerpos, que parecen más regulados en función de ciertas convenciones higienistas de erotismo predigerido. Tal vez, la que se salve un poco de esa restricción para la representación del cuerpo erótico sea Valeria Bruni Tedeschi, siempre inmoderada y voluptuosa, que vibra de sexo con sus tetas carnudas. En un momento, su personaje le dice a su marido: "Los adolescentes son muy convencionales". Cierta tendencia de las comedias mainstream francesas también es algo adolescente, pero de sus convenciones a veces se puede gozar.
Diego Trerotola

Delirios de fama: Tenacious D

Tenacious D in The Pick of Destiny
Estados Unidos, 2006, 93'
DIRIGIDA POR Liam Lynch. **GUIÓN** Jack Black, Liam Lynch, Kyle Gass. **CON** Jack Black, Kyle Gass, Ronnie James Dio, Tim Robbins.

Jack Black, maldición, resultó ser biodegradable. La mitad de su carrera, o quizá más, la dedicó al personaje del rockero ciento por ciento actitud, incomprendido y dueño de un saber secreto y ancestral. Lo encarnó en la tele muchas veces, lo hizo en el grupo Tenacious D (heavy metal acústico con un punto paródico siempre mal resuelto), lo esbozó en *Alta fidelidad*, lo explotó en *Escuela de rock* y ahora lo encarna en la película de *Tenacious D*, con la que cierra el círculo regresando al punto de partida mucho tiempo después, con el caballo cansado y el personaje (muy) gastado. Así es que por más que Black cante con el falsete puesto en 11 canciones sobre patear culos y chupame-la-verga, por más que salte, corra, haga sus morisquetas y sus interminables air guitars y mencione una y otra vez a Led Zeppelin, *Delirios de fama* no tiene manera de convertirse en una película y se queda en el lugar ese (medio triste) como de chiste mal contado que encima es largo. Es verdad que haber visto la película en estado de cierta sobriedad puede no ayudar a entender "el cuadro completo": *Delirios de fama* abre con una pequeña pieza de animación, llamativamente torpe, del otrora gran John K., en la que se anuncia, parodiando a esos cortos de Dolby o THX, que el público se está colocando. Aunque en realidad, pensándolo bien, aquí no hay puerta de entrada posible; ni fumado, ni clavado, ni pasteado, ni peluche, ni nada: cuando un chiste es privado, es privado, y no hay química que permita atravesarlo. Después de un comienzo prometedor, con el personaje de Jack Black niño siendo sermoneado por su padre (Meat Loaf) y salvado por los consejos de Dio (Ronnie James), en un pequeño cuento narrado en plan ópera-rock, el asunto se desbarranca y no levanta nunca más. Y a partir de la secuencia de títulos, que se sepa, cualquier parecido con el rock o con el cine es pura coincidencia. **Marcelo Panozzo**

Violación de domicilio

Breaking and Entering
Reino Unido/Estados Unidos, 2006, 120'.
DIRIGIDA POR Antonio Minghella. **CON** Jude Law, Juliette Binoche, Robin Wright Penn, Vera Farmiga, Martin Freeman.

Hay de todo en *Violación de domicilio*: una niña acróbata con un extraño autismo hiperkinético, ladronzuelos también acróbatas, inmigrantes serbios, prostitutas, empleadas negras, una pareja de gente hermosa pero infeliz (Jude Law y Robin Wright Penn) y hasta un zorro. Sin embargo, todo este collage se reduce a la representación de dos conjuntos: ricos y pobres, prósperos y postergados, anglosajones e inmigrantes, normales y freaks. A través del personaje de Jude Law –un arquitecto cuya compañía realiza un plan de renovación urbana de una zona pobre de Londres– se exponen las dificultades de los primeros de lidiar con los segundos. Las incursiones del arquitecto por las clases bajas, buscando a quienes desvalijan sistemáticamente su empresa, lo llevan a la casa y al corazón de Juliette Binoche, una atractiva ama de casa de origen serbio, realizando, en cierto sentido, la segunda violación de domicilio a la que alude el título. Como cuenta y comenta A. O. Scott, crítico del *New York Times*, la niña autista tiene dificultades en comprender las metáforas y las toma literalmente. Dice Scott: "Desafortunadamente, Minghella no tiene ese problema; parece más interesado en el significado de la historia que en la historia en sí". Y es que en la película todo funciona metafóricamente: el autismo, el proyecto de la empresa de arquitectura, el zorro que vaga por la ciudad simbolizan las dificultades de la Londres culta de lidiar con sus zonas oscuras. Al simbolismo de manual se le agregan dificultades notorias en la narración. Los personajes desaparecen abruptamente, como la prostituta que interpreta Vera Farmiga o la empleada negra de la cual se sospechaba injustamente; los diálogos son impostados e inverosímiles, y la resolución judicial del caso es sencillamente incomprensible. Queda un placer: el mejor actor de la película y el más bellamente fotografiado, la ciudad de Londres. **Gustavo Noriega**

Vísperas

Argentina, 2006, 85', **DIRIGIDA POR** Daniela Goggi, **CON** Andrea Garrote, Ingrid Pelicori, Luciana Lifschitz, Nya Quesada, Juana Hidalgo, Ezequiel Troncoso.

El suspenso de la entrega del resultado de un estudio médico es un tiempo poco explorado en el cine. La brecha narrativa entre la probabilidad de vida o de muerte es un lapso angustiante como pocos, la crueldad traducida en dilatación científica-burocrática de análisis de laboratorio. La primera imagen de *Vísperas* es el monitor que guía la biopsia de Mónica (Andrea Garrote): un fragmento de tejido de su útero es extirpado para la bioquímica. Antes del resultado, Mónica, separada y recién mudada a un departamentito, participa en los ritos familiares: preparación de un cumpleaños, visita a un cementerio, salida al teatro con su hermana. Ninguna de esas experiencias es cómoda para Mónica; las recorre casi ausente. El malestar del cuerpo orgánico se multiplica, su cuerpo social apenas sincroniza con ese mundillo. Ella no tiene distancia crítica con su entorno ni resentimiento, sólo un aire de no pertenencia muy incómodo: parece no estar tranquila por no adaptarse a nada. Ni *outsider* ni integrada, ni superior ni inferior; más bien, otra vez el tiempo como crueldad: el ritmo de los otros no es el suyo. A pesar de asumir a ese personaje como foco, la ópera prima de Goggi no es un microcosmos, sino una película sobre el planeta familiar (gigante y terrible) donde en cada gesto del tiempo se suspende paradójicamente la vida y la muerte: el ramo destinado a una tumba se desvía como regalo de cumpleaños; en el útero está el germen de una posible enfermedad mortal. Coherentemente, en un rasgo de amplitud mutante y ambigua, la película se mueve entre apuntes que van del esperpento y el costumbrismo familiero al relato intimista y contenido, porque la mirada de Goggi descarta la normalidad, lo lineal para adentrarse en la anomalía como rasgo vital. Es una película-biopsia en su sentido más profundamente etimológico. Porque *Vísperas* no es buena ni mala, es una película viva. **DT**

La telaraña de Charlotte

Charlotte's Web
Estados Unidos, 2006, 97', **DIRIGIDA POR** Gary Winick, **CON** Dakota Fanning y las voces de Julia Roberts, Steve Buscemi, Thomas Haden Church, John Cleese, Robert Redford.

No suele gustarme que alguien defienda o justifique una película calificándola como "para chicos". Creo que todas las películas pueden y deben medirse con la misma vara, que no sería la del juicio "adulto" sino únicamente la que les corresponde: esa que ellas, por sí solas, proponen en su metraje. Cierto verosímil, ciertos códigos, cierto sistema cinematográfico y estético. Pero al mismo tiempo siempre sospeché que, para cierto público, ciertos mensajes tienen que ser bienvenidos; más allá de "el cine". No sé si celebrados, pero al menos no atacados. Y esto último puede aplicarse tanto a películas políticas con moralejas entusiasmantes como a películas infantiles con moralejas ñoñas o trilladas. *La telaraña de Charlotte*, por ejemplo, es una película de mensajes nobles: las lecciones están por todos lados y todo el tiempo, y sus personajes son simples piezas funcionales a la fábula. Así, tras haberme aburrido con su linealidad y su chatura, me dije lo que contaba antes: está bien que los chicos reciban cuentitos sobre lo que está bien (el juego, la aceptación, la lealtad). Pero un rato después me entró la duda, y ahora me pregunto: las virtudes que le atribuye la araña, ¿son propias del chanchito o sólo un halago *ad hoc*? Y además: ¿la araña reconocía en él esos valores o era la rata la que les daba forma, al encontrar nuevas palabras en el basural?¿Era taaaan adorable y resplandeciente y humilde? ¿Por qué no reconoce el esfuerzo de la rata? Finalmente: ¿el circo montado en torno del chanchito se funda en la verdad o en la imposición de un par de palabrejas oportunas? ¿Es tan linda la moraleja? Y: ¿cómo hay que educar a los niños? Qué sé yo. Por lo pronto, por más funcional y beneficiosa que pudo llegar a haber sido, siempre pensé que las trampas de *Fahrenheit 9/11* hacían del todo cuestionable su defensa. Porque las trampas están mal. **Tomás Binder**

Hollywoodland

Estados Unidos, 2006, 126', **DIRIGIDA POR** Allen Coulter, **CON** Adrien Brody, Ben Affleck, Diane Lane, Bob Hoskins.

Los senderos del jardín de *Hollywoodland*, más que bifurcados, quedan perdidos en su enredo y no llegan a ningún lado, no sólo porque no conducen a lugar seguro, ni placentero, ni inquietante ni agridulce. Más bien rememoran los caminos largos que bajan y se pierden. Esto es así no precisamente por proponer una construcción tamizada bajo la luz del recuerdo del cine negro y sus posteriores evocaciones con todos sus estereotipos, y no tanto porque ante dos historias se decida afirmar sobre la menos interesante y arriesgada. La película se pierde indefectiblemente porque la estrategia narrativa parte de principios atractivos (dos personajes potencialmente interesantes, un mismo acontecimiento, un entorno intrigante, la posibilidad de desarrollar una estilización visual muy afín a la cinefilia), pero ejecutados con un montaje crujiente y desacertado que realiza una narración aburrida y una película intrascendente, y también porque al final nos descubrimos embaucados por una truca temática. El film se propone opinar sobre Hollywood y la basura bajo la alfombra de los grandes estudios, a partir de la historia del ascenso y caída de George Reeves, el actor de la serie *Superman* (Ben Affleck, en una actuación brillante), de la duda sobre si fue un suicidio o asesinato, y de la correspondiente investigación a cargo otro personaje principal, el detective Louis Simo (Adrien Brody). El tema y la época dieron para echar mano a los tópicos del cine negro (cinismo, corrupción, dualidad, pesimismo, *femmes fatales*). El homenaje se diluye. No importa que no haya revelación o descubrimiento. Pero la solución a los problemas que plantea la trama parece más bien un atajo, un recurso bastante cercano a la moralina. Una vez finalizada la película se evidencian, y justifican, sus lastimosos rastros. Y lo que parecía ser innecesario, se vuelve primordial. **Agustín Campero**

Roots Time

Argentina/Jamaica, 2006, 77', **DIRIGIDA POR** Silvestre Jacobi, **CON** Woolton Harrison, Llewelyn Samuda, Luis Christie, Brenda Finlayson.

Dirigida por el argentino Silvestre Jacobi, *Roots Time* es una road movie jamaiquina y levemente kafkiana: dos rastafaris negros salen un domingo a la mañana en una camioneta colorida y destartalada a vender discos de reggae por toda Jamaica, pero de a poco las circunstancias los van arrastrando a situaciones cada vez más intrincadas y alejadas de su objetivo. La posibilidad de vender discos va tornándose cada vez más difusa hasta directamente perderse de vista. El tono, la música, la progresión dramática y la fotografía parecen uniformes, pero muy gradualmente la película sufre mutaciones y se va metiendo en terrenos más sutilmente oscuros y oníricos. Acertadamente, no hay ni un solo chiste relativo al porro (quizá uno, pero no se entiende bien si es un chiste) y los protagonistas distan de ser unos "negros jamaiquinos simpaticones". De hecho, esta es una de las cosas interesantes de la película. A través de los protagonistas y de la historia, *Roots Time* nos acerca, quizá involuntariamente, a los límites y contradicciones del rastafarismo. Ejemplos: uno de los dos rastas habla todo el tiempo de "buenas vibraciones", pero es bastante refunfuñón y autoritario; en el camino levantan a una chica enferma, pero, aunque ella quiere, se niegan a llevarla al hospital porque ahí usan productos químicos en vez de remedios naturales; la radio rasta que escuchan dice todo el tiempo, con un espíritu constrictivo y de autosegregación, que los negros *tienen* que volver a África. Conclusión: la película es mucho más atractiva que el rastafarismo. Con buen ojo para los detalles, una fotografía apenas saturada y una paleta de colores obsesivamente verde, amarilla y roja, *Roots Time* es una pequeña sorpresa, ligera (durante casi todo su metraje), prolija, honesta y agradable.

Ezequiel Schmoller

¿Quién dice que es fácil?

Argentina, 2007, 110', **DIRIGIDA POR** Juan Taratuto, **CON** Diego Peretti, Carolina Peleritti, Carlos Portaluppi, Andrés Pazos, Daniel Rabinovich.

El título de la película alude a las dificultades de las relaciones de pareja pero bien podría referirse a las que implica hacer una película de género. También se podría llamar: *¡Qué difícil es hacer una buena comedia romántica!* El cine con pretensiones artísticas las desdeña aunque ese desprecio quizá esconda el temor a enfrentarse a sus complejidades; el cine más bastardo, derivado de la televisión, las jibariza hasta la vulgarización más obscena.

La primera película de Juan Taratuto, *No sos vos, soy yo*, abría alguna tibia expectativa de que su carrera terminara integrándolo en ese selecto grupo de cineastas argentinos que manejan los resortes de la comicidad (Szifrón, Burman y... nadie más). *¿Quién dice que es fácil?* no es indudablemente un paso en esa dirección. Todo parece haber fallado. Si en *NSVSY* Diego Peretti era un pilar que estructuraba toda la película, aquí se convierte, sorprendentemente, en uno de los eslabones más débiles. Los chistes son mecánicos, el timing siempre falla, las situaciones no convencen, los personajes secundarios son tan chocantes como el principal, los arquetipos se suceden. Que dos personas completamente distintas se enamoren es un procedimiento clásico de las comedias románticas. Que uno de los dos –y sus amigos, y su padre– sea un energúmeno primitivo de baja sociabilidad, sin atractivo aparente, es una novedad involuntaria.

Curiosidades: el personaje de Diego Peretti, con sus rituales obsesivos y rabiosa soledad, parecería el hijo del protagonista de *Whisky*. Lo sorprendente es que quien interpreta a su padre no es otro que el propio actor de la película de Rebella y Stoll, Andrés Pazos.

Whisky, No sos vos..., Burman, Szifrón: todo hace recordar a películas mejores, con lo cual se genera una extraña melancolía, el recuerdo de lo que esta pudo haber sido y no fue. **GN**

A propósito de Buenos Aires

Argentina, 2006, 80', **DIRIGIDA POR** Manuel Ferrari, Alejo Franzetti, Martín Kalina, Cecilia Libster, Francisco Pedemonte, Clara Picasso, Matías Piñeiro, Juan Ronco, Andrea Santamaría, Malena Solarz, Nicolás Zukerfeld.

Mucho se ha dicho a propósito de Buenos Aires. Tal vez por la tan mentada eternidad a la que aludía Borges, la ciudad también se fue haciendo a fuerza de música y palabras infinitas. La película hurga, selecciona y extrae atinadamente de este caudal profuso e inasible un material valioso.

Un coro de personajes erráticos (de actuaciones monocordes y afectadas) habitan estos espacios y conviven con esas voces invisibles, que son, lamentablemente, la única respiración de la película. Porque si prestamos atención a estas historias mínimas que apenas se cruzan, si después de acompañar a los personajes en su recorrido (el montaje es ágil, mágico en verdad, porque es imposible explicar que consiga despertar y mantener un interés), si le buscamos algún propósito a este periplo porteño de bares, departamentos vacíos, avenidas, parques y cementerios, como turistas estafados, terminamos por no encontrar nada más que un callejón sin salida. O resulta que nos hemos perdido en el suave arrullo de la literatura en off. Es que los once directores (y el problema no es que las historias no cierren, el problema es que no cuenten) tienen muy poco que decir acerca de una Buenos Aires que fotografía bella. Menos aún de estos jóvenes que la habitan, peregrinos de un azar que no depara sorpresa alguna.

Finalmente, este proyecto colectivo, organizado por capítulos en los que cada director prefirió mantener su anonimato, esta película coral de múltiples autores, múltiples personajes y múltiples voces parece, paradójicamente, ser el refugio perfecto para un coro de niños mudos. Como la colegiala que mueve la boca en un playback de un tango reo. Articula los labios a la perfección, poniendo en evidencia, con ese gesto, la ausencia de una voz propia.

Marcela Ojea

El grito 2
The Grudge 2

Estados Unidos, 2006, 102'. **DIRIGIDA POR** Takashi Shimizu. **CON** Amber Tamblyn, Sarah Michelle Gellar, Edison Chen, Joanna Cassidy, Jennifer Beals.

Es hora de decirlo: el boom del cine de terror japonés no fue más que un chasco. Todo empezó con una película no demasiado buena (*Ringu*, de Hideo Nakata, cuya versión americana dirigida por Gore Verbinski está mejor lograda) y siguió con montones de películas y sus respectivas remakes americanas (y algunas coreanas) de las cuales sólo se destacan unas pocas. Ahora nos llega *El grito 2*, remake de la secuela de la remake de la secuela de una película de Takashi Shimizu que en Japón fue directo a video y causó furor, dirigida por Takashi Shimizu. Sí, es un trabalenguas, pero así es. Esta es la tercera remake de la misma película. O sea, un curro. La anterior versión americana de la saga de Shimizu, *El grito*, todavía triunfaba (levemente, pero lo hacía) porque, a pesar de una muy mala actuación de Sarah Michelle Gellar, Shimizu todavía podía crear climas. Aquí hay algo de eso (de Sarah Michelle y de climas, además de un comienzo interesante), pero todo es demasiado repetitivo y monótono, y termina cansando. La pregunta es por qué en lugar de *remakear* remakes a Shimizu no se le cae una idea nueva (nobleza obliga, sí hizo otras películas fuera de esta saga, pero no trascendieron tanto como estas, y establezcamos que estas son demasiadas). Y por cómo vienen las cosas (la tercera parte de la versión japonesa de *Ju-on* –así es el título japonés de esta saga, y no, no sabemos si es tercera parte de la primera saga o de la segunda– está en producción) esto no será posible en un futuro mediato; todavía faltarían una o dos remakes. **Juan Pablo Martínez**

Eragon

Estados Unidos, 2006, 104'. **DIRIGIDA POR** Stefen Fangmeier. **CON** Edward Speleers, Sienna Guillory, Jeremy Irons, John Malkovich, Robert Carlyle, Gary Lewis, Rachel Weisz y Joss Stone.

Es así: en esta nueva fantasía sobre tierras medievales parece que los dragones existen, escupen fuego, hacen amistades con algunos humanos y hasta les leen las mentes. Ojo, no saben hablar, a pesar de entender perfectamente el inglés y comunicarse mediante telepatía con su jinete. Esto hace que Eragon por momentos sea anticinematográfica: dragón y jinete se quedan largos ratos estáticos frente a frente, transmitiéndose pensamientos que el espectador puede escuchar gracias a la intervención de la voz en off (¿por qué no le habla el jinete que es un humano?). Lo único que salva del tedio a estos extensos ¿diálogos? es desayunarse con que los dragones hacen uso y abuso del sarcasmo aunque no tengan nada demasiado interesante para transmitir. Desde el inicio del film se promete una gran batalla entre dragones, lo que logra que, junto con las disparatadas actuaciones de un elenco lleno de nombres conocidos, la película mantenga un mínimo margen de interés. Por esto mismo, es imperativo advertir que el duelo prometido entre reptiles fabulosos ha quedado para otra entrega de la trilogía. Están avisados. **Nazareno Brega**

De paso
De passagem

Brasil, 2003, 87'. **DIRIGIDA POR** Ricardo Elías. **CON** Silvio Guindane, Fabio Nepô, Thiago de Melo.

Jeferson, recto cadete del Colegio Militar, ya no quiere volver con su menesterosa familia. Pero alguien ha asesinado a su hermano, el delincuente Washington, y eso lo obliga al regreso para recuperar el cadáver junto con Kennedy, su también descarriado amigo de la infancia. *De paso* muestra tres formas de abandonar la miseria: la del que asume fanáticamente los valores de quienes lo condenaron a ella (Jeferson), la del que se redime por amor (Washington) y la del que zafa fingiendo su muerte (Kennedy). Lo hace con una rigidez y una falta de cariño por sus personajes propios de una pedagogía militar como la que debió sufrir Jeferson, y no con la empatía y comprensión que demandamos a un artista. Pese a que Elías intente lo contrario, el resultado es blando y carente de compromiso. Falta un punto de vista, una mirada desde cualquiera de los vértices narrativos. Elías, como Kennedy, prefiere zafar con una película anodina, sin superficies ni contrastes, sin vida. **Eduardo Rojas**

Una vida en secreto
Uma vida em segredo

Brasil, 2001, 95'. **DIRIGIDA POR** Suzana Amaral. **CON** Sabrina Greve, Eliane Giardini.

Versión de una novela del escritor contemporáneo Autran Dourado, la película de Amaral parece ser la transcripción literal de aquella, que desconocemos; hipótesis que se fundamenta en el minucioso detalle con que la cámara sigue la vida de su protagonista (una modesta huérfana campesina que a principios del siglo pasado se muda a la casa de sus parientes "civilizados") sin aportar ningún criterio de puesta en escena que le dé brío y autonomía fílmicas. El mutismo, la humildad y la soledad caracterizan la vida de la mujer, que recuerda a la protagonista de *Corazón simple*. Pero a diferencia de la novela de Flaubert, en el film no hay una epifanía final que dote de algún tipo de sentido a su vida; por el contrario, aquí sólo hay monotonía y un tratamiento de la imagen que le otorga a la película un aire de qualité desacostumbrado para el cine brasileño que conocemos. **ER**

Step up, camino a la fama
Step Up

Estados Unidos, 2006, 98'. **DIRIGIDA POR** Anne Fletcher. **CON** Channing Tatum, Jenna Dewan, Drew Sidora, Damaine Radcliff, De'Shawn Washington.

Quizá el único mérito de *Step up...* sea el de ser una película de baile en la que se baila. Que no siempre es así lo demuestra Antonio Banderas con las escasas coreografías que despliega en *Ritmo y seducción*. Ambas comparten dos tópicos que parecen marcar tendencia en estos musicales del nuevo milenio: de un lado, el baile de la calle "auténtico", un "sentimiento imparable" (como si bailar hip-hop fuese tan fácil y bastara con callejear un rato), y de la vereda de enfrente, la academia (en este caso, destinada a niños ricos y disciplinados que se dedican al arte). A diferencia de *Ritmo y seducción*, en *Step up...* hay ritmo (lástima que de hip-hop), seducción (gracias a los malos actores), aunque poca, y un telón de fondo –presente en ambas– que deja definitivamente atrás la utopía de los musicales de los 80. Ya no es posible alcanzar los sueños bailando y la danza es apenas un medio para rehabilitarse. **Marcela Ojea**

Una película de huevos

México, 2006, 90'. **DIRIGIDA POR** Gabriel y Rodolfo Riva Palacio Alatriste. **CON LAS VOCES DE** Gabriel Riva Palacio Alatriste, Francisco Arraigada, Bruno Bichir, Joana Brito, Carlos Cobos, Armando Coria.

Éxito enorme en su país, nacida de un sitio de animación en internet, una vez transcurrido el trance de su innecesaria hora y media de duración queda confirmado lo que ya se sabía desde el trailer: que el único interés que podía tener arriesgarse con semejante bobada era echarle un vistazo a qué está pasando con la animación en México, de donde, si hace falta decirlo, no nos llegan ni largos ni cortos ni mediometrajes de animación prácticamente nunca. La premisa argumental –grupo de huevos de granja que intentan huir de su fatal destino de desayuno para humanos– parece subnormal, pero hay que recordar que con el mismo planteo Aardman hizo la divertidísima *Pollitos en fuga*. Es decir, esto es pollitos por huevos, pero ni siquiera se esmera en crear un mundo propio; la animación es muy limitada y es visualmente chatísima; hay un par de chistes verbales aceptables, y a la vez hay *demasiados* chistes verbales. Así están las cosas, y si este verano hubo cosas aún peores y un poco más aburridas, *Una película de huevos...* puede ser por momentos un verdadero dolor de testículos. **Mariano Kairuz**

