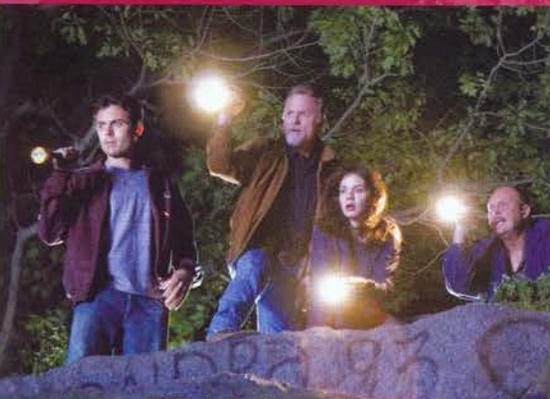


**Por una crítica política: ¡bajen el precio de la entrada de cine! + contra el periodismo (que está en crisis): publicamos el imprescindible artículo de Claudio Uriarte + crisis en la crítica y en el cine argentino + discusiones entre críticos + manifiesto de las críticas del futuro + ¿incluso la abyección está en crisis? + proyecciones digitales en Brasil + la tapa: sí, es un homenaje a la revista Crisis**

+

**DOSSIER  
HERZOG**  
Segunda  
parte



**+ Desapareció una noche:** Ben Affleck también sorprende **+ Estrellas +** Entrevista con León y Martínez **+ Crímenes oscuros.** (se estrena una de Kiyoshi Kurosawa) **+ ¡Mataron otra vez a Jesse James!**

187

ARG \$ 11,50  
URU \$ 95  
AÑO 17  
ISSN 150636  
0.01.87  
9 770329 260003



Las cosas que sólo te gustan a vos, guardalas en un DVD Teltron.



**bolsas  
de viaje**

showroom (54 11) 43 02 10 56  
[www.bolsasdeviaje.com.ar](http://www.bolsasdeviaje.com.ar)

PRESENTANDO ESTE EJEMPLAR EN BUEN DIA DEL DIA 15 DE DICIEMBRE, PLANETRIO TE LLEVAS UN REGALO SORPRESA!

**EL AMANTE DIJO "YO TAMBIEN ME UNO A LA LUCHA POR LA LIBERACION DEL GORRION DE BARRIO"**

■ Recuerdan cuando con 22 pesos, lo que costaba un CD, podían ir tres veces al cine un viernes a la noche? Ahora, con lo que vale un CD promedio no llegan a pagar una entrada y media. Es cierto, los CDs subieron poco de precio luego de la devaluación, porque si suben mucho más se van a vender aún menos y el negocio no cierra. El problema es que en el cine la entrada sube y el negocio cierra. A las empresas les da lo mismo que vayan dos personas a \$ 17 cada una que cuatro a \$ 8,50. Si va menos gente y paga cada vez más caro, incluso hasta pueden poner aún menos empleados. (Una pregunta: si un complejo de cine pone a un solo boleterero para doce o quince salas y nos multiplica escandalosamente la pérdida de tiempo en la fila, ¿no es lícito que con una entrada veamos todas las películas del complejo?) Es más, si consiguen atraer un público que puede pagar \$ 17 cada entrada, y diferenciarlo del que no puede, podrán aumentar el coeficiente de "venta de pochoclo por espectador" (con el pochoclo y otras golosinas que venden en el "candy bar" a esos precios también astronómicos). Sí, hay promociones, pero en su mayoría son para quienes tienen cuentas bancarias o propiedades o servicios a su nombre. Y aquí entramos en otra discusión: ¿es ir al cine lo suficientemente importante como experiencia social, cultural, vital como para preocuparse por garantizar el acceso a más cantidad de gente? Nosotros creemos que sí. Y creemos que el precio de la entrada debe bajar (ey, nuevo gobierno). Y que el periodismo debe mejorar, por eso hacemos algo que no suele hacerse en periodismo: publicar un texto de hace catorce años, y ya publicado en otro medio. Es que el texto de Claudio Uriarte es una obra maestra. Eso, creemos que el periodismo puede dar obras maestras. Y que la crítica debe criticarse. De todas estas cosas (y de cómo se proyecta digitalmente en Brasil) hablamos en las primeras páginas de este número. Esto no quiere decir que no nos hayan gustado los estrenos. Varios nos gustaron y hasta nos sorprendieron. Si no fuera así, no tendría sentido empezar este décimo séptimo año de vida. Traducido: ¡que ya cumplimos dieciséis!

**Director**  
Gustavo Noriega  
**Jefe de redacción / Editor**  
Javier Porta Fouz  
**Productora general**  
Mariela Sexer  
**Diseño de este número**  
Victoria Quintiero  
Lucas Varela  
Paula López  
**Corrección**  
Eugenia Saúl  
Mariana Saúl

**Colaboraron en este número**  
Tomás Binder  
Nazareno Brega  
Diego Brodersen  
Agustín Campero  
Gustavo J. Castagna  
Leonardo M. D'Espósito  
Juan Manuel Dóminguez  
Fabiana Ferraz  
Marcela Gamberini  
Jorge García  
Josefina García Pullés  
Fernando E. Juan Lima  
Mariano Kairuz

Federico Karstulovich  
Marina Locatelli  
Juan Pablo Martínez  
Agustín Masaedo  
Marcela Ojea  
Jaime Pena  
Eduardo Rojas  
Eduardo A. Russo  
Hernán Schell  
Ezequiel Schmoller  
Guido Segal  
Manuel Trancón  
Diego Trerotola  
Marcos Vieytes  
Sergio Wolf

**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. 15 5325-9787

## SUMARIO

### Estrenos

- 18 Desapareció una noche
- 20 Estrellas + Entrevista
- 24 Polémica: **Crímenes oscuros** + sobre K. Kurosawa
- 27 **Café Lumière**
- 28 Polémica: **El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford** + Sobre otros Jesse James
- 30 **4 meses, 3 semanas, 2 días**
- 31 **La mujer de mis pesadillas**
- 32 **Supuesta polémica:**  
Un pogrom en Buenos Aires
- 33 **A los cuatro vientos, Galipolli, Leones por corderos**
- 34 **Amores asesinos; Beowulf, la leyenda; Hércules 56**
- 35 **Después del casamiento; Justicia a cualquier precio; Bee movie, la historia de una abeja**
- 36 **Cobrador, In God We Trust; Pueblo chico; Mi dulce Jinjima; Quiéreme; Susurros de terror; Hunabkú**
- 37 **De uno a diez**
- 38 **Llego tarde: La Dalia Negra**

### Festivales

- 39 San Sebastián
- 42 Marfici

### DVD

- 44 Una tragedia americana
- 45 Funny Ha Ha
- 46 El libro de la selva
- 47 Arma fatal, La esperanza vive en mí
- 48 Qué me bajo
- 49 Qué me escucho, Qué me compro, Qué me alquilo

### 50 Libros

### 51 Cine en TV

### 52 Obituarios

### 53 Desde España

### Dossier Herzog Segunda parte

- 54 Filmografía comentada 1980-2007
- 61 Sobre algunos documentales
- 62 Adelanto del diario de filmación de **Fitzcarraldo**

# El disidente

por Gustavo Noriega

**E**n julio de este año murió en un accidente doméstico Claudio Uriarte, un periodista que, entre otros trabajos, cubrió durante muchos años la sección Internacionales de *Página 12*. Al momento de su muerte, Uriarte ya no trabajaba en ese diario. Su estrella hacía mucho que había comenzado a declinar. Fue un gran periodista y crítico cultural que se fue aislando progresivamente. Dejó algunos textos extraordinarios, escritos en la década del 90, como su memorable biografía de Massera, *Almirante Cero*, pero poco de lo producido en los últimos años tuvo trascendencia. Debió haber sido un analista famoso, un crítico respetado y polémico de quien cualquier medio hubiera estado orgulloso de contar entre sus filas. En cambio, murió olvidado por casi todos. Algunas de las razones de su extrema marginalidad están en sus propios artículos.

Uno de ellos fue publicado en el número tres de la revista de ensayos *La Caja*, que dirigía Tomás Abraham, en abril de 1993. Se titula "Contribución a la crítica de la verdad periodística" y es una de las más claras y lúcidas impugnaciones de la práctica periodística que se hayan escrito en nuestro país. Con la muerte de Uriarte, el texto fue recordado por algunos pocos. Diego Rottman lo subió a su blog [www.malaspalabras.com](http://www.malaspalabras.com) y ahora, con la autorización de Tomás Abraham y del hijo de Claudio, Gabriel Uriarte, lo publicamos en estas páginas en toda su extensión.

Ya pasaron más de catorce años de la publicación de aquella nota y su vigencia es total. No es muy difícil de verificarlo en el área de espectáculos. Los suplementos de los diarios han resignado toda pretensión de protagonismo en aras de seguir "lo que le interesa a la gente". La responsabilidad de los medios en la gestación del gusto de los lectores jamás es puesta en cuestión. A diferencia de lo que sucedía en la época en que apareció aquella nota de Uriarte, hay en la actualidad una gran cantidad de gente con formación y calidad de escritura. Incluso algunos de ellos escriben en los medios. Sin embargo, los diarios prefieren resignar línea editorial y una toma de posición y disuelven toda expresión personal y política en una medianía amorfa que se supone se adecua a la mayor cantidad de lectores posible. La crítica nunca fue más libre, menos condicionada. Esta libertad

no aparece como consecuencia de una voluntad en ese sentido, sino porque la crítica ocupa el lugar más insignificante en la generación de expectativas culturales. Esa libertad rara vez, o nunca, es aprovechada. La resignación es el ánimo predominante.

Como contraposición a esa abulia, el artículo de Uriarte que aquí ofrecemos, una suerte de panfleto ilustrado lúcido e impiadoso, termina con un emocionante llamado a la rebelión. Después de pintar un panorama desolador, en donde cuestiona cada punto del ejercicio del periodismo en tiempos modernos, desde la sujeción al espacio disponible y uniforme hasta la periodicidad, pasando por su impostación de hombre progresista y antisistema, Uriarte abre un espacio posible: "La resistencia es difícil, y probablemente sin esperanzas. Sin embargo, el sistema, por la misma lógica de su sobreextensión totalitaria ha dejado libre un espacio: la posición del disidente, única figura de oposición posible en una sociedad sin oposición. [...] El disidente correctamente carece de esperanzas en el 'proletariado' o el 'pueblo' (una manga de canallas con vocación de informantes policiales), pero no cede al consuelo del colaboracionismo progresista y se mantiene en su reflexión crítica solo, estoicamente, le cueste lo que sea, como si fuera un iluminista de nuevo tipo; quizás (para parafrasear libremente a Adorno) como un iluminista negativo".

Y finalmente, el disidente en armas, Claudio Uriarte, anuncia lo que considera "una modesta proposición": "El 'diario' aperiódico, que debería salir sólo de vez en cuando (cuando hubiera novedades, cuando hubiera algo nuevo que decir), que resistiera toda lógica y presentación de mercado, renunciara a toda homogeneidad ideológica y se propusiera y circulara como consigna y como forma de reconocimiento y supervivencia de una diáspora de individuos anónimos, aislados y dispersos. El 'diario' aperiódico, periódico del antiperiodismo, quizá ni siquiera debería tener nombre".

Claudio alguna vez escribió en *El Amante*, nos leyó con simpatía y nos regaló su amistad, generosa y amplia. La reproducción de este artículo funciona a la vez como homenaje y como guía, como recuerdo de un amigo y como manual de instrucciones para las próximas generaciones disidentes. [A]



# Contribución a la crítica de la verdad periodística

por Claudio Uriarte

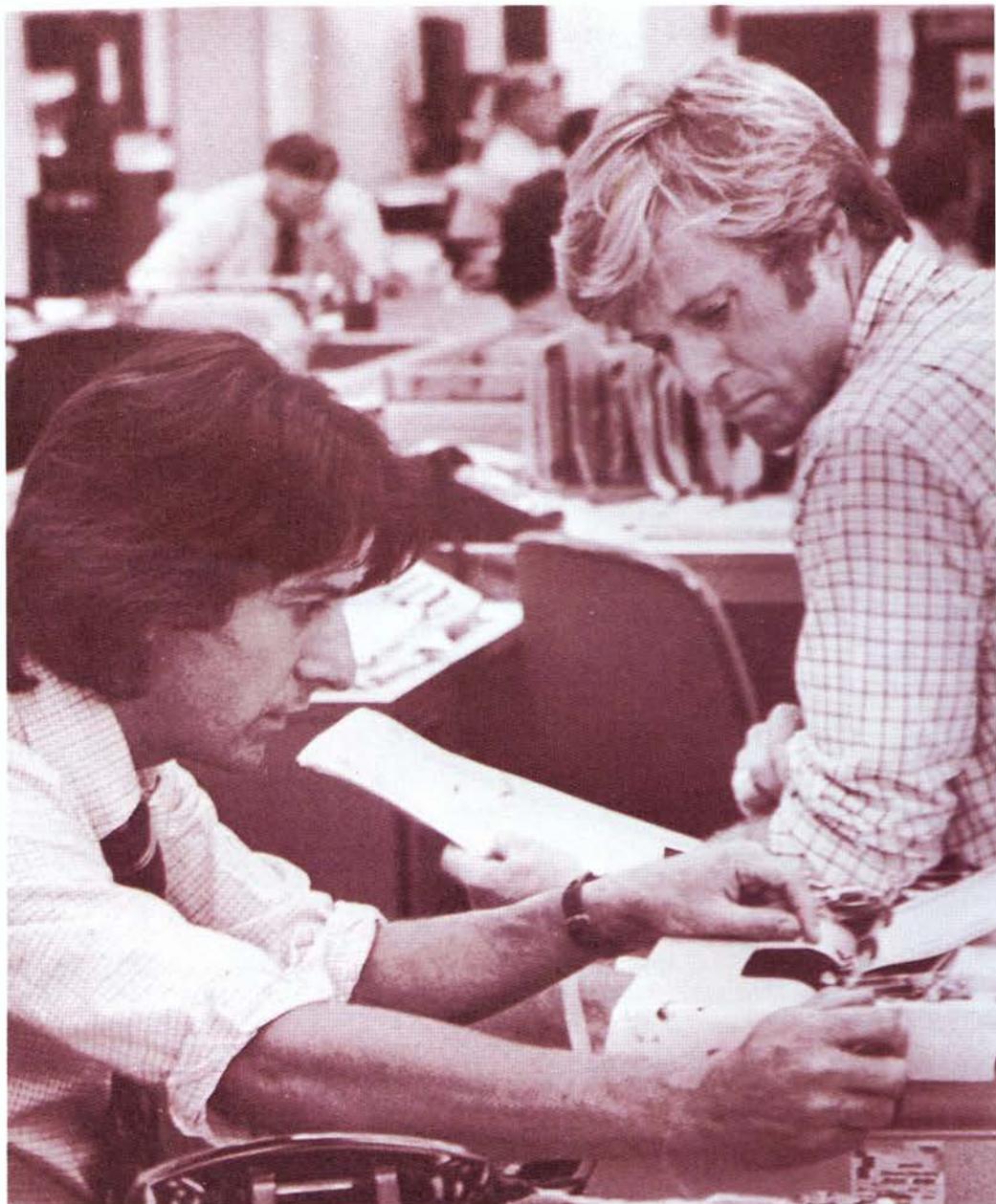
El periodismo vive en crisis, en el noventa y tres, y en el dos mil también. Y en 2007. Claudio Uriarte escribió hace catorce años este artículo que deberíamos seguir leyendo, hasta que nos demos cuenta de que el periodismo se puede criticar, como cualquier otra actividad de las que suele criticar el periodismo. Agradecemos a Gabriel Uriarte y a Tomás Abraham por autorizarnos a publicar esta nota.

*“Un demócrata de vieja cepa no pediría hoy libertad de prensa, sino libertad respecto de la prensa”.*

Oswald Spengler, *La Decadencia de Occidente* (1922)

Los diarios, semanarios, quincenarios y demás ediciones periódicas son publicaciones que sólo deberían salir de vez en cuando. El concepto mismo de periodicidad es lo que debe ser críticamente puesto en duda, tanto más en un mundo en el que el periodismo ha adquirido la legitimidad autorreferente y tautológica de un poder que se encuentra más allá de todo cuestionamiento, y en una sociedad en la que el periodismo ha sustituido efectivamente a la metafísica, la filosofía, la ideología social, la discusión de las ideas y hasta el mismo arte. Se diría que, a medida que estas disciplinas mueren como preocupaciones sociales, el periodismo las vampiriza para capitalizar sus desechos bastardos, como una inconsistente y cambiante ciencia de híbridos que reciclara todo pensamiento para volverlo lugar común, o bien lo acepta sólo cuando éste se había vuelto cliché. El periodismo no sólo sería colección de los fragmentos rotos del gran edificio de la historia, sino basurero de los pedazos en que se ha desmoronado toda reflexión sobre ella.

El periodismo ha otorgado legitimidad a una idea cuya única verdad son los ritmos de reproducción de la fuerza de trabajo de la productividad alienada: la noción de que el tiempo transcurre en períodos de veinticuatro horas por día (o de una semana, o de un año). Los hechos, ante los que el periodismo se comporta como si fuera un recipiente hueco y neutro, se acumulan, analizan y desmenuzan en sus prolijos compartimentos temporales como si fuera él lo que les diera forma, y cada tanto se publica un “balance semanal” o “mensual” o “del año” como si el almanaque fuera lo que verdaderamente definiera los límites, la duración y la mecánica de los procesos, y en inconsciente pero perfectamente consistente reproducción de la práctica de la empresa capitalista que a fin de año rea-



liza su “memoria y balance”: se hace un equilibrio de entradas y salidas, de ingresos y deducciones en la gran fábrica de procesamiento de la información (que es la materia prima de la que viven estos medios), y en esto se destruyen la idea de historia y el concepto de proceso histórico en el mismo momento en que los periodistas, con paradójica e involuntaria ironía y como si quisieran curarse en salud del mismo sistema de banalización e intrascendencia a que los lleva su oficio, adornan su producción con adjetivos como “histórico”, “trascendental” y “sin antecedentes”, en parte porque la memoria de la que viven es breve, ignorante, aconceptual y fenoménica, y en parte, porque necesitan volver a despertar permanentemente la atención de un proletariado intelectual de lectores abúlicos, vencerlos de repetir la compulsión de consultar el diario cada día. Sin duda, hay que preguntarse si es el periodismo el que destruye la historia o meramente refleja esa destrucción; si la historia misma no se ha vuelto periodística, mecánica y cuantitativa (en cuyo caso el periodismo sería su espejo fiel y funcional, a lo sumo un auxiliar privilegiado de sus medios de reproducción) y fundamentalmente debe aclararse una divisoria metodológica: si se cree en un concepto de historia como universal, con sentidos, procesos, organicidad y lógica propias o si se la considera como un mero receptáculo de hechos. La posición de este artículo es la primera; si la posición del lector es la segunda, abandone la lectura y vaya a comprar el diario.

La irracionalidad del periodismo puede mostrarse con un extremo de su propia práctica; la necesidad, cuando se trabaja un domingo—día generalmente pobre en noticias— para el matutino de un lunes, de exagerar hechos de importancia secundaria para que justifiquen los títulos de un diario, si el domingo en cuestión no ha tenido acontecimientos deportivos importantes. Vale decir que el criterio que manda es el formato del diario, su diagramación, su espectáculo y su propuesta de lo que constituye un día, principio por otra parte idéntico al que rige en los días de más noticias, cuando éstas deben ajustarse a la pauta publicitaria o “forzarse” ligeramente con estratagemas de estilo: “Quedan 48 horas para el vencimiento del ultimátum”, “Serían eminentes definiciones sobre la crisis planteada”, “Primera visita del Papa a Benín” o “La recesión más grave en doce años”. El *Guinness Book of Records* es el pobre sustituto para los instrumentos de valorización y jerarquización de hechos que sólo puede proveer una filosofía de la historia. Incluso cuando ocurren acontecimientos verdaderamente importantes y novedosos, ya es difícil distinguirlos en esa rutina tipográfica, por más que se apele a titulares catástrofe. Y se aplasta toda proporcionalidad: la pseudonoticia de un día cualquiera se infla para

que luzca importante; la noticia importante se comprime y achata para que acate el formato del diario. El periodismo comprime el rango dinámico de los acontecimientos, del mismo modo que la música funcional apaga los extremos para compatibilizar a Mozart, Louis Armstrong y Prince.

Actualmente, es cierto, las publicaciones periódicas se han desprendido un poco de estas herramientas primitivas y en lugar de exagerar información abordan temas específicos de actualidad en forma monográfica, publican pseudoensayos y ofrecen investigaciones de carácter relativamente intemporal que justifiquen la edición. Sin embargo, y bajo el pretexto de jamás discontinuar el servicio de informar al público, estas nuevas técnicas terminan confiriendo al periodismo una inusitada autonomía respecto de la noticia: el periódico mismo se vuelve protagonista de los hechos y hasta el mismo hecho; su misma existencia resulta noticia. Sin que se note mucho, comienza a cerrarse el círculo de un gesto esencialmente autoritario, de una actividad con capitales, jerarcas, especialistas y reporteros que esencialmente se han nombrado como autoridades a sí mismos y que se legitiman en la sociedad por el solo hecho de la repetición: cualquier firma reimpresa con frecuencia en un periódico puede convertir al portador en un experto, por lo mismo que decía Joseph Goebbels que la gente creería cualquier cosa si se la repitiera suficientes veces.

El hecho que hay que reprocharle al periodismo no es su frivolidad, su inconsistencia o sus faltas a la verdad, sino que él mismo, por su propia dinámica, es una falta a la verdad, es la versión degenerada de la historia de una sociedad que ha renunciado al concepto de verdad. Al periodismo hay que reprocharle que exista.

**Izquierdismo profesional.** La dificultad para analizar críticamente este poder radica en un bloqueo conceptual que se encuentra en los dispositivos fundantes del pacto democrático: el proyecto del periodismo como colaborador de la Ilustración, como socializador de ideas, noticias y tendencias y como agitador del iluminismo, la cultura y la información después de siglos de oscuridad y opresión. El periodismo dispuso siempre de una intensa filiación jacobina, que puede rastrearse tangencialmente por el hecho de que en él tradicionalmente encontraron refugio artistas, escritores, intelectuales, contestatarios y desclasados, y que es el hilo que lo conecta al volante político, al cartel callejero y a la pancarta de masas: vendría a ser algo así como el *house organ* de la sociedad civil. El prestigio iluminista del periodismo se remonta a la historia preburguesa, cuando no sólo se impedía la información, sino la misma alfabetización, donde la cultura era restringida y donde todo saber se

correspondía a un determinado poder de clase. El periodismo, en las épocas en que la Iglesia todavía dominaba la cultura y en que la burguesía estaba lejos de desplazar a la nobleza y a los señores feudales, hubiera resultado una idea intrínsecamente subversiva; en la época de la Ilustración y de la burguesía, acompañó decisivamente cada avance. El periódico resultaba político por el solo hecho de existir.

Hay una sorprendente continuidad constitutiva respecto de estos orígenes, en una época en que la Ilustración ya no es subversiva, en que el poder quiere alfabetizarnos a todos, pero sólo para que leamos sus órdenes. El periodismo, que recién ahora logra desprenderse un poco del estigma de sus orígenes lúmpenes, siempre ha dependido para sostenerse de la producción de noticias, que en el glorioso pasado eran la verdad, las armas, las redes y las contraseñas de la sociedad emergente y que ahora son las células en las que coagula la descomposición del tiempo. Las noticias son quiebres de la continuidad, son rupturas, anomalías y anormalidades; como decía un veterano Secretario de Redacción argentino a sus subordinados, “la noticia es el hombre que muerde al perro”; y es natural que los más indicados para encontrar, investigar y develar esas noticias sean contestatarios, marginales y desposeídos, que ansían ver en cada sacudón una ruptura y una crisis del poder: “Los mejores diarios de derecha—decía otro experimentado periodista argentino, en las épocas de represión— se han hecho siempre con redactores de izquierda”. Se puede decir que la noticia, punto aislado del curso de las cosas, y que el periodista debe desentrañar para encabezar una nota, tiene una vida paradójica: los periodistas la anuncian o la denuncian, como si fueran los detectives sociales que descubrieran la verdad de un jeroglífico de múltiples significados posibles, pero que entretanto el público lector la recibe como estructuralmente ajena, como lo que “le pasa” a él y como constatación de su propia inactividad histórica.

El periodismo, de esta manera perfectamente diabólica, tiene para sí lo mejor de los dos mundos, come su torta y se queda con ella, repica y anda en la procesión: al mismo tiempo que está legitimando la pseudohistoria de la productividad burguesa, absorbe, neutraliza y capitaliza para sí a los ingenuos redactores de la izquierda que de otro modo quizá se opusieran a ella, y que en lugar de eso se sienten heroicos, orgullosos y provocativos por el hecho de “llegar” al público con una supuesta verdad liberatoria y desmitificante, lo que antes tenía que ver con propósitos de agitación revolucionaria, pero ahora se identifica cada vez más con la vanidad más egocéntrica y frívola, y en realidad sirve sólo a los propósitos de los poderes que organizan carcelariamente el tiempo. La masa lectora no

es inocente de esta pantomima: el lector sigue y admira a su periodista rebelde y contestatario y cada cosa queda en su lugar, en el diario que ha dejado de ser agitador y movilizador para convertirse en una simulación congelada de enfrentamientos, tendencias y dinámica social, y en maqueta de un Parlamento abierto dentro de una sociedad ideológicamente cerrada: *The New York Times*, por ejemplo, suele publicar en su página de opinión artículos antagónicos sobre un mismo asunto, lo que a primera vista abre el arco de disenso democrático pero visto más de cerca fija los límites del enfrentamiento y de la oposición posibles.

Illuminista primero, el periodismo se volvió izquierdista a los ritmos de la historia del socialismo, el marxismo, la socialdemocracia y el revolucionarismo leninista. Anarquistas, contestatarios y socialistas primitivos tuvieron a la palabra escrita en el mismo lugar de trascendencia social que el iluminismo burgués; Marx y Engels, como lo prueban *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* o el *Manifiesto Comunista* no desdeñaron formas periodísticas o semiperiodísticas; la socialdemocracia alemana era notable por su erudición, sus periódicos, sus bibliotecas y sus archivos; la teoría revolucionaria de Lenin proponía que el “organizador colectivo del Partido” fuera nada menos que un diario, aptamente llamado *Iskra* (La chispa) –el incendio revolucionario iluminaría la oscuridad rusa– y Trotsky relata en sus memorias con estremecimientos casi sensuales el placer que le causaba abrir el diario del día. El periodismo, de hecho, fue a menudo la ocupación “burguesa” del revolucionario profesional, tanto un vector de agitación como un medio de vida.

El periodismo disfruta así de un prestigio un poco tramposo, que consiste en haber sido la oposición de anteaer. El anacronismo de sus laureles consiguió un maquillaje de lustre rejuvenecedor en las últimas décadas de este siglo por haber librado un *revival* de la lucha entre Ilustración y oscurantismo en sociedades y regímenes políticos suficientemente atrasados, anacrónicos, cerrados en sí mismos y radicalmente débiles como para construir su idea del Estado en la imagen de una fortaleza asediada, tales como las sociedades de planificación estatal del viejo Este (o, para el caso, la dictadura militar argentina).

La incapacidad de estos regímenes para legitimarse, su necesidad de controlar cada aspecto de la vida social, su identificación del poder con el dominio sobre lugares físicos concretos, dio al enfrentamiento entre la Ilustración universal televisada y la realidad local el aspecto de una guerra de posiciones librada con armamentos anacrónicos, como si fuera posible defenderse de misiles nucleares con ballestas. Se puede argumentar que, más que la amenaza armamentista o tecnológica (que sólo pesó en la conciencia de los dirigentes) fueron Radio Europa Libre y las

emisiones televisadas de Europa Occidental lo que acabó con los regímenes del Este, y no por su propaganda ideológica propiamente dicha sino por simple difusión del modo en que eran las cosas en el resto del mundo. La caída del Muro de Berlín fue un simulacro posmoderno de la toma de la Bastilla: el triunfo del hombre común contra las utopías, la irónica victoria final del buen soldado Schweick. Los periodistas, situados en este escenario, parecieron volver a brillar por un rato a la luz de las lejanas llamas de la Revolución Francesa, y terminaron de cumplir su papel vendiendo como nueva una ideología vencida. La cuantitativización del desarme político, militar, social y moral ganó la escena como “el menor de los males posibles”, y se impuso la democracia en la acepción borgeana como “abuso de las estadísticas”, ya que las estadísticas son un recuento de cuerpos inmóviles.

Avanzaba la normalización “final” del mundo, su sujeción eficiente a la lógica del mercado económico y político, y los periodistas, que antes habían actuado como instancia de iluminación contra el poder, ahora le sostenían la linterna y prodigaban su elogio: no por nada Bernard Shaw, *anchorman* de la cadena norteamericana de noticias CNN, abrió su cobertura del inicio de los bombardeos norteamericanos contra Irak, una noche de 1991 con la memorable frase: “Los cielos sobre Bagdad han sido iluminados”.

El periodismo es el departamento de agitación del iluminismo convertido en proyecto opresivo tal como lo denunciaron Adorno y Horkheimer en 1947: se diría que los estados mayores periodísticos han leído y estudiado la *Dialéctica del Iluminismo*, pero esta vez como manual de instrucciones. El iluminismo como sistema de dominación implica un fuerte contenido de positivismo y de materialismo vulgar, donde las únicas cosas que se nombran son las que existen “objetivamente”, cada cosa que existe tiene sólo por eso la dignidad de una verdad, “la única verdad es la realidad”, la especulación está prohibida y se debe callar de aquello de lo que es difícil hablar. El iluminismo se convierte en los focos de un benévolo campo de concentración universal, de satélites y radares que no sirven tanto para esclarecer como para controlar, fijar, situar, inmovilizar, detener, cosificar, contabilizar. Y la alianza del iluminismo opresivo con el periodismo consiste en la tarea de desencantar, desublimar y destruir cualquier trascendencia que se aparte de la lógica del mercado, de su impersonal sistema de equivalencias, pesas y medidas. La ideología de esta alianza es el progresismo.

La relegitimización moderna del periodismo como agente iluminista comenzó en las sociedades desarrolladas con el escándalo de Watergate en 1972, que elevó al periodista a la posición de fiscal y terminó con la caída del presidente Nixon. La investigación, el

*exposé* y la denuncia se pusieron a la orden del día, como si fuera un intento de sustituir, con inofensivos ataques a figuras del sistema, la reprimida y en el fondo añorada potencia de reflexión crítica, y el periodismo empezó a verse crecientemente a sí mismo según el argumento cinematográfico del inconformista y solitario reportero que libra contra poderes inmensos y siniestros una batalla desesperada, quijotesca, pero finalmente triunfante. Los periodistas supieron aprovecharse muy bien del fuerte momento de paranoia universal del hombre común desposeído y alienado, alentaron toda su desconfianza hacia las instituciones y luego se propusieron como la institución de reemplazo, como su agente jacobino y como su Robin Hood. Que haya políticos que mientan siempre resultó muy ventajoso para el periodismo, ya que entonces eso quiere decir que la prensa dice la verdad. El crédito de los periodistas creció, como si fuera un voto de protesta contra el *establishment*, aunque éste en el fondo daba la bienvenida a las operaciones de limpieza correctiva del periodista disfrazado como justiciero popular. Los cínicos se consolaron: si la gente ya no creía en los políticos, por lo menos con los periodistas seguía creyendo en algo. La intervención revelatoria y denunciante del periodismo también fue decisiva para la terminación de la guerra de Vietnam, a tal punto que muchos generales pensaron que la guerra se había perdido en los aparatos de TV en los livingrooms de los hogares de Estados Unidos (el izquierdismo sesentista coloreaba todo esto en un rosado pálido).

**Una modesta proposición.** El periodismo siempre se vinculó al poder, expresándolo, deseándolo o queriendo destruirlo; siempre encontró referencia en el Estado, y se postuló como una especie de Estado ideal. Sin embargo, la imbricación del periodismo con el poder después de cumplidas las revoluciones burguesas mostró que la relación no era unilateral ni simple y ahora ya es lícito preguntarse quién condiciona a quién, si el poder formal al periodismo o viceversa, o si el periodismo no ha trascendido en realidad ya al poder formal, y no será, como fuerza dominante de la ideología y conciencia, el espacio del poder real.

La dependencia del poder democratizado respecto de la opinión pública depositó una fuerza inédita en manos de los periodistas, que empezaron a ser cortejados y manipulados por un poder oficial que encontró que la vida sin el periodismo era imposible: los funcionarios del Pentágono, por ejemplo, filtrarían a la prensa secretos del gobierno para desequilibrar a su favor una puja interna; los presidentes empezaron a calcular la hora de su discurso de modo de poder “hacer” o evitar las noticias televisivas en la hora de mayor audiencia; los políticos y candidatos programaron sus actividades de modo de

usurpar el mayor espacio gratis posible de TV, y los jefes de Estado ya aparecen hoy en los avisos de la CNN diciendo: "Me enteré de la noticia por CNN". Las grandes negociaciones internacionales se han vuelto torneos por la opinión pública: el poder ha perdido la máscara hermética y enigmática del pasado para convertirse en un conversador compulsivo y en un incontinente chismoso crónico sobre sí mismo.

La manipulación periodística del público se disfrazó en los Estados Unidos de objetividad por medio de un montaje que organizó ideológicamente la noticia mediante una sucesión planificada de golpes emocionales; algo similar hicieron con la prensa escrita donde el ordenamiento de los párrafos, cada uno de los cuales no suele contener más que un solo hecho, se programa para generar determinada deducción. El extremo opuesto se encontró en Francia, donde el periodismo montó el espectáculo de su propia importancia por medio de una intrascendente y vacua cortina de palabras bien fraseadas, en una verbosidad pseudoensayística y pseudoliteraria. El periodismo inglés eligió la forma tal vez más honesta: contar los hechos al tiempo que se opina explícitamente sobre ellos.

La rebelión contestataria contra estas formas más o menos tradicionales y estabilizadas fue el llamado "nuevo periodismo" de los años 60, una cruz del reportaje con la sensibilidad del autor y con la literatura, que en su forma más exitosa partió en realidad de escritores que usaron técnicas del periodismo y hechos reales para construir obras de literatura a secas (*Los ejércitos de la noche*, de Norman Mailer, o *A sangre fría*, de Truman Capote) y que, en su versión más pedestre, terminó bastardeando tanto periodismo como literatura, ya que sus practicantes eran periodistas y escritores frustrados cuya idea de la literatura, la subjetividad y el estilo no iban mucho más allá de la novela negra o el bestseller de espionaje, y entonces abrían sus notas con cosas como: "Eran las 4 PM. El presidente golpeó la mesa y descerrajó: ¡Carajo!".

La literaturización, a pesar de estos inicios tentativos (siendo más un rechazo de los establecido que una clara orientación sobre a dónde se quería ir), avanzaría, no obstante, como tendencia de época, y llegaría a recorrer con el tiempo el camino desde rebelde *outsider* a figura consagrada del sistema. Sin duda, algo de ella se había insinuado en clásicos como la revista *Time* (con su estilo colorido y cinematográfico) e incluso en *Primera Plana* y otras revistas argentinas de actualidad de los sesenta, pero se trataba de productos donde lo político era preeminente y lo literario decorativo, exactamente lo opuesto a lo que ocurrió después. A partir de cierto momento (supongo que entre los setenta y los ochenta) los jefes del periodismo empezaron a darse cuenta de que había que tratar de interesar al lector por métodos nuevos. Ya

legitimizado el tiempo productivo, ahora se trataba de entretener y seducir al público, de contarle una maravillosa historia. La última decisión del presidente podía ser perfectamente aburrida, pero no si se contaba cómo estaba vestido, qué chistes hizo y cómo trató a sus ministros. Apareció la cholulez (degradación del snobismo) como método de conocimiento, consistente en la apariencia de violar mágicamente el tabú de la intimidad del poder para dejarlo reforzado después de un breve instante de voyeurismo por interposita persona periodística, por el que el periodista también recibe cierto lustre residual de *insider*. Las noticias se novelizaron, las notas se convirtieron en capítulos de un incesante folletín.

Un izquierdista ingenuo de los años 60 podría haber dicho que éste era un nuevo instrumento del poder para distraer a las masas de sus tareas históricas, pero la verdad era mucho más evidente, deprimente y temible: se empezó a literaturizar el periodismo para disimular que en realidad no pasa nada. Terminadas la revolución y la oposición, que producían noticias que hubiera urgido conocer en cualquier formato y estilo, el periodismo debió brindar una ficción sustitutiva de actividad histórica. Si la prensa reconociera que no pasa sustancialmente ninguna cosa nueva, si honestamente se llamara a silencio ante la desaparición (que ella misma alentó) de los procesos históricos, a lo mejor el entero sistema de dominación colapsaría por aburrimento. La gente, que cada vez se habla menos, tiene al diario como pretexto de conversación y pasatiempo del tiempo vacío: información y crucigrama se tocan. La idea del "fin de la historia" escandalizó menos por su audacia o por su procapitalismo que por el secreto temor que todos tenían de que lo que Fukuyama decía pudiera ser cierto: necesitaban callarlo aun antes de entender lo que decía, y en ningún ámbito esta reacción fue más virulenta que entre los periodistas, que se lanzaron a esgrimir sucesos irrelevantes a la tesis -la guerra del Golfo, la desintegración de Yugoslavia- para rebatir a un antagonista que les hablaba desde el concepto hegeliano de historia.

La gente ya no es culta: es informada. Las conversaciones se vuelven intercambios de cocktail, pases de salón, eslógans de estúpidos de Flaubert, contraseñas universitarias mal aprendidas. La capacidad de atención y concentración disminuye. Cualquier intensidad es tachada de "autoritaria", "terrorista" o "loca". La filosofía universal es el escepticismo vulgar, el cinismo de barrio. Ya no se sabe leer de verdad: los alumnos de literatura, que en su gran mayoría solo aspiran a volverse *apparatchicks* de la *nomenklatura* universitaria, aprenden solamente los fragmentos, las citas y los códigos para pasar los exámenes y reciben una estructura conceptual cuya frigididad, desapasionamiento y además

de necia superioridad analítica frente al objeto jamás les permitirá, por ejemplo, conmovirse con *Madame Bovary* o reírse con *Bouvard y Pecuchet*; antes tendrán que hacer la autopsia semiológica y descubrir dónde están el significante, el sintagma y el rizoma, de modo de poder continuar arruinando la sensibilidad de las generaciones venideras. La carrera en boga es Ciencias de la Comunicación, un híbrido que las chicas de barrio estudian para llegar a ser, precisamente, periodistas, como antes estudiaban corte y confección y después quisieron ser psicólogas. Textos con la demanda, la devolución y la riqueza de *En busca del tiempo perdido* o *El hombre sin atributos* están fuera del alcance para una generación cuya idea de la duración está formada por el videoclip, y cuya ambición verdadera es tener algún quiosquito de poder. Invirtiendo una frase de los años 60, habría que desconfiar preventivamente de todos los que tengan menos de treinta años, ya que no vivieron la valentía, la generosidad y el arrojo de las épocas en que la historia parecía viva. Y el destino inevitable de esta época y de esta generación termina siendo el periodismo, que ya organizaba las cosas de este modo antes de que fueran así. Con el tiempo, todo el mundo será periodista, en potencia o en acto.

La resistencia es difícil, y probablemente sin esperanzas. Sin embargo, el sistema, por la misma lógica de su sobreextensión totalitaria ha dejado libre un espacio: la posición del disidente, única figura de oposición posible en una sociedad sin oposición. El disidente es el problemático opositor en sociedades de totalitarismo consensuado, sea en su vieja versión, policial y oscurantista (viejos regímenes del Este) o en su formato iluminista, progresista, reluciente y moderno. El disidente tiene fundamentalmente un "contra qué" estar, no necesariamente un "para qué". El disidente correctamente carece de esperanzas en el "proletariado" o el "pueblo" (una manga de canallas con vocación de informantes policiales), pero no cede al consuelo del colaboracionismo progresista y se mantiene en su reflexión crítica solo, estoicamente, le cueste lo que sea, como si fuera un iluminista de nuevo tipo; quizás (para parafrasear libremente a Adorno), como un iluminista negativo.

Ya no es posible reeditar el *Iskra*, pero sí consumir una modesta proposición: el "diario" aperiódico, que debería salir sólo de vez en cuando (cuando hubiera novedades, cuando hubiera algo nuevo que decir), que resistiera toda lógica y presentación de mercado, renunciara a toda homogeneidad ideológica y se propusiera y circulara como consigna y como forma de reconocimiento y supervivencia de una diáspora de individuos anónimos, aislados y dispersos. El "diario" aperiódico, periódico del antiperiodismo, quizá ni siquiera debería tener nombre. [A]

El disparatado precio de las entradas de cine “comerciales” claramente favorece la concentración en cada vez menos películas. Y hace que la posibilidad de ir al cine se restrinja a cada vez menos gente. La crítica debe intervenir. Allá vamos. Y continuaremos.

# Hacer crítica de cine también es hacer política

por Agustín Campero

Nunca suscribí a la idea de que la crítica cinematográfica era una forma particular de periodismo cultural. Para mí fue siempre, a la vez, algo más y algo distinto. Por su propia tradición e historia, la crítica cinematográfica involucra en sus relatos, de manera determinante, la experiencia individual, y en su línea hegemónica (seguidora de la “política de autor”) valoriza de manera especial la destreza del autor para imponer su concepción del mundo frente a una industria, un modo de producción y un sistema. Además, la crítica cinematográfica busca ese efecto contagio propio de la cinefilia: estamos muy a favor de algo, y cuando argumentamos en contra de algo que no nos gusta es para defender esa concepción del cine y del mundo. Nos sabemos solitarios pero con tendencia a lo gregario, perdedores pero guerreros, desmentidos pero intransigentes.

Y si no me parece una forma particular de periodismo cultural, mucho menos la considero una forma de periodismo. Yo no me siento un periodista, no adscribo a sus formas, ni a sus vicios ni a sus virtudes. Es cierto, hay tantas formas de periodismo como de periodistas, y las excepciones no son pocas ni carecen de luminosidad, pero convengamos que a pesar –y quizás por su intento– de haberse instalado desde sus comienzos como un poder a la vez aparentemente pulcro y efectivamente omnipresente, con la posibilidad de promover y encarnar el veto social, y habiendo generado una rutinización principalmente sobre todo por su vocación mercantil, el periodismo es cada vez más homogéneo, hegemónico, hipócrita, cobarde, miope, cómplice y prostituido.

La crítica cinematográfica así denomina-

da “especializada” respecto de sus colegas posee todavía muchas dignidades (el grado de prostitución ideológica es infinitamente menor), y encarna y promueve la hidalguía. Pero en las otras manifestaciones periodísticas son más elocuentes las posiciones ideológicas, y pueden inscribir sus opiniones especializadas en el marco de una concepción más amplia. Y existe en ellas muchas veces una mayor vocación por modificar el estado de las cosas, por alterar (o conservar) las relaciones de poder.