ÍNDICE 164-175 ENERO-DICIEMBRE 2006

1 Películas reseñadas

A la deriva (Horn, Hans). Karstulovich, Federico, 31/172
A Letter from Greenpoint (Mekas, Jonas). Trerotola, Diego, 12/168
A través de tus ojos (Fürth, Rodrigo). Trerotola, Diego, 37/173
Acció Santos (Portabella, Pere). Russo, Eduardo A., 44/169
Acción mutante (De la Iglesia, Álex). Domínguez, Juan Manuel, 55/172
Aeon Flux (Kusama, Karin). D'Espósito, Leonardo M., 52/169
Agua (Chen, Verónica). Campero, Agustín, 11/172
Alta tensión (Aja, Alexandre). D'Espósito, Leonardo M., 33/168
Ámame tiernamente (Zwick, Joel). Domínguez, Juan Manuel, 56/168
Amando a Maradona (Vázquez, Javier). Ojea, Marcela, 36/165
Amigos con dinero (Holofcener, Nicole). Schmoller, Ezequiel, 22/174
Amor en juego (Farrelly, Peter y Bob). D'Espósito, Leonardo M., 57/166
Amor y muerte en Long Island (Kwietniowski, Richard). Brodersen, Diego, 52/169
Amos de Dogtown (Hardwicke, Catherine). D'Espósito, Leonardo M., 50/165
Ana y los otros (Murga, Celina). Noriega, Gustavo, 8/164
Ant Bully - Las aventuras de Lucas (Davis, John A.). D'Espósito, Leonardo M., 29/172
Apache (Aldrich, Robert). Campero, Agustín, 35/175
Arizona Sur (Pensa, Daniel y Rocca, Miguel Ángel). Trerotola, Diego, 36/168
Awakening from the Dead (Radivojevic, Milos). García, Jorge, 12/168
Bajo el peso de la ley (Jarmusch, Jim). Lingenti, Alejandro, 41/166
Bajos instintos 2 (Caton Jones, Michael). Schell, Hernán, 22/167
Bambi II (Pimental, Brian). Kairuz, Mariano, 38/165
Bandidas (Roenning, Joachim y Sandberg, Espen). D'Espósito, Leonardo M., 55/174
Bañeros 3, todopoderosos (Ledo, Rodolfo). Domínguez, Juan Manuel, 44/171
Between the Devil and the Wide Blue Sea (Karmakar, Romuald). Domínguez, Juan Manuel, 46/167
Bialet Massé, un siglo después (Iglesias, Sergio). Noriega, Gustavo, 13/170
Bienvenidas al paraíso (Cantet, Laurent). D'Espósito, Leonardo M., 33/174
Black Sabbath. Las tres caras del miedo (Bava, Mario). Brodersen, Diego, 48/165
Botas divertidas para pies diferentes (Jarroid, Julian). D'Espósito, Leonardo M., 50/173
Buenas noches, y buena suerte (Clooney, George). Brega, Nazareno, 14/166
Buongiorno, notte (Bellocchio, Marco). Rojas, Eduardo, 19/171
Caballos en la ciudad (Gershenson, Ana). Karstulovich, Federico, 33/174
Caché - Escondido (Haneke, Michael). Russo, Eduardo A., 14/167
- Rojas, Eduardo, 26/169
- Karstulovich, Federico, 27/169
- Ojea, Marcela, 27/169
- Trerotola, Diego, 28/169
- Campero, Agustín, 28/169
Calles de fuego (Hill, Walter). Castagna, Gustavo J., 40/166
Caminando sobre el agua (Fox, Eytan). Rojas, Eduardo, 30/172
Camino a Guantánamo (Winterbottom, Michael). Panozzo, Marcelo, 16/171
- Masaedo, Agustín, 29/174
Cándido López, los campos de batalla (García, José Luis). Masaedo, Agustín, 17/166
Capote (Miller, Bennett). Amondaray, Milagros, 18/166
Capturando a los Friedman (Jarecki, Andrew). Amondaray, Milagros, 18/167
Cara cortada (Hawks, Howard). Brodersen, Diego, 53/171
Cara de queso -mi primer ghetto- (Winograd, Ariel). Martínez, Juan Pablo, 31/174
- Karstulovich, Federico, 31/174
Caracortada (De Palma, Brian). D'Espósito, Leonardo M., 26/167
Cars (Lasseter, John y Ranft, Joe). D'Espósito, Leonardo M., 8/170
Casanova (Hallström, Lasse). Schell, Hernán, 35/168
Caseros, en la cárcel (Raffo, Julio). Ojea, Marcela, 25/169
Casi hermanos (Murat, Lucía). Rojas, Eduardo, 21/167
Cavallo entre rejas (Erenberg, Shula; Imperiale, Laura; y Roqué, María). Noriega, Gustavo, 43/171
Chang: A Drama of the Wilderness (Cooper, Merian C. y Schoedsack, Ernest B.). Trerotola, Diego, 8/168
Chica de mostrador (Tucker, Anand). Domínguez, Juan Manuel, 54/172
Chicha tu madre (Quattrini, Gianfranco). Ojea, Marcela, 20/174
Chile 672 (Bardauil, Pablo). Schmoller, Ezequiel, 20/175
Cinéfilos a la intemperie (García, Carlos y Slavutzky, Alfredo). Rojas, Eduardo, 7/168
Click (Coraci, Frank). Martínez, Juan Pablo, 40/171
Como mariposas en la luz (Yacer, Diego). Ivachow, Lilian Laura, 20/175
Como si fuera cierto (Waters, Mark). D'Espósito, Leonardo M., 20/164
Conan, el niño del futuro (Miyazaki, Hayao). D'Espósito, Leonardo M., 9/165
Criaturas del abismo (Cameron, James y Quale, Steven). D'Espósito, Leonardo M., 60/164
Crimen perfecto (Rafelson, Bob). Brodersen, Diego, 58/166
Crónica de una fuga (Caetano, Adrián). Noriega, Gustavo, 2/167
Cuando Harry conoció a Sally (Reiner, Rob). Binder, Tomás, 41/166
Cuatro mujeres descalzas (Loza, Santiago). Ojea, Marcela, 25/172
Cuba plástica (Batlle, Nicolás; Molnar, Fernando; y Schindel, Sebastián). Noriega, Gustavo, 13/170
Dear Wendy (Winterberg, Thomas). Schell, Hernán, 43/171
Demencia 13 (Coppola, Francis Ford). Trerotola, Diego, 58/167
Derecho de familia (Burman, Daniel). Noriega, Gustavo, 8/166
Desayuno en Plutón (Jordan, Neil). Noriega, Gustavo, 22/166
Descarrilados (Håfström, Mikael). Campero, Agustín, 24/166
Destino final 3 (Wong, James). Karstulovich, Federico, 24/166
Detective por error (Mayfield, Les). Brega, Nazareno, 38/165
Días de perro (Seidl, Ulrich). Brodersen, Diego, 48/173
Dicen por ahí (Reiner, Rob). Trancón, Manuel, 32/165
16 calles (Donner, Richard). Brega, Nazareno, 39/171
Diez cielos (Benning, James). D'Espósito, Leonardo M., 44/167
Directed by John Ford (Bogdanovich, Peter). Noriega, Gustavo, 46/170
Disparen sobre el pianista (Truffaut, François). García, Jorge, 52/171
Domicilio privado (Constanzo, Saverio). Karstulovich, Federico, 38/171
Domino (Scott, Tony). D'Espósito, Leonardo M., 56/168
Dos por el dinero (Caruso, D. J.). Schell, Hernán, 33/168
Dr. Jekyll y Mr. Hyde (Robertson, John S.). Brodersen, Diego, 55/174
Duelo a muerte (Spielberg, Steven). Martínez, Juan Pablo, 53/172
Dumplings (Chan, Fruit). Brodersen, Diego, 30/165
Edison (Burke, David J.). Brodersen, Diego, 54/168
El ABC del amor (Levin, Mark). D'Espósito, Leonardo M., 58/172
El acorazado Potemkin (Eisenstein, Sergei). Schell, Hernán, 11/171
El árbol (Fontán, Gustavo). Castagna, Gustavo J., 13/168
El árbol, el alcalde y la mediateca (Rohmer, Eric). Karstulovich, Federico, 27/165
El arte de la seducción (Zwigoff, Terry). Domínguez, Juan Manuel, 50/174
- Schell, Hernán, 50/175
El ataque del dragón blanco (Yip, Wilson). Brodersen, Diego, 50/165
El boquete (Mucci, Mariano). Martínez, Juan Pablo, 31/172
El buen destino (Benedetto, Leonor). Rojas, Eduardo, 19/175
El camino de San Diego (Sorín, Carlos). Brodersen, Diego, 21/173
El casamiento de Romeo y Julieta (Barreto, Bruno). D'Espósito, Leonardo M., 37/173
El centinela (Johnson, Clark). D'Espósito, Leonardo M., 29/172
El código Da Vinci (Howard, Ron). Trerotola, Diego, 21/169
El color de los sentidos (Romero, Liliana y Ruiz, Norman). D'Espósito, Leonardo M., 25/169
El custodio (Moreno, Rodrigo). Brega, Nazareno, 19/167
- D'Espósito, Leonardo M., 64/168
- Panozzo, Marcelo, 64/168
El descenso (Marshall, Neil). Vieytes, Marcos, 22/167
El desencanto (Chávarri, Jaime). Porta Fouz, Javier, 25/171
El despertar del Diablo (Aja, Alexandre). Brodersen, Diego, 35/168
El diablo viste a la moda (Frankel, David). Panozzo, Marcelo, 36/173
El distrito (Gauder, Aron). D'Espósito, Leonardo M., 44/167
El enigma de otro mundo (Carpenter, John). Noriega, Gustavo, 25/167
El estado de las cosas (Wenders, Wim). Schmoller, Ezequiel, 25/167
El exilio de San Martín (Areal Vélez, Alejandro). Ojea, Marcela, 32/172
El farsante (Blaustein, Barry W.). Martínez, Juan Pablo, 55/174
El gran rescate (Dahl, John). D'Espósito, Leonardo M., 53/169
El gran truco (Nolan, Christopher). Domínguez, Juan Manuel, 19/175
El guerrero (Kapadia, Asif). Brodersen, Diego, 56/166
El hijo (Dardenne, Jean-Pierre y Luc). Rojas, Eduardo, 12/164
El ilusionista (Burger, Neil). Brega, Nazareno, 24/174
- Ojea, Marcela, 25/174
El increíble castillo vagabundo (Miyazaki, Hayao). Masaedo, Agustín, 6/165
El juego del miedo II (Lynn Bousman, Darren). Martínez, Juan Pablo, 36/165
El juego del miedo III (Bousman, Darren Lynn). Karstulovich, Federico, 19/175
El juego inolvidable (Paxton, Bill). D'Espósito, Leonardo M., 53/170
El juez del patíbulo (Huston, John). Rojas, Eduardo, 53/169
El jugador (Argento, Dario). Martínez, Juan Pablo, 53/171
El latido de mi corazón (Audiard, Jacques). Rojas, Eduardo, 14/170
El libertino (Dunmore, Laurence). Brodersen, Diego, 11/170
El método (Piñeyro, Marcelo). Noriega, Gustavo, 23/166
El nacimiento de una nación (Griffith, David W.). Brodersen, Diego, 51/165
El niño (Dardenne, Jean-Pierre y Luc). Brega, Nazareno, 26/168
- Vieytes, Marcos, 27/168
El nuevo mundo (Malick, Terrence). Brodersen, Diego, 6/167
- Vieytes, Marcos, 8/167
El Paraíso ahora (Abu-Assad, Hany). Pena, Jaime, 9/170
El pasajero (Antonioni, Michelangelo). Castagna, Gustavo J., 50/169
El perro negro (Forgács, Péter). Rojas, Eduardo, 44/167
El pirata (Minnelli, Vincente). Vázquez Prieto, Paula, 35/171
El plan perfecto (Lee, Spike). Schell, Hernán, 21/167
El poder de la avaricia - Wall Street (Stone, Oliver). Campero, Agustín, 41/166
El principio y el fin (Coutinho, Eduardo). García, Jorge, 43/167
El Ratón Pérez (Buscarini, Juan Pablo). D'Espósito, Leonardo M., 42/171
El regreso de Peter Cascada (Montalbano, Néstor). Ojea, Marcela, 35/173
El sabor del té (Ishii, Katsushiro). D'Espósito, Leonardo M., 30/168
El señor de la guerra (Niccol, Andrew). Noriega, Gustavo, 16/169
- Brega, Nazareno, 17/169
- Schmoller, Ezequiel, 17/169
El sur (Erice, Víctor). Gamberini, Marcela, 39/166
El taxista ful (Sol, Jo). Panozzo, Marcelo, 10/168
El tigre y la nieve (Benigni, Roberto). Noriega, Gustavo, 38/173
El último bandoneón (Saderman, Alejandro). Binder, Tomás, 32/174
El último confín (Ratto, Pablo). Noriega, Gustavo, 24/169
El umbral (Foster, Marc). D'Espósito, Leonardo M., 50/173
El verano de Anna (Meerapfel, Jeanine). D'Espósito, Leonardo M., 33/168
El viaje de Chihiro (Miyazaki, Hayao). Trancón, Manuel, 11/165
El viento que acaricia el prado (Loach, Ken). Rojas, Eduardo, 33/173
El viento y el león (Milius, John). D'Espósito, Leonardo M., 10/171
Elephant (Van Sant, Gus). Binder, Tomás, 17/171
En busca de un sueño (Gatis, John). Domínguez, Juan Manuel, 12/170
En el hoyo (Rulfo, Juan Carlos). Trancón, Manuel, 14/168
Encuentro de amor (Brooks, Sue). Ojea, Marcela, 22/166
Enredos de amor (Biner, Mike). Domínguez, Juan Manuel, 35/168
Eros (Antonioni, Michelangelo). Ojea, Marcela, 24/169
Escape de New York (Carpenter, John). Schell, Hernán, 53/171
Estados alterados (Russell, Ken). Brodersen, Diego, 53/169
Fanny y Alexander (Bergman, Ingmar). Rojas, Eduardo, 39/166
Fantasma (Alonso, Lisandro). Russo, Eduardo A., 4/173
- Schmoller, Ezequiel, 5/173
- Brega, Nazareno, 6/173
- Karstulovich, Federico, 7/173
FIFA Fever (anónimo). Villegas, Juan, 48/169
Finales felices (Roos, Don). D'Espósito, Leonardo M., 58/166
Fitzcarraldo (Herzog, Werner). Rojas, Eduardo, 25/167
Five. Dedicated to Ozu (Kiarostami, Abbas). Rojas, Eduardo, 31/168
Flores rotas (Jarmusch, Jim). Masaedo, Agustín, 12/167
- Porta Fouz, Javier, 64/168
Fría tempestad (Lu, Chuan). Brodersen, Diego, 56/167
Fuerza Aérea Sociedad Anónima (Piñeyro, Enrique). Noriega, Gustavo, 7/172
Fulltime Killer (To, Johnny). Vieytes, Marcos, 52/172
- Brodersen, Diego, 50/172
Gallípoli (Weir, Peter). Rojas, Eduardo, 13/171
Garage Olimpo (Bechis, Marco). Karstulovich, Federico, 15/171
Garfield 2 (Hill, Tim). Schell, Hernán, 44/171
Gelbard, historia secreta del último burgués nacional (Seoane, María). Lingenti, Alejandro, 23/169
Gigoló por accidente en Europa (Bigelow, Mike). Martínez, Juan Pablo, 50/165
Glue (Dos Santos, Alexis). Martínez, Juan Pablo, 14/168
Godard-Miéville: Four Short Films (Godard, Jean-Luc). Porta Fouz, Javier, 46/173
Golpe al corazón (Coppola, Francis Ford). Karstulovich, Federico, 39/166
Gracias por fumar (Reitman, Jason). Brega, Nazareno, 28/174
Guardianes de alta mar (Davies, Andrew). Noriega, Gustavo, 32/174
Hamaca paraguaya (Encina, Paz). Karstulovich, Federico, 16/174
- Schmoller, Ezequiel, 17/174
- Vieytes, Marcos, 48/175
Hard Candy (Slade, David). Vieytes, Marcos, 20/175
Harold's Home Movies (Plourde, Jason y West, Sean). Trerotola, Diego, 8/168
Hermanos (Bier, Susanne). Masaedo, Agustín, 21/175
Hermanos & Detectives (Szifrón, Damián). Martínez, Juan Pablo, 39/174
Hierro-3 (Ki-duk, Kim). Vieytes, Marcos, 16/167
High School (Wiseman, Frederick). Schmoller, Ezequiel, 29/171
Historias de familia (Baumbach, Noah). Martínez, Juan Pablo, 10/167
Homecoming (Dante, Joe). Trerotola, Diego, 15/168
Hooligans, diario de un barrabrava (Love, Nick). Trivelli, Angela, 32/172
Hostel (Roth, Eli). Masaedo, Agustín, 20/167
Impulso adolescente (Mills, Mike). Lingenti, Alejandro, 20/167
Incautos (Bardem, Miguel). Vieytes, Marcos, 34/174
Informe general sobre algunas cuestiones de interés... (Portabella, Pere). Campero, Agustín, 44/169
Insomnio (Argento, Dario). Martínez, Juan Pablo, 32/175
It Happened Here (Brownlow, Kevin y Mollo, Andrew). García, Jorge, 9/168
Johnny & June - Pasión y locura (Mangold, James). Noriega, Gustavo, 31/165
Jorge el curioso (O'Callaghan, Matthew). Kairuz, Mariano, 28/172
Judíos en el espacio (Lichtmann, Gabriel). Panozzo, Marcelo, 43/171
Kiki's Delivery Service (Miyazaki, Hayao). Karstulovich, Federico, 10/165
King Kong (Jackson, Peter). Panozzo, Marcelo, 2/164
- Brega, Nazareno, 5/164
- Porta Fouz, Javier, 6/164
- Brodersen, Diego, 49/165
Kiss Kiss, Bang Bang (Black, Shane). Porta Fouz, Javier, 48/171
La batalla de Chile (Guzmán, Patricio). Castagna, Gustavo J., 26/171
La búsqueda (Wenders, Wim). Brodersen, Diego, 23/169
La caída (Hirschbiegel, Oliver). Curbelo, Gonzalo, 8/171
La casa de mi abuela (Aliaga, Adán). Masaedo, Agustín, 14/168
La casa del lago (Agresti, Alejandro). Schmoller, Ezequiel, 30/172
La comedia del poder (Chabrol, Claude). Brodersen, Diego, 20/171
La condesa blanca (Ivory, James). Brodersen, Diego, 31/172
La corporación (Costa-Gavras, Constantin). Ojea, Marcela, 20/164
La cosecha de hielo (Ramis, Harold). Brodersen, Diego, 54/168
La crisis causó 2 nuevas muertes (Escobar, Patricio y Finvarb, Damián). D'Espósito, Leonardo M., 24/173
La dama en el agua (Shyamalan, M. Night). Brega, Nazareno, 29/172
- D'Espósito, Leonardo M., 63/173
La Dama y el Vagabundo (Geronimi, Clyde y otros). D'Espósito, Leonardo M., 55/168
La demolición (Mangone, Marcelo). Brega, Nazareno, 38/165
La era del hielo 2 (Saldanha, Carlos). Domínguez, Juan Manuel, 22/167
La granja (Oedekerk, Steve). Berguer, Micaela, 34/174
La historia del camello que llora (Davaa, Byambasuren y Falorni, Luigi). Masaedo, Agustín, 21/166
La huelga (Eisenstein, Sergei). Brodersen, Diego, 51/165
La joya de la familia (Bezucha, Thomas). Trerotola, Diego, 34/165
- Schmoller, Ezequiel, 34/165
La leyenda del tiempo (Lacuesta, Isaki). Panozzo, Marcelo, 7/168
La marcha de los pingüinos (Jacquet, Luc). Karstulovich, Federico, 24/169
La masacre de Texas: El inicio (Liebesman, Jonathan). Martínez, Juan Pablo, 20/175
La mujer de mi hermano (De Mantreuil, Ricardo). Ojea, Marcela, 37/165
La música más triste del mundo (Maddin, Guy). Domínguez, Juan Manuel, 27/172
La niebla (Carpenter, John). Schell, Hernán, 56/172
La noche del Sr. Lazarescu (Puiu, Cristi). Schell, Hernán, 9/168
La novia siria (Riklis, Eran). Brodersen, Diego, 38/173
La Pantera Rosa (Levy, Shawn). Campero, Agustín, 24/166
La pena y la piedad (Ophüls, Marcel). García, Jorge, 30/171
La pesadilla de Darwin (Saupert, Hubert). Campero, Agustín, 28/173
La premoción (Tsuruta, Norio). Brega, Nazareno, 32/172
La princesa Mononoke (Miyazaki, Hayao). Domínguez, Juan Manuel, 11/165
La profecía (Moore, John). Karstulovich, Federico, 12/170
La prueba (Madden, John). Schell, Hernán, 35/168
La punta del diablo (Paván, Marcelo). Vieytes, Marcos, 15/174
La residencia (Ibáñez-Serrador, Narciso). Brodersen, Diego, 48/165
La tormenta de hielo (Lee, Ang). Brodersen, Diego, 51/169
La última víctima (Wadlow, Jeff). Kairuz, Mariano, 37/173
La verdad incómoda (Guggenheim, David). Porta Fouz, Javier, 10/175
La vida que sueño (Piccione, Giuseppe). Ojea, Marcela, 32/172
La vida secreta de las palabras (Coixet, Isabel). Brega, Nazareno, 18/175
Laberinto de mentiras (Fellowes, Julian). Brodersen, Diego, 57/172
Laputa, castillo en el cielo (Miyazaki, Hayao). D'Espósito, Leonardo M., 10/165
Las calienta bancas (Dugan, Dennis). Martínez, Juan Pablo, 57/172
Las crónicas de Narnia (Adamson, Andrew). Binder, Tomás, 16/164
Las Hurdes - Tierra sin pan (Buñuel, Luis). Rojas, Eduardo, 27/171
Las locuras de Dick y Jane (Parisot, Dean). Brega, Nazareno, 33/165
Las manos (Doria, Alejandro). Kairuz, Mariano, 28/172
Las muñecas rusas (Klapisch, Cédric). Ojea, Marcela, 18/164
Las razones de la guerra (Jarecki, Eugene). Brodersen, Diego, 52/174
Las Torres Gemelas (Stone, Oliver). Schmoller, Ezequiel, 33/174
Las tortugas también vuelan (Ghobadi, Bahman). Trivelli, Ángela, 23/169
Last Days (Van Sant, Gus). Karstulovich, Federico, 11/168
Latidos (Sonzero, Jim). D'Espósito, Leonardo M., 34/174
Le fond de l'air est rouge (Marker, Chris). Russo, Eduardo A., 28/171
Les amants reguliérs (Garrel, Philippe). Castagna, Gustavo J., 45/167
Lifting de corazón (Subiela, Eliseo). Ojea, Marcela, 24/166
Linda, linda, linda (Yamashita, Nobuhiro). Ojea, Marcela, 6/168
Lluvia negra (Imamura, Shohei). Masaedo, Agustín, 18/171
Lo que hay que decir (Nisenson, Pablo). Ojea, Marcela, 21/175
Los aristócratas (Provenza, Paul). D'Espósito, Leonardo M., 10/168
Los Dukes de Hazzard (Chandrasekhar, Jay). Domínguez, Juan Manuel, 53/169
Los elegidos de la gloria (Kaufman, Philip). Panozzo, Marcelo, 40/166
Los hermanos Grimm (Gilliam, Terry). Schell, Hernán, 18/164
Los héroes y el tiempo (Ripstein, Arturo). Rojas, Eduardo, 15/168
Los infiltrados (Scorsese, Martin). Rojas, Eduardo, 2/174
- Rojas, Eduardo, 51/175
Los Osos de la mala suerte (Linklater, Richard). Domínguez, Juan Manuel, 46/165
Los pájaros (Hitchcock, Alfred). D'Espósito, Leonardo M., 49/173
Los productores (Stroman, Susan). Brodersen, Diego, 37/165
Los próximos pasados (Muñoz, Lorena). Binder, Tomás, 10/168
Los simuladores (Szifrón, Damián). Ivachow, Lilian Laura, 41/174
Los suicidas (Villegas, Juan). Masaedo, Agustín, 16/173
Los tres entierros de Melquíades Estrada (Jones, Tommy Lee). Rojas, Eduardo, 47/167
- García, Jorge, 47/167
- Schell, Hernán, 52/170
Los tuyos, los míos y los nuestros (Gosnell, Raja). Brega, Nazareno, 36/168
Lupin (Miyazaki, Hayao). D'Espósito, Leonardo M., 8/165
Lupin III: el castillo de Cagliostro (Miyazaki, Hayao). Panozzo, Marcelo, 9/165
Manderlay (Von Trier, Lars). Masaedo, Agustín, 14/170

Martín Fierro, ave solitaria (Vallejo, Gerardo), Rojas, Eduardo, 10/170
Más barato por docena 2 (Shankman, Adam), Brega, Nazareno, 38/165
Más rápido, más furioso: Reto Tokio (Lin, Justin), Schell, Hernán, 31/172
Match Point (Allen, Woody), Karstulovich, Federico, 20/166
Mbyá, tierra en rojo (Cox, Philip y Mapelmann, Valeria), Vieytes, Marcos, 12/175
Memorias de una geisha (Marshall, Rob), Domínguez, Juan Manuel, 18/164
Mentiras en Nueva York (Terrio, Chris), Brodersen, Diego, 54/174
Mi abuela es un peligro 2 (Whiteshell, John), Schell, Hernán, 38/165
Mi otro yo (Veber, Francis), Ivachow, Lilian Laura, 34/174
Mi súper ex novia (Reitman, Ivan), Porta Fouz, Javier, 36/173
Mi vecino Totoro (Miyazaki, Hayao), Panozzo, Marcelo, 10/165
Mi verano de amor (Pawlikowski, Pawel), Martínez, Juan Pablo, 31/171
Miami Vice (Mann, Michael), Masaedo, Agustín, 2/172
- Pena, Jaime, 6/172
- Schell, Hernán, 64/173
Mientras tanto (Lerman, Diego), Rojas, Eduardo, 26/173
- Ojea, Marcela, 27/173
- Trerotola, Diego, 27/173
Miró l'laltre (Portabella, Pere), Trerotola, Diego, 42/169
Misión: imposible III (Abrams, J. J.), Martínez, Juan Pablo, 28/168
- Brega, Nazareno, 29/168
- Trerotola, Diego, 29/168
Mondovino (Nossiter, Jonathan), Brega, Nazareno, 21/171
- Binder, Tomás, 22/171
- Trerotola, Diego, 64/172
Monobloc (Ortega, Luis), D'Espósito, Leonardo M., 8/174
- Karstulovich, Federico, 9/174
Monster House, la casa de los sustos (Kenan, Gil), Kairuz, Mariano, 28/172
Mrs. Henderson presenta (Frears, Stephen), Campero, Agustín, 17/167
Muertos de miedo (Jackson, Peter), Brodersen, Diego, 60/164
Mujeres al borde de un ataque de nervios (Almodóvar, Pedro), Karstulovich, Federico, 27/167
Mundo grúa (Trapero, Pablo), Porta Fouz, Javier, 36/175
Munich (Spielberg, Steven), D'Espósito, Leonardo M., 12/165
- Castagna, Gustavo J., 14/165
- Trancón, Manuel, 16/165
Muriendo por un sueño (Weitz, Paul), D'Espósito, Leonardo M., 54/174
Nacido y criado (Trapero, Pablo), Noriega, Gustavo, 22/173
- Gamberini, Marcela, 23/173
- Karstulovich, Federico, 49/175
Nadie sabe (Kore-eda, Hirokazu), Masaedo, Agustín, 30/174
Nanny McPhee, la nana mágica (Jones, Kirk), Masaedo, Agustín, 23/166
Napoleon Dynamite (Hess, Jared), Domínguez, Juan Manuel, 49/171
- Martínez, Juan Pablo 49/171
Nausicaa del Valle del Viento (Miyazaki, Hayao), Masaedo, Agustín, 9/165
No contéis con los dedos (Portabella, Pere), Domínguez, Juan Manuel, 41/169
Noche diabólica (Payne, Dave), Schmoller, Ezequiel, 10/170
Nocturno 29 (Portabella, Pere), Schmoller, Ezequiel, 41/169
Noi, el albino (Kári, Dagur), Vieytes, Marcos, 17/175
- Noriega, Gustavo, 17/175
Nordeste (Solanas, Juan), Noriega, Gustavo, 21/167
Nosferatu (Murnau, F. W.), Brodersen, Diego, 51/165
Nuestra música (Godard, Jean-Luc), D'Espósito, Leonardo M., 26/172
Octubre (Eisenstein, Sergei), Brodersen, Diego, 51/165
Open Season: amigos salvajes (Allers, Roger; Culton, Jill; y Stacchi, Anthony), Domínguez, Juan Manuel, 32/174
Opus (Donoso, Mariano), Noriega, Gustavo, 10/174
Orgullo y prejuicio (Wright, Joe), Porta Fouz, Javier, 2/165
- Panozzo, Marcelo, 5/165
Oxhide (Jia Yin, Liu), Trerotola, Diego, 43/167
Pacto infernal (Harlin, Renny), Domínguez, Juan Manuel, 34/174
Palabras mágicas (McGehee, Scott y Siegel, David), Domínguez, Juan Manuel, 20/164
- Noriega, Gustavo, 64/173
Palombella rossa (Moretti, Nanni), Porta Fouz, Javier, 27/167
Paralelo 10 (Duque, Andrés), Binder, Tomás, 45/167
Patoruzito 2, la gran aventura (Massa, José Luis), Noriega, Gustavo, 14/170
Pequeña Miss Sunshine (Dayton, Jonathan y Faris, Valerie), Lingenti, Alejandro, 26/174
- Domínguez, Juan Manuel, 27/174
Perro amarillo (boceto para un relato) (Van de Couter, Javier), Noriega, Gustavo, 31/172
- Karstulovich, Federico, 63/173
Piratas de Sillicon Valley (Burke, Martin), D'Espósito, Leonardo M., 58/172
Piratas del Caribe 2 (Verbinski, Gore), Vieytes, Marcos, 32/171
- Campero, Agustín, 34/171
- Brega, Nazareno, 34/171
Play-back (Portabella, Pere), Russo, Eduardo A., 42/169
Plumas de caballo (McLeod, Norman Z.), Masaedo, Agustín, 56/172
Población maldita (MacLaren, Michelle Maxwell), Brodersen, Diego, 55/174
Pont de Varsovia (Portabella, Pere), Trerotola, Diego, 45/169
Porco Rosso (Miyazaki, Hayao), Binder, Tomás, 11/165
Porno (Cirelli, Homero), D'Espósito, Leonardo M., 11/168
- Noriega, Gustavo, 22/172
Poseidón (Petersen, Wolfgang), Vieytes, Marcos, 11/170
Pregúntale al viento (Towne, Robert), Kairuz, Mariano, 30/172
- Vieytes, Marcos, 62/173
Primary (Drew, Robert), Noriega, Gustavo, 13/168
Princesas (De Aranoa, Fernando León), Vieytes, Marcos, 38/173
Que sea rock (Schindel, Sebastián), Trerotola, Diego, 35/173
Ran (Kurosawa, Akira), Castagna, Gustavo J., 40/166
Ray Harryhausen: The Early Days (Harryhausen, Ray), D'Espósito, Leonardo M., 33/175
Reencuentro (Kasdan, Lawrence), Schmoller, Ezequiel, 26/167
Regresiones de un hombre muerto (Maybury, John), D'Espósito, Leonardo M., 37/173
Remake (Gual, Roger), Noriega, Gustavo, 38/173
Rent, los bohemios (Columbus, Chris), Noriega, Gustavo, 24/166
Rescate en la Antártida (Marshall, Frank), Martínez, Juan Pablo, 15/169
Retrato de familia (Vanzina, Carlo), Ojea, Marcela, 44/171
Rififí (Dassin, Jules), García, Jorge, 54/172
Ritmo de un sueño (Brewer, Craig), D'Espósito, Leonardo M., 58/172
Ritmo y seducción (Friedlander, Liz), Ferraz, Fabiana, 25/169
Rock Hudson's Home Movies (Rappaport, Mark), Trerotola, Diego, 8/168
Ropa limpia, negocios sucios (Frears, Stephen), Martínez, Juan Pablo, 27/167
Rosario Tijeras (Maillé, Emilio), Brega, Nazareno, 38/173
Ruido (Beltramío, Marcelo), Martínez, Juan Pablo, 18/175
S.O.S. ¡Llegaron mis amigos! (Leconte, Patrice), Domínguez, Juan Manuel, 21/175
Salvador Allende (Guzmán, Patricio), Rojas, Eduardo, 2/166
- Gargarella, Roberto, 6/166
Salve Melilla (Pérez, Óscar), Binder, Tomás, 45/167
Sálvese quien pueda (Johnson, Niall), Schell, Hernán, 20/175
Samoa (Baca, Ernesto), Schmoller, Ezequiel, 36/171
Samsara (Nalin, Pan), Maté, Diego, 34/174
San Cayetano, el santo del pueblo (Pujía, Lino), Ojea, Marcela, 31/172
Scary Movie 4 (Zucker, David), Martínez, Juan Pablo, 34/168
Schultze alcanza el blues (Schorr, Michael), Schmoller, Ezequiel, 57/167
Secreto en la montaña (Lee, Ang), Amondaray, Milagros, 28/165
- Trerotola, Diego, 29/165
Secretos de diván (Younger, Ben), Schell, Hernán, 25/169
Secuestro express (Jacubowicz, Jonathan), D'Espósito, Leonardo M., 58/172
Senderos de libertad (Hill, Walter), Brodersen, Diego, 36/175
Ser digno de ser (Mihaileanu, Radu), Brega, Nazareno, 13/170
Serenity (Whedon, Joss), D'Espósito, Leonardo M., 56/168
Si sos brujo: una historia de tango (Neal, Caroline), Ojea, Marcela, 36/168
Siete, número equivocado (McGuigan, Paul), Schell, Hernán, 35/168
Sin destino (Koltai, Lajos), Noriega, Gustavo, 18/175
Slither, criaturas rastreras (Gunn, James), Schell, Hernán, 51/174
Sofacama (Rosell, Ulises), Brega, Nazareno, 24/172
Soldado anónimo (Mendes, Sam), Schell, Hernán, 22/166
Solo contra sí mismo (Håfström, Mikael), Brodersen, Diego, 53/170
Solos (Glusman, José), Rojas, Eduardo, 35/173
Soltero en casa (Dey, Tom), Amondaray, Milagros, 34/168
Sommer (Iammarino, Julio), Rojas, Eduardo, 34/168
Sopa de ganso (McCarey, Leo), Masaedo, Agustín, 56/172
Sophie Scholl, los últimos días (Rothermund, Marc), Rojas, Eduardo, 14/175
Stephen's Tobolowsky's Birthday Party (Brinkmann, Robert), Amondaray, Milagros, 12/168
Superman regresa (Singer, Bryan), Domínguez, Juan Manuel, 41/171
Suspiria (Argento, Dario), Brodersen, Diego, 48/165
Syriana (Gaghan, Stephen), Amondaray, Milagros, 37/165
Tapas (Corbacho, José y Cruz, Juan), Schell, Hernán, 22/167
Tape (Linklater, Richard), Villegas, Juan, 60/164
Tarnation (Caouette, Jonathan), Masaedo, Agustín, 18/169
- Rojas, Eduardo, 64/170
Temporada de patos (Eimbcke, Fernando), Ojea, Marcela, 17/164
- Binder, Tomás, 17/164
Terminator 2: El juicio final (Cameron, James), Martínez, Juan Pablo, 58/167
Terror a bordo (Ellis, David R.), Martínez, Juan Pablo, 32/173
Terror en la niebla (Wainwright, Rupert), Amondaray, Milagros, 24/166
Tesis (Amenábar, Alejandro), Campero, Agustín, 57/172
Testigo en peligro (Weir, Peter), Trancón, Manuel, 58/166
The Devil and Daniel Johnston (Feuerzeig, Jeff), Domínguez, Juan Manuel, 13/168
The Driller Killer (Ferrara, Abel), Trerotola, Diego, 52/169
The Joy of Life (Olson, Jenni), Schmoller, Ezequiel, 43/167
The Matador (Shepard, Richard), Domínguez, Juan Manuel, 20/167
The Weather Man (Verbinski, Gore), Villegas, Juan, 50/171
- Schmoller, Ezequiel, 51/171
- Brodersen, Diego, 51/171
The Wild Blue Yonder (Herzog, Werner), Noriega, Gustavo, 46/167
The World (Zhang-ke, Jia), Russo, Eduardo A., 4/170
Three Times (Hsiao-hsien, Hou), Ivachow, Lilian Laura, 11/168
Tiempo de revancha (Aristarain, Adolfo), Trancón, Manuel, 24/167
Tiempo de volver a amar (Nutley, Colin), Ojea, Marcela, 11/170
Tierra fría (Caro, Niki), Amondaray, Milagros, 23/166
Tierra negra (Iscar Álvarez, Ricardo), Karstulovich, Federico, 15/168
Titicut Follies (Wiseman, Frederick), Trancón, Manuel, 8/168
TL-1, Mi reino por un platillo volador (Lumière, Tetsuo), Martínez, Juan Pablo, 12/170
To Sang Fotostudio (Van der Keuken, Johan), Panozzo, Marcelo, 24/171
Todos los hombres del presidente (Pakula, Alan), Schell, Hernán, 58/167
Todos los hombres del rey (Zaillian, Steven), Schmoller, Ezequiel, 16/175
Toro salvaje (Scorsese, Martin), Schell, Hernán, 38/166
Transamérica (Tucker, Duncan), Gamberini, Marcela, 34/173
- Brega, Nazareno, 34/173
Tres son multitud (Russo, Anthony y Joe), Domínguez, Juan Manuel, 36/173
Triple agente (Rohmer, Eric), Russo, Eduardo A., 18/165
- Karstulovich, Federico, 19/165
Trois points sur la riviere (Biette, Jean-Claude), Gamberini, Marcela, 9/168
Tropical Malady (Weerasethakul, Apichatpong), Binder, Tomás, 6/175
- Schell, Hernán, 9/175
24 Hour Party People (Winterbottom, Michael), Castagna, Gustavo J., 12/171
Ultravioleta (Wimmer, Kurt), D'Espósito, Leonardo M., 57/172
Umbracle (Portabella, Pere), Karstulovich, Federico, 43/169
Un amor, dos destinos (Hallström, Lasse), Karstulovich, Federico, 36/165
Un papá con pocas pulgas (Robbins, Brian), Vieytes, Marcos, 25/169
Un tranvía llamado deseo (Kazan, Elia), Brodersen, Diego, 52/171
Un verano en pantalones (Kwapis, Ken), Brodersen, Diego, 50/165
Una chica en apuros (Fickman, Andy), Amondaray, Milagros, 42/171
Una estrella y dos cafés (Lecchi, Alberto), Ojea, Marcela, 10/170
Una Eva y dos Adanes (Wilder, Billy), Schell, Hernán, 56/168
Una nueva vida (Moland, Hans Petter), Brodersen, Diego, 58/167
Una pareja perfecta (Suwa, Nobuhiro), Gamberini, Marcela, 46/167
- Binder, Tomás, 30/173
- Karstulovich, Federico, 31/173
Underworld 2: Evolution (Wiseman, Len), Schell, Hernán, 22/167
V de Venganza (McTeigue, James), Panozzo, Marcelo, 32/168
- Karstulovich, Federico, 64/170
Valiant (Chapman, Gary), D'Espósito, Leonardo M., 38/165
Vampir-Cuadecuc (Portabella, Pere), Brodersen, Diego, 42/169
Vecinos invasores (Johnson, Tim y Kirkpatrick, Karey), Kairuz, Mariano, 44/171
Velvet Goldmine (Haynes, Todd), Ivachow, Lilian Laura, 64/165
Veracruz (Aldrich, Robert), Campero, Agustín, 35/175
Vértigo (Hitchcock, Alfred), D'Espósito, Leonardo M., 49/173
Victoria en Entebbe (Kershner, Ivan), Noriega, Gustavo, 14/171
Vida salvaje (Williams, Spaz), D'Espósito, Leonardo M., 35/168
Violencia diabólica (Zombie, Rob), Brodersen, Diego, 58/166
Viviendo con mi ex (Reed, Peyton), Martínez, Juan Pablo, 42/171
- D'Espósito, Leonardo M., 64/172
- Domínguez, Juan Manuel, 63/173
Volver (Almodóvar, Pedro), Rojas, Eduardo, 14/172
Volver al futuro (Zemeckis, Robert), D'Espósito, Leonardo M., 26/167
Vuelo 93 (Markle, Peter), D'Espósito, Leonardo M., 52/169
- Porta Fouz, Javier, 2/171
Winchester 73 (Mann, Anthony), Campero, Agustín, 50/173
Winstanley (Brownlow, Kevin y Mollo, Andrew), García, Jorge, 9/168
X-Men, la batalla final (Rattner, Brett), D'Espósito, Leonardo M., 20/169
- Brega, Nazareno, 20/169
Yaipota ñande igüi - Queremos nuestra tierra (Riposati, Lorena), Vieytes, Marcos, 20/175
Yo presidente (Cohn, Mariano y Duprat, Gastón), Noriega, Gustavo, 10/173
- Schejtman, Natalí, 12/173
Zathura (Favreau, Jon), Martínez, Juan Pablo, 35/165
- Brega, Nazareno, 35/165
Zona de riesgo (Chan-wook, Park), Brodersen, Diego, 34/175
Zorba el griego (Cacoyannis, Michael), Ivachow, Lilian Laura, 53/171

2 Directores, actores, otros personajes

Abrams, J. J.
Misión: imposible III, (Martínez, Juan Pablo), 28/168
- (Brega, Nazareno), 29/168
- (Trerotola, Diego), 29/168
Abu-Assad, Hany
El Paraíso ahora, (Pena, Jaime), 9/170
Adamson, Andrew
Las crónicas de Narnia, (Binder, Tomás), 16/164
Adjemián, Martín
nota, (Porta Fouz, Javier), 53/164
Agresti, Alejandro
La casa del lago, (Schmoller, Ezequiel), 30/172
Aja, Alexandre
Alta tensión, (D'Espósito, Leonardo M.), 33/168
El despertar del Diablo, (Brodersen, Diego), 35/168
Aldrich, Robert
Apache, (Campero, Agustín), 35/175
Veracruz, (Campero, Agustín), 35/175
Aliaga, Adán
La casa de mi abuela, (Masaedo, Agustín), 14/168
Allen, Woody
Match Point, (Karstulovich, Federico), 20/166
Allers, Roger
Open Season: amigos salvajes, (Domínguez, Juan Manuel), 32/174
Allyson, June
nota, (García, Jorge), 61/171
Almodóvar, Pedro
Mujeres al borde de un ataque de nervios, (Karstulovich, Federico), 27/167
Volver, (Rojas, Eduardo), 14/172
Alonso, Lisandro
entrevista, 8/173
Fantasma, (Russo, Eduardo A.), 4/173
- (Schmoller, Ezequiel), 5/173
- (Brega, Nazareno), 6/173
- (Karstulovich, Federico), 7/173
Alsina Thevenet, Homero
nota, (Trerotola, Diego), 50/164
- (Castagna, Gustavo J.), 52/164
- (Schmoller, Ezequiel), 52/164
- (Porta Fouz, Javier), 52/164
Altman, Robert
- (García, Jorge), 41/175
Amenábar, Alejandro
Tesis, (Campero, Agustín), 57/172
Angelopoulos, Theo
nota, (Segal, Guido), 52/168
Antonioni, Michelangelo
Eros, (Ojea, Marcela), 24/169
El pasajero, (Castagna, Gustavo J.), 50/169
Areal Vélez, Alejandro
El exilio de San Martín, (Ojea, Marcela), 32/172
Argento, Dario
Suspiria, (Brodersen, Diego), 48/165
El jugador, (Martínez, Juan Pablo), 53/171
Insomnio, (Martínez, Juan Pablo), 32/175
Aristarain, Adolfo
Tiempo de revancha, (Trancón, Manuel), 24/167
Arntz, William
¿Y tú qué #$*! sabes?, (Karstulovich, Federico), 37/173
Audiard, Jacques
El latido de mi corazón, (Rojas, Eduardo), 14/170
Avati, Pupi
nota, (García, Jorge), 55/169
Baca, Ernesto
Samoa, (Schmoller, Ezequiel), 36/171
Bardauil, Pablo
Chile 672, (Schmoller, Ezequiel), 20/175
Bardem, Miguel
Incautos, (Vieytes, Marcos), 34/174
Barreto, Bruno
El casamiento de Romeo y Julieta, (D'Espósito, Leonardo M.), 37/173
Batlle, Nicolás
Cuba plástica, (Noriega, Gustavo), 13/170
Baumbach, Noah
nota, (Brega, Nazareno), 11/167
Historias de familia, (Martínez, Juan Pablo), 10/167
Bava, Mario
Black Sabbath. Las tres caras del miedo, (Brodersen, Diego), 48/165
Bechis, Marco
Garage Olimpo, (Karstulovich, Federico), 15/171
Bello, María
nota, (Porta Fouz, Javier), 44/164
Bellocchio, Marco
Buongiorno, notte, (Rojas, Eduardo), 19/171
Beltramío, Marcelo
Ruido, (Martínez, Juan Pablo), 18/175
Benedetto, Leonor
El buen destino, (Rojas, Eduardo), 19/175
Benigni, Roberto
El tigre y la nieve, (Noriega, Gustavo), 38/173
Benning, James
Diez cielos, (D'Espósito, Leonardo M.), 44/167
Bergman, Ingmar
Fanny y Alexander, (Rojas, Eduardo), 39/166
Betsy, Chasse
¿Y tú qué #$*! sabes?, (Karstulovich, Federico), 37/173
Bezucha, Thomas
La joya de la familia, (Trerotola, Diego), 34/165
- (Schmoller, Ezequiel), 34/165
Bielinsky, Fabián
nota, (Noriega, Gustavo), 2/170
- (D'Espósito, Leonardo M.), 2/170
- (Trerotola, Diego), 2/170
Bier, Susanne
Hermanos, (Masaedo, Agustín), 21/175
Biette, Jean-Claude
Trois points sur la riviere, (Gamberini, Marcela), 9/168
Bigelow, Mike
Gigoló por accidente en Europa, (Martínez, Juan Pablo), 50/165
Biner, Mike
Enredos de amor, (Domínguez, Juan Manuel), 35/168
Black, Shane
Kiss Kiss, Bang Bang, (Porta Fouz, Javier), 48/171
Blaustein, Barry W.
El farsante, (Martínez, Juan Pablo), 55/174
Bogdanovich, Peter
Directed by John Ford, (Noriega, Gustavo), 46/170
Bousman, Darren Lynn
El juego del miedo III, (Karstulovich, Federico), 19/175
Brewer, Craig
Ritmo de un sueño, (D'Espósito, Leonardo M.), 58/172
Brinkmann, Robert
Stephen's Tobolowsky's Birthday Party, (Amondaray, Milagros), 12/168
Brooks, Sue
Encuentro de amor, (Ojea, Marcela), 22/166
Brownlow, Kevin
It Happened Here, (García, Jorge), 9/168
- (García, Jorge), 9/168
Buñuel, Luis
Las Hurdes - Tierra sin pan, (Rojas, Eduardo), 27/171
Burger, Neil
El ilusionista, (Brega, Nazareno), 24/174
- (Ojea, Marcela), 25/174
Burke, David J.
Edison, (Brodersen, Diego), 54/168
Burke, Martin
Piratas de Sillicon Valley, (D'Espósito, Leonardo M.), 58/172
Burman, Daniel
entrevista, 10/166
Derecho de familia, (Noriega, Gustavo), 8/166
Buscarini, Juan Pablo
El Ratón Pérez, (D'Espósito, Leonardo M.), 42/171
Buttons, Red
nota, (García, Jorge), 49/172
Cacoyannis, Michael
Zorba el griego, (Ivachow, Lilian Laura), 53/171
Caetano, Adrián
Crónica de una fuga, (Noriega, Gustavo), 2/167
Cameron, James
Criaturas del abismo, (D'Espósito, Leonardo M.), 60/164
Terminator 2: El juicio final, (Martínez, Juan Pablo), 58/167
Cantet, Laurent
Bienvenidas al paraíso, (D'Espósito, Leonardo M.), 33/174
Caouette, Jonathan
Tarnation, (Masaedo, Agustín), 18/169
- (Rojas, Eduardo), 64/170
Caro, Niki
Tierra fría, (Amondaray, Milagros), 23/166
Carpenter, John
El enigma de otro mundo, (Noriega, Gustavo), 25/167
Escape de New York, (Schell, Hernán), 53/171
La niebla, (Schell, Hernán), 56/172
Caruso, D. J.
Dos por el dinero, (Schell, Hernán), 33/168
Caton Jones, Michael
Bajos instintos 2, (Schell, Hernán), 22/167
Cavalier, Alain
nota, (Russo, Eduardo A.), 46/174
Chabrol, Claude
La comedia del poder, (Brodersen, Diego), 20/171
Chan, Fruit
Dumplings, (Brodersen, Diego), 30/165
Chandrasekhar, Jay
Los Dukes de Hazzard, (Domínguez, Juan Manuel), 53/169
Chan-wook, Park
Zona de riesgo, (Brodersen, Diego), 34/175
Chapman, Gary
Valiant, (D'Espósito, Leonardo M.), 38/165
Chávarri, Jaime
El desencanto, (Porta Fouz, Javier), 25/171
Chen, Verónica
entrevista, 12/172
Agua, (Campero, Agustín), 11/172
Cirelli, Homero
entrevista, 16/168
Porno, (D'Espósito, Leonardo M.), 11/168
- (Noriega, Gustavo), 22/172
Clooney, George
nota, (Trerotola, Diego), 16/166
Buenas noches, y buena suerte, (Brega, Nazareno), 14/166
Cohn, Mariano
entrevista, 13/173
Yo presidente, (Schejtman, Natalí), 12/173
Coixet, Isabel
La vida secreta de las palabras, (Brega, Nazareno), 18/175
Columbus, Chris
Rent, los bohemios, (Noriega, Gustavo), 24/166
Constanzo, Saverio
Domicilio privado, (Karstulovich, Federico), 38/171
Cooper, Merian C.
King Kong, (Brodersen, Diego), 49/165
Chang: A Drama of the Wilderness, (Trerotola, Diego),

8/168
Coppola, Francis Ford
Golpe al corazón, (Karstulovich, Federico), 39/166
Demencia 13, (Trerotola, Diego), 58/167
Coraci, Frank
Click, (Martínez, Juan Pablo), 40/171
Corbacho, José
Tapas, (Schell, Hernán), 22/167
Costa-Gavras, Constantin
La corporación, (Ojea, Marcela), 20/164
Coutinho, Eduardo
El principio y el fin, (García, Jorge), 43/167
Cox, Philip
Mbyá, tierra en rojo, (Vieytes, Marcos), 12/175
Cruz, Juan
Tapas, (Schell, Hernán), 22/167
Culton, Jill
Open Season: amigos salvajes, (Domínguez, Juan Manuel), 32/174
Dahl, John
El gran rescate, (D'Espósito, Leonardo M.), 53/169
Dante, Joe
entrevista, 42/174
Homecoming, (Trerotola, Diego), 15/168
Dardenne, Jean-Pierre y Luc
nota, (Pena, Jaime), 14/164
El hijo, (Rojas, Eduardo), 12/164
El niño, (Brega, Nazareno), 26/168
- (Vieytes, Marcos), 27/168
Dassin, Jules
Rififi, (García, Jorge), 54/172
Davaa, Byambasuren
La historia del camello que llora, (Masaedo, Agustín), 21/166
Davies, Andrew
Guardianes de alta mar, (Noriega, Gustavo), 32/174
Davis, John A.
Ant Bully - Las aventuras de Lucas, (D'Espósito, Leonardo M.), 29/172
Dayton, Jonathan
Pequeña Miss Sunshine, (Lingenti, Alejandro), 26/174
De Aranoa, Fernando León
Princesas, (Vieytes, Marcos), 38/173
De la Iglesia, Álex
Acción mutante, (Domínguez, Juan Manuel), 55/172
De Mantreuil, Ricardo
La mujer de mi hermano, (Ojea, Marcela), 37/165
De Palma, Brian
Caracortada, (D'Espósito, Leonardo M.), 26/167
Dey, Tom
Soltero en casa, (Amondaray, Milagros), 34/168
Donner, Richard
16 calles, (Brega, Nazareno), 39/171
Donoso, Mariano
entrevista, 12/174
Opus, (Noriega, Gustavo), 10/174
Doria, Alejandro
Las manos, (Kairuz, Mariano), 28/172
Dos Santos, Alexis
Glue, (Martínez, Juan Pablo), 14/168
Douglas, Bill
nota, (García, Jorge), 22/168
Drew, Robert
Primary, (Noriega, Gustavo), 13/168
Dugan, Dennis
Las calienta bancas, (Martínez, Juan Pablo), 57/172
Dunmore, Laurence
El libertino, (Brodersen, Diego), 11/170
Duprat, Gastón
entrevista, 13/173
Yo presidente, (Noriega, Gustavo), 10/173
Duque, Andrés
Paralelo 1, nota, (Binder, Tomás), 45/167
Eastwood, Clint
nota, (García, Jorge), 60/166
Echeverría, Carlos
entrevista, 18/172
Pacto de silencio, (Russo, Eduardo A.), 17/172
Eimbcke, Fernando
Temporada de patos, (Ojea, Marcela), 17/164
- (Binder, Tomás), 17/164
Eisenstein, Sergei
La huelga, (Brodersen, Diego), 51/165
Octubre, (Brodersen, Diego), 51/165
El acorazado Potemkin, (Schell, Hernán), 11/171
Ellis, David R.
Terror a bordo, (Martínez, Juan Pablo), 32/173
Encina, Paz
entrevista, 18/174
Hamaca paraguaya, (Karstulovich, Federico), 16/174
- (Schmoller, Ezequiel), 17/174
- (Vieytes, Marcos), 48/175
Erenberg, Shula
Cavallo entre rejas, (Noriega, Gustavo), 43/171
Erice, Víctor
nota, (Segal, Guido), 52/166
El sur, (Gamberini, Marcela), 39/166
Escobar, Patricio
La crisis causó 2 nuevas muertes, (D'Espósito, Leonardo M.), 24/173
Falorni, Luigi
La historia del camello que llora, (Masaedo, Agustín), 21/166
Faris, Valerie
Pequeña Miss Sunshine, (Domínguez, Juan Manuel), 27/174
Farrelly, Peter y Bob
Amor en juego, (D'Espósito, Leonardo M.), 57/166
Favreau, Jon
Zathura, (Martínez, Juan Pablo), 35/165
- (Brega, Nazareno), 35/165
Fellowes, Julian
Laberinto de mentiras, (Brodersen, Diego), 57/172
Fernández, Emilio
nota, (García, Jorge), 56/169
Ferrara, Abel
- (Castagna, Gustavo J.), 39/167
The Driller Killer, (Trerotola, Diego), 52/169
Feuerzeig, Jeff
The Devil and Daniel Johnston, (Domínguez, Juan Manuel), 13/168
Fickman, Andy
Una chica en apuros, (Amondaray, Milagros), 42/171
Finvarb, Damián
La crisis causó 2 nuevas muertes, (D'Espósito, Leonardo M.), 24/173
Fleischer, Richard
nota, (García, Jorge), 60/168
Fontán, Gustavo
El árbol, (Castagna, Gustavo J.), 13/168
Ford, Glenn
nota, (García, Jorge), 56/173
Forgács, Péter
El perro negro, (Rojas, Eduardo), 44/167
Foster, Marc
El umbral, (D'Espósito, Leonardo M.), 50/173
Fox, Eytan
Caminando sobre el agua, (Rojas, Eduardo), 30/172
Frankel, David
El diablo viste a la moda, (Panozzo, Marcelo), 36/173
Frears, Stephen
Mrs. Henderson presenta, (Campero, Agustín), 17/167
Ropa limpia, negocios sucios, (Martínez, Juan Pablo), 27/167
Friedlander, Liz
Ritmo y seducción, (Ferraz, Fabiana), 25/169
Fürth, Rodrigo
A través de tus ojos, (Trerotola, Diego), 37/173
Gaghan, Stephen
Syriana, (Amondaray, Milagros), 37/165
Gamou, Gustavo
entrevista, 50/168
García, Carlos
Cinéfilos a la intemperie, (Rojas, Eduardo), 7/168
García, José Luis
Cándido López, los campos de batalla, (Masaedo, Agustín), 17/166
Garrel, Philippe
nota, (Segal, Guido), 48/170
Les amants reguliérs, (Castagna, Gustavo J.), 45/167
Gatis, John
En busca de un sueño, (Domínguez, Juan Manuel), 12/170
Gauder, Aron
El distrito, (D'Espósito, Leonardo M.), 44/167
Geronimi, Clyde y otros
La Dama y el Vagabundo, (D'Espósito, Leonardo M.), 55/168
Gershenson, Ana
Caballos en la ciudad, (Karstulovich, Federico), 33/174
Ghobadi, Bahman
Las tortugas también vuelan, (Trivelli, Ángela), 23/169
Gilliam, Terry
Los hermanos Grimm, (Schell, Hernán), 18/164
Glusman, José
Solos, (Rojas, Eduardo), 35/173
Godard, Jean-Luc
Nuestra música, (D'Espósito, Leonardo M.), 26/172
Godard-Miéville: Four Short Films, (Porta Fouz, Javier), 46/173
Gordon, Stuart
nota, (Trerotola, Diego), 42/167
Gosnell, Raja
Los tuyos, los míos y los nuestros, (Brega, Nazareno), 36/168
Greengrass, Paul
Vuelo 93, (Porta Fouz, Javier), 2/171
Griffith, David W.
El nacimiento de una nación, (Brodersen, Diego), 51/165
Gual, Roger
Remake, (Noriega, Gustavo), 38/173
Guggenheim, David
La verdad incómoda, (Porta Fouz, Javier), 10/175
Gunn, James
Slither, criaturas rastreras, (Schell, Hernán), 51/174
Guzmán, Patricio
Salvador Allende, (Rojas, Eduardo), 2/166
- (Gargarella, Roberto), 6/166
La batalla de Chile, (Castagna, Gustavo J.), 26/171
Håfström, Mikael
Descarrilados, (Campero, Agustín), 24/166
Solo contra sí mismo, (Brodersen, Diego), 53/170
Hallström, Lasse
Un amor, dos destinos, (Karstulovich, Federico), 36/165
Casanova, (Schell, Hernán), 35/168
Haneke, Michael
Caché - Escondido, (Russo, Eduardo A.), 14/167
- (Rojas, Eduardo), 26/169
- (Karstulovich, Federico), 27/169
- (Ojea, Marcela), 27/169
- (Trerotola, Diego), 28/169
- (Campero, Agustín), 28/169
Hardwicke, Catherine
Amos de Dogtown, (D'Espósito, Leonardo M.), 50/165
Harlin, Renny
Pacto infernal, (Domínguez, Juan Manuel), 34/174
Harryhausen, Ray
Ray Harryhausen: The Early Days, (D'Espósito, Leonardo M.), 33/175
Haskell, Molly
entrevista, 46/171
Hawks, Howard
Cara cortada, (Brodersen, Diego), 53/171
Haynes, Todd
Velvet Goldmine, (Ivachow, Lilian Laura), 64/165
Herzog, Werner
Fitzcarraldo, (Rojas, Eduardo), 25/167
The Wild Blue Yonder, (Noriega, Gustavo), 46/167
Hess, Jared
Napoleon Dynamite, (Domínguez, Juan Manuel), 49/171
Hill, Tim
Garfield 2, (Schell, Hernán), 44/171
Hill, Walter
Calles de fuego, (Castagna, Gustavo J.), 40/166
Senderos de libertad, (Brodersen, Diego), 36/175
Hirschbiegel, Oliver
La caída, (Curbelo, Gonzalo), 8/171
Hitchcock, Alfred
Vértigo, (D'Espósito, Leonardo M.), 49/173
Los pájaros, (D'Espósito, Leonardo M.), 49/173
Holofcener, Nicole
nota, (Martínez, Juan Pablo), 23/174
Amigos con dinero, (Schmoller, Ezequiel), 22/174
Horn, Hans
A la deriva, (Karstulovich, Federico), 31/172
Howard, Ron
El código Da Vinci, (Trerotola, Diego), 21/169
Hsiao-hsien, Hou
Three Times, (Ivachow, Lilian Laura), 11/168
Huillet, Danièle
nota, (Marías, Miguel), 61/174
Huston, John
El juez del patíbulo, (Rojas, Eduardo), 53/169
Iammarino, Julio
Sommer, (Rojas, Eduardo), 34/168
Ibáñez-Serrador, Narciso
La residencia, (Brodersen, Diego), 48/165
Iglesias, Sergio
Bialet Massé, un siglo después, (Noriega, Gustavo), 13/170
Imamura, Shohei
nota, (Brodersen, Diego), 57/169
Lluvia negra, (Masaedo, Agustín), 18/171
Imperiale, Laura
Cavallo entre rejas, (Noriega, Gustavo), 43/171
Iscar Álvarez, Ricardo
Tierra negra, (Karstulovich, Federico), 15/168
Ishii, Katsushiro
El sabor del té, (D'Espósito, Leonardo M.), 30/168
Ivory, James
La condesa blanca, (Brodersen, Diego), 31/172
Jackson, Peter
King Kong, (Panozzo, Marcelo), 2/164
- (Brega, Nazareno), 5/164
- (Porta Fouz, Javier), 6/164
Muertos de miedo, (Brodersen, Diego), 60/164
Jacquet, Luc
La marcha de los pingüinos, (Karstulovich, Federico), 24/169
Jacubowicz, Jonathan
Secuestro express, (D'Espósito, Leonardo M.), 58/172
Jarecki, Andrew
Capturando a los Friedman, (Amondaray, Milagros), 18/167
Jarecki, Eugene
Las razones de la guerra, (Brodersen, Diego), 52/174
Jarmusch, Jim
Bajo el peso de la ley, (Lingenti, Alejandro), 41/166
Flores rotas, (Masaedo, Agustín), 12/167
- (Porta Fouz, Javier), 64/168
Jarroid, Julian
Botas divertidas para pies diferentes, (D'Espósito, Leonardo M.), 50/173
Jia Yin, Liu
Oxhide, (Trerotola, Diego), 43/167
Johnson, Clark
El centinela, (D'Espósito, Leonardo M.), 29/172
Johnson, Niall
Sálvese quien pueda, (Schell, Hernán), 20/175
Johnson, Tim
Vecinos invasores, (Kairuz, Mariano), 44/171
Jones, Kirk
Nanny McPhee, la nana mágica, (Masaedo, Agustín), 23/166
Jones, Tommy Lee
Los tres entierros de Melquíades Estrada, (Rojas, Eduardo), 47/167
- (García, Jorge), 47/167
- (Schell, Hernán), 52/170
Jordá, Joaquín
nota, (García, Jorge), 59/170
Jordan, Neil
Desayuno en Plutón, (Noriega, Gustavo), 22/166
Kapadia, Asif
El guerrero, (Brodersen, Diego), 56/166
Kári, Dagur
Noi, el albino, (Vieytes, Marcos), 17/175
- (Noriega, Gustavo), 17/175
Karmakar, Romuald
Between the Devil and the Wide Blue Sea, (Domínguez, Juan Manuel), 46/167
Kar-wai, Wong
Eros, (Ojea, Marcela), 24/169
Kasdan, Lawrence
Reencuentro, (Schmoller, Ezequiel), 26/167
Kaufman, Philip
Los elegidos de la gloria, (Panozzo, Marcelo), 40/166
Kazan, Elia
Un tranvía llamado deseo, (Brodersen, Diego), 52/171
Kenan, Gil
Monster House, la casa de los sustos, (Kairuz, Mariano), 28/172
Kershner, Ivan
Victoria en Entebbe, (Noriega, Gustavo), 14/171
Kiarostami, Abbas
nota, (Segal, Guido), 52/166
Five. Dedicated to Ozu, (Rojas, Eduardo), 31/168
Ki-duk, Kim
Hierro-3, (Vieytes, Marcos), 16/167
Kieslowski, Krysztof
nota, (García, Jorge), 61/166
Kirby, Bruno
- nota, (Martínez, Juan Pablo), 49/172
Kirkpatrick, Karey
Vecinos invasores, (Kairuz, Mariano), 44/171
Klapisch, Cédric
Las muñecas rusas, (Ojea, Marcela), 18/164
Koltai, Lajos
Sin destino, (Noriega, Gustavo), 18/175
Kore-eda, Hirokazu
Nadie sabe, (Masaedo, Agustín), 30/174
Kubrick, Stanley
nota, (García, Jorge), 54/173
Kurosawa, Akira
Ran, (Castagna, Gustavo J.), 40/166
Kusama, Karin
Aeon Flux, (D'Espósito, Leonardo M.), 52/169
Kwapis, Ken
Un verano en pantalones, (Brodersen, Diego), 50/165
Kwietniowski, Richard
Amor y muerte en Long Island, (Brodersen, Diego), 52/169
Lacuesta, Isaki
La leyenda del tiempo, (Panozzo, Marcelo), 7/168
Lecchi, Alberto
Una estrella y dos cafés, (Ojea, Marcela), 10/170
Leconte, Patrice
S.O.S. ¡Llegaron mis amigos!, (Domínguez, Juan Manuel), 21/175
Ledo, Rodolfo
Bañeros 3, todopoderosos, (Domínguez, Juan Manuel), 44/171
Lee, Ang
Secreto en la montaña, (Amondaray, Milagros), 28/165
- (Trerotola, Diego), 29/165
La tormenta de hielo, (Brodersen, Diego), 51/169
Lee, Spike
El plan perfecto, (Schell, Hernán), 21/167
Lerman, Diego
Mientras tanto, (Rojas, Eduardo), 26/173
- (Ojea, Marcela), 27/173
Levin, Mark
El ABC del amor, (D'Espósito, Leonardo M.), 58/172
Levy, Shawn
La Pantera Rosa, (Campero, Agustín), 24/166
Lichtmann, Gabriel
Judíos en el espacio, (Panozzo, Marcelo), 43/171
Liebesman, Jonathan
La masacre de Texas: El inicio, (Martínez, Juan Pablo), 20/175
Lin, Justin
Más rápido, más furioso: Reto Tokio, (Schell, Hernán), 31/172
Linklater, Richard
Tape, (Villegas, Juan), 60/164
Los Osos de la mala suerte, (Domínguez, Juan Manuel), 46/165
Loach, Ken
El viento que acaricia el prado, (Rojas, Eduardo), 33/173
Love, Nick
Hooligans, diario de un barrabrava, (Trivelli, Ángela), 32/172
Loza, Santiago
Cuatro mujeres descalzas, (Ojea, Marcela), 25/172
Lu, Chuan
Fría tempestad, (Brodersen, Diego), 56/167
Lumet, Sidney
nota, (García, Jorge), 57/170
Lumière, Tetsuo
TL-1, Mi reino por un platillo volador, (Martínez, Juan Pablo), 12/170
Lynn Bousman, Darren
El juego del miedo II, (Martínez, Juan Pablo), 36/165
MacLaren, Michelle Maxwell
Población maldita, (Brodersen, Diego), 55/174
Madden, John
La prueba, (Schell, Hernán), 35/168
Maddin, Guy
La música más triste del mundo, (Domínguez, Juan Manuel), 27/172
Maillé, Emilio
Rosario Tijeras, (Brega, Nazareno), 38/173
Majewski, Lech
nota, (García, Jorge), 61/166
Malick, Terrence
El nuevo mundo, (Brodersen, Diego), 6/167
- (Vieytes, Marcos), 8/167
Mangold, James
Johnny & June - Pasión y locura, (Noriega, Gustavo), 31/165
Mangone, Marcelo
La demolición, (Brega, Nazareno), 38/165
Mann, Anthony
nota, (García, Jorge), 63/172
Winchester 73, (Campero, Agustín), 50/173
Mann, Michael
Miami Vice, (Masaedo, Agustín), 2/172
- (Pena, Jaime), 6/172
- (Schell, Hernán), 64/173
Mapelmann, Valeria
Mbya, tierra en rojo, (Vieytes, Marcos), 12/175
Marker, Chris
Le fond de l'air est rouge, (Russo, Eduardo A.), 28/171
Markle, Peter
Vuelo 93, (D'Espósito, Leonardo M.), 52/169
Marshall, Frank
Rescate en la Antártida, (Martínez, Juan Pablo), 15/169
Marshall, Neil
El descenso, (Vieytes, Marcos), 22/167
Marshall, Rob
Memorias de una geisha, (Domínguez, Juan Manuel), 18/164
Massa, José Luis
Patoruzito 2, la gran aventura, (Noriega, Gustavo), 14/170
Maura, Carmen
nota, (Trerotola, Diego), 16/172
Maybury, John
Regresiones de un hombre muerto, (D'Espósito, Leonardo M.), 37/173
Mayfield, Les
Detective por error, (Brega, Nazareno), 38/165
McCarey, Leo
Sopa de ganso, (Masaedo, Agustín), 56/172
McGehee, Scott
Palabras mágicas, (Domínguez, Juan Manuel), 20/164
- (Noriega, Gustavo), 64/173
McGuigan, Paul
Siete, número equivocado, (Schell, Hernán), 35/168
McLeod, Norman Z.
Plumas de caballo, (Masaedo, Agustín), 56/172
McTeigue, James
V de Venganza, (Panozzo, Marcelo), 32/168
- (Karstulovich, Federico), 64/170
Meerapfel, Jeanine
El verano de Anna, (D'Espósito, Leonardo M.), 33/168
Mekas, Jonas
A Letter from Greenpoint, (Trerotola, Diego), 12/168
Mendes, Sam
Soldado anónimo, (Schell, Hernán), 22/166
Miéville, Anne-Marie
Godard-Miéville: Four Short Films, (Porta Fouz, Javier), 46/173
Mignogna, Eduardo
nota, (Castagna, Gustavo J.), 60/174
Mihaileanu, Radu
Ser digno de ser, (Brega, Nazareno), 13/170
Milius, John
El viento y el león, (D'Espósito, Leonardo M.), 10/171
Miller, Bennett
Capote, (Amondaray, Milagros), 18/166
Mills, Mike
Impulso adolescente, (Lingenti, Alejandro), 20/167
Minnelli, Vincente
El pirata, (Vázquez Prieto, Paula), 35/171
Miyazaki, Hayao
El increíble castillo vagabundo, (Masaedo, Agustín), 6/165
Lupin, (D'Espósito, Leonardo M.), 8/165
Conan, el niño del futuro, (D'Espósito, Leonardo M.), 9/165
Lupin III: el castillo de Cagliostro, (Panozzo, Marcelo), 9/165
Nausicaa del Valle del Viento, (Masaedo, Agustín), 9/165
Laputa, castillo en el cielo, (D'Espósito, Leonardo M.), 10/165
Mi vecino Totoro, (Panozzo, Marcelo), 10/165
Kiki's Delivery Service, (Karstulovich, Federico), 10/165
Porco Rosso, (Binder, Tomás), 11/165
La princesa Mononoke, (Domínguez, Juan Manuel), 11/165
El viaje de Chihiro, (Trancón, Manuel), 11/165
Moland, Hans Petter
Una nueva vida, (Brodersen, Diego), 58/167
Mollo, Andrew
Winstanley, (García, Jorge), 9/168
- (García, Jorge), 9/168
Molnar, Fernando
Cuba plástica, (Noriega, Gustavo), 13/170
Montalbano, Néstor
El regreso de Peter Cascada, (Ojea, Marcela), 35/173
Moore, John
La profecía, (Karstulovich, Federico), 12/170
Moreno, Rodrigo
El custodio, (Brega, Nazareno), 19/167
- (D'Espósito, Leonardo M.), 64/168
- (Panozzo, Marcelo), 64/168
Moretti, Nanni
Palombella rossa, (Porta Fouz, Javier), 27/167
Moro, Oscar
nota, (Castagna, Gustavo J.), 60/171
Mortensen, Viggo
- (D'Espósito, Leonardo M.), 44/164
Mucci, Mariano
El boquete, (Martínez, Juan Pablo), 31/172
Muñoz, Lorena
Los próximos pasados, (Binder, Tomás), 10/168
Murat, Lucía
Casi hermanos, (Rojas, Eduardo), 21/167
Murga, Celina
entrevista, 10/164
Ana y los otros, (Noriega, Gustavo), 8/164
Murnau, F. W.
Nosferatu, (Brodersen, Diego), 51/165
Nalin, Pan
Samsara, (Maté, Diego), 34/174
Neal, Caroline
Si sos brujo: una historia de tango, (Ojea, Marcela), 36/168
Nebbia, Litto
entrevista, 40/165
Niccol, Andrew
El señor de la guerra, (Noriega, Gustavo), 16/169
- (Brega, Nazareno), 17/169
- (Schmoller, Ezequiel), 17/169
Nisenson, Pablo
Lo que hay que decir, (Ojea, Marcela), 21/175
Noiret, Philippe
nota, (Trerotola, Diego), 40/175
Nolan, Christopher
El gran truco, (Domínguez, Juan Manuel), 19/175
Nossiter, Jonathan
Mondovino, (Brega, Nazareno), 21/171
- (Binder, Tomás), 22/171
- (Trerotola, Diego), 64/172
Nutley, Colin
Tiempo de volver a amar, (Ojea, Marcela), 11/170
Nykvist, Sven
nota, (García, Jorge), 42/175
O'Callaghan, Matthew
Jorge el curioso, (Kairuz, Mariano), 28/172
Oedekerk, Steve
La granja, (Berguer, Micaela), 34/174
Olson, Jenni
The Joy of Life, (Schmoller, Ezequiel), 43/167

Ophüls, Marcel
La pena y la piedad, (García, Jorge), 30/171
Ortega, Luis
Monobloc, (D'Espósito, Leonardo M.), 8/174
- (Karstulovich, Federico), 9/174
Pakula, Alan
Todos los hombres del presidente, (Schell, Hernán), 58/167
Palance, Jack
nota, (García, Jorge), 42/175
Parisot, Dean
Las locuras de Dick y Jane, (Brega, Nazareno), 33/165
Pavân, Marcelo
La punta del diablo, (Vieytes, Marcos), 15/174
Pawlikowski, Pawel
Mi verano de amor, (Martínez, Juan Pablo), 31/171
Paxton, Bill
El juego inolvidable, (D'Espósito, Leonardo M.), 53/170
Payne, Dave
Noche diabólica, (Schmoller, Ezequiel), 10/170
Pensa, Daniel
Arizona Sur, (Trerotola, Diego), 36/168
Pérez, Óscar
Salve Melilla, (Binder, Tomás), 45/167
Petersen, Wolfgang
Poseidón, (Vieytes, Marcos), 11/170
Piccione, Giuseppe
La vida que sueño, (Ojea, Marcela), 32/172
Pimental, Brian
Bambi II, (Kairuz, Mariano), 38/165
Piñeyro, Enrique
entrevista, 8/172
Fuerza Aérea Sociedad Anónima, (Noriega, Gustavo), 7/172
Piñeyro, Marcelo
El método, (Noriega, Gustavo), 23/166
Plourde, Jason
Harold's Home Movies, (Trerotola, Diego), 8/168
Pontecorvo, Gillo
nota, (García, Jorge), 42/175
Porcel, Jorge
- (Castagna, Gustavo J.), 58/169
Portabella, Pere
entrevista, 36/169
No contéis con los dedos, (Domínguez, Juan Manuel), 41/169
Nocturno 29, (Schmoller, Ezequiel), 41/169
Miró l'altre, (Trerotola, Diego), 42/169
Play-back, (Russo, Eduardo A.), 42/169
Vampir-Cuadecuc, (Brodersen, Diego), 42/169
Umbracle, (Karstulovich, Federico), 43/169
Acció Santos, (Russo, Eduardo A.), 44/169
Informe general sobre algunas cuestiones de interés..., (Campero, Agustín), 44/169
Pont de Varsovia, (Trerotola, Diego), 45/169
Preminger, Otto
nota, (García, Jorge), 39/175
Provenza, Paul
Los aristócratas, (D'Espósito, Leonardo M.), 10/168
Puiu, Cristi
La muerte del Sr. Lazarescu, (Schell, Hernán), 9/168
Pujía, Lino
San Cayetano, el santo del pueblo, (Ojea, Marcela), 31/172
Quale, Steven
Criaturas del abismo, (D'Espósito, Leonardo M.), 60/164
Quattrini, Gianfranco
Chicha tu madre, (Ojea, Marcela), 20/174
Radivojevic, Milos
Awakening from the Dead, (García, Jorge), 12/168
Rafelson, Bob
Crimen perfecto, (Brodersen, Diego), 58/166
Raffo, Julio
Caseros, en la cárcel, (Ojea, Marcela), 25/169
Ramis, Harold
La cosecha de hielo, (Brodersen, Diego), 54/168
Rappaport, Mark
Rock Hudson's Home Movies, (Trerotola, Diego), 8/168
Rattner, Brett
X-Men, la batalla final, (D'Espósito, Leonardo M.), 20/169
- (Brega, Nazareno), 20/169
Ratto, Pablo
El último confín, (Noriega, Gustavo), 24/169
Rebella, Juan Pablo
nota, (Curbelo, Gonzalo), 62/171
Reed, Peyton
Viviendo con mi ex, (Martínez, Juan Pablo), 42/171
- (D'Espósito, Leonardo M.), 64/172
- (Domínguez, Juan Manuel), 63/173
Reiner, Rob
Dicen por ahí, (Trancón, Manuel), 32/165
Cuando Harry conoció a Sally..., (Binder, Tomás), 41/166
Reitman, Ivan
Mi súper ex novia, (Porta Fouz, Javier), 36/173
Reitman, Jason
Gracias por fumar, (Brega, Nazareno), 28/174
Rejtman, Martín
entrevista, 52/167
Riklis, Eran
La novia siria, (Brodersen, Diego), 38/173
Riposati, Lorena
Yaipota ñande igüi - Queremos nuestra tierra, (Vieytes, Marcos), 20/175
Ripstein, Arturo
Los héroes y el tiempo, (Rojas, Eduardo), 15/168
Robbins, Brian
Un papá con pocas pulgas, (Vieytes, Marcos), 25/169
Robertson, John S.
Dr. Jekyll y Mr. Hyde, (Brodersen, Diego), 55/174
Rocca, Miguel Ángel
Arizona Sur, (Trerotola, Diego), 36/168
Roenning, Joachim
Bandidas, (D'Espósito, Leonardo M.), 55/174
Roffé, Carlos
nota, (Karstulovich, Federico), 53/164
Rohmer, Eric
- (García, Jorge), 20/165
- (Schell, Hernán), 22/165
- (Schmoller, Ezequiel), 24/165
- (Ivachow, Lilian Laura), 25/165
Cuento de invierno, (Castagna, Gustavo J.), 26/165
Triple agente, (Russo, Eduardo A.), 18/165
- (Karstulovich, Federico), 19/165
El árbol, el alcalde y la mediateca, (Karstulovich, Federico), 27/165
Romero, Liliana
El color de los sentidos, (D'Espósito, Leonardo M.), 25/169
Roos, Don
Finales felices, (D'Espósito, Leonardo M.), 58/166
Roqué, María
Cavallo entre rejas, (Noriega, Gustavo), 43/171
Rosell, Ulises
Sofacama, (Brega, Nazareno), 24/172
Rossellini, Roberto
nota, (Rojas, Eduardo), 23/168
Roth, Eli
Hostel, (Masaedo, Agustín), 20/167
Rothermund, Marc
Sophie Scholl, los últimos días, (Rojas, Eduardo), 14/175
Ruiz, Norman
El color de los sentidos, (D'Espósito, Leonardo M.), 25/169
Rulfo, Juan Carlos
En el hoyo, (Trancón, Manuel), 14/168
Russell, Ken
Estados alterados, (Brodersen, Diego), 53/169
Russo, Anthony y Joe
Tres son multitud, (Domínguez, Juan Manuel), 36/173
Saderman, Alejandro
El último bandoneón, (Binder, Tomás), 32/174
Saldanha, Carlos
La era del hielo 2, (Domínguez, Juan Manuel), 22/167
Sandberg, Espen
Bandidas, (D'Espósito, Leonardo M.), 55/174
Saupert, Hubert
La pesadilla de Darwin, (Campero, Agustín), 28/173
Schindel, Sebastián
Cuba plástica, (Noriega, Gustavo), 13/170
Que sea rock, (Trerotola, Diego), 35/173
Schmid, Daniel
nota, (García, Jorge), 49/172
Schoedsack, Ernest B.
King Kong, (Brodersen, Diego), 49/165
Chang: A Drama of the Wilderness, (Trerotola, Diego), 8/168
Schorr, Michael
Schultze alcanza el blues, (Schmoller, Ezequiel), 57/167
Scorsese, Martin
Toro salvaje, (Schell, Hernán), 38/166
Los infiltrados, (Rojas, Eduardo), 2/174
- (Rojas, Eduardo), 51/175
Scott, Tony
Domino, (D'Espósito, Leonardo M.), 56/168
Seidl, Ulrich
Días de perro, (Brodersen, Diego), 48/173
Seoane, María
entrevista, 22/169
Gelbard, historia secreta del último burgués nacional, (Lingenti, Alejandro), 23/169
Shankman, Adam
Más barato por docena 2, (Brega, Nazareno), 38/165
Shepard, Richard
The Matador, (Domínguez, Juan Manuel), 20/167
Sherman, Vincent
nota, (García, Jorge), 61/171
Shyamalan, M. Night
La dama en el agua, (Brega, Nazareno), 29/172
- (D'Espósito, Leonardo M.), 63/173
Siegel, David
Palabras mágicas, (Domínguez, Juan Manuel), 20/164
- (Domínguez, Juan Manuel), 20/164
- (Noriega, Gustavo), 64/173
Singer, Bryan
Superman regresa, (Domínguez, Juan Manuel), 41/171
Slade, David
Hard Candy, (Vieytes, Marcos), 20/175
Slavutzky, Alfredo
Cinéfilos a la intemperie, (Rojas, Eduardo), 7/168
Soderbergh, Steven
Eros, (Ojea, Marcela), 24/169
Sol, Jo
El taxista ful, (Panozzo, Marcelo), 10/168
Solanas, Juan
Nordeste, (Noriega, Gustavo), 21/167
Sonzero, Jim
Latidos, (D'Espósito, Leonardo M.), 34/174
Sorín, Carlos
El camino de San Diego, (Brodersen, Diego), 21/173
Spielberg, Steven
Munich, (D'Espósito, Leonardo M.), 12/165
- (Castagna, Gustavo J.), 14/165
- (Trancón, Manuel), 16/165
Duelo a muerte, (Martínez, Juan Pablo), 53/172
Stacchi, Anthony
Open Season: amigos salvajes, (Domínguez, Juan Manuel), 32/174
Stone, Oliver
El poder de la avaricia - Wall Street, (Campero, Agustín), 41/166
Las Torres Gemelas, (Schmoller, Ezequiel), 33/174
Stroman, Susan
Los productores, (Brodersen, Diego), 37/165
Subiela, Eliseo
Lifting de corazón, (Ojea, Marcela), 24/166
Suwa, Nobuhiro
Una pareja perfecta, (Gamberini, Marcela), 46/167
- (Binder, Tomás), 30/173
- (Karstulovich, Federico), 31/173
Szifrón, Damián
entrevista, 36/174
Hermanos & Detectives, (Martínez, Juan Pablo), 39/174
Los simuladores, (Ivachow, Lilian Laura), 41/174
Terrio, Chris
Mentiras en Nueva York, (Brodersen, Diego), 54/174
To, Johnny
nota, (Brodersen, Diego), 50/172
Fulltime Killer, (Vieytes, Marcos), 52/172
Towne, Robert
Pregúntale al viento, (Kairuz, Mariano), 30/172
- (Vieytes, Marcos), 62/173
Trapero, Pablo
Nacido y criado, (Noriega, Gustavo), 22/173
- (Gamberini, Marcela), 23/173
Mundo grúa, (Porta Fouz, Javier), 36/175
Nacido y criado, (Karstulovich, Federico), 49/175
Truffaut, François
Disparen sobre el pianista, (García, Jorge), 52/171
Tsuruta, Norio
La premonición, (Brega, Nazareno), 32/172
Tucker, Anand
Chica de mostrador, (Domínguez, Juan Manuel), 54/172
Tucker, Duncan
Transamérica, (Gamberini, Marcela), 34/173
- (Brega, Nazareno), 34/173
Vallejo, Gerardo
Martín Fierro, ave solitaria, (Rojas, Eduardo), 10/170
Valli, Alida
nota, (García, Jorge), 59/169
Van de Couter, Javier
Perro amarillo (boceto para un relato), (Noriega, Gustavo), 31/172
- (Karstulovich, Federico), 63/173
Van der Keuken, Johan
To Sang Fotostudio, (Panozzo, Marcelo), 24/171
Van Sant, Gus
Last Days, (Karstulovich, Federico), 11/168
Elephant, (Binder, Tomás), 17/171
Vanzina, Carlo
Retrato de familia, (Ojea, Marcela), 44/171
Vázquez, Javier
Amando a Maradona, (Ojea, Marcela), 36/165
Veber, Francis
Mi otro yo, (Ivachow, Lilian Laura), 34/174
Verbinski, Goran
Piratas del Caribe 2, (Campero, Agustín), 34/171
- (Brega, Nazareno), 34/171
Verbinski, Gore
- (Vieytes, Marcos), 32/171
The Weather Man, (Villegas, Juan), 50/171
- (Schmoller, Ezequiel), 51/171
- (Brodersen, Diego), 51/171
Vicente, Mark
¿Y tú qué #$*! sabes?, (Karstulovich, Federico), 37/173
Villegas, Juan
entrevista, 18/173
Los suicidas, (Masaedo, Agustín), 16/173
Vinelli, Aníbal
nota, (D'Espósito, Leonardo M.), 57/173
Von Trier, Lars
Manderlay, (Masaedo, Agustín), 14/170
Wadlow, Jeff
La última víctima, (Kairuz, Mariano), 37/173
Wainwright, Rupert
Terror en la niebla, (Amondaray, Milagros), 24/166
Warden, Jack
nota, (García, Jorge), 49/172
Waters, Mark
Como si fuera cierto, (D'Espósito, Leonardo M.), 20/164
Watkins, Peter
nota, (D'Espósito, Leonardo M.), 24/168
Weerasethakul, Apichatpong
- (Trerotola, Diego), 9/175
Tropical Malady, (Binder, Tomás), 6/175
- (Schell, Hernán), 9/175
Weir, Peter
Testigo en peligro, (Trancón, Manuel), 58/166
Gallípoli, (Rojas, Eduardo), 13/171
Weitz, Paul
Muriendo por un sueño, (D'Espósito, Leonardo M.), 54/174
Wenders, Wim
El estado de las cosas, (Schmoller, Ezequiel), 25/167
La búsqueda, (Brodersen, Diego), 23/169
West, Sean
Harold's Home Movies, (Trerotola, Diego), 8/168
Whedon, Joss
Serenity, (D'Espósito, Leonardo M.), 56/168
Whiteshell, John
Mi abuela es un peligro 2, (Schell, Hernán), 38/165
Wilder, Billy
Una Eva y dos Adanes, (Schell, Hernán), 56/168
Williams, Spaz
Vida salvaje, (D'Espósito, Leonardo M.), 35/168
Wimmer, Kurt
Ultravioleta, (D'Espósito, Leonardo M.), 57/172
Winograd, Ariel
Cara de queso -mi primer ghetto-, (Martínez, Juan Pablo), 31/174
- (Karstulovich, Federico), 31/174
Winterberg, Thomas
Dear Wendy, (Schell, Hernán), 43/171
Winterbottom, Michael
24 Hour Party People, (Castagna, Gustavo J.), 12/171
Camino a Guantánamo, (Panozzo, Marcelo), 16/171
Camino a Guantánamo, (Masaedo, Agustín), 29/174
Winters, Shelley
nota, (García, Jorge), 45/165
Wiseman, Frederick
Titicut Follies, (Trancón, Manuel), 8/168
High School, (Schmoller, Ezequiel), 29/171
Wiseman, Len
Underworld 2: Evolution, (Schell, Hernán), 22/167
Wong, James
Destino final 3, (Karstulovich, Federico), 24/166
Wright, Joe
Orgullo y prejuicio, (Porta Fouz, Javier), 2/165
- (Panozzo, Marcelo), 5/165
Yacer, Diego
Como mariposas en la luz, (Ivachow, Lilian Laura), 20/175
Yamashita, Nobuhiro
Linda, linda, linda, (Ojea, Marcela), 6/168
Yip, Wilson
El ataque del dragón blanco, (Brodersen, Diego), 50/165
Younger, Ben
Secretos de diván, (Schell, Hernán), 25/169
Zaillian, Steven
Todos los hombres del rey, (Schmoller, Ezequiel), 16/175
Zemeckis, Robert
Volver al futuro, (D'Espósito, Leonardo M.), 26/167
Zhang-ke, Jia
The World, (Russo, Eduardo A.), 4/170
Zombie, Rob
Violencia diabólica, (Brodersen, Diego), 58/166
Zucker, David
Scary Movie 4, (Martínez, Juan Pablo), 34/168
Zwick, Joel
Amame tiernamente, (Domínguez, Juan Manuel), 56/168
Zwigoff, Terry
El arte de la seducción, (Domínguez, Juan Manuel), 50/174
- (Schell, Hernán), 50/175