Es que la crítica cinematográfica en general, al menos la crítica cinematográfica argentina, desprecia sus posibilidades de trascendencia política. Tiene vocación cortoplacista, carece de voluntad de modificación de la realidad, en muy pocos aspectos procura mejorarle la vida a alguien. Los destellos de arrojo épico respecto de contribuir a transformar la realidad son pocos, aislados, y casi no tienen eco. La crítica cinematográfica es inofensiva, es incapaz de hacer el “mal”. Pero también es inofensiva para el estado de las cosas, porque no se propone transformar la realidad. La crítica cinematográfica es, hoy, socialmente intrascendente. ¿Sobre qué influye? ¿Qué modifica? Me hago estas preguntas y sigo prefiriendo ser crítico de cine a un millón de otras cosas. Y, disculpen la autorreferencia, frente a estas preguntas me tranquiliza y me desafía ser crítico de *El Amante*, la mejor y más consistente de las trincheras cinematográficas, el espacio que se plantea horizontes de cambios, luchas, y que tiene vocación transformadora. La revista (decir “la revista” parece abstracto pero también es concreto: sus números, sus notas, sus críticos, sus directores) tiene una historia de surcos y banderas

no disminuidas sino agrandadas. Hago referencia a toda su historia, pero en especial a las tapas de “Lo malo, lo nuevo”, la famosa tapa en blanco (repudiamos que no había nada para ver), la tapa de la invasión de los tanques, la tapa del tomatazo frente al mal encarnado en la ya olvidada *El código Da Vinci*, las constantes tapas que implicaban opiniones fuertes respecto de la situación del cine argentino. A lo largo de quince años supimos identificar al adversario, y eso es una ventaja. El adversario es un elemento constitutivo para hacer política (“Stick it to the man”, decía Jack Black en *Escuela de rock*). Sin embargo, aun *El Amante* arrastra las falencias propias de las tradiciones críticas, sobre todo de la política de autor. Procurar modificar la realidad y alterar las relaciones de poder en la sociedad es también una lucha cinematográfica, y las luchas cinematográficas también se pueden inscribir en las batallas por cambiar el mundo.

No adscribo a la frase de Daney que cita el profesor (y maestro) Eduardo A. Russo en la discusión sobre la crítica que está en el site de *El Amante*. Daney sostuvo que el público, como categoría, no existe. O que es una categoría más propia de contadores, gerentes, productores, economistas o sociólogos del cine. Tampoco adhiero del todo a renunciar a la ubicación nacional o de pertenencia a una sociedad de la que abjuramos excelentes críticos. Por eso hablo de la crítica argentina así como me refiero al público argentino, si bien el fenómeno de la exclusión cinematográfica es mundial. El sujeto de interés para la crítica cinematográfica argentina no puede reducirse al espectador uno por uno, si bien hay que hablarle al espectador uno por uno. Sin idea de público, no hay espectador uno por uno.



O los espectadores uno por uno van a ser cada vez menos. Y está buena la idea de público como suma de espectadores uno por uno, pero también en su relación con el espacio público, con el evento público, con el bien público, con el deseo de que ir al cine sea un acontecimiento público y masivo. La noción económica de bien público, a estos efectos, no está nada mal. Justamente, lo que vamos perdiendo, lo que se nos va escapando como un puñado de arena entre los dedos, es la idea de cine como evento social, compartido. Como experiencia individual, pero también irrenunciablemente colectiva.

El cine no es sólo ir al cine, pero es principalmente ir al cine. Frente al cambio tecnológico, las estrategias del capital para incrementar sus tasas de ganancia y las soluciones encontradas por la industria cinematográfica (los tanques y los comportamientos de las películas como productos, ver *EA* 169) para hacer frente a las grietas que se evidencian con el cambio tecnológico (la piratería e iInternet), la crítica debe crear un espacio entre la celebración, el fomento y el buen provecho de esas grietas y la intransigencia irrenunciable para que el cine sea masivo, para que todo el mundo pueda asistir a las salas. La calidad de la piratería es inaceptable, lo que se puede bajar por internet apenas sirve como borrador de una película. Ir al cine es ir al cine.

También habría que recordar que, antes de los 90, ir al cine no era tan caro y seguía siendo un evento popular. Las entradas caras y la falta de cines son parte de la modificación del escenario social a partir del neoliberalismo, es parte de la sociedad partida en dos, de la sociedad excluyente. Durante este tiempo se incrementaron las desigualdades.

En términos cinematográficos, la desigualdad es no poder ir al cine. Eso también es consecuencia de que, a partir de la reestructuración global del Estado, se disminuya la voluntad reguladora y el papel promotor de la cohesión social que cumplía. Si en esto el actual gobierno tiene aciertos y dobleces, tal vez en la política cinematográfica es uno de los aspectos en donde queda transparentada la vocación continuista respecto de las políticas neoliberales, o más bien, la desidia y la impericia por parte de los gobernantes para revertir la sociedad excluyente. El "no hagan olas total con el dinero disponible se pueden financiar infinitas películas de bajo presupuesto" (obviamente, sin considerar su factura cinematográfica). Si el INCAA procuró avanzar con la cuota de pantalla, por ejemplo, sus funcionarios se confiesan superados por la realidad y las trampas de las empresas, y así no pueden vigilar y castigar. En este caso, vigilar y castigar es defender el derecho de acceso al cine. Si existió un desguace del Estado, en materia cinematográfica este desguace sigue existiendo y se profundiza.

Pero la crítica, de esto, dice poco. Y no dice nada de las manifestaciones de la desigualdad social en el cine. Si para la industria la ecuación del negocio cierra con entradas caras, alguna regulación del Estado le tiene que hacer cambiar la ecuación del negocio a la industria. Como lo hizo con la soja, con algunos servicios, y como no lo hace ni con el petróleo ni con los productos mineros. Ni el gobierno, ni la crítica cinematográfica argentina, hicieron nada para que el cine pueda ser accesible a los bolsillos populares (con la excepción de la buena política de entradas baratas en los cines que maneja el INCAA). Obviamente, las responsabilidades

son distintas, y es el gobierno el que tiene que gobernar. Pero la crítica se mostró no tanto ineficaz como negligente y apática para transformar ese dato de la realidad, el de las entradas caras, el de revertir el carácter socialmente desigual del cine. Valdría la pena recordar la última campaña presidencial para notar en qué agenda política el cine fue un tema. O para no ser tan ambiciosos, en qué agenda política la posibilidad de acceso a la cultura fue un tema. La crítica cinematográfica no sólo no instaló la discusión: el problema es que la crítica cinematográfica no lo considera como tema, le habla a los bolsillos llenos, a los que pueden ir a festivales, a los que tienen internet para bajar las películas. Entonces, lo del efecto contagio propio de la cinefilia pasa a relativizarse. Contagiamos a poquitos, no peleamos por el derecho al contagio de los demás. Pocas veces se hace una causa del derecho de acceso popular a las películas.

El cine es importante, amplía horizontes, hace más intensa la vida; y sin embargo poco se hace para que el acceso a esa experiencia sea plural, democrática y masificada. La experiencia cinematográfica es cada vez más homogénea y acotada. Además, y sobre todo, el cine es parte de la sociedad excluyente. Con el precio de las entradas, al cine van los que tienen plata. Bien podríamos partir a la sociedad argentina en dos: los que pueden ir al cine y los que no. El mayor problema es la naturalización de esta desigualdad. No sólo por cometer el error de considerar que esta desigualdad existió siempre, sino también porque los sectores populares ya ni piensan en la posibilidad de ir al cine, eso es algo que no figura como parte de su destino. El no hacer referencia a estas desigualdades, el renunciar a dar estas batallas, es parte del molde cotidiano de los contornos más duraderos del nuevo país, el de la sociedad que excluye, estructurada sobre la base de la cristalización de las desigualdades tanto económicas como sociales y culturales.

Quizás parte de la explicación de esa renuncia sean las tradiciones críticas hegemónicas, o las características propias de la relación individual con las películas. Eso también es costumbre y está naturalizado. La crítica cinematográfica argentina debería empezar a hacer política: a masificar su mensaje liberador, a transpolar a la sociedad su vocación inconformista, transformadora, plural y contagiosa. Como la pelea contra las consecuencias de la existencia de los "tanques", contra la homogeneización y a favor de la diversidad y también con nuestra contribución para mejorar el provecho de las grietas pluralistas propias de las nuevas tecnologías, por compartir lo descubierto. También la pelea por el precio de las entradas es parte de una agenda política. La agenda política de una nueva crítica cinematográfica argentina. [A]



Por fin una nota que al hablar de "circuito de exhibición alternativo" se refiere más a lo que se hace en un país vecino que en Francia o España. Lea, compare y luche por el cambio.

# Sobre otras censuras: algunas lecciones desde Brasil

por Fernando E. Juan Lima

**1.** El comentario de Claudio D. Minghetti sobre la película *Shortbus* suscitó un rico debate que se expresó en las notas aparecidas en la página web de esta revista. Aun cuando nunca debería restarse relevancia a la pública reivindicación de la censura, lo cierto es que la falta de ideas y la suma de los clásicos prejuicios que suelen expresarse en algunas notas del diario *La Nación* y en los comentarios de algunos de sus lectores provocan una mezcla de patética gracia y vergüenza ajena. La sensación se asemeja a la que podría generar un debate entre Blumberg y Lita de Lázari sobre las libertades civiles: reírse por no llorar...

Seguramente, lo que ha irritado a la mente bienpensante de Minghetti es que, justamente, una distribuidora importante se haya atrevido a presentar un film a tal punto "ofensivo" nada menos que en las salas destinadas a gente "normal". De seguir por esta vía, asusta que se nos niegue, cada vez más, la posibilidad de ver determinadas películas. Y para evitar eso, cabe pensar en crear un circuito alternativo de exhibición en serio. El frente Lugones-Malba aparece, sin dudas, como insuficiente. La existencia de otros lugares, como el Rojas, el Centro Cultural Borges, el Artepex, el Cosmos, donde se sobrevive con exhibiciones generalmente en video o DVD proyectado que, lejos de ser óptimas, no añaden mucho al respecto.

El circuito de los espacios INCAA, aun cuando está limitado a la filmografía local (o hispanoparlante), podría considerarse como un primer paso en el camino indicado. Además, parece haberse comprendido un tema fundamental: el precio de las entradas. Ello podría explicar, al menos en parte, que este circuito conserve un determinado público (expulsado de las multisalas no sólo por la homogeneidad de sus propuestas sino por lo prohibitivo de los precios) a pesar de que las condiciones edilicias y de proyección de estos espacios tampoco suelen ser las mejores.

Sin llegar a ser desolador, el panorama no deja de ser preocupante. Así como sería bueno que estos espacios no languidecieran al igual que tantas otras políticas dejadas de lado en virtud de decisiones que parecen obedecer a modas circunstanciales, resulta necesario discutir cómo generar mecanismos que favorezcan la creación de salas en las que no sólo se permita la difusión de la cultura nacional, sino que, efectivamente, posibiliten la vigencia y el respeto de la diversidad cultural. En concreto: más allá de las salas "oficiales" debe pensarse también en el fomento destinado a la propia exhibición.

**2.** Un ejemplo cercano lo tenemos en Brasil. Y es un ejemplo por dos razones fundamentales: la primera, por la existencia de un cada vez más pujante circuito alternativo a la hegemonía hollywoodense; la

segunda, por el avance en la exploración de proyecciones digitales de calidad.

Estando en la ciudad de Río de Janeiro por razones académicas, y aprovechando el festival de cortos Curtacinema 2007, del 25 de octubre al 4 de noviembre (apertura con cortos de Lucrecia Martel y Michel Gondry y 4 "focos" en Argentina: Fernando Birri, años 90, producción reciente y producción reciente curada por el Bafici, además de una retrospectiva de Jan Svankmajer), pudimos corroborar –no sin cierta envidia– que, más allá de las salas de fundaciones del propio Estado y de otras instituciones, existe un circuito que aglutina alrededor de 15 ó 20 cines en los que la diversidad tiene su lugar (dentro del que merecen destacarse las "estaciones" dedicadas principalmente al cine independiente). El Estado está presente, intentando revivir Cinelandia, zona de salas que se asemeja a nuestra Lavalle (del esplendor del ayer a la decadencia de hoy), con la modernización y digitalización del mítico Odeón. Pero en el ámbito privado, donde las propuestas se multiplican, existieron multisalas dedicadas prioritariamente al "cine arte" (sic).

**3.** Por lo demás, parece comenzar a afirmarse el sistema Rain, creación brasileña que permite una excelente calidad de exhibición a un costo mucho menor que el que ofrecen tecnologías similares de origen primermundista. Y lo cierto es que la voluntad expresa de sus creadores tiene que ver con promover el acceso, democratizarlo, viabilizar la distribución del cine independiente (aun cuando existen salas comerciales que también utilizan el sistema). Siguiendo el ejemplo de casos como los de Japón, Corea del Sur, India, China y Singapur se ha generado la posibilidad de un nivel de proyección excelente a un costo accesible (sea a través de la digitalización de archivos o de la comunicación en tiempo real, automatizándose la sala). Y ello sucede no sólo en Río y San Pablo; también en Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte, Santos, Fortaleza, Recife, y lo cierto es que comienza a llegar a ciudades cada vez más pequeñas y alejadas.

En la actualidad el sistema trabaja con, aproximadamente, 150 salas digitales en Brasil (en otras 200 se proyectan, de esta manera, los trailers y las publicidades antes de cada film); pero también hay 22 en Estados Unidos (donde existe una unión con Emerging Pictures para la distribución y exhibición de films independientes) y 4 en el Reino Unido. Es que se ha desarrollado un sistema para el gerenciamento, distribución, exhibición (soporta formatos 1:1,66, 1:1,77 y 1:1,85, aunque todavía no 1:2,35) y control de la proyección digital que posibilita el control remoto de las salas, lo que

anula el riesgo de inversión en copias y permite nuevos modelos para el "negocio" en razón de la tecnología digital (posibilidad de contratar el sistema "por sesión", para un supuesto determinado) y, por lo demás, favorece la llegada a lugares donde no existen salas cinematográficas.

Rain Network es una empresa totalmente brasileña que implementó un software exclusivo: Kinocast –en el hardware de proyección se aplica también tecnología japonesa (Panasonic) y noruega (Projection Design)–, que administra el contenido exhibido en las salas de cine y del circuito: films, trailers, comerciales, cortos, *slideshows* y otros (haciéndose cargo incluso del subtítulo y soportando todas las tecnologías de proyección y compresión de datos del mercado). El sistema parece sencillo: se distribuyen a los cines las películas vía satélite y después se controla la proyección por medio de una computadora central que funciona a distancia dentro de una red privada virtual. Kinocast se enfrenta al Sistema Digital Casablanca (CDS), que es el estándar global para proyecciones digitales y el formato aceptado por los grandes estudios. El CDS está basado en MPEG-2, y es acusado de ser caro, problemático e ineficaz. Kinocast emplea MPEG-4 de calidad algo inferior a la de MPEG-2, pero indetectable para el ojo inexperto) con Windows Media 9; cuesta aproximadamente un tercio y es mucho más flexible.

El proyecto Rain, que tuvo su génesis en 2004 (la compañía data de 2002), permitió digitalizar más del 80 por ciento del circuito independiente local y dio lugar a la instalación de la tecnología de proyección satelital, que es la que hoy opera en gran parte de Brasil. La inspiración fundamental para el nacimiento del proyecto recuerda a la situación argentina del siglo XXI: pocas salas, desvalorización de la moneda local, copias con valor en dólares, distribución centralizada y, por lo tanto, concentración del mercado y pérdida de la capacidad de oferta. En la apertura del Festival de Río 2007 (octubre) tuvo lugar la proyección digital de la muy comercial (y polémica) producción brasileña *Tropa de elite* (sobre los cuerpos especiales que custodian las favelas). Durante dicho festival se proyectaron unos 70 films en formato digital (estamos hablando de 300 proyecciones en 17 salas digitales equipadas con Rain).

El Estado también participa auspiciando, por ejemplo, la realización de un festival de cine brasileño en digital en Londres (a través de la embajada brasileña en esa ciudad) durante el mes de octubre, o ayudando a presentar el sistema en distintos festivales internacionales (Guadalajara, Lima, Quito). En el mismo sentido (y hablando ya del HD en general), en

España hay fuertes campañas de operadores locales para que las salas asuman los cambios operativos. El propio Ministerio de Industria, Turismo y Comercio aprobó un plan de subvenciones destinado a facilitar la reconversión de los cines.

**4.** Ha sido casi mágica la experiencia de volver a ver la excelente *Santiago*, de João Moreira Salles, en el Instituto Moreira Salles (una de las más de 30 salas que tienen este sistema sólo en Río de Janeiro), situado justamente en la ex casa de la familia Salles, donde sucedieron los hechos narrados en el film (en el momento de la filmación, vacía y abandonada), en una proyección que poco tiene que envidiar al 35 mm (como pudo advertirse en el último Bafici, en las sesiones realizadas en digital).

Es cierto: se pierde el componente romántico del 35 mm y su calidad difícilmente mejorable. Pero se favorece la democracia real, la pluralidad, la posibilidad de acceso y la calidad de una proyección que no se puede conseguir en el hogar (solemos extrañar nuestro televisor cuando vemos proyecciones pixeladas en DVD de definición inadecuada para una pantalla grande). Así, si la opción es ver las salas convertidas en templos evangélicos, bancos o shoppings berretas, o "claudicar" ante la tecnología digital, la decisión no parece muy difícil. Por otra parte, si bien la calidad del fílmico es superior cuando la copia es nueva, algunos expertos sostienen que la situación se invierte tras una o dos semanas de exhibición.

**5.** Los dos temas, circuito alternativo y formato de la exhibición, se interrelacionan. Aunque es cierto que en el caso brasileño ayuda el hecho de que existe una cultura de las empresas (Unibanco, Petrobrás, Banco do Brasil, etc.) de acompañar proyectos culturales (favorecidas por exenciones impositivas u otros incentivos fiscales), el doble enfoque de apuntar a la propia exhibición y sus posibles formas genera esperanzas en cuanto a la viabilidad y sustentabilidad de un circuito que permita la diversidad. La producción digital cinematográfica ya es una realidad en nuestro país. Lo que faltaba para completar la cadena de distribución y exhibición fue inventado en Brasil.

No es que subestimemos el peligro de las voces que reclaman censura. Es que la censura actual, la más peligrosa, no proviene de las ligas de amas de casa o de la corporación de madres católicas; ella tiene que ver con la imposición de un discurso cinematográfico único. Siempre se refiere al caso de Francia como un ejemplo, pero acá nomás, en el Mercosur, podemos encontrar algunas ideas que también deberían tomarse en cuenta. [A]

Daney, Hiroshima, Borges, la abyección. Una actualización de las clásicas preguntas críticas “¿Qué puede representar el cine?” y “¿Cómo debería hacerlo?”. (Este texto tuvo una versión inicial que apareció en la revista digital **Ciento cincuenta monos**).

# Metamorfosis crítica

por **Marcos Vieytes**

**K**a(chi)po(rra). El de la abyección ha sido uno de los conceptos fundamentales de la crítica cinematográfica y está relacionado, como suele suceder en estos casos, con *Cahiers du cinéma*, donde comenzó escribiendo gente como Godard, Truffaut, Rohmer y otros críticos que luego se transformarían en directores de cine, Jacques Rivette entre ellos. Este último es el autor de una crítica publicada en junio de 1961 en contra del film *Kapò* (Gillo Pontecorvo), que años más tarde causaría profunda impresión en Serge Daney, crítico durante una etapa posterior de *Cahiers* y también cronista de *Libération* y cofundador de *Traffic*. La influencia de aquél lo llevaría a redactar un texto cuyo título, *El travelling de Kapo*, hacía foco sobre el concepto de abyección aplicado por Rivette a un determinado procedimiento discursivo de la película de Pontecorvo, repasaba la idea de una ética del cine pensada por gente como Rossellini o Bazin y cuajada por Jean-Luc Godard en su afirmación de que el travelling es una cuestión moral, pero también reconsideraba esa ética a la luz de su cristalización dogmática y de los cambios tecnológicos que ya afectaban al cine en 1992.

En la relevante –por sintomática– secuencia de la película del director italiano, la cámara estilizaba el suicidio de una prisionera mediante un travelling que encuadraba esa instancia en un plano primorosamente escultórico. Rivette y Daney

condenan tal embellecimiento de la muerte rotulándolo como abyecto, y su argumentación guarda puntos de contacto con la crítica al “chantaje sentimental” expuesta por Borges, cuando en su *Evaristo Carriego* de 1930 rechaza las “provocaciones de lástima” del poeta pero sobre todo la opinión general que se tenía de que en esos golpes bajos residían sus virtudes. “El humanismo es siempre inhumano: cierto film ruso prueba la iniquidad de la guerra mediante la infeliz agonía de un jamelgo muerto a balazos por los que dirigen el film”, agrega Borges luego de exponer la fórmula subyacente a ese procedimiento: “Yo le presento un padecer; si usted no se conmueve, es un desalmado”. Vale decir que ante una situación de esa naturaleza queda proscripta toda reacción que no se ajuste a la inducida por el lugar común puesto en escena. Lo más notable de este señalamiento es la manera en que Borges lo hace. En lugar de montar la “comedia del crítico ofendido” (recordar el artículo de Adrian Martin publicado en el número 115 de esta revista) y valerse del enojo para obligar al lector a compartir su opinión a costa de empobrecer el texto y clausurar el sentido, opta por la ironía, el humor, el análisis formal y un despliegue juguetón de paradojas que trascienden la mera denuncia.

Tanto Borges cuando escribe sobre *La canción del barrio* como Rivette cuando critica *Kapò* y luego Daney cuando menta a Rivette, exponen el miserabilismo como

programa estético, la utilización del dolor y de la crueldad bajo el disfraz de la indignación piadosa, “la pornografía artística” que se pone en funcionamiento cada vez que alguien intenta ganar prestigio cultural banalizando una atrocidad. Con el agravante de que las imágenes de *Kapò* transcurrían en un campo de concentración, por lo cual las elecciones estéticas del director guardaban directa relación con la historia reciente y podían llegar a traslucir una posición no ya ideológica sino moral. De hecho, Pontecorvo era un militante de la izquierda realizando una supuesta película-denuncia, no obstante lo cual sus manipuladores mecanismos cinematográficos desmentían la condena al nazismo y sus metodologías que aquél sostenía públicamente. Esta contradicción entre forma y fondo, continente y contenido, mensaje y formulación del mismo, continúa delatándose de forma grosera en películas exitosas y políticamente correctas, como *Vidas cruzadas* (*Crash*, Paul Haggis) y *Babel* (Alejandro González Iñárritu), por citar sólo dos films galardonados durante los últimos años en todo el mundo, aunque también aparece en otros films mucho más complejos que exigen por parte del crítico una aproximación más curiosa que sumaria.

El concepto de abyección demostró ser, entonces, una herramienta crítica de notable eficacia para desenmascarar este tipo de fraudes estéticos y operaciones de maquillaje político que pasan por cine y poco tienen

que ver con él. Pero el uso irreflexivo del mismo lo ha transformado en una especie de cachiporra teórica en manos de críticos devenidos policía moral de lo que debe o no debe aparecer en la pantalla. Su vigencia, sin embargo, no acusa signos de fatiga debido a esta desvirtuada y perezosa utilización, sino a los cambios que se han producido en la naturaleza misma de las imágenes, cuya cada vez más compleja hibridación tecnológica plantea desafíos situados incluso en un nivel previo al que planteaba Rivette y desarrollaba Daney. Antes que abrir un juicio ético sobre lo apropiado de ciertas imágenes de los films, hoy se hace imperioso definir su constitución, descubrir y describir primero su heterogénea procedencia y relaciones dentro del plano para recién después –y a partir de dicho análisis (o microanálisis, como quería Eisenstein)– ponerse a pensar en la justicia o no de su presencia y funciones.

**Mutaci(ones).** Con el advenimiento de la tecnología digital capaz de alterar el plano sin que lo notemos, el desafío contemporáneo consiste en aprender a ver de nuevo, incluso desligándonos parcialmente de la naturaleza preponderantemente realista que se le adjudica a la imagen cinematográfica, para captar las múltiples y diarias mutaciones audiovisuales que se producen en la materialidad misma de la imagen y las modalidades del relato cinematográfico. Una buena forma de hacerlo sería vinculando dichos cambios a un hecho histórico preciso, el de las dos bombas atómicas que los Estados Unidos arrojaron sobre Hiroshima y Nagasaki durante la Segunda Guerra Mundial. Así como el nacimiento de la idea de abyección en el cine estuvo ligado al descubrimiento de los campos de concentración, las técnicas de exterminio y sus representaciones en el cine de ficción y documental, las explosiones ocurridas en Japón sirven como metáfora de las alteraciones ontológicas de la imagen cuyos signos pueden advertirse en el cine contemporáneo. No sólo eso: tanto las bombas de entonces como la tecnología digital aplicada a las imágenes de ahora están capacitadas para (o destinadas a) suprimir la figura humana, sea destruyéndola o suplantándola por un símil que ni siquiera precisa del modelo físico para recrearlo numéricamente.

La relación básica que durante más de un siglo ha fundamentado el hecho cinematográfico como registro de la realidad es aquella que se da entre un cuerpo y la máquina que captura la tensión producida entre ambos por el paso del tiempo. Ese acontecimiento no deja de ser, en el fondo, un relato, y hasta lo sucedido en los campos de concentración puede encuadrarse dentro de ese contexto. El genocidio llevado a cabo durante la Segunda Guerra Mundial fue un proceso que se extendió en el tiempo, que ha sido filmado por las



Las bombas de entonces como la tecnología digital aplicada a las imágenes de ahora están capacitadas para (o destinadas a) suprimir la figura humana.

cámaras de los propios victimarios y que puede ser representado por el cine de ficción de acuerdo a los modelos narrativos más o menos clásicos. Así como se ha dicho que después de Auschwitz no puede haber poesía –vale decir que no pueden seguir sosteniéndose ciertas modalidades e inflexiones del discurso– también se ha dicho que el proceso de exterminio llevado a cabo contra judíos, gitanos, testigos de Jehová y otros colectivos es irrepresentable, cuando en realidad es impresentable hacerlo. La diferencia estriba en que ninguna ficción sobre el hecho, por más abyecto que sea su punto de vista, podría ser peor que las imágenes originales del mismo filmadas sin ningún tipo de excusa argumental.

Hiroshima y Nagasaki son, en cambio, hiatos visuales, agujeros negros en la historia de la representación cinematográfica. Es cierto que hay imágenes del hongo provocado por la explosión de la bomba y que, según afirman algunas estadísticas, entre 1945 y 1998 se habían estrenado en los Estados Unidos aproximadamente setecientas películas sobre el asunto, pero ninguna de ellas puede dar cuenta de lo sucedido, básicamente porque durante la explosión fue imposible que se diera ese vínculo elemental y fundante para el cine entre cuerpo vivo y máquina funcionando. Hiroshima y Nagasaki son, ahora sí, literalmente, irrepresentables porque no pueden concebirse como proceso cuya extensión temporal pueda ser captada

por la misma en tanto historia. Hiroshima y Nagasaki son puro presente, relato trunco, realidad pulverizada, energía liberada para hacer añicos toda forma reconocible de la materia. La actual irrupción de la tecnología digital destinada a producir y difundir imágenes no analógicas ha sembrado un paisaje de similares características: suspensión del relato tradicional, interrupción serial del mismo, sustitución del actor frente a la cámara, prescindencia del cuerpo, conflictos sobre la identidad expresados mediante la metáfora de la mutación y otros accidentes que obligan a reconsiderar, entre otras cosas, también el lugar del que mira.

*Lluvia negra* es una película de 1989 filmada deliberadamente en blanco y negro por Shohei Imamura (*La balada de Narayama, La anguila*) que encara la explosión de las bombas y el problema de su representación (también el último plano de la posterior *Dr. Akagi* refleja la importancia de ese suceso en su cine) desde el punto de vista de los afectados. El mismo está resuelto por la irrupción de una luz cegadora y el posterior fundido de la imagen, tras el cual se nos presentan los efectos de la devastación. La imposibilidad de reproducir lo acaecido se confirma por la decisión de mostrarnos las explosiones como recuerdos del narrador que surgen mientras escribe su diario. Entre el hecho y su representación, entonces, dos mediaciones: la del recuerdo y la de la escritura, que se suman a las de la cámara y la puesta en escena de cuño realista (las limitaciones de este modelo deben haber sido evidentes para el propio cineasta, pues filma el deambular de los sobrevivientes como si se tratara de una película de zombis, subgénero cuya verosimilitud no depende de referentes reales directos) que se vale del viaje como recurso narrativo para mostrar el instante inmediato posterior al desastre. Durante esa travesía hay una secuencia notable: un chico llama por su nombre a un muchacho más grande, quien lo rechaza aturdido para luego darse cuenta de que es su hermano menor. La radiación ha modificado la apariencia de los cuerpos y debido a ello no puede identificarlo a simple vista. Los espectadores –y los críticos como espectadores privilegiados– estamos viviendo un trance parecido al de los personajes. No sólo está mutando la fisonomía estilística del cine y la composición física de los soportes que lo hacen posible, sino también nuestros hábitos de percepción y el vínculo que establecemos con las imágenes. Tras el desconcierto inicial, abrimos al reconocimiento de las transformaciones producidas en el entorno audiovisual es imprescindible para reconocernos a nosotros mismos, evitar la clausura del discurso con un juicio de valor apresurado y reconstruir (co-escribiéndolo) el sentido del espectáculo cinematográfico. **[A]**

# De críticos, influencias, polémicas y otras yerbas

por Marina Locatelli

**D**iego Lerer, crítico del diario *Clarín* y secretario de Fipresci, y Marcos Vieytes y Juan Pablo Martínez, ambos críticos de la revista *El Amante*, coordinados por Javier Porta Fouz, se reunieron el 14 de noviembre pasado para discutir sobre el estado de la crítica cinematográfica en la primera de dos charlas que organizó el Centro Cultural Ricardo Rojas. La idea, en este primer debate, era dialogar sobre el presente y el futuro de la crítica en Argentina, sobre si la crítica se encuentra en estado crítico y sobre si es posible que influya en la distribución y en el cine que todos vemos, a partir de dos visiones quizás distintas: los “nuevos” (Vieytes y Martínez) y los críticos de mayor trayectoria (Lerer).

Todo comenzó recordando cuando Marcelo Panozzo y Diego Lerer, en los noventa, escribieron una nota en *Clarín* en la que enumeraban una serie de películas muy importantes para el cine de ese momento pero que, sin embargo, no habían podido ser vistas y que en parte gracias a ese artículo, finalmente, muchas de ellas se estrenaron en las salas locales, lo cual demostró una efectiva intervención de la crítica en la cartelera cinematográfica. Sobre si esta situación es repetible o no se basó buena parte de la charla. Primera coincidencia: a todos les pareció bastante improbable. A Lerer, porque antes “los mismos críticos éramos un poco más homogéneos en relación a cuál era el cine que no nos gustaba”; a Vieytes, porque se han modificado los hábitos de visión, porque “se ha fragmentado mucho el acceso al cine (...) tenemos acceso a más películas pero por una cuestión de medios tecnológicos, de cómo se consiguen, de copias, etcétera, más que por lo que se estrena”, y a Martínez, porque “el cine más grandote se fue comiendo todas las vías de distribución (...) muchas películas que se hubieran estrenado sin dudas, ahora van

directo a video”. También se planteó que lo que se defendía en una época pudo haberse convertido en una nueva versión del enemigo y lo que antes renovaba, hoy se transformó en parte del *establishment*. Las cosas parecen estar ahora más difusas, la crítica menos homogénea, el enemigo poco identificado y la cartelera más caótica. A partir de esto, por momentos se instaló en el ambiente un clima de cierta nostalgia reforzado, desde la platea, por la incontinencia verbal de Alejandro Ricagno, ex colaborador de *El Amante*.

Inmediatamente surgió –segunda coincidencia– el tema de la invasiva ausencia de polémica en los grandes medios. Hubo muchos interrogantes. “¿Sigue existiendo la crítica, esa crítica que hacía la diferencia, que hacía que se le prestara atención a *Rapado* frente a la indeferencia del Instituto de Cine?”, “¿Dónde están los críticos o esos críticos ya dejaron de ver con claridad cuál es el cine enemigo, en el caso del cine argentino?”, planteaba Porta Fouz. “¿Hasta qué medida la crítica no abandonó lugares públicos de discusión; hasta qué punto la propia crítica no perdió o abandonó una pelea por los espacios públicos?”, se preguntaba el anfitrión Sergio Wolf. Lerer tuvo que reconocer que en un medio como *Clarín*, si bien el espacio para la crítica de estreno continúa siendo respetado, no hay lugar para la discusión. “Yo hice una tapa de espectáculos de *Clarín* con *La libertad*; hoy no podría”, dijo. La falta de polémica se unió a la tradición de objetividad del periodismo. “Las veces que vos polemizaste sobre alguna película – le dijo Porta Fouz a Lerer–, no fueron crítica contra crítica. Tus notas en contra no salían como críticas, salían como ‘opinión’. Da la impresión de que la crítica es objetiva. Entonces, lo que sale en contra de esa crítica es una opinión. O sea que la crítica pasa a ser lo que no es una opinión”.

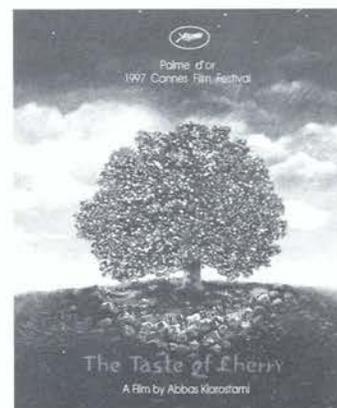
Minutos después, se escuchó desde el público el reclamo por textos más largos, y esto sacó a relucir la ya antigua dicotomía: hacer críticas más largas tratando en profundidad una película o cubrir todos los estrenos para no caer en prejuicios e ignorar alguna sorpresa cinematográfica. Según Wolf, películas que antes hubiesen tenido dos páginas en los diarios, hoy ya no las tienen, y la zona de debate que el cine ocupaba, aunque sólo fuera por su contenido temático, actualmente se perdió. Lerer replicó, evidentemente apenado, que el debate está, aunque banalizado, y que la polémica sobre cine pasó al terreno de los *blogs*, del *post* y del *comment*.

Otra cuestión a tratar fue que la cartelera de estrenos ya no es la agenda organizadora del crítico. Con la tantas maneras actuales de ver películas –en las salas de cine, bajadas de internet, en los festivales, en copias piratas– se torna imposible que los críticos discutan sobre lo mismo: no están viendo lo mismo en el mismo momento.

Por último, resurgió el tema del estado del cine argentino (tema que nunca se aleja demasiado ya que siempre es la papa caliente de la crítica local). Se hizo evidente que la cantidad de estrenos de cine nacional se ha incrementado exorbitantemente, subsidios del INCAA mediante, aunque en desmedro de la calidad. La ausencia de público en estas películas se achacó, por un lado, a la cantidad creciente de estrenos semanales y al poco entusiasmo que estas películas generan en los críticos y, por otro lado, a la desorientación de los lectores que ven que estos críticos califican de igual manera –es decir, siempre como “buena” o “muy buena”– películas de distinta valía. ¿Estarán los críticos achanchados como temió Lerer? ¿No es este tipo de ciclos, no es esta misma charla una forma de tomar acciones contra el estancamiento de la crítica? **[A]**

# La enciclopedia y el espacio

por **Josefina García Pullés**



La segunda charla del ciclo Estado(s) de la crítica, estado(s) del cine argentino fue el miércoles 21 de noviembre. Bajo el título “Alta tensión: la crítica y el cine argentino”, Pablo Sirvén y Gustavo Noriega (coordinados por Sergio Wolf) discutieron sobre eso: la crítica y el cine argentino.

Cada uno de los panelistas optó primero por presentar la forma en que *La Nación* (Sirvén) y *El Amante* (Noriega) hacen crítica de cine. Y en medio de esa presentación surgió algo inevitable: Adolfo Martínez y su permanencia como crítico. Sirvén no quiso profundizar en eso, pero dejó claro su criterio como editor de espectáculos: “Trato de sostener a las personas más allá de que su *performance* sea excelente o menos excelente, no sé, por un criterio de solidaridad, de respeto”. Y a la pregunta de Javier Porta Fouz “Si el periodismo no tiene anticuerpos para decir ‘no, esta crítica no sale’ [por estar mal escrita] (...), ¿qué hace el periodismo?, ¿por qué deberíamos respetarlo?”, Pablo Sirvén respondió: “Nadie te dice que tengas que respetarlo”. De esta manera, el Secretario de Redacción del diario *La Nación* pareció esbozar su postura frente a la preocupación por el estado de la crítica.

Desde el principio del encuentro se notó que el diálogo versaba sobre un tema que cada panelista concebía de forma diferente, quizás por la distinta índole de *La Nación* y *El Amante* como espacios de crítica de cine: en el discurso de Sirvén predominaba la idea de la crítica como advertencia, como algo para leer antes de ir al cine: “Lo que tiene que hacer un diario masivo es ser un vehículo para que le sirva a la gente a tomar una decisión”. Noriega, en cambio, presentaba la crítica como espacio dialéctico. No como una advertencia (durante la charla, Sirvén habló

muchas veces de “advertir” al público, o a cierto público, sobre ciertas películas) sino como algo pedagógico: “Entre las obligaciones ideales que tiene un crítico debería haber alguna que sea ir más allá del ordenamiento en el Hoyts, que vayan allá o que vayan allá. Me parece que el trabajo de la crítica y del periodismo es abrir el espacio”. El director de *El Amante* también señaló el problema de que los medios “en vez de abrir las expectativas de la gente van un poco a corriente de las grandes distribuidoras y tienden a replicar los discursos que se espera que se repitan”.

En cuanto a la posibilidad de ampliar ese panorama, estuvo clara la dificultad de comparar un diario “enciclopédico” con una revista específica sobre cine. Sirvén manifestó, por ejemplo, el deber de *La Nación* de dirigirse a todo tipo de público y subrayó el contraste con *El Amante*, donde “todos sus lectores son amantes de cine”. Mientras Sirvén se mostró preocupado por satisfacer a los distintos lectores y aseguró que “hay una cantidad de códigos que el público medio no llega a entender”, Noriega sostuvo: “En *El Amante* hacemos lo que queremos en algún sentido. No hay que evaluar qué encajar con qué, no tenemos avisos, tenemos pocos lectores, es como mucho más libre todo. Tenemos una actitud política, sobre todo con el cine argentino”.

Justamente, ese cine fue el otro gran tema de la noche. La distribución de subsidios, la sobreabundancia de estrenos argentinos y la consecuente mala calidad de muchos de ellos fueron temas a los que se refirieron Noriega con su pregunta “¿Cómo favorece el Estado que se hagan películas que se burlan del cine y que sólo lo usan como una máquina expendedora?”, y Sirvén con su denuncia sobre la inexistencia de un circuito alternativo que

exhiba ese “otro cine” que termina dañado al exhibirse junto a los grandes tanques.

Pero quizás lo más candente llegó al final y como conclusión de este encuentro. Sirvén había dicho que “gente que fracasó en taquilla pero que también fracasó en crítica y que no dejó ninguna huella intelectual vuelve a entrar por la misma puerta del INCAA y hace dos, tres, cuatro películas”. Pero eso se volvió en su contra cuando desde el público se le cuestionó por qué él tenía tan poca tolerancia con los malos directores y tanta tolerancia con los malos críticos. Entonces surgió la duda: Sirvén, sosteniendo y dando espacio a críticas que están íntegramente mal, ¿está haciendo (en su ámbito de acción) aquello mismo que le achaca al Instituto? Él se defendió diciendo que no iba a dirimir ciertas cuestiones públicamente y agregó que *La Nación* busca abrirse a distintas miradas. Ya durante la charla había destacado la diversidad de opiniones como una fortaleza del diario: “Me parece que es parte de la libertad de la cultura del espectáculo. Creo que el gran problema que tiene Macri en este sentido es que él cree, y es verdad, que no puede dominar la cultura (...). Él querría una cultura que le corresponda absolutamente. Yo no tengo ese inconveniente, yo no creo que corresponda la cultura de ninguna manera más que de la manera en que funciona: libremente. Creo que el sistema de homogeneizarla y darle una dirección tan concreta la pone en peligro. Prefiero que transcurra así, incluso con desprolijidad”.

Más allá de las distintas posturas o polémicas, este encuentro cerró una mirada diacrónica y evaluó un presente que puede proyectarse hacia un futuro más responsable desde la crítica y el cine argentino. **[A]**

Se dice que los jóvenes críticos (o aspirantes a) no tienen capacidad polémica. Se dice que hay pocas críticas mujeres y que participan poco en las discusiones. Se viene una desmentida múltiple, un manifiesto sobre la crítica. Violento. Refrescante. Abrupto. Pensado. Borges. Truffaut. Bazin. Godard. Wilde. Sarris. Cinefilia. Vitalidad. Un manifiesto firmado.

# Manifiesto crítico

por **Victoria Ceccotti y Jimena Gibert** (cinéfilas y alumnas de *El Amante Escuela*)

**D**urante el mes de noviembre, en el Centro Cultural Ricardo Rojas se llevaron a cabo dos debates sobre la situación de la crítica argentina y su relación con el cine nacional. Nos indignó confirmar nuestras peores presunciones: abullas finalmente asumidas, lucha de egos, quejas y reclamos absurdos, dificultades en la conjugación de verbos y metáforas entristeedoras, entre otras cosas. Pero las confesiones sobre el tedio y la desidia que acompañan hoy a ciertos sectores de la crítica nos dejaron estupefactos. Fue así que nos planteamos cuáles son *nuestros* cánones, a qué reglas nos atenemos como aspirantes a críticas, cuáles son las impericias que vemos en muchos de quienes ejercen esta actividad y qué errores jamás cometeremos. Éste es nuestro manifiesto.

*"... el papel del crítico es trascendental: debe aspirar a la totalidad aunque sepa que nunca la alcanzará..."*

**Sarris, A.** El cine norteamericano.

## 1. La crítica debe generar conocimiento.

La crítica no sólo puede enseñar al lector a ver y mirar el cine y otorgar nuevas lecturas y significaciones a una película, sino que además debe crear relaciones entre la realidad circundante y la obra en cuestión. El análisis de una película debe generar enriquecimiento intelectual, filosófico, político, social, psicoanalítico, etimológico y/o artístico.

**a)** No nivelarás hacia abajo. Considerarás al lector un interlocutor ideal con quien compartir tu oficio. *"... La explotación de El año pasado en Marienbad (Alain Resnais, 1961), que incluía el reparto, a la entrada del cine, de pequeños textos que advertían a la gente de que iba a ver una obra singular, (...) todo eso era algo que suponía una gran lealtad hacia el público. Al mismo tiempo, me parece malo, pues contradice la idea misma del espectáculo, que consiste en*

*que no importa quién pueda entrar no importa dónde (...), y debe atenerse al hecho de que va a ver un espectáculo frente al que, sencillamente, existe la posibilidad de que se encuentre con una sorpresa..."*. (Truffaut, F. *La Nouvelle Vague. Sus protagonistas*). Cualquier parecido con el episodio *Inland Empire* (David Lynch, 2006) no es mera coincidencia.

**b)** No te escudarás detrás del argumento de que la publicación en la que escribes es masiva. Que la crítica sea leída por grupos heterogéneos no justifica la carencia de compromiso ideológico y literario, ni el incumplimiento del objetivo del postulado base.

Todos los lectores deben acceder al conocimiento: considerarlos incapaces de comprender un buen análisis es segregarlos y condenarlos a la ignorancia. Si las críticas son mediocres, los lectores también lo serán.

**c)** Concebirás la crítica como vindicadora del cine. Si la crítica educa al espectador, lo vuelve más exigente con sus lecturas y el cine que ve; si esto se logra, sus elecciones fílmicas regularán la tarea de los directores. De este modo, formando la mirada del lector espectador (o futuro director), se demandarán de manera natural películas de mayor calidad, y se logrará una mejora cualitativa del cine.

**d)** Trabajarás para que el cine siga siendo un arte popular al alcance de todos.

**e)** Difundirás el conocimiento adquirido. Prestarás tus DVDs y libros, pero pactarás su retorno en un tiempo previamente estipulado y exigirás su devolución en las mismas condiciones en que fueron entregados.

## 2. Serás consciente de tu escritura.

Jamás escribirás en "piloto automático", ya que la palabra es tu arma de combate.

**a)** *"Si nuestra época ha alcanzado una interminable fuerza de destrucción, hay que hacer la revolución que cree una indeterminable fuerza de creación..."*. (Jean-Luc Godard, *Notre musique.*, 2004).

**b)** Infundirás pasión con tu escritura. Incitarás al lector a que ame, odie, discuta, ponga en juicio una película y/o también tu propia palabra (que nunca debe ser indiferente).