3 Otras notas

AA.VV.
Todos los estrenos de 2005, 22/164
Los 80 y el comienzo del VHS, 35/166
DVD: 100 recomendaciones, 20/170
Sobre el autorismo hoy, 40/173
Aniversario: nuestra relación con el cine, 52/175
Binder, Tomás
Los 80: las secuencias de montaje, 41/168
Brega, Nazareno
Anécdotas en cines, 41/172
Brodersen, Diego
Documentales de la Segunda Guerra, 52/174
Aniversario: 15 años de cine hogareño, 30/175
Campero, Agustín
Nuevo cine argentino: discusiones en el Bafici, 20/168
Los cambios en los ciclos de vida de las películas, 8/169
Aniversario: quince años de economía y política, 58/175
Castagna, Gustavo J.
Los 80: vida política, 42/166
Cozarinsky, Edgardo
Palacios plebeyos, 35/172
D'Espósito, Leonardo M.
Los 80: cine argentino, 48/166
La poética del trailer, 38/168
Cómo se fabrican algunos éxitos, 12/169
El 11-S y el cine, 46/172
Aniversario: Elogio de la crítica argentina, 62/175
Domínguez, Juan Manuel
Los 80: la revolución del videoclip, 44/168
Gamberini, Marcela
Hermanos & Detectives y Montecristo, 40/174
García, Jorge
Los 80: cosas que pasaron, 28/167
Ivachow, Lilian Laura
Los 80: musicales, 31/167
Karstulovich, Federico
Los 80: qué pasó con los géneros, 34/167
Martínez, Juan Pablo
Los 80: comedias adolescentes, 46/168
DVD: El estado de las copias, 18/170
Masaedo, Agustín
Los 80: la revolución del videoclip, 44/168
Aniversario: lecturas de la revista III, 71/175
Noriega, Gustavo
Crítica sobre la crítica en 2005, 48/164
Películas basadas en hechos reales, 6/171
La solemnidad del Nuevo Cine Argentino, 6/174
Aniversario: 15 claves para 15 años, 2/175
Ojea, Marcela
Los 80: musicales, 31/167
Anécdotas en cines, 42/172
Aniversario: lecturas de la revista IV, 72/175
Porta Fouz, Javier
Crónicas de fin de año, 46/164
Tomatazos sobre Hollywood, mercados y medios, 2/169
DVD: introducción, 16/170
Autoindulgencias: sobre los estrenos, 2/173
Aniversario: Ecocrítica, 77/175
Rojas, Eduardo
Anécdotas en cines, 40/172
Anécdotas en cines, 45/172
Russo, Eduardo A.
Los 80: los deformes, 46/166
Sobre las salas de cine, 38/172
Aniversario: Autobiografía del espectador mutante, 64/175
Schmoller, Ezequiel
Anécdotas en cines, 39/172
Aniversario: lecturas de la revista I, 68/175
Segal, Guido
Erice y Kiarostami en diálogo, 52/166
Trerotola, Diego
Los 80: diario personal, 28/166
Sobre las salas de cine, 34/172
Anécdotas en cines, 44/172
Vieytes, Marcos
Anécdotas en cines, 43/172
Aniversario: lecturas de la revista II, 70/175

4 Festivales

Bafici
Porta Fouz, Javier, 48/167
Noriega, Gustavo, 2/168
Cannes
Pena, Jaime, 30/169
Cine Independiente de Mar del Plata
García, Jorge, 58/164
DocBsAs
Russo, Eduardo A., 44/174
Encuentro con el cine catalán
Trerotola, Diego, 48/174
Fortaleza
García, Jorge, 50/170
Internacional de Documentales de Santiago de Chile
Noriega, Gustavo, 57/164
Mar del Plata
Noriega, Gustavo, 38/167
México
Porta Fouz, Javier, 48/168
Muestra de Cine Independiente Mar del Plata
Castagna, Gustavo J., 26/175
Punta del Este
Russo, Eduardo A., 51/166
Saladillo
Ivachow, Lilian Laura, 47/174
San Rafael
Rojas, Eduardo, 28/175
San Sebastián
García, Jorge, 24/175
Sevilla
García, Jorge, 54/164
Sitges
Trerotola, Diego, 42/174
Valdivia
García, Jorge, 45/173

5 Libros

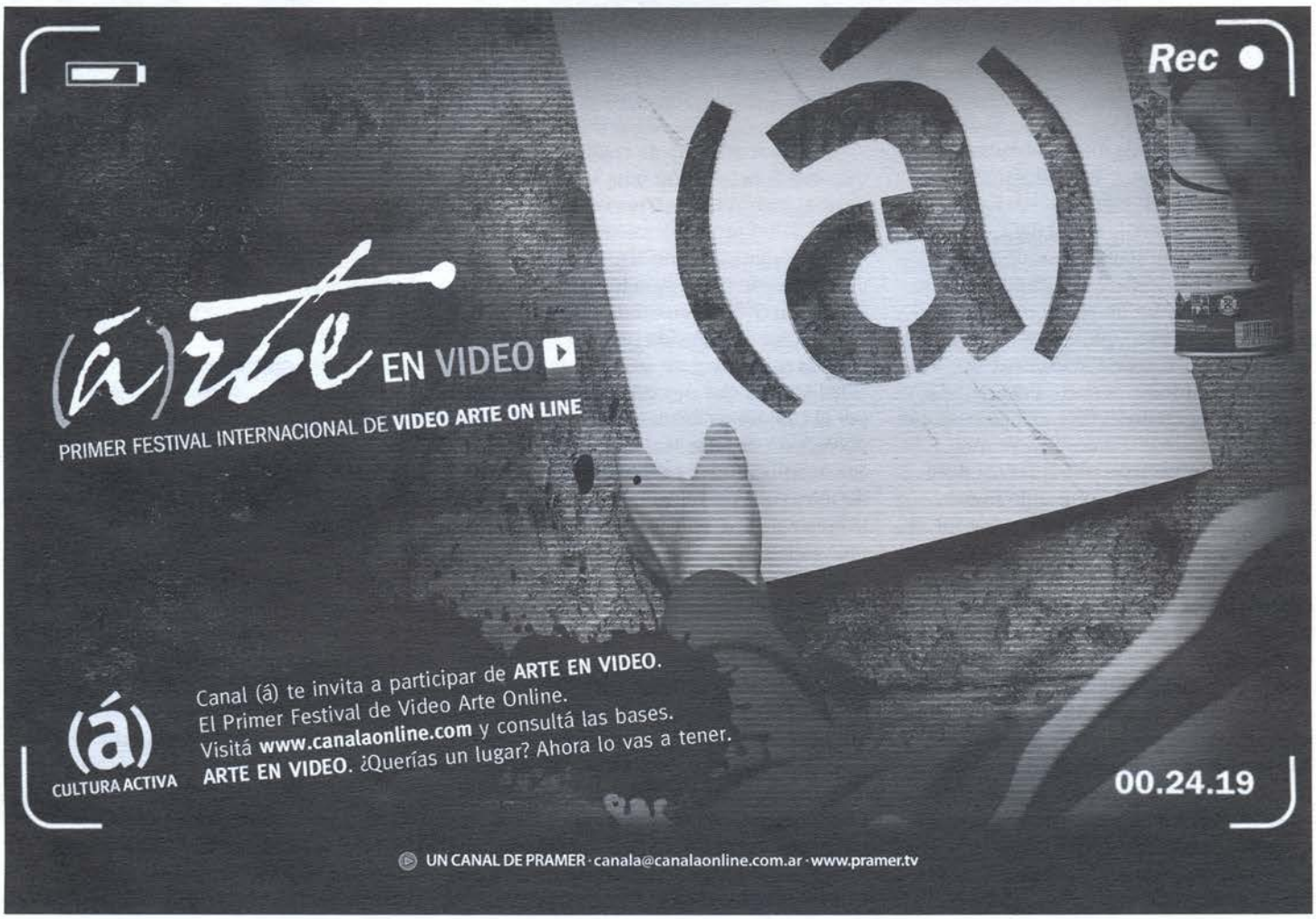
Aguilar, Gonzalo
Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino, (Trerotola, Diego), 53/173
Biette, Jean-Claude
¿Qué es un cineasta?, (Russo, Eduardo A.), 47/169
Brownlow, Kevin
How It Happened Here, (Russo, Eduardo A.), 47/169
Carroll, Noël
Filosofía del terror o paradojas del corazón, (Schell, Hernán), 55/170
Cerdá, Marcela; Fontana, Patricio; y Medina, Pablo H.
El cine no fue siempre así, (Noriega, Gustavo), 61/172
De Baeque, Antoine (comp.)
Teoría y crítica de cine: Avatares de una cinefilia, (Schell, Hernán), 54/165
Giaccaglia, Roberto
Crítica creación, (Schmoller, Ezequiel), 59/174
MacCabe, Colin
Godard, retrato del artista a los setenta, (Russo, Eduardo A.), 55/165
Machalski, Miguel
El guión cinematográfico. Un viaje azaroso, (Rojas, Eduardo), 62/172
Manguel, Alberto
La novia de Frankenstein, (Trerotola, Diego), 56/170
Mulvey, Laura
Ciudadano Kane, (Ojea, Marcela), 52/173
Münsterberg, Hugo
El cine. Un estudio psicológico, (Rojas, Eduardo), 62/172
Naudeau, Javier
Un film de entrevistas. Conversaciones con David José Kohon, (Ivachow, Lilian Laura), 60/172
Paglia, Camille
Los pájaros, (Schell, Hernán), 58/174
Porfirio, Robert; Silver, Alan; y Ursini, James
El Cine Negro Americano, (Russo, Eduardo A.), 54/170
Sáenz Valiente, Rodolfo
Arte y técnica de la animación, (D'Espósito, Leonardo M.), 61/172
Tirri, Néstor
Habíamos amado tanto a Cinecittà, (Castagna, Gustavo J.), 46/169
Watkins, Peter
Historia de una resistencia, (Russo, Eduardo A.), 47/169
Zunzunegui, Santos
Orson Welles, (Trerotola, Diego), 55/171

6 Columnas de Jaime Pena

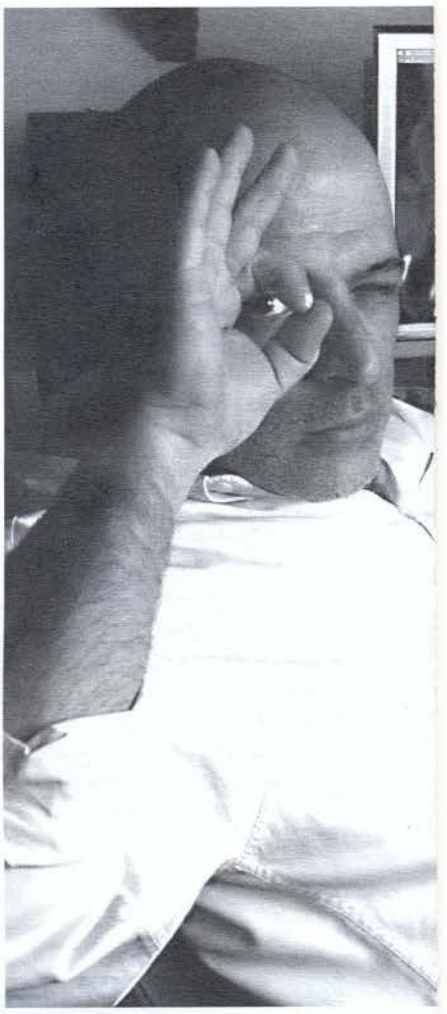
Épocas de balances 58/165
Home movie 55/166
Volver a La Mort Rouge 36/167
Desde España 59/168
Aquí también hay tomate 51/170
Después del cine 58/171
¡Viva Jia Zhang-ke! 55/173
El cine español en su laberinto 49/174
Aniversario: El amigo americano 66/175

[A]

	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	JORGE BERNÁRDEZ FM Faro - Nacional	LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante	HERNÁN FERREIRÓS Rock & Pop	ISAAC LEÓN FRÍAS Tren de Sombras, Perú	DIEGO LERER Clarín	GUSTAVO NORIEGA El Amante	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	JOSEFINA SARTORA cineismo.com	PROMEDIO
Cartas desde Iwo Jima		8		9	8		9			8	8,40
Moolaadé	7	6		7		8	8			7	7,17
A propósito de Buenos Aires				8			7			6	7,00
Déjà vu	8	8	7	7		5	7	7	7		7,00
María Antonieta	4	9	9	5			8	8	7	5	6,88
Borat	7	5	8	6	5		8	7	9	5	6,67
El cazador de Wolf Creek		5		7			7		7		6,50
Apocalypto	8	5		6	6		3	8	8		6,29
Hollywoodland		7	7	6			6	4	7		6,17
Delirios de fama: Tenacious D				6			5		7		6,00
Violación de domicilio		7	7	6			6	4			6,00
El grito 2		5	6	6					6		5,75
Una película de huevos		6		6			5				5,67
El descanso		6	6	6	3		5	7	7	5	5,63
Una noche en el museo		5	5	7		5			6		5,60
La telaraña de Charlotte		6		5		4			6		5,25
¿Quién dice que es fácil?							6	4			5,00
Mi nombre es Tsotsi		7		5			6		5	2	5,00
Diamante de sangre		5		5	4	4			6		4,80
Secretos íntimos	2	7	4	3	5		4		7	6	4,75
El arco	1	7		5	8		3		6	3	4,71
Eragon		5		5		4			4		4,50
Step Up, camino a la fama		5		4							4,50
En busca de la felicidad	1	6		4			1		6		3,60
Arizona Sur				4				2			3,00
Babel	1	4	3	1	3		2	2	4	4	2,67



El anagrama de "argentino" es "ignorante"



Así se dice al pasar en **El gran simulador/No a los papelones**, el documental que nadie quiere estrenar de Eduardo Montes-Bradley sobre las discusiones que desató en la Argentina el conflicto de las papeleras. Una mirada alrededor de la película y una entrevista vía mail con su realizador. **por Gustavo Noriega**

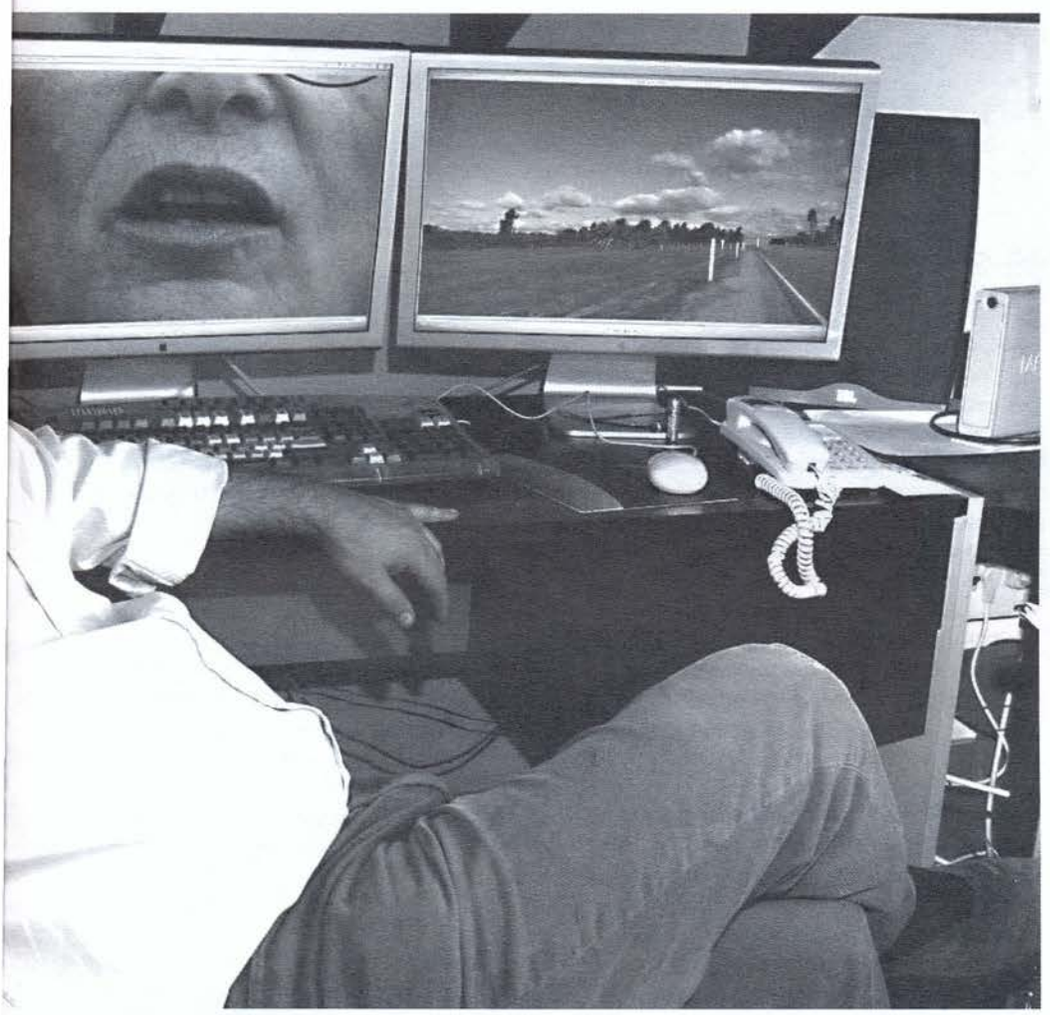
En el final de *El gran simulador/No a los papelones*, Eduardo Montes-Bradley, o él mismo haciendo de un personaje casi igual a él (ver entrevista abajo), transita por una ruta argentina a bordo de su Pathfinder. Tiene que detenerse y un bocinazo inútilmente impaciente del auto que está atrás lo saca de quicio. EM-B asoma la cabeza y larga un espontáneo insulto, sonoro, preciso. "¡La concha de tu madre!", dice, o "¡La puta que te parió!", no lo recuerdo bien ya que quedé más impactado con la fuerza de la expresión que con su contenido literal. Pero lo que sí me resultó imborrable fue el aire de verdad que se transmitía, la espontaneidad imposible de actuar. Todos los documentales nos invitan a preguntarnos por la realidad de cada escena, pero esta no dejaba dudas. El momento era espontáneo, verídico, pero más importante aún que eso era el hecho de que denotaba el estado de ánimo con que fue hecha la película. Un hartazgo exasperado, liberador, que permite decir exactamente lo que se piensa, sin las intermediaciones represivas de la conveniencia o de la sociabilidad. *El gran simulador* es una enorme, ruidosísima puteada contra la estupidez.

En este sentido, tiene razón EMB cuando dice que la película no trata sobre las papeleras, al menos como tema central. La instalación de las procesadoras de papel en la margen oriental del río Uruguay genera un problema complejo. Para los moradores de Gualeguaychú representaría un cambio en sus condiciones de vida (poco o mucho es materia opinable y de un nivel de especificidad técnica que nos cohíbe); un cambio por el cual no recibían, a diferencia de los pobladores de Fray Bentos, nada a cambio. Sus movilizaciones y protestas eran tan predecibles como la caída de una manzana por la fuerza de la gravedad. Más allá de la comprensible necesidad de expresarse de los pobladores de Gualeguaychú, la forma que estas protestas tomaron y el discurso que generaron revelaron algo sobre la Argentina que pocas personas son capaces de diagnosticar en público. El discurso victimizado, la paranoia xenófoba, el patrioterismo inflamado, el oportunismo político, la toma de postura automática: todas esas taras sempiternas de nuestra progresía, ahora devenida ambientalista, explotaron en un sinfín de consignas demenciales, de acciones extremas, de discursos sin retorno. Contra todas esas tonterías, que ayer afloraron con Malvinas y hoy reflotan en Gualeguaychú, es que la película descerraja sus insultos más potentes. Contra la costumbre de mentir, contra el reinado de las apariencias, contra los lugares comunes con los que se despachan todas las discusiones, contra el achatamiento y la falta de libertad para pensar y expresarse.

En la previsible oleada de críticas que se desató cuando se supo (o se imaginó) el contenido de la película, muchos calificaron a Montes-Bradley como un mero provocador. Y eso es justamente lo que es: el provocador que necesitábamos, el que nos dice lo que a veces pensamos y nadie se atreve a decir.

–¿De dónde sale tu interés por el tema papeleras?

–Nunca me interesaron; quizá recién ahora estén empezando a suscitar algún interés en mí. Pero el documental no apuntaba para ese lado. La cosa estaba vinculada a mi búsqueda de Nahuel Maciel, a tratar de entender esa categoría tan formidable que es la del "latinoamericano profesional" que sedujo a Europa desde el primer desembarco de emplumados con la expedición de Colombo. El objeto del documental era, y sigue siendo, Nahuel Maciel, la falsedad ide-



ológica, los secretos de la fe y la imbecilidad del hombre blanco; es decir: la propia.

–¿Cómo cambió tu idea de las papeleras desde que arrancaste con la película hasta ahora?

–Tenía un vago recuerdo de Celulosa Argentina S.A., la planta cerca de Rosario que marcó mis veranos con ese perfume de esencias de huevo podrido. La pastera todavía funciona y opera con una tecnología de preguerra. Descubrir Botnia en Fray Bentos fue verificar que la industria capitalista no tiene planes de suicidarse antes de tiempo y que se adapta a los requerimientos del hombre con la docilidad de una puta tailandesa. Me sorprendieron la extensión del complejo y la belleza del diseño de esa gigantesca chimenea. Me imagino parlantes enormes dispuestos alrededor proyectando Los Mejores Hits de Falco. No es una planta industrial, es una instalación. Sin embargo, ahora apareció un redescubridor de Gaudí, un arquitecto poco inteligente y snob que tuvo la ocurrencia de disimular aquello que otro había concebido para deleite de los que apreciamos el arte industrial. Los arquitectos argentinos son un problema.

–¿Qué diferencias hay entre vos y el personaje central de la película?

–El de la película es un poco menos recalcitrante que yo, aunque puede darse ciertos gustos que a mí me fueron vedados, como, por ejemplo, aparecer en pantalla. Tenemos mucho en común y por momentos se hizo difícil separar la paja del trigo. La exacerbación de cierto perfil deleznable no fue difícil de lograr. Creo que dentro de mí había un energúmeno que se moría por salir del ropero para decirles a los idiotas lo que piensa de ellos.

–Me gustaría que me comentes esta idea: los uruguayos no son tan distintos de los argentinos. El complemento perfecto de tu película hubiera sido una película hecha por un uruguayo que demuestre cómo ellos nacionalizaron el tema, forzaron a la unanimidad de opiniones, despertaron expectativas excesivas en los capitales extranjeros, etcétera. ¿Qué pensás?

–Es un tema complejo. Ni los uruguayos, ni Botnia, ni las papeleras ni nada de eso estaba en mí proyecto de documental. Como con las mejores minas, la conocí en el baile. Sin embargo, se me ocurre que la idea de una visión de las dos orillas, digamos, uno de acá que habla de los de allá y uno de allá que hable de los de acá, no me interesa demasiado. Me recuerda un festival de salsa organizado por los cubanos que se llamaba "De aquí p'allá y de allá p'aquí". Esa pretendida ecuanimidad es pretenciosa y peca de un espíritu pseudodemocrático. Por otra parte, yo no quiero hacer justicia ni andar evangelizando a nadie. Lo que piensen los uruguayos de los argentinos me tiene sin cuidado. En todo caso, debería preocuparles a los argentinos. Debe de haber otros. Lo que a mí me interesa es reservarme el derecho a pegarles a los argentinos como objeto de mi preocupación excluyente. ¿A Michael Moore le joden los republicanos? ¿Woody Allen no puede dejar de cuestionar su condición judía y neoyorquina? Pues bien, a mí me pasa algo del género con mi status de porteño. Soy porteño, separatista, recalcitrante y a mucha honra. La idea es llevar eso al cine y a la literatura y hacerle un lugar en el estante aunque más no sea para contrarrestar el insoportable peso de la corrección política, del provincialismo pelotudo, del indigenismo barato, del indigenismo solanesco. ¡Viva la Zanja de Alsina, carajo!

–Parecés un ex progre rompiendo una y otra vez con tus interlocutores. ¿Cómo fue tu historia ideológica? ¿Cómo te definirías? ¿Con quién te sentís más cómodo hablando, con un progre o con un conservador?

–Entiendo que por "progre" aludís a la izquierda y por "conservador" a la derecha. Solía ser así, el sujeto antes de sus atributos. Pero como hoy es hoy y no ayer, uno acaba refiriéndose a posiciones políticas por sus supuestas características y no por lo que son. Es un error. Demos vuelta la cosa. Hablemos de izquierda y digamos que es progresista, de derecha y supongamos que es conservadora, y nos vamos a llevar una sorpresa. La primera se opone sistemáticamente a cualquier cambio tecnológico, asociativo, cultural, ideológico, ético y moral. La izquierda ha dejado de ser progresista, y por orden y cuenta de la necedad se ha convertido en una fuerza profundamente *conservadora*. Por otro lado, la derecha ha tenido que aprender a convivir con los cambios con el objeto de sobrevivir a los avatares que conlleva. Esa derecha liberal (no nacionalista-católica, eso es otro animal) avala las conquistas en campo de la tecnología, las comunicaciones, la globalización; admite transformaciones en el campo de la cultura y está dispuesta a modificar sus tradiciones, y finalmente concede o cede a cambios en el ámbito de los estrictamente moral o ético, como pueden ser el divorcio, el aborto y los procesos de secularización. Visto desde ese lugar, es decir, reasignándole a derecha e izquierda lo que le corresponde en función de su desempeño, creo que la derecha es

progresista y revolucionaria, incluso en términos leninistas, y que la izquierda es conservadora y reaccionaria, sobre todo en términos leninistas. Para responder concretamente a tu pregunta, me siento mucho más cómodo dialogando con los progresistas revolucionarios que con los conservadores reaccionarios.

–Tu obra parece estar dialogando con el progresismo argentino, o más que dialogando, parece que lo interpelaras, no sólo con esta película (pero nunca tanto) sino con todas las anteriores, tanto El sekuestro **como los retratos de escritores.**

–Creo que tu observación es acertada. Desde mi primera película en castellano (*El sekuestro*, 1996) hasta la última (*El gran simulador / No a los papelones*) hay un mismo diálogo con la desilusión que comienza no casualmente después de mi alejamiento de Cuba en 1994. *El sekuestro* apuntaba más abiertamente al conflicto, pero sin haber pasado por la etapa de aprendizaje de las causas que ponía en evidencia. Creo que el error (al menos uno) estuvo allí. Eso explicaría quizá por qué mi voluntad de dialogar con los intelectuales en más de cuarenta documentales que vinieron a posteriori. Me interesaba saber cuál había sido la lectura de ellos de aquello que yo apresuradamente había representado en mi primera película argentina. En aquel film mi crítica era visceral, estaba dirigida a los tipos que todavía reivindicaban la poesía del terrorismo de la clase media. Recuerdo que el primero en verla fue un pariente montonero (toda buena familia de clase media argentina debería tener uno) en México. Cuando aparecieron los títulos del final, me dijo: "Espero que nadie la entienda. Si la entiende la gente equivocada, sos boleta". Diez años después, Pascual Condito en Buenos Aires me dijo más o menos lo mismo después de ver *El gran simulador*. Sus palabras fueron: "Es lo que todos pensamos, estamos de acuerdo, pero no se dice. Te van a matar". Es curioso cómo dos tipos tan distintos, diez años aparte, separados por más de 10.000 kilómetros, pueden conjeturar algo tan similar a partir de dos obras diferenciadas. La condición de argentino tiene mucho que ver con eso.

–Contame cómo está el tema de la exhibición de la película en Uruguay y en la Argentina.

–No puedo decirte mucho de la exhibición en Ururguay. Va bien, muy bien, de hecho, pero eso está relacionado con lo circunstancial del tema, el previsible oportunismo del distribuidor y los medios que buscaron apoyarse en el espacio que el film le dedicaba al tema de los cortes de ruta y la contaminación. Por otra parte, nunca me preocupó la audiencia o los espectadores cuando no los tenía, ¿por qué habría de preocuparme ahora que los tengo? Lo que resulta interesante, sí, es la irrupción en los medios, en las radios y sobre todo en la televisión. Ese sí que es otro mundo, y creo haberlo padecido estoicamente.

–¿Cómo es el sistema que tenés para la venta de tus películas en internet?

–Lo de internet es sencillo. Yo confío que allí esté la única posibilidad de que el cine en la Argentina (no cine argentino) sobreviva cuando todo se derrumbe, cuando el INCAA desaparezca junto a sus burócratas. El subsidio es una muleta que no puede convertirse en prótesis permanente. Inevitablemente llegará el día en que las películas made in Argentina deban pasar la prueba de la desubjetivización, que es una de las pruebas a las que te somete la comercialización por internet. En la red no hay lobby, no existen las amigas de los programadores de los festivales internacionales ni los distribuidores con contactos en China. En internet estás vos con tus películas y, del otro lado, plataformas con centenares de millones de consumidores. Las probabilidades de encontrar gente a la que le interesan las mismas cosas que a vos son muchas más que las que tenés en el Abasto, en el Palacio Linares, en el Majestic de Cannes o en la Bienal de Villa Ortúzar. Casi todas mis películas están en venta por internet de un modo u otro. Los resultados han sido extraordinarios y el diálogo se multiplica exponencialmente día a día. Para darte un ejemplo: ayer, 31 de enero de 2006, vieron mi documental sobre Cortázar unas 160 personas; todas pagaron su entrada. En algunos casos, 99 centavos de dólar, y en otros, casi quince veces más, dependiendo de si se trata de verlo en pantalla o bajarlo al disco duro. El fenómeno es interesante y recién empieza. De un tiempo a esta parte he comenzado a concebir películas con internet en mente. De ahí salieron *Samba on Your Feet*, que fue invitada el Bafici el año pasado, también al Festival de Río 2005 y que se vende tanto por *video.google.com* como por *amazon.com*; también *Che: Rise and Fall*, una interpretación curiosa del ascenso y derrota del hijo de Dios que ha tenido muy buena aceptación, casi tanta como *Samba on Your Feet*. Siempre hay alguien dispuesto a pagar los casi 20 dólares que cuesta el DVD en Amazon. ¿Qué sentido tiene editar en la Argentina? A menos que quieras que te paguen menos de un dólar por copia vendida, que te la pirateen antes que salga al mercado y que un gordo boludo que se duerme durante la proyección te la haga bosta en un diario pedorro. Estrenar es transar. Editar es suicidarse. Con mucho menos esfuerzo y dinero, y sin la irrupción nociva de los suplementos de espectáculos, tengo un tablero más generoso e inexplorado con el cual jugar sobre la mesa. Eso es la red de redes aplicado a la distribución del cine. Ahora estoy tratando de terminar una sobre Perón y otra sobre Evita. Me gustaría venderlas juntas y ponerles una faja en la que pueda leerse: "Juntos son dinamita", ¿no? **[A]**

Videoteca
El Gatopardo
ALQUILER
Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo
Piedras 1086, San Telmo
Tel. 4300-5139
y
Santiago del Estero 1188
4305-7887

Amenaza de tormenta

por **Jaime Pena**

El borrador de una nueva Ley del Cine anunciada por la Ministra de Cultura para principios de este año ha puesto en pie de guerra a uno de los actores primordiales en el sostenimiento financiero del cine español. Las televisiones privadas, obligadas por la legislación vigente a invertir un 5 por ciento de su facturación en compras de películas europeas, reservando un alto porcentaje de esa cantidad al cine español, han visto cómo con la nueva ley deberán aumentar otro punto porcentual sus inversiones cinematográficas. No es tanto este 6 por ciento como las condiciones que a partir de ahora se les impondrían, unas condiciones que responden a las reclamaciones de la asociación de productores, la FAPAE, y que implicarían que las televisiones tendrían que dejar de producir a través de subsidiarias y canalizar sus inversiones mediante acuerdos con productoras independientes. Para estas televisiones privadas "la solución del cine español no pasa por seguir protegiendo al productor independiente, como si este fuera el único capaz de reflotar una industria que languidece y no el mayor causante de sus males, sino, muy al contrario, por defender estructuras fuertes e integrar en ellas a esos mal llamados productores independientes". Bien, como se ve, se ha desatado la guerra entre dos socios hasta hace bien poco bien avenidos –aunque uno de ellos lo fuera a regañadientes– cuya alianza había sustentado el cine español de la última década. El grueso del cine español de estos años, ese que venimos denunciando desde esta misma columna mes tras mes, ha sobrevivido gracias a la combinación de las ayudas públicas y las compras de las televisiones. Las primeras incluso se duplicaron el año pasado, mientras que las segundas son fruto de una imposición legal; en realidad, una especie de canon por las licencias de emisión de las televisiones que, por decisión gubernamental, se ha destinado al cine y que bien podría haberse canalizado hacia otros sectores. La consecuencia más inmediata de este modelo ha sido un cine carente de riesgos económicos y estéticos. También una producción muy abundante que no ha cesado de crecer pese a que una y otra vez se vaticinaba una crisis cuyos síntomas son difíciles de perfilar. La última se derivaría de la decisión de las televisiones de cambiar su modo de actuación, pasando de comprar a producir directamente películas de mayor presupuesto y ambición comercial. Es decir, gastarse la misma plata pero en menos películas y sin la intermediación de los productores independientes. O de esos "mal llamados productores independientes" que casi nunca han hecho eso que en otros países calificarían como verdadero cine independiente y que, mire usted por dónde, ahora son las televisiones quienes los identifican como "los mayores causantes de los males" del cine español. El éxito de películas como *Alatriste*, *El laberinto del Fauno* –con todas sus nominaciones a los Oscar– o *Los Borgia*, producidas por Tele 5 o Antena 3, ha venido a apoyar los argumentos de las televisiones.

Resulta divertido asistir a esta batalla que no parece afectar al cine que de verdad nos importa. En ese cine español "encerrado en gran medida en el sándwich del academicismo o bien flotando en el licuado espeso de las comedias televisivas" (Diego Brodersen) no parece haber lugar para propuestas como *Mujeres en el parque* (Felipe Vega) o *Las vidas de Celia* (Antonio Chavarrías), las dos estrenadas este último mes, tan modestas e imperfectas como merecedoras de mayor atención por parte de público, crítica y, sobre todo, una industria que desprecia todas aquellas obras que escapan a las convenciones y al lenguaje televisivo imperante. Una industria que, como suele decirse, en el pecado acabará por llevar su penitencia: por algo se suele decir que muchos productores, más que productores, son meros comisionistas.

En los últimos premios Goya que se entregaron el pasado 28 de enero algunos quisieron ver una escenificación de esta guerra. Las producciones televisivas (*Alatriste*, *El laberinto del Fauno* y *Salvador*)

habían acaparado la parte más sustanciosa del pastel de las nominaciones. Este triunfo fue convenientemente matizado al conocerse los nombres de los ganadores, lo que bien podría haber constituido toda una revancha por parte de los productores y afines. Al lado de *Volver* –sí, una producción "independiente" según la terminología que aquí toca aplicar– y *El laberinto del Fauno*, la otra gran vencedora de la noche resultó ser *Azuloscurocasinegro*, prototipo de lo que muchos identifican como el ideal de producción independiente española, en realidad poco más que una excrecencia televisiva en su acumulación de personajes e historias paralelas que parecen anticipar una futura teleserie. A su director, Daniel Sánchez Arévalo, lo hemos visto hasta en la sopa –el "ultimo genio" del cine español– y es un serio candidato a personaje *cool* del año, posición que lleva ocupando las dos últimas temporadas la cantante y ahora actriz Bebe, a su vez Goya a la mejor canción original. **[A]**

Climates
Nuri Bilge Ceylan

Luces del atardecer
Aki Kaurismäki

Los rumbos del cine europeo

por **Jorge García**

Cuando en 2005 estuvimos por primera vez en el festival de Sevilla –un evento dedicado en su totalidad al cine europeo, aunque en esta ocasión se le agregó una pequeña sección compuesta por films de origen árabe coproducidos con países del Viejo Continente– lo caracterizamos como un evento en pleno proceso de crecimiento. Esto se pudo apreciar en esta edición en la que se proyectaron más de 150 largometrajes (aparte de una buena cantidad de cortos) representativos de todos los géneros y tendencias que hoy se realizan en Europa, tanto en el terreno ficcional como documental (cabe lamentar que en este apartado hubo una muestra del canal Arte francés dedicada a Italia, país homenajeado en esta edición, en la que las películas tuvieron una única pasada, lo que dificultaba ostensiblemente la posibilidad de acceder a ellas). Pudieron así verse, aparte de la Sección Oficial Competitiva –en la que junto a directores noveles estuvieron las últimas obras de realizadores consagrados como Aki Kaurismäki, Chabrol, Otar Iosseliani y el turco Nuri Bilge Ceylan–, la muestra Europa, Europa, un amplio espectro del cine que hoy se hace en el continente; Eurodoc, con trabajos documentales; Eurimages, en la que se vieron películas cofinanciadas con fondos de ese programa; las mencionadas secciones de Canal Arte y Arábica; Shooting Stars, con films interpretados por figuras emergentes en la cinematografía europea; un foco en el cine italiano más reciente y diversos homenajes entre los que se destacaron el realizado al productor portugués Paulo Branco, con una selección de títulos elegidos por él, y las retrospectivas dedicadas al realizador italiano Francesco Rosi y al gran guionista Tonino Guerra, a quien en sus lozanos 87 años se lo vio rebosante de humor y vitalidad (su recepción del premio que se le otorgaba por su trayectoria fue uno de los grandes momentos del festival). También hubo una serie de actividades paralelas entre las que cabe destacar el seminario dedicado al gran realizador alemán Rainer W. Fassbinder –con la presencia de algunos críticos expertos en su obra y actores emblemáticos de su filmografía, como Ingrid Caven y Harry Baer–, una mesa redonda sobre el documental europeo, el encuentro y debate sobre la sección Arábica, una exposición de siete fotógrafos italianos con 70 instantáneas de rostros famosos de esa cinematografía y un excelente concierto del trompetista Enrico Rava y el pianista Stefano Bollani, dos grandes exponentes del jazz italiano a quienes se pudo ver en Buenos Aires en 2006, en este caso interpretando magistrales improvisaciones sobre temas musicales de películas. Pasemos entonces directamente a reseñar algunos de los títulos que nos interesaron en esta nueva edición sevillana.

El georgiano Otar Iosseliani es un realizador que ha adquirido una dimensión de culto entre gran parte de la cinefilia y la crítica. Exilado en Francia desde 1982, a partir de sus problemas con la censura soviética, en sus films se aprecia una muy particular fusión entre las tradiciones culturales de su país natal y un humor que abreva en el cine de Jacques Tati, algo perceptible –sobre todo– en sus últimos títulos. Sus relatos corales, estructurados como viñetas que se entrecruzan, le han dado a sus películas un tono particular e intransferible que las convierte en obras absolutamente personales. Estos rasgos también aparecen su última obra, *Jardins en automme*, en la que también recurre a algunos de los actores de sus títulos anteriores. Sin embargo, en este caso se perciben algunos signos de agotamiento y faltan la frescura y espontaneidad tan características del director, que termina copiándose (un poco –intentando establecer un paralelo– como ocurre con los últimos films de Fellini) a partir de sus elementos más exteriores e inmediatos. Es como si estuviéramos ante un film que sería menos de lo mismo pero que, eso sí, cuenta con la fantástica presencia de Michel Piccoli interpretando a la anciana madre de uno de los protagonistas. *Los climas* (*Climates*) es el último trabajo del turco Nuri Bilge Ceylan, un director que ha conseguido bastante prestigio crítico en los últimos tiempos (este film ganó el premio de la Fipresci en Berlín). Su cine, de tono intimista y marcadamente depresivo, intenta reflejar las dificultades de los personajes para encontrar momentos de felicidad en su vida cotidiana. En este incorpora elementos personales, ya que tanto él como su esposa en la vida real interpretan a la pareja protagónica, un matrimonio en crisis que, en distintos episodios que transcurren a lo largo de las diversas estaciones del año, intenta reencauzar una vida deteriorada por el tedio y la rutina. Un film de un tono, por momentos, demasiado *down*, pero intenso y sentido.

El finlandés Aki Kaurismäki ha desarrollado en las últimas dos décadas una obra de carácter minimalista, pautada en ocasiones por un humor seco y sardónico, en la que transmite con infrecuente profundidad la soledad y la neurosis urbanas, a la vez que propone una mirada marcadamente crítica sobre la vida social y cultural de su país. *Luces del atardecer*, su último trabajo, según el director, completa –con *Nubes distantes* y *El hombre sin pasado*– una trilogía que refleja diversos aspectos de la vida en Finlandia. Aquí –partiendo de una suerte de relectura de los códigos y variables del film noir– ofrece, más allá del "esperanzador" plano final, una de sus obras más sombrías y desencantadas, en un relato en el que tono

minimalista antes mencionado prevalece y el humor brilla por su ausencia. Un film austero y desolado en el que el espíritu tanguero de Aki se manifiesta con la inclusión –en versiones completas– de "Volver" y "El día que me quieras" en las versiones de Carlos Gardel sobre los títulos iniciales y finales respectivamente. En la edición anterior del festival una película rumana, *La noche del señor Lazarescu*, de Chris Puiu, había causado una gran impresión. Este año hubo oportunidad de ver otros dos títulos de ese origen que ratificaron, al menos parcialmente, la enjundia de esa cinematografía. *12:08 East of Bucharest* es la ópera prima de Corneliu Porumboiu y narra los intentos de un conductor de televisión por rememorar en su programa –16 años después de ocurridos los hechos– el día de la caída en su país del gobierno de Nicolai Ceaucescu, para lo que invita a algunos testigos y participantes de aquel suceso, quienes ahora transitan una vida bien alejada de aquellos fervores revolucionarios. El film transcurre por los senderos de un humor agridulce y, esencialmente, pone sobre el tapete temas tales como la memoria histórica, la desilusión ideológica y la ausencia de alternativas revolucionarias. Una interesante ópera prima y un director a seguir. Otro film rumano visto fue *Love Sick*, de Tudor Giurgiu, en este caso centrado en la historia de dos muchachas que se conocen en la universidad y desarrollan una relación de tintes lésbicos, mientras el hermano de una de ellas, de rasgos marcadamente incestuosos, hace lo imposible para que esa relación no prospere. La película no logra trasmitir con profundidad las complejas aristas de unos personajes emocionalmente contrapuestos y se queda como un relato entretenido pero, en última instancia, superficial. *Someone's Else Happiness*, de la holandesa Fien Troch, también actriz, guionista y productora, y exhibido este año en el Bafici, es un film con ecos de un relato de Raymond Carver, narrando los efectos que provoca en una muchacha el descubrimiento del cadáver de un niño al borde de una carretera. Cuando la noticia se difunde en el pueblo, se produce una suerte de psicosis colectiva en la que surgen antiguos recelos, relaciones ocultas y la certeza de que nadie es, en última instancia, completamente inocente. Una película con un crescendo dramático intenso y sostenido. *La stella che non c'è*, de Gianni Amelio, presenta la historia de un ingeniero dejado cesante en su empresa de altos hornos en Italia, cuya maquinaria defectuosa –que había causado la muerte de un trabajador– ha sido vendida a una compañía china. El protagonista viajará a ese país, para proponerles la venta de una nueva pieza y allí se relacionará con una muchacha que trabaja como intérprete. Suerte de road movie centrada en las diferencias culturales, tiene el tono habitual subrayado y enfático del director, algo que le quita al film posibilidades de profundizar en una historia interesante. La portuguesa Teresa Villaverde tenía en su haber un film, *Os mutantes*, muy interesante; por lo que había expectativas alrededor de *Transe*, su última obra, historia de una muchacha que decide abandonar a su familia y amigos en San Petersburgo en la búsqueda de una nueva vida, lo que la hará atravesar varios países europeos en los que sufrirá diversas vicisitudes. El problema con la película es que parece estar permanentemente en la búsqueda del tono adecuado sin encontrarlo, lo que provoca que la narración termine siendo morosa, falta de ritmo y, en toda la segunda parte, marcadamente reiterativa. El cine alemán parece estar en una suerte de nueva primavera y son varios los títulos de ese origen que han ganados premios en los últimos tiempos. *Winterreise*, la segunda película de Hans Steinbichler, está centrada en un sexagenario enfrentado con su familia y el medio que lo rodea a partir de sus dificultosos rasgos de carácter. Los momentos de mayor intensidad de la película se deben a la excelente interpretación de Josef Bierbichler, claramente el elemento más atractivo de este film. *Requiem for Billy the Kid*, de la francesa Anne Feinsilber, es un curioso documental que, a partir de una investigación efectuada por parte del actual sheriff de Lincoln (Estados Unidos), desarrolla la premisa de que la muerte del joven asesino a manos de Pat Garrett en ese poblado fue un fraude, que el que murió fue un inocente y que la presunta víctima vivió con otra identidad en otra parte hasta 1950. Una idea muy interesante, en parte lastrada por la voz en off de Kris Kristofferson recreando el personaje de Billy, algo que poco y nada le agrega al relato y sólo consigue alargarlo inútilmente. *Grbavica*, segunda película de Jasmila Zbanic, es otra incursión en las consecuencias de la Guerra de los Balcanes, y narra la relación entre una mujer y su hija de doce años, a quien le oculta un traumático hecho sucedido en esos tiempos. Un film correcto y sin demasiado vuelo, pero con algunos buenos momentos. El belga Lucas Belvaux logró cierta fama por una trilogía realizada en 2003, compuesta por films encuadrados en distintos géneros, aparte de destacarse como actor en otras producciones. *La raison du plus faible* es la historia de tres personajes (un desocupado, un discapacitado por un accidente de trabajo y un ex presidiario) que deciden dar el golpe de su vida asaltando la fábrica en que trabaja uno de ellos. La película no escapa de las reglas del mainstream, pero es un relato sólido y bien construido, aunque hacia el final adquiere cierto tono "trascendente" y se estira innecesariamente. Esta edición del festival de Sevilla permitió acercarse a buena parte de la producción europea actual, brindando un panorama bastante amplio del cine que se hace hoy en esas tierras. **[A]**

Blissfully Yours
Apichatpong Weerasethakul

Días tranquilos en La Plata

por **Leonardo M. D'Espósito**

En noviembre, un poco por intermedio de Eduardo Russo, me invitaron como jurado de cortometrajes al Festi Freak de La Plata. Aprovechando semanas que tenía de vacaciones sin tomar, me instalé los diez días que duró la muestra para, de paso, conocer la ciudad, por la que sólo había pasado brevemente un par de veces.

Quienes quieran enterarse de la programación que tuvo, remítanse al sitio que armaron los organizadores (*cinefreakshow.com.ar*). Hay algo muy interesante en la grilla: los organizadores –básicamente Juan Pablo Ferrer, Joaquín Almeida y el fabuloso programador Mariano Cariani– tienen un gusto cinematográfico al que la palabra "freak", de nocturna y despreocupada connotación, les queda chica. Aunque, por otro lado, ser fanáticos tanto de los hermanos Pang como de Béla Tarr, de Stuart Gordon y Apichatpong Weerasethakul en un país donde el pensamiento provinciano viene achatando cualquier reflexión (y no sólo sobre el cine, desgraciadamente) sí es ser raro, extraño, estar en el margen, etcétera. Los muchachos del Festi lo asumen y, a pulmón, como pueden, con proyecciones en DVD, tratan de mostrar que hay otra cosa y que esa otra cosa es mucho más interesante que lo que nos dicen que hay.

Entre las actividades que incluyó el Festi, además de recitales en vivo de Gabo, Sergio Pángaro, Bicicletas, Villaelisa y algunos más –yo, que me bajé del tren allá por *Ey!*, de Fito Páez, hice un agradable aprendizaje de sonidos nuevos–, hubo charlas con realizadores argentinos, que gentilmente permitieron la proyección de sus películas. Fueron por allá Martín Rejtman, Juan Villegas y Edgardo Cozarinsky. Las preguntas sobre films y estéticas, sobre el cine argentino hoy, etcétera, más allá de repetidas en algunos casos, fueron especialmente pertinentes. Específicamente en dos puntos: los asistentes estaban convencidos de que algo está (no "estaba", está, todavía) pasando en nuestro cine y que hay un vacío de información al respecto. Un vacío, seamos claros, que muchas veces es culpa de los propios directores que oscilan entre ser profesionales irreflexivos pero precisos y artistas, sin ocupar ninguno de los dos polos de manera definitiva. Fue muy interesante que Rejtman, por ejemplo, estableciera un puente entre el proceso creativo como escritor y como cineasta. Hablar de esas diferencias (uno lo veía en los rostros) abría cabezas.

La gente se fue sumando poco a poco y en las últimas funciones se agotaban las entradas de lo que fuera. En mi caso, acompañado por Mariano Cohn y Gastón Duprat –pavada de cojurados, caramba–, tuve que ver todos los programas de cortos. Confieso que juzgar cortos en su mayoría noveles es algo que da pavor. Sin embargo, a medida que pasaban me fui (nos fuimos) soltando. Más allá de un par de películas definitivamente malas, el piso era realmente alto. No significa tampoco que nos hayamos encontrado con grandes obras maestras del formato: significa que no hay nada que temer en el futuro. La gente que está empezando a hacer cine sabe de cine lo suficiente como para traernos lo extraordinario ante los ojos con una pureza que, hasta no hace mucho, en nuestro país era excepcional. Jovencitos, sí, y menos mal. Le dimos el premio de mejor corto de ficción a uno asombroso llamado *Gong*, en el que unos caracoles gigantes se hacen cargo de unos muñequitos. Menciones para *Fractales* –un más que interesante y gracioso ejercicio sobre *La angustia corroe el alma*, de Fassbinder– y a *Segunda imposibilidad* –un plano secuencia hablado en francés que unía Argelia y las desapariciones de nuestra última dictadura en un solo movimiento–. En animación premiamos *Todos como idiotas*, corto en el que un muñeco de lata con cara de televisor recorre la ciudad (técnica y narrativamente impecable) y mencionamos un corto de dibujos más bien tradicional pero de excelente timing (*Water Cat*) y algo que parecía un homenaje a Jan Svankmajer, *.Org*. En documental, premiamos un excelente y algo "balneariesco" corto llamado *Álbum familiar*, y mencionamos un falso doc tucumano llamado *Ruido marrón* (valiente y también algo "llináseco") y otro llamado *Yerra*, que mostraba el ciclo vital de la criadilla desde su lugar de origen al sándwich. Estos filmes no son casualidad: hablan de que hay focos entusiastas de resistencia y creatividad que están esperando la bolilla que merecen. Por ahora son freaks, pero recuerden cómo termina esa película.

De paso, a Juan Pablo, Joaquín, Mariano y todos los chicos, que encima me regalaron una remera alucinante (literalmente), gracias miles. La Plata será un lugar donde uno se pierde, pero también donde uno encuentra mucho de lo que anda faltando. **[A]**

El poder soñado del cine

por **Eduardo A. Russo**

Desde hace varios años nos llegaban insistentes noticias del Festival de Antioquia. Los datos eran intrigantes: realizado en plena selva colombiana, en un pueblo fundado a mediados del siglo XVI, juntaba una creciente comunidad de entusiastas –directores, actores, productores, críticos, investigadores– con los pobladores en un ritual efervescente. Distintos ejes temáticos cada año permitieron tanto ciclos retrospectivos como el contacto con la actualidad del cine, junto a la realización de seminarios y charlas. Esta especie de utopía cinematográfica en un entorno paradisíaco surgió como un sueño de la cabeza del cineasta Víctor Gaviria. En un principio, no pocos lo juzgaron disparatado. Pero no dejó de afirmarse. Este año, la programación del VII Festival fue convocada bajo el título *Cine y poder*. Y allí fuimos.

Hasta hace muy poco, ir de Medellín a Santa Fe de Antioquia incluía una aventura caminera que implicaba remontar trabajosamente un cerro mañoso. Desde marzo, un túnel redujo el trayecto de las antiguas dos horas sinuosas y escarpadas a la mitad, en ruta segura. Los lugareños temen, no sin razón, que este acceso facilitado abra las puertas al turismo depredador, que hasta ahora parece no haber reparado en esta joya escondida que es Santa Fe. Por lo pronto, el túnel redobló los asistentes al festival, que hoy –por la famosa crisis de crecimiento– replantea sus espacios, sin perder esa medida que lo hace felizmente abarcable, cada día, de punta a punta.

Como ciudad madre de la provincia de Antioquia, Santa Fe tiene obispo propio y abundantes iglesias, con una plaza cada una, en su acotado y admirablemente colonial casco urbano. Allí se desarrollan, repletas, la mayoría de las funciones de cine, al caer el sol. La sección de cortos, "La caja de Pandora", tiene la localización más inquietante, en la entrada misma al cementerio, y previsiblemente se ha convertido en encuentro de culto para los cinéfilos enterados, que rastrean por allí las promesas de un cine emergente, con un empuje que también demuestran algunas de las publicaciones presentadas en el festival, desde el último número de la ya consagrada *Kinetoscopio* hasta nuevas revistas on line. Gaviria se ha rodeado, desde el inicio del festival, de una temible pandilla salvaje de cinéfilos, mayoritariamente de la cercana Medellín, pero también de Bogotá, o en menor medida pero visiblemente también de Cali o Cartagena: realizadores, docentes, críticos, historiadores, entre otros, que imprimen al encuentro un entusiasmo permanente con sus presentaciones o en las interminables tertulias. Cada uno vive el festival como suyo, al igual que lo hacen los santafereños cuando el 7 de diciembre alternan la Fiesta de las Velitas –que convierte cada casa en un intrincado arreglo de faroles de papel y velas de todo color, esperando el día festivo, en verdaderos torneos lumínico-vecinales– con su asistencia al festival. Algo de esa vieja euforia colectiva del ir al cine se recrea aquí, contrariando tiempos signados por la recepción electrónica y tendientes a la reclusión doméstica. Una locura popular por el cine atraviesa todos los encuentros, y si en algún momento abarrota el pase de películas como *Machuca*, de Andrés Wood, lo hace igualmente con *Salvador Allende*, de Patricio Guzmán, o *Kadosh*, de Amos Gitai. Un pueblo viviendo el cine día a día, con episodios risueños como el de la presentación de *Agenda secreta*, de Ken Loach, atrasada una hora por una misa interminable en la capilla de Jesús Nazareno, cuyo cura alargó su sermón para contrapesar el furor cinematográfico. Batallones de jóvenes, la mayoría estudiantes (los "mochiludos"), invaden el pueblo y colman las plazas y salas, atestan los pocos alojamientos, se instalan en casas de familia. En las conferencias de este año dedicado al cine y poder no cabía un cuerpo más; las sillas y el piso fueron íntegramente ocupados por una multitud. No menos rara fue la experiencia de ver, por ejemplo, *Ser o no ser*, de Lubitsch, entre una masa humana que alternaba la sorpresa por la vitalidad del film y la risotada con la sistemática ingesta voraz de los pastelitos ofrecidos en los puestos de la plaza. En la próxima edición, el Festival de Santa Fe de Antioquia dedicará su programación al documental contemporáneo. Y ya están planeando también la siguiente, consagrada al siempre enigmático, por estas latitudes, cine africano. Lo que comenzó como utopía, es hoy realidad consistente, que demuestra que si uno sueña con la nitidez suficiente, el sueño despliega su lógica y el cine puede cobrar la forma que uno desea. **[A]**

FUERA DEL CINE

MÚSICA

LIBROS

DVD

CINE EN TV

Pasión y ritmo: Idlewild

Idlewild
Estados Unidos, 2006, 121',
DIRIGIDA por Bryan Barber, **CON** André Benjamin, Big Boi, Paula Patton, Macy Gray, Melinda Williams, Ving Rhames, Terrence Howard. (AVH)

"Megalomanía" y "arrogancia" son palabras que suelen usarse como insultos o directamente como diagnósticos. Pero es hora de admitir que una pizca o una tonelada de una o de la otra (¡o de las dos!), sobre todo cuando se vierten sobre una obra sin cálculo, salvajemente, no vienen nada mal para hacer películas grandes (de físico y de corazón). Hay varios ejemplos de esto (allí anidaría una de las diferencias, por ejemplo, entre Rey Francis y Princess Sofia), y en general el resultado es una película a la que, tarde o temprano, alguien le terminará colgando la etiqueta de "obra maestra". También hay películas un poco excedidas, a las que ese disparo, el de bendita obra maestra, se les estrella en el travesaño, jugada seguida por una rechifla de hinchada, qué horror.

Pasión y ritmo: Idlewild, la película de Bryan Barber protagonizada (¡estelarizada!) por André "André 3000" Benjamin y Antwan "Big Boi" Patton (es decir, el súper dúo de hip-hop llamado OutKast, los padres de aquel disco-maravilla llamado *Stankonia* y de "Hey Ya!", todavía el hit mayor del siglo XXI, cuyo video también lleva la firma de Barber), es una obra maestra que pegó en el travesaño y, por lo que se ve, la muchachada de la crítica yanqui le dedicó algunos cantitos, no acordándose de las madres de director y protagonistas, pero casi. Para seguir con el símil fóbal, si hay que poner a *Idlewild* en un equipo, será con otros dos musicales descarriados y abundantes que en su momento no encontraron los ecos de una justicia plena: las maravillosas *Pennies From Heaven* (Herbert Ross, 1981) y *Under the Cherry Moon* (Prince, 1986).

Decía la revista musical británica *NME*, ante el anuncio de *Idlewild*: "De todos los artículos que se pueden leer en la *Enciclopedia de los Clichés del Hip-Hop* (tener una línea de ropa propia, hacer un cover de Phil Collins, etc.), la más riesgosa seguramente sea la 'vanity-movie'. Hacela bien y les vas a estar ofreciendo a tus fans un vistazo vital a tu salvación a través de la música. Hacela mal y todo lo que vas a probar es que tu ego está alcanzando niveles verdaderamente patológicos". En la película de los OutKast, es hora de decirlo, el tiro salió para el lado del "hacela bien": entre la improvisación jazzera y el scratch rappero, *Idlewild* se hace cargo de poder de OutKast para producir entretenimiento popular pero también mira hacia atrás, hacia épocas de gloria y también de roña, para declarar su derecho a apropiarse de un legado.

Idlewild cuenta la historia de Percival (André 3000) y Rooster (Big Boi), amigos cuyas vidas se cruzan de noche, sobre el escenario del club The Church, en plena Ley Seca. Percival es pianista y de día trabaja en la funeraria familiar; Rooster es cantante y de día padre de familia, o algo por el estilo. El argumento, que se desarrolla en el infierno chico de Idlewild, Georgia, es espero, oscuro, contiene gangsters, promesas, fe traicionada, asesinatos, venganzas, más muertes y redenciones, conjunto con aplicaciones preciosas de música y baile que llegan a unos niveles de (ejem) pasión y ritmo que ninguna película en décadas pudo alcanzar. ¿Ripstein se topa con Busby Berkeley? ¿Por qué no?

Stephanie Zacharek, cuyos excelentes textos sobre cine se publican en el sitio *salon.com*, asociaba a *Idlewild* con las fotografías que Charles "Teenie" Harris tomó en las décadas de 1950 y 1960 para el diario *The Pittsburgh Courier*, indelebles, vitales retratos de la comunidad afroamericana zonal. En realidad, Zacharek utilizaba una frase escrita sobre Harris para graficar las ambiciones de la película de Barber + OutKast: "Lo que cada una de esas personas de Pittsburgh asume es eso que todos los norteamericanos necesitamos saber, que nuestra historia está hecha de muchas historias y que estamos conectados tanto por los hechos de nuestra Nación como por las cosas que inventamos, robamos o refinamos para vivir nuestras vidas lo más cerca posible de nuestros deseos". "Based on *Fict* and *Faction*", cantan en la canción que se llama, justamente, "Life Is Like a Musical" (mezclando "fact and fiction", realidad y ficción), y queda claro que lo más brillante de la película de OutKast no es la música ni la recreación de una época ni los trajes de las bailarinas, sino el alma, ese lugar en el que fantasías y melancolía se superponen para hacer de *Idlewild* una rareza total y absoluta.

Marcelo Panozzo

Voces en el bosque

The Woods
Estados Unidos, 2006, 91'.
DIRIGIDA POR Lucky McKee, **CON** Agnes Bruckner, Patricia Clarkson, Rachel Nichols, Lauren Birkell, Bruce Campbell. (LK-Tel)

Aunque lamentablemente no sea tan conocido, hay un director que, en tiempos como este, en que el terror es un género casi muerto con exponentes cada vez más cuadrados realizados por gente que no parece conocer ni gustar de este tipo de cine, ama lo que hace y lo hace muy bien. Se trata de Lucky McKee, quien irrumpió en 2002 –aunque tiene una película inédita codirigida con su amigo Chris Sivertson que lleva el auspicioso título *All Cheerleaders Die* y fue rodada en video en 2001– con una rareza llamada *May*, que aquí fue editada directo a video con el título *La cara del horror* (en una edición pésima de Gativideo, en full-screen, con una imagen que es pura compresión y sonido de lata). *May* era una película completamente radical que empezaba como una comedia bien negra y bien indie, y se iba degenerando y deformando a la par de su personaje principal, interpretado como una especie de Carrie de 30 años por Angela Bettis –quien el mismo año interpretó a la misma Carrie en una muy mala adaptación para la TV de la novela de Stephen King– hasta llegar a su tramo final, uno de los momentos más originales del cine de los últimos años, que incluye a niños ciegos apoyando las manos en un suelo lleno de vidrios (en ralenti y con musiquita de canción de cuna macabra, para más detalles), una serie de asesinatos sin música (algo inaudito en el cine de terror), una interesante y retorcida relectura de *Frankenstein* y un plano final absolutamente inolvidable.

Todo esto fue llevado por el mismo McKee un poquito más allá en su mediometraje realizado para la serie *Masters of Horror*, llamado *Sick Girl*. Una historia que en un momento iba a dirigir Roger Corman y terminó convirtiéndose, gracias a la mano de McKee, en una *screwball comedy* típica de los años 30 o 40 pero con corte lésbico –también había lesbianismo en *May*, pero el de McKee no es un lesbianismo heterocalentón sino todo lo contrario–, con una Angela Bettis interpretando un personaje a lo Katharine Hepburn que resulta encantador. Y después de crearnos este clima amable, McKee convierte todo eso en una divertidísima y asquerosísima comedia de bichos asesinos. Que salga airoso de semejante empresa, no hace más que hablar de su maestría.

Pero la película que nos ocupa es otra cosa muy distinta. Es, ni más ni menos, un cuentito de terror bien clásico y aterrador. Trabajando con un argumento que remite mucho a *Suspiria* de Dario Argento, aunque con un tono bastante diferente, McKee cuenta aquí la historia de Heather, una chica rebelde a quien su madre manda a un internado donde pasan cosas muy raras. Sí, si vieron *Suspiria*, sabrán que hay brujas. Pero el hecho de trabajar con una historia contada ya varias veces no le quita originalidad a la película. Y esto es porque McKee sabe que está contando una historia de terror tradicional y no gasta (nuestro) tiempo metiendo tonterías cancheras para pasar por original, como se suele hacer cada vez más en el cine de terror. La noble intención de McKee es asustar. Y vaya si lo logra. *Voces en el bosque*, que llega aquí directo a video como ocurrió en todo el mundo, ya que fue producida por United Artists y antes de estrenarse el estudio cerró, es puro clima. McKee logra asustar con las cosas más pequeñas –el ejemplo más notable de esto es cómo logra que un simple tic nervioso de una de las profesoras resulte algo que puede llegar a dar pesadillas–, y poniendo la cámara donde el relato lo requiere. Es una lástima no poder apreciar esta película en una sala de cine, porque sus bellísimos encuadres en formato scope piden a gritos ser vistos de esa manera.

Voces en el bosque es otra película de McKee habitada por mujeres. Por si quedaban dudas, aquí no nos queda otra que convencernos de que estamos ante un director feminista. Empezando por el hecho de que la película transcurre en un "internado para señoritas", y eso en el cine de terror suele significar "tetas a rolete". Pero no, aquí no hay nada de eso; no se utiliza ese escenario con motivos de explotación. Y las mujeres de la película son los personajes fuertes. De hecho, el único personaje masculino de peso es el padre de Heather, interpretado por Bruce Campbell. Y si bien sobre el final intenta ser el héroe, no es precisamente él quien termina siéndolo. Otra virtud de McKee es el intento de que Campbell vuelva a convertirse en el Ash de la saga *Evil Dead* de Sam Raimi, algo a lo que cualquier otro director fanático hubiera sucumbido, aquí, si bien se amaga con eso, no se lleva a cabo.

El próximo proyecto de McKee es *Roman*, una película escrita y protagonizada por él y dirigida por Angela Bettis, que McKee describe como "una versión masculina de *May*". Suena interesante.

Juan Pablo Martínez

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...
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 16 - O llamá al 4326-4845.

Soñando con las estrellas

Childstar
Canadá, 2004, 98', **DIRIGIDA POR** Don McKellar, **CON** Dave Foley, Eric Stoltz, Don McKellar, Jennifer Jason-Leigh. (AVH)

Recordamos –algunos– a Don McKellar por dos razones: la primera, una película llamada *Last Night* que mostraba qué pasaba el último día del mundo y estaba bastante bien (en el cast había gente como Sandra Oh, Sarah Polley y David Cronenberg). Después, por ser uno de los alocados personajes –McKellar es en principio actor– de *eXistenZ*. Lamentablemente, esta comedia que satiriza el mundo de las estrellas de cine está muy alejada del tono medio y la capacidad de observación que aparecían en *Last Night*. Aquí tenemos un niño actor insoportable y un muchacho de pueblo con quien se establecerá un contraste. Todos los lugares comunes que imaginan respecto de ese contraste están allí. También los lugares comunes del film dentro del film (en este caso, el nene en cuestión personifica en esa metapelícula al hijo del presidente de Estados Unidos, secuestrado por terroristas, lo que da pie a todos los chistes obvios que puedan imaginar respecto de... ¡Estados Unidos y su presidente y Hollywood!). No falta nada, y eso es un enorme problema, porque en parte da la impresión de que los únicos que se divierten con el film son los que lo están haciendo (párrafo que incluye a Jennifer Jason-Leigh, que aquí cree que ser cómica es ser grotesca).

McKellar quiere brillar como actor, director, productor y protagonista y, de tanto abarcar, termina perdiendo el rumbo en todos los rubros. Estamos hablando de una película que es mala no porque su proyecto o premisa lo son sino porque en el camino nadie se dio cuenta de que no podía funcionar y la falla es demasiado grande. Desde la primera secuencia sabemos que la película se propone entre otras cosas hacernos reír, pero esa promesa básica no se cumple nunca, y nos deja con la sensación de que algo muy terrible pasó para tal error de cálculo. Un amigo me dijo una vez que el cine canadiense era lo que más se parecía a ese cine argentino que se pasa de promesas y no llega a concretarlas (fue a fines de los 80 y hablábamos de un film de Jusid y de una película canadiense que vimos en la Lugones). A pesar de Cronenberg, films como este terminan dándole la razón.
Leonardo M. D'Espósito

Noche de paz

Joyeux Noël
Francia, 2005, 116', **DIRIGIDA POR** Chritian Clarion, **CON** Diane Kruger, Benno Fürmann, Guillaume Canet, Daniel Brühl, Gary Lewis. (LK-Tel)

No puedo hacer la crítica de esta película, realmente. Cuento la anécdota porque además es instructiva de cómo funciona el cerebro de quienes nos dedicamos a escribir sobre cine. Diego Brodersen es quien se encarga de colectar los videos que comentamos en esta sección y me pasa los que me corresponden. Cuando me da el VHS de esta película, me dice: "Es como 'Pipas de la paz', pero sin música". Se refería al celebérrimo video de Paul McCartney de 1984, ese donde soldados franceses y alemanes dejaban de lado la guerra de trincheras para prenderse un rato en un picadito. No era muy bueno, pero en ese año muchas chicas morían por el corito "depaipsofpiiii-iiii-iiiii-iiiisss" y uno no podía quedarse afuera. *Noche de paz* es a ese clip lo que *Doce monos* es a *La Jetée*. Aquí la excusa es tanto una pelota de fútbol como las fiestas navideñas. Que sí, hombre, que sí, que la guerra es absurda y de un lado y del otro los que terminan con las tripas afuera son pobres seres humanos como cualquiera de nosotros (nacidos cien años antes, pero qué más da), que también piensan en el arbolito y el pan dulce como cualquier hijo de vecino, cómo no. Y claro que se van a jugar un picado.

De todas maneras, aunque lo que el film nos quiere decir (otra vez el maestrociruelismo tan *à la mode*), que todos somos iguales a los ojos de Papá Noel, no es tan molesto como *Babel*, sin ir más lejos. Los actores se mueven como personas de carne y hueso y, será porque el maní del turrón nos entró en una caries quizá, tiene momentitos de emoción casi genuina. No del todo, porque la reconstrucción histórica y el evidente (casi es mejor decir "groseramente ostensible") despliegue de producción conspiran contra lo que debería ser una fábula sencilla y humilde, algo así como una digna clase B.