**c)** Seleccionarás cuidadosamente los términos que utilices. El significado convencional de una palabra no implica necesariamente su verdadera acepción. No temerás usar vocablos de uso poco frecuente. De esta forma, obligarás al lector a indagar sobre su significado, ampliando su vocabulario.

**d)** Cada vez que escribas "genial" recordarás: *"Genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra"*.

## 3. Te comprometerás con lo que escribas.

Plasmarás tu ideología. No te estancarás literaria ni intelectualmente.

**a)** No serás cobarde. Sostendrás tus ideas así tengas que enfrentarte con el mundo y con el cine. *"... Por otro lado, no hay que ser valiente al cien por cien. [Te respetamos Truffaut, pero tenemos la obligación y el reflejo de ser intrépidas] Esta fórmula podría tomarse en un sentido irritante, desagradable [lo es]; pero lo que quiero decir es que es necesario que cada uno razone hasta dónde está dispuesto a llevar su temeridad [nosotras, hasta el final]. No es conveniente acumular de un solo golpe todas las audacias. [¿Y acaso es mejor ser precavido pero tibio?, ¿ser políticamente correcto que apasionado?] Se necesita tener en principio un triunfo en la mano. [Pero quien no arriesga no gana... ¿o únicamente los ganadores pueden ser temerarios?] El único medio de no contradicirse del todo consiste en saber barajar de alguna manera las cartas [ver inciso b. de este mismo punto. Las estrategias extremadamente meditadas no siempre funcionan, muchas veces es mejor dejarse llevar por el impulso de la pasión.]..."* (Truffaut, F. *La Nouvelle Vague. Sus protagonistas*).

**b)** Admitirás con la frente en alto tus contradicciones, ya que éstas serán signo de tu evo-

lución. "... A través de un cambio constante, y sólo a través de él, [el verdadero crítico] encontrará su verdadera unidad. No consentirá ser esclavo de sus opiniones. Porque, ¿qué es la mente sino movimiento en la esfera intelectual?..." (Wilde, O. "El crítico como artista").

**c)** Renegarás de la tibieza. "El hombre que ve los dos lados de una cuestión es un hombre que no ve nada en absoluto..." (Wilde, O. "El crítico como artista"). Tendrás una posición adoptada, que puede partir de una cavilación, de una disquisición, de la incompreensión, o incluso la certeza de la duda, pero jamás podrás ser acusado de fútil.

**d)** Combatirás las simplificaciones que minimicen tu objeto de estudio. (Remítirse al punto número uno). "... me atrevería a afirmar que, a despecho de nuestras diferencias, entre todos nosotros existe algo en común, y no me refiero al amor por el cine, que se presupone, sino que bajo cada una de nuestras opiniones late, vigilante, el rechazo de no reducir jamás el cine a lo que expresa..." (Bazin, A. "¿Cómo se puede ser hitchcock-hawksiano?" en De Baecque, A. *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*).

#### **4. No serás soberbio ni egotista. Te deberás al cine y a la escritura.**

**a)** Jamás escribirás una crítica sobre una película que no viste, aunque poseas talento literario y tengas razón en tu opinión. No rebajarás ninguna película a un hecho previsible que no merece tu tiempo.

**b)** Nunca abandonarás una proyección. No serás de los cobardes que huyen, por más soporífera que sea la película. Siempre hay que darle una oportunidad, siempre puede mejorar, siempre puede empeorar, generando más argumentos para hacer una buena crítica que justifique por qué es una mala película.

**c)** Ninguna película merece no ser vista o analizada. "... El abstenerse de emitir un juicio sobre un filme por falta de simpatía o afinidad es un acto de arrogancia intelectual. Nada es tan bajo que no merezca crítica o menosprecio..." (Sarris, A. *El cine norteamericano*).

Lograrás despertar la curiosidad del lector-espectador incluso frente a una mala película, para que abandone su rol pasivo y establezca así un diálogo con tu escritura.

**d)** Que la pugna sea con uno mismo por dónde colocar una coma y no entre colegas por ver quién es el pistolero más rápido del Oeste. "... Truffaut había emprendido nada menos que la empresa de cambiar el curso del cine francés. Sus más agrias disputas las tuvo con los productores en tanto que las disputas más agrias de los *New Critics* de Inglaterra y Estados Unidos eran con otros críticos..." (Sarris, A. *El cine norteamericano*).

**e)** Leerás "El arte de injuriar" (Borges, J.L. "El arte de injuriar" en *La Historia de la Eternidad*). Llegada la polémica, esgrimirás tus argumentos sin perder nunca los estribos (pero tampoco la pasión). No menospreciarás

a tu interlocutor pese a que no sea merecedor de tu respeto.

**f)** No te autocitarás. Combatirás la haraganeía y reelaborarás tus ideas de manera creativa. (Cualquier duda, remitirse al inciso d. de este punto).

#### **5. Desconfiarás del canon cinematográfico que te fue dado y mantendrás la mirada atenta ante tu objeto de estudio y placer.**

**a)** No caerás en la facilidad de los nombres propios y no repetirás mecánicamente la lista de los directores consagrados. "... La carga de prueba sigue correspondiendo al crítico, sea partidario de la teoría del autor o de otra cualquiera; no hay receta de sabiduría instantánea en este terreno..." (Sarris, A. *El cine norteamericano*). Serás curioso, explorarás por tus propios medios la cinefilia "oficial", poniéndola a prueba y discusión, formando tu propio paradigma.

**b)** No utilizarás frases hechas ni darás nada por sentado. A saber: "Hitchcock, el padre del suspense", "El gigante Welles", "Tarantino, el *enfant terrible* del cine", etcétera.

#### **6. Fortalecerás la meritocracia.**

**a)** "... yo no creo que el mundo tenga necesidad de mí, creo más bien que lo que debo hacer es que se me acepte y que sólo mediante el trabajo lo conseguiré..." (Truffaut, F. *La Nouvelle Vague. Sus protagonistas*).

**b)** No perderás tu capacidad de asombro e inventiva.

Si te aburguesaras, te aburrieses (¿acaso es posible?), o si se diluyera tu criterio, te retirarás, dejándole tu lugar a quien acepte el desafío de honrar este manifiesto.

#### **7. Serás cinéfilo.** Conocerás el mundo gracias a tu objeto de estudio pero no dejarás de vivir una vida real... aunque será un buen síntoma de tu pasión que súbitamente:

**a)** Te reconozcas voyeur y temas que alguien te castigue.

**b)** Los días de lluvia silbes a la Gene Kelly o golpees a quien tengas cerca al escuchar la misma canción.

**c)** Encuentres el McGuffin que idearon para invitarte a salir, o seas quien lo planee cuidadosamente, y pienses: "Le haré una propuesta que no podrá rechazar".

**d)** Le preguntes al espejo todas las mañanas si es a vos a quien le habla.

**e)** Cada vez que escuches un ventilador de techo, putes por estar en la ciudad y no en las tinieblas.

**f)** Cuando termines una relación, te reconforte saber que siempre tendrán París.

**g)** Esperes chocar con tu auto en alguna autopista.

**h)** Cuando escuches "Like a Virgin", sepas que en realidad de por medio hay un hombre bien dotado.

**i)** Cuando ocurra una visita inesperada, digas

"E arrivato Zampanó".

**j)** Corras compulsivamente la cortina de la ducha, buscando un cadáver.

**k)** Cada vez que veas *La Creación* de Miguel Ángel, sepas que a ese dedo le falta una lucecita roja.

**l)** No puedas evitar deslizar lentamente tu dedo sobre una persiana americana.

**m)** Sientas tristeza ante un trineo olvidado.

**n)** Temas al inodoro en cualquier fiesta en casa ajena.

#### **8. Disfrutarás tu trabajo y lo ejercerás con la pasión que te generó ver "aquella película".**

**a)** No te quejarás nunca de las exigencias que conlleva tu labor. (Ver el inciso c. incluido en este punto).

**b)** Serás visceral y vehemente. A las películas les "tendrás ganas" como si fuesen un ejemplar del sexo opuesto (quizás del mismo) o un oscuro objeto de deseo: "...Dejaría a un tipo por una película. ¡Pero jamás dejaría una película por un tipo!..." (Truffaut, F. *La nuit américaine*, 1973).

**c)** Redoblemos la apuesta: colgarás un póster que diga "Soy un privilegiado, mi trabajo es pensar el cine".

**d)** "... En muchos sentidos, la labor del crítico es fácil. Arriesgamos muy poco, pero tenemos poder sobre quienes someten su trabajo y su persona a nuestro juicio. Preferimos la crítica negativa, que es divertida de leer y escribir. Pero la triste verdad que debemos enfrentar los críticos es que, al final, cualquier plato común seguramente tiene más sentido que la crítica que lo condena. Pero hay ocasiones en que el crítico realmente se arriesga al descubrir y salir en defensa de algo nuevo. El mundo suele maltratar al nuevo talento, la nueva creación. (...) Anoche experimenté algo nuevo, una comida fabulosa de una fuente totalmente inesperada. Si dijera que tanto la comida como su creador echaron por tierra mis prejuicios sobre la buena cocina, no daría una idea cabal de lo que me ocurrió. Sacudieron los cimientos de mi mundo (...) No todos pueden convertirse en grandes artistas, pero un gran artista puede provenir de cualquier parte" (Brad Bird, *Ratatouille*, 2007).

**e)** Reconocerás el cine como tu espacio de refugio y nunca permitirás que sea destruido.

**f)** Nosotras elegimos esto. Elegimos ser críticos. "Elige la vida. Elige un empleo. Elige una carrera. Elige una familia. (...) Elige tu futuro. Elige la vida... (...) Yo elijo otra cosa. ¿Las razones?..." (Danny Boyle, *Trainspotting*, 1996). La razón es que amamos el cine, nos debemos a él y nuestra manera de retribuirle es contagiando nuestra pasión y conocimiento. **[A]**

"Goody" Nelson: *Well, here's to us and those like us.*

Clell Hazard: *Damn few left.*

**Jardines de piedra**, Francis Ford Coppola, 1987.



## Desapareció una noche

Gone Baby Gone

Estados Unidos,

2007, 114'

### DIRECCIÓN

Ben Affleck

### GUIÓN

Ben Affleck y Aaron Stockard (basado en la novela de Dennis Lehane)

### PRODUCCIÓN

Ben Affleck, Sean Bailey, Alan Ladd Jr., Danton Rissner

### FOTOGRAFÍA

John Toll

### MONTAJE

William Goldenberg

### MÚSICA

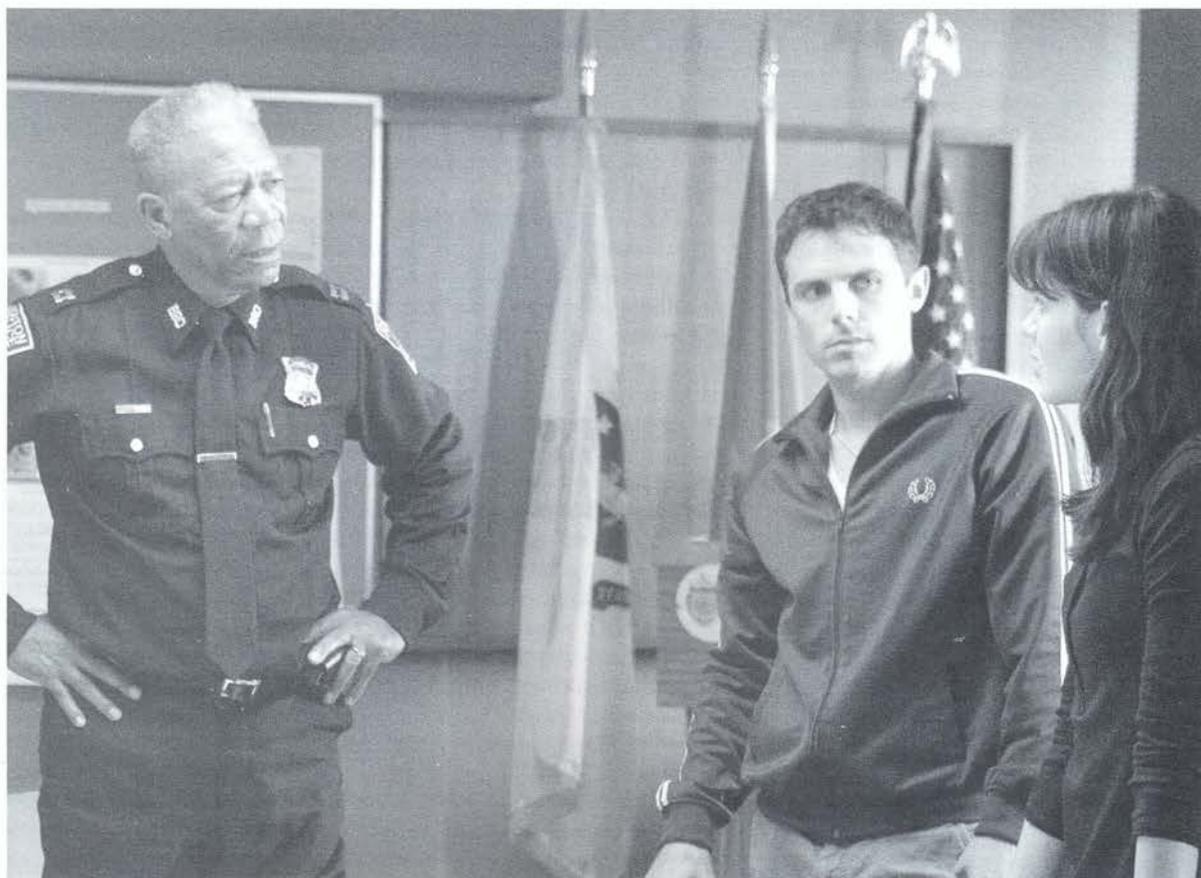
Harry Gregson-Williams

### DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Sharon Seymour

### INTÉRPRETES

Casey Affleck, Michelle Monaghan, Morgan Freeman, Ed Harris, John Ashton, Amy Ryan, Amy Madigan, Titus Welliver, Michael Kenneth Williams, Edi Gathegi, Mark Margolis, Madeline O'Brien.



# Bienvenido, Mr. Affleck

por Javier Porta Fouz

**B**en Affleck se ha destilado. Ya no es el coguionista de *Good Will Hunting* (aquí *En busca del destino*), una de las películas del período híbrido de Gus Van Sant, con Robin Williams como recuerdo molesto. Ya no es el novio de Jennifer Lopez, con todo el circo de los medios alrededor. Y, sobre todo, ya no es el protagonista cara de zapato de *Pearl Harbor*. En *Notas sobre el cinematógrafo*, Robert Bresson plantea la imposibilidad, para el cine deseado por él (el cinematógrafo), de que un actor (un "modelo") haga más de un papel ficcional. Sin llegar a los extremos bressonianos, hablando de cine y no de cinematógrafo, puede decirse que un actor puede aportar a un nuevo papel algo de sus papeles anteriores, o de su vida. Y esto no siempre es positivo. Tal vez todavía tenga que pasar más tiempo antes de que olvidemos a Ben Affleck en *Pearl Harbor* (2001). Semejante

papel, el peor, el más zoquete, en una de las peores películas de Michael Bay, es difícil de olvidar. Al estrenarse esa película, la cara de Affleck quedó pegada a un cine ruidoso, ruinoso y patriotero, salvaje y justamente parodiado en *Team America* (2004). El actor Ben Affleck todavía está en cuarentena: cada aparición suya puede convertir a la película en una película de marionetas del estilo del Capitán Escarlata (la prominente mandíbula del actor es apta para la comparación). Pero el director Ben Affleck no eligió al actor Ben Affleck para protagonizar su película. Gran decisión. Todo empieza más límpido. *Desapareció una noche* empieza a destilarse.

*Desapareció una noche*, es decir, *Gone Baby Gone*, como la llamaremos aquí, es una adaptación de una novela de Dennis Lehane. La segunda. La primera vez de Lehane en el cine había sido *Río místico* (2003) de

Clint Eastwood. Ben Affleck realiza *Gone Baby Gone* no sólo consciente del riesgo actoral sino de los riesgos de la proximidad comparativa. Callado, Ben Affleck los evitó, cerró su mandíbula y a dientes apretados realizó una reescritura de *Río místico*. Boston. Barrios malos. (O malos barrios, malas tierras, Malick, el cine de los setenta, un país contado con concentración por cada barrio, en cada territorio, con silencios incluso mayores que sus certeros diálogos.) En los porches de las casas del barrio, la gente sale y mira, o charla y toma la fresca, o se pone a filosofar (como en *Río místico*). En *Gone Baby Gone* se concentran los planos-porche en el inicio de la película y se reducen notablemente las disquisiciones sobre “la condición humana”. En *Río místico* se decía diciendo, deteniendo, congelando, pausando, y la incomodidad de estos gerundios es la incomodidad de ese *film* de Eastwood (Eastwood, con muchas películas en su trayectoria, hacía un *film* con *Río místico*, y en esa pretensión se confundían el género, el cine y el hombre). En *Gone Baby Gone* se dice mostrando acciones, se dice mediante diálogos e incluso mediante la voz en off. Pero incluso con la voz en off la narración no se pausa para que entren las reflexiones con obscena literalidad (recordar los vampiros de *Río místico*). *Gone Baby Gone* demarca con claridad y muestra con preguntas. Es una película segura sobre un mundo dudoso. *Río místico* era una película insegura (recordar la resolución de la intriga o las actuaciones exacerbadas) sobre un mundo que parecía conocerse antes de ser explorado.

El mundo de *Gone Baby Gone* es un barrio de Boston. Uno poco recomendable. Patrick y su novia Angie Gennaro (Michelle Monaghan) son investigadores privados. Y son contratados para que busquen a Amanda McCready, una nena que desapareció una noche. El barrio es un lugar en el que si te conocen tenés ventaja. Patrick Kenzie (Affleck, pero Casey) usa esa ventaja. Conoce a unos cuantos y la información empieza a circular con más facilidad hacia él que hacia la policía. “El barrio se compone de gentes que forman parte de él por el solo hecho de nacer allí o de elegirlo como lugar habitual de residencia; y los vecinos son gentes unidas primariamente, no por sus orígenes comunes ni por propósitos análogos, sino por la proximidad espacial de sus viviendas. Tal adyacencia le hace a cada uno conciente de las miradas de los demás y determina que todos se conozcan entre sí o por la comunicación directa, o por los rumores, o por otros vínculos intermedios de asociación. En épocas de crisis, o durante un incendio, un festival o un funeral es probable que los vecinos se comuniquen más y se comprendan mejor, llegando así a grados más íntimos de cooperación.” Pasaron más de cinco décadas desde estas definiciones de Lewis Mumford y hoy se habla cada vez más de la desaparición de los lazos comunitarios, del fin de la vida barrial, de la ausencia de un espacio compartido. En este contexto de lealtades y solidaridades barriales en declive se inscribe *Gone Baby Gone*. El barrio se junta en cuanto viene la cámara de televisión, pero después no provee información. No ayuda. Cada uno se encierra a mirar televisión y/o a drogarse (no sólo con las ilegales). Para mirar televisión no se necesita contactar al mundo exterior, pero sí para conseguir la droga. De ahí que un traficante de drogas sea quien maneja buenos datos y quien todavía tiene una moral social (al menos toma decisiones con-

La cámara dirigida por Ben Affleck se queda en el nivel terrestre. Así dice que no hay fatalismos: hay responsabilidades.

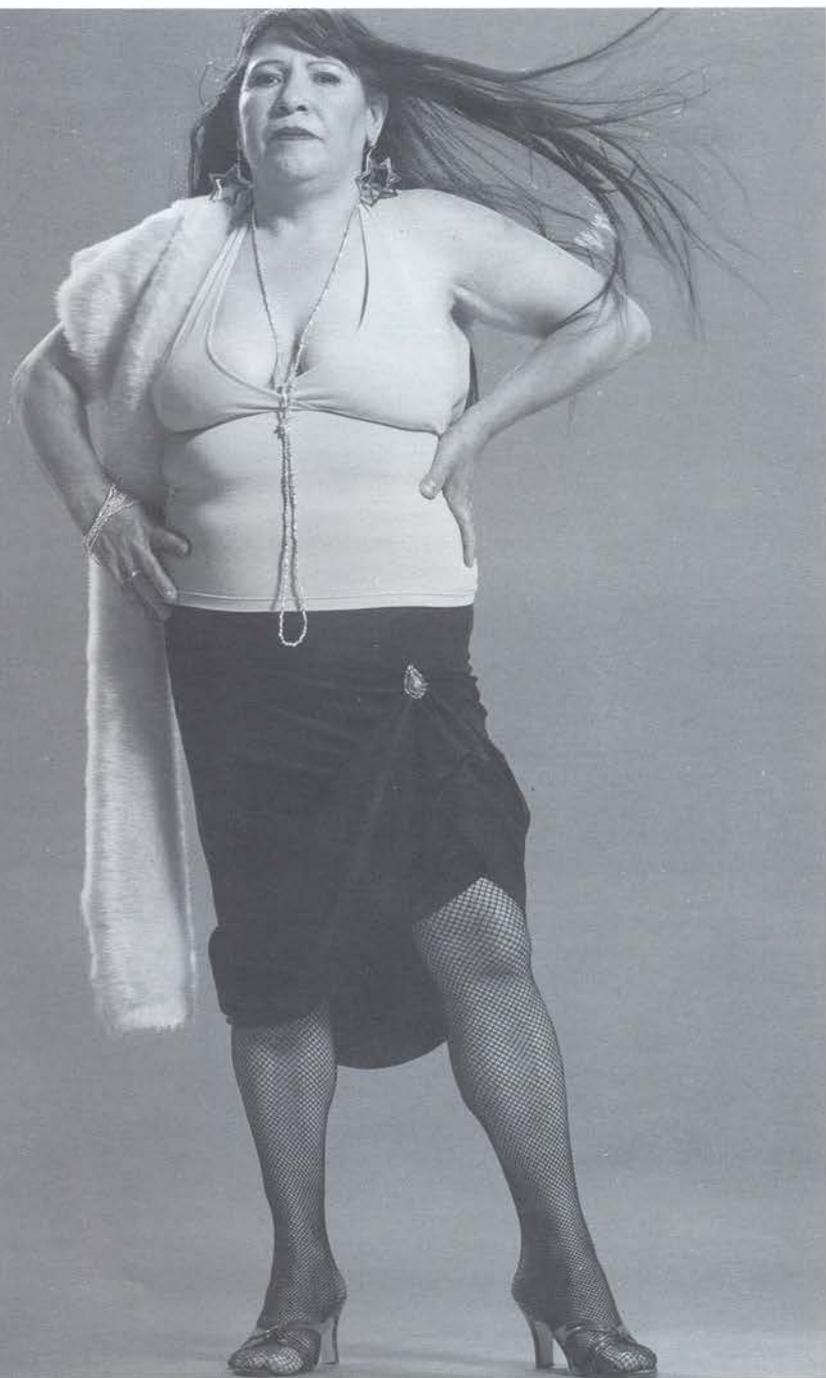
siderando al otro, a los otros).

En *Gone Baby Gone* hay extraños ángeles caídos, reales o falsos, pero el cielo no existe más. Nadie está mirando desde arriba. No hay en esta película planos desde el cielo como en *Río místico*. La cámara dirigida por Ben Affleck se queda en el nivel terrestre. Así dice que no hay fatalismos: hay responsabilidades. Este mundo terrenal, en clave menor, es desordenado. La historia de *Gone Baby Gone* es errática. Patrick Kenzie se ve impulsado, llevado, tironeado, apasionado, golpeado. Las cosas cambian. Diversos cataclismos llegan con nuevas revelaciones. Difícil sostener el tono, la unidad del relato entre las vueltas argumentales. Ben Affleck lo logra. Y no sólo reescribe sin alardes, en silencio, *Río místico* sino que recupera unas cuantas enseñanzas históricas del cine americano. Al igual que en *Justicia a cualquier precio* (*The Flock*), dirigida por el hongkonés Andrew Lau (*Infernal Affairs*), las acciones ocurren en un mundo recortado, cerrado, casi sellado, pero sus características reverberan más allá de sus límites (pinta tu aldea, o la aldea de otro, pero que sea una aldea). Lau mira ese recorte de los Estados Unidos extrañado, con mirada de extranjero, y estiliza casi cada uno de los planos, como si de cada cosa rara e incomprensible tuviera que conservar un recuerdo fotográfico-pictórico. Affleck se mueve en su mundo, azorado pero acostumbrado; su mirada revela la tranquilidad horrorizada del cronista que ha elegido el cine para contar, para dar testimonio. Affleck está parado en la actualidad pero con el legado de su pasado, con las tradiciones cinematográficas de su país. No hay salida del fango de la cotidianidad –tanto en *The Flock* como en *Gone Baby Gone* se investigan secuestros y abusos sexuales–, y las raíces conectadas con el barrio, con el trabajo, tiran demasiado, y la moral navega en el dilema. ¿Qué es lo correcto? ¿Vale el fin cualquier medio? Ben Affleck sabe que existió *Sed de mal* (Welles, 1958), pero además sabe el lugar preponderante que esa película ocupa en la historia del cine y de su cine. *Sed de mal* sólo puede hacerse en América, y su producción y su montaje sólo pueden complicarse en los Estados Unidos de ese lugar. *Sed de mal* es una película y una matriz.

Para los personajes de *Gone Baby Gone*, toda resolución será siempre insatisfactoria. Por su parte, Ben Affleck se revela como cineasta cabal justamente en la resolución. Al final del relato, la figura del zoquete de *Pearl Harbor* se desvanece. En esa escena final, Ben Affleck, ya ex zoquete, irrumpe definitivamente en el cine y demuestra que sabe desde dónde mira. Las fallas en las responsabilidades, los descuidos, las variadas indolencias –atención al nombre de la muñeca, atención a las jerarquías desatendidas– están en cada casa y, sobre todo, en cada casa en la que reina la televisión. Ben Affleck rechaza mirar desde la televisión, es decir, rechaza mirar con la inmoralidad de la reina de las jerarquías desatendidas, con sus noticieros sensacionalistas, chorongas, chantajistas y que encima no saben contar nada. De la mayor tragedia se pasa sin problemas a cualquier chisme irrelevante (como los de una pareja de Hollywood, como lo fueron Affleck y Lopez). Sutil e inteligentemente, con la televisión puesta de espaldas, Ben Affleck termina su película de manera desoladora. Como ocurría con el cine clásico, *Gone Baby Gone* nos deja la sensación de que el mundo es un tembladeral pero que al menos el cine, o más bien un cine, sabe cómo contarlo. [A]

# Mas allá de la ley

por **Diego Trerotola**



**1.** Amuchados en una casilla, los villeros esperan inquietos para salir: ahí adentro, la oscuridad apenas se interrumpe por rayos de sol filtrados entre las chapas del portón. Hay un murmullo de voces incomprensibles, casi casi gruñidos. Alguien grita acción, el portón se abre y los villeros salen a rugido pelado, palos en mano, como un malón. Comienza un *making of*, que, si bien podría parecerse a cualquier otro, tiene una leve diferencia, constituida por el punto de vista: la cámara se pone del lado de los villeros, no le importa tanto *el detrás* de cámara, más bien se interesa por *el adentro* de la Villa. Ahí se establece el marco del documental: el espacio real, casi el único de toda la película, es la Villa. Sí, hay otros lugares, mayormente telones pintados, decorados, espacios abstractos –sets de televisión, un estudio de fotografía–, pero la particularidad de la mirada de este primer plano es todavía más precisa: en el espacio



## Estrellas

Argentina, 2007. 64'

### DIRECCIÓN Y GUIÓN

Federico León,  
Marcos Martínez

### PRODUCCIÓN

Jimena Monteoliva,  
Federico León

### MÚSICA

Nicolás Varchauski,  
Guillermo Guareschi

### FOTOGRAFÍA

Guillermo Nieto,  
Julián Apezteguía

### MONTAJE

Catalina Rincón

### INTÉRPRETES

Julio Arrieta.

real de la Villa se hace una ficción. La locación se vuelve loca para la ocasión: no se trata de realismo, ni siquiera de realismo villero, sino de ciencia ficción. Y pertenece a este género por dos razones: porque es un relato de marcianos atacando la Villa y porque *Estrellas* desafía la ley de la gravedad (ésta que al cine argentino, de ayer, hoy y siempre, le sienta muy mal). Desde el principio, está claro que *Estrellas* no es una película con un plan de lo que es correcto mostrar de la realidad, sino entusiasmada por la ficción que vale la pena vivir fuera de los parámetros de norma.

**2.** Lo normal para un documental o una ficción instalada en una villa es denunciar la situación de precariedad de las vidas de las personas, el contexto económico que obligó a esa situación, etcétera. Incluso, alrededor de las varias crisis económicas de los últimos años, el documental de cartoneros es casi una institu-

ción entre los realizadores argentinos. Es verdad que *Estrellas* también tiene una denuncia, pero es un poco más extraña, sobre todo en la boca de Julio Arrieta: queremos que los villeros actúen de villeros, que hagan lo que saben hacer. Nada se dice de erradicar-las-villas, de salir de esa situación "de emergencia", sino que lo que quiere Arrieta es entrar, intervenir en las distintas ficciones: del cine, de la publicidad, de la televisión. No para abandonar su situación, sino para seguir siendo villeros ahí, en ese otro lugar. No se trata de hacer desaparecer la Villa, sino poder extenderla mejor, duplicarla efectivamente (en ese sentido funciona la genial puesta en escena de la construcción cronometrada de una casilla para una ficción villera). Fundador de un grupo de teatro en la Villa 21 de Barracas, Arrieta reclama sus espacios dentro de la cultura. Y Federico León y Marcos Martínez, en lugar de elaborar un documental informativo, de guiarnos con la distancia típica de ciertos documentales por ese universo laberíntico de casillas, le ceden la palabra a Arrieta para que desarrolle sus discursos enérgicos y algo petardistas. En lugar de una película analítica, distante, imparcial, histórica, acá hay un testimonio amplificado, teatral, extremo. Casi se podría decir que *Estrellas* es un institucional, una larga propaganda de las virtudes del grupo de teatro de la Villa de Arrieta. Los directores parecen no tener miedo de eso: incluso parecerían implicarse hasta las últimas consecuencias en este subgénero documental tan poco noble, tan desprestigiado. Así las cosas, lo que empieza como un raro *making of* se convierte en un documental institucional cósmico porque Arrieta, con su cuerpo, alma, barriga y melena, se apropia de la película: cámara y micrófono sirven para que su voz y sus ideas lleguen lejos, casi a las estrellas.

**3.** Pero la apuesta y la fascinación por Arrieta no es capricho, es una forma de los directores de plantear una reflexión sobre el estado de las cosas en el cine argentino. Es que si bien el histrionismo de Arrieta tiene virtudes propias y específicas, también señala una tradición cercana. Hace más de una década el Nuevo Cine Argentino viene gestando una parentela, que nada tiene que ver con la afinidad entre las películas y los directores, sino con una sensibilidad común en el casting, en la búsqueda de una serie de no-actores que ya conformarían algo así como un árbol genealógico deforme, como arrancado de un decorado de Tim Burton. Porque, sin duda, Arrieta es pariente cercano del Rulo de *Mundo grúa* (1999), del Bonanza de *Bonanza* (2001), del Zucco de *Balnearios* (2002), del Galván de *Late un corazón* (2002), *La mecha* (2003) y *La navidad de Ofelia y Galván* (2007), entre muchos otros cercanos. Y si nos remontamos a ciertas influencias históricas, también podríamos decir que Arrieta es primo lejano del Pirucho Gómez de *Los inundados* (1962), de Fernando Birri. Porque en parte de eso se trata también *Estrellas*: de una nueva forma de entender al actor.

**4.** El no-actor es una de las novedades más valiosas del Nuevo Cine Argentino, aunque muchas veces se lo subestime. En los últimos años se combinaron varias búsquedas a través de las personas que protagonizan ficciones y documentales: por un lado está la veta más neorrealista, gente que interpreta alguna versión de sí mismos (como en ciertas películas de Alonso, Perrone, Caetano, incluso de Sorín).



En lugar de una película analítica, distante, imparcial, histórica, acá hay un testimonio amplificado, teatral, extremo.

Pero también hay una búsqueda distinta que se puede denominar warholiana: el actor propone una negatividad, su rasgo principal es no tener nada de profesionalismo (Warhol a través de actores malos o no-actores, a quienes llamaba *Superstars*, encontraba una expresividad atrofiada que no se desplegaba en la educación dramática de los actores). No se trata aquí de la desafectación, de la neutralidad de los no-actores de Bresson, por ejemplo. En este caso, se trata de dejar que se exponga el defecto, el error, el gesto repentino. Actuar mal es oponerse a la repetición, al movimiento calculado, cerebral, sentimentalmente estudiado: como no hay programa para la acción frente a la cámara, el analfabeto en técnicas dramáticas se bandeja para donde puede, donde se le antoja. Es un cuerpo que encarna la anarquía desatada; y, ojo, que anarquía no es caos, es sólo otro orden, apuntalado por formas más sensuales, independientes. Así las cosas, en el no-actor triunfa el cuerpo y el gesto sin control, sin entrenamiento, para eclipsar finalmente al estereotipo y al valor simbólico que en la ficción o el documental se le impone (porque de hecho, todo no-actor es parte de una narración que le impone una función). Y esto se debe a que su cuerpo es un movimiento original, imprevisible: nunca pone en escena la repetición de un mandato (de su educación actoral, de su propia carrera, etcétera).

**5.** León y Martínez exploran visual, conceptual y estéticamente las aristas de esta nueva potencia de los no-actores (principalmente a través de Arrieta, pero también de una banda de otros villeros) para apuntalar las luces de genialidad de *Estrellas*. Y para eso empujan una polémica: van al edificio de la Asociación Argentina de Actores, al bastión de la defensa del profesionalismo, del academicismo actoral. Ahí, en una serie de travellings deliberadamente *qualités*, plantean el conflicto: la cámara pasea por el lugar mostrando una cartelera donde se lee "La ley del actor"; y sobre las paredes hay fotos de un blanco y negro contrastado de Alfredo Alcón y otros actores consagrados del teatro local junto a fotos falsas de Arrieta vestido con iguales trajes de dramas shakespearianos. A ese mundo monocromo, petrificado, reglamentado, grave, cargado de pasado, del espacio del actor profesional, *Estrellas* le opone sabiamente una sesión de fotos frívola, ligera, ventosa que termina convertida en un desfile virtual y centelleante. Porque Arrieta y su *troupe* villera desfilan transformados en JPGs de colores vivos, con animaciones flash como lentejuelas, en un sitio web de promoción de no-actores. En esas fotos digitales se convierten en personajes instantáneos, algunos presentados como "típicos", otros como "atípicos", para un catálogo que va del neorrealismo a Warhol, del cuerpo como reflejo social a la pose como desfiguración pop. Y, por eso, en cada una de sus poses conviven de forma agitada lo costumbrista, lo grotesco, lo glamoroso bestial, lo absurdo. Una nueva combinación sin reglas apriorísticas se da en cada uno de esos cuerpos que con humor se resisten a los casilleros fáciles. Incluso, el ojo cándido de los directores capta sus contorsiones, sus ademanes, en un estado de equilibrio irregular, como si fueran gimnastas amenazando con ejecutar un salto temerario. Es el instante justo en que esos cuerpos indisciplinados demuestran que no se pueden tranquilizar totalmente, ni siquiera, en una foto fija. **[A]**

# El cine de los malditos

por **Juan Manuel Domínguez**

**E**n Estrellas pareciera existir una dualidad. En algunos momentos, la construcción del mundo que rodea a Julio Arrieta y su grupo de actores (la Villa 21 donde viven; él siempre interpreta papeles vinculados con lo marginal) parece estar en su estado más crudo, más documental, sobre todo en las anécdotas de Julio o los eventos dentro de la Villa en Barracas. Pero por el otro, la estilización de ese ambiente villero y su vinculación con la actuación parecieran convertir a Estrellas en un *mockumentary*.

**Federico León:** En un determinado momento, y debido a la necesidad de filmar el rodaje de *El Nexo*, la película de ciencia ficción protagonizada por Julio y con locación en la Villa 21, nos vimos haciendo *Estrellas*. Era sí o sí lo primero que teníamos que cubrir: no podíamos volver a capturar ese evento. Desde que nos sentamos por primera vez, a los dos meses ya estábamos filmando lo de *El Nexo*. El resto lo podíamos generar nosotros, pero aquello era vital. Ésa fue la primera etapa. Cuando empezamos a filmar lo nuestro, diez después de la finalización de *El Nexo*, nos robaron la cámara durante el primer día de rodaje y paramos.

**Marcos Martínez:** El tiempo que paramos nos sirvió para profundizar más en la película, registrar más a Julio y explorar otros costados.

**FL:** Volver al material de otra manera. Si hubiésemos filmado ahí nomás, hubiera sido otra película, otra *Estrellas*. Encontramos un mundo y después nuestras primeras aproximaciones empezaron a decantar, era lógico profundizar en Julio.

**MM:** De algún modo, lo que la película realmente representa es un diálogo con Julio Arrieta. Nosotros íbamos a registrarlo, charlábamos con él, nos contaba una anécdota (como la de Alan Parker viendo locaciones para *Evita*), volvíamos, la escribíamos y hacíamos casi un guión de lo que había dicho. Se lo llevábamos otra vez a él para que lo leyera y editábamos su entrevista para convertirlo en algo narrativo que fuera creciendo: "Mira, Julio, estaría bueno que lo de Alan Parker lo

cuentas al final". En este sentido, están casi todas guionadas las entrevistas, más allá de que parten de un hecho concreto que nos contaba Julio. Ésa fue un poco la dinámica de la película: ir escribiendo el guión de lo que íbamos a buscar. En el momento del rodaje van apareciendo otras cosas.

**FL:** Hay mucho porcentaje de ficción en la película. Hay entrevistas que son netamente documentales, puro registro; en muchas otras reescribimos lo que Julio nos contó y las reordenamos para que las repitiera, y hay cosas que son cien por ciento ficción. El punto de partida era múltiple: Julio, la filmación de *El Nexo*, saber lo de Alan Parker... Y empezamos a establecer conexiones y la forma de la película fue apareciendo mientras la hacíamos. Hay cosas en las que, para ficcionalizar, tuvimos que retocar la realidad, como sucedió con la escena en la Asociación Argentina de Actores.

**En esa escena, donde el actor Jean-Pierre Regueraz, desde un punto de vista sindicalista, discute con el director Adrián Caetano sobre el uso de actores no profesionales ("Aparte, los entusiasmas y después no los llaman más") se muestra una discusión poco conocida pero que define en parte a Julio y su función, al menos desde su punto de vista (algo así como "somos villeros y tenemos portación de cara, así que al menos déjennos hacer de villeros").**

**MM:** Vimos que en muchas de las cosas que queríamos decir (como la cuestión de actores), Julio estaba presente y era el vehículo para ir tocando esos temas. Nos parecía muy representativo adoptar esa discusión, mostrar que estaba presente, y no sólo en Julio sino en la actualidad y, por ende, en el cine. En algún momento de *Estrellas*, existió la idea de buscar personas parecidas a Julio u otras personas metidas en actividades culturales en lugares como villas o barrios marginales y centros culturales barriales.

**FL:** Por ejemplo, conocimos a un policia-actor que se llama Guillermo Gómez y que en las ficciones también llaman Guillermo Gómez. Y siempre hace de policía, o quizás asesora. Incluso teníamos una escena en el

bar de Actores donde esposaba a alguien contra la barra para mostrarle a Jorge Román (el protagonista de *El bonaerense*) cómo se hace. Muchas cosas que nos parecían fundamentales quedaron afuera porque sentimos que estaban representadas en la figura de Julio. Fuimos al bar varias veces, pero había una necesidad de acotar, de que dijera tal cosa, de crear una verosimilitud para que quien lo viera dudara entre lo absolutamente documental y lo absolutamente artificial.

**MM:** Nosotros veíamos a Regueraz como una voz que estaba presente. Él ficcionaliza desde un guión que le dimos; representa un punto de vista sindicalista que necesitábamos acotar, alguien a quien perjudica determinado estilo de actuación. Y además queríamos crear una verosimilitud para que existiera esa ambigüedad entre lo absolutamente documental y lo absolutamente artificial. Pensamos que la Asociación Argentina de Actores era el lugar donde había que discutirlo, como una especie de templo de la actuación donde se dice quién es actor y quién no.

**MM:** Es un tema que estaba presente en el Nuevo Cine Argentino, o como lo quieras llamar. Seguir a Julio derivaba en ese tema, por eso aparece Caetano como representante de los actores no profesionales. Julio representa una necesidad de ese nuevo cine que busca nuevos escenarios y nuevas temáticas; Julio encuentra ese nicho de temática marginal, historias más cotidianas y actores no profesionales y empieza a trabajar ahí.

**Pero, como sucede con el clip donde muestran a Julio de recorrida por los medios y que culmina cuando recibe el Martín Fierro de Caetano por Tumberos, no se quedan sólo en la representación cinematográfica de lo marginal. Mientras él da su discurso, la cámara de la transmisión oficial muestra cómo Susanas, Mirthas y otros lo ignoran. También nos ignorarían a nosotros, el tema es que ellas quizás después lo llaman para entrevistarlo como "el actor de la Villa".**

**FL:** Lo pensaba a Julio como un embajador de la Villa en términos de cómo ésta aparece

representada en las películas. Pero, además de ver la forma en que los medios tratan la pobreza, nos interesaba ver otra faceta de Julio, además de presentarse como otra forma de actuación. Ésa fue una de las últimas ideas: mostrar que más allá de lo ficcional, Julio existía.

**MM:** Es increíble porque parece hasta editado por nosotros. Ves el contraste entre Julio y las que aparecen: Susana Giménez o Mirtha Legrand. Parecía un contraplano diseñado para *Estrellas*. También era eso, ver ese personaje que Julio construía en la tele. Era un contraste grande verlo en la tele y ver como lo presentábamos nosotros. Y a la vez, cómo él se presentaba ante un medio.

**FL:** Julio se presenta de la misma manera frente al primer espectador que tiene, y nosotros pasamos de ser ese primer espectador para, después, poder ver a otro Julio, uno que empezamos a conocer más.

**MM:** Además, no hay que olvidar que nuestro tratamiento hizo que Julio se fuera convirtiendo en nuestro actor.

**A la hora de filmar en la Villa 21 eligieron un tratamiento que no responde al canon televisivo o al del peor cine documental.**

**MM:** Lo que teníamos en claro desde el principio era no repetir ese tratamiento visual que convierte a la villa en un género, el de "llegar a la Villa, filmar como se pueda, adaptarse al lugar, poner la luz donde exista la posibilidad de apoyarla y pasear con la cámara en mano".

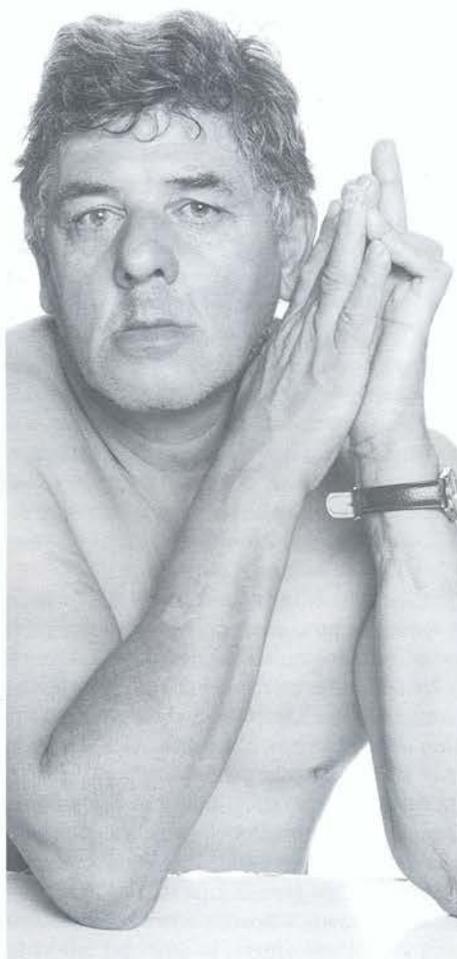
**FL:** Evitar el modelo que se pretende traducción de "la Villa es así, es imprevisible. Entonces, yo no tengo planes".