Es justamente ese cuidado en el decorado el que delata el cinismo de quienes realizaron este film.
LMD'E

Colección Laurel y Hardy - Volumen 1
Divertidos reclutas; Ladrón que roba a ladrón; La bomba (Great Guns; Jitterbugs; The Big Noise. 1941/1943/1944). (Gativideo)

Pocos pueden poner en duda que el mejor período de la dupla más divertida de la comedia silente, El Gordo y El Flaco (El Flaco y El Gordo, si nos atenemos a la nomenclatura original de Laurel & Hardy), fue precisamente la de sus inicios, en pleno fin del período mudo. El primer corto donde el dúo apareció en conjunto fue estrenado en marzo de 1927, entregando de allí en más una comedia de dos bobinas por mes. La cajita que acaba de ser lanzada en nuestro país se corresponde con su última etapa, e incluye tres de los seis largometrajes que la pareja rodó para la 20th Century Fox luego de romper el contrato que mantuvieron por más de quince años con los estudios de Hal Roach. Si bien Laurel y Hardy supieron afrontar los cambios impuestos por el sonido como pocos comediantes de la época, estos films de comienzos de los 40 los encuentran algo viejos y cansados, con pocas posibilidades de hacer gala de todos sus recursos humorísticos y con la inevitable parejita de enamorados como narración complementaria (es fuerte la sensación de que los pobres aparecen como los bufones del resto de los personajes). La comedia muda había muerto hacía varios años y estos films sólo pueden ser vistos como canto de cisne y necesario ganapán. Dirigió *Divertidos reclutas* Montague Banks (más conocido como Monty Banks, otro pionero ya olvidado por el paso del tiempo) y las dos restantes estuvieron a cargo de Malcolm St. Clair, quien en sus épocas de oro supo codirigir varios cortos junto a Buster Keaton. **Diego Brodersen**

La tierra tiembla
La terra trema
Italia, 1948, 152'. **DIRIGIDA POR** Luchino Visconti. **CON** los habitantes de Aci Trezza. (Época)

Antes de encuadrar la casi totalidad de su obra en el análisis de la decadencia de la aristocracia y la alta burguesía –clase social de la cual era un conspicuo representante– desde la óptica marxista, Luchino Visconti incursionó en la primera etapa de su obra –digamos que hasta *Rocco y sus hermanos*– en la descripción minuciosa de los sinsabores de sectores populares de distinto origen, sometidos a diversas formas de opresión. Adaptación libre y no reconocida de *I malavoglia*, una novela que Giovanni Verga escribiera en 1881 y está rodada en Aci Trezza, un pueblito siciliano habitado esencialmente por pescadores, fue interpretada por los habitantes del lugar. El film –la obra del director más estrictamente encuadrada dentro de las pautas estéticas del neorrealismo– analiza con rigor y sin caer nunca en la mirada miserabilista y falsamente compasiva la explotación a que se ven sometidos los trabajadores del lugar. Apoyándose en una excepcional iluminación de tonos grises y lúgubres de G. R. Aldo e incorporando en el registro narrativo tanto elementos documentales como ficcionales, Visconti ofrece un auténtico fresco de matices operísticos (otro rasgo que aparecerá recurrentemente en su obra) en el que también aparece otro tema que se desarrollará en profundidad en *Rocco...*: la disgregación del grupo familiar como consecuencia de un entorno social hostil. La copia en DVD, si bien está lejos de niveles de excelencia, es aceptable (no parece haber nada mejor disponible) y la edición no aporta ningún tipo de extras. **Jorge García**

Terror en Silent Hill
Silent Hill
Estados Unidos/Canadá/Japón/Francia, 2006, 127'. **DIRIGIDA POR** Christophe Gans. **CON** Radha Mitchell, Sean Bean. (LK-Tel)

En lo que parece una decisión acertada desde el punto de vista comercial (aunque... nunca se sabe), este film de terror en todas las acepciones posibles, que iba a estrenarse en salas, pasó directamente a las bateas del videoclub. *Terror en Silent Hill* es la adaptación cinematográfica de un exitoso videojuego que, así dicen, mezcla la estructura del típico *shoot 'em up* con ciertas aspiraciones psicologistas. La película hace algo parecido, pero de forma mucho más aburrida, durante 120 plomizos minutos. Una niña que podría ser la hija de una bruja, su madre adoptiva y una mujer policía se enfrentan a un ejército de extraños seres sobrenaturales, habitantes de un pueblo fantasma ubicado en un mundo paralelo donde, además, purga culpas del pasado un grupo de fanáticos religiosos. ¡¡¡Fiuuuu!!! Perfecto espécimen de estudio para investigar algunos de los cómo y los porqué de los males que aquejan a este noble género en lo que va de la década, la película del galo Christophe Gans –el mismo de *La hermandad de los lobos*– acumula excesos audiovisuales en cada plano y transforma a los personajes en vacías marionetas, víctimas del todopoderoso diseño de producción. Como algunos otros colegas, Gans es un adicto al CGI y un empresario del "concepto" como reemplazo de la narración y el "tratamiento cool" en desmedro del ritmo. Lo realmente penoso de esta situación es que últimamente las películas de terror no asustan, ni divierten ni producen extrañeza. Así nos va. **DB**

Trono de sangre
Kumosonu
Japón, 1957, 105'. **DIRIGIDA POR** Akira Kurosawa. (Época)

Son varias las versiones cinematográficas del *Macbeth* shakesperiano, que incluyen la realizada con pocos medios pero esencial de Orson Welles, la muy espectacular pero marcadamente superficial de Polanski y la reducida y televisiva rodada por el húngaro Béla Tarr en dos únicos planos secuencia. Kurosawa, inspirándose en un personaje de la historia de su país y trasladando la acción al Japón medieval plagado de luchas feudales –un contexto muy afín a los que dan lugar a los dramas del gran escritor– consigue un film que es una de las mejores traslaciones fílmicas de Shakespeare jamás realizadas. Sin renunciar a las escenas de acción tan características de su cine y que AK filma con virtuosismo impar, el director modifica algunos aspectos de la obra (*vg.*, las brujas son reemplazadas por una anciana que representa a la muerte, el castillo donde transcurre buena parte de la acción aparece siempre rodeado de niebla y tiene un aspecto decididamente fantasmal) y aun cuando incorpora elementos del teatro tradicional japonés, la esencia trágica del personaje principal (un samurái ambicioso y sediento de gloria y poder, del que Toshiro Mifune brinda una interpretación perfecta). Por otra parte, varias escenas, como la lluvia de flechas sobre el cuerpo del protagonista, tienen un imponente esplendor visual. De esta película hay una edición original europea, correcta y visible, que es la que aquí vemos (que está a una enorme distancia de la que publicó Criterion) y que tampoco ofrece ningún extra atendible. **JG**

QUÉMEALQUILO

por **Juan P. Martínez**

The Quest: En busca de la ciudad perdida
The Quest
Estados Unidos, 1996, 94', **DIRIGIDA POR** Jean-Claude Van Damme. (Emerald)

Por esas cosas de la distribución, los derechos de una película de Universal fueron a parar a una editora chiquita como Emerald. Lo bueno es que da la oportunidad de reivindicar esta injustamente olvidada película, la única dirigida por Jean-Claude Van Damme, que en su momento se estrenó aquí con el título *Desafío mortal* pero ahora se lanza con el título que tuvo en España. Lo malo es que Emerald anuncia que la edición de esta película es en full-screen, cuando fue filmada en formato scope. Esperemos que esto sea un error y que podamos disfrutarla como se debe.

Pánico en el transiberiano
Horror Express
España/Reino Unido, 1973, 90', **DIRIGIDA POR** Eugenio Martín. (Emerald)

Otro lanzamiento de Emerald de una película de dominio público. En este caso es muy bienvenido, ya que se trata de una olvidada joya del *eurohorror* setentoso protagonizada por gente como Christopher Lee, Peter Cushing y Alberto De Mendoza. A no asustarse por la calidad de imagen y sonido porque esta película, como suele pasar con las copias de dominio público, nunca ha sido remasterizada, ya que nunca ha sido lanzada por ninguna editora grande. Hay varias ediciones en todo el mundo de esta película, pero lo bueno es que aquí podremos verla con subtítulos en castellano.

Nadie conoce a nadie
España, 1999, 105', **DIRIGIDA POR** Mateo Gil. (Transeuropa)

El habitual colaborador de Alejandro Amenábar hizo su debut como director en 1999 con esta adaptación de una novela de Juan Bonilla, que lanzó Transeuropa hace unos meses. Con varias reminiscencias al cine de Amenábar (y con música suya), se trata de una película lograda en cuanto a tono y climas, pero a la que a veces se le va la mano con las vueltas de guión (algo que salía mejor en *Abre los ojos*). Lamentablemente Transeuropa omitió el muy buen corto de Gil llamado *Allanamiento de morada*, también protagonizado por Eduardo Noriega, que sí fue incluido en la edición española de la película.

Kirikou y la hechicera
Francia/Bélgica/Luxemburgo, 1998, 74', **DIRIGIDA POR** Michel Ocelot. (Transeuropa)

El lanzamiento en DVD de esta película es una noticia sorprendente. Sorprendente porque se acordaron de que existía. Esta gran película francesa de animación tuvo una carrera extraña por las salas locales. Fue estrenada en 1998 y no fue un gran éxito (el asunto está muy alejado de Disney y aledaños). De repente, en 2002, reapareció en un par de salas locales retitulada *Mágicas aventuras de Kirikou*. Otra vez, nadie se enteró y duró muy poco. Eso sí, *El Amante* la bancó desde el primer momento. Esperemos que este sea el puntapié inicial para que llegue a nuestro país *Kirikou y las bestias salvajes*, secuela estrenada en Francia en 2005.

QUÉMECOMPRO

por **Diego Brodersen**

Antes que nada, una errata: hace algunos números comentábamos la falta de subtítulos en español en los nuevos lanzamientos del sello Universal, lo cual no deja de ser estrictamente cierto, pero la buena noticia es que el box set *Preston Sturges: The Filmmaker Collection* fue editado con letritas en castellano, a pesar de las especificaciones en contrario en el website del sello. Hecha la aclaración, pasamos a las recomendaciones de este mes, todo un acontecimiento para los seguidores de Bertolucci. Paramount Home Video lanzó en Zona 1, a fines de diciembre, dos títulos mayores del director italiano, en copias restauradas y con una apetecible cantidad de material extra. *El conformista* (1970) es, sin dudas, una de sus mejores películas, realizada en pleno apogeo del thriller político europeo; mientras que *Novecento* (1976), film de dimensiones épicas que registra los profundos cambios en la política y la sociedad italiana, es el film donde Bertolucci puso toda la carne sobre el asador, una película excesiva y despareja pero ciertamente estimulante. *El conformista* se edita con subtítulos en español; *Novecento*, que se ofrece en su versión íntegra de 315 minutos (no la versión de 250 que se vio en nuestro país) desgraciadamente, no, aunque aquellos que manejen el inglés podrán seguir los subtítulos mientras disfrutan de la pista de audio en italiano. **[A]**

QUÉMEESCUCHO

por **Marcelo Panozzo**

Pero, por favor, escuchate sin dudarlo *Zidane: A 21st Century Portrait*, la banda sonora de los escoceses de Mogwai para el documental de dos personas que en el sitio oficial de la película se definen a sí mismas de la siguiente manera: "Douglas Gordon, artista y cineasta ganador del Turner Prize, forma equipo con el artista francés Philippe Parreno para crear un trabajo glorioso en su simplicidad". Okay. Sobre el trabajo de los directores-artistas ya dio cuenta Jaime Pena en su notable cobertura de Cannes, quizá sin utilizar la palabra "glorioso". Pero el disco es otra cosa: un artefacto estupendo, de color azul planeta, mate, terso, narcótico; una nana para el ídolo y sus fantasmas, un panegírico en cámara lenta para la persona que mejor se desplazó por las canchas de fútbol en los últimos siglos. La banda sonora de Mogwai se ubica naturalmente en el planeta de enfrente a ese que habitan *Fútbol de Primera*, *Impossible is Nothing* (impossible is something!) o Nike Fútbol y su aparato propagandístico. En cada una de las canciones, en las repeticiones de motivos sonoros, en los extensos desarrollos instrumentales se puede escuchar esa mezcla tan Zizou de gracia y brío, de pasión y pachorra. Al disco sólo le falta, para ser un retrato perfecto, una sonrisita de vez en cuando, así, de costado, como quien no quiere la cosa. **[A]**

QUÉMEBAJO

por **Ezequiel Schmoller**

Siga a Vertov

En *La evolución del lenguaje cinematográfico*, Bazin divide a los cineastas en dos tipos: los que creen en la realidad y los que creen en la imagen. Los primeros se esfuerzan por capturarla "tal cual es", sin agregarle o restarle sentido, sin agregarle o restarle dramatismo y, en lo posible, sin fragmentarla. El ejemplo favorito de Bazin es el de *Nanook, el esquimal*, en la película de Flaherty, cazando una foca en un plano fijo, general y largo. Cualquier otra manera de filmar la escena, según Bazin, le habría restado realidad o verdad al acontecimiento. Ejemplos más cercanos de películas que "creen en la realidad" serían *Five*, de Kiarostami, o *Ten Skies*, de James Benning. En el otro extremo, los cineastas que creen en la imagen son los que la usan o manipulan para "hacerle decir cosas" que no están en la realidad. Esto puede lograrse por medio del maquillaje, de la iluminación, del uso expresivo del encuadre y, especialmente, del montaje que crea "un sentido que las imágenes no contienen objetivamente". Cuando Eisenstein, en *Octubre*, junta por montaje la imagen de un pavo real con la del zar, lo importante es la idea que surge del choque de imágenes y no la realidad objetiva detrás del pavo real o del zar. Más allá de todas las preguntas que genera la clasificación (¿hay verdaderamente una manera neutra u objetiva de acercarse a la realidad?, ¿no son todos los encuadres expresivos?, ¿un plano fijo y largo de un acontecimiento no le agrega sentido o dramatismo?), es un ejercicio clarificador, o por lo menos divertido, intentar clasificar a los directores que conocemos en alguna de las dos categorías.

A primera vista Dziga Vertov es un cineasta que entra mejor en la categoría de directores que "creen en la imagen". La fragmentación extrema, los ritmos e ideas creados y expuestos exclusivamente por medio del montaje, las sobreimpresiones, la cámara lenta y rápida, la pantalla dividida, todo nos aleja de la realidad tal cual es. Esos recursos nos habilitarían a catalogarlo rápidamente como un director de imágenes. ¿Qué le importa a Vertov la realidad si se la pasa jugando con ella, fragmentándola, manipulándola, etcétera? Y, sin embargo, la cosa no es tan sencilla. Vertov llamaba a su manera de hacer cine "kino-pravda", es decir "cine-verdad", y decía cosas como las siguientes: "La cámara se inventó para que penetre con mayor profundidad en el mundo visible, para explorar y registrar los fenómenos visuales". Incluso, el director se negaba a filmar en estudios, con actores o con guión. Creía que el cine estaba ahí afuera, en la calle, y que la obligación del cineasta era salir a registrar el mundo tal como era. En *El hombre de la cámara*, vemos a su camarógrafo, Mikhail Kaufman, haciendo lo imposible para "capturar la realidad": trepándose a edificios, acostado sobre las vías del tren, viajando en gigantescas grúas, acercándose peligrosamente al fuego. Es evidente que Vertov tenía algún tipo de interés o compromiso con la verdad y la realidad. Tal como dice Jean Breschand: "Vertov presupone que la verdad está incorporada en las cosas, y las cosas son signos en sí mismas". Sin embargo, con el registro de acontecimientos no es suficiente; para Vertov, tal como él mismo afirma, la esencia del cine es "ayudar a los individuos oprimidos (...) a comprender los fenómenos de la vida que los rodea". Es decir, hay una doble –y contradictoria– intención en su cine: capturar la realidad tal cual es y hacer comprender las verdades que subyacen a esta realidad. Y por si no alcanzara con esta doble intención, en las películas de Vertov hay una búsqueda y un sentido poético y lírico que agrega una tercera vertiente a su cine.

En internet se consiguen tres de sus películas: *Kinoglaz* (*Cine-ojo*, 1924), *Chelovek s kino-apparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929) y *Tri pesni o Lenine* (*Tres canciones sobre Lenin*, 1934). *Cine-ojo* y *Tres canciones sobre Lenin* en ubu.com y *El hombre de la cámara* en archive.org. *Cine-ojo* es un documental de propaganda sobre un grupo de boy-scouts leninistas que van por Rusia luchando contra la tuberculosis, ayudando a las viudas y a los desvalidos, instando a la gente a que deje de fumar y tomar alcohol, y también pasándola bien, dando saltos ornamentales, divirtiéndose con un mago chino y paseando con un elefante por Moscú. ¿Suena atractivo? No lo es. Este primer Vertov, más preocupado por narrar e informar, no es el más interesante, así como tampoco lo es su montaje, atado a las acciones de un grupo de gente, a una serie de acontecimientos y a la continuidad espacio-temporal. *El hombre de la cámara*, en cambio, con su montaje completamente desatado y con un grado de libertad difícil de encontrar en cualquier otro lugar que no sea *El hombre de la cámara*, es una verdadera obra maestra. Es, a veces alternada, a veces simultáneamente, experimental, documental, política, poética, lírica, autoconsciente, desconcertante, didáctica, potente y rabiosamente juguetona. Y juro solemnemente que elegí cada adjetivo a conciencia. Es muda y no tiene intertítulos (lo cual la hermana con *El último hombre*, de Murnau), así que nadie tiene excusas para dejar de verla. *Tres canciones sobre Lenin* es una película un poco más reposada y mucho menos libre que *El hombre de la cámara*. Lenin aparece tantas veces (vivo, muerto, enojado, contento, hablando, callado) que la película llega a ser opresiva. Mientras vemos el cadáver de Lenin, la película nos invita a dar nuestra vida para que el líder comunista reviva. El intertítulo que asevera que Lenin "hacía vida de la muerte" nos ayuda a entender el paralelismo que trazaba Arundhati Roy en su novela *El dios de las pequeñas cosas* entre el comunismo y el cristianismo. Las tres películas tienen su interés pero la única verdaderamente imprescindible es *El hombre de la cámara*. Véanla. **[A]**

¿Hollywood en Argentina?
Eso no puede ser posible... SI, LO ES

DOV SIMENS EN ARGENTINA **12 Y 13 DE MAYO** DE 2007

www.hollywood-argentina.com

El melodrama como una de las bellas artes

En un lejano número de *EA* (el 33, para ser precisos) escribí una pequeña nota sobre sobre Douglas Sirk en la sección de cine en TV. Como los conceptos vertidos en aquel escrito no los he modificado, a él remito a los estimados lectores interesados y paso sin preámbulos a reseñar brevemente los seis films que Cinecanal Classics exhibirá en el mes de febrero, todos pertenecientes a la última etapa de su carrera y encuadrados dentro del melodrama, el género en el que el director expuso las mayores virtudes de su cine (aun cuando cabe señalar que también en otros terrenos realizó títulos destacables). Los films a proyectarse serán:

Tempestad en la cumbre (1951) es un muy poco visto trabajo del director, previo a su serie de grandes títulos para la Universal, que narra la odisea de una reclusa que, cuando es trasladada al lugar de su ejecución, debe refugiarse en un convento a causa de una inundación y allí una monja tratará de probar su inocencia. Gladys Cooper realiza un trabajo inolvidable como la Madre Superiora de la institución.

Todo lo que deseo (1953), a pesar del *happy end* impuesto por los productores y la negativa a permitirle al director rodar en color, el film es otra de las devastadoras miradas de Sirk sobre la moral de la clase media norteamericana, en este caso centrando el relato en una actriz (formidable Barbara Stanwyck) que retorna a su pueblo luego que un escandaloso *affair* amoroso la obligara a irse.

Sublime obsesión (1954) es un portentoso ejemplo de la capacidad del director para transformar la basura en arte, en este caso adaptando un folletón de Lloyd C. Douglas sobre un playboy millonario, que luego de provocar la muerte de un médico y la ceguera de su esposa en un accidente, decide estudiar medicina para curarla y termina enamorándose de ella. Con este material, Sirk consigue un film extraordinario, con secuencias inolvidables, como la de la salida nocturna en la que parece que la mujer estuviera viendo todo a pesar de su ceguera. Hay una versión previa de John M. Stahl de 1935.

Lo que el cielo nos da (1955), de la cual Rainer W. Fassbinder realizó una sorprendente remake (*La angustia corroe el alma*, 1974), es otro extraordinario melo que narra la relación de una madura viuda con su jardinero, ante la oposición de sus hijos y todos sus amigos. Otra lúcida disección del *american way of life* en los años 50.

Siempre hay un mañana (1956) es un notable ejemplo de cómo demoler varias instituciones pilares del *establishment* (la familia, el matrimonio) a través de un relato que, en su apariencia más superficial, las defiende. Otra vez la Stanwyck está extraordinaria como la esposa envuelta en un inesperado triángulo.

Finalmente, *Diablos del aire* (1958) es una muy libre adaptación de un relato de William Faulkner, con una serie de personajes que tras su imagen exterior de felicidad ocultan oscuras frustraciones. Otro notable film del director. **[A]**

Douglas Sirk
Cinecanal Classics

Tempestad en la cumbre (1951)
18/2, 22 hs.; 19/2, 12.15 hs.
Todo lo que deseo (1953)
2/2, 9.35 hs.; 18/2, 10.55 hs.; 28/2, 11.50 hs.
Sublime obsesión (1954)
9/2, 18.25 hs.; 10/2, 8.55 hs.
Lo que el cielo nos da (1955)
9/2, 3.40 hs.; 24/2, 3.55 hs.
Siempre hay un mañana (1956)
11/2, 22 hs.; 12/2, 12.25 hs.
Diablos del aire (1958)
15/2, 18.45 hs.; 16/2, 7.40 hs.

La permanente actualidad de un director

Debe de haber pocos realizadores en la historia del cine sobre los que se hayan dicho y escrito tantas cosas disímiles como Jean-Luc Godard. Desde la exaltación exacerbada –que lo convierte prácticamente en un oráculo del cine contemporáneo (y del cine en general) al que es imposible refutar– hasta el rechazo, con puntuales excepciones, de la casi totalidad de su obra, los más diversos matices de opinión se han vertido sobre su filmografía, sin que –en muchos casos– exista un cabal conocimiento y comprensión de la misma. Como en *EA* 163 se hizo un dossier sobre J-LG, al que remito a los interesados, pasaré directamente a reseñar brevemente los films del director que el canal Retro ofrecerá en el mes de febrero (todos, salvo uno, pertenecientes a la primera y más conocida etapa de su filmografía). Los títulos a exhibirse serán:

Sin aliento (1959), su ópera prima y tal vez su obra más emblemática, una suerte de deconstrucción de los films policiales americanos clásicos, un relato plagado de citas y del que, en una rápida definición, podría decirse que reformula la narrativa cinematográfica convencional, aun cuando la película también reconozca influencias de obras como *Bob, le flambeur* (1955) de Jean-Pierre Melville.

El soldadito (1960), un título que tuvo problemas con la censura francesa por su mirada provocativa y políticamente incorrecta sobre la guerra de Argelia. Por cierto que hay que decir que la mirada del director incomodó tanto a izquierdistas (que tildaron al film de fascista) como al *establishment*, que prohibió su exhibición durante tres años.

Una mujer es una mujer (1961) es un tributo del director a la comedia musical americana, con su musa de esos años, Anna Karina, como protagonista. Un "divertimento" original y persuasivo en el que el director experimenta con el Scope y el color, con la música de Michel Legrand omnipresente.

Alphaville (1965), basado en un personaje de cómic, es una pesimista visión sobre la sociedad futura en la que el director, sin recurrir a la parafernalia de las obras de ese tipo y rodando en un riguroso blanco y negro, consigue dotar al film de un clima pesadillesco y onírico.

El desprecio (1963), versión libérrima de la novela de Alberto Moravia, es tanto una mirada sobre la desintegración del matrimonio burgués como una reflexión sobre la agonía y el (im)posible futuro del cine, que esperemos se vea en su versión completa y sin cortes.

Pierrot le fou (1965) es una suerte de síntesis de todas sus preocupaciones estéticas de esos años y una obra *quintaesencial* de su filmografía. Un film de un desesperado romanticismo, en el que Godard, adaptando una novela policial convencional, hace confluir, y a la vez homenajea, a todo el cine que ejerció alguna influencia sobre su formación como crítico y realizador.

Finalmente, *Carmen: pasión y muerte* (1983) es una adaptación de la ópera de Bizet previsiblemente atípica (por empezar, J-LG utiliza los cuartetos de Beethoven en lugar de la partitura original) en la que el director reflexiona sobre la pérdida de las ilusiones que trajeron los años 80. **[A]**

Jean-Luc Godard
Canal Retro

Sin aliento (1959)
5/2, 22 hs.
El soldadito (1960)
12/2, 22 hs.
Una mujer es una mujer (1961)
12/2, 23.45 hs.
Alphaville (1965)
19/2, 22 hs.
El desprecio (1963)
19/2, 24 hs.
Pierrot le fou (1965)
26/2, 22 hs.
Carmen: pasión y muerte (1983)
26/2, 0.15 hs.

Nuevos cines, nueva crítica
AA.VV.
Paidós, 2006.

Nuevos interrogantes

Los textos de este libro fueron seleccionados de los dos últimos tomos de la colección antológica de los *Cahiers du Cinéma* editados en 2001. La primera parte, "Nuevos cines, nueva crítica", se dedica a los años sesenta. Hay aquí entrevistas (con Bernardo Bertolucci, con jóvenes cineastas japoneses o brasileños, hasta una con Philippe Garrel a los 20 años) y algunos textos hoy históricos, como "El cine de poesía" de Pasolini, o "Mi amigo Pierrot" de Godard. La segunda sección, "El estado del mundo del cine", traza a la vez un mapa y una línea de tiempo. Recorre algunas percepciones que puntuaron los últimos veinticinco años del cine global. Así desfila ese conjunto enigmático al que difusamente seguimos hoy designando como "cine africano", en un artículo pionero que Sidney Sokhoma escribiera hacia 1978. El contexto de descubrimiento se renueva en el artículo de Serge Le Péron sobre cine afronorteamericano, o en un notable texto de Bérénice Reynaud sobre cine independiente neoyorquino. Hay también un par de ejemplos deslumbrantes de la nitidez crítica de Serge Daney, que dejan una sensación curiosa: ocupándose del cine polaco contemporáneo a Solidaridad o del cine soviético de la Glasnost, Daney muestra en vivo, entre el análisis certero y la angustia que no disimula en lo más mínimo, el resquebrajamiento de todo un imperio. Más cercanos, los artículos de Fréderic Strauss sobre el cine en Portugal o en Palestina, de Charles Tesson con su intento de comprender la enormidad distante del cine indio, o el de Thierry Jousse por presentar la atípica filmografía del egipcio Youssef Chahine, todavía se sostienen hoy como buenas introducciones a sus temas respectivos.

Luego de otro bello texto de Tesson sobre *Close Up*, de Kiarostami, la última sección de esta segunda parte despliega diversas perspectivas sobre los cines contemporáneos del extremo Oriente. Olivier Assayas se ocupa de Hong Kong y Taiwán, en una crónica que percibe sutilmente en ambos casos su condición fluida, ligada a cierto desarraigo y extraterritorialidad. Antoine de Baecque elige a Hou Hsiao-hsien y Thierry Jousse a Wong Kar-wai o Takeshi Kitano, mientras que desde la identidad colectiva parten los dos ensayos finales, sobre el cine coreano y el de Hong Kong luego de la transición de 1997, que terminan con un punto de cierta melancolía por la crisis de grandes ilusiones abiertas una década antes. El conjunto deja unos cuantos interrogantes, permitiendo al lector someter estas percepciones a la prueba del tiempo, advirtiendo en esta selección un conjunto de antenas notablemente bien orientadas, y todavía útiles, para detectar algunos vectores en la compleja cartografía del cine del presente.

Eduardo A. Russo

John Frankenheimer
Francisco Javier Urkijo
Ediciones Cátedra, 2006.

Bienvenido, Mr. Frankenheimer

John Frankenheimer (1930-2002) fue un cineasta poco considerado, aun en vida. Somos muchos los que recordamos unos pocos largometrajes de su extensa carrera. Citemos de memoria: *El embajador del miedo*, *Contacto en Francia II* o, más difusamente, *Grand Prix*, la fallida *El hombre de Kiev*, o su penúltima película para el cine, *Ronin*.

El crítico e investigador español Francisco Javier Urkijo se propone lo que a priori parece una tarea ardua: la reivindicación de la figura y la obra de Frankenheimer a través del análisis de su filmografía para cine y tevé.

Nacido en Nueva York, en 1939, dentro de una familia pudiente de orígenes judíos e irlandeses, Frankenheimer recibió de los lasalianos una severa educación católica, lo que le permitió dominar el idioma francés y acceder más tarde a una cultura cosmopolita y liberal, que se manifestó, según afirma Urkijo, en la elección de sus temas y en la rigurosa y peculiar forma de narrarlos, desde sus comienzos en la televisión hasta su posterior salto al cine. Amigo y colaborador político de los hermanos Kennedy (estuvo junto a Robert la noche de su asesinato), sus muertes violentas le provocaron una crisis de descreimiento, común a todos los *liberals*, que incidió, conforme la visión de Urkijo, en buena parte de su filmografía.

A la luz de esos elementos, Urkijo realiza un análisis detallado y completo de aquella. Su objetivo es demostrar que Frankenheimer se mereció un lugar más alto que el que ocupó en la historia del cine, similar al de un *auteur* de los que reivindicaba la crítica cahierista. Debe reconocerse a Urkijo que su argumentación es sólida y basada en la mejor fuente: el análisis minucioso de las puestas de cada uno de los films, al punto que renueva el interés por volver sobre ellos. Pero es inevitable decir también que los gustos cinematográficos de Urkijo difieren lo suficiente de los nuestros tanto como para atenuar ese interés apenas renacido. Considerar como "soberbia obra maestra" al *Amadeus* de Forman, al mismo tiempo que descalifica la saga de *Indiana Jones* o el primer *Terminator* como "carnavaladas infantiloides", nos hace entender con rapidez que Urkijo juega en un equipo diferente del nuestro. Ni mejor ni peor, otro. En consecuencia, respetamos sus gustos y hasta veríamos con interés nuevamente las películas de Frankenheimer, pero fatalmente lo haremos con las reservas que nos despiertan estas diferencias.

Eduardo Rojas

HTTP://USUARIOS.ARNET.COM.AR/VIDEONEWFILM

NEW FILM
VIDEO CLUB
CINE ARTE

CINE CLASICO Y DE AUTOR

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS
DOCUMENTALES

SERVICIO DE CONSULTA
CINEMANIA EN CD-ROM

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820
LUNES A VIERNES: 10 A 22 HS. / SABADO: 10 A 23 HS. / DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22 HS.

BILL MORRISON Y **DECASIA**

Apetito por la destrucción

Poco conocido por estos lares, Bill Morrison es un claro ejemplo de esa especie cada vez más frecuente: el cineasta de museo. A medio camino entre la realización experimental y la investigación académica, Morrison se ha ganado un lugar en el indie norteamericano a través del trabajo interdisciplinario entre cine, teatro y video instalación, a tal punto que parte de su obra pertenece a la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York. A partir de ello, el Espacio Fundación Telefónica y la sala Leopoldo Lugones homenajearon al cineasta en el mes de diciembre y se pudo ver por primera vez en el país **Decasia**, el trabajo más acabado de Morrison o, en palabras del crítico del *Village Voice* J. Hoberman, "una feroz danza de la destrucción". **por Guido Segal**

Siempre consideré a la decadencia como una expresión de la vida tan maravillosa y rica como el crecimiento. **Henry Miller**

Uno de los métodos más efectivos para perder a un público a gran velocidad es expresar una idea *profunda* y trascendental en forma explícita y evidente. La naturaleza humana no está equipada para escuchar ciertas afirmaciones en un sentido frontal; es por eso que la idea de lo estéticamente aceptable siempre bordea un costado pudoroso. El siglo XX ha asentado su búsqueda en pelear contra esta lógica dominante, pero no se puede afirmar que haya acabado de destronar a los ideales sobre la representación que varios decenios ayudaron a impulsar. Tanto desde la realización como desde la recepción se sigue esperando, en mayor o menos medida, una buena cuota de sutileza y sofisticación para que la pretensión poética no produzca rechazo o condescendencia.

Esta cuestión es absolutamente central en la obra de Bill Morrison, y en *Decasia* en particular. Y si el realizador norteamericano no cae jamás en lo grotesco, es porque ha logrado ese anhelo utópico que el cine pocas veces alcanza: la forma misma evidencia al contenido, o para expresarlo en términos corrientes: Morrison halló el modo de hablar de la decadencia y de la muerte –temas delicados y dignos de cuidado en el terreno del arte– sin tener que recurrir a un discurso, sino puramente a través de la mostración de esa descomposición, sin siquiera intervenir el material con herramientas digitales. Como él mismo narra a la hora de explicar la influencia que Chris Marker y su film *La Jetée* tuvieron sobre él: "Yo quería hacer declaraciones grandes y demoledoras sobre la memoria, el tiempo, la pérdida y la historia, y esto lo podía lograr a través de imágenes de archivo sin tener que decir 'Soy un tipo sensible con una cámara'".

El mundo que el film plantea es sin dudas extraño, y en él se nos facilitan pocos puntos de anclaje a partir de los cuales empezar a construir sentido. *Decasia* se presenta como un acto de violencia contra la razón y los sentidos, no sólo porque representa un amplio bloque de estridencias y exabruptos sin pausas, sino porque ejerce sobre el espectador una función pedagógica en la que pocos realizadores se interesan en estos días: nos enseña a mirar de otra manera, desde otro lugar. El continuo juego que se desarrolla entre las imágenes tangibles y reconocibles de películas

de comienzos de siglo XX y la descomposición que las afecta, obliga a quien mira a elegir si desea prestar más atención a la figura (los cuerpos, los objetos, el mar) o a la forma (los manchones, las quemaduras, las zonas oscuras), en un constante devenir que roza lo lisérgico.

Al mismo tiempo, el universo en el que el film se mueve no es ajeno al trabajo de una larga lista de cineastas experimentales: la agresión sobre el celuloide y el aprovechamiento de manchas y rayas ya habían sido explotados por Stan Brakhage desde los años 60, del mismo modo que Michael Snow ha trabajado extensamente a partir de imágenes de archivo alteradas y sobre el efecto sensorial que produce la rápida sucesión de figuras indefinidas. Sin embargo, la obra de Morrison es llamativamente cercana al trabajo del austríaco Gustav Deutsch, responsable de la extraordinaria *Film ist.*, donde manipula fragmentos de películas mudas para construir nuevos sentidos, al mismo tiempo que reflexiona sobre los géneros y temáticas que constituyeron al cine como medio narrativo. También es factible relacionar *Decasia* con el desafío *espectatorial* que elabora el videoartista Douglas Gordon en sus frecuentes manipulaciones de películas de Hitchcock para cuestionar el papel de la mirada y del espectador como elemento clave a la hora de cerrar un relato.

La particular belleza del trabajo de Morrison recae en la invisibilidad de su presencia, en la completa discreción a la hora de intervenir y crear. El director se limita a realizar dos procedimientos básicos y sin embargo clave a la hora de apreciar el material. La primera tarea que ha empleado es tan tácita como evidente, relativa a la visualización y selección de los fragmentos utilizados. Esto no sólo implica un rol administrativo sino compositivo: la película se desenvuelve como un extenso catálogo de formas de descomposición de la película, pero cada una de ellas se acerca misteriosamente a un estilo pictórico diferente; a veces vemos rastros de un puntillismo monocromático; otras, se entreven los hilos de un cubismo cuasi futurista y, milagrosamente, hay escenas que alcanzan un orden formal cercano a Mondrian o a Rothko. Y aun así, Morrison no ha practicado ninguna operación sobre el *found footage* más allá de la selección y alineación de las imágenes. Se puede decir que *Decasia* es una película pictórica en el mismo sentido en que David Lynch es pictórico con relación a Edward Hopper: capta la esencia de los fragmentos a partir del trabajo con la luz y no de los contenidos representados.

El segundo procedimiento aplicado es igual de elemental y, al mismo tiempo, maquiavélicamente analítico. Todos los trozos de celuloide se desarrollan en estricto ralenti, resultado directo del proceso de rescate de los films elegidos. Morrison se encargó de capturar fotograma a fotograma de los negativos dañados (y altamente inflamables) y luego extender esos rollos de 18 fotogramas por segundo a los estándares actuales de 24, lo cual produce ese efecto de cámara lenta que atraviesa a *Decasia* de punta a punta. Además del guiño que representa apelar a este tipo de ralentización, tantas veces aplicada sin intención en las reediciones de clásicos mudos, el efecto se suma a la de por sí fantasmagórica presencia de las imágenes, lo cual aumenta la sensación mística y reveladora de la película.

La música juega un papel esencial y es, a su vez, una obra en sí misma. Si bien la intención era hacer una pieza conjunta en la mejor tradición de *Fantasía* de Disney –y de allí deriva el título de la película–, Michael Gordon construyó una compleja sinfonía que conjuga al mismo tiempo elementos del *Poema electrónico* de Varèse y de las bandas sonoras compuestas por Bernard Herrmann, y en un tono que oscila entre el homenaje y la parodia no cesa de mutar, haciendo una revisión completa de la música perteneciente a cada género cinematográfico. En este minucioso trabajo, la banda sonora de la película otorga nuevas claves de lectura y resignifica cada fragmento elegido insertándolo en la tradición de un género hollywoodense diferente.