**MM:** A veces el documental tiene eso de poner la cámara donde se puede y seguir las cosas. Acá era todo lo contrario: vamos a tratar de trabajar un guión, de escribirlo, de crear un plan de rodaje. No ir a registrar y después elegir entre ciento cincuenta horas. Lo que queríamos eran planos cuidados, tal vez quietos. Incluso nos dimos cuenta de que en *Estrellas* la Villa casi no se ve. A veces hasta parece una escenografía, está de fondo y lo que importa es la palabra.

**La palabra de Julio. Tampoco hay una visión romántica de la Villa, ni de Julio.**

**FL:** Nunca lo pensamos como una biografía de Julio, sobre cómo vive Julio, cuántos hijos tiene, cómo hace para sobrevivir. Lo damos por sobrentendido: son sus ideas, sus proyectos, es el personaje que él construyó. El diálogo que mencionábamos antes tiene que ver con que a partir de cosas que existen (los proyectos de Julio y sus actores), nosotros ensayamos cómo serían en la realidad. Julio tiene esta computadora precaria, la página web que creamos, y ficcionalizamos cuál sería la forma más sofisticada de esa utilidad. O, por ejemplo, mostrar cuál hubiese sido la casilla que le hubiera construido a Alan Parker. Pero empezó a ocurrir algo: apareció una dinámica, un sensación de no poder atrapar la película, que se multiplicaba. En

A veces el documental tiene eso de poner la cámara donde se puede y seguir las cosas. Acá era todo lo contrario: vamos a tratar de trabajar un guión, de escribirlo, de crear un plan de rodaje.



un momento nos dimos cuenta de que película tiene el ritmo de Julio, de cómo habla y de cómo varía al hacerlo. Como si la forma la hubiéramos encontrado en él y tuviese que ver con él.

**Igual no hay una visión romántica ni didáctica de la Villa. Incluso, para poder llevar a la gente al festival de cine que organiza en un baldío, Julio tiene que pasar Misión Imposible III. En ese momento, su pregunta "¿No podemos tener marcianos los villeros?" adquiere un relieve mayor, más de reclamar cierto cine y cierto público.**

**MM:** Esa frase fue un disparador. Ese "Necesitamos tener marcianos" implica tener ficciones, tener otras historias para contar en la Villa. Julio nos había contado que tenía ganas de hacer un festival para mostrar trabajos de gente de su grupo e hicimos el festival para filmarlos viéndose.

**FL:** Julio está muy adentro y al mismo tiene la conciencia de que esta medio afuera. Si bien lo respetan, porque genera laburo, le cuesta muchísimo hacer entender a alguien que tiene una radio al palo, que necesita que hagan silencio para grabar. Está lejos del ideal poético: no hay una villa que está detrás de sus pedidos o su trabajo.

**Al final de Estrellas, Julio se convierte en todo lo que pareciera que nunca va poder ser: una estrella de Hollywood, con back projecting incluido.**

**LL:** Al adaptar la forma de hablar de Julio, vinculábamos una cosa con otra todo el tiempo. Si bien la película no tiene un montaje lineal, fuimos encontrando una estructura al arrancar más cerca del documental y derivamos en otro lado, convirtiendo a Julio en una estrella, en un final digno de Hollywood.

**FL:** ¿Somos iguales? Bien, somos iguales. Entonces, podemos estar en ese retrato y podemos tener nuestra escena en una película de Hollywood. Pero esa escena tiene que tener *back projecting* y estar filmada en Super 16 ya que la gracia era llevarlo a cabo de manera literal, no laburar las fotos en Photoshop sino ir a hacerlas. En términos de presupuesto, toda la producción de fotos de la página web fue más cara que la mitad de la película. Cada foto tenía un laburo gigante, incluso muchas no llegaron a verse, como la del piloto de avión o la del terror psicológico. O las fotos del *book*. Por ejemplo, la típica foto de la película (la de Julio apoyando su mano en la pera), por un accidente laboral, él no puede doblar la mano casi, y nos parecía que ahí estaba la clave. O en el caso de su hermano, la fotógrafa le pedía que pusiera derechos los hombros y todos se cagaban de risa. Resulta que se cayó de un octavo piso y le era imposible ponerlos derechos. Ahí estaba *Estrellas*: en la cruce de los dos mundos. Ése diálogo produce una tercera cosa, que se diferencia del prejuicio o del romanticismo. **[A]**



## Crímenes oscuros

### Sakebi

Japón, 2006. 104'

#### DIRECCIÓN

Kiyoshi Kurosawa

#### GUIÓN

Kiyoshi Kurosawa

#### PRODUCCIÓN

Taka Ichise

#### FOTOGRAFÍA

Akiko Achizawa

#### MONTAJE

Nobuyuki Takahashi

#### MÚSICA

Kuniaki Haishima

#### INTÉRPRETES

Koji Yakusho, Manami

Konishi, Tsuyoshi

Ihara, Hiroyuki

Hirayama, Joe Odagiri,

Ryo Kase, Riona

Hazuki.



## El fin del mundo en 35 mm

⊕ A favor **Agustín Masaedo**

**A** la salida de una proyección de *Bright Future* (*Akarui mirai*, 2003), y mientras todavía duraba la euforia por el plano secuencia final –el de los colegas con la remera del Che caminando por la calle con la engañosamente optimista canción de los Black Horn marcándoles el paso–, Trerotola me decía, a propósito de una escena anterior, que no recordaba muchas otras películas en las que el asombro de un personaje descubriendo algo fuera de campo se correspondiese con el sentimiento del espectador cuando finalmente “lo sorpresivo” era mostrado. En *Bright Future*, Nimura miraba un hueco en el piso, abría los ojos de par en par durante unos segundos, y en el contraplano se nos mostraba ¡una medusa roja gigante! Claro que, si eso era sorpresivo, lo era desde lo estrictamente cinematográfico (nunca habíamos visto una medusa gigante nadando bajo un suelo de madera), pero en lo más mínimo dentro de una narración que nos preparaba paciente y concienzudamente para momentos así. La medusa funcionaba, todo el tiempo, como complemento y paralelo del recorrido del protagonista, que era a su vez el de los desorientados jóvenes japoneses: se desconfiaba de ella / él / ellos, pero terminaban por demostrar que podían adaptarse a un nuevo hábitat, a una nueva vida. Como fuere, lo que

interesa aquí es hacer notar que esos rasgos del cine de Kurosawa –el asombro construido laboriosamente, la planificación meticulosa en busca de los sentidos acumulados del relato, antes que del efecto instantáneo– lo pone en una galaxia muy muy lejana a la de los muchachos *J-Horroristas*. Shimizu, Tsuruta, Nakata un poco menos, se mueven cómodos dentro de los límites de una estrategia de marketing, una marca-país adosada a sus películas. Kurosawa no, y aunque él mismo saque provecho del equívoco (después de todo, *Crímenes oscuros* forma parte de una antología llamada *J-Horror Theater*), etiquetarlo como director de terror es tan simplista y perezoso como decir que su homónimo ilustre dirigía películas de samurais. Si Kurosawa usa los géneros (el terror en *Kairo*, la comedia negra en *Doppelgänger*, el melodrama en el último acto de *Loft*, el policial en *Cure* y en *Crímenes oscuros*, que además suma el tradicional *kaidan eiga* o cuento de fantasmas japonés), es porque le sirven para texturar unos temas y unas obsesiones personalísimas, y que de ese juego entre rigideces objetivas e intereses subjetivos surja un cine de solidez y originalidad inusuales. No es difícil imaginar al director como uno de sus personajes solitarios, atravesado por una melancolía que viene, al igual que el fantasma de vestido rojo, del pasado (pero no es

melancolía del pasado) tanto como por la desconfianza ante el futuro de una sociedad que desprecia los vínculos reales: el rostro tenso y cansado de Koji Yakusho, actor fetiche de Kurosawa —alguien opinaba por ahí que la mezcla de tristeza y músculo de KY podría convertirlo en un intérprete ideal para David Fincher—, expresa como ninguno ese estado límbico de desasosiego. También el marco urbano de *Crímenes oscuros*, con sus edificios demolidos o en construcción, con enormes espacios vacíos o con cemento y hormigón donde antes había agua; con sus transformaciones, en fin, que desorientan y vuelven a lo cotidiano irreconocible para sus habitantes, está atenuado entre lo que fue y lo que será. Son esos paisajes, el interior de los hombres y el exterior de las ciudades, de los que se vale Kurosawa para actualizar su tesis habitual: el borrón y cuenta nueva —la refundación posapocalíptica, vamos— son, si no deseables (de otro modo se convertiría en un misántropo a tiempo completo), el único camino que se vislumbra para mejorar a la humanidad. Rara mezcla de existencialista y fatalista, ni siquiera en una historia que gira en remolinos sobre la mente de un solo individuo permite dejar de ver a la sociedad entera. Y de antemano deberíamos sospechar que ni el detective Noboru, ni su novia distante, ni su compañero lleno de sospechas, ni el psicólogo que no sabe qué hacer con él, son los elegidos: el pesimismo de Kurosawa no deja espacio para la salvación colectiva ni para la individual porque, por aislados que estén unos seres de otros, no dejan de formar parte de este mundo que, ya lo dijo Hitchcock, es una pocilga. Lo que respira el cine de Kurosawa es esa condenación, esa tristeza. A veces lo hace a través de obras maestras, a veces a través de películas menores o imperfectas; siempre con una puesta en escena irreprochable, siempre con la paciencia, los silencios y la cadencia justos del que sabe no lo que quiere decir, que es lo de menos, sino lo que quiere mostrar (a propósito, para seguir despegando la etiqueta del J-Horror, ¡vean lo que le pasa al personaje que quiere ver sangre en una película de Kurosawa!). Podrían usarse las famosas palabras de Truffaut en “El hombre más afortunado del mundo” para explicar por qué Kiyoshi Kurosawa es un gran cineasta: porque las películas que filma se parecen a él, porque expresan a la vez sus ideas sobre la vida y el cine y porque esas ideas son consistentes y están presentadas consistentemente. [A]

El pesimismo de Kurosawa no deja espacio para la salvación colectiva ni para la individual.

## Malos fantasmas

En contra por Federico Kasrtulovich

Yo, cuando veo fantasmas, me pongo blanco, espantosamente lechoso. Pero mis fantasmas no gritan ni me sermonean. Se aparecen por el rabillo del ojo o en profundidad de campo (aunque nunca pienso ese tecnicismo con todos los pelos de mi espalda erizados), silenciosos. El subgénero de terror japonés de fantasmas (mezcla de terror y melodrama doméstico) encuentra en *Crímenes oscuros* un exponente sofisticado y presentable. Claro que el problema viene cuando los exponentes que nos suelen llegar de este subgénero son de subestándar para abajo. Es decir, con la película de Kurosawa estamos apenas por encima del umbral de la medianía. Masaedo, aquí al ladito, tendrá sus justificativos para convencerlos de las bondades de esta historia con giros y firuletes, suerte de cuento de fantasmas con formato de capas de cebolla, estilo narrativo más viejo que el mundo, estilo que disemina, a modo de un videojuego, detalles y objetos que a futuro nos permitirán pasar de nivel, aquí con policía-investigador-atormentado y todo. Más atractivo que el juego del gato y el ratón con fantasma equivocado (en la película se presenta un fantasma que va a desatar un conflicto de forma indirecta, encerrando el policial una insólita forma de melodrama) me resulta el sentido del humor leve, melancólico, materialista y keatoniano del señor Kurosawa. La película pierde por su solemnidad, por su moralismo impostado, que, en sus peores momentos, imita los tics del terror más retrogrado factoría USA (el castigo por violar los mandatos sociales es el regulador del sentido final). Y cuando no se pone declamatoria, bordea ridículos. Pensemos si no en el *ritornello* del fantasma gritón y volador, que resulta propio de una sátira del estilo de *Scary Movie*. Marasmo incoherente, belleza visual, guionistas firuleteros, me cuesta creer que *Crímenes oscuros* no sea otro producto adocenado pero con mejor terminación. Y me pregunto por qué se estrenó este cuento de fantasmas y no otros mucho más perturbadores. Pero me contesto rápido, antes de que lo hagan mis muchachos, mis hombres de blanco, que bastante ofendidos están por semejante representación gremial. [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

# Variaciones Kurosawa

por Marcos Vieytes

Escribir *sobre* lo mismo no es igual a escribir *lo* mismo. Kiyoshi Kurosawa es un director que suele filmar las mismas cosas una y otra vez con la capacidad de otorgarles siempre nuevos sentidos. Desde la saga de yakuzas (seis películas filmadas para TV durante 1996 con Sho Aikawa –*Dead or Alive*– como protagonista) que se dio en la Sala Lugones, allá por el 2000, hasta los inacabables matices de su cine sobre fantasmas y apariciones, el suyo ha demostrado ser un arte de la combinación incesante en el que las variaciones en la composición del plano abren portales a infinitos universos. En la guía del VI Bafici publicada por *El Amante* en 2004, Quintín decía que “no sólo sus películas son imprevisibles sino que cada plano lo es”. Hay pocas cosas más temibles en el cine contemporáneo que las aberturas de sus films. Me refiero, naturalmente, a puertas y ventanas, pero también a recipientes, espejos (de agua), marcos y pantallas. Abrir una puerta, correr una cortina, asomarse a una superficie líquida o encender el monitor de una PC ya no son actos intrascendentes y banales en su cine. Deciden nada menos que el paso a otro universo y ponen en juego la voluntad de tomar ésa u otras decisiones: mirar o negarse a hacerlo (lo que incluye nuestra responsabilidad como espectadores), ir hacia o escapar del otro desconocido que nos llama, comprometerse o no con una porción ajena de la realidad.

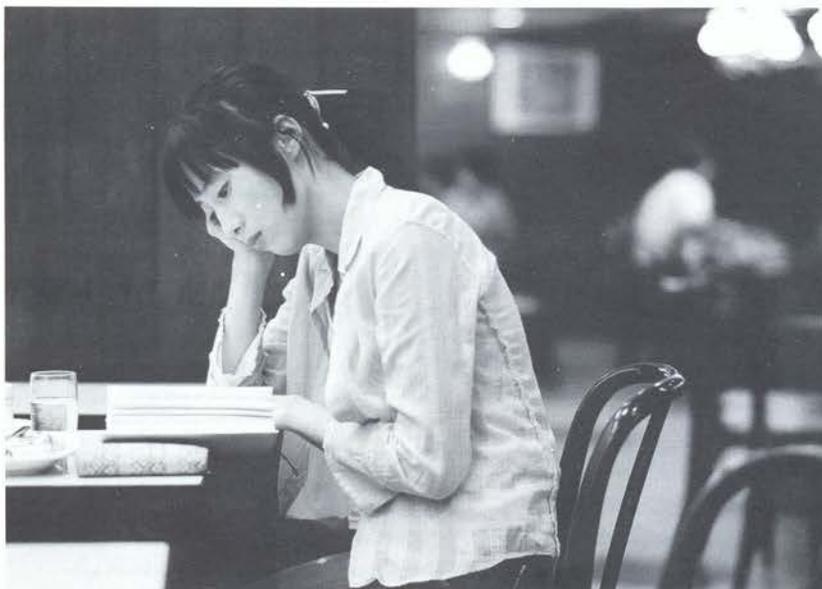
Menos que al horror, esos portales convocan al asombro, la duda, la curiosidad, la sorpresa y la incertidumbre. Como si el mal, los fantasmas y la muerte que aparecen en aquellas películas suyas en las que se maneja según las convenciones del terror (que junto a sus *thrillers* demuestran el ánimo experimental con que se acerca a los géneros: es un confeso admirador de las películas clase B de Val Lewton) fueran cada vez más abstractos: motivos estéticos, atmósferas, reincidencias melódicas o disonancias pautadas reaparecen para invitarnos a jugar con el sentido y los sentidos. La linealidad narrativa deja paso en sus films a la coexistencia de mundos parale-

los (el doble es una presencia recurrente y no sólo en *Doppelgänger*), y la reflexión sobre y desde las formas reemplaza el interés por el desenvolvimiento de la trama y el destino de los personajes en relación con la historia. No extraña por ello que lo hayan señalado como heredero de Ozu o que se haya dicho que su puesta en escena es de un rigor geométrico digno de Fritz Lang, influencias que tampoco le impiden incluir sobresaltos y virajes abruptos como parte de su gramática, aquellos “volantazos” de sus “sorpresivas pero no caóticas películas” que Porta Fouz mencionaba en el número dos del diario del Bafici 2004.

Desde entonces, Kiyoshi ha filmado dos largos, dos cortos y el primer episodio de una serie que adapta para la televisión mangas de Kazuo Umezu, considerado por muchos como el patriarca del manga de terror y que, según dicen, cuenta con al menos una secuencia extraordinaria en la que la protagonista baja de un ático transformada en araña y acorrala a su marido. El primero de los cortos se llama *Ghost Cop*, dura 10 minutos y algunos han señalado puntos de contacto con el humor de *Doppelgänger*. El segundo dura 23 minutos, se llama *Heart, Dance*, está protagonizado por Tadanobu Asano (*Café Lumière, Zatoichi, Bright Future*) y parecer ser una suerte de ensayo sobre *Yojimbo* filmado con una Mini DV. Pero como del estreno de *Retribution* se encargan (y hasta se la cargan) mis compañeros, hablemos del otro largo visto en el penúltimo Bafici, ignorado por el grueso de la crítica y seguido con feliz desconcierto por buena parte de los que llenábamos la sala. Es que nada podemos dar por sentado en *Loft* porque nada sucede como lo esperamos. Están las convenciones del cine de terror, pero deformadas hasta el absurdo, lo que da pie a la aparición, incluso, del kitsch más desatado. Sólo que aquí la risa no viene a calmar ninguno de nuestros temores, sino a desconcertarnos todavía más. El vaivén entre el terror y la comedia acaba por desarmar todos nuestros reflejos, todas nuestras respuestas de espectador advertido.

En *Loft* hay, básicamente, cuatro persona-

jes de relevancia. Una escritora cuya salud está fallando desde que intenta terminar su nueva novela. Su representante, quien para facilitarle el trabajo en soledad le presta una casa en las afueras portadora de un luctuoso antecedente no debidamente exorcizado. Un arqueólogo al que conocerá en circunstancias tan nocturnas como sospechosas, y un bulto del que éste nunca se aparta. Además, están los espacios: el herrumbroso edificio universitario alzado frente a la ventana de la escritora, el jardín de invierno en donde está instalado el generador de electricidad al que la protagonista debe acudir cada vez que se corta la luz, la morgue de las viejas grabaciones halladas en la universidad, entre otros. Esos espacios que en *Kairo* abrumaban por su soledad y que aquí Kurosawa fragmenta mediante un montaje juguetón para exacerbar la siniestra latencia del mal que crispa los nervios y amenaza con la sensación de que algo fundamental se esconde a nuestra mirada entre corte y corte, entre un plano y otro, en los huecos escamoteados de la imagen. Este juego consciente del director con nuestra mirada se hace explícito cuando los mismos personajes de la película ocupan el lugar de espectadores en una secuencia singular, construida alrededor de una falsa filmación forense. En ella hay una morgue, una mesa de autopsias, un cadáver debajo de una sábana y poco más: las paredes, el piso, las puertas y un médico que pasa ocasionalmente al fondo del cuadro. Sin embargo, hay un elemento que distingue a esa filmación de otras: la imagen, tomada por una cámara siempre fija en el mismo lugar, ha sido editada a intervalos regulares de modo tal que vemos lo que pasa a lo largo de las horas, días, y semanas en que el cuerpo es observado. El efecto es tan hipnótico como los planos de la medusa en *Bright Future* (2003). Aunque nada sucede, aunque nada signifiquen finalmente, nuestra mirada primero los llena de cambiantes significados para luego darse cuenta de que valen justamente por la carencia de los mismos, por su belleza vacía de relato, por su liberador sinsentido. [A]



## Un amor real es como vivir en aeropuertos

por Tomás Binder

—¿Cuando grabás los sonidos de los trenes buscás capturar la esencia del ferrocarril?... ¿Qué es lo que escuchás?

—Cada vez es diferente... Pero siempre supongo que algo puede suceder y que yo podría estar allí justo en ese momento. En ese caso, te permitiría escuchar aquel sonido.

Diálogo entre Yôko y Hajime, protagonistas de *Café Lumière*.

Veinte millones de personas viajan cada día en los trenes y subtes que atraviesan Tokio. Ciento diecinueve líneas constituyen su red urbana, la más grande del mundo. El nivel de ruido en una estación de tren es de los más altos después del registrado por el aterrizaje o despegue de un avión. En este marco, *Café Lumière* propone una historia de amor: Yôko y Hajime viajan, se encuentran, hablan y terminan juntos dentro o en los alrededores de estos templos del transporte urbano. Su relación se da a la par de los puentes y túneles que atraviesan la ciudad. Cabe preguntarse por qué. Los trenes eran ya un motivo en el cine de Yasujiro Ozu, a quien esta película está dedicada. Las películas de Ozu tratan sobre familias en descomposición, sobre sociedades que ya no piensan ni sienten como solían hacerlo. Quizás el tren, el medio de traslación rural-urbana por excelencia, expresase esa descomposición; el despedirse de un punto para llegar a otro. También el western norteamericano incluyó trenes, y allí el tren siempre implicó avanzar y conquistar. Y tanto en la oposición civilización-barbarie que impone el western como en la oposición familia tradicional-familia capitalista que articula el cine de Ozu la dirección del cambio es una sola: algo que existía antes ya no existe más, o debe dejar de existir. Los trenes se mueven en un solo sentido, y ese impulso es tan evidente como visible.



### Café Lumière Kôhi jikô

Japón / Taiwán, 2003,  
108'

#### DIRECCIÓN

Hou Hsiao-Hsien

GUIÓN Hou Hsiao-Hsien  
y T'ien-wen Chu

#### FOTOGRAFÍA

Ping Bing Lee

#### MONTAJE

Ching-Song Liao

SONIDO Du-Che Tu

#### DIRECCIÓN DE ARTE

Toshiharu Aida

MÚSICA Yousui Inoue

#### PRODUCCIÓN

Ching-Song Liao,

Fumiko Osaka, Ichirô

Yamamoto, Hideji

Miyajima

INTÉRPRETES Yo Hitoto,

Tadanobu Asano,

Masato Hagiwara,

Kimiko Yo, Neri

Kobayashi.

Estreno en salas en  
formato DVD

De esa manera, los personajes logran identificar el cambio que provoca el movimiento, aquello a lo que temen; también —con mayor o menor éxito— pueden enfrentarlo.

Pero veinte millones de personas separan a *CL* del western y de Ozu, y el problema que enfrentan los protagonistas de la película de Hou es que ahora hay ciento diecinueve líneas de tren, y no una o dos. Ni los destinos, ni los puntos de partida, ni las emociones, ni los temores se presentan con claridad. Todo lo contrario.

Tres líneas guían la historia de amor de *CL*: la del embarazo de Yôko, la del registro de los sonidos del tren por parte de Hajime y la de la investigación en torno a un músico taiwanés de principios de siglo, que llevan a cabo los dos juntos. En las tres nos enfrentamos, al mismo tiempo, a algo que está y a algo que no está, llámese presente y pasado en el caso de la investigación, actual y virtual en el de los registros sonoros, o embarazo en el del embarazo. Y en todas las escenas se impone esa doble sensación: vemos a Hajime con sus auriculares, pero desconocemos lo que escucha; vemos a Yôko sacar una foto de un lugar al que solía ir el músico, pero sólo tenemos la ciudad de hoy; la vemos sentarse en medio de la multitud y no podemos sino compartir su incertidumbre. Los personajes están en un lugar pero buscan otro; el espectador ve un espacio pero imagina uno diferente. *CL* es una película de dualidades; las dualidades no aparecen en primer plano, es cierto, pero son las responsables de la vibración subterránea del relato.

De las tres líneas, la del embarazo es el nervio fundamental de la película y el que la acerca más a Ozu. Basta recordar la escena en que los padres de Yôko la visitan en su departamento, filmada como casi todas con cámara baja y en planos fijos. Ésa es la manera de filmar de Ozu, y Hou se vale de la duración extendida de esos planos para dejar traslucir la indecisión del padre para acercarse a la hija y la de la hija para decir algo, cualquier cosa. Sin embargo, en el punto en el que más se acerca a Ozu, *CL* también se aleja: es evidente que la familia ya no es un núcleo sólido al que es necesario defender (“voy a criar a mi hijo sola”, dice Yôko), o que es, en todo caso, un núcleo ausente... Como sucedía con las “tres líneas” de la historia, la relación entre Yôko y sus padres también se apoya en la sensación de una ausencia: la de la madre biológica de Yôko, la de su padre que no logra acompañarla. En esta dirección, Hou organiza aquella escena mediante constantes entradas y salidas de cuadro, y usando siempre el *fuera de campo* como escondite para la incomodidad de los personajes. Y también Yôko desaparece en varias escenas, entre los transeúntes que salen de una estación o se dirigen a ella.

En *Colateral* (2004) Tom Cruise contaba que un hombre podía morir en el subte de Los Ángeles y recorrer la línea todo el día, ida y vuelta, sin que nadie se diese cuenta de que estaba muerto. Los trenes de *CL* se mueven en sentido contrario, y esta “condición anónima” del pasajero no apunta a la muerte sino a la posibilidad de un encuentro fortuito. En una de las escenas iniciales Yôko sincronizaba un reloj con la hora de la cabina de un tren, después se lo regalaba a Hajime..., y esa secuencia parece cerrarse con los últimos planos en la estación. El plano final nos muestra el momento en que se cruzan varios trenes, uno pasa por arriba, dos por abajo, otro atraviesa un río; en Tokio los trenes se superponen de las maneras más diversas. En medio de tanto ruido, *Café Lumière* se ocupa de uno de esos encuentros. **[A]**



## True Blue

⊕ A favor de **Federico Karstulovich**

**H**ay finales estruendosos. Hay finales declamatorios. Hay finales sensibleros. Hay finales incómodos. Hay finales terribles. Hay finales cónicos. Hay formas de abordar un final.

Entre Jesse James y Robert Ford, su cobarde asesino, hay, además, un final de pareja mal abordado. Hay un final del idilio. El idilio de quien se sabe admirado pero contempla incrédulo el proceso hacia algo nuevo. El idilio de quien admira, quien siente, sabe, presiente que aquéllo ya no es igual que antes, que no hay manera de hacerlo volver. Si hay melancolía, es porque no hay dudas de que la proximidad es inapelable. Hay en el tono melancólico de la película de Andrew Dominik un final desbordado y previsible que está desde el primer fotograma. En esa idea, en la idea de pensar y ver el proceso del "qué fue de nosotros" (no hace falta ser pareja para que haya "nosotros" entre las personas aunque la película plantea una ambigüedad entre James y su futuro asesino desde el primer minuto) es donde se encuentran los mayores logros de esta película errática, cansina, desapareja, preciosista y, para qué negarlo, atléticamente melancólica.

Que Terrence Malick, que Alexander Sokurov, que Coppola, que Scorsese. Vaya si los críticos encuentran (¿encontramos?) divertido buscar genealogías en la niebla. Y de la niebla sale el tren más poético o el robo más elegante que nos haya entregado el cine norteamericano en los últimos treinta años. No por virtuosismos formales —aunque los hay—, no por espectacularidad, sino por los tiempos que se manejan: el tiempo del robo al tren por parte de la cofradía de los



**El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford**

**The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford.**

Estados Unidos, 2007, 160'

**DIRECCIÓN**

Andrew Dominik

**GUIÓN**

Andrew Dominik

**PRODUCCIÓN**

Tom Cox, Jules Daly, Dede Gardner, Brad Pitt, Ridley Scott, David Valdes, Murray Ord y Jordy Randall

**FOTOGRAFÍA**

Roger Deakins

**EDICIÓN**

Dylan Tichenor y Curtiss Clayton

**MÚSICA**

Nick Cave y Warren Ellis

**INTÉRPRETES**

Brad Pitt, Casey Affleck, Sam Shepard, Mary-Louise Parker, Paul Schneider y Jeremy Renner.

James encierra, en la capacidad de manejar la velocidad interna del plano, buena parte de las claves de lectura de la película que fue hasta ese momento y la que será desde ahí hasta el final. Al principio impulsiva, con latigazos de violencia aunque con la pericia de quien conoce el trabajo, sin negar un poco de miedo y ansiedad. Luego elegíaca, planeando a vuelo bajo, como un viejo decrepito que se sabe limitado pero todavía con algo para enseñar.

No sé si estamos ante una película *qualité* o *choronodial* (lexicalización de nuestro *cinemá choronga*, legado para los estudios etimológicos futuros). No lo creo. Sus imágenes no son fotos de estantería a lo Greenaway ni fugazetas chorreantes de grasa enmarcadas para la ocasión como Annaud (sí, ya sé, estoy dando referencias muy viejas y en desuso, no soy un descalificador *cool*, me estoy comportando como un crítico desesperado).

Nuestra película está ahí, en el borde del exceso. No por sobreactuación ni adjudicaciones similares que cayeron sobre la peligrosa figura de Brad. Tampoco por el controlado y *metodológico* personaje de Cassey Affleck, un psicoanalizado Robert Ford. *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* es pretensiosa, es preciosista, corre el riesgo de contagiarse de importancia. Sin embargo no pueden con ella, porque tiene anticuerpos de luz y color (y cine) y porque a cada intención de vaciarle el cargador en la cabeza con munición pesada de temas importantes tiene preparada una salida sorpresiva, estimulante, que nos paraliza de horror admirado ante la bestia. Es una película despierta, atenta. Aun a sus propias limitaciones y discordancias. Quizás pueda criticársele el *comenzar* demasiado tarde, consiguiendo sintonizar el *mood* adecuado recién en la segunda mitad.

Lejos de todo perfeccionismo vacío (mas allá del visual, en donde el uso de lentes anamórficos como el de Sokurov en *Madre e hijo* suma una cantidad inagotable de puntos pero por momentos es redundante), su irregularidad no planificada pero consciente la convierte en un ejercicio estimulante de riesgo cinematográfico. Hay riesgo. Pero no en el clímax en donde sabemos que ambos personajes (JJ & RF) se la tienen jurada uno al otro, sino en el camino de llegada, que es un camino que se ramifica, que nunca va directo, casi como una *road movie*. Pero también hay riesgo en un acto final largo, otoñal, a paso firme y decididamente triste. Una canción, la tradicional Jesse James, interpretada por Nick "la tengo atada" Cave, que resume toda la película (por su poder de síntesis y fuerza expresiva/narrativa, comparable con la canción de Eminem para *8 Mile*). Un lugar en el mundo que se pierde: eso es lo que pasa cuando los satélites gravitan alrededor de planetas; sólo se vive del movimiento en torno a alguien. Un hombre sin atributos que pierde su mejor atribución: magnificar la leyenda, a cambio de imprimir la historia.

Hay, por último, una voz *over* persistente, que gana espacio, que se impone con el tiempo. Esa voz también gana los cielos de la culpa y la degradación. No como un método simplificado de explicar lo que las imágenes no pueden hacer, sino como un exorcismo literario de la palabra que se fue del cuerpo, que lo dejó vacío. El plano final, en la última escena, en donde el tiempo parece congelarse a puro arte cinético, demuestra que esa voz fantasmal, esa voz minúscula, es la voz de los olvidados. Porque aun los hombres más infames tienen una historia que merece ser contada. **[A]**

# Hitos de una saga

⊖ En contra y sobre otros Jesse James por Jorge García

Hace unos días se estrenó *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, última traslación cinematográfica de la saga del mítico pistolero, en este caso centrada en el último período de su vida. No hay duda de que la película de Andrew Dominik es ambiciosa (y seguramente lo era más en su versión original de cuatro horas, antes de que Brad Pitt, protagonista y uno de los productores, metiera mano y la redujera a dos horas y cuarenta minutos). Lo que hay que apresurarse a decir es que esa ambición no se corresponde con los resultados y que el film –más allá de alguna secuencia lograda– oscila entre un esteticismo vacío (por momentos parece una suerte de *Barry Lyndon* ambientado en el Oeste) y una manifiesta indecisión en el tratamiento del personaje, que provoca que toda la coda final –después de su muerte– intente revertir la imagen que se dio del pistolero durante más de dos horas de película. La intención manifiesta del film es establecer una suerte de paralelo entre el personaje de JJ (un inconvincente Brad Pitt) y su asesino Robert Ford (un más satisfactorio Cassey Affleck) a partir de presuntos parecidos entre ambos. Pero la película carece de auténtico nervio y debe recurrir constantemente a una voz en off que intenta explicar lo que las imágenes no consiguen transmitir. Estamos ante un tipo de film en el que –por sus debilidades dramáticas y sus problemas de ritmo– se termina elogiando la iluminación de Roger Deakins (“bonita” pero, como mínimo, inadecuada) y la música de Nick Cave. De un tono solemne y grandilocuente, superficial como estudio de caracteres, la película de Dominik queda en un intento tan ambicioso como fallido de hacer un film “definitivo” sobre un personaje mítico.

Pero la intención de esta nota no era hablar solamente de este film, sino hacer referencia a algunas de las casi cuarenta películas que se hicieron sobre el personaje, tal vez el más transitado por la filmografía de Hollywood, superando a otros como Buffalo Bill, Wyatt Earp, Dillinger o Billy the Kid, también ampliamente considerados por el cine. Ya en el período mudo se realizaron un par de películas aparentemente interpretadas por su hijo, pero fue en el año 1939 que se conocieron dos films, uno del prolífico artesano de productos de clase B Joseph Kane (en ese año hizo nada menos que nueve películas) con el entonces famoso Roy Rogers como protagonista (no en el papel de JJ sino de un oficial encargado de perseguirlo) y la mucho más conocida de Henry King (*Tierra de audaces*) con el actor predilecto del director, Tyrone Power, en el

La película carece de auténtico nervio y debe recurrir constantemente a una voz en off que intenta explicar lo que las imágenes no consiguen transmitir.

protagónico y Henry Fonda como su hermano Frank. En ese año clave para el desarrollo del western (se realizaron también *La diligencia* y la revalorada *Union Pacific*, de Cecil B. De Mille), el film de King, rodado en color, a diferencia de los films mencionados, no coloca los exteriores ni el paisaje en primer plano y se centra, en cambio, en las vicisitudes que viven los personajes. Aquí, Jesse James, respondiendo a la imagen glamorosa de Power, está presentado como un héroe romántico, de rasgos “robinhoodescos” lanzado al bandolerismo de manera fortuita y por un hecho puntual: la necesidad de vengar la muerte de su madre. Este carácter del personaje se contrapone con el más reflexivo y contemplativo de su hermano Frank (Henry Fonda), protagonista de algunas secuencias. También cabe mencionar en este gran western la anticipación de la muerte de JJ a través de un juego infantil de su hijo. El año siguiente Fritz Lang rodaría una secuela de este film, *La venganza de Frank James*, el único centrado en la figura del hermano de Jesse –otra vez interpretado por Fonda–, quien abandona su apacible vida de granjero para vengarse de los hermanos Ford, absueltos en el juicio por el asesinato, con una debutante Gene Tierney en una de las escasas incursiones del director en el color. Considerada una película menor de Lang, sin embargo pueden encontrarse en ella muchos de los rasgos del gran director, tanto en el estilo narrativo lacónico, seco y objetivo que lo caracteriza como en el tratamiento de personajes y situaciones. De todos los films que abordan aspectos de la historia de Jesse James, posiblemente el más insólito y original sea *Yo maté a Jesse James* (1949), que significó el deslumbrante debut de Samuel Fuller. Centrándose en la figura de Robert Ford, convertido en un proscrito luego del asesinato, el director construye una suerte de contracara de Jesse James, utilizando como nunca en el resto de su obra primeros planos y *close-ups* y elementos cercanos al melodrama. Un notable debut con un audaz plano final en el que el asesino, agonizante, balbucea: “Siento haber matado a Jesse James... porque lo amaba”. *La verdadera historia de Jesse James* (1957), de Nicholas Ray, es un film tan fascinante como problemático, ya que se notan las enormes dificultades del director con los productores, quienes terminaron imponiendo el montaje final del film, muy distinto al que proponía el realizador. De todas maneras, Ray consigue mostrar al protagonista como un *outsider* más de su filmografía, y su desesperado romanticismo se trasluce en varias escenas, más allá del inadecuado casting (Robert Wagner y Jeffrey Hunter como los hermanos James). *The Great Northfield Minnesota Raid* (1972), de Philip Kaufman, vista en televisión hace muchos años, presentaba a los hermanos Younger como los principales ejecutores de la banda y contaba con una muy personal interpretación de Jesse James a cargo de Robert Duvall. Pero el último gran aporte sobre la saga “jamesiana” fue *Cabalgata infernal* (1980), de Walter Hill, un film que más allá de los homenajes e influencias que muestra (Sam Peckinpah en particular) es un logrado intento de recapturar la mística del género, partiendo de los hechos principales de la trayectoria de la banda. Gran trabajo en el sonido, formidable la música de Ry Cooder y un acierto del director el hacer interpretar a los hermanos James, Younger, Miller y Ford, a actores con la misma relación sanguínea en la vida real. ¿Debo agregar que cualquiera de estas películas es mejor que la de Dominik? [A]

# El feto rumano

por **Diego Brodersen**



Una película como *4 meses, 3 semanas, 2 días* pone al espectador –pero fundamentalmente al crítico de cine, en muchos sentidos un espectador privilegiado– en una situación compleja.

Las recepciones luego de la proyección del film parecen decantar, a priori, en dos posiciones absolutamente enfrentadas: la ofensa ideológica o el encandilamiento artístico, el rechazo por el tratamiento sensacionalista y ligero de un tema delicado o la alabanza por un estilo logrado en base a buenas actuaciones y una cámara que destila realismo en cada plano. Si a ello le sumamos la relevante cantidad de premios obtenidos aquí y allá, una carrera comercial envidiable y la ubicua discusión respecto de la existencia o no de un nuevo cine rumano, resulta claro que el film de Cristian Mungiu se ha transformado en la última vedette del cine internacional. Pero a diferencia de lo que ocurría con otra película rumana reciente, *La noche del señor Lazarescu*, de Cristi Puiu, donde la sencillez de la trama escondía un mundo de referencias y contactos con la realidad fuera de la pantalla, proponemos sin más demoras que *4 meses...* es bastante menos de lo que parece; un film inteligente, correcto, ingenioso y muy “pulido”, pero que en última instancia termina girando exclusivamente sobre su propia construcción narrativa. Es cierto que ambos films comparten cierto tono oscuro e incluso pesadillesco y un esquema básico de odisea urbana en poco tiempo –en *4 meses...* un día en la vida de dos amigas, una de las cuales decide abortar y la otra ayudarla a toda costa–, pero los resultados son ciertamente disímiles.

Resulta llamativo el hecho de que muchos vean en la historia de las protagonistas –más allá de detalles anecdóticos, como el pedido constante e inútil de los documentos de identidad– un retrato de las luchas individuales contra el sistema en los últimos años del comunismo en Rumania. El realizador fuerza hasta el límite las dificultades y la sordidez de toda la operación, pero lo cierto es que los abortos suelen ser difíciles y sórdidos en todos aquellos países donde la interrupción no accidental de embarazos es ilegal, al menos para las mujeres con dificultades económicas. En otras palabras, la historia podría transcurrir en algún lugar de la Argentina actual, por ejemplo, sin variar demasiado las características del relato. *4 meses...* tampoco es un alegato a favor de la despenalización del aborto o un canto a los derechos de la mujer, y en ese sentido el film se cuida de no tomar ninguna posición firme, a tal punto que varias de sus imágenes podrí-



**4 meses,  
3 semanas,  
2 días**  
**4 luni, 3 saptamani  
si 2 zile**

Rumania, 2007, 113'

**DIRECCIÓN Y GUIÓN**

Cristian Mungiu

**PRODUCCIÓN**

Cristian Mungiu y Oleg Mutu

**FOTOGRAFÍA**

Oleg Mutu

**MONTAJE**

Dana Bunescu

**DISEÑO DE PRODUCCIÓN**

Mihaela Poenaru

**INTÉRPRETES**

Anamaria Marinca,

Laura Vasiliu, Vlad

Ivanov, Alexandru

Potocean, Ion

Sapdaru, Teodor

Corban, Tania Popa.

no ser incluidas dentro de un mitin de antiabortistas como ejemplo audiovisual que refuerce sus argumentos. La búsqueda del médico que finalmente realizará la práctica es lo más parecido a un descenso al submundo del hampa, y sobra decir que éste resulta ser el personaje más desagradable e inhumano del film, un ser capaz de obligar a ambas mujeres a tener sexo con él a falta de una suma suficiente de dinero.

No es casual que Mungiu edifique el film sobre los cimientos del cine de suspenso, en el cual la clave emocional, de principio a fin, descansa en el posible descubrimiento de un tercero del aborto clandestino que están llevando a cabo Gabita, la chica embarazada, y Otilia, su amiga y fiel asistente, en la habitación de un hotel de Bucarest. La burocrática presencia de los empleados del hotel puede arruinar el plan de un momento a otro y el novio de Otilia no deja de poner inconscientemente piedras en el camino. Luego llega la escena del aborto, registrada en un largo plano general sin cortes ni florituras de tipo alguno, un raspaje casero librado a su propio destino por el especialista y filmado por el cineasta a distancia prudencial. Más intriga cuando Otilia debe abandonar por un par de horas a su amiga para asistir a una fiesta familiar en la casa de su novio con la incertidumbre y la espera de un llamado telefónico que nunca llega. Finalmente, ese plano de Otilia observando el feto en el piso del baño, en estricto fuera de campo hasta que Mungiu decide hacer un paneo y mostrarlo en su sangui-nolenta esencia (varios colegas notaron, con precisión, que se trata del único movimiento de ese tipo en todo el film), una imagen chocante, innecesaria, cruel, manipuladora en el mal sentido de la palabra. No se trata, por supuesto, de un juicio moral respecto de la inclusión de esa imagen en sí misma –hace poco comentábamos, en otra sección de esta revista, el registro de un aborto real, plano de feto real incluido, en un film de Alexander Kluge– sino de la *necesidad* y la *pertinencia* de la misma. Cuando Otilia envuelve el feto y sale a la calle en busca de algún lugar donde abandonarlo, Mungiu confirma la puerilidad de todo el asunto con una última secuencia de suspenso (¿la descubrirán?, ¿podrá deshacerse de él sin problemas?) que incluye un golpe de efecto diseñado para que el espectador salte en la butaca. De esa manera, *4 meses, 3 semanas, 2 días* termina de mostrar la hilacha y se desnuda como lo que verdaderamente es: un film travestido de duro “contenido” social y humano pero que es, apenas, pura superficie de placer. **[A]**



## La mujer de mis pesadillas

por Marcos Vieytes

**1.** *Tonto y retonto, Irene, yo y mi otro, e Inseparablemente juntos* es hasta aquí el gran triunvirato fílmico de los Farrelly, presidido por la de Jim Carrey escindido cartoonésca y esquizodesenfrenadamente.

**2.** *La mujer de mis pesadillas* –como también *Loco por Mary*– lleva en cambio la impronta del personaje Stiller: un tipo más bien común y corriente que termina siendo víctima de todas las desgracias del planeta porque, en el fondo, se lo merece un poco. Ha sido siempre el que anhela ser normal, distinto a toda esa manga de *freaks* que puebla el universo, según el lente con el que lo miran los Farrelly.

**3.** En esta remake de una película del 72 dirigida por Elaine May basada en una comedia de Neil Simon, Ben Stiller es un soltero –a quien le va medianamente bien con su negocio de ropa deportiva– que se casa de apuro porque en la boda de una ex novia termina sentado en la mesa de los chicos. Ergo, empieza a quedar fuera de lugar y eso le asusta.

**4.** “Siempre está el peligro de una educación que persigue un solo fin: instalar al individuo en una inmadurez prolongada indefinidamente”, dijo Fellini en un libro de conversaciones, y uno piensa de inmediato en el cine de los Farrelly como un antídoto a esa clase de fijación, como un cine salvaje, maleducado, inculto y, por ello, libre, desestructurado, ¿maduro?

**5.** Madurez es la mala palabra por excelencia cada vez que pensamos en la Nueva Comedia Americana. Sin



### La mujer de mis pesadillas **The Heartbreak Kid**

Estados Unidos, 2007,  
115'

#### DIRECCIÓN

Peter Farrelly  
Bobby Farrelly

#### GUIÓN

Scott Armstrong  
Leslie Dixon  
Peter Farrelly  
Bobby Farrelly  
Kevin Barnett

#### FOTOGRAFÍA

Matthew F. Leonetti

#### MÚSICA

Bill Ryan  
Brendan Ryan

#### EDICIÓN

Alan Baumgarten  
Sam Seig

#### INTÉRPRETES

Ben Stiller, Michelle Monaghan, Malin Ackerman, Jerry Stiller, Carlos Mencia.

ir más lejos, todos tememos que Adam Sandler haya sido, quizás inexorablemente, víctima de ella. En ese sentido, con los Farrelly todavía podemos respirar tranquilos: *La mujer de mis pesadillas* vuelve a la comedia física y el gag corrosivo que parecían estar decididos a abandonar en *Amor en juego*. Saber que proyectan filmar una versión de Los tres chiflados es todavía más esperanzador al respecto.

**6.** Esa incorrección política de su cine aquí prodiga al menos una secuencia deliciosa que ridiculiza la obsesión censoradora estadounidense para con el sexo (me refiero a su asociación con la droga alrededor del paquete que le encargan cuando se va de luna de miel al extranjero) y un montaje divertido, veloz y crítico hacia la política inmigratoria, que acaso resultarán subversivas para el ortodoxo nacionalismo americano, pero distan del anarquismo hormonal de sus mejores películas.

**7.** Cuando hablamos del espíritu libertario de las películas de los Farrelly en realidad deberíamos hablar de una inmadurez que está siempre en pugna con otra de distinto signo y que puede ser representada, a grandes rasgos, por Carrey y Stiller. La de aquél es la inmadurez orgánica del adolescente o del chiflado, la de éste es la inmadurez crónica del individuo, incapaz de hacerse responsable de sus elecciones. Por eso el chiste final de *La mujer de mis pesadillas* es engañosamente cómico: revela que el protagonista no ha aprendido nada, lo que significa que no puede ni quiere aceptar sus propias diferencias ni las de los demás.

**8.** Algunos compañeros se disgustaron mucho con la inclusión de un par de chivos groseramente monologados por Stiller en la película. Debo reconocer que mi rechazo no fue tan excesivo, en principio, porque ignoraba las marcas que estaba publicitando y, luego, porque la inclusión se corresponde dramáticamente con un personaje tan mezquino como es el de Eric Cantrow, pequeño burgués menos preocupado por encontrar el amor verdadero que por envejecer solo y sin hijos a quienes dejarles el negocio. Y no nos confundamos: los Farrelly son políticamente incorrectos pero no van a hacer la revolución o, al menos, no planean hacerla desde afuera del sistema.

**9.** Más injustificada que la inclusión de los chivos se me hace la desaparición de la mujer de Cantrow, criatura tan salvaje como las de Carrey, pero suplantada por un personaje infinitamente menos problemático que aquél. Aparece aquí una grieta en esa idea de radicalidad que nos hemos hecho del cine de los Farrelly, como uno dispuesto a incluir en su seno a todos aquellos que no responden a una idea de normalidad utilitaria.

**10.** Varios de los films de los Farrelly terminaban con imágenes del rodaje en la última secuencia de títulos, haciéndonos parte de esa fiesta, invitándonos a sumar nuestro nombre al reparto. Aquí, sin embargo, hasta los protagonistas se quedan afuera de algo: Cantrow de su propio país, y el principal personaje femenino es expulsado sin más de la historia.

**11.** El dolor no ha sido ajeno a la filmografía de estos directores, pero fue casi exclusivamente físico, parte de la gramática del gag más que de la psicología de los personajes. Esta vez hasta el chiste de cierre es un final abierto que nos deja a la intemperie después de la risa. [A]



## Un pogrom en Buenos Aires

Argentina 2007. 75'

### DIRECCIÓN

Herman Swarcbart

### PRODUCCIÓN

Gabriel Kameniecki,  
Herman Swarcbart

### FOTOGRAFÍA

Mariano Monti

### MONTAJE

Alejandra Almirón

### MÚSICA

Martín Telechanski

### INTÉRPRETES

Zelko Swarcbart,  
Eduardo Vigovsky,  
Gabriel Feldman,  
Leonardo Senkman,  
Eliahu Tokor, Mario  
Ber, Eduardo Witugow,  
Sammy Lerner.



## ¿Yo? Argentino

⊕ A favor por **Eduardo Rojas**

**A**rgentina crisol de razas. De razas "superiores" conforme a la ilusión liberal decimonónica. Pero los deseados inmigrantes sajones o teutones nunca llegaron; en su lugar arribaron los pobres y los parias: latinos, árabes, judíos del oriente europeo. Decepción, aquellos prohombres cambiaron el crisol por el nacionalismo hispanista (como si España no fuera un menjunje judeogaélicoárabe) y blindaron su decepción, canalizándola en sucesivos genocidios.

Szwarcbart documenta uno de los episodios menos conocidos que derivaron de este equívoco histórico: la matanza de judíos en Buenos Aires luego de la Semana Trágica de 1919. La sospechosa escasez de registros es suplida por el testimonio de historiadores y la ficcionalización de algunos de los pocos textos que lo recuerdan: el libro de Piñe Wald, testigo y víctima, y el de Arturo Cancela que novela la masacre desde el relato cínico de un dandy porteño. Swarcbart asume la primera persona y orquesta las participaciones de los demás enfrentando la cámara, enojándose y, siempre, poniendo el dedo en alguna llaga. Con semejante carga de subjetividad la certeza histórica puede tambalear, pero ¿importa eso frente a una película que descorre el velo de una vergüenza oculta por generaciones de bienpensantes, la del racismo y la violencia de los poderosos contra los débiles como métodos de construcción de un país? Como en *M*, de Nicolás Prividera, Swarcbart interpone su indignación, atemperada por el muelle de los años, frente a los hechos de la historia; alude apenas al origen y relaciones con el poder de los grupos represores. En cambio apunta a la dirigencia institucional judía de la época, complaciente con los represores, deseosa ella también de sacarse de encima a esos judíos laicos, izquierdistas, molestos para toda ortodoxia, los verdaderos perseguidos del pogrom.

Un lazo histórico y personal une a *Un pogrom...* y *M*; separadas por años y cercanía con las víctimas, arrojan sobre el conjunto del colectivo social llamado Argentina la certeza de la violencia, el salvajismo y la discriminación como constitutivos de nuestro "ser nacional". Eso fuimos, eso somos. ¿Podremos cambiar? **[A]**



## Consistencia e inconsistencia

⊕ Iba a ser en contra... por **Agustín Campero**

**E**sta crítica debió haber sido en contra. Así la había pedido y así me la asignaron. Estaba rabiosamente en contra del título de la película. Me pareció que con los elementos que se disponían en la pantalla, no se podía afirmar que en 1919 ocurrió un pogrom en Buenos Aires. No podía aceptar que durante la presidencia de Yrigoyen hubiera habido una persecución o "caza" de judíos consentida por el gobierno. Yrigoyen, líder del partido al que sucesivamente denominaron "la sinagoga radical", jefe de los "judeo diputados radicales" —a quienes insultaba la Liga Patriótica Argentina—, el grupo filofascista que contribuyó al golpe de Estado contra ese gobierno. Me sentía atribulado. Así empecé la argumentación, y allí me fui dando cuenta de que, a medida que avanzaba con la crítica, otra película se me iba revelando. Me fui dando cuenta de que el título no pretendía la rigurosidad histórica que yo le intenté atribuir y contra el que me sublevaba. No importaba si se comprobaba el término científico de una palabra particular. No volví, además, a experimentar la primera opinión que tuve, reactiva ante "otro documental en primera persona": recordé una película chiquita, de recursos originales y discretos, casi comentada al oído, que nunca ponía en primer plano la experiencia vital propia del director, sino que estructuraba dicha experiencia a partir de un relato plural y bien articulado, que iguala en importancia las distintas opiniones y las contradicciones propias de la construcción histórica. Comencé a reconocer en *Un pogrom en Buenos Aires* el despeje de la bruma, la paciente búsqueda de los fragmentos de un espejo roto, la puesta en abismo de la historia, mediante el dato, la evocación y la tradición. Sin recurrir a recursos tramposos ni lastimosos, presenta, además, la memoria, las huellas y la sensibilidad de Zelko Swarcbart, el abuelo del director, a quien la película lleva de la mano para correr el velo sobre la grieta en la historia, para mostrar de qué manera cotidiana y doméstica aparece hoy ese desgarro. **[A]**



## A los cuatro vientos

Argentina, 2005, 90'. **DIRIGIDA POR** Alejandro Larrán. **CON** Domingo Cura, Mavi Díaz, Luis Saltos, Héctor Larrea.

Este documental rinde homenaje no sólo a Hugo Díaz, el armoniquista que desde Santiago del Estero sorprendió al mundo de la música, sino también al recuerdo y la memoria en sí: este relato es un espacio de permanente encuentro entre la vida y su registro en el tiempo.

En éste, su primer largometraje, Larrán desnuda los mecanismos de registro en que basa su relato: uno, el recuerdo de la gente; otro, el registro de la cámara que capta cómo esa gente recuerda.

La película centrifuga líneas dialógicas entre distintas generaciones de músicos, entre Buenos Aires y el interior del país, entre el cine y el hacer cine. Y en medio de cuentos y anécdotas, la película muestra la cámara y la gente detrás de ella, como evidenciando (casi en señal de protesta por el material filmico que hubo sobre Hugo Díaz pero que alguien borró) una técnica que perpetúa momentos.

Al no existir prácticamente filmaciones sobre este artista, la música de la película hace que casi no se note la obtusa ausencia de imágenes de Díaz tocando la armónica: los espacios estáticos de Hugo (fotos, dibujos, recortes de diario) se llenan con el movimiento y el t(ie)m(po) de su música. Y, junto a la evidencia de un tercer mecanismo de registro (la hija de Díaz grabando en un estudio canciones de su padre), los testimonios (entre ellos el de Domingo Cura, fallecido poco después de participar en este documental) hacen presente al hombre de la armónica. Porque aunque existen planos en que la cámara se pierde y termina en ningún lado, la película nunca deja de servir al recuerdo y de acompañarlo con el artificio de la memoria cinematográfica.

Si la ausencia es la poesía del recuerdo, las formas de registro pueden llevar a esa poesía. Hugo Díaz vive en la memoria de la gente y en los versos de esta película, que ya es huella y parte de esa memoria.

**Josefina García Pullés**



## Gallipoli

Gelibolu  
Turquía, 2005, 117'. **DIRIGIDA POR** Tolga Örnek.

**G**allipoli relata uno de los episodios más cruentos de la Primera Guerra Mundial: el ocurrido en el Estrecho de Dardanelos, en la Península de Gallipoli, donde los Aliados, mediante una estrategia fallida, intentaron hacer retroceder a los turcos de sus propias tierras a fuerza de su mera presencia, dejando como saldo más de 120.000 muertes entre ambos bandos. En 1981, el australiano Peter Weir dio su versión de estos hechos (un muy joven Mel Gibson era uno de los protagonistas), focalizando el punto de vista en las milicias australianas, utilizadas como carne de cañón por el Imperio Británico. Este documental, en cambio, no remarca ninguna postura o, si se quiere, las remarca todas. Ningún lado es el lado correcto, las muertes sin sentido están por doquier, las vidas quedan irremediamente afectadas y las miserias de la guerra no distinguen vencedores ni vencidos.

Örnek se hace cargo de la vieja enseñanza de D. W. Griffith y para contar la historia con mayúscula toma historias particulares, lo cual carga de humanidad y emotividad la narración. Cartas y diarios íntimos de combatientes australianos, turcos, neozelandeses y británicos son el eje del documental, y descansa en ellos toda su fuerza dramática. Una de las correspondencias leídas es la que Mustafa Kemal, por entonces un oficial poco conocido que más tarde, bajo el nombre de Atatürk, se convertiría en el primer presidente de la República de Turquía, mantenía con su esposa. En *Gallipoli* —de factura aparentemente sencilla— la suma de los variados recursos empleados, como fotos, pinturas, entrevistas, viejas filmaciones, reconstrucciones ficcionales no alardea ni distrae del relato. Y si bien la película no se aleja de la estructura clásica de los documentales educativos, la narración a cargo de Jeremy Irons y la lectura de las cartas a cargo de Sam Neill son muy justas. **Marina Locatelli**



## Leones por corderos

Lions for Lambs  
Estados Unidos, 2007, 88'. **DIRIGIDA POR** Robert Redford. **CON** Robert Redford, Meryl Streep, Tom Cruise, Michael Peña, Andrew Garfield.

Sólo hay una cosa peor que *Leones por corderos* y es comprobar que en muchas de las críticas que se le hicieron a la película aparecen palabras como "progresista", "bienpensante" o "crítico" al lado del nombre Robert Redford, su director. *Leones por corderos*, además de ser una ilustración chata y mecánica de un guión malo, no es progresista ni crítica ni bienpensante ni nada que se le parezca. Es un verdadero mamarracho ideológico. La película empieza informándonos cuántos soldados estadounidenses murieron hasta ahora en la invasión a Irak y termina con imágenes de soldados estadounidenses combatiendo heroicamente. De los más de 600.000 iraquíes muertos ni noticias. De hecho, cuando aparecen afganos o iraquíes en la película, aparecen como verdaderos enemigos. Como una amenaza temible y sin rostro. Para la película el único problema de la guerra es que se están muriendo estadounidenses. Además, los personajes que mejor parados quedan, los más consecuentes y decididos, son los dos soldados que se enlistan voluntariamente para ir a luchar a Afganistán (porque luchan por lo que creen, porque quieren devolverle algo a su país) y el senador republicano interpretado por Tom Cruise. En el otro extremo, los personajes de Robert Redford y Meryl Streep, supuestamente progresistas, no paran de decir tonterías.

Así como en *El sospechoso* el problema de la tortura parecía ser que no era efectiva o que se torturaban a algunos inocentes, en *Leones por corderos* el problema de la "guerra" de Estados Unidos contra Irak y Afganistán parece ser que se está tardando mucho tiempo en ganarla, que la estrategia bélica es poco eficaz o que se están repitiendo los mismos errores tácticos que se cometieron en Vietnam. Por algún motivo, para la película también es central al problema el hecho de que la juventud estadounidense sea cada vez más apática y egoísta. Robert Redford, dejate de joder.

**Ezequiel Schmoller**



## Amores asesinos

### Lonely Hearts

Alemania / Estados Unidos, 2006, 108', **DIRIGIDA POR** Todd Robinson, **CON** John Travolta, Salma Hayek, James Gandolfini, Jared Leto, Scott Caan, Laura Dern.

El nivel de ñoñez de la tercera versión cinematográfica de "los asesinos de los corazones solitarios" Martha Beck y Raymond Fernández es devastador. La historia verdadera es tan buena que era casi *inarruible*, y así parecían probarlo las dos muy distintas películas previas basadas en el mismo caso: tanto la cruda, visceral *Los asesinos de la luna de miel* (1969), de Leonard Kastle, como la grotesca, recargada *Profundo carmesí* (1996), de Arturo Ripstein.

Todd Robinson ignora a sus antecesores pero no inventa nada que valga la pena ver en su lugar. La transformación del personaje de Martha no es terrible tanto porque en la versión que interpreta Salma Hayek quede absolutamente despojada de los motivos de su sufrimiento (era, se cuenta, una mujer traumatizada por su obesidad, abandonada por los padres de sus dos hijos, maltratada por su presunta promiscuidad) para convertirse en una especie de vampiresa como por el hecho de que nunca muestra realmente los colmillos: Hayek hace una *femme fatale* que usa el sexo como arma, pero ésta es una película prácticamente asezuada. Y para cuando ya ha reemplazado las hormonas por armas de fuego, la puesta en escena se acobarda justo donde podría haber estremecido y suple la imagen no sólo de la muerte, sino incluso del cadáver de la nena, que es la última víctima de la pareja, por el plano "simbólico", absolutamente inofensivo, de un triciclo. Y si *Amores asesinos* ya es anémica en su relato de la saga criminal, Robinson tiene la peregrina idea de narrar paralelamente la aventura policial de los detectives que les siguieron el rastro a los amantes homicidas. Ocurre que el tipo que los atrapó, un tal Elmer C. Robinson (Travolta), no es otro que el abuelo del director y guionista: tibia excusa para aburrirnos con un subargumento de traumas personales y familiares e insertar un comentario muy *correcto* e innecesario sobre la pena de muerte, destino final de Beck y Fernández. **Mariano Kairuz**



## Beowulf, la leyenda

### Beowulf

Estados Unidos, 2007, 113', **DIRIGIDA POR** Robert Zemeckis. **ANIMACIÓN EN CAPTURA DE MOVIMIENTOS** **PROTAGONIZADA POR** Ray Winstone, Robin Wright Penn, Anthony Hopkins y Angelina Jolie.

Esta cosa es la negación del cine. Sus planos están al servicio de la proeza óptica y no del mundo que muestran: la mayoría de sus imágenes son inútiles.

Los actores están digitalizados, con lo cual no tenemos una estilización hecha por un artista (lo que nos daría una opinión crítica sobre el mundo expresada gráficamente) ni la fuerza que tiene la ilusión de lo real.

Su estructura es previsible: escena truculenta donde vuelan cosas, diálogo pseudo-shakespeareano. El cine es el hogar de lo extraordinario, no del *travezosopismo*.

A pesar de ser un film en el que se hace un enorme esfuerzo tecnológico para crear imágenes que corten el aliento, el peso dramático permanece en los diálogos.

No hay un plano bello en todo el film. Ni bello gráficamente, ni bello porque conjugue fuerzas que nos conmuevan. Las pocas emociones del espectador surgen por efecto de inmersión, gracias a los parlantes y a la cantidad de objetos que vuelan directo a nuestros ojos.

Traiciona la historia original sin que por ello se vuelva interesante (*Beowulf* es, depende de cuánto se entretengan ustedes con una versificación arcaica y su estructura medieval, un texto más interesante históricamente que estéticamente).

Como dijeron Svankmajer y Chuck Jones, "animar" significa "invocar vida". La tecnología de *Beowulf* hace de sus habitantes, cadáveres lustrosos que se pueden matar y destazar sin pudor. La animación también tiene una ética. (Pensaba decir que el paso de paganismo a cristinismo *sarasasasá* y que el cine de Zemeckis *blablá*, pero revista esta cosa, es gastar pólvora en chimangos.) **Leonardo M.**

**D'Espósito**



## Hércules 56

Brasil, 2006, 94', **DIRIGIDA POR** Silvio Da-Rin

La lucha armada desarrollada en varios países latinoamericanos en los años 60 y 70 ha dado lugar a la proliferación de documentales políticos que intentan revisar diferentes aspectos de esa lucha, sus repercusiones políticas y la mirada que sus participantes ofrecen hoy sobre esos sucesos. *Hércules 56* parte de un hecho concreto: el secuestro en 1969 del embajador norteamericano en Brasil Charles Burke Elbright por dos agrupaciones guerrilleras y su ulterior canje por quince militantes de diversos sectores políticos de izquierda, liberados y enviados a México. Una mirada rápida y superficial puede ver ese suceso como un triunfo de las organizaciones combatientes pero, sin embargo, el resultado concreto fue el perfeccionamiento de los aparatos represivos y la consecuente aniquilación de esos grupos, y de muchos de los militantes más combativos de esos años. El film de Silvio Da-Rin reúne a varios de los sobrevivientes de aquella acción para discutir hoy su utilidad y sus posteriores consecuencias, lo que se alterna con declaraciones actuales de los liberados y material de archivo relativo a esos hechos. Lamentablemente la película, desde el punto de vista formal, ofrece un trabajo de montaje monótono y poco creativo, desaprovechando las posibilidades que ofrecía a priori esa alternancia. Por otra parte los entrevistados, salvo excepciones, muestran escasa disposición para la autocrítica y la profundización en el análisis de los sucesos políticos de la época y su incidencia sobre las décadas posteriores en el continente prefiriendo detenerse en la evocación nostálgica y anecdótica de los hechos. Tal vez no sea casual —aunque no esté mencionado en la película— que una de las consecuencias de esa evolución sea que uno de los entonces revolucionarios liberados haya formado parte del gobierno tíbiamente reformista de Lula. **Jorge García**



## Después del casamiento

### After the Wedding

Dinamarca / Suecia, 2006, 120'. **DIRIGIDA POR** Susanne Bier. **CON** Mads Mikkelsen, Rolf Lassgård, Sidse Babett Knudsen, Stine Fischer Christensen, Christian Tafdrup.

Advertencia: en la nota se anticipan detalles de la trama, pero no tiene ninguna importancia.

**E**l título promete tanto una comedia como un melodrama. Ambas cosas. Primero vemos la odisea de Jacob, danés radicado en la India al frente de un orfanato al borde de la quiebra. Después, anónima oferta de auxilio financiero mediante, viaja a Dinamarca a conocer a su millonario benefactor, y del alegato bienpensante pasamos a una historia sentimental en la cual Jacob descubre que su mecenas Jorgen es el esposo de su ex novia Helene y que la hija del matrimonio lo es en realidad del tarambana de Jacob quien para recibir el dinero debe radicarse en Dinamarca. Dilema para esta mezcla de Isidoro Cañones y Albert Schweitzer: por un lado el abandono de sus ideales; por el otro, si da el sí, los pobres comen, él se queda con la plata y su antigua novia, y encima la nena que se nos casa. Pero el guión guarda aún una sorpresa sobreabundantemente melodramática: Jorgen está enfermo, cáncer terminal, y su verdadero objetivo es dejar a su mujer e hija putativa al resguardo de Jacob. Contradicción, porque simultáneamente que lo dispone recrimina a Jacob su bohemia juvenil, posterior idealismo y torpeza perpetua que han hecho fracasar todas sus empresas, sentimentales y benéficas incluídas. Moraleja: las madres Teresas o Teresos son unos inútiles que a la hora de los euros deben correr tras los que saben de negocios, simpáticos y saludables como el vikingo Jorgen, robusto y rubicundo como para dudar de su enfermedad. Muerte y transfiguración, luego del adiós de Jorgen, Jacob elige la segunda opción y se queda con todo: la bella viudita, los euros para vivir como se debe y pagar el guiso tercermundista y hasta la nena, que vuelve al hogar luego de su fugaz matrimonio. Lo que se dice, un hombre de suerte.

**Eduardo Rojas**



## Justicia a cualquier precio

### The Flock

Estados Unidos, 2007, 105'. **DIRIGIDA POR** Wai-Keung Lau. **CON** Richard Gere, Claire Danes, Avril Lavigne, Russell Sams, KaDee Strickland.

**L**a psicología es al cine lo que el parásito al organismo autónomo: un apéndice absurdo, un valor agregado que resta. Tufillo pestilente se torna, pues, en confirmación: director foráneo de comprobada habilidad aterriza en Hollywood y agarra lo que le tiran con tal de hacerse la América. La historia la conocemos. Resultado: *thriller* psicologista, fórmula vetusta y cubierta de polvo (policía al borde del retiro al que le asignan joven e inexperto partenaire, conflicto inicial que desemboca en cariño hacia el subordinado y legado del héroe en descenso hacia el aprendiz que tomará su puesto y su obsesión). Todo lo que Wai-keung Lau hizo con acierto en las tres *Infernal Affairs* resulta aquí desatinado; no es una cuestión de recursos, sino de aplicación. ¿Por qué distorsiona la imagen como un vinilo rayado y la recarga con voces agudas de ultratumba y gritos reverberados? ¡Ah!, lo olvidaba: es una película sobre obsesos agentes de la ley y sórdidos pederastas. Ésa es la maquinaria de Hollywood y su burdo código formal; recién arribado, ni un hombre de destreza como Lau escapa a la trampa. La psicología antes mencionada inunda las grietas como una peste autoinflingida: Gere, actor querible a pesar de sus malas decisiones, aporta fragilidad y verosimilitud, pero los flashbacks decolorados lo obligan a fruncir el ceño y su interpretación apenas escapa a lo risible en base al oficio; Danes es voluntariosa, cualidad que resalta más en el mundo administrativo que en el dramático. Pero el verdadero problema es, para volver al inicio, el trasfondo psicológico. La película elige mostrar pedófilos unidimensionales y prefiere juzgarlos gruesamente según cierta moral culpógena, antes que plantear una empatía acorde a sus pretensiones de incomodar: ni se le ocurre pensar que tras la perversión no hay más que un amante despechado al que la vida le jugó una mala pasada. **Guido Segal**



## Bee movie, la historia de una abeja

### Bee Movie

Estados Unidos, 2007, 90'. **DIRIGIDA POR** Steve Hickner y Simon J. Smith. Animación digital **CON** voces de Jerry Seinfeld, Renée Zellweger, Matthew Broderick, John Goodman.

**C**uando los animadores descubrieron que las computadoras podían hacer más rápido aquellas cosas que las condiciones de producción analógicas les impedían, comenzó la era del exhibicionismo digital. Consiste en hacer algo lustroso, gigante, lleno de color y movimientos raros que, a esta altura y sin una historia interesante que narrar, termina resultando por lo menos tedioso. En el caso de *Bee movie, la historia de una abeja*, lo que podemos ver es un episodio de serie televisiva (animada, si quieren) ampliado por el exhibicionismo al tamaño de un largometraje. A ver: una abeja con voz y chistes de un comediante humano (*wow*, Seinfeld) sale de su mundito de abejitas, se hace amiga de una humana y decide hacerle juicio a las personas por afano de miel. Si ustedes lo piensan dos minutos y son habitués de esa maravilla televisiva llamada *Harvey Birdman, abogado*, se darán cuenta de que si durase veinte minutos estaríamos ante una potencial joyita. Pero no, para nada.

Lo que sucede con la historia que escribiera el propio Seinfeld es que, en cierto sentido, se burla de la animación como tal. Nada de malo habría en ello si esa burla no se circunscribiera a lo dicho, a los diálogos, a la cosa narrada, al gag medio cruel y absurdo, que es, básicamente, lo que se espera del capocómico. Es decir, nada que pertenezca realmente al mundo de la animación como modo del cine, ni del cine. Sí, claro, hay gags y diálogos efectivos, es lo menos que podemos obtener. El problema es que, a pesar del despilfarro digital, no hay locura. Todo sigue reglas previsibles, clarísimas: el chiste contextual, el chiste de golpe y porrazo, los *one-liners* de rigor, el guiño para los grandes y los colores para los chicos. A eso, tara de gran parte de los últimos largos de animación digitales o no, se suma esta búsqueda de secuencias que den valor a la tecnología, que termina ahogando en momentos intrascendentes lo que, de otra forma, hubiera sido una idea al menos interesante. **LMD'E**

**Cobrador, in god we trust****Cobrador: In God We Trust**

México / España / Argentina / Francia / Brasil / Reino Unido, 2006, 92', **DIRIGIDA POR** Paul Leduc, **CON** Peter Fonda, Lázaro Ramos, Antonella Costa, Milton Gonçalves.

¿Por qué azarosa razón Peter Fonda accedió a interpretar el papel del Señor X, un multimillonario, poseedor de minas de diamantes en Brasil, obsesionado por los relojes; un psicópata que asesina, atropellando con su camioneta, a mujeres latinas que caminan por Miami; un inescrupuloso con problemas de erección, que para sanarse debe conseguir en Buenos Aires un feto de bebé negro, con el que lo ungerán un manosa y una especie de adivina? ¿Por qué lo hizo? Sólo él lo sabe pero... ¡Si Henry viviera!

La película trata sobre todos estos temas y muchos más: un oprimido minero brasileño (Cobrador) que es, a la vez, un asesino irrefrenable en Nueva York y que, luego en México, conoce a una fotógrafa argentina que sospecha ser hija de padres desaparecidos por la dictadura mientras observa por televisión la caída del uno a uno; pero además, protestas y manifestaciones contra la globalización, la historia de amor entre la argentina y Cobrador y la conversión de los dos en rebeldes terroristas, el atentado contra las torres gemelas, el cine dentro del cine y etc., etc.. El que mucho abarca...

**Marina Locatelli****Pueblo chico**

Argentina, 2002, 65', **DIRIGIDA POR** Fernán Rudnik, **CON** Lorenzo Quinteros, Diego Starosta, Carla Crespo.

Tratando de abrirse paso entre líneas de diálogos imposibles, del tipo intelectual con entonación lírica, como "siempre que estoy a la orilla del mar, me parece que va a llover", está la historia de un pueblito costero presto a desaparecer llamado Pueblo Chico, nombre que alude a todos esos pueblos y a ninguno, mientras que su archienemigo es también denominado genéricamente como Ciudad Capital. Lorenzo Quinteros trata de insuflar vida al personaje del alcalde, que más que alcalde parece el dueño de una plantación algodona de una isla tropical de fines del siglo XIX, pero no lo acompañan ni sus parlamentos, ni los demás actores. El mayor problema reside en que la película da cuenta, a través de las palabras, de aquello que el relato no puede explicar con imágenes. En un momento muy poco cinematográfico, cercano al mal teatro, el alcalde rememora extensamente su encuentro con Perón. Ésta es una de las tantas ocasiones en que se produce la recitación por parte de los actores, el monólogo interior en voz alta. Necesitan hablar porque las imágenes no dicen nada. **ML**

**Mi dulce Jinjiimaa****My Beautiful Jinjiimaa**

Mongolia, 2002 / 2005, 80', **DIRIGIDA POR** Ochir Mashbat, **CON** Natsagdorj Battsetseg, Puredvdorj Tserendagva, Dorjgotov Gantsetseg.

Una mujer sordomuda, un hombre renego, un gobernante abusivo y una niña que nace, fruto de una violación. Un beso "apasionado" que se funde en la imagen del fuego que arde en una chimenea. Un recurrente movimiento de cámara que invade y termina en muchos primeros planos que buscan conmovir con la emoción de otros... En esta película no hay sutilezas, sólo estímulos que intentan manipular reacciones. Y aunque el trabajo de los actores intensifica el relato, la película es intermitente en sus planteos y termina por quitarle fuerza a cada personaje.

A los muchos desencuentros de la historia se suma el del director con una cámara que penetra en el espacio pero no logra apropiarse de lo que la rodea (el último plano incluso tiene un *zoom in* prácticamente sin rumbo). Los movimientos de cámara son feos no porque sus temas sean malos, sino porque están mal explotados: la película se concentra demasiado en el constante pinchazo emocional que, entre planos de ojos lagrimosos y música "conmovedora", anuncia que aquí sólo hay retazos de cine. **Josefina García Pullés**

**Quiéreme**

Argentina / España, 2007, 95', **DIRIGIDA POR** Beda Docampo Feijóo, **CON** Darío Grandinetti, Ariadna Gil, Cristina Valdivieso, Jorge Marrale, Luis Brandoni.

La idea se ha explotado cientos de veces: La apacible soltería de un hombre maduro se ve asaltada por la aparición de un niño que cae repentinamente del cielo y reclama cariño y cuidado. Esta vez se trata de Darío Grandinetti en plan de abuelo joven y una nieta que llega a Buenos Aires desde España. De más está aclarar que, como obliga la coproducción, la historia se completará en la madre patria con el protagonista buscando a una olvidada hija de la juventud que ha desaparecido misteriosamente. Jorge Marrale, escritor de libros de autoayuda, tiene a su cargo las frases que vehiculizan las "lecciones de vida" que definen la película: que toda crisis sirve para crecer y dar lugar a grandes cambios y cosas por el estilo. Los personajes y las situaciones estereotipadas (Grandinetti llorando a moco tendido o forcejeando con la prostituta) refuerzan esta idea y subrayan un optimismo que un tono general decide irremediabilmente risible y sensiblero. **Marcela Ojea**

**Susurros de terror****Whisper**

Estados Unidos, 2007, 95' **DIRIGIDA POR** Stewart Hendler, **CON** Josh Holloway, Michael Rooker, Blake Woodruff.

Había una vez un grupo de guarros secuestradores entre quienes no faltaba quien se metía en el asunto pero no era verdaderamente malo. Y había la misma vez un niño, hijo de una acaudalada familia, a la sazón objetivo de los señores raptadores. Pero resulta que otra vez, antes, hubo un cuento llamado *The Ransom of Red Chief*, de O. Henry, donde un nene diabólico les hacía la vida imposible a dos secuestradores que terminaban pagando para devolverlo. Y otras muchas, millones de veces últimamente ha habido películas de terror efectistas que no crean un personaje con el que establecer empatía ni a cañonazos. Bien, hubo ¡una vez más, aunque otra vez! quien combinó estos elementos en un film. Y podría haber obtenido la parodia de *Desapareció un noche*, de todo el cine de terror actual y una no menos bienvenida sátira social. Pero todas estas veces cayeron en *Nunca Jamás un Cerebro*, y el resultado, una película llamada *Susurros de terror*, pasó de potencial diversión subversiva a anodina repetición de fórmulas. Y vivimos infelices como siempre. **Leonardo M. D'Espósito**

**Hunabku**

Argentina, 2007, 100', **DIRIGIDA POR** Pablo César, **CON** Boy Olmi, Raúl Taibo, Florencia Raggi, Taniel Arévalo, Julieta Oshiro, Mauro Mori César.

Un hombre, una mujer y el hijo de ambos viajan al sur del país y comienzan a experimentar distintas transformaciones. El niño escucha voces y entra en contacto con animales que no son de la zona; la madre padece insomnio y ve unicornios (que no son ni de la zona ni de este mundo), y el padre, con una imaginación más pedestre, recupera el sabor olvidado de una torta de frutilla. Todo esto es, simplemente, producto de los glaciares y su enigmática influencia. Y si bien el montaje discontinuo que intercala imágenes anticipatorias de lo que vendrá se amalgama con las premoniciones del hijo de la familia creando al comienzo cierta atmósfera de misterio, ésta se frustra definitivamente con la aparición de Boy Olmi haciendo de *medium* entre la fuerza subyugante de los hielos y los alucinados personajes. Verlo abrazado a un árbol es la metáfora más representativa del viraje del director desde el marxismo esquemático y alegórico de *La sagrada familia* a este delirio ultra ecologista. **MO**

## DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

	ÁLVARO ARROBA Letras de Cine, España	JORGE AYALA BLANCO El Financiero, México	JORGE BERNÁRDEZ subjetiva.com.ar	NAZARENO BREGA El Amante	LEONARDO D'ESPOSITO El Amante	JAVIER DIZ Los Inrockuptibles	HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop	ROBERT KOEHLER Variety, E.E.UU.	DIEGO LERER Clarín	MIGUEL PEIROTTI La Voz del Interior	PROMEDIO
Café Lumière	10	10		9	10	7		8	10	7	8.88
4 meses, 3 semanas, 2 días	3	9			8	7		7	7		6.83
El asesinato de Jesse James...	8	8	9		7	7	7	2	6		6.75
Crímenes oscuros	6	8			6	6		6	7	8	6.71
La mujer de mis pesadillas	7	6	9	8	7	6	4	5	6	8	6.60
Desapareció una noche	5	7	8		8	6		5	7		6.57
Estrellas		7	7	7	7	6		3	7	7	6.38
La última hora		5			6						5.50
Bee movie, la historia...		5		4	5		5		5	8	5.33
Un pogrom en Buenos Aires		6			6			4			5.33
Después del casamiento		6			4			7	4		5.25
El fin de la inocencia					5				5		5.00
Justicia a cualquier precio		6			4						5.00
La brújula dorada		5						4		6	5.00
Beowulf, la leyenda	3	6	8	6	2	5	6	3	5	5	4.90
Amores asesinos		7	6		2	4			5		4.80
Carretera al infierno		5								4	4.50
Quiéreme			6		3						4.50
Leones por corderos	2	6	4		2	4	5	3		6	4.00
Un beso más		5		3				3	5		4.00
Susurros de terror		5		2	4					4	3.75
Cobrador, In God We Trust		2						1	3		2.00

### 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 \$ 130.

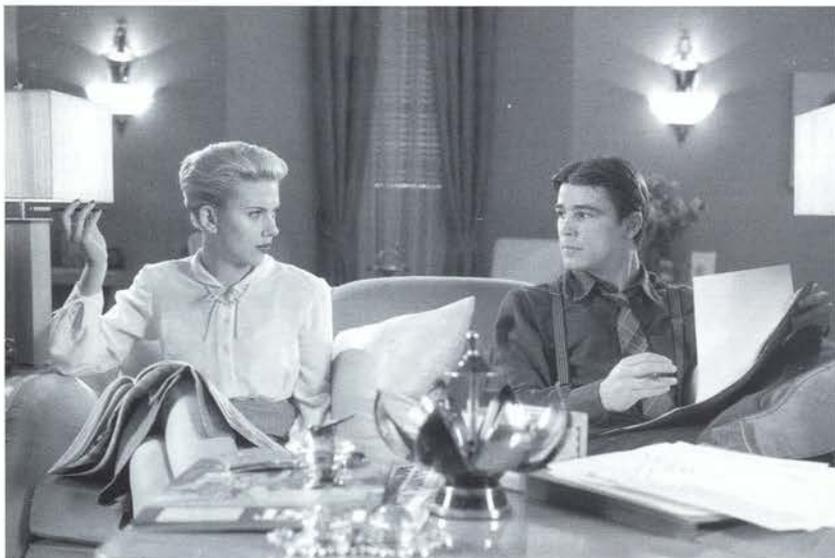


- 1 Con el primer número de la suscripción te mandamos **un DVD** especialmente elegido por nuestros redactores. Consultá el listado.
- 2 Con el segundo número te mandamos **un libro** a tu elección (Wenders o Scorsese).

Escribinos a [amantecine@interlink.com.ar](mailto: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](http://www.elamante.com)

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO.

\*EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA.



## Acertijo sin pasiones

por **Hernán Schell**

**H**ay una paradoja importante en *La Dalia Negra* que la vuelve inevitablemente fallida. Lo que sucede es que en la película el sexo parece serlo todo: no solamente lo que corrompe sino también el elemento salvador. Por excitación sexual matan a Elisabeth Short; es la revelación de una relación sexual incestuosa entre padre e hija lo que termina de darle una dimensión monstruosa a los cómplices del asesinato de la Dalia; es pura sexualidad perversa el personaje de Hillary Swank, y es pura sexualidad tierna, salvadora, redentora y vestida en pulóveres blancos como la nieve el personaje de Johansson. O sea, todo aquí es sexo, sexo y sexo, ante lo cual uno podría preguntarle a De Palma por qué en *La Dalia...* no se filma sexo, o peor aún, por qué *La Dalia...*, en sus 121 minutos, no logra un solo momento verdaderamente erótico. La respuesta de esto es sencilla porque aquel De Palma que acostumbraba ser desprejuiciado y salvaje, aquí es increíblemente pudoroso. Filma un café de lesbianas y apenas se atreve a mostrar a unas señoritas besándose al fondo de un plano y a otras bailando en trajes porno soft; tiene que filmar los cuerpos desnudos de Harnett y Swank y apenas muestra sus culos al aire, y cuando finalmente el personaje de Harnett se lanza sobre el de Johansson, cuando finalmente llega el momento de que el sexo se manifieste en la relación que estas personas estaban esperando durante toda la película, De Palma aleja la cámara de la pareja mimosa y decide ponerse detrás de la cortina de una ventana cerrada. Esta decisión estética es inadecuada y sorprendente. Es inadecuada porque una película en la que todo gira alrededor del sexo y en la que se habla



**La Dalia Negra**  
Estados Unidos. 2006.  
121' DIRIGIDA POR Brian De Palma.

de su poder no puede carecer de una puesta en escena erotizante que le evidencie al espectador la atracción de lo sexual (es como si en una película acerca de la trágica atracción que tiene la violencia, como *Una historia violenta*, Cronenberg se hubiera negado a filmar hechos violentos). Y es sorprendente porque este desinterés que siente De Palma por el erotismo que se esconde detrás de la historia es el signo más claro de que, por primera vez, nos encontramos ante una película suya que es fría, una película en la que al director solamente le interesa narrar y parecen serle indiferentes los hechos que muestra. Esto último es algo que causa cierta tristeza, porque si hay un elemento que siempre caracterizó a De Palma fue su apasionamiento desbordante, manifestado con una puesta en escena desesperada por hacerse. Piénsese si no en la secuencia de montaje eufórica del final de *Misión a Marte*, que muestra los recuerdos de su protagonista; en la cámara horrorizada y fascinada con las heridas que el personaje de Margot Kidder en *Sisters* perpetraba en sus víctimas mientras la música de Hermmann nos taladraba los oídos, o en la cámara hipnotizada por el cuerpo de Rebecca Romijn Stamos en *Femme Fatale*. Piénsese, en suma, esa puesta depalmaniana desmesurada, exagerada, alarmista y enojada, a veces hasta cursi, pero siempre sentida.

Excepto algunas escenas (la cinta de pornografía triste de Elisabeth Short, la impactante visión de la Dalia cortada en dos hacia el final del film), en *La Dalia Negra* no se encuentran los sentimientos del director, pero sí se encuentran bastantes elementos depalmanianos (que la dualidad, que el cine adentro del cine, que el las apariencias engañosas) que se han vuelto marcas de autor tan obvias que no fascinan, y una trama policial con demasiadas pistas esparcidas tan torpemente a lo largo del metraje, que pareciera que estamos viendo una película de David Lynch. La gran diferencia es que mientras en Lynch las pistas se acumulan para no terminar en ningún lado, acá el director pretende que el espectador una todas las pistas complicadas que nos presenta un guión plagado de fisuras para llegar a la resolución del caso.

De Palma jamás fue un director que apelara a la lógica de su espectador; De Palma fue el gran manipulador de los instintos, de las pasiones y los sentimientos más bajos de su público. De ahí que muchos de sus *thrillers* podían plantear crímenes difícilmente ejecutables en la realidad, pero que eran majestuosos porque cada uno, cada imagen erotizante y cada gesto desesperado de alguno de sus personajes reflejaba algún aspecto oscuro de nuestra personalidad voyeurística o expresaba un dolor sentido por parte de su director. A *La Dalia Negra* le sobra la necesidad de que todo cierre y le falta pasión; le sobran planos secuencia virtuosos y le faltan aquellos con los que De Palma expresaba su desesperación por no poder verlo todo.

Espero, como depalmano rabioso que soy, que su próxima película *Redacted* encuentre de nuevo a un De Palma fervoroso y transforme a *La Dalia Negra* en apenas un mal recuerdo dentro de una de las filmografías más intensas e interesantes de la historia del cine. [A]

Fiel a su política de hace muchos años, el Festival de San Sebastián propuso, más allá de sus secciones habituales, dos retrospectivas, una dedicada a un director clásico, Henry King, y otra a un realizador contemporáneo, Philippe Garrel, que fueron un auténtico festín cinéfilo.