Probablemente las dos palabras más adecuadas para describir el resultado del extenso trabajo de investigación y ensamblaje de Morrison sean "desconcertante" e "hipnótico". El primer término responde a que el realizador nos coloca frente a los inicios del cine desde un lugar que nos obliga a ser, ante la urgente desaparición de las imágenes, voyeurs desesperados. Apenas llegamos a vislumbrar qué está ocurriendo detrás de las múltiples capas de deterioro, y la súbita aparición de un miembro humano, de un rasgo de definición o de un objeto reconocible apaciguan la curiosidad y generan cierta excitación. La música ayuda a mantener los nervios crispados, pero la modalidad de mostración obliga al espectador a estar todo el tiempo atento, a no perder detalle y a aguzar la mirada. Si también podemos afirmar que la película es hipnótica, es por su trabajo con la repetición, tanto de imágenes como de sonidos. No se trata simplemente de reiterar situaciones sino de introducir una misma imagen cada cierto tiempo, de modo de resignificarla a cada vuelta; tal vez el ejemplo más claro sea el plano del bailarín marroquí, quien abre y cierra la película.

Hay otro factor que ayuda notablemente a crear la sensación de hipnosis constante y es el azar. Los patrones de descomposición de la película no pueden ser controlados y no hay en ellos ningún tipo de responsabilidad humana. El deterioro del celuloide es producto de factores atmosféricos y climáticos, a tal punto que Morrison agradece al huracán Francisco por su influencia sobre los films trabajados. Este fenómeno aumenta la sensación mágica que las imágenes desprenden, y tras él se encuentran dos experiencias contrapuestas pero coexistentes: la tragedia de la decadencia y de la acción del paso del tiempo y la maravilla milagrosa de que algo se ha salvado, que algo ha sobrevivido y sigue siendo bello más allá de su rostro patético. El film nos habla todo el tiempo de la esencia de las cosas y de su apariencia, y jamás siente la necesidad de optar por una de ellas, sino que las presenta en conjunto, como parte de un mismo evento.

Resulta interesante escuchar al director hablar sobre su mundo, una tierra paralela de antaño donde Guy Maddin podría estar muy a gusto. "Una de las razones por las que trabajo en blanco y negro es que el negro es un denominador común para las imágenes", comentó alguna vez, y bien podría ser un nuevo acierto, ya que sumarle la complejidad del color a este cóctel salvaje podría hacer rebalsar el vaso y nublar los sentidos, que ya suficiente trabajo tienen digiriendo los setenta minutos de esta maravilla fílmica. **[A]**

1927-2006

DAN CURTIS

Sería imposible reseñar, aunque más no fuera escuetamente, la carrera de Dan Curtis como director, guionista y productor de una enorme cantidad de films, esencialmente hechos para la televisión, por lo que me limitaré a mencionar sus trabajos más recordables. El primero es la serie televisiva *El cazador nocturno*, en la que Darren McGavin, fallecido casi en la misma fecha que Curtis, interpretaba al inefable detective Carl Kolchak, investigador de hechos fantásticos y sobrenaturales que ocurrían en una gran ciudad. También la serie *Dark Shadows*, logrados ejercicios de terror, y no quiero olvidarme del *Drácula* que, con guión de Richard Matheson e interpretado por Jack Palance, ofreció una patética mirada sobre el sanguinario conde.

1915-2006

BETTY COMDEN

Bien podría decirse que la época de oro de la comedia musical no hubiera sido la misma sin la presencia de Betty Comden. Nacida Elizabeth Cohen, trabajó durante seis décadas en teatro, cine y televisión como guionista y compositora, siendo sus colaboraciones con Adolph Green –quien fuera su compañero de trabajo pero no su esposo– la fórmula casi siempre exitosa de numerosas obras exhibidas en Broadway y varios de los títulos más relevantes del cine musical de los 40 y 50. Una rápida recorrida por algunos de ellos (*Good News, On the Town, Singin' in the Rain,The Band Wagon, It's Always Fair Weather, Auntie Mame*) así lo certifica, pero también algún cinéfilo memorioso recordará en particular uno de sus breves cameos para la pantalla, nada menos que como Greta Garbo en el plano final de *Garbo Talks*, subvalorado trabajo de Sydney Lumet.

1948-2006

CLAUDE JADE

Más allá de una prolongada carrera teatral y televisiva y de algún título honorífico recibido por su trayectoria, a Claude Jade los cinéfilos la recordaremos por su participación en tres películas de François Truffaut, *Besos robados* (1968), *Domicilio conyugal* (1970) –en ambas interpretaba a la atribulada mujer de Antoine Doinel– y *El amor en fuga* (1979), ese film resumen en el que aparecía brevemente junto a todas las integrantes del imaginario femenino del director. También dicen que fue novia de FT en aquellos años, pero, como en pocas intérpretes, esos papeles –una ínfima parte de su filmografía– le alcanzaron para que su rostro terminara siendo inolvidable y se incorporara definitivamente a nuestra memoria cinéfila.

1933-2006

PETER BOYLE

Nacido en Filadelfia, actor en el *off* Broadway a principios de los años 60, Peter Boyle debutó en el cine recién a los 35 años y su obesa y calva figura resaltaba inmediatamente. Su carrera se prolongó hasta mediados de los años 90, con una buena cantidad de títulos, aunque los que perduran en la memoria no son tantos. Conocido como un hombre de ideas progresistas, sin embargo, dos de sus papeles más recordados fueron en *Joe*, 1970, de John Alvidsen, donde interpretó al reaccionario ultramontano protagonista de la película, y una caracterización como el senador Joseph MacCarthy en un film televisivo. Pero tal vez su papel más conocido y popular fue en *El joven Frankenstein*, 1974, de Mel Brooks, en el que daba vida al patético monstruo, en un relato que intentaba conjugar –no siempre con éxito– el humor con el terror.

1924-2006

VILGOT SJOMAN

Hay una tendencia –de algún modo justificada– a identificar el cine sueco con la figura dominante y señera de Ingmar Bergman, relegando a un plano muy lejano y secundario a cualquier otro realizador de ese origen. Sin embargo hay en la cinematografía de ese país otros directores –tal vez menos geniales y conocidos– pero valiosos, como Alf Sjoberg, Bo Widerberg y Vilgot Sjoman, fallecido hace poco tiempo. En su juventud escribió varias obras de teatro, fue ayudante de dirección de Gustav Molander en un film de 1952 y pasó un período de tiempo en Estados Unidos, donde perfeccionó sus estudios de cine; ya de regreso en su país escribió *In Hollywood*, un incisivo estudio sobre el cine americano de los grandes estudios. También colaboró con Bergman como asistente en *Luz de invierno*, escribió un diario sobre la filmación de ese film y participó también como actor en *Vergüenza*, del mismo IB. Su debut como realizador se produjo en 1962 con *El pecado sueco*, siendo su siguiente película, *491*, un polémico estudio sobre la juventud sueca, bastante alejado de las preocupaciones de su mentor. *El fuego* (1964) fue otro controvertido trabajo sobre una relación incestuosa, basado en una obra de John Ford (el escritor isabelino, no confundir) y sus dos trabajos siguientes, *Soy curiosa amarillo* y *Soy curiosa azul*, fueron también bastante provocativos por su cruda presentación de aspectos de la vida sexual en su país. A partir de allí, por lo menos en estas tierras (donde varias de esas obras se vieron con notorio retraso por problemas de censura) sólo se estrenó *El garage* (1973), un interesante estudio de caracteres, no existiendo posibilidades de ver sus trabajos ulteriores, algo que provocó que se lo caracterizara, a partir de sus títulos conocidos, como un realizador sórdido y perverso. Sin embargo, es posible que un mejor conocimiento de su obra permita tener una visión más amplia de la misma y completar el análisis de su filmografía.

CORREO
DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Babel

La peli me pareció muy berreta. Tanto maltrato gratis a los personajes, acumulación de humillaciones en tono exagerado (muy tiradas de los pelos en la mayoría de los casos)... ¿para qué?

Iñárritu se esfuerza en que para sus personajes todo sea lo peor, les dispara, les hace hacer pis encima, si sos gordo te cuelga dos pibes y te suelta en el desierto, pero todo es superficial y estético. Clive Owen, con el futuro de la humanidad en sus manos, para llorar se escondía atrás de un árbol y no andaba como un mamón sobreexplicando a cámara sus penas. A él se las creí.

NICO

Felicitaciones

Por cuestiones de estudio tuve la suerte de estar en Buenos Aires el pasado noviembre. Por vez primera tuve su revista en mis manos. La verdad, quedé prendada, fascinada con sus comentarios y críticas. Disfruto inmensamente del cine y ya era tiempo de leer una revista de calidad sobre este apasionante arte. A pesar de no coincidir con algunas de sus críticas, la revista no deja de ser cautivadora e interesante... de lujo.

Me gustaría poder recibir artículos por mail. ¿Es posible suscribirme? Ah, también aprovecho para felicitarles por su 15 años recientemente cumplidos. Afortunadamente, el ejemplar de diciembre pude conseguirlo.

Cordiales saludos desde Quito, Ecuador,

CRISTINA MORENO GUERRERO

Reclamo

¡Eh, Castagna! En "Elegías y frustraciones de una muestra" (*EA* 175) tratás de imbécil a Lars von Trier. ¿Qué autoridad tenés para basurear a un genio con mayúscula? Tal vez un Godard o Sokurov son más respetuosos con un colega que un crítico frustrado como vos; no lo tolero. A pesar de mi fastidio, quiero hacerle llegar mis felicitaciones a *El Amante* y pedirles que no esperen hasta el 15 o 20 de cada mes para enviar el último número de su revista al interior del país. Saludos desde Tucumán,

MARCELO A. ACOSTA

En busca de las peores

Me sentí gratamente sorprendido en coincidencia con Ezequiel Schmoller tras la nota sobre los Archivos Prelinger, de los cuales soy fanático. Le recomiendo también "comprarse" (mentira, bajarse de internet) los episodios de *Mistery Science Theatre 3000*, o *MST3K*, un gran programa de TV yanqui de los 90 que nunca se conoció por aquí: se trata de una multinacional maligna que experimenta poniendo un tipo aislado en el espacio y obligándolo a ver películas malas. El tipo se fabrica unos robots compañeros y juntos pueden reírse de las películas que ven. Entonces, en cada episodio pasan una película mala entera y escuchamos los comentarios del tipo y de los robots, comentarios brillantes y muy graciosos. Lo malo: no tienen subtítulos en castellano y hay que atender dos diálogos a la vez (como en una película de Altman), los de los comentarios y los de la película que ven. Descubrí el programa por mi obsesión cinéfila personal: ver las peores películas que se han hecho, tratar de encontrar la peor, el negativo del *El ciudadano*, la muestra más lamentable de lo que un ser humano puede llegar a hacer con el dispositivo del cine (o el video).

La cinefilia en general parece haber encontrado hace ya mucho a Ed Wood como el abanderado pero, aunque su reconocimiento es merecido, esa cinefilia es "euroyanquicéntrica" (para todos los lectores que se irritan cuando leen palabras nuevas) y se ha perdido de nuestras glorias como Palito Ortega, Emilio Vieyra (aunque *Curious Dr. Hummp*, o *La venganza del sexo*, es un clásico del cine malo allá en el Norte), Carreras, Dawi y tantos otros que conforman lo que yo creo es un bastión del cine malo: el cine argentino.

Puedo aventurar con orgullo que aquí en Argentina tenemos lo peor del mundo. De hecho, hasta el momento mi investigación me arroja como número uno de la lista la trilogía de la dictadura de mi horrendo comprovinciano Ramón *Palito* Ortega y su horrenda productora Chango.

Me "compré" (me bajé de internet, por supuesto) hace poco *Cargo de conciencia* de Vieyra, impresionado con la reseña del número 160 de la revista, así como lo hice con *Papá se volvió loco*, y en ningún caso resulté decepcionado: son pésimas hasta el surrealismo, y es increíble que una persona como Vieyra, que filma desde los años 60 (si no desde antes), a esta altura todavía no haya aprendido a hacerlo. Como parte de la investigación ya mencionada, hice el siguiente experimento: le até una cámara a mi perro en la cabeza y la dejé grabando durante unos minutos, después comparé lo registrado con una escena de *Cargo de conciencia* y ya podrán adivinar el resultado. En la filmación del perro se entendía bien dónde transcurrían los acontecimientos; en la de Vieyra, no. También descubrí a Juan Piquer Simón, un español que tiene varios títulos en mi *top ten* de las peores y cuya obra maestra es *Supersonic Man* (1979), un intento de subirse al éxito de *Superman*, que tiene los peores efectos especiales que he visto. En 1983, Piquer Simón intentaría subirse al éxito de *E.T.* y cometería así *The Pod People*, con un extraterrestre desagradable y contrahecho. Otra película muy mala es *Manos: The Hands of Fate* (1966), de Hal Warren, que muchos norteamericanos reclaman como la peor de todos los tiempos. Se trata del proyecto de un comerciante de El Paso, Texas, del que toda la comunidad participó con orgullo, para desilusionarse tras el estreno. Dice en IMDb que Quentin Tarantino se compró uno de las pocas copias de esta película en 35 mm porque la considera su comedia favorita. Recuerdo haber visto en la infancia una película alquilada en VHS que se llamaba *Rolf, el mercenario*, de Mario Siciliano, y creo que fue la inspiradora de mi obsesión; desde entonces no la he vuelto a ver. Y para terminar quiero recomendarles que "compren" (se bajen de internet) muchas películas y sobre todo "compren" (se bajen de internet) todos los discos que puedan para que "el arte" (la industria discográfica) "florezca" (se cague por robarles a los

artistas y al público por tanto tiempo y por tener al mando a marketineros que nada saben de música). ¡Viva internet! Un gran abrazo,

PATRICIO GARCÍA

Woody love

Woody Allen es mi nombre y me gusta mi peli, esa que titulé *Match Point*. Su crítica es fea, tonta e indecente. Qué vivo el que escribió eso, y qué vivo el que escribe esto. Sin más: ¡suerte!

WOODY ALLEN

Sobre **Match Point**

Mierda, qué fantástica, fantástica esta mierda, qué fantástica, fantástica esta mierda, esta mierda con Scarlett y Soon-Yi. Dejá de robar, Woody. Y, en lo posible, dejá de robarte a vos mismo.

SANTIAGO

Omisión

Vi con cierta tristeza que se omitió de la lista de estrenos de 2006 el documental *Mbyá, tierra en rojo* de Cox y Mapelman, estrenado el 14/12. Entiendo que de una lista tan extensiva se escapen algunos títulos. Pero me sorprende la omisión ya que en el número en cuestión se publica una crítica elogiosa de Marcos Vieytes referida al estreno. Sé que nada puede hacerse ahora. Simplemente me pregunto si, de haber estado en la lista, hubiésemos cosechado algún voto.

Aprovecho para agradecer a Marcos la sensibilidad y receptividad con la que visionó la película y escribió su crítica. Nos emocionó mucho su reseña.

Felicitaciones por estos 15 años y a la espera de otros 15. Saludos,

AGUSTINA LLAMBI CAMPBELL

MATANZA CINE

Buen día

De pie y ¡clap, clap, clap! (Para la crítica de Federico Karstulovich de *El juego del miedo III*. Gracias por la magia.)

NICOLÁS CABRERA

Sres. de *El Amante*:

Estoy escribiendo este mail al calor de las emociones que me produjo el numero 175 de la revista. Me siento sorprendido y gustoso de poder adentrarme en su historia. Todavía me avergüenzo de haber comprado, alguna vez, la revista de la competencia (sí, esa que tiene páginas a color pero no dice absolutamente nada). La única sensación que tengo hacia ustedes es de respeto. Respeto, porque me enseñaron a ver el cine de otra manera y profundizar mi conocimiento sobre el mismo. Porque, más allá de que en muchas cosas disiento (ignorancia de cinéfilo reciente, tal vez), cada número de la revista es como una lección de cine avanzada, pero al alcance de todos. Ustedes me mostraron que más allá de las imágenes puede haber algo oculto, algo que no debe escaparse de los ojos del espectador. También siento agradecimiento hacia ustedes. Porque me enseñaron que ver cine no es (sólo) aceptar complacientemente lo que hay y lo que se exhibe. Que hay otro cine que, impúdicamente, me estaba perdiendo y que probablemente tenía (y tiene) cosas mucho más interesantes que cualquier blockbuster berreta de los que uno está obligado/condenado a ver. También me hicieron conocer el NCA, cuando pensaba que el cine nacional era un tedio aburrido y carente de sentido. Pude conocer a Ezequiel Acuña, quien me deslumbró, y también a muchos directores más. A los demás no los nombro, no por ser ignorante, sino porque si hago esto, puedo llegar a olvidarme de alguien.

Gracias a sus críticas y sus referencias en cada artículo, pude acceder al cine latinoamericano y conocer cinematografía tan rara como la de más de algún director asiático. Todavía sigo con la fantasía de que algún día tendré el honor, privilegio y responsabilidad de ser un crítico de cine. Después de disfrutar de sus críticas, respeto más esta profesión al haber podido leer a gente tan apasionada por su trabajo y que siempre tiene deseos de perfeccionarse en su especialidad.

Perdón por haberme ido en elogios, pero este es mi adolescente sentimiento con respecto a *El Amante*. Ojalá que tengan en cuenta mi humilde primer mail y lo publiquen en sus páginas. Gracias por todo, amantes...

CHRISTIAN VIDAL

Sobre **Las manos**

Acabo de ver *Las manos* y por más que se me ocurren varias cosas en contra de la película, me aparece otra cosa en mente, y tiene que ver con el compromiso y la fidelidad. A simple vista se nota que Marrale, Borges y Doria, sumados al resto del elenco, sienten lo que cuentan. Están convencidos de ello. Creen y confían en una historia. Y podría entrar a dudar y a desconfiar, pero ahora siento lo otro. Es bello que todavía dentro de algún cine haya personas que se comprometan en su trabajo, me guste o no el trabajo.

ADRIÁN

Hola, queridos amigos de *El Amante*:

La verdad es que ha pasado mucho tiempo desde que no les escribo. ¿La razón? Fácil: he tenido un año de mierda. Pero, mejor, más vale tarde que nunca. Realmente me divertí muchísimo con el especial de aniversario, y me gustó mucho que debatieran y/o opinasen sobre la crítica argentina, aunque en verdad me pareció graciosa la nota de Javier que habla sobre la "Lic." Gómez. Mi opinión es que nadie tiene la verdad absoluta, y esa (creo yo) es una de las mejores cosas de la crítica de cine. No importa si Gustavo tiene razón o no, sino el hecho de que él brindó su opinión, y debe ser respetada como tal, sea compartida o no. Yo por suerte también soy licenciado hace un año y medio, pero la verdad es que el título no lo he usado mucho.

¡Quince años, por dios! ¡Cómo pasa el tiempo! Me acuerdo del primer número que compre de *El Amante*; fue aquel en que Quintín y Flavia arremetían contra Cannes por el premio a Michael Moore. Admito que no estaba seguro de si debía comprar la revista o no, pero una vez que la leí... me agradecí mucho por haber tomado la decisión. Fue una sabia decisión. A partir de entonces, muchas películas y hechos han pasado, pero la revista ha sabido mantener la vitalidad de siempre. Más allá de críticas y dossiers con los que uno no está de acuerdo, es bueno conocer otras opiniones, y que le abran el camino a uno.

Sepan disculparme ustedes, pero no he mandado la lista de las diez mejores películas. Honestamente, no he mirado mucho cine este año como para hacer una lista. Por ejemplo: en la lista tendría que haber puesto *Piratas del Caribe: el cofre de la muerte*, que me pareció una buena película, pero no para ponerla entre las diez mejores. Si se me permite, quiero rescatar *Los infiltrados*, *Historias de familia* y *El increíble castillo vagabundo* (esta última fue para mí una experiencia increíble, porque la vi solo en el cine, con la sala vacía).

Espero que este 2007 sea mejor que el terrible 2006 que ha pasado para mí. Tenía ganas de hacer muchas cosas este año, pero varios conflictos personales han imposibilitado su realización. Tengo ganas de hacer un programa sobre cine en radio. Sé que no puedo hacerlo solo, por lo cual me gustaría hacerlo con otras personas (si alguien desea unirse al proyecto, mande un mail a nicolasmoyano_7@hotmail.com. ¡Gracias!). Pero, de una vez por todas, quiero hacer lo que a mí me gusta. Desde Córdoba, les mando un saludo grande a todos los redactores y lectores de *El Amante*. Que este 2007 les rinda frutos. Felicidades y ¡¡¡salud!!!

NICOLÁS MOYANO

CÓRDOBA

Sres. de *El Amante*:

Tengo 70 años. Viví la gran época del cine, que no se repetirá. Los Ford, Wyler, Stevens, Donen, Kazan, Zinnemann, Clément, David Lean, De Sica, Zurlini... No se repetirá, todos los grandes films ya han sido hechos, sólo se puede innovar algo sobre lo mismo; lo demás es cartón pintado.

Algo que quiero decir: Altman fue un mediano, jamás superó una calificación (6). Jamás realizó algo tan bello como *Viñas de ira*, *El hombre quieto* o *Más corazón que odio* (Ford), y mucho menos como la singular e inolvidable *Vértigo* de

Hitch, *Sinfonía de París* –Minnelli– o *Cantando bajo la lluvia* –Donen & Nelly–, *La muchacha de la valija* –Zurlini–, *El jardín de los Finzi Contini* –De Sica–, *Matar un ruiseñor*, *El otro*, *Verano del 42* (Mulligan y una larga lista).

¿Por qué se hacían películas tan maravillosas como *Juegos prohibidos* de René Clément o *La tienda de la calle mayor* de János Kádár, o *Lo que no se perdona* de Huston? ¿Por qué en las pausas de filmación se jugaba a la pelota, las bochas y a las bolitas cuando había niños, y era también la época donde los críticos orientaban y no eran como hoy, pomposos dioses?

Preguntar a la exquisita Ana María Bovo, gran narradora, por qué escribió *Maní con chocolate*, por qué el cine la hacía soñar igual que los buenos libros, por ejemplo, *El río* de Gonden o la *Novela de un niño* de Pierre Loti, etc.

Mi opinión sobre los críticos: "Sólo ocupan tres filas de butacas en los cines y no pagan entrada" (Lino Ventura). *Touché*. Aparte de ser pobre, en San Francisco muy pocas veces llega *El Amante*. Afectuosamente,

EUSEBIO TITO LAMBERTI

SAN FRANCISCO

Primer Festival de Cine de Vervenero

Verano, enero. Ver. Imágenes. Después del Festival del Amor, la Familia y la Felicidad, que se desarrolló a fin de año, como siempre, Buenos Aires se convirtió en un hermoso generador de imágenes, de las que no pude disfrutar enteramente porque, como en todo festival, las películas y las actividades se superponen. Tres fueron las secciones que me interesaron: "Monstruos, duendes y platos voladores", "Michael Mann" y "Cine oriental". Cruces, porque el eje de todo fue el Malba. Las calles de enero en Buenos Aires son sufrimiento, pero también placer. Hace mucho calor, pero por momentos la escasez de gente y vehículos hace que parezca golpeada por una catástrofe de ciencia ficción, o que algún parque nocturno oculte el latido del terror puro, dice Elvio E. Gandolfo, en el precioso catálogo que se armó con su selección de películas. Y ahí estuve, viendo *Omicron*, una rareza italiana con la cara dura de Renato Salvatori, y *El enigma de otro mundo*. Así empecé. Después, *La fortaleza maldita* me llevó a Michael Mann y durante el mes vi, en video, *Made in L.A.* y *El último de los mohicanos*. Me gustaron las dos, pero *La fortaleza...* ¿qué quiere decir? Michael Mann siempre nos quiere decir algo. ¿Los nazis desencadenan males aun peores que ellos? Hay nazis mejores que otros. Preciosa, como *Made in L.A.*, dos fuegos, el policía y el delincuente tomando un trago y comprobando que no pueden hacer otra cosa que ser lo que son. Y finalmente, la sección de cine oriental. No fueron muchas películas, dos, pero me inflamaron: *Onibaba, el mito del sexo* y *El arco*, de Kim Ki-duk, que me gustó tanto como *Hierro-3*. Recuerdo que cuando vi esta película me propuse como ejercicio escribir en letra cursiva, algo que se pudiera entender. Un manuscrito que se pudiera entender. Una actitud zen, una actitud budista, un color, un rostro, un adorno. Y cuesta escribir a mano de un modo que sea lindo y legible, tan difícil como clavar esas flechas. Tan difícil como desplazarse por la celda como lo hacía el protagonista de *Hierro-3*. Tan difícil como imposible de ver *El arco* en el nuevo cine Arteplex Centro el día que se inauguraba: no había función por problemas técnicos. Finalmente, la vi en este cine, no me animaba a ir al de Belgrano con sus salas al aire. Está bien el cine. Otro "sí" relacionado con *El arco*: siempre hay cosas bellas en las películas de Kim Ki-duk, aun en medio de la decrepitud, las pinturas en el mueblecito y en el barco, el traje de bodas de los dos protagonistas. Las formas son lindas y los actores son lindos, aunque no sé si esto último es un elogio. Más de lo mismo, cómo hablar de *Onibaba*. Me golpeó. El pasto, la música, que me hacía acordar al *pansori* de Im Kwon-taek; los pechos de las mujeres, ese momento en el río, cuando la joven lava la ropa mostrando las piernas y se le acerca el hombre: lo mejor de Armando Bo e Isabel. Un erotismo festivo desatado. ¿Cómo no vi esto antes? Y estaba la sección "Estrenos", por la competencia oficial. Paso. He visto unos cuantos y me quedo con *El arco*, por más tribulaciones que le pasen al de *La noche del señor Lazarescu* o a los obreros de Rulfo que trabajan en *En el hoyo*. Los *Sueños de gloria* de Hopkins y Donaldson los compro; los *Delirios de fama* de Joe Black y Kyle Gass, no.

En diciembre tuve el Festival Guillermo del Toro, pero en enero no pude más que hacer esto y mirar a Capusotto en *Peter Capusotto y sus videos*; un mundo, un estilo que remite a *Todo x 2 pesos* y al *Regreso de Peter Cascada*, una película que hace aun más incomprensible que se premie algo como *Las manos*.

Termina enero, termina el Primer Festival de Vervenero, sigue el verano y hay fuera de campo: en la Sala Lugones se va a extender hasta febrero el ciclo de nuevo cine japonés + foco Shinobu Yaguchi. En la revista *Ñ* del 27/1 Jorge Carnevale recomienda el ciclo del Malba de enero. Que dios y Brodersen me ayuden con el cine oriental. Ver venero, venero ver, soy un poco exagerado pero qué suerte que veo, qué suerte que veo imágenes, qué suerte que Buenos Aires se puede vivir como un festival de cine. Qué maravilla.

MARCOS CESARSKY

FE DE ERRATAS

Ya lo dijimos varias veces: no hay que cerrar el número de enero insolados y con la resaca de las fiestas. Pero no escarmentamos. Así pasan cosas como todas estas a continuación, concentradas en el número pasado.

- En el staff falta en la lista de colaboradores Josefina García Pullés.
- En la tabla de puntajes figura que Josefina Sartora le puso 7 a *Happy Feet*. No le puso 7; es más, no la vio.
- En la nota "Instrucciones de uso. Apostillas sobre el final del año de la Bestia" se anuncia una nota sobre la crítica que finalmente no se publicó.
- En el balance con "todos los estrenos" faltó *Una vida en secreto* (que comentamos en este número). Cuando la anunciaron, ya habíamos cerrado el listado.
- Los votos de Eduardo Rojas fueron sumados pero no fueron publicados en detalle. Rojas votó así:
Mejores: (1) *El hijo*, (2) *Caché*, (3) *El niño*, (4) *Volver*, (5) *Los infiltrados*, (6) *Buenas noches... y buena suerte*, (7) *Capturando a los Friedman*, (8) *The World*, (9) *Salvador Allende*, (10) *El viento que acaricia el prado*.
Peores: (1) *La dama en el agua*, (2) *Remake*, (3) *El método*.
- En el cuadro de la página 50 dice que la votación de la revista y del público del año 1999 no fue realizada (?). Sí se realizó: para los redactores la mejor fue *Flores de fuego*, y para los lectores, *La celebración*. Bueno, en fin, *¿La celebración?*
- En su crónica del Festival de Gijón, Brodersen dice que *Longing* fue "la gran perdedora en la competencia del Bafici 2006", pero en realidad se llevó el "Premio especial del jurado".
- Y en las fotos de la fiesta, Rosa Martínez Rivero aparece como Roza. Perdón, Rozita. Disculpas a todos. Y ya saben: no mezclen sandía con vino. ¡Te morís!

Círculos descendentes (y van...)

por **Federico Karstulovich**

La noche del Sr. Lazarescu
Moertea domnului Lazarescu
Rumania, 2005, 153'. **DIRIGIDA POR** Christi Puiu.

Hay algo incómodo en *Lazarescu* (la película): su exceso de realismo, convertido en hiperrealismo (mención de Rojas en su crítica del número anterior), hace que la película se comporte como un exponente trasnochado de las variantes menos felices del naturalismo cinematográfico. Si entendemos naturalismo como exacerbación del paradigma ideológico-estético del realismo, deberíamos preguntarnos el porqué de esta decisión estética a la hora de exhibir el deterioro implacable del anciano en cuestión que da el título. Me surgen diversas hipótesis de lectura. Se me impone una: la necesidad "mensajística" a la hora de la adaptación del texto (*La divina comedia)* superó de tal manera al director que la disposición narrativa del calvario se impuso más como necesidad ideológica que estética. ¿Qué quiero decir? Que mientras en *Lazarescu* el planteo de la denuncia es lateral y coherente con el conflicto central, podemos comprender y acompañar el devenir de los hechos. En cambio cuando el acceso al infierno hospitalario se comporta como un zigzag de hechos desafortunados y forzados, la película cae irremediablemente en el terreno de la parodia de su propio sistema de denuncia. Tengo la sensación de que la distancia idiomática permite una mayor distancia con los hechos y que, si contáramos la misma historia en los suburbios del gran Buenos Aires, por el contrario, la película nos parecería grave, artificiosa y solemne, como en los peores momentos de denuncia solicitada. Hay, extendida a lo largo del cine, una idea de respeto por los personajes que se confunde con la desidia del ojo de la mosca posada sobre la pared que todo lo ve sin ser interceptada. Sospecho que la historia de Lazarescu, por más cercana que pueda resultarnos, no es sino otro de esos espirales descendentes atractivos que cada tanto fulguran. Algunos, menos tormentosos en su gravedad, como la película que aquí nos ocupa; otros, repletos de exabruptos moralizantes. *La noche del Sr. Lazarescu* es un avión de vuelo bajo que planea demasiado. **[A]**

¡Las babosas se fecundan mutuamente!

por **Marcelo Panozzo**

Lo que el agua se llevó
Flushed Hawai
Reino Unido/Estados Unidos, 2006, 84'. **DIRIGIDA POR** David Bowers y Sam Fell.

Pasó lo siguiente: estaba (recién) empezando a escribir sobre *Lo que el agua se llevó* y se me ocurrió *googlear* "babosas", supongo que para confirmar que los bichos esos adorables de la película fueran, en efecto, babosas (qué sé yo... ¡cantaban temas de Creedence!). Y encontré lo siguiente en una página sobre caracoles y otros moluscos: "Los gasterópodos terrestres son hermafroditas, pero al aparearse dos de ellos, se fecundan mutuamente con el esperma de ambos". Oh-my-god... Qué cosa acertada para una película como *Lo que el agua se llevó*; una película tan generosa, tan desbordante, tan... ¡hermafrodita! *Flushed Away* es una película de Aardman que luce más o menos como tienen que verse las películas de Aardman (perdón, estimado LMD'E) pero no está animada con stop-motion sino con CGI (computadora, bah); a la vez, es una comedia (ejem, física) de romance y aventuras, mitad James Bond (mucho mejor que ese engreído 007 último modelo), mitad *Sabrina*; se trata de una de esas películas-twister en las que, una vez que pasa el temblor, todo queda ubicado en el mejor lugar posible; finalmente, corre a una velocidad extraordinaria, pero se adapta a las revoluciones por minuto de cada espectador. Esto es así porque (además de tener dos sexos, y quizá un tercero), en Aardman saben cómo unir dos puntos pensando pura y exclusivamente en el cine y no en la voz del famoso de turno que sirva de mero gancho para el póster, no en balancear el menú con situaciones satíricas aptas para mayores, no en la canción de Elton interpretada por Beyoncé. El recorte demográfico al que apuestan esos de Aardman es fácil y transparente: hacen películas para los que quieren ver películas. Entonces, a pesar de no haber sido realizado en artesanal stop-motion, el film termina teniendo un *look* plastilina o, mejor, un pulido conceptual "plastilínico": *Lo que el agua se llevó* es moldeable, plástica, colorida, tentadora y, definitivamente, no es nada tóxica. **[A]**

Nashville down

por **Gustavo J. Castagna**

Noches mágicas de radio
A Prairie Home Companion
Estados Unidos, 2005, 103'. **DIRIGIDA POR** Robert Altman.

Robert Altman, un autor discutido, falleció hace unos meses pero dejó como legado una pequeña pero importante película que jamás traiciona las virtudes y los defectos que caracterizaron su extensa filmografía. Para quienes vimos todos o casi todos los films de Altman, aun los más reprochables (casi nada rescatable aparece en los últimos diez años), ubicarse frente a *Noches mágicas de radio* invita a reinterpretar algunas cuestiones de su acidez setentista con su obra póstuma. El programa de radio al que se alude por momentos suena como pretexto para hablar de otras cosas: el paso del tiempo, las derrotas ideológicas, los cambios en la música, el poder de las corporaciones, el desinterés del público por la música country y por un espacio de reflexión lejos de la histeria que pueda emanar del éter. Los personajes del film, melancólicos sin necesidad de explicar su melancolía, saben que esa es la última función de sus vidas y tratan de detener un tiempo al que no pertenecen. Sin embargo, la puesta en escena de *Noches mágicas de radio*, clásica y virtuosa como en los mejores films del director, ya no necesita de los (falsos) fuegos artificiales de *Nashville* (una obra esencial para entender el fin de los 60) ni de la universalización de un mundo caótico como se observaba en *Ciudad de ángeles* (una película que merece una revisión). Ya Altman no opina como un juez y sus fiscales como lo hacía en *Short Cuts*, ni necesita de los espacios abiertos para que suene la música country de Nashville. Los exteriores han desaparecido para contarnos el fin de un grupo de vidas encerradas en un estudio de radio, con un público en vivo al que nunca se ve. Como lo había entendido Scorsese en *The Last Waltz* (1977), la despedida de The Band, otra ceremonia fúnebre y alegre sobre la música y la vida. Si hasta el extraordinario Garrison Keillor, presentador real y ficcional del programa de radio, podría haber sido quien subiera al escenario antes de que tocara la mítica banda de Robbie Robertson. **[A]**

"Vamos, que el cine es muy divertido. ¿Por qué hay que escribir de una manera muy aburrida?"

por **Javier Porta Fouz**

Tal vez la mayoría de los lectores, incluso muchos en esta redacción y en la crítica argentina, no conozcan al mexicano Jorge Ayala Blanco. Los avisos publicitarios en estos pagos suelen incluir frases de alguna de estas tres procedencias: argentina, estadounidense o francesa. Nunca aparece algo de un crítico mexicano (o chileno, o boliviano). Se sabe con mayor precisión cuáles son los diarios de Chicago que los que se publican en México DF. Bueno, un disparate más, un signo más de tilinguería en un ambiente que se destaca por ella, resumida brutalmente en máximas como la siguiente: "Si es francés y pedante y oscuro, está bien y es de buen tono citarlo; si es latinoamericano, bueno, en fin, no lo conozco". Claro que es difícil conocer críticos de cine latinoamericanos cuando la oferta de otros lugares es muy amplia y tan escasa la de los americanos al sur del río Bravo del Norte (tenemos disponibles traducciones de cantidades de irrelevantes artículos en francés, pero poco sabemos sobre quién vale la pena conocer en México, o Brasil, o Uruguay). Como para hacer un mínimo aporte a lo que debería ser una resistencia más constante, publicamos esta entrevista con Jorge Ayala Blanco, uno de esos críticos que verdaderamente escriben, con placer y que generan placer, que tienen ideas y que –más allá de que uno coincida o no con sus gustos– plantean desafíos y enriquecen al lector.