# Dos grandes retrospectivas

por Jorge García

Desde que concurro al Festival de San Sebastián (hace ya ocho años) han sido sus retrospectivas las que ofrecieron la oportunidad de revisar la obra de realizadores tanto clásicos como modernos, y si –como ocurrió este año– esos ciclos están dedicados a directores cuya obra es muy difícil de ver en formato fílmico, como es el caso de Henry King y Philippe Garrel, la complacencia es doble. No se trata de menospreciar a realizadores ni títulos recientes del cine contemporáneo, pero para los que, además de críticos nos consideramos cinéfilos, se trata de oportunidades únicas, y afortunadamente el Festival sigue manteniendo esa política, más allá de que desde algún diario se haya sugerido la desaparición de estas secciones por su presunta escasa convocatoria de público. No quiero dejar de mencionar un hecho, si se quiere, anecdótico: la suspicacia que se produjo desde el comienzo del evento entre los críticos por el hecho de que el Jurado de la Sección Oficial lo presidía Paul Auster, y había en competencia una película de Wayne Wang, con quien mantuvo una estrecha colaboración en un par de películas. No vi *Mil años de oración*, la película de Wang, por lo que no puedo hablar de sus valores, pero lo cierto es que, confirmando aquellas previsiones, la película se alzó con la Concha de Oro, premio mayor del Festival. Como mi actividad se centró de manera casi excluyente en las respectivas mencionadas, no fueron muchas las películas que vi de otras secciones, pero no quiero dejar de reseñar brevemente algunas de ellas.

*Promesas del Este* es el último trabajo de

David Cronenberg, una historia ambientada en Londres, en el círculo de las actividades de la mafia rusa en esa ciudad. Con algún aislado acierto en la descripción de caracteres, de este film, cuya narración aparece como un registro bastante más convencional que otros títulos del director, se destacan las interpretaciones de los veteranos Armin Mueller-Stahl y Jerzy Skolimowski y deplorar la recargada sobreactuación de Vincent Cassel. *El abogado del terror* es un documental de Barbet Schroeder centrado en la figura de Jacques Vergès, un abogado que en sus comienzos abrazó la causa anticolonialista al defender a la militante argelina Djamil Bouhired, con quien luego se casó y tuvo dos hijos. Con el correr del tiempo, Vergès defendió desde terroristas islámicos hasta nazis, como Klaus Barbie, convirtiéndose en una personalidad muy controvertida y polémica. Centrado en un personaje tan fascinante como siniestro, el film se resiente, por una parte por la falta de una posición definida del director frente al protagonista y también por su intento de hacer una especie de historia del terrorismo de las últimas décadas, lo que provoca que por momentos sea excesivamente abigarrado y algo confuso. De todos modos, es una película con innegables elementos de interés.

La israelí *Meduzot*, de Edgar Keret y Shira Geffen –premiada con la Cámara de Oro en Cannes–, es un pequeño film coral que entrecruza varias historias en un relato de tono intimista, en el que se advierte cierta sensibilidad en la manera de aproximarse a los personajes pero que adolece de auténtico vuelo, por lo que queda como una película medianamente atractiva... La mejicana *Año uña*,

primera película de Jonás Cuarón, hijo del conocido Alfonso, es una película realizada con un escasísimo presupuesto, tomando como modelo *La jetée*, la obra maestra de Chris Marker. Es así que a partir de una larga serie de fotografías tomadas a lo largo de varios años, el director construye una historia de amor entre un adolescente mejicano y una turista norteamericana. Hay aciertos de montaje y en la utilización del habla popular azteca, pero da la impresión de que los elementos en juego daban para un mediometraje y no para un largo. Del cine español reciente exhibido cabe mencionar *La soledad*, segunda película de Jaime Rosales, realizador de la muy interesante *Las horas del día*. Si bien aquí el director utiliza los mismos criterios estilísticos del film anterior, esto es, austeridad en la puesta en escena, minimalismo narrativo y elusión de psicologismos, los resultados no están a la altura de la obra precedente, y la película, demasiado estirada, termina diluyéndose en una suerte de ejercicio insustancial y poco convincente. En cuanto a *Yo*, ópera prima de Rafa Cortés, es una suerte de *thriller* que ofrece algunos elementos de interés, aunque la película carece de un auténtico eje, lo cual provoca innecesarias dispersiones del relato. Quiero decir también que fui a ver la versión restaurada de *Help!*, la segunda película de Richard Lester con Los Beatles, y que me sigue pareciendo lo mismo que cuando la viera en su estreno: una tonteería con algunas bonitas canciones.

**Un estilo (aparentemente) invisible.** Cuando le comenté a un colega presente en San Sebastián que estaba siguiendo la retrospecti-



The Song of Bernadette



Les amants réguliers

va de Henry King, inmediatamente me espetó: "¿No es un director muy convencional?". Éste es uno de los grandes equívocos existentes alrededor de su obra, ya que si hay un término que no se puede (ni se debe) aplicar a su filmografía es "convencional". Con una carrera de casi medio siglo, que cubrió gran parte del período mudo hasta comienzos de los sesenta —fecha de su último film—, en la que transitó por los más diversos géneros, Henry King es uno de los realizadores más subvalorados del cine americano clásico, y las expresiones "artesano competente" y "director al servicio de un estudio" (salvo una película, dirigió en la Fox desde 1935 hasta el final de su carrera) se han escuchado con frecuencia sobre su obra, especialmente entre quienes la desconocen. Desde luego que los rasgos distintivos de su estilo visual y narrativo y los temas dominantes en sus películas son menos "visibles" que en, por ejemplo, Ford o Hitchcock, pero la visión más o menos ordenada y reiterada de sus películas permite apreciar diversos rasgos recurrentes, tanto narrativos como temáticos que, además, van adquiriendo mayor complejidad a medida que avanza su filmografía. Con una muy rápida recorrida por esos rasgos se detecta una marcada predilección por los planos medios, austeridad en los movimientos de cámara —siempre funcionales y nunca en la búsqueda del virtuosismo—, montaje dentro del cuadro, una progresiva disminución del uso de los primeros planos, que se acentúa en sus últimas obras, y una tendencia a finalizar sus películas con prolongadas secuencias. En lo temático, la pérdida amorosa y el dolor que ocasiona, la dificultad de las relaciones

(detectable muchas veces en un discreto segundo plano), la creciente importancia del papel de la mujer y una religiosidad nada pacata aparecen como elementos constantes. Otra característica incontestable de su cine es que, a pesar de haber trabajado, cómo dijimos, en casi todos los géneros, se percibe en su obra una tendencia a fusionarlos, sobre todo en algunos de sus títulos más logrados. Si tomamos los pocos films de su período mudo que han llegado completos a nuestros días, nos encontramos con que *Stella Dallas*, de la que King Vidor hiciera una remake varios años después, propone un uso de la profundidad de campo insólito para la época. *The Winning of Barbara Worth* es un western asombrosamente moderno y *One Woman Disputed*, con un formidable trabajo de Norma Talmadge, anticipa elementos de films posteriores (vg. el final de *The Bravados*). Además, como bien señalara mi amigo Miguel Marías, es claramente precursora de *Jules et Jim*. El período de los años 30 previo a su ingreso a la Fox es de los menos conocidos de su carrera, pero hay allí joyas como *Over the Hill*, que plantea con audacia la responsabilidad de los hijos frente a sus padres ancianos; *State Fair*, una de las grandes películas —lo afirmo con total convicción— de la década del 30, y *Way Down East*, remake del film de D. W. Griffith, muy distinto a su predecesor y con una galería de personajes absolutamente fordiana. Si agrupáramos sus films por géneros, veríamos que en cada uno de ellos ha dejado una o más grandes películas. Así, un musical como *Alexander Ragtime Band* (en el que se puede apreciar la mezcla genérica a la que hacíamos referencia) es uno

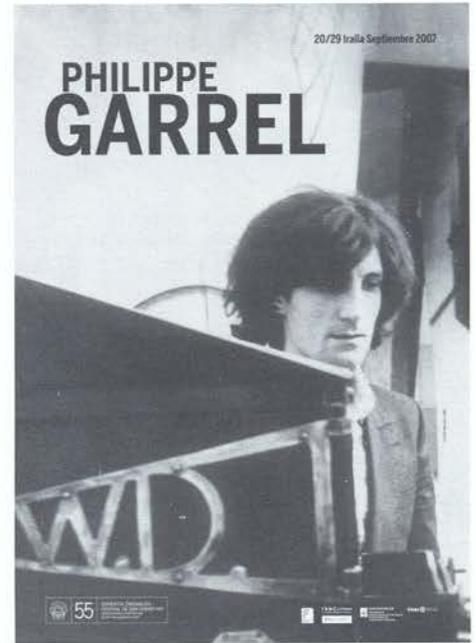
de los mejores de la época pre Arthur Freed y la MGM y *Almas en la hoguera* está entre los grandes films bélicos de todos los tiempos, con un notable estudio de caracteres y uno de los mejores trabajos de Gregory Peck, un actor al que King le dio varios de sus papeles más logrados. Sus tres westerns sonoros (*Jesse James*, *The Gunfighter* y *The Bravados*) son excelentes exponentes del género, con marcados elementos trágicos en los dos últimos. Y si mencionamos sus mejores films de aventuras (aquí su actor preferido fue Tyrone Power, quien trabajó con él nada menos que once veces), debemos decir que poseen la enjundia de los de Raoul Walsh. Sus melodramas, de un tono mucho más contenido que los de, por ejemplo, Douglas Sirk, fueron alguna vez penosamente subvalorados, como ocurriría con *Love Is a Many Splendored Thing*; pero sus dos últimos films, *Beloved Infidel*, sobre las relaciones de F. Scott Fitzgerald con la periodista Sheila Graham, y *Tierna es la noche*, muy buena adaptación de una novela de FSF, son notables exponentes del género. No quiero dejar de mencionar algunas obras únicas en su filmografía, como *David and Batsheba*, en la que el director elude todos los clichés del peplum para desarrollar una suerte de melodrama bíblico de un intenso erotismo, y *The Song of Bernadette*, un drama de connotaciones religiosas (y políticas) que —me hago cargo de lo que digo— en varios pasajes logra la intensidad de una película de Dreyer. Por último cabe mencionar uno de los (sub)géneros en los que Henry King fue un auténtico maestro: la americana, esto es, historias que se desarrollan en pequeños poblados, en las que se describen la vida cotidiana y las

pequeñas incidencias que se suscitan entre sus habitantes, que van modificando su conducta. En este terreno, el director produjo la antes mencionada y genial *State Fair* –film que requiere un estudio detallado para el que no hay aquí espacio–, *Margie*, de la que tengo un recuerdo maravilloso y que, lamentablemente, no se exhibió en esta retrospectiva, *I'd Climb the Highest Mountain*, que narra tres años en la vida de un pastor religioso y su esposa (un gran personaje a cargo de Susan Hayward) en un pequeño poblado montañoso, y *Wait 'till the Sun Shines Nelly*, un notable relato en el que a través de los recuerdos de un barbero se describe la evolución de una pequeña ciudad. Henry King realizó más de cien películas entre las que, como no podía ser de otro modo, hay obras menores e incluso descartables, pero la gran cantidad de títulos valiosos de su filmografía lo convierte en un auténtico director a descubrir, una tarea por la que el Festival de San Sebastián ha dado un importante paso.

**El enigmático Sr. Garrel.** El caso de Philippe Garrel es el de un realizador con fama entre algunos sectores de la crítica pero casi desconocido fuera de Francia, a pesar de que ya hace cuatro décadas que rueda y tiene más de una veintena de películas en su haber. Personalidad difícil y elusiva, poco amigo de exhibir sus films (en San Sebastián pretendía que no se dieran más de diez, finalmente se dieron dieciseis, dos cortos y quedaron afuera varios trabajos televisivos) es, junto al prematuramente suicidado Jean Eustache, Maurice Pialat y la belga Chantal Akerman, una de las figuras más importantes de lo que podría llamarse el cine post Nouvelle Vague. Precocoz realizador (a los 20 años ya había realizado dos cortos, un medimetraje para televisión y cuatro largos), según sus declaraciones fue la visión de *Alphaville* a los 16 años lo que lo decidió a dedicarse al cine; entre sus mayores influencias consideraba a su padre, J.L. Godard y la pintura (y habría que agregar el Mayo del 68). Con una preferencia desde sus primeros films por un estilo no narrativo, haber conocido a Andy Warhol y a la cantante y compositora alemana Nico acentuó esas características, muy marcadas en su obra hasta fines de los años 70, una obra en la que se manifestaba un notorio rechazo por todo lo que tuviera que ver con lo político (a pesar de haber sido un activo participante en los hechos del 68) y una predilección por la utilización de elementos de neto cuño surrealista. La figura de Nico (con quien convivió diez años y con la que rodara siete películas) fue determinante como una suerte de musa inspiradora de su cine de esos tiempos, del que él mismo ha dicho que era el equivalente en imágenes a la música de la cantante; un cine en el que era cada vez más notoria la ausencia de elementos narrativos, que eran susti-

tuidos por una suerte de psicodrama distanciado en el que la gestualidad de los actores, los rostros –principalmente femeninos– y la música eran determinantes. Las películas que mejor representan esta etapa son *La cicatriz interior*, un film rodado en largos planos secuencia, en los que la cantante alemana es seguida en un desierto por un personaje interpretado por el propio director; *Les hautes solitudes*, una suerte de exploración sobre el rostro de la actriz Jean Seberg, otra relación importante del director, y *Le berceau de cristal*, un film que anticipa en su último plano la desaparición de su musa. Luego de la crisis provocada por la separación de Nico y el suicidio de la Seberg (al que se sumó poco después el de su admirado Jean Eustache), que lo llevaron a refugiarse en las drogas y a sufrir varias internaciones, en el año 1979 se produce una ruptura en su cine: a partir de su encuentro con la guionista Annette Wademan se hará mucho más “narrativo”, con marcados tintes autobiográficos y también los elementos políticos aparecerán de manera mucho más clara y marcada (en *Liberté, la nuit* la guerra de Argelia será el trasfondo de la historia). Aparecerá con frecuencia la figura de su padre y sus parejas circunstanciales actuarán en sus films, en un claro intento de fusionar elementos de su vida con las ficciones que narra. La iluminación en blanco y negro y la música de jazz predominarán en estos films cargados de una tranquila desilusión, en los que la idea del suicidio es una sombra que planea permanentemente y el fracaso de la utopía del 68 estará siempre fuera de campo. Aunque la fatiga y tristeza de los personajes que interpretan Lou Castel y Jean-Pierre Léaud, dos íconos del cine de los 60, paseando por un París oscuro y vacío en *El nacimiento del amor* –un film en el que se hace referencia explícita a la muerte de Eustache–, son una clara síntesis de su filmografía de esos años, en sus películas también aparecen alusiones al estado del cine francés de esos tiempos. Hay varios títulos esenciales de este período, aparte de los mencionados, como *L'enfant secret*, *Les bauseurs de secours*, *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* y *J'entends plus la guitare*. Pero la película que mejor sintetiza el cine de Garrel de las últimas tres décadas es, sin duda, *Les amants réguliers*, una suerte de réquiem a las utopías del 68, una película que evoca claramente a la genial *Le maman y le putain*, de Eustache, aunque el tono exasperado y angustiado de aquel film es reemplazado aquí por una asordada tristeza cargada de escepticismo.

En nuestro país se estrenó hace poco *Inocencia salvaje*, y uno que otro film más de Garrel se pudo ver en funciones de la Cinemateca. Ojalá se haga alguna vez una retrospectiva, sino equivalente, al menos parecida a la que propuso el Festival de San Sebastián. [A]



Arriba obviamente Garrel. El de abajo es Henry King recién peinado.

# Las caras del Marfici



**Uno de los dos no puede estar equivocado**  
Pablo Llorca, 2007, España

Salas mejor acondicionadas que las del año pasado, un catálogo no sólo informativo sino analítico sobre las más de cien películas y cortos, la prolijidad y atención habituales siempre bienvenidas de la oficina de prensa y el bajo perfil y ausencia de histeria que a veces recorren las muestras y festivales de cine comprenderían algunas de las características del Marfici 2007, en su cuarta edición, que transcurrió entre el 2 y 11 de noviembre, aunque algunas asignaturas pendientes podrían ser una mejor difusión (se sabe, claro, que poco puede hacerse frente a ciertos imperios periodísticos y hoteleros de la ciudad) y a la ausencia de nombres de directores que fluctúen entre la admiración de la crítica y el interés de un espectador exigente. Existen, se sabe, muchos directores “festivaleseros” que, a través de sus películas, aparecen en las secciones competitivas, paralelas o en alguna retrospectiva. Faltó, en ese sentido, algo semejante a las elegías de Alexander Sokurov, como había ocurrido en el 2006. Por lo tanto, la mayor parte de la programación del Marfici 07 provocó una sensación de descubrimiento permanente, más allá de la presencia de Pablo Llorca, integrante del Jurado, de quien se había conocido toda su obra el año pasado.

Un punto de interés fue ver los curiosos,

*punkies* o no, documentales de Lech Kowalski –a quien se le dedicará una nota el número que viene– y, por supuesto, la competencia de documentales, uno de los bastiones del Festival.

De los doce trabajos en Competencia se destacaron *Hércules 56*, de Silvio Da-Rin (ver sección estrenos); *Resistencia*, de Lucinda Torre, una historia real sobre luchas políticas y sociales en Asturias; *Cartas a una dictadura*, de Inés de Medeiros, un interesante material de archivo sobre la relación amor-odio de las mujeres en los años de la larga dictadura del presidente portugués Salazar, y *Los archivos Holfmoon*, de Philip Scheffner, una metáfora sobre el colonialismo de comienzos del siglo XX y una reflexión sobre las posibilidades sonoras y auditivas en el cine.

El Marfici 2007 tuvo las habituales secciones de música, films de terror locales y extranjeros (desde mi punto de vista, en cantidades excesivas) y otras secciones que reclaman mayor presencia de espectadores. Sin dificultades en su andar, que ya tiene cuatro años, el Marfici ocupa mercedamente un espacio en el mapa de los festivales. Se verá cómo sigue esta historia que, aparentemente y debido a la mudanza del gigante de marzo a fines del año que viene, recién continuaría en marzo de 2009. Todo aún está por verse. **Gustavo J. Castagna**

## Uno de los dos no puede estar equivocado

La última película de Llorca, también podría haberse llamado *Uno de los dos no puede estar enamorado*: el diablo en persona –estupenda la actuación de Luis Miguel Cintra– sube a la Tierra y en su estadía se enamora de una mujer en Beirut. Años después el diablo vuelve a buscarla pero, como suele suceder, ya es tarde. Esta película no sólo habla de la imposibilidad del amor sino que se vertebra alrededor de la idea de contar historias. El diablo, como una moderna Sherezade, cuenta y nos cuenta varias historias a un loco encerrado en una habitación, que las transcribe. La materia prima del film son las palabras, que pueblan las paredes de la habitación del loco, que invaden las historias que se nos cuentan, que faltan o que sobran cuando se habla de amor. El cine como un artificio hecho de palabras, el cine como una maquinaria que cuenta cuentos, fantásticos o reales, metafóricos o simbólicos. El cine como pura narración.

**Marcela Gamberini**

# El diablo probablemente

Entrevista a Pablo Llorca

**¿Cuál es el cine que viste, el que ves, tus influencias?**

Vi y veo todo tipo de películas. Aquellas que vi hace tiempo deberían haberme influenciado: el cine de la segunda mitad de los 60 y la década del 70 al estilo tarantino, spaghetti westerns, karatecas, las vi todas. Sin embargo, no es así. El cine me gusta, pero no lo profundizo desde la perspectiva del director.

**¿Cómo te sentís cuando se aduce que Llorca es un director ubicado en los márgenes, como Erice, Guernín o Recha?**

Son directores que aprecio, pero desconozco la definición. Me parece que ellos están más adentro de una industria, aunque se trate de Cataluña. Alguno trabaja con una gran productora, aunque Guernín, efectivamente, está en los límites por su mensaje y por el cine que hace. En cambio, sus dos primeras películas son narrativas. Recha, por su parte, se interesa por el documental. Pero todo pasa por las subvenciones: en mi caso he trabajado con dinero de la televisión y de ministerios, pero me encuentro lejos de ellos en cuanto a coincidencias estéticas.

**En tu última película tenés una vocación narrativa muy fuerte.**

Me interesa este tipo de cine como espectador y realizador, pero lo bueno es contar historias. Algo que transcurre en un tiempo determinado, pero no por el espacio, porque estaríamos ante un cuadro. La estructura de *Uno de los dos no puede estar equivocado* es enrevesada pero reflexiva, con guiños que aluden al propio cine.

**Te gusta reflexionar sobre el propio cine.**

No más que otros directores y no desde el lugar de la autoría. Me parece que el cine se justifica por la película misma, fuera de los vínculos que pudiera tener con otra del mismo realizador.

**Tus personajes viven situaciones límites, encerrados. Sin embargo, en este film hay lugares y ambientes**

**paradisíacos y la historia fluctúa entre el amor y el desamor de una pareja poco convencional. Además, te interesa que los personajes cuenten e intercambien historias, relatos.**

*La cicatriz* era eso, también el corto *Las olas*, aunque veo a *Alguno de los dos...* como una película más relajada.

**Con respecto a los actores, por ejemplo el caso de José Luis Cintra, intérprete de otras películas tuyas y de Manoel de Oliveira... ¿Por qué preferís a la gente de teatro?**

No es tan así, aunque tienen más experiencia. Para mí lo ideal es que trabajen en cine y en teatro. Pero también trabajé con Leonor Watling, que nunca hizo teatro, y dos veces con Icíar Bollaín. En cambio, la pareja protagonista de *La cicatriz*, especialmente ella, no es profesional. Ambos son británicos.

**¿Observás diferentes tonos o formas de relato en *Uno de los dos...*?**

Es una película sobre sus diferentes maneras de contarla: el prólogo, que parece un corto sobre terrores infantiles, la historia de amor, los relatos cruzados, la relación entre el loco y el diablo que narran historias. Y también el segmento dedicado a la televisión, aludiendo a la realidad, pero con algunas de sus escenas construidas como si fuera un documental. Mi intención, en este punto, fue hablar de la manipulación de los medios.

**¿El diablo es el que más sabe?**

Es interesante que además tenga necesidad de contarle su historia de amor al escritor loco, para que éste la reelabore a su manera. Es el que más sabe pero no se guarda ningún secreto. Ahora tengo dos proyectos, una ficción sobre el Partido Comunista español de la posguerra y un film de niños. Dos películas que serían diferentes, como los personajes del escritor y el diablo. O no tanto. **MG y GJC**

## Algunas mejicanas de los 70

**E**n *Mas que a nada en el mundo*, Andrés León Becker y Javier Solar Cortés (2006) ponen en pantalla las fantasías de Alicia (en obvia referencia a *Alicia en el país de las maravillas*), quien después de la incómoda separación de sus padres, se crea un mundo aparte donde reinan los vampiros. Son buenas las actuaciones, sobre todo la de la nena, y los climas creados con contraluces y ventanas abiertas. Interesa bastante ese otro mundo –que no es otro que el mundo de la infancia– que la cámara construye poniendo siempre las fantasías de Alicia fuera de campo.

De Arturo Ripstein se vieron tres películas de la década del 70. *La viuda negra*, donde Ripstein parece más buñueliano que nunca: la Iglesia y los mandatos cristianos son los temas centrales del film. Una mujer criada en un convento pasa a servir a un sacerdote, a servir en todos los sentidos posibles, incluso sexuales. Una película impensable en los setenta, archiácida, crítica e irónica sobre la pacata sociedad del momento (*El crimen del padre Amaro* es, sencillamente, un borrador frente a este crítico y algo surrealista melodrama). *Cadena perpetua*, donde aparece la ciudad de México como un laberinto sin salida presa del delito, del crimen y de la corrupción, y *Lecumberri, el palacio negro*, donde Ripstein se mete en el terreno de lo documental, organizando su película en tres secuencias que cuentan el escape de cuatro hombres de la cárcel de México. Las tres películas constituyen un buen fresco acerca de la pacatería, la corrupción y el crimen en la ciudad mejicana; destilan acidez e ironía, son directas y poco sutiles. Es en el Ripstein de los setenta donde la humillación, la burla a las instituciones, la autocrítica y la falta de ética y moral aparecen en su forma más cruda, sin sutilezas ni metáforas, sin vuelos poéticos ni distorsiones.

En *La pasión según Berenice* (1975), de Jaime Humberto Hermosillo, una mujer expone su desnudez física y ética sin tapujos. Su cicatriz, sus tiempos de espera, el servilismo hacia su tía, sus constantes frustraciones hacen de este personaje un manojito de venganza. Nunca logrará redimirse; el fuego, en la escena final, la libera de la hipocresía de la época y a la vez la condena íntimamente. *Berenice* es el melodrama en todo su esplendor, con sus horrores y sus obsesiones. Las actuaciones son artificiosas, son las que han devenido en los culebrones mejicanos que desde hace ya algún tiempo podemos ver. Hermosillo detiene la película, filma los tiempos muertos, los cuerpos en el espacio, las voces que gritan constantemente el nombre de Berenice, creando un clima de asfixia y de extrema soledad. **MG**

## Una tragedia americana

When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts

Estados Unidos, 2006, 255'.

DIRIGIDA POR Spike Lee. (AVH)

La crónica extensiva y expansiva con la cual Spike Lee aborda la tragedia humana provocada por el famoso huracán Katrina es, lisa y llanamente, su aporte político más serio y profundo en años. En poco más de cuatro horas –esta miniserie documental, producida por la cadena HBO, fue presentada originalmente en dos emisiones–, el realizador logra exponer, conmovedor y convencer al espectador, con las mejores armas, de que las desastrosas consecuencias del fenómeno climático pudieron haberse reducido en una importante medida de no haber mediado la ineficacia gubernamental, la más desagradable de las politiquerías y la desconsideración hacia un importante grupo de ciudadanos, en su mayoría negros y pertenecientes a las clases bajas. Como en una epopeya donde los resultados distan mucho del final feliz típico de tantos films norteamericanos, la serie de infortunios sufridos por la población de Nueva Orleans se sucede en un perfecto ejemplo de la teoría del efecto dominó. El origen de todos los males, la primera pieza en caer, no parece ser otra que un pésimo trabajo de ingeniería, sostenido en el tiempo sin alteraciones ni mejoras a pesar de los múltiples avisos y predicciones de los expertos. El título original, que podría traducirse como “cuando los diques se quebraron”, refiere literalmente al hecho de que los espigones de contención cedieron ante los fuertes vientos, inundando gran parte de las zonas afectadas, pero resulta además una perfecta metáfora de la desidia,



el olvido y el silencio oficial ante la tragedia.

Sin recurrir a la voz en off, ocultándose pudorosamente detrás de la cámara, Lee construye un relato coral haciendo un uso ejemplar de las cabezas parlantes, logrando la visibilidad y particularidad de aquellos desvirtuados tiempo atrás en masa inmaterial, vista en los noticieros desde la seguridad del sobrevuelo del helicóptero. Cada una de las participaciones aporta detalles o contrasta los aportes previo y posterior, de forma tal que los hechos generales, por todos conocidos a grandes rasgos, se enriquecen con cada pormenor y anécdota personal. Pero hay más aún, porque a las muertes por asfixia, accidentes y enfermedades, al miedo y sus secuelas psicológicas, a la falta de alimentos, agua e higiene, al abandono de la mayor parte de los evacuados –calvarios sufridos durante la tormenta y hasta una semana después de las inundaciones, que ocupan los dos primeros actos de *Una tragedia americana*–, el documental le cede el lugar a los corolarios más insospechados. Este segundo catálogo del horror incluye la impericia de los entes gubernamentales para trasladar temporalmente a las familias a otras ciudades, separando en muchos casos a sus miembros durante días e, incluso, semanas; el sistemático incumplimiento de las compañías de seguros para con sus clientes, escudados en rastrosos legalismos de diversa calaña, y el consiguiente problema de reconstruir los hogares perdi-

dos, potenciado por la completa falta de planes económicos y sociales que puedan tentar a los ex habitantes a volver a su lugar de origen. “Dejen de llamarnos refugiados”, pide uno de los sobrevivientes ante las cámaras, haciendo referencia a la etimología del término, al hecho de que ninguno de ellos es un extranjero pidiendo asilo.

El film no lo explicita en ningún momento, pero cuando una breve serie de imágenes de músicos, desfiles y usos y costumbres regionales comienza a atenuar momentáneamente el dolor provocado por el desastre, algo parece señalar que éste puede ser el inicio de un genocidio cultural, los primeros pasos de una desaparición gradual del espíritu de Nueva Orleans. Por supuesto, las fachadas más pintorescas pueden volver a alzarse y el Mardi Gras organizarse contra viento y marea (nunca mejor dicho). Las inconfundibles melodías de la zona, origen de las más diversas expresiones musicales del siglo XX, difícilmente dejen de escucharse en sus calles, eso también es cierto. Pero hay algo inasible, parece decirnos Spike Lee, que se quebró junto con los diques y que ni la afluencia de los turistas ni el voluntarismo podrán recomponer; algo que sólo la fuerza de voluntad de sus habitantes, quizás luego de un par de generaciones de cuidados intensivos y curaciones, podrá comenzar a reconstruir. Las traiciones a cara descubierta suelen ser las más difíciles de perdonar. **Diego Brodersen**

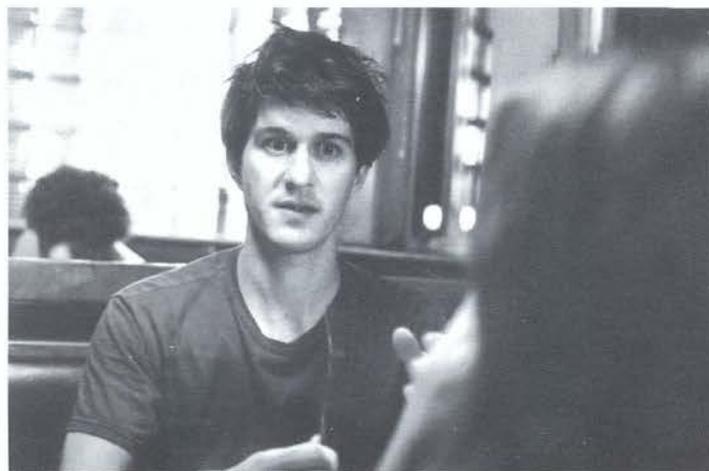
## Funny Ha Ha

### Funny Ha Ha

Estados Unidos, 2002, 91', DIRIGIDA POR Andrew Bujalski, CON Kate Dollenmayer, Christian Rudder, Jebbifer L. Schaper, Myles Paige. (Gativideo-791)

Los extras de esta edición en DVD de *Funny Ha Ha* apenas si incluyen el trailer de la película, fotogramas fijos del film y una peculiar "síntesis argumental" que de síntesis no tiene nada ya que cuenta la película de principio a fin y que les recomiendo leer no antes de verla, porque le quitaría sorpresa, sino después y sólo para comprobar hasta qué punto Macedonio Fernández tenía razón cuando escribió aquello de que en el arte no importa el qué sino el cómo. Andrew Bujalski es un director que con sólo dos películas (ésta y la posterior *Mutual Appreciation*) ha demostrado ser dueño de una puesta en escena propia y segura de sí misma en la que la trivialidad de la anécdota y el pulso como descuidado y casual de la cámara son sólo apariencias. La decisión de filmar en 16 mm con actores no profesionales y sonido real responde en parte a una razón económica pero sobre todo expresiva. De igual modo, el balbuceo de los personajes, sus indecisiones, el tiempo de las esperas cortadas por elipsis que no aceleran nada y la simpática ebriedad que da tono a muchas de las secuencias parten de un libreto minuciosamente escrito por Bujalski guionista al que Bujalski director asesinará una vez iniciado el rodaje.

"Hay mucha más información en el plano de la que el director puede controlar", ha dicho en alguna entrevista, y de esa tensión entre el plan y la filmación está hecho su cine. Al desconfiar sanamente del guión y no someterse a su tiranía, Bujalski se acerca a nosotros en el momento del rodaje,



**Paradójicamente, esa incertidumbre no exenta de angustia resulta encantadora para el espectador por obra y gracia de Bujalski.**

je, proponiéndose como espectador atento a pescar aquello que escapa a lo escrito en cuanto la cámara empieza a funcionar, haciendo del guión un factor estimulante antes que represivo. La inclusión de actores no profesionales, pero no de cualquiera sino de amigos o conocidos suyos con los que existe una conexión previa, contribuye a crear esa sensación de frescura que sus películas tienen y mantienen en cada revisión. Aquí no sólo escasean las secuencias planeadas para ser resueltas de manera más o menos convencional, sino que estamos ante caras y cuerpos sin respuestas actorales estandarizadas. Su inseguridad frente a la cámara pasa entonces por la de los personajes ante el amor, o la del espectador ante un film que lo corre del lugar de testigo al de cómplice o compañero. La etapa de sus vidas en las que transcurren

sus películas es igualmente fundamental: con 24 ó 25 años, tras haber terminado la universidad y antes de contraer compromisos contractuales definitivos para su vida y carácter, los personajes se encuentran en una especie de purgatorio más parecido al infierno que a un preámbulo Celeste.

Paradójicamente, esa incertidumbre no exenta de angustia resulta encantadora para el espectador por obra y gracia de Bujalski, que hace de esa postergación de la madurez la materia prima del film y recupera para el cine esa original improvisación que es santo y seña del arte.

En la primera secuencia, Marnie (Kate Dollenmayer) va a hacerse un tatuaje y como el tipo la ve apenas menos borracha que indecisa entre tatuarse un motivo celta o una vaca, se niega a hacérselo diciéndole que "eso será para toda la

vida". No hay mejor comienzo que ése para la película y para la obra de Bujalski, corta pero consciente como sus personajes del punto irreversible en el que se encuentran. *Funny Ha Ha* es la historia de Marnie en el umbral de no se sabe qué, y Bujalski es un cineasta que encuadra como pocos, pues el marco de sus planos es la indefinición misma de las criaturas, sus dudas y temores, sus búsquedas y tanteos, su enternecedora necesidad de creer que todas las opciones permanecerán abiertas y siempre será posible volver atrás. De allí ese "miedo a comunicar" que mencionaba Guido Segal en su crítica del número 179, ese balbuceo de unos personajes que nunca dicen del todo las cosas, que se desdican y corrigen interminablemente, que avanzan y retroceden, que no completan las frases —como si hacen el profesor de religión o la empleadora temporal de Marnie—, y no por falta de capacidad (la fluidez con que se maneja en la entrevista demuestra su idoneidad), sino porque todavía no se han resignado a reducir el idioma a sólo un medio para conseguir lo que quieren. Esa inacabada exploración del lenguaje es lo que hermana al cine de Bujalski con la poesía. Liberando a la imagen y a la palabra de su valor meramente instrumental, una y otra se cargan de significados potenciales tan diversos como los que la realidad abre ante los personajes de la película, de modo que se vuelve tan arbitrario como imprescindible algún tipo de recorte que dé sentido —al menos provisoriamente— a ese magma de signos abrumador por inabarcable. Allí es donde entra en cuadro el artista como organizador, así sea del desconcierto propio y ajeno, capaz de inaugurar maneras inéditas de mirar, refutar el imperio las institucionales o prolongar indefinidamente en el contexto de la obra el asombro infinito que nos despierta el mundo. **Marcos Vieytes**

## El libro de la selva

The Jungle Book

Estados Unidos, 1967, 78'. DIRIGIDA POR Wolfgang Reitherman. Dibujos animados. (Gativideo)

No sé cuántos de ustedes están familiarizados con *El libro de las Tierras Virgenes*, de Rudyard Kipling. Si sólo conocen esta adaptación en dibujos animados, van a encontrar en los relatos que componen el ciclo de Mowgli algo completamente diferente (y no sólo porque Kaa sea "buena"). Aunque gran parte de las peripecias del libro están en el film, así como los personajes, el tono es decididamente de comedia y es, también, la película que marca el definitivo punto final a cierta idea del dibujo animado.

En primer lugar, *El libro de la selva* es la última película que Walt Disney supervisó en vida, incluso aunque se estrenó luego de su muerte. En los extras de la edición uno puede ver que Disney era, a sus sesenta y pico, un tipo todavía joven y vigoroso, con ideas muy fuertes, pero que había perdido el tren de la audiencia: ya no la comprendía como treinta años antes. Esto es claro en el fragmento que muestra al personaje que quedó afuera, un ridículo rinoceronte que interpretaba un entremés cómico con los

buitres. Los chistes eran malos, el diseño era tético y, para más datos, el rinoceronte nunca figuró en el libro. Lo sacaron, por suerte. Pero es una perfecta evidencia de que al final de su carrera Disney estaba demasiado consciente de que su público era infantil (en el sentido literal y también metafórico del término). De hecho, el tono de comedia de la película parece vinculado a este "no tomarse en serio" la animación (la comedia tampoco, de paso y obviamente).

Otro elemento básico de la película es lo que sucede con el tono a veces elegíaco (lean la historia de por qué el tigre tiene rayas), a veces épico (la muerte de Shere Khan) del libro. Aquí todo queda en la búsqueda constante, peripecia a peripecia, de la comicidad, con algunos apuntes relevantes y otros que jamás dan en el blanco. Nunca sentimos que existe ese peligro que debería rodear permanentemente a Mowgli. Aunque es probable que la razón por la cual esto no sucede tenga que ver con otra cosa: el hecho de que Baloo y Bagheera tienen un diseño realmente elegante y hermoso. Su forma es tal, que cuando los vemos en pantalla estamos seguros de que al cachorro de hombre nunca puede pasarle algo malo. Es un film sin ferocidad porque Disney temía, en esa época, quedar mal con alguien del público. Comparen las escenas del secuestro de Mowgli por los monos (y su resolución) con la huida de Blancanieves por el bosque: el mundo de diferencia no es sólo técnico o estético,



sino también político.

En los últimos años de su vida, Disney estaba alejado del directorio de su empresa. Sólo trabajaba en algunas películas (*Mary Poppins* y ésta) y dedicaba todas sus energías a su proyecto de ciudad utópica Epcot (que no se planteó en principio como un parque de diversiones sino efectivamente como un lugar donde vivir, una fantasía civil que excediera la pantalla). La adaptación de *El libro...* tiene algo que los primeros largometrajes del realizador no tenían: una moraleja y un sentido didáctico evidente. Si recuerdan *Blancanieves*, el tema del rol de la mujer aparece tan revestido por las galas del cuento de hadas que uno puede dejarse llevar por el relato y el esplendor gráfico del film, dejando la discusión o la moraleja de lado. En *El libro...* no: es imposible que cada una de las peripecias de Mowgli no sea leída como una lección moral inmediata. En esto también hay una enorme diferencia con el libro original que, nuevamente, diluye el componente épico que Kipling le inyecta a la historia.

De todas maneras, la película

mantiene algunos valores que la hacen notable. En primer lugar, sigue el camino de experimentación técnica que inaugurase *101 Dálmatas*. Allí se empezó a utilizar una técnica mediante la cual el dibujo a mano de los animadores se fotocopiaba directamente y en color en el acetato. De esta manera, se ahorra el proceso de pasado a tinta y pintado. Y, al mismo tiempo, se podía apreciar el trazo espontáneo del dibujante. Esto implica también un cambio respecto del Disney "clásico": si aquél buscaba la perfección técnica y la ilusión de las tres dimensiones para que el espectador perdiera de vista el puro artificio del dibujo, aquí importa mostrarlo, lo que se liga a la intención cada vez más didáctica de las películas, problema que a su vez está atado a lo inmediato: que la "enseñanza" es una enseñanza siempre para el "hoy". Y el hoy del *Libro de la selva* es el de 1967.

Sin embargo, algunas cosas hacen que la visión valga la pena. Por ejemplo, la paleta de colores restaurada a pleno; por ejemplo, la voz inconfundible del gran George Sanders como Shere Khan; por ejemplo, la sibilante canción de la serpiente Kaa. En esos momentos la magia aparece en el film y transporta al espectador más allá de sus propios límites, resucitando la fuerza dramática y gráfica de los primeros y mejores films del tío Walt. De todas maneras, la mejor adaptación del libro la hizo Stephen Sommers muchos años más tarde (busquen y vean). **Leonardo M. D'Espósito**

# tipeá

WWW. ESTO ES CÍNERAMMA. COM. AR

## Arma fatal

### Hot Fuzz

Gran Bretaña, 2007, 121', **DIRIGIDA POR** Edgar Wright. **CON** Simon Pegg, Nick Frost, Timothy Dalton, Jim Broadbent y Steve Coogan, Cate Blanchett. (AVH)



Hace unos años se conoció aquí, directo a esta misma sección, la película que volvería a Simon Pegg una estrella en todo el mundo. *Muertos de risa* (*Shaun of the Dead*, no confundir con la comedia de Álex de la Iglesia) era una parodia ácida y refrescante de las películas de zombis, subgénero popular en aquella época gracias a *Exterminio*, *El amanecer de los muertos* y la subsiguiente *Tierra de los muertos*. Pegg era hasta ese momento un desconocido total por aquí,

aunque había pululado por algunas películas que se estrenaron y fue protagonista de algunos sucesos televisivos británicos, como la imperdible comedia de sketches *Big Train* o las sitcoms *Asylum* y *Spaced*. En estas dos últimas, ya había unido fuerzas con Edgar Wright, director de *Muertos de risa* y ahora de *Arma fatal*, y coguionista de ambas junto a Pegg. *Arma fatal* es una nueva parodia, pero aquí el género subvertido fue el policial. Pegg interpreta a un policía londinense tan efecti-

vo que hace quedar mal al resto de la fuerza y por eso mismo lo envían a patrullar el pueblito más tranquilo de Inglaterra. Pero la paz allí es relativa porque una serie de sospechosas y muy violentas muertes accidentales llaman la atención del nuevo oficial del pueblo. Uno piensa de inmediato en *Tiempo de valientes* cuando se habla de revitalizar el policial a fuerza de carcajadas, pero Pegg y Wright, a diferencia de Sziffrón, jamás logran (ni intentan) perder la conciencia sobre la parodia. Esto se ve clarísimo con Nick Frost, ladero de Pegg desde *Spaced* en adelante, que le pregunta a su compañero estupideces como: "¿Alguna vez disparaste dos armas al mismo tiempo mientras volabas por los aires?" durante toda la primera parte, con la respuesta obligada de Pegg: "Nuestro trabajo no es así, estuviste mirando demasiados policiales". La segunda mitad, obvio, tiene a los protago-

nistas haciendo todo eso que "pasa sólo en las películas". No es ésta una de las mejores gracias de *Arma fatal*, que las tiene, pero es una buena muestra del tono al límite del sarcasmo que manejan Pegg y Wright. "Nos falta esa burla despectiva que tienen muchas parodias al despreciar su material de origen porque nosotros en realidad admiramos esos orígenes", aclara Pegg aunque nadie que haya visto cinco minutos de alguna de sus películas puede ubicarlas en la misma liga de porquerías como *Scary Movie*. Pegg utilizó la parodia para construir un personaje que mantiene su idiosincrasia de película en película y es uno de los tres grandes nombres, junto a Sacha Baron Cohen y Ricky Gervais, a tener en cuenta de la vertiente insular de la nueva comedia, más allá de haber tenido ya su primer gran tropezón con el bodoque inminente *Run, Fat Bot, Run*. **Nazareno Brega**

## La esperanza vive en mí

### Reign Over Me

Estados Unidos, 2007, 124', **DIRIGIDA POR** Mike Binder. **CON** Adam Sandler, Don Cheadle, Liv Tyler, Saffron Burrows. (LK-TEL)

Un nuevo descenso de Sandler, que desde *Spanglish* nos viene abandonando sin mirar atrás. No es una exageración: después de aquel mamarracho con algún momento simpático, vinieron *Golpe bajo* y *Click*, perdiendo el control, consolidando un diagnóstico: el del síndrome del comediante que se pone serio y quiere hacer películas "más sig-

nificativas" para demostrar vaya a saber qué, y adiós, amigos. (¿Para siempre? Ahí está *Yo los declaro marido y... Larry*. Hay esperanza.) Alguna crítica norteamericana —no una de las más virulentas— planteó que si *La esperanza vive en mí* tratara sobre un tipo que se aísla del mundo cortando toda vida social tras la pérdida de su esposa e hijas en un accidente cualquiera en lugar de a bordo de uno de los dos aviones que se estrellaron contra las Torres Gemelas, no habría ninguna diferencia. Pero ocurre que la película escrita y dirigida por Binder (perpetrador apenas antes de *Enredos del corazón*, con Kevin Costner) trata sobre este tipo que perdió a su familia, justamente, en medio de la tragedia nacional, y que eso es lo que viene a tratar de darle un espesor

dramático, que de otra manera —así parecen creerlo director, actores, todos— no tendría. O sea que ahí va otro fallido intento de convertir el 11-S en material cinematográfico.

El ex comediante se empeña en demostrar que puede darle un tratamiento Sandler (esas oscilaciones entre el chiste incorrecto y los arranques de furia), incluso a este dramón, con algún que otro chiste "descontracturante"; pero destroza todo intento previo de desdramatización cuando, en el casi clímax de la película —veinte minutos después de que su amigo consiguiera hacerlo hablar—por-primera-vez-de-ese-tema-tan-doloroso— convierte a su personaje, a su *survivor* llamado Charlie Fineman, en *Rain Man*, con una interpretación de autista de manual (sacudones de

cabeza, etcétera) que da vergüenza ajena. Por otro lado, el personaje mucho más interesante de Don Cheadle —un ex compañero de Fineman que lo encuentra por casualidad tras muchos años sin verlo y, enterado de su desgracia, decide acercarse— parece estar dibujado únicamente para hablarnos de un "sentimiento colectivo". Ni la banda de sonido (Nash, Springsteen, Jackson Browne) ni las tramas paralelas (Cheadle y la paciente que lo acosa sexualmente), es decir, ni todo aquello que le aporta un poco de vida a este artefacto que ya vimos antes pero que ahora está rediseñado a la fuerza para el post 11-S, alcanzan para compensar los golpes bajos, bajísimos, que nos asesta varias veces en sus más de dos horas.

**Mariano Kairuz**

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.

# Noticias de ayer

El noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos*, creado por Antonio Ángel Díaz, se emitió en Argentina durante más de treinta años, de 1938 a 1972. Se proyectaba semanalmente, antes de las películas en continuado. Cada emisión duraba aproximadamente ocho minutos y mezclaba eventos políticos, eventos culturales y eventos deportivos. Suele decirse que los diarios son la primera versión de la historia. Como en la época en que comenzó a emitirse *Sucesos Argentinos* no existía la televisión, y las noticias sólo podían leerse en los diarios o escucharse en la radio, podemos decir que *Sucesos Argentinos* es la primera versión *audiovisual* de la historia argentina. Durante los primeros años, *Sucesos Argentinos* no estaba subsidiado por el Estado: su ganancia dependía de la recaudación de las salas de cine y de la publicidad encubierta que les hacían a algunas empresas. Sin embargo, a partir del 46 empezó a recibir subsidios estatales, es decir, pasó a ser económicamente dependiente de él. Si a esto le sumamos que durante algunos períodos de la historia el gobierno nacional se arrogó el derecho de controlar los contenidos del noticiero, se puede decir que durante mucho tiempo la dependencia de *Sucesos Argentinos* fue casi completa. Probablemente por eso el noticiero luce como un órgano de difusión —prácticamente un vocero— de cada gobierno de turno, difundiendo sus obras y su línea política. A



finis de la década del 60, aparecieron los noticieros televisivos, con los que no pudo competir. Dejó de emitirse en 1972.

¿Qué se consigue de *Sucesos Argentinos* en internet? Desde [www.acceder.gov.ar](http://www.acceder.gov.ar), una página a cargo del Ministerio de Cultura de Buenos Aires, pueden descargarse veintitres fragmentos de algunas emisiones del noticiero y en <http://es.arcoiris.tv>, más de 30 emisiones enteras. Que el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires ponga a disposición parte de la historia audiovisual de la Argentina es digno de mención. Que sólo haya fragmentos y que sean tan pocos es algo que debe mejorarse.

Walt Disney visita la Argentina. Lo acompaña un comité de bienvenida. Vemos al animador y empresario estadounidense tomando mate junto a un grupo de gente sonriente en una estancia de lo más aristocrática; todo luce protocolar y ceremonioso. El evento es de una intrascendencia notable. La noticia dura un minuto. Después pueden aparecer campos inundados, una inauguración, un desfile de modas, Fidel Castro abrazándose con Nikita Kruschev, algún logro del plan quinquenal de Perón, un ballet artístico, vehículos anfíbios españoles... todo queda en pantalla durante la

misma cantidad de tiempo. *Sucesos Argentinos* le otorga a todo un mismo valor. De la frase "La preocupación del general Perón de procurar a los niños, los únicos privilegiados de la nueva Argentina, todo aquello que contribuya a su mejor formación, tanto física, moral e intelectual" pasamos a un intertítulo que dice "Banfield vs. Ferro" y al resumen de ese partido (que termina cero a cero). Ver muchos *Sucesos Argentinos* seguidos tiene un efecto ligeramente intoxicante y perturbador, como hacer zapping durante horas... o, mejor dicho, como mirar a otro hacer zapping durante horas.

Y, por supuesto, en todo esto tiene mucho que ver el locutor. Si las imágenes se amontonan sin dejar rastro, si cada suceso anula al anterior, si todo es como una gran ensalada de eventos, la voz del locutor se empeña en relatar cada noticia como si en ella estuviera en juego el futuro de la Argentina y de la humanidad toda. El locutor es el corazón de *Sucesos Argentinos*, su hilo conductor. Una tras otra las noticias se suceden y a todas las recorren, con monótona persistencia, los parlamentos exaltados y grandilocuentes del locutor. ¿La exposición internacional de confort humano en la rural no les parece una noticia digna de aparecer en un noticiero? "Esta interesante muestra ofreció una variada sucesión de productos que hacen a la comodidad del hombre, confirmando una vez más que éste es el único ser viviente capaz de crear, con una infinidad de sutilezas, el atractivo de su particular contorno." ¿Una competencia de organilleros en Holanda no les parece importante? "Órganos y organilleros se dieron cita en Europa para dirimir supremacías."

Infinidad de sutilezas, dirimir supremacías. Las palabras dan vuelta las imágenes, las convierten en otra cosa: la adjetivación profusa, la hipérbole constante y el lenguaje barroco hacen que lo más irrelevante luzca trascendental para la humanidad.

Y a veces el locutor da todavía un paso más. Logra pasar de fechas, cifras de producción, estadísticas, nombres de empresas, agrupaciones, ignotos galardones, distinciones, siglas y ministros a grandes verdades políticas. Las imágenes de una ceremonia que consagra a 600 monjes budistas en Taipei son coronadas con una frase definitoria: "China recupera por el camino de la fe la verdadera tradición de su pueblo, contrastando con la China comunista que intenta arrasar con todo". Resumiendo, el locutor le asigna a todo un mismo valor (un valor increíblemente alto), pasa con pasmosa facilidad de lo descriptivo a lo asertivo y de lo banal a lo fuertemente ideológico y, finalmente, consigue que todo quede infatuado de patriotismo. "El público admiró una vez más el inmenso potencial ganadero, que justamente ha ubicado a la Argentina entre los primeros países del mundo"; "Una auténtica expresión del espíritu argentino"; "El tango, nuestro tango". Da gusto ser argentino viendo *Sucesos Argentinos*. Todo es moderno, pujante, siempre se está a la vanguardia de la tecnología y el desarrollo. Una nueva Argentina está surgiendo. Una nueva Argentina estuvo surgiendo en *loop* durante 35 años.

**Nota:** muchos datos para este "Qué me bajo" fueron tomados del ensayo de Clara Kriger "El noticiero *Sucesos Argentinos*", que puede leerse aquí: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/kriger.pdf>

**Bonus Track:** busquen "chachachá sucesos argentinos" en YouTube y vean los dos videos que hay.

## LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



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 llámá al 4326-4845.

## QUE ME ALQUILO

por Juan Pablo Martínez

### Murieron con las botas puestas

They Died with Their Boots On  
Estados Unidos,  
1941, 140'.

DIRIGIDA POR Raoul Walsh. (AVH)

Debido, creemos, a la imperdible colección de westerns que se está consiguiendo en los kioscos de revistas en este momento, AVH por fin edita esta gran película de Raoul Walsh. Y, claro, estando frente a la edición de un clásico lanzado por AVH podemos estar seguros de que la copia es muy buena. Desde su estreno que esta película no se ve tan bien, y encima esta edición viene llena de extras, entre ellos un programa conducido por Leonard Maltin, un corto animado de la Warner y un documental sobre la realización de la película.

### Tonto y retonto Dumb and Dumber

Estados Unidos,  
1996, 113'.

DIRIGIDA POR Peter Farrelly. (AVH)

Que se edite esta ópera prima de los hermanos Farrelly (aunque aparece como firmada sólo por Peter) es una gran noticia. Y que AVH se haya portado bien y haya lanzado la versión "Unrated", con seis minutos más y mucho extra, en lugar de la primera, pelada, edición americana, es algo que hay que agradecer. Entre los extras se cuentan varias escenas borradas y finales alternativos. Ya es hora de que se reivindicque de una vez por todas esta película, que sigue siendo una de las más ninguneadas dentro de la filmografía de los hermanitos. Y más vale no recordar cómo la trató la revista en el momento de su estreno.

### Hairspray

Estados Unidos,  
1988, 92'.

DIRIGIDA POR John Waters. (AVH)

Hace poco pudimos ver la algo sorprendente (aunque menor, claro) ¿remake? de una de las mejores y más estimulantes películas de John Waters. Sí, *Hairspray*, ésa de pelucas sesentosas con la cual el señor Waters se hizo masivo. Claro que su masividad no duró mucho y volvió rápidamente a ser un director poco reconocido por las masas, pero eso es culpa del mundo y no suya. Y por fin podemos ver esta película en una copia excelente en cuanto a imagen y sonido. Claro, carece por completo de material extra, pero tenemos la película y eso es más que suficiente.

### Pesadillas y alucinaciones

Nightmares and  
Dreamscapes: From  
the Stories of  
Stephen King

Estados Unidos, 2006,  
480' en tres discos.

DIRIGIDA POR Brian Henson, Rob Bowman, Mark Haber, Mikael Solomon, Mike Robe, Sergio Mimica-Gezzan. (AVH)

¿Miniserie, ciclo? basada/o en cuentos de Stephen King, aunque no todos ellos fueron publicados en su antología del mismo nombre. El resultado es altamente irregular, a veces dentro de los mismos cuentos (esto se nota especialmente en *The End of the Whole Mess*, que contiene momentos memorables y otros que dan un poco de vergüenza ajena), pero si por algo vale la pena esta cajita es por la adaptación del cuento *Battleground* –que fue publicado originalmente en la antología *Night Shift*, conocida aquí como *El umbral de la noche*–, dirigida por Brian Henson (hijo de *yasabenquién*) y protagonizada por William Hurt y montones de soldaditos de juguete que cobran vida mediante una animación deliciosamente artesanal y "a la antigua".

## QUE ME COMPRO

por Diego Brodersen

■ Salió a la venta la tercera cajita feliz de los archivos filmicos norteamericanos más importantes! Pero no la encontrarán en el quiosco más cercano, amigos, sino que deberán oblar entre 70 y 100 dólares en el sitio de ventas de DVDs zona 1 de su predilección. El gasto vale la pena: *Treasures From American Film Archives III* contiene cuatro discos repletos de material restaurado y un libro de 170 páginas con información indispensable sobre las películas incluidas en el box set. El eje de la colección son los temas sociales, desde las reformas de los años 10 y 20, pasando por el nuevo rol de las mujeres en el siglo XX, el aborto, el crimen organizado,

la Prohibición y los conflictos raciales. Hay cortos, medios y largometrajes, mudos y sonoros, documentales y ficcionales, en blanco y negro y en colores, incluidos dos films de Griffith protagonizados por la novia de América, Mary Pickford, inéditos hasta ahora en formato digital. Pero la joya de la corona, recientemente restaurada en sus 128 minutos originales, es *The Godless Girl*, melodrama dirigido en 1929 por Cecil B. DeMille, en el que un grupo de adolescentes abandona a Jesús para abocarse a secretas reuniones donde se le rinde culto al ateísmo. ¡Vade retro! [A]

## QUE ME ESCUCHO

por Juan Pablo Martínez

La Casa Azul es la mejor banda del mundo. Tal vez no sea lo más conveniente empezar una nota con semejante afirmación, primero porque tal vez no lo sean y segundo porque no es precisamente una banda –es más bien un proyecto solista del barcelonés Guille Milkyway, quien debido a su timidez contrató a cinco actores para que "hagan de la banda"–. Pero sí es verdad que cuando uno escucha un disco de LCA siente que no hay nada más lindo en el mundo que las canciones que compone, interpreta, ejecuta y produce Guille. Entre el *bubblegum pop* sesentoso, las producciones de Phil Spector, la ELO, el J-Pop, el disco, el funk y el dance las canciones de LCA son pura felicidad, con letras a veces amargas

pero con arreglos que contrarrestan esa amargura. Y su nuevo disco, editado a comienzos de noviembre –no acá, por supuesto, pero se puede bajar, y sí, Guille está a favor de hacerlo– y llamado *La revolución sexual*, no tiene nada que envidiarles a los anteriores, el miniálbum *El sonido efervescente de La Casa Azul* y el larga duración *Tan simple como el amor*, con perfectas canciones como "Mis nostálgicas manías" (una Looney Tune; escúchenla y verán por qué), "No más myolastán" (que sería la nueva "What Is Love?" si la nueva "What Is Love?" no fuera ya "Chicle Cosmos", también de LCA) y la altamente emotiva "Esta noche sólo cantan para mí". [A]

## Cine y literatura

Horacio Quiroga

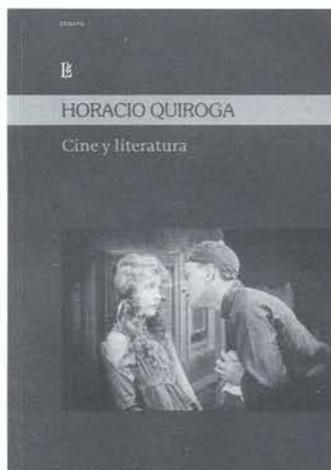
Editorial Losada, Buenos Aires, 2007, 382 páginas

## Uno en dos

Los interesados en la historia del cine y de la crítica no deberían dejar de leer las críticas y textos sobre cine de Horacio Quiroga compilados en este libro, publicados originalmente entre 1918 y 1931 en *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Atlántida* y *La Nación*.

El título *Cine y literatura* es poco feliz. Tal vez pueda entenderse porque son críticas "de escritor", pero no porque Quiroga analice demasiado la cuestión de la adaptación, la trasposición o la relación entre las dos artes. *Cine y literatura* de Losada 2007 es igual a *Arte y lenguaje del cine* (otro título no muy elaborado) de Losada 1997, con la misma informativa advertencia de Jorge Lafforgue y el muy útil y claro estudio preliminar de Carlos Dámaso Martínez. Es decir, se trata de una reedición con otro título. Y con mejor encuadernación e impresión, mejor legibilidad y mayor tamaño (pasó de 17,5 por 11,4 a 23 por 15,3 cm). Y aumentó de precio considerablemente. Y tiene nueva tapa, con una foto de *Pimpollos rotos*. Para Quiroga, Griffith era un grande y era sinónimo de sabiduría cinematográfica: lean por ejemplo "Griffith y las miradas expresivas" (página 66 del libro viejo, 59 del nuevo). Sin embargo, la crítica de *Pimpollos rotos* y de otros títulos del director son negativas.

Pero juzgar a un crítico exclusivamente por la valoración de algunas películas es erróneo. Hay que prestar atención, entre otras cosas, a los ejes de su pensamiento. Algunos de los de Quiroga, a continuación. 1. La fascinación por la estrella (femenina). Quiroga piensa que el cine nos da el tiempo para adorar a las mujeres, para conocerlas (en la calle, el *flâneur* las cruza y en un segundo las pierde). 2. La crisis de argumentos del cine



("La muerte del drama cinematográfico", "El cine siente hoy hambre de dignidad") y sus propios deseos de ser guionista. 3. La defensa del estatus artístico del cine, su llegada a toda la sociedad y su superioridad frente al teatro (del que dice que ha entrado en la senectud). 4. La defensa del cine americano, de las posibilidades que otorgan los espacios abiertos y la ausencia de tradiciones artísticas milenarias. 5. La defensa de un modelo de actuación nada afectado y la conciencia de que actuar para el cine es muy distinto a actuar para el teatro. 6. Los ataques a los intelectuales de la época que despreciaban el cine. Lateralmente aparecen muchos otros temas sorprendentes (las condiciones de exhibición en Buenos Aires o la necesidad de ver muchas películas malas para entender mejor el cine) que obligan a insistir en la recomendación de estos textos de Quiroga.

PD: este libro necesita un índice onomástico. No lo tenía la edición de 1997, no lo tiene ésta de 2007. Esperemos que esté en la próxima. **Javier Porta Fouz**

## Cines al margen

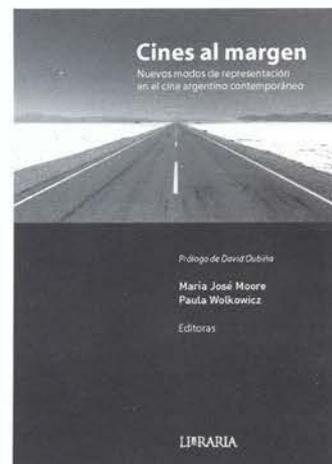
María José Moore, Paula Wolkowicz (Editoras)

Editorial Librería, 2007, 156 páginas

## El contorno de un vacío

Un libro impreso en papel ilustración tiene un peso considerablemente mayor a otro impreso en papel obra. Un libro así cansa la mano y resulta incómodo para ser leído en el colectivo. Un libro que no se deja leer en el colectivo u otro transporte público es un libro, como mínimo, sedentario. *Cines al margen* tenía todo para ser un libro pesado pero consigue eludir ese peligro no sólo en tanto objeto físico (está impreso en papel ilustración pero las casi 160 páginas que lo componen no producen fatiga) sino también cultural. Buena parte de esto se debe al contenido plural del mismo, estructurado como una compilación de ensayos de distintos autores (entre los que se cuenta Gonzalo Aguilar, autor de *Otros mundos*) que no llegan a la veintena de páginas cada uno y tocan tópicos tan variados como la obra de Martín Rejtman, la de Lisandro Alonso, el cine de ciencia ficción desde *Invasión a Mi reino por un platillo volador*, la producción de videastas patagónicos o la distinción entre los modelos del documental representados por *Cazadores de utopías* por un lado y *M o Los rubios* por el otro.

Todos estos textos que dan cuenta de películas ubicadas al margen de la distribución y la producción industrial van dibujando el contorno de un vacío provocado por la ausencia generalizada de un cine argentino que conjugue exitosamente escritura filmica y espectáculo, y de un organismo que asegure la óptima distribución de todo tipo de cine. Ni los intentos de Bielinsky, Caetano o Sziffrón al respecto son contemplados aquí, aunque el capítulo de Pérez Llahí dedicado al cine argentino y su



relación con el realismo esboza algunas de las causas históricas, estéticas y políticas del "fatal costumbrismo" que achata al grueso de la producción nacional e impiden pensar en nuestro cine como un territorio exuberante, mítico, fantástico. Por último, David Oubiña se ocupa de algo que también debatimos este mes en la revista: el papel que le toca jugar a la crítica en este presente. Dice en el prólogo que "lo que el cine argentino contemporáneo precisa es encontrarse con una mirada analítica, con una perspectiva justa, sin desproporción ni grandilocuencia". Aun a riesgo de parecer casi tan desapasionado como buena parte del objeto que trata, este libro transita esa consigna, a la que quizás convenga no dejar de criticarle su pretensión exclusivamente apolínea. **Marcos Vieytes**

# Los claroscuros de Jimmy

Es posible que para el gran público, la imagen de James Stewart esté asociada con la del muchacho idealista, enfrentado a las lacras del sistema, forjada por las películas de Frank Capra, o con el tímido y apocado galán de algunas comedias de los años 30. Sin embargo, la revisión de su filmografía de posguerra encontrará matices mucho más oscuros y ambiguos y una complejidad en los personajes que interpretó que no aparecía en aquellos tempranos films. Nacido en 1908 en Indiana, acordeonista y mago en su juventud, arquitecto recibido, fue a instancias de Joshua Logan que entró en una escuela de actuación, algo que modificó sustancialmente el curso de su vida y permitió que se convirtiera, a lo largo de más de cuatro décadas, en uno de los más importantes y reconocidos actores del cine norteamericano. Su aspecto tímido e introvertido, perceptible en sus primeras películas, la voz nasal, correlativa con cierta falta de fluidez en su fraseo (algo que Capra utilizó perversamente obligándolo a recitar largos parlamentos), lo convirtieron en una suerte de ícono del muchacho americano medio, hecho que incrementó su popularidad tanto con el público como con la crítica. Con la Segunda Guerra Mundial demostró su costado "heroico" al participar en numerosas misiones aéreas sobre Alemania y alcanzar el grado militar más alto dentro de la Fuerza Aérea, título que conservó hasta su retiro de la misma en 1968. Las décadas del 50 y 60 lo encontraron en una tozuda defensa de las causas más reaccionarias y conservadoras de las políticas de su país. Al mismo tiempo, su imagen como actor se fue modificando, principalmente a través de su relación con directores como Anthony Mann y Alfred Hitchcock, quienes descubrieron las facetas oscuras que se ocultaban bajo los rasgos afables del buen Jimmy. Fue con esos directores (sin olvidar a Capra y tampoco a Preminger y a John



Ford) que JS consiguió interpretar sus personajes más complejos y ricos en matices, por cierto bastante alejados de los que forjaran su imagen de preguerra. No hay duda de que James Stewart es uno de los más grandes actores que ha dado el cine norteamericano.

El canal Retro ofrecerá a lo largo de diciembre una buena oportunidad para apreciarlo en un ciclo con trece de sus películas. Los film a exhibirse son:

**La ventana indiscreta** (1954), es una de las obras maestras absolutas de Hitch, un fantástico ejercicio de voyeurismo en el que el actor, con su pierna rota, espía a sus vecinos mientras debe resolver sus problemas de pareja. Una de las películas fundamentales del gran director en la que además inventa, sin necesidad de explicitarla, la pantalla dividida. (9/12, 18 hs.)

**Sendero de furia** (1960), de Daniel Mann, es un discreto y poco visto film y una atípica incursión del actor en el género bélico, en el que encabeza una peligrosa misión en China durante la Segunda Guerra, romance con nativa incluido. (17/12, 14 hs.)

**Bahía negra** (1953) es un título menor de Anthony Mann, ambientado en un pequeño pue-

blo pesquero adonde llegará Stewart con la intención de construir una plataforma para extraer petróleo y deberá enfrentarse a los magnates del negocio y a los habitantes del lugar. (10/12, 22 hs.; 16/12, 18 hs.)

**Dos cabalgan juntos** (1961) es un western crepuscular de John Ford, en el que JS interpreta a un cínico sheriff que, junto a un oficial de caballería, debe rescatar a un grupo de niños cautivos de los comanches. Un gran film del director, con varios toques de humor pero desilusionado trasfondo. (10/12, 23.45 hs.; 20/12, 14 hs.)

**Música y lágrimas** (1953), de Anthony Mann, es un biopic de Glenn Miller, músico creador de un sonido personal y exitoso, cuyo avión abatido en la Segunda Guerra le otorgó un aura mítica. Un retorno de Jimmy a sus héroes positivos de la preguerra. (17/12, 22 hs.; 23/12, 18 hs.)

**Vive como quieras** (1938) es una de las grandes comedias de Capra y otra de sus fábulas sobre el americano medio idealista, enfrentado a la corrupción y codicia del sistema. Una formidable galería de personajes y la amargura que siempre traslucen, detrás del humor, las películas del director. (17/12, 0.15 hs.)

**Vertigo** (1958) es otra obra maestra esencial de Hitchcock y tal vez el personaje más complejo que le haya tocado interpretar a Stewart en la pantalla. Una película inagotable, de un desesperado romanticismo, con una formidable música de Bernard Herrmann y los geniales títulos de Saul Bass. (24/12, 22 hs.)

**Mujer o demonio** (1939), de George Marshall, es un western en tono de comedia con Marlene Dietrich como compañera, en la que JS debe pacificar a un pueblo y pretende hacerlo sin utilizar ningún arma. (24/12, 0.15 hs.; 30/12, 18 hs.)

**Harvey** (1950), de Henry Koster, es una de sus películas más populares —que no de las mejores— y una de las preferidas del actor, donde interpreta a un bonachón preocupado por el bien ajeno más que por sí

mismo. (31/12, 22 hs.)

**Caballero sin espada** (1939), es otra de las clásicas comedias amargas de Frank Capra, con JS interpretando a un jefe de boys scouts que se convertirá impensadamente en senador y deberá enfrentar a sus corrompidos correligionarios. Un gran trabajo del Jimmy de la primera época. (31/12, 24 hs.)

Finalmente el sábado 29 estará dedicado a tres grandes westerns de Anthony Mann en los que el actor interpreta personajes con un pasado turbio obsesionados por la venganza.

En **Horizontes lejanos** (1952), debe enfrentarse a un bribón (genial Arthur Kennedy) que en una oportunidad le salvó la vida. La típica ambigüedad del director en su caracterización de héroes y villanos aparece aquí muy marcada. (13 hs.)

En **Tierras lejanas** (1954), acompañado por un veterano compañero de andanzas, el impar Walter Brennan, atraviesa una zona fronteriza (imponente uso dramático del paisaje por parte del director) en busca de oro y cumplir —de paso— una venganza. (14.50 hs.)

Por fin, **El hombre de Laramie** presenta a uno de los personajes más trágicos y torturados que interpretará el actor, en un film que propone complejas relaciones entre los personajes. Una auténtica obra maestra del género. (16.55 hs.)

## por Retro

**La ventana indiscreta** 9/12, 18 hs.

**Sendero de furia** 17/12, 14 hs.

**Bahía negra** 10/12, 22 hs. y

16/12, 18 hs.

**Dos cabalgan juntos** 10/12, 23.45 hs. y 20/12, 14 hs.

**Música y lágrimas** 17/12, 22 hs. y 23/12, 18 hs.

**Vive como quieras** 17/12, 0.15 hs.

**Vertigo** 24/12, 22 hs.

**Mujer o demonio** 24/12, 0.15 hs. y 30/12, 18 hs.

**Harvey** 31/12, 22 hs.

**Caballero sin espada** 31/12, 24 hs.

**Horizontes lejanos** 29/12, 13 hs.

**Tierras lejanas** 29/12, 14.50 hs.

**El hombre de Laramie** 29/12, 16.55 hs.

## FERNANDO FERNÁN GÓMEZ

1921-2007

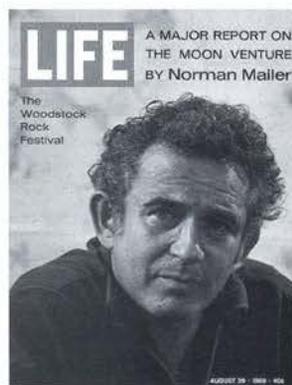


Quiso la casualidad que Fernando Fernán Gómez, tal vez el más español de los actores españoles, naciera en Lima, durante un viaje que su madre, actriz, realizó por Perú; que luego, cuando tenía tres años, fuera anotado en el Registro Civil de Buenos Aires como argentino, nacionalidad que conservó hasta 1984, año en el que finalmente se convirtió en ciudadano español. Aun cuando cursó la carrera de Filosofía y Letras (interrumpida por la Guerra Civil), la vocación familiar primó y comenzó estudios de teatro. Fue el escritor Enrique Jardiel Poncela, haciéndole interpretar varias de sus obras teatrales, otro de los impulsores de su carrera. Debutó en el cine en 1943 donde desarrolló, casi hasta la fecha, una prolongadísima carrera (más de 200 films), a la que hay que sumarle sus trabajos en teatro y televisión. Autor de varias obras (alguna de las cuales, como *Las bicicletas son para el verano*, fueron llevadas al cine), novelista, poeta y miembro de la Real Academia Española, también trabajó como director de cine, aspecto sobre el que hablaremos más adelante. Hay que decir –como hace poco señalábamos de Michel Serrault– que la cantidad de películas realizadas por FFG no guarda relación con la calidad de las mismas y que buena parte de su filmografía es descartable. Hay que decir también que fue uno de los rostros más vistos del cine español durante el franquismo y si bien nunca fue explícito en sus posiciones políticas, no se debe olvidar que interpretó algunos papeles alejados de la visión oficial –recordemos *Vida en sombras* (1952), única película del catalán Lorenzo Llobet Gracia, en la que interpretaba a un hombre obsesionado por filmar la realidad tal como era en esos días–. Algunas de las películas que dirigió en ese entonces proponen una mirada bastante crítica sobre

la dura vida cotidiana de aquellos años. De figura desgarbada y no demasiado agraciada fue, sin embargo, galán indiscutido hasta su edad madura, para luego volcarse hacia personajes secundarios pero de gran importancia en los que su talento pudo ser plenamente apreciado. En dos de sus últimos protagónicos (*El abuelo* y *La lengua de las mariposas*) encarna una suerte de oráculo que se pasa desgranando aforismos durante toda la película. Como director, Fernán Gómez realizó una treintena de películas entre las cuales vale rescatar un puñado, como *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor*, dos films influenciados por el neorrealismo y que ofrecen una mirada entre satírica y dramática de la clase media de esos años; *El extraño viaje* (1964), su mejor film, una comedia de humor negro ambientada en un pueblito, con una galería inolvidable de personajes y comparable a los mejores Berlanga; *El mundo sigue* (1965), sobre una novela de José María de Zúñunegui, y su obra más ambiciosa, *El viaje a ninguna parte* (1976), basada en su propia novela, que sigue las peripecias de un entrañable grupo de actores trashumantes.

## NORMAN MAILER

1923-2007



Norman Mailer, seguramente una de las figuras más controvertidas y polémicas de la literatura norteamericana de las últimas décadas, incursionó también en el cine desde fines de los años 60, ya sea como guionista en las adaptaciones de sus novelas, escritor de guiones originales, actor o director (realizó cuatro films). Es a este aspecto de su labor que se referirá esta nota.

Nacido en Nueva Jersey y famoso desde muy joven por la aparición de su novela

antibélica *Los desnudos y los muertos*, en 1948, fue precisamente este título el primero en ser trasladado al cine en 1958 por Raoul Walsh, y el lejano recuerdo que tengo de esta película es que no está entre las mejores del gran director. En 1966, el actor y director de episodios de TV Robert Gist realizó una decorosa adaptación de *El sueño americano*, una de las mejores novelas de Mailer, y Chris Hegeudus y D. A. Pennebaker realizaron, en 1969, *Town Bloody Hall*, traslación de su relato *El prisionero del sexo*. Otros de sus libros, *Marilyn, la historia no contada* y *La canción del verdugo*, dieron lugar en la década del 80 a dos buenos y extensos telefilms, ambos dirigidos por Lawrence Schiller. El primero cuenta con una gran actuación de Catherine Hicks como Marilyn Monroe y es un vigoroso relato alejado de cualquier tipo de sensacionalismo, mientras que el segundo consigue transmitir en varios pasajes la intensidad del libro original. También Mailer fue guionista de *Time of Her Time* (1999), un ignoto film independiente de Francis Delia, y de otros dos films para televisión, *Una tragedia americana*, de Jack Arnold y John Flynn sobre el juicio a O.J. Simpson, y *The Robert Hansson Story* (2002), otra vez dirigido por Schiller, con William Hurt interpretando a un doble espía. Como actor participó en producciones independientes de Kenneth Anger y Jonas Mekas y también en el *King Lear* de J.L. Godard y –en su rol más importante– en *Ragtime*, de Milos Forman. Pero Norman Mailer también dirigió películas, tres que no vio casi nadie: *Beyond the Law* (1968), *Wild 90* (1968) y *Maidstone* (1970), de las que fue director, guionista, productor, montajista y actor, y de los que algunos memoriosos recuerdan sus peleas con el actor Rip Torn. Las escasas referencias existentes oscilan entre un moderado reconocimiento y la acusación, frecuente entre los detractores de su obra, de ser meros ejercicios de egolatría. El único de sus films visto ocasionalmente por televisión es *Los hombres duros no bailan* (1987), en el que retoma con discreto resultado las variables del cine negro. El film cuenta con una gran actuación de Lawrence Tierney como el padre del protagonista, un fuera de tipo Ryan O'Neal. [A]

# Las dos Españas

por Jaime Pena

**H**ay una Asturias que es la que sale en buena parte de la filmografía de José Luis Garcí, incluida su nueva película, *Luz de domingo*. Una Asturias pre industrial, campestre y otoñal. Una Asturias de postal que responde a una idealización nostálgica de una época que, a buen seguro, Garcí nunca llegó a conocer y que, como ese cine clásico al que remiten sus últimas películas, forma parte de su imaginario personal. Un imaginario mítico y por lo tanto intemporal, es decir, fuera del tiempo, de *su* tiempo, anacrónico si se quiere, sin que esté muy claro de qué época nos quiere hablar Garcí, ni si ésta, como su Asturias, existió en algún momento.

Por supuesto que hay otra Asturias, la del siglo XXI y la del Festival de Cine de Gijón. Pocos días antes de comenzar la edición de este año, desde un diario digital se acusaba al Festival de fomentar la "corrupción de la juventud". No hace falta decir que allá nos fuimos. La selección de cine español resultaba ejemplar con Portabella y Guerin (*El silencio antes de Bach* y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, respectivamente) en la oficial y nombres como los de Isaki Lacuesta, Pere Vilà o Gonzalo de Pedro, entre otros, en las secciones paralelas. Una película como la que firma el joven Pere Vilà –otro de los discípulos de Jordà–, *Pas a nivell*, abunda en ese estilo desnarrativizado de *La línea recta*, que se estrenó el año pasado en Gijón, también con un protagonista pasivo inspirado por el Bartleby melvilliano. El principal problema de la película de Vilà quizá radique en la obviedad de la metáfora del título –repetida con demasiada insistencia en las escenas del paso a nivel que el protagonista ha de cruzar a diario–, ese *impasse* en la vida de un joven que, después de la universidad, no tiene muy claro hacia dónde orientar su vida. Es como una puesta al día de uno de los títulos más significativos de aquel viejo Nuevo Cine Español de los años 60, *El próximo otoño*. Pero, al mismo tiempo, nos encontramos con alguna de las escenas mejor resueltas del último cine español; escenas como la de la muerte de la abuela o alguna de las que

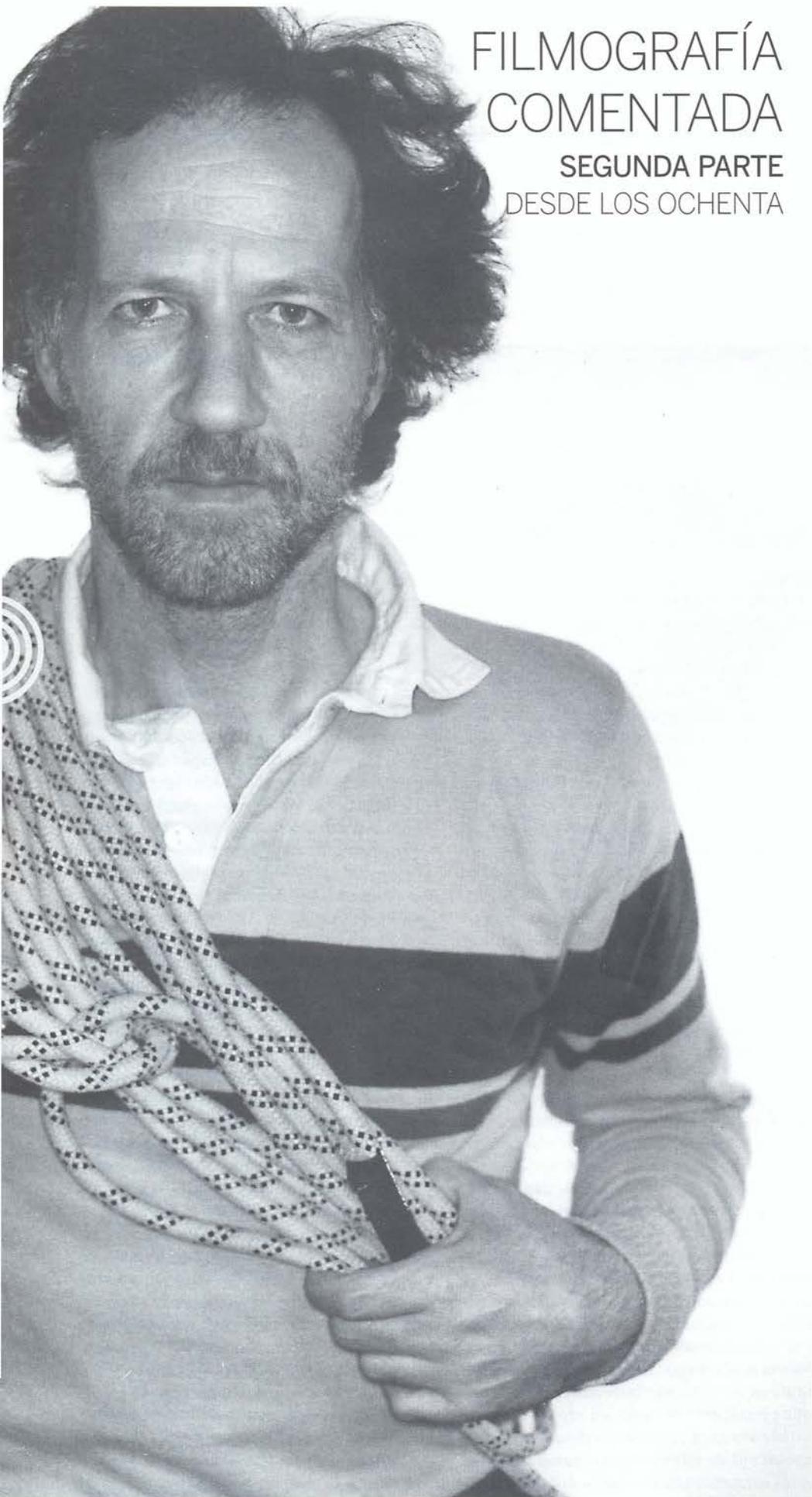


puntúan la relación del protagonista con la prostituta de Europa del este, rodadas en plano fijo, con un control de la profundidad de campo y del espacio de raíz welliesiana que demuestra que Pere Vilà, hoy por hoy, es mejor director que guionista. O que quizá precisaría de otro tipo de personaje e historia para estar a la altura de todo su potencial.

Mientras, Isaki Lacuesta presentaba un mediodía de 35 minutos titulado *Las variaciones Marker*, realizado en colaboración con Sergi Díes que, en esencia, no es más que un bonus de encargo para la caja con varias películas de Chris Marker que edita este mes Intermedio, una práctica ya habitual en este sello, que no se contenta con incluir como extras de sus ediciones los convencionales documentales de rigor y que ya en su primera caja dedicada a la serie documental francesa *Cine de nuestro tiempo* daba a conocer una serie de cortometrajes de jóvenes directores españoles. Es el espíritu de esta prestigiosa serie el que inspira *Las variaciones Marker*, en ningún momento un documental *sobre* Marker, sino un ejercicio de creación *a partir* de Marker que bebe de Borges y constituye el ejemplo perfecto de lo que podría ser una crítica cinematográfica que dialogase con su referente sirviéndose de sus mismos medios y lenguaje. La película de Lacuesta se presentó acompañada de dos breves trabajos experimentales de Gonzalo de Pedro, *Muybridge 2.0* y *Tabla aeróbica nº 4 (Entrenamiento para pintores)*, un cineasta tan atípico en el panorama español que a partir de ahora habrá que prestar atención.

Me acabo de dar cuenta de que, con la excepción de este último, todos eran cineastas catalanes (ejem). Aun así, hay tam-

bién otras Cataluña más preocupadas por otro tipo de cine. Hace unos años se creó en Barcelona una pequeña factoría de cine de terror cuyos frutos más conocidos son *Darkness* y *Frágiles*, dos producciones rodadas en inglés y con actores norteamericanos que no pasan de ser meras series B. Ambas fueron dirigidas por Jaume Balagueró, que vuelve ahora con una película mucho menos ambiciosa en lo presupuestario y que resulta, de lejos, su mejor obra. Codirigida por Paco Plaza y en la línea del filón inaugurado por *El proyecto Blair Witch*, *[REC]* propone un falso reality show nocturno en el que una presentadora y un cámara se ven inmersos en un espiral de terror que emana de lo cotidiano y cuyo único testimonio final lo constituirán esas imágenes grabadas por el dispositivo filmico. Es obvio que la identificación entre éste y el espectador es explotada al máximo desde el momento en que su único punto de vista nos hace partícipes, al lado de la protagonista y en primer plano, de todos los acontecimientos que se suceden en un bloque de vecinos barcelonés al que ha de acudir una brigada de bomberos y que no pasaba de prometer poco más que el tedio habitual en este tipo de actividades rutinarias. El mérito de los dos directores radica en primer lugar en servirse de sus referentes televisivos para, en última instancia, ironizar sobre sus vicios, sacando provecho de una cámara que se quiere omnipresente, una cámara que necesita grabar y hacer ver sin cesar al espectador, porque la oscuridad (la pantalla negra) es el reino de lo desconocido y el horror. En segundo lugar, a partir de esta dialéctica entre lo visible y lo invisible, crea una tensión en el espectador que le hace ansiar no ver y, a un tiempo, querer saber. Este conocimiento se concreta quizás demasiado pronto y por la vía de recursos temáticos tópicos dentro del género (el científico loco, los zombis) en los que nos adentramos a medida que, como en casi toda película contemporánea cuya estructura se inspira en la de los videojuegos, ascendemos por los pisos del edificio hasta llegar a la prueba definitiva que nos aguarda en un oscuro ático. **[A]**



## FILMOGRAFÍA COMENTADA

### SEGUNDA PARTE DESDE LOS OCHENTA

22.

**God's Angry Man**

Glaube und Währung

1980, 44'

23.

**Huie's Sermon**

Huies Predigt

1980, 43'

El retrato de Gene Scott, televangelista hipercodicioso y gritón, a través de extractos del bizarro programa *Festival de la fe* y entrevistas con él y sus padres, funciona en díptico con el registro casi sin cortes (salvo unos planos callejeros de Brooklyn mientras Herzog recargaba la cámara) de una misa del Reverendo Huie, pastor hipercarismático y gritón. No es difícil elegir favorito en ese juego, para nada inocente, de extremos: el fundamentalismo (del diezmo) mediatizado no tiene nada que hacer ante la comunión negra generada por la versión carne-y-hueso del James Brown de *The Blues Brothers*.

AGUSTÍN MASAEDO

24.

**Fitzcarraldo**

Alemania / Brasil, 1982, 158'

Sólo a Herzog se le ocurrió instalar un teatro de ópera con la voz y la presencia de Caruso en medio del Amazonas. Sólo a Herzog, pero también a Fitzcarraldo y a Kinski, como si los tres fueran una sola persona: un demente, un desquiciado, alguien que superó las fronteras de lo previsible. Fitzcarraldo quiere lograr su proeza para estar más cerca de Dios, pero rodeado de reducidos de cabezas, alimañas y un ejército de des-cerebrados que lo acompañarán hasta el fin de las tinieblas. En ese sentido se parece a Kurtz (Brando en *Apocalypse Now*) pero en versión culta. Ya desde la primera, corriendo y empujando a su pareja (Claudia Cardinale) para ingresar al teatro de ópera donde canta Caruso, se percibe que no se estará ante un ser normal. La expedición de Fitzcarraldo (la imagen de Kinski entrando su barco por la selva, mientras atruena la música desde el altoparlante, es una fiel representación de un cine que nunca más volverá a hacerse), como la estructura del film, se manifiesta clásica y contemplativa. Más aun, bastante convencional. Pero aquí Herzog, a diferencia de otros viajes por la selva, no filma "el horror" ni las diferentes estaciones del "infierno". En las dos horas y media que invierte en *Fitzcarraldo* no hay finales posibles (¿el personaje triunfa o no en su prédica?) ni soluciones de último momento para aliviar su tensión nerviosa y su incansable objetivo. Herzog no entra en el interior de la selva sino que la recorre como paisaje agresivo: la música de Caruso que tanto complace a Fitzcarraldo, en todo caso, hubiera calmado o enfurecido, quién sabe, al mismísimo coronel Kurtz. GUSTAVO J. CASTAGNA

25.

### **Donde sueñan las hormigas verdes**

Wo die grünen Ameisen träumen

Alemania / Australia, 1984, 100'

Otra escala del itinerante Herzog. Ahora Australia, emparentado al Weir de *La última ola*. Una compañía minera busca uranio en el desierto. Los aborígenes se oponen: en esa tierra habitan las hormigas verdes cuyos sueños sagrados protegen sus destinos. Hackett, un geólogo, trata de negociar con ellos. El discurso ecológico amenaza volcarse hacia el panfleto. Pero en la medida en que Hackett se acerca a los aborígenes y su cientificismo cede ante el secreto milenarista de esa tierra, Herzog vuelve a dejarse atrapar por el imán de los desiertos y los sueños, ambos infinitos. Panorámicas hipnóticas sobre la tierra roja preñada de enormes hormigueros blancos. La trama va y viene; es una película de juicio (entre la compañía y los aborígenes) o un cuasi surrealista episodio en que un Hércules levanta vuelo en manos de un aborígen, amenaza de subielismo que en otras manos hubiera terminado en una catástrofe aérea o cinematográfica. Pero antes que Hackett se interne en el desierto abandonando la civilización (y Herzog continúe su viaje perpetuo) hay una sorpresa que nos concierne. Hackett sale de su *motor home* con una radio y la enciende. En el desierto retumba una voz inconfundible: la de José María Muñoz relatando el gol de Tarantini a Perú en el Mundial 78. El orgásmico grito de Muñoz se expande sobre el paisaje rojo, más desolado que nunca. ¿Muñoz y Herzog? ¿Fútbol y ecología? Misterio. Poesía, que Herzog arranca de las piedras y las voces de este mundo y de los otros que lo fecundan con sus sueños. **EDUARDO ROJAS**

26.

### **Balada del pequeño soldado**

Ballade vom leinen Soldaten

Alemania Occidental, 1984, 45'

Los indios misquito combatieron junto a los sandinistas hasta darse cuenta, más bien pronto, que la opresión del Estado nicaragüense no dependía del signo político de su gobierno. Reconvertidos en anticomunistas recalci-trantes –para solaz de los americanos que, sin demora, los arman hasta los dientes–, los pocos misquito adultos sobrevivientes de las matanzas entrenan a sus más numerosos niños para combatir... a otros niños, los del bando contrario. Apenas las canciones folklóricas que Herzog persigue instintivamente ponen una luz efímera sobre esos horrores, esas tristezas. **AM**

27.

### **Gasherbrum, la montaña luminosa**

Gasherbrum - Der leuchtende Berg

Alemania Occidental, 1984, 45'

El famoso montañista Reinhold Messner, que venía escalando todos los ochomiles del mundo, se propone hacer lo propio con los Gasherbrum I y II (en el Karakorum paquistaní) en una misma ascensión y sin tanques de oxígeno. A la vez, intenta superar el trauma de la muerte de su hermano en esas montañas. La intensidad de las imágenes y de la música de Popol Vuh pone el dramatismo en lo que podría suponerse otra empresa sobrehumana típica del director, pero que no es tal: aventurero de la vieja escuela, Messner, a diferencia de Herzog, cree que la naturaleza sí puede ser conquistada. **AM**

28.

### **Portrait Werner Herzog**

Alemania Occidental, 1986, 28'

¿Cómo se concilia la afirmación “soy mis películas” con una personalidad de tantas aristas como la de Herzog? ¿A través de muchos retratos filmados? Curiosamente, a pesar del derecho a agregar el prefijo “auto” a su título, *PWH* está más cerca de los perfiles (y dado su esquematismo, tal vez *perfil* sea más justo que *retrato*) del director trazados por otros que del multicapa de *Mi mejor enemigo*. Y si no es absolutamente convencional en su alternancia de fragmentos de películas con información autobiográfica, es sólo porque Herzog no es, en absoluto, un sujeto convencional. **AM**

29.

### **Cobra Verde**

Alemania Occidental / Ghana, 1987, 111'

Dentro de esa galería de personajes tan afines al director (al borde de la enajenación o algo parecido), el traficante y tratante de esclavos que presta su nombre al título de la película es uno de los más carismáticos y guerreros. Sin embargo, en comparación con la ambigüedad del conquistador Aguirre, el caso de *Cobra Verde* se diluye en cierta dosis de superficialidad y esquematismos sin relecturas posibles. No se trata de una mala película, sino de un bonus selvático que en *Aguirre*, *Fitzcarraldo* y *Nosferatu* proponía misterio, ocultamiento, disfraz, máscara. En este caso, la máscara desmelenada de Kinski resulta algo caricaturesca. Como si Herzog intentara volver al Aguirre del Paso del Inca o a la selva de *Fitzcarraldo*, esta ponzoñosa víbora rubia gesticula y proyecta ademanes excesivos. Hay un par de escenas de batallas notablemente filmadas y un relato que se pierde en elipsis demasiado arbitrarias. Pero Herzog dejó lo mejor de la película para el final. Es

entonces cuando se presenta un coro de jóvenes esclavas para complacer al personaje, que debe tomar la decisión de alejarse o no de su horrendo trabajo. Las últimas imágenes se encuentran entre lo mejor y lo menos explícito que hizo el director: mientras *Cobra Verde* intenta arrastrar el pesado bote que lo llevará hacia la muerte (o no, quién sabe), un hombre-primate, con serias deficiencias físicas, observa el acontecimiento. ¿Cuál es el hombre y cuál el mono? **GJC**

30.

### **Les Gauloises**

Alemania Occidental, 1988, 12'

El alemán Herzog, el americano Lynch, el polaco Wajda, el italiano Comencini y el medio suizo Godard ofrecieron sus visiones sobre la condición francesa para la emisión televisiva con que la revista del diario *Le Figaro* celebró sus diez años. *Les français* *vus par...* es hoy prácticamente inhallable, excepciones hechas del comiquísimo corto de Lynch (sí, leyó bien), *The Cowboy and the Frenchman*, y el de J-LG, *Le dernier mot*. **AM**

31.

### **Woodabee, pastores del sol**

Woodabe - Die Hirten der Sonne

Alemania Occidental, 1989, 43'

Veinte años después de *Los médicos...*, el regreso de Herzog a África evidencia la estilización creciente de sus documentales televisivos. Largos planos contemplativos del Sahara y música clásica acompañando los rituales eróticos (vagamente parecidos a los concursos de belleza) de la tribu auto-proclamada “la gente más linda del mundo” terminan por dar forma a una especie de antropología surrealista, que exalta y celebra la diversidad cultural. **AM**

32.

### **Ecos de un reino oscuro**

Echos aus einem düsteren Reich

Francia / Alemania, 1990, 91'; con Michael Goldsmith, Werner Herzog, Jean-Bédél Bokassa, Augustine Assemat, David Dacko, Francis Szpiner y Marie-Reine Hassen.

El periodista Michael Goldsmith vuelve a la República Centroafricana para recorrer lo que quedó del imperio de Bokassa diez años después de la caída del dictador. Goldsmith estuvo encerrado un mes por órdenes explícitas de Bokassa, quien lo torturó junto a algunos de su más de medio centenar de hijos y a varios allegados. Durante su recorrido, Goldsmith entrevista a parientes, rivales y conocidos de Bokassa en el intento de comprender un poco mejor la enigmática figura del dictador. Ya a la distancia se nota que el otrora emperador es un megalómano digno de protagonizar una película de

Herzog: en un momento dado se cuenta que tras haber sido condenado a muerte *in absentia* por traición, asesinato, canibalismo y apropiación indebida de fondos estatales mientras vivía en el exilio, decidió volver a su tierra, donde le levantaron los cargos por canibalismo –Goldsmith logra uno de los grandes momentos de *Ecos de un reino oscuro* cuando indaga sobre este tema– y lo condenaron a prisión perpetua. Bokassa logró una amnistía en 1993, con el retorno de la democracia y, antes de morir en su país de un paro cardíaco en 1996, se declaró el 13º apóstol y dijo mantener reuniones secretas con el Papa. La figura del dictador está presente en el documental sólo a través de un excelente material de archivo, que da cuenta del contraste entre los lujos imperiales del pasado y la actualidad de un palacio en ruinas luego de varios saqueos. Pero el momento más hermoso del documental se produce en la última secuencia, cuando Goldsmith visita un zoológico donde viven en cautiverio los animales que Bokassa alimentaba con prisioneros. El cuidador del lugar le pide un cigarrillo a Goldsmith –fumador empedernido–, lo prende y se lo da a un chimpancé, que fuma encerrado. Goldsmith, ya destruido –el documental se filmó el año de su muerte– y en medio de una especie de *déjà vu*, dice: “Werner, no soporto más esto, ¿podemos ter-

minar?” y obliga a Herzog a que le prometa que ése será el último plano de un documental enorme que se termina mientras un chimpancé en cautiverio exhala nicotina.

NAZARENO BREGA

33.

**Jag Mandir: Das excentrische Privattheater des Maharadscha von Udaipur**

Alemania 1991. 82'

El excéntrico teatro privado del maharajá de Udaipur se está hundiendo. En rigor, lo que se hunde en el lago sobre el que está edificado es el palacio indio donde se desarrolla tremendo festival folclórico: durante un día entero, medio millar de actores y músicos hacen lo suyo con atuendos lujosos y en 23 idiomas distintos. En la embriaguez de sonidos y colores, y en forma de canto de cisne, Herzog se reencuentra con su obsesión por las culturas al borde de la desaparición. **AM**

34.

**Grito de piedra**

Schrei aus Stein

Alemania / Francia / Canadá, 1991. 95'

Hay que filmar hasta que sangre. Hasta que se partan los dedos. Hasta quedar sin pulmones. Hasta que la garganta se

ponga violeta. Hasta que los miembros se vuelvan muñones. Y que la cabeza estalle y cambie de estado. Sólo así podremos ver el mundo de nuevo, sólo así podremos descubrir aquello que está debajo de nuestros pies pero que no cesamos de pisar indistintamente.

*Grito de piedra* es otra epopeya herzoguiana pero también es un cachetazo de campo a la historia del cine alemán. Es, si queremos, una reinterpretación, relectura y apropiación de los tópicos del cine del prenazismo con las “películas de montaña” (subgénero germano por excelencia de cierto cine de aventuras sazonado de melodrama sobre individuos que logran vencer la fuerza de la naturaleza) para contarnos de nuevo la historia de amor y desafío (a la naturaleza) pero desfuncionalizando la épica de la naturaleza fascista del amor por la fuerza, por la perfección, por el triunfo del físico.

En Herzog, sabemos, la épica es la de los condenados y no la de los triunfadores.

Además, esa épica es aquella que monta una puesta en escena de su propio patetismo (contrario al cine celebratorio y autoindulgente de Leni Riefenstahl, cuya carrera en el cine comenzó como actriz y luego directora de estas “películas de montaña”) pero que no por eso deja de ser épica. Si llevamos esto a su máximo nivel, también podremos enten-

PARA ESTAS FIESTAS REGALE LAS REMERAS DE:

# EL AMANTE CINE

Con ilustraciones de Costhanzo



- \* Jim Jarmusch
- \* George Lucas
- \* Alfred Hitchcock
- \* Tsai Ming-Liang

Todos los talles

\$30

Próximamente, más directores!

Informes y ventas al 4951-6352

der cómo en todo el cine de Herzog la épica funciona como reverso de las mismas condiciones de rodaje. El cine zen del alemán no le ahorra heroísmo ni a la mismísima realidad. Para eso el ascenso al cerro Torre (uno de los más difíciles del mundo según expertos y de seguro el más empinado) es la excusa perfecta de una carrera suicida y de una competencia estúpida entre montañistas, entre el joven talentoso y el hombre experimentado. Y de vuelta los rodajes accidentados, en los que mostrar el ascenso a la montaña es subir la montaña también como un desafío para el equipo de filmación. Porque el cine en Herzog no termina en la pantalla: recién comienza ahí y se amplía al mundo. Y le grita, para descubrirlo nuevamente. **FEDERICO KARSTULOVICH**

35.  
**Lessons of Darkness**  
**Lektionen in Finsternis**

Alemania / Francia / Inglaterra, 1992. 50'

Hay tres formas de hacer las cosas: bien, mal y a la Herzog. Largas tomas aéreas, música clásica y una voz en off que cuenta una historia de ciencia ficción fuera de sincronía con las imágenes, que a su vez no están muy en sincronía con la música. No hay unidad. O sí: la unidad la da el ritmo, el carácter alucinatorio de lo que vemos. Es un Herzog esencial, no importa el sentido, no hay sentido o es completamente ridículo. Todo es ridículo, pero la intensidad con que WH muestra ese *non sense* le da grandeza. *Lessons of Darkness* es pura forma. Es incomprendible, no codificable. No hay nada para entender; sólo percibir, flotar entre ese encadenado de imágenes, música y una voz que es casi ruido blanco, no importa mucho qué está diciendo, sólo la cadencia.

El espacio se percibe de forma plástica. Hay una escena desde un helicóptero que al principio parece mostrar un charquito al ras, después parece un cielo y termina revelándose como un conjunto de lagunas de petróleo con caminos de tierra en el medio, filmado desde la altura. Eso es intrínseco a *Lessons of Darkness*: la transformación constante de objetos del mundo que mutan delante de nuestros ojos, sea por un engaño del cineasta o porque están en medio de un proceso.

Un hombre se para a mirar la grúa que tiene enfrente mientras ella se sumerge en la tierra en llamas. Una manguera larga miles y miles de litros de agua que se evaporan antes de llegar al fuego. Todo lo que parece agua es petróleo. Restos. Radares destrozados. Máquinas calcinadas. El fuego amarillo, rojo y naranja que echa humo negro y humo blanco. La tierra saturada de petróleo. Desierto, ceniza, tierra, fuego, petróleo, cielo, humo, sol, calor. Y, como el motor herzogiano de siempre, la locura de la obsesión por la obsesión misma, pura. **MANUEL TRACÓN**

36. 37. 38.

**La donna del lago**

Italia, 1992. 160'

**Giovanna d'Arco**

Italia, 1995. 127'

**The Transformation of the World into Music**

**Die Verwandlung der Welt in Musik:**

**Bayreuth vor der Premiere**

Alemania, 1996'. 90'

Nadie va a descubrir aquí el interés genuino de Herzog por la ópera, algo que el teutón se encargó de dejar bien claro en más de una oportunidad (*Fitzcarraldo* tal vez sea el ejemplo emblemático). Lo que no muchos saben es que Herzog estuvo muy involucrado en más de una ópera. *The Transformation of the World into Music* es "un retrato personal y una mirada detrás de bambalinas al Richard Wagner Festival de Baviera y a los misterios de la ópera", según se encarga de aclarar la página oficial de Werner Herzog. *Giovanna d'Arco* y *La donna del lago* son apuestas por la ópera mucho más jugadas de Herzog porque él mismo se encarga de dirigir las. La primera es la séptima ópera de Verdi interpretada por la orquesta y el coro del Teatro Comunale di Bologna, a cargo de Riccardo Chailly y, según el *Corriere della Sera*, "el éxito de esta producción se le debe a Herzog". Un par de años antes en el famosísimo La Scala de Milán, Herzog ya había dirigido *La donna del lago*, ópera de Rossini de 1819, que sigue a un par de amantes a través de distintos escollos en la Escocia feudal. Los tres trabajos pueden comprarse por internet.

39.

**Gesualdo, muerte para cinco voces**

**Gesualdo - Tod für fünf Stimmen**

Alemania, 1995. 60'

¿Quién era Carlo Gesualdo? Todas las respuestas disponibles a esa pregunta (compositor renacentista, adelantadísimo a su tiempo, asesino de la esposa y su amante, príncipe de Venosa, atormentado por demonios, masoquista) se despachan en los primeros diez minutos de esta película. El resto es un vagabundeo por una Italia fantasmal, acompañado de las complejas armonías vocales de sus madrigales y guiado por personajes reales, ficticios o a medio camino, como ¡la reencarnación de la mujer de Gesualdo! **AM**

40.

**Las campanas del alma: fe y superstición en Rusia**

**Glocken aus der Tiefe**

Alemania, 1995. 60'

En *Herzog sobre Herzog*, el director dice que "es un error llamar documentales a

films como *Gesualdo* o como éste: sólo adoptan la forma de documentales". La impostura —puesta en abismo con los imitadores de Jesús— y el artificio —los peregrinos a la ciudad perdida bajo el lago helado no son más que pescadores y borrachos contratados por WH— llegan aquí a su punto máximo. Y la *verdad extática* que busca Herzog está tan cerca de aparecer en pantalla como esas campanadas de las profundidades que los devotos (o los extras, qué más da) escuchan ahí nomás, pegando la oreja contra el hielo. **AM**

41.

**Little Dieter Needs to Fly**

Alemania, 1997. 74'

La apasionante historia de Dieter Dengler podría haber sido contada como un documental o recreada a través de actores. Herzog hizo las dos cosas: *Little Dieter Needs to Fly* es el documental, *Rescue Dawn* su reconstrucción ficcional. En la primera, el propio Dengler cuenta cómo se enamoró de la aviación viendo los bombardeos destruir su ciudad natal en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial y cómo esa pasión lo llevó a formar parte en 1965 del ejército de los Estados Unidos, que en ese momento comenzaba a inmiscuirse en el sudeste asiático. Dengler fue derribado mientras realizaba una operación clandestina en Laos y permaneció varios meses como prisionero del Vietcong. Se escapó, atravesó la jungla y sobrevivió.

*Little Dieter...* se articula sobre dos ejes: el relato oral y la fuerza que tienen las imágenes de los lugares donde sucedieron los hechos. Las dotes narrativas de Dieter Dengler son deslumbrantes: en un inglés con acento alemán, como el de Herzog, y una notable expresividad corporal, ilustra *in situ* los tormentos de la tortura, el hambre infinita y el peligro constante, de una manera tal que resultan más gráficos que su reconstrucción con actores. La historia de su vida es ideal para el cine herzogiano: el absurdo, la trasgresión de los límites, la naturaleza y el esfuerzo físico. Si todo esto no resultara lo suficientemente apasionante, la película cuenta con imágenes documentales de un bombardeo con napalm que resultan de una belleza diabólica.

**GUSTAVO NORIEGA**

42.

**Cristo y demonios en Nueva España**

**Gott und die Beladenen**

Alemania, 1999. 43'

Sin más recursos que el montaje y pocas con frases como: "Si Jesús volviera hoy, ¿lo reconoceríamos?", Herzog explora en silencio (la única voz que se oye en el documental es un fragmento de sermón)

las consecuencias de la violenta conquista cristiana de Latinoamérica. Mediante la figura de Mazimón, el dios azteca reciclado en San Simón, al que en Guatemala visten de traje blanco como un hacendado y veneran soplándole humo de cigarros, Herzog muestra, como siempre, que las cosas son más complejas de lo que parecen a primera vista. **AM**

43.

**Mi enemigo íntimo****Mein liebster Feind - Klaus Kinski**

Inglaterra / Alemania / Finlandia / Estados Unidos, 1999, 95'

**E**n *Enemigo íntimo* es una comedia de enredos. Una versión sado-maso de *Sintonía de amor* donde la cita de San Valentín es en la selva. Y hay rifles, serpientes, monos, pájaros que no cantan sino que chillan de dolor, barcos operísticos y un actor que se cree literalmente Jesús junto a un director que se muestra como un ser razonable mientras arrastra a quienes lo rodean hacia las acciones más desquiciadas.

El monólogo amoroso de Herzog en este documental se podría sintetizar así: "Él, desahogado, me gritaba durante horas y yo, calmo, casi prendí fuego su casa. Él amenazaba con abandonar la película a la mitad y yo con meterle ocho balas en la cabeza y, con la que restara, suicidarme. Si a él la naturaleza le parecía erótica, a mí, vil, brutal y asfixiante. Ah, pero esos entrañables momentos en los que nos abrazábamos y ahora lo recuerdo como si fuera una delicada mariposa que revolotea por ahí...".

La imagen de Kinski como una mariposa es de las más desconcertantes de toda la filmografía de WH. Pero más desconcertante es que lograran seguir trabajando juntos cuando cada película que hacían era una miniaturización de la tercera guerra mundial. La pregunta del documental de WH es por qué seguía llamando a ese loco peligroso para filmar. La respuesta quizás esté en una frase que Herzog le dijo a Kinski mientras lo amenazaba con los ocho tiros: "La película es más importante que nosotros y nuestros sentimientos personales". Ambos compartían esa capacidad de deshumanizarse por completo con tal de lograr un objetivo estético.

Comparadas con las de Herzog-Kinski, la mayor parte de las películas que vemos carecen de intensidad. Viendo *Enemigo íntimo*, se entiende por qué. **MT**

44.

**Wings of Hope****Julianes Sturz in den Dschungel**

Alemania, 2000, 65'

**E**ste documental de una hora de duración es en la obra de Herzog como una nota al



pie de página, una sorprendente anécdota colmada de casualidades y riesgo físico en la selva que resume bastante bien su filmografía. Cuando en 1971 estaba por filmar *Aguirre*, Herzog perdió por la sobreventa un vuelo de Lima a Cuzco. Sin saberlo, en ese momento salvó su vida: el avión cayó en la selva y dejó un saldo trágico. Todos los pasajeros murieron salvo una muchacha de 17 años, Julianes Koepcke. Como luego lo haría con Dieter Dangler en *Little Dieter Needs to Fly*, Herzog llevó, casi tres décadas después, a la ahora mujer Julianes a contar en el lugar del hecho su fantástica travesía de once días en el corazón de la selva amazónica. El relato oral, la magnificencia de la vegetación, la presencia de Herzog –también cercano en el momento de los hechos–, todo se conjura para convertirse en una historia apasionante y en otro capítulo de la saga herzogiana de pequeños y efímeros triunfos humanos ante la feroz e impávida naturaleza. **GUSTAVO NORIEGA**

45.

**Pilgrimage**

Reino Unido, 2001, 18'

"Son sólo los peregrinos quienes aun en las tribulaciones de su viaje temprano no pierden el camino, ya sea con nuestro planeta gélido o chamuscado: ellos están guiados por las mismas plegarias y fervor, y sufrimiento" es la cita que abre *Pilgrimage* (y sus únicas palabras), atribuida allí a Tomás de Kempis pero pergeñada por el propio Herzog. La naturaleza queda relegada al papel de reparto en un documental para la BBC que muestra el peregrinaje a la Virgen de Guadalupe y a la tumba de San Sergio, entre otros, al ritmo del compositor Sir John Tavener. Herzog

recurre a su vertiente "protagonistas chiflados" y una vez más se sumerge en la religión (*Bells from the Deep*, *Wheel of Time*). **NB**

46.

**Invencible****Invincible**,

Reino Unido / Alemania / Irlanda / Estados Unidos, 2001, 133'

**I**nvencible puede ser leída como una película de aventuras, tanto como puede ser considerada una comedia disparatada. La cuestión, de todos modos, no es el coqueteo genérico (poco frecuente en la obra del realizador) sino el porqué de esa decisión, qué implica tanto narrativa como ideológicamente. Tras la seguidilla de peripécias del forzado judío Zishe, cuyo derrotado en medio de las filas nazis es –como en la mejor literatura de aventuras– siempre incierto, encontramos una tesis de insual desparpajo: el uso de ciertos recursos genéricos puede ayudarnos a entender lo delirante que fue el nazismo, su improbable origen ficcional, el esoterismo y la desmesura que hacen de él una construcción casi fantástica. Así, detrás de la estructura genérica de protagonista-antagonistas-destino a cumplir-suspense, el nazismo aparece como un amalgama tan sombrío como risible. Osado como siempre, Herzog, alemán, se hace cargo de la sensación de culpa que aún prevalece sobre su país, sobre la solemnidad con la que Alemania trata al nazismo, y lo convierte en una gran farsa, encarnada en el Ministerio de lo Oculto, donde Tim Roth brilla como centro. Herzog transforma lo solemne en absurdo, coloca a su ingenio

Invencible



protagonista en el barro de lo innombrable y lo hace salir ileso, immaculado, limpio. ¿Es acaso un cínico por ello? De ninguna manera. La película puede ser fallida pero hay en ella una enorme sinceridad y una ternura pocas veces vista en la obra del realizador. Esa misma ternura que veíamos en el Frankenstein inconsciente de lo que implica su propio tamaño o incluso de un Forrest Gump, héroe muy a su pesar. Pero Herzog sí le concede a Zishe la posibilidad de entender su oportunidad de erigirse como la voz de su pueblo y, en esa línea fina que a veces separa la parodia de la celebración, lo corona de grandeza. Allí descubrimos que estamos ante un director de cine y no ante un director de circo, que confunde demagogia con compromiso con tal de atraer más público. **GUIDO SEGAL**

47.

#### **Diez mil años más viejos**

**Ten Thousand Years Older**

Alemania, 2002. 10'

El segmento de Herzog para el proyecto colectivo *Ten Minutes Older* (cortos de diez minutos sobre el tema del tiempo, dirigidos por quince notables, como Aki Kaurismäki, Godard, Erice, Jarmusch, etc.) vuelve sobre los pasos de la expedición al Amazonas que encontró, en 1981, a la última tribu desconocida del planeta. El contacto con el mundo moderno "propulsó a la tribu diez mil años hacia el futuro" y, a la vez, fue su sentencia de muerte: asolados por enfermedades banales, los pocos sobrevivientes guardan sus tradiciones, apenas, como un recuerdo lejano. **AM**

48.

#### **Wheel of Time**

Alemania, 2003. 81'

Los primeros momentos de *Wheel of Time* presagian lo peor. "Otro paparulo que flasheó con el budismo" podría ser un comentario despectivo al respecto. Pero con el correr de los minutos, Herzog se aprovecha de la religión y, así, despliega su parafernalia visual y se explaya en los temas comunes a toda su obra, durante dos encuentros con el XIV Dalai Lama. El documental levanta vuelo y llega a su punto más alto cuando Herzog entrevista al mismísimo Dalai Lama, con quien intercambia bromas y demuestra sentirse cómodo, al punto de permitirse hacerle un chiste sobre esposas. Herzog apela al extrañamiento: entrevista a los peregrinos más peculiares —un mongol (que viajó tres años y medio para ver al Dalai Lama con un dialecto tan cerrado que para hacerse entender requiere dos traductores) y otro tibetano recién liberado después de 37 años en la cárcel— y se detiene en las imágenes más llamativas, como la de un monje con auriculares o un encuentro budista occidentalizado por completo (aunque el director haya admitido haber fraguado varias situaciones del documental en pos del aspecto visual de su película). Esa búsqueda incesante de imágenes atractivas, por momentos acerca *Wheel of Time* al vilipendiado género del documental turístico. Esta película no es más que un Herzog menor, y ése es uno de los peores insultos imaginables para un cineasta cazador de volcanes y escalador con barco a cuestas, entre muchos otros disparates grandilocuentes. **NB**

49.

#### **The White Diamond**

Alemania, 2004. 88'

En *The White Diamond* asistimos al traslado de Herzog y un ingeniero aeronáutico hasta Guyana para hacer volar un globo silencioso sobre la selva amazónica. El ingeniero en cuestión carga con el remordimiento de saberse indirectamente responsable de la muerte del documentalista Dieter Plage, quien no sobrevivió a un intento previo de aterrizar con éxito una nave similar a ésta. Entre hipnóticas secuencias del cielo y de la jungla, ceremonialmente remarcadas por una música tan ritual como racionalista, la cámara sigue también la vida de un rastafari y de su amado gallo. Un elemento que vincula este título con el resto de la filmografía de Herzog es el protagonismo de personajes obsesionados casi hasta la locura. Personajes que rozan lo patológico, capaces de proyectos y aventuras dignas de una ficción épica y de un tiempo ido. Porque todas sus películas son épicas. Claro que la suya es una épica de la derrota anticipada. Desde *Aguirre* hasta *Fitzcarraldo*, los personajes de Herzog emprenden acciones desmesuradas y destinadas muchas veces al fracaso. Pero esa desmesura no es tal cuando la comparamos con la medida de las cosas que propone la naturaleza. Herzog, como sus personajes, mide fuerzas con ella en busca de una respuesta, espera conmover el silencio natural arriesgando la vida. Ésa es la épica de sus películas, que también pueden ser vistas como elegías por la muerte moderna de Dios en el altar del Caos original. En *The White Diamond* hay una secuencia en la que se registra por primera vez un lugar del planeta al que el hombre jamás había llegado hasta entonces, pero que no es presentada ante las cámaras por respeto a los nativos del lugar. Así, Herzog resguarda de la mirada pública un espacio sagrado. Deja lugar para el misterio. Ése que ha sido el principio y el fin de toda su obra y que muchas veces ha tenido que ver con la muerte. Por eso en *Grizzly Man* tampoco nos deja escuchar la grabación sonora del momento en que Treadwell y su pareja son despedazados por el oso, dando lugar a uno de los más tensos instantes del cine de la última década. Por eso en *The White Diamond* tampoco ilustra con un flashback ficcional el relato del ingeniero sobre el fallecimiento de su amigo. La muerte —como Dios— está siempre fuera de campo. **MARCOS VIEYTES**

50.

#### **Grizzly Man**

Estados Unidos, 2005. 103'

Las películas de Herzog tienden a demostrar que el mundo es un lugar absurdo. Funcionan a la inversa de la flor de Coleridge que a Borges le gustaba recordar. Coleridge

decía: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que ha estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en la mano... ¿entonces, qué?”. En la imaginación del poeta inglés, una simple flor podría ser la prueba de que el mundo es un lugar ordenado y de que existe una realidad superior.

En las películas del alemán lo que vemos opera a la inversa. Supongamos que un grupo de enanos maneja un auto en círculos mientras grita descontroladamente... ¿entonces, qué? La ópera en el Amazonas funciona de la misma manera: es una idea absurda, imposible, si se lleva a cabo significa que en el universo no hay lógica, puede suceder cualquier cosa. Esa es la lección de las películas de Herzog: no hay Dios, así que en el mundo puede suceder cualquier cosa.

Y si un hombre se enamora de los osos, convive con ellos en una reserva en Alaska, los filma y siente una comunión mística hasta que un día su favorito, hambriento, se los come a él y a su novia, ¿entonces, qué? Entonces tenemos *Grizzly Man*, la película en donde Herzog edita y pone en contexto los fragmentos filmados por Timothy Treadwell, el hombre que amaba a los osos. Treadwell está loco pero Herzog no resalta este hecho evidente sino que lo mira con distancia y respeto. Hasta que, por una vez, el alemán decide tomar partido y poner las cosas en su lugar y dice: “Lo que me obsesiona es que en las caras de todos los osos que Treadwell filmó, no descubrí ninguna familiaridad, ni comprensión ni piedad. Sólo veo en ellas la abrumadora indiferencia de la naturaleza. Para mí, no hay algo así como un mundo secreto de los osos. Y esa mirada en blanco sólo habla de un aburrido interés en la comida. Pero para Timothy Treadwell, este oso era un amigo, un sabio”. La abrumadora indiferencia de la naturaleza genera belleza y horror, y nadie mejor que Herzog para captar una y otra cosa. **GN**

## 51.

**La salvaje y azul lejanía***The Wild Blue Yonder*

Gran Bretaña / Estados Unidos / Francia / Alemania, 2005. 81'

Las imágenes cinematográficas tienen una ambigüedad esencial. No sólo “se mueven” porque muestran el movimiento: también “se mueven” porque su proveniencia y su sentido (de dónde vienen, hacia dónde van, dentro y fuera del film) nos son a priori desconocidas. El sujeto principal del cine de Herzog es nuestra indiferencia respecto de la forma del mundo. Por eso utiliza aquí una serie de imágenes maravillosas de nuestro mundo y los transforma en a) un futuro generoso y sin humanos; b) un planeta lejano. Verdadera travesía de las imágenes, *La salvaje...* es una declaración perfecta de lo

que implica la creación en el cine. Se trata, ni más ni menos, de orientar finalmente el movimiento de esas imágenes.

La historia: un extraterrestre (Brad Dourif) cuenta cómo su raza debió exiliarse de su planeta originario y recaló en la Tierra, donde creó la sociedad industrial. El fracaso obligó a los humanos a buscar otro mundo, es decir a exiliarse a su vez en aquel planeta abandonado por los extraterrestres. El procedimiento de Herzog es utilizar escenas documentales (es central una serie de secuencias filmadas en una estación orbital) y convertirlas en otra cosa. Lo interesante es que, mientras la historia es ostensiblemente falsa, las imágenes son absolutamente verdaderas: tanto los asombrosos paisajes que desconocemos, quietos como estamos en nuestras vidas ciudadanas, como la decrepitud de esos pueblos alguna vez comerciales y hoy fantasmas, huellas de nuestro propio fracaso humano. Ésa es, también, una forma de la ambigüedad. El realizador —con amor y humor— teje pues una trama nueva en la trama del mundo. Y lo que descubre es que somos indiferentes a la belleza, a nuestras propias necesidades, incluso al esfuerzo del espíritu humano por descubrir y explicar, por moverse, en definitiva, hacia lo que marca su propia naturaleza. **LEONARDO M.**

**D'ESPÓSITO**

## 52.

**Rescue Dawn**

Estados Unidos, 2006. 126'

Dieter Dengler es un personaje típicamente herzogiano: obstinado, extremo, inclasificable. Fue piloto de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos y cayó prisionero en Laos durante la guerra de Vietnam. Herzog ya le había dedicado el documental *Little Dieter Needs to Fly* (1997), de la que es protagonista exclusivo, pero si algo le faltaba era una ficción que lo convirtiese definitivamente en un personaje más grande que la vida, no ceñido a las constricciones de la historia, una épica apenas un poco menos desquiciada que su propia vida. *Rescue Dawn* viene a cumplir con ese propósito y se transforma en una de las películas más felices de toda la carrera de Herzog, lo que viene a confirmar la originalidad de un cineasta que filma el tan trillado cuento de un prisionero que escapa de sus captores y sobrevive a los más brutales peligros con una puesta en escena basada en el punto de vista de su protagonista. Christian Bale hace de un Dengler que hasta parece feliz de haber sido derribado junto con su avión y capturado en medio de la selva más impenetrable. La belleza del film es directamente proporcional al optimismo del personaje y no redundante en moraleja alguna. Herzog se pliega a ese vitalismo desafiante y proporciona más de un goce políticamente incorrecto. El mayor de ellos es producto de unas imágenes documentales en las que se ve

desde un avión el bombardeo de unas aldeas, y Herzog trabaja la secuencia ralentizándola y sumándole una música hipnótica. El resultado de esa intervención estilística sobre el mismo registro no ficcional que ya había utilizado en *Little Dieter...* es un fragmento hermoso, extático, perturbador, en el que las explosiones parecen fuegos artificiales y uno las mira embobado como un chico mientras no deja de pensar en la gente que murió a causa de ellas. **MV**

## 53.

**Encounters at the End of the World**

Estados Unidos, 2007. 99'

Después de *The Wild Blue Yonder*, en *Encounters...* termina de confirmarse que el humor le dio nueva vida al cine de Herzog, como en esos juegos donde se van acumulando vidas de tanto llegar a una meta. No es que el humor le haya hecho cambiar algo, porque todo *sigue estando* allí, aunque parezca contradictorio en una obra donde el centro es el movimiento, el desplazamiento de cosas (barcos o personas, a Herzog le da igual) o de pensamientos (en tanto meditaciones en curso).

Esta vez, el más grande explorador que haya dado el cine desde Flaherty llega al confín helado para encontrar a unos personajes extraordinariamente simpáticos, inteligentes y comprometidos con lo que hacen, y que parecen salidos de una novela que Julio Verne hubiera escrito mientras tomaba alucinógenos y que sus editores se hubieran negado a publicar (y que un indigente o deficiente mental la hubiera encontrado en un tacho de basura y regalado a Herzog para que los encontrara en el mundo real...).

Así, con producción de Discovery (¿cómo no se les había ocurrido antes: Herzog *siempre* fue Discovery!), a esos geógrafos y filósofos, ambientalistas y naturalistas, los hace flotar sobre una plataforma Popol Vuh y, novedad genial, con su propia voz en off —con un inglés marcadamente alemán—, que habla sobre ellos con afecto y admiración, pero que también habla sobre el mundo, y hasta se permite ironías que son puro goce sobre *La marcha de los pingüinos*, al detectar a un pingüino que parece alejarse de su grupo y decidir el recorrido por su propia cuenta.

Es increíble la levedad con que *Encounters...* pone en escena a los mismos personajes de siempre, cuando en los “años Kinski” los guionaba ficcionalmente y parecían locos en conflicto visceral con el mundo y ahora, en estos “años documentales”, son personajes más grandes que la vida, pero que hacen que la vida sea más grande. Herzog sí que podría suscribir lo de Gloria Swanson: no es que él es grande, sino que el cine se volvió demasiado pequeño. **SERGIO WOLF**

# Flower Power

por **Manuel Trancón**



“Kinski siempre dice que la naturaleza está llena de elementos eróticos. No la veo muy erótica. La veo más llena de obscenidad. La naturaleza aquí (el Amazonas) es vil y básica. No podría ver nada erótico en eso. Podría ver fornicación y asfixia y lucha por sobrevivir y crecer y podredumbre. Por supuesto, hay mucho sufrimiento. Pero es el mismo sufrimiento que nos rodea en todos lados. Los árboles sufren y los pájaros sufren. No creo que ellos canten. Sólo aúllan de dolor... Al mirar de cerca lo que nos rodea, hay una forma de armonía: es la armonía de lo agobiante y del asesinato colectivo.”

Sobre el papel, este monólogo tiene mucha menos potencia que en *Burden of Dreams*, porque falta la cara de desquiciado de Werner Herzog. Su mirada ahí, empapada en odio obsesivo, no es menos aterrador que la de Norman Bates al final de *Psicosis* mientras asegura no poder lastimar ni a una mosca. Esas palabras llenas de rencor son un manifiesto. Impregnan los mejores momentos de Herzog: cuando se pone en primer plano esa obscenidad.

En *Mi mejor enemigo* Herzog explicó por qué había enfocado de cerca la montaña en la secuencia de apertura de *Aguirre, la ira de Dios*. En vez de hacer la típica imagen “linda” de tarjeta postal con las ruinas de Machu Pichu y la cima de fondo, Herzog eligió empezar acercando la cámara al paisaje montañoso para que el encuadre uniera dos cosas: la lucha del hilo de personas que intentaban atravesar esa roca gigante y el dramatismo del paisaje.

Esta decisión la aplicó muchas otras

veces, como en *Grito de piedra*, donde los encuadres cercanos a los alpinistas arañando la roca conectaban físicamente al espectador con la escena. Junto con *Invencible* y alguna otra más, *Grito de piedra* está entre las peores películas de Werner Herzog. Pésimamente actuada, con zombies que van por ahí profiriendo discursos que nadie se cree, teniendo relaciones de amor-odio que a nadie le importan y encuentros místicos que bordean el realismo mágico. Pero están los momentos en que la película se olvida de una ficción que a Herzog parece importarle poco y nada, y los alpinistas intentan el ascenso al Cerro Torre. Ahí la imagen se nutre de una fuerza que no tuvo hasta el momento. Esos fragmentos documentales son los únicos que hoy se pueden ver sin sentir vergüenza ajena de esta película de ficción. Es la lucha pura, sin explicaciones.

La lucha es de los hombres, pero también de los animales en su intento por sobrevivir. Como esos bichos rarísimos en *The White Diamond*, que vaya uno a saber qué son y cómo se llaman pero que la cámara los toma bien de cerca, se pega a ellos queriendo atravesar sus pieles y meterse dentro de sus cuerpos. Pero no sólo los pájaros aúllan de dolor, sino los hombres, las plantas y también los volcanes. La naturaleza es una amenaza, todo el tiempo, en todos lados. El infierno mineral (con hielo incluido) del Cerro Torre en *Grito de piedra* es una promesa de frío, desolación, tormentas y finalmente muerte para quienes se atreven a abandonar el campamento base. Pero pese a que Herzog

no idealiza a la selva ni a los animales y plantas que la componen, sí está fascinado por ellos. Como las de ningún otro cineasta, sus imágenes se cargan de una fuerza hipnótica cuando atraviesan espacios inexplorados.

Los protagonistas de Herzog no son adultos, son neños en cuerpos de hombres que desean con intensidad absoluta objetivos inútiles y mortales. Los momentos menos interesantes de su obra suelen incluir explicaciones –superfluas, porque lo maravilloso de esas expediciones es que no hay forma de explicarlas, no tienen razón de ser–. Probablemente el enemigo de estos neños camuflados no sea la muerte si no el aburrimiento, ese mal civilizado.

Desde el aire la cámara se sube a globos aerostáticos o helicópteros para filmar la estepa, la nieve o la selva. Pero también desde el cielo se recorren ciudades desiertas, como en *La Soufrière* y *Lessons of Darkness*. Herzog se interesa por el paisaje urbano recién cuando éste pierde su utilidad y está bajo la inminente amenaza de destrucción por un volcán o un bombardeo. La inminencia de la ruina permite un instante de tranquilidad, silencio y paz.

“Tenemos que declarar una guerra santa contra lo que vemos todos los días en televisión”, dijo en *Werner Herzog Eats His Shoe*. Y su filmografía es una suma de momentos irreconciliables y lo que se puede ver todos los días en televisión. Es una búsqueda constante de imágenes que no hayan sido previamente contaminadas por la civilización, sobre todo por su símbolo máximo durante la segunda mitad del siglo XX. [A]



# Un alemán en la selva

por **Werner Herzog**

Esta adictiva selección de fragmentos es un adelanto exclusivo del libro **Conquista de lo inútil**, el diario de filmación de **Fitzcarraldo** hecho por Werner Herzog. Por primera vez en castellano, el libro saldrá el año que viene editado por Entropía. Agradecemos a Ariel Magnus (traductor) y a Juan Manuel Nadalini (editor).

**San Francisco, 16/6/79**

Casa de Coppola sobre Broadway. Afuera un viento muy fuerte sacude con violencia los arbustos de laureles. Los veleros en la bahía se inclinan por completo; las olas están afiladas, inquietas. Desde Alcatraz el faro manda señales, en pleno día. Todos mis amigos *no* están ahí. Cuesta acometer este trabajo, esta enorme carga de los sueños. Sólo los libros dan algún consuelo.

**San Francisco, 18/6/79**

Télex de Walter Saxer desde Iquitos. El asunto se ve bastante bien, sólo que es probable que en poco tiempo todo se venga abajo. Somos como trabajadores con rostros serios, confiados, que construyen un puente sobre un abismo, pero sin pilares. Hoy tuve una prolongada conversación casual con el productor de Coppola, que entre un *milkshake* y una hamburguesa me quiso hacer creer de pasada que él se haría cargo del destino del proyecto. Le di las gracias. Me preguntó: "¿sí, gracias, o no, gracias?". Le dije "no, gracias".

**Los Ángeles, 19/6-20/6/79**

Piso de los ejecutivos de la 20th Century Fox. Resulta que todavía no hubo contactos sustanciales entre Gaumont, los franceses y Fox. Además, acá es una obviedad no discutida que se subirá un barquito de plástico por encima de una colina dentro de un estudio, tal vez incluso en un jardín botánico que no esté muy lejos, por qué no San Diego, ahí hay invernaderos con *buenas* plantas tropicales, dije: "¿Qué son entonces las malas plantas tropicales?" y dije que la obviedad que no se discute es que tiene que tratarse de un verdadero barco de vapor sobre una montaña de verdad, pero no por una cuestión de realismo sino por estilizar un gran evento operístico. A partir de ahí, las amabilidades que intercambiamos se cubrieron de una ligera capa de escarcha glacial.

**Río Marañón, 4/7/79**

Por primera vez vi cacao, todavía bien