Lo entrevisté en la terraza del hotel Habita, en Polanco, México DF, en ocasión del segundo FICCO (el festival del DF), en el que Jorge era jurado. Eso fue en febrero de 2005, y la entrevista quedó a la espera de ser publicada. Iba a salir en nuestro número de los 15 años, pero se nos atrasó un poco más. Y justo en este mes, cuando finalmente estábamos por publicarla, apareció Jorge en CNN hablando pestes de *Babel*, y explicando por qué, a partir de los premios y las nominaciones de películas dirigidas por mexicanos (¿películas mexicanas?) como *Babel*, *El laberinto del Fauno* y *Niños del hombre*, no puede decirse que el cine mexicano está en un gran momento. Como siempre, Jorge fue agudo, filoso, incendiario. Así que hace pocos días le mandamos algunas preguntas para que "actualizara" ciertas cuestiones. Por eso, esta entrevista tiene dos épocas.

Como habrán notado los lectores en cada tabla de puntajes, mes a mes Jorge ve muchas películas. También escribe para *El Financiero*, da muchas clases y, entre otras cosas, se dedica a escribir libros, de tres tipos diferentes, explicados así por él: *(1)* "Los de cine mexicano, que son, en orden alfabético, *La aventura del cine mexicano*, *La búsqueda*, *La condición*, *La disolvencia*, *La eficacia*, *La fugacidad* y *La grandeza* y *La herética del cine mexicano*". Y en sus libros sobre cine mexicano, Ayala Blanco escribe sobre todo el cine de su país, incluso sobre películas de brujas y luchadores de catch, sobre esas a las que las historias "serias" no prestan demasiada atención: "Bueno, una de las ideas de escribir libros sobre cine, un regreso a lo mismo por lo que empezamos, es rescatar películas. Que quede el testimonio de cómo eran esas películas, y alguien por allá dirá 'Es que yo quiero verla'. Es que la consigue, ya el cine circula de mil maneras". *(2)* "Después hay una serie de libros sobre cine actual, cine extranjero actual. El primero se llamaba *El cine norteamericano de hoy*, de los años 60, que es muy al principio de lo que yo publiqué. Después vino uno, con un salto en el tiempo, por supuesto,

que se llama *Falaces fenómenos fílmicos*, que completo era *Falaces fenómenos fílmicos formidablemente fundados*, que era fa, fe, fi, fo, fu. Después, el otro que se llama *A salto de imágenes*, para que todo el mundo diga 'asalto de imágenes'. Luego vienen otros que se llaman *Cine: Juego de estructuras* y *El cine actual: Desafío y pasión*. Y el último hasta ahora, que se llama *El cine actual: Palabras clave*. Cada uno tiene una estructura totalmente distinta". *(3)* "La tercera línea de libros son las investigaciones que hago como parte del CUEC [Centro Universitario de Estudios Cinematográficos] junto con la colega investigadora universitaria María Luisa Amador. Publicamos fichas por década de todas las películas que se han estrenado en México en el siglo XX. Es una investigación sobre la exhibición de cine en México con todos los datos de exhibición, ficha, cuántas semanas en cartelera, qué salas, cifras, en fin... Una especie de gran estadística, el directorio telefónico cinematográfico, si quieres. Ya pasamos las décadas del 30, 40, 50, 60, 70, 20, 80; ya levantamos la del 10 y estamos elaborando la del 90. Esa es una investigación brutal que no tiene absolutamente ninguna opinión, exclusivamente fichas. Somos ficheros".

PARTE 1

FEBRERO DE 2005
EN PERSONA, EN MÉXICO DF

–Escuché por aquí estos días que, bueno, que "Jorge Ayala Blanco es el único crítico mexicano".
–Lo que pasa es que ya se murieron todos los dinosaurios. Pasa que soy el que tiene más trayectoria con los libros; mis 42 años de hacer crítica de cine. En la época del echeverrismo me enfrenté a todos los críticos de cine (el echeverrismo viene a ser del 70 al 76). En general, también hay otra cosa que es interesante: mucha gente que está dedicada a la cosa de cine fueron mis alumnos, en el CUEC; esto como que va creando un clima. Va creando un ambiente.

–¿Pero ahora no tenés amigos entre la crítica?
–No... Bueno, los jóvenes críticos; salvo los herederos de García Riera, que era el crítico oficial, y que eran los de Guadalajara, donde evidentemente yo no puedo entrar.

–Entonces ahora no tenés amigos críticos de tu edad...
–De mi edad, imposible. Pero dentro de los jóvenes... Lo que pasa es que hay un déficit de críticos en México, sobre todo de críticos jóvenes. Hay un crítico joven, Carlos Bonfil, que es excelente, y tiene 50 años; es el crítico serio de *La Jornada*, el diario progresista de México; sí, digamos, de izquierda. Y Rafael Aviña, que también ha publicado libros y tiene 40 años. Después viene como una especie de laguna.

–Me hablaste de los herederos de García Riera, a quien se considera casi como el "explorador pionero sobre la historia del cine mexicano" y al que se le han rendido muchos honores oficiales en vida y ahora también después de muerto, con el infaltable trato, cada vez que se lo menciona, de "don Emilio". Creo que en uno de tus libros hablabas justamente en contra de García Riera, que decías que era crítico enciclopedista...
–Sí, bueno. Es muy curioso, porque él es de la generación inmediatamente anterior a la mía, la del Grupo Nuevo Cine. Entonces, en el echeverrismo hubo un enfrentamiento muy fuerte porque el hermano del presidente era el dueño del cine mexicano; en México había una industria fortísima, y esa industria se estatizó, entonces también estatizaron a los críticos, y fui el único que les dijo: "Mi mano tiene cinco dedos, hay uno que siempre se opone a los demás; yo soy ese dedo". Entonces fue realmente una cosa sorda, en fin, que se prolongó durante muchos años. Para mí García Riera era un cronista muy mediocre que escribió veinte libros sobre cine mexicano y ni una sola frase memorable. Nunca supo qué buscaba en el cine.

–¿Cuál es tu relación con el cine mexicano hoy?
–Hoy es una relación amor-odio, como debe ser. En general, todo el mundo me dice que soy *bodrionauta*. Me encanta la idea, me gusta navegar entre bodrios.

–Bueno, al leer La disolvencia **yo pensaba: "¿Todas estas películas ve este hombre?".**
–Sí, es así, y muchas más, y a veces varias veces. Pues me encanta el cine mexicano, porque es el que te pone la realidad.

–El cine popular, ¿no?
–El cine popular a mí me encantaba, sí. No se vuelve uno cinéfilo porque vio películas de Dreyer en la Cineteca. No es cierto. Uno se vuelve cinéfilo porque vio películas de John Ford en la matinée o películas de Raoul Walsh o películas de... en fin, del Indio Fernández y de Ismael Rodríguez. Hay que ser un poco fiel a tu propia trayectoria.

–¿Y cómo es la relación del cine mexicano con la crítica en general? ¿Hay complacencia?
–Mira, de hecho te decía yo que hay un gran déficit de jóvenes críticos, pero también hay una gran deficiencia en cuanto a opinión crítica. No solamente no se la estimula en los periódicos y en la televisión y los medios en general. La opinión crítica se nos inhibe, se desvía. De hecho, se tiende a no poder distinguir entre lo que es marketing, publicidad vil, y lo que es crítica.

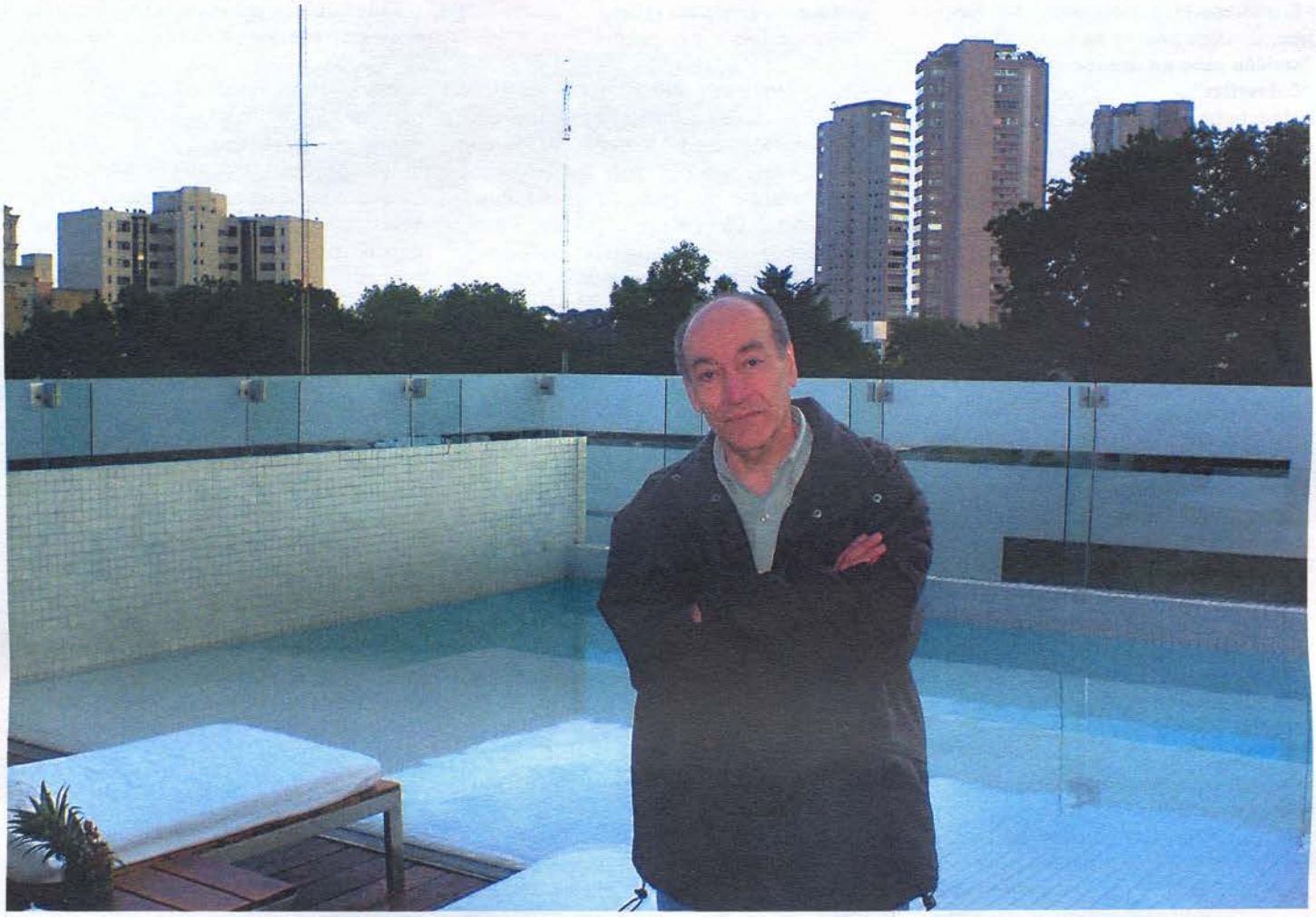
–Sí, eso pasa con revistas como Cinemanía **y todas esas...**
–Sí, pero pasa en todos los periódicos. Tú lees en una sección cultural que de pronto están dando un comentario que está pagado. Muchas veces compran ese comentario y el arreglo lo hacen directamente con las distribuidoras. Entonces adaptan el texto a las necesidades del periódico. Eso sucede prácticamente en todos los periódicos. En *El Financiero* tengo total libertad en mi sección, porque hay una sección cultural y una sección de espectáculos, entonces no tenemos ese problema. Existe más, por ejemplo, la confusión, en un periódico como *Reforma*, o en *La Jornada*. Puedes elegir permanecer en uno con cierta libertad; en mi caso, libertad total, respeto absoluto. Trabajo con Víctor Roura, un escritor bastante polémico. Es un cuentista de primer orden. Total y absolutamente no se puede hablar de él en México, porque es una gente que se ha enfrentado a todo, a todos los caciques. El cine mexicano, la cultura mexicana en general, es un problema de caciquismo. Siempre hay alguien que tira la línea.

–Sí, al que tenés que conocer.
–Al que tienes que conocer.

–Eso lo noté mucho acá, más que en Argentina.
–Es infinitamente más. Aquí el sometimiento al cacique es terrible. Bueno, García Riera era un cacique.

–¿Era amigo de Buñuel de verdad?
–Bueno, Buñuel lo despreciaba bastante. A él, a De la Colina. Los despreciaba bastante. Yo conocí bastante a Buñuel en el año 68, 69; estuve en su casa varias veces. En fin, no puede decirse que fue mi amigo porque eran 42 años de diferencia, y es difícil ser amigo de un anciano. El tipo era simpatiquísimo, un alcohólico sensacional, le doy la mano y me empieza... se empieza a burlar de mí... Sí, me empieza a decir: "Ya llegó el Borges de la crítica de cine, el crítico filósofo". Era una delicia. El viejo me da la mano y lo primero que me dice es: "Usted va a acabar con todos". ¡Desgraciado viejo! Era realmente un demonio. Era divertidísimo. Y claro, la pregunta obligada: "Bueno, ¿y por qué, siendo usted... por qué acepta que gente tan mediocre se acerque a usted?". Entonces él me dice: "Bueno, es que usted también llegará a viejo y va a necesitar compañía del que sea" [risas].

–Pasemos a la crítica específicamente. La crítica debe tener información, evaluación, análisis e interpretación...
–Y la evaluación tiene que ser de las contradicciones de la película. Por supuesto. Y la



descripción, lo más plástica posible. Y el análisis, mientras más formal y cinematográfico, mejor. Menos literario y, digamos, menos histórico, y menos cine de autor, etcétera, etcétera.

–Pero además hay un quinto elemento, que es la escritura. Porque muchas veces en la crítica hay gente que... yo conozco lugares donde enseñan a escribir crítica y enseñan que primero tiene que haber un poco de información, luego hay que hablar de diferentes rubros y luego cerrar con una evaluación. Les dan la estructura. A esa gente no le importa la escritura. Pero vos sos claramente un crítico escritor, que juega mucho con el lenguaje.

–Bueno, mira, no se te olvide que mi formación, digamos como escritor, fue en el Centro Mexicano de Escritores, donde mis maestros fueron Juan Rulfo, Juan José Arreola y Francisco Monterde, que era el presidente de la Academia de la Lengua. Fue un año absolutamente formidable para mi formación, porque ahí escribí *La aventura del cine mexicano*. Claro, el que más me apoyaba era por supuesto Rulfo, que me defendía de todos los otros becarios por mis "inelegancias". A mí lo que más me ha gustado en mi vida es la mezcla de lenguajes y la invención de lenguaje. Incluso en el último periódico que he escrito, donde ya tengo cerca de quince años, más de quince años; en *El Financiero* tenía yo dos columnas; en fin, dos páginas: una los miércoles y otra los lunes. Los lunes se llamaba "Cinelunes exquisito", que todavía perdura, y los miércoles tenía otra que se llamaba "Cinemiércoles popular". Esto quería decir que las dos columnas estaban escritas con dos lenguajes distintos. Los lunes era yo súper culto, ¿sí?, y los miércoles era... bueno, imagínate un periódico que es como el *Mexican Financial Times*, imagínate a los agentes de bolsa leyendo un lenguaje total y absolutamente de la calle, total y absolutamente lunfardo. Imagínate lo que era eso. Claro, esto no es esquizofrenia, es una elección de lenguaje.

–Al hacerse conciente de la escritura...

–Es una escritura... pues, vamos, que el cine es muy divertido. ¿Por qué hay que escribir de una manera muy aburrida? Es idiota. Ser culto no es ser aburrido. Al contrario, es gozar más, incluso el lenguaje. Es la lengua del placer.

–¿Qué te parecen estos análisis académicos que...

–Mira, creo que soy lo suficientemente académico como para prescindir de ese lenguaje espantoso que es el de la academia. A mí lo que me importa más que nada es lo que puedo realmente retroalimentar con los alumnos. Vamos, vampirizar a los jóvenes. Yo tengo 63 años y ellos tienen 18 o 20 años. Tenemos que entendernos en un lenguaje común. Y ese lenguaje común por supuesto es un lenguaje del disfrute cinematográfico. Si yo tuve problemas con los viejos críticos, es porque la línea tenía que ser obedecida puntualmente. Tuve que luchar por mi espacio y por el derecho a que me guste lo que me guste.

–Ese es el primer paso y el segundo es la escritura...

–Y después, conquistar a través de eso tu propia escritura. Claro, a lo largo de mi vida ha habido imitadores que obviamente hacen el ridículo. Porque para poder realmente tener un lenguaje suelto no tienes que tener un lenguaje ligero, hacer pasar el concepto de una manera... eh... podríamos decir... tanto afectuosa como provocadora. Vamos, también hay que pegarle al lector. El lector no tiene por qué ser pasivo. En términos de Eisenstein, "la crítica-puño", no la "crítica-ojo".

–Bueno, murió recientemente Cabrera Infante. ¿Qué pensás de su escritura? También hubo un montón de "Cabreritas"...
–Mira, hubo no solamente "Cabreritas". En México, en el Grupo Nuevo Cine había un personaje abominable que se llamaba Gabriel Ramírez, que después se convirtió en pintor y que recibía en Yucatán la revista *Bohemia* –que no llegaba a la ciudad de México–, donde escribía Cabrera Infante. Y Ramírez publicaba en *Nuevo Cine* la crítica de Cabrera Infante, cambiándole la escritura y firmándola con su nombre. Eso lo sabían García Riera y esa gente con la me enfrenté y decían: "No, es que tiene muchos problemas personales. Hay que dejarlo". Es en serio. La admiración a Cabrera Infante llegó a eso. José De la Colina también tuvo una columna que se llamaba... donde él firmaba "El cronista", en homenaje obviamente a Cabrera Infante. Con eso te quiero decir que el cabrerainfantismo en México fue devastador.

–¿Te parece que fue un gran crítico?
–A mí me parece que fue un gran relator de películas.

–Exactamente. No tenía muchas ideas sobre las películas.
–No, para nada. Hay muchas más ideas en un libro maravilloso que a mí me encanta de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*. Era una idea literaria y eran juegos literarios, pero... Cabrera Infante es *Casablanca*, es *Lo que el viento se llevó*... Bueno, la crítica que me parece estúpida es la norteamericana en general.

–¿Y la revista Film Comment**?**
–Sí, *Film Comment* sí. En fin, el problema es que es muy estreñida. No sé, me gusta una cosa más desbordada. Para hacer fórmulas de ingeniería, me regreso a mi profesión anterior, que era ingeniería química. Yo soy ingeniero químico industrial. He vivido varias vidas.

–En El Amante **nuestra especialidad es el desborde.**
–Eso me encanta. Pero, claro, además tienen un algo que nunca he tenido yo y que lo admiro: tener un grupo que te respalda. Y las pugnas dentro del mismo grupo, que es tu propia dinámica. Eso es sensacional. En mi caso, viví como veinte años apestado y en el cerco.

–Nosotros vivimos peleando, discutiendo.
–Pero, claro. En México no se puede, porque todo el mundo tiene que servirle al cacique. Y como a mí no me importa ser cacique... Al contrario, patear a ver si reaccionan.

–¿Cómo se hace crítica en este momento en que el cine cada vez importa menos y que menos gente lee crítica?
–Mira, escribes por el gusto.

–Por el gusto de escribir.
–Por el gusto de encontrar tres lectores que te dicen: "Me encantó lo que hiciste" o que no están de acuerdo. Pasa es que, nada, creo yo que escribo actualmente más que nunca por provocación, para provocar reacciones. De pronto todo el mundo dice: "Es buena una película como *Las invasiones bárbaras*". No está mal pegarle un poco al lector en sus valores, claro, o en sus pseudo-valores cinematográficos.

–Con los años, ¿qué cambió en tus gustos?
–Bueno, yo creo que todo el mundo empieza por el cine norteamericano, y yo en mi caso empecé por el cine norteamericano de muy niño. Después lo desechas, te conviertes en experto en análisis "westernográfico" y después descubres que vives en México y te aficionas realmente al cine nacional, y en general hoy, como todo el mundo, creo que la oscilación está hacia el cine asiático. Es que finalmente con México tiene una gran coincidencia.

–¿Ah, sí?
–Claro, somos asiáticos, que no se te olvide. ¿Los indígenas mexicanos, de dónde vinieron? Pues de Asia, ¿no? Pero, claro.

–¿Pero la coincidencia en el cine dónde está?
–La coincidencia está: las películas mexicanas más interesantes son películas extremas.

–¿Cuáles?
–*Mil nubes de paz*, por ejemplo. Es una película que es un homenaje a Wong Kar-wai, a Pasolini. Si tú ves una película como *Seres humanos*, pues ahí ves toda la influencia del cine iraní, etcétera. En este tipo de películas hay una coincidencia muy grande con la sensibilidad indígena mexicana. No te olvides que tenemos mestizaje, pero mestizaje en serio. Mis dos abuelas eran indígenas y mis dos abuelos eran españoles. Yo no me invento el mestizaje, soy mestizo. Y cualquiera que insulte a un indígena, está insultando a mi abuela. ¿Con qué derecho? Pero claro. Vamos, el racismo mexicano es por presión, y de negar... el auto-odio.

–Sí, aquí igualmente se ve mucha separación.
–Es feroz.

–Además, en el metro viajan pocos "blancos".
–¿Blancos? Si es puro "prietito". Se dicen "prietitos". "¿Por qué andas con ese prietito? Parece tu sirviente." Pero claro. La clase media mexicana reniega absolutamente de sus orígenes. Mi bisabuelo, que era indígena, y que era combatiente antinorteamericano en la invasión del año 14 en Veracruz, pues a mí me educó de otra manera. Mi bisabuelo me decía: "Mira, parecen muy feroces los gringos pero nomás les metes la bayoneta, solitos se levantan" [risas]. Y el viejo era total y absolutamente ignorante. Nunca aprendió a leer ni a escribir. Se volvió millonario por cuestiones mercadotécnicas, por supuesto, y el viejo mandó a mi abuela a estudiar a Francia. Por eso resulté yo bilingüe, pero era totalmente india. Es una mezcla rarísima. Un día el tipo llegó con un médico porque le decían que tenía mucha sangre española. Y entonces el viejo le dice: "Quiero que me saque toda la sangre española que tenga", ¿sí? A ese nivel. Que, vamos, era el desafío, era una reacción en contra del racismo. Bueno, pero por supuesto, afirmar tu parte indígena, es la parte del Indio Fernández, que era muy indio pero lo primero que hacía cuando llegaba a su casa era enseñarte el cuadro del padre, que obviamente era español. El tipo se parecía a su madre, que era india de la frontera de México. Yo conocí al Indio Fernández y a toda la banda del...

–¿También conociste a Ripstein?
–Bueno, fuimos muy amigos en una época y actualmente, pues, es mi mejor...

–¿Enemigo?
–Hoy es el más querido de mis enemigos. Pero, claro, yo viví durante más de veinte años en el cerco cultural, porque en el México de esa época, durante la guerra sucia de la dictadura impersonal del PRI, no debía existir otra cosa que la verdad oficial, incluso en algo tan poco relevante en apariencia como el cine, y el que me sacó fue él, que se sentía dueño del cine mexicano por haber sido protegido por los sucesivos gobiernos del PRI. Yo no quería ser famoso. Actualmente puede decirse, desgraciadamente, que soy famoso, soy una celebridad en México gracias a la demanda de la película.

–¿Qué película era esa?
–*Mentiras piadosas*. La demanda fue por daños patrimoniales y morales. Los daños patrimoniales son que a resultas de mi crítica había dejado de trabajar dos años. ¡Ojalá! Ojalá un crítico de cine con una nota pudiera retirar de la circulación a todas las momias, sería formidable. Es el más grande homenaje que nadie puede recibir, por supuesto. Yo lo adoro.

–¿Seguiste viendo sus películas?
–Por supuesto, y está comentado en todos mis libros, pero desgraciadamente sus películas son un poco previsibles, un poco estáticas y no tienen mayor interés.

"Yo conocí bastante a Buñuel en el año 68, 69; estuve en su casa varias veces. El tipo era simpatiquísimo, un alcohólico sensacional, le doy la mano y me empieza... se empieza a burlar de mí... Sí, me empieza a decir: 'Ya llegó el Borges de la crítica de cine, el crítico filósofo'. Era una delicia."

–Cuando vine a México, me sorprendió enterarme de que a muy pocos les gusta el cine de Ripstein...
–Pero ¿cómo nos va a gustar si lo que oyes es tan ridículo...?

–Pero afuera le va bien.
–Sí, y te lo venden como cineasta, y el pobre señor no sale del plano secuencia, venga o no a cuento; "plano secuencia" porque no sabe filmar. Tiene alguna buena. Bueno, hasta Ripstein tiene buenas películas; *Cadena perpetua* es buena, una película más o menos vital.

–Y en cuanto a lo que se conoce afuera de cine mexicano... cuando salió Amores perros**, de González Iñárritu, fue una sensación.**
–Bueno, por fortuna por lo menos era gente de otra generación. Una película totalmente descerebrada, que creía que estaba innovando porque estaba filmada de una manera pulverizada. A mí me parece de una estupidez absoluta. Me gusta un poco el primer cuento.

–Sí, el primero sí...
–Sí, el primero tiene cierta fuerza. En fin, es una película con cierto ímpetu, es extraordinariamente tonta pero, en fin, es una película embotada, truculenta, que tiene algo del viejo cine nacional, sobre todo en el primer corto. Esa sería mi crítica de la película.

–¿Qué pasó después con el corto de Iñárritu de 11'09'01**?**
–Eso es aterrador, era el peor de todos, por supuesto. Una película que trabaja con esa pobreza en la banda sonora... ¿Cómo te atreves a hacer una película con pantalla en negro con pequeños flashazos para valorar la gente que se tiró por las ventanas? Es estúpido.

–Encima, si era blanco por pudor, ¿cómo mostraba a los tipos saltando de las ventanas?
–Pero claro. Además, la misma mentalidad, sacarle plusvalía a la carroña...

–Y diciendo que no se la estaba sacando...
–...que es lo mismo de *21 gramos*. Y aquí, como les salió muy mala la película, simplemente la revolvieron. Se enteraron de que Rulfo escribió de una manera cronológica la obra maestra de la literatura mexicana del siglo XX, *Pedro Páramo*, y que sus amigos la revolvieron y le dieron un misterio que no tenía la novela. Y que les salió muy bien, porque eran geniales Alí Chumacero y Juan José Arreola, que son los que revolvieron la novela; eran geniales. Y sacaron los capítulos que no les gustaban.

–¿Y Del Toro, qué te parece?
–Del Toro es malísimo, a mí me parece pavoroso... Pavoroso. Esas defecaciones visuales que culminan en esa película como *Hellboy*. ¿Esa adónde iba? No iba a ninguna parte. La que más o menos medio se salva es *Mimic*, que para no ser más que una sombra de un reflejo de un remedo de Cronenberg, no está mal.

–¿Y este Cuarón?
–Cuarón... fíjate que Poncho filma bien. El problema es que es extraordinariamente banal. El problema de él es que su dimensión es *Harry Potter*. El mejor *Harry Potter* es el que hace, porque no ha salido de la mentalidad de 13 años.

–Hay una banalización del cine en general, igualmente.
–Pero por supuesto, sin duda.

–Hay muchas películas de "niño rico con tristeza"...
–Pero claro, como el caso Cuarón. *Y tu mamá también* es una película que tenía cierta frescura, aunque...

–El final arruina...
–Es que la película es estúpida. Sólo las españolas cogen, las mexicanas todavía no aprenden. Es estúpido. Pero claro, sí, las mexicanas todavía viven persignándose el coño, es estúpido; viendo las telarañas entre la vagina, es imbécil. Además, esa idea de inventarte "el verdadero México" en la banda sonora mal sonorizada, a mí me parecía abominable.

–Y con música en inglés.
–Tienes razón. "Y chu mamá chambién." Película hecha para extranjeros.

–¿Hay algunos directores de los cuales no veas más películas?
–Mira: el problema que siempre se ha padecido en México son los críticos de cine fóbicos. Hay una tradición, tal vez no sea tanto en la Argentina, pero aquí está la tradición de los críticos fóbicos, que no ven una película por miedo a que les guste. O que te dicen: "Es que es tan mala que no la he visto". Estoy definitivamente en contra de eso. Tienes la película y por lo menos compras un DVD pirata y la miras aunque sea en fast forward.

–¿Y alguna película que te haya gustado de los últimos años?
–Del cine norteamericano, me gustó mucho *Elephant*; creo que Van Sant está muy por encima de todos estos. Y, por supuesto, las películas de los grandes estilistas, Clint Eastwood, en fin... hay otros... pero creo que no me quedaría con un cineasta, con cinco películas específicas. Seguir la trayectoria me parece un poco ocioso ya. No sé si estás de acuerdo en esto. Seguir la trayecto-

ria de un cineasta y sentirse obligado como los viejos *Cahiers*, que aunque se tire un pedo fílmico tiene que ser muy bueno porque hay que olérselo porque se lo dio un señor que es el gran cineasta. Me parece imbécil.

–El autorismo puede ser muy constrictivo.
–Sí, no tiene sentido. En el cine mexicano me puede gustar una película y la siguiente no, en fin, yo creo que es imposible. Me pueden gustar los cortos, te puedo decir que veinte cineastas mexicanos absolutamente geniales solamente han hecho un corto. Carolina Rivas, la directora de *Año cero*. Es una adaptación de un cuento de Rulfo; absolutamente genial.

–¿Y la sensación mexicana de este año en festivales, Temporada de patos**?**
–Tengo una relación bastante encontrada, pero finalmente creo que es una mala película de Ozu pero una buena película de Jarmusch.

–A mí me parece que es una película positiva para el cine mexicano.
–Sí, es una película fresca. Es otra generación, es otra manera de concebir el cine, y lo que tienen las nuevas películas mexicanas, y que es muy importante: una conciencia formal, que las otras no la tenían. Lo hacían por intuición. O la gente que definitivamente acababa con la forma, lo que he llamado el "Efecto *Nicotina*". *Nicotina* es una película alucinantemente estúpida. Esa es una línea que se impone en México, de destruir la imagen para no tener que darle intensidad. Es muy Cececeano eso, es muy del CCC [Centro de Capacitación Cinematográfica]. Ese tipo de películas. El CCC tiene buenas películas pero esta no es de ellas, y son los formadores. Los formadores de cineastas. Imagínate que tu maestro de realización es el que tiene que autorizar tu proyecto y el que tiene que decir qué película pasa a película o se queda en video. El problema de México es que muchas de las películas de las escuelas de cine no son las mejores. ¿Quién llega a hacer la ópera prima? ¿Y qué película no le gustó a tu maestro? La película ni siquiera llegó a copia compuesta.

PARTE 2
ENERO 2007
PREGUNTAS POR MAIL

–En ocasión del festival de Cannes 2005, con la presentación de Batalla en el cielo **y** Sangre**, empezó a hablarse de que había un "nuevo cine mexicano". ¿Existe tal cosa? ¿O la situación de 2005 fue más bien similar a la de 2004 y a la de la década anterior?**
–Desde un punto de vista económico, de financiamiento, dependiente en su gran mayoría del Estado, o sea el Imcine, la situación del cine mexicano se ha vuelto estacionaria. Sólo hay escasas excepciones. Vivimos en la dictadura de las compañías transnacionales –o mexicanas con criterio de transnacional– que controlan la distribución y la exhibición. Y no hay gobierno que se atreva a afectar esos intereses. Aquí lo llamamos "El Matadero". Todas las películas mexicanas, sean del Estado o independientes, terminan en El Matadero.

Sin embargo, existen y subsisten películas heroicas, como las eróticas gays de Julián Hernández –*Mil nubes de paz..., El cielo dividido*–, las fantasías *sadianas* de Alan Coton –*Soba*– e Iván Ávila Dueñas –*Adán y Eva todavía*–, las fábulas pulsionales de Gerardo Naranjo –*Drama/Mex*–, que se suman a las excepciones de Reygadas y Escalante para anunciar, aunque sólo sea estéticamente, un cine mexicano diferente, si bien condenado a la no-recuperación en taquilla y atenido sólo a su posible venta en el extranjero.

–Luego, en 2006, una película como En el hoyo **circuló con éxito por muchos festivales. ¿La película de Rulfo representa una zona del cine mexicano o es más bien un ave solitaria?**
–La cinta de Rulfo pertenece a un conjunto de películas de docuficción que han venido a renovar la práctica genérica en México. De escasísima difusión dentro y fuera del país, pero vigorosa y magnífica. A esa corriente pertenecen *Toro negro* de Pedro González Rubio y Carlos Armella, *Relatos desde el encierro* de Guadalupe Miranda, *Los últimos zapatistas* y *Pancho Villa-La revolución no ha terminado* de Francesco Taboada Tabone, *La palomilla salvaje* de Gustavo Gamou, *La Santa Muerte* de Uxval Gochez, *Su nombre es Chavela* de Carlos González Ibarra, y algunas más.

–Hoy, a principios de 2007, con los éxitos y premios y nominaciones hacia afuera de El laberinto del Fauno**,** Niños del hombre **y** Babel**, se habla de la fortaleza del cine mexicano y de su éxito y cosas por el estilo. Incluso hubo felicitaciones oficiales de los poderes públicos mexicanos. ¿Qué pensás de estos fenómenos, las películas, la repercusión, las felicitaciones, etcétera? ¿Tienen algo que ver estas películas con "el cine mexicano" y/o con México?**
–En México aún se confunde la creencia con las ganas de creer. Sobre todo por parte de los mexicanitos acomplejados, congresistas incluidos, para los que sólo existe el reconocimiento foráneo; su lema parece ser: "Me piensan en el extranjero, luego existo". Las tres cintas que mencionas ni son realmente mexicanas ni benefician al cine mexicano ni lo perjudican, sólo le hacen puro aire. La pesadilla de los jóvenes cineastas mexicanos realmente talentosos, y que combaten desde adentro, continúa, con ellas o sin ellas. Aclaro, sin embargo, que he cambiado un poco mis opiniones sobre el cine de Del Toro y Cuarón. *El laberinto del Fauno* me parece un *Harry Potter* de fantasía, un poco mecánica y con un tema tan fuerte como el machismo franquista, pero por lo menos Del Toro parece haber superado su manía por los monstruitos nauseabundos y sus fabulitas taradas. Por su parte, Cuarón con *Los niños del hombre* se hunde en la mediocridad de una estética de la destrucción confusa, grandilocuente y batetodo, a la que cree redimir con una sobrecarga de melomanía entre cultísima y aceda.

–Aquí en El Amante **tanto** 21 gramos **como** Babel **nos parecen películas horribles y hasta cretinas. ¿Cómo son recibidas por la crítica en México? ¿Cómo evaluarías la situación actual de la crítica en México?**
–*Bobel* [sic] es una abominación para recomendar a los gringos que no dejen a sus hijos encargados con sirvientas mexicanas porque acabarán cruzando la frontera como clandestinos, presenciando abestiadas orgías mexicanas y deshidratándose abandonadas en el desierto, aparte de recomendarles a los mismos inermes gringos que no viajen a territorios árabes porque allí hasta los niños son terroristas natos. La cinta de Arriaga y González Iñárritu forma parte de lo que podríamos llamar un tramo del muro psicológico que respalda a la erección del muro físico que tiende Bush en su frontera con México. De ahí su éxito internacional y globalizado –entendiendo por globalización, no una mundialización pluricultural y respetuosa, sino el reconocimiento de la hegemonía yanqui–. La crítica mexicana, salvo honrosas excepciones, es blanda, *light*, complaciente y llena de compromisos personales y mezquinos; en lo único se distingue del oneroso marketing brutal que acompaña el lanzamiento de las películas, es que está peor escrita. **[A]**

AVANT PREMIÈRE
EXCLUSIVA PARA LOS LECTORES DE **EL AMANTE**/CINE

EL AMANTE y **Warner Bros. Pictures** te invitan a la avant première de **Cartas desde Iwo Jima** de Clint Eastwood, el lunes 12 de febrero a las 20 hs. Village Recoleta. Vicente López 2050.

PRESENTANDO ESTE EJEMPLAR PODRÁS ASISTIR A LA FUNCIÓN. VÁLIDO POR DOS ENTRADAS HASTA AGOTAR LOCALIDADES.

EL AMANTE / ESCUELA

CRÍTICA DE CINE

El 19 de febrero comienza la inscripción

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, DVD, 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
Cine y otras imágenes
Conocer para escribir: teoría y crítica de cine fuera del periodismo (taller)

DIRECTOR GUSTAVO NORIEGA
PROFESORES DIEGO BRODERSEN, AGUSTIN CAMPERO, GUSTAVO J. CASTAGNA, LEONARDO M. D'ESPÓSITO, JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ, MARCELA GAMBERINI, JUAN CRUZ GONELLA, JUAN PABLO MARTÍNEZ, AGUSTÍN MASAEDO, GUSTAVO NORIEGA, JAVIER PORTA FOUZ, EDUARDO ROJAS, DIEGO TREROTOLA, PAULA VÁZQUEZ PRIETO.

Para informes, llamar al **4951-6352** o escribir a **elamanteescuela@fibertel.com.ar**.
Inscripción: desde el 19 de febrero, los lunes, miércoles y viernes, de 10.00 a 20.30 hs.
Horarios, aranceles y programas, próximamente en **www.elamante.com**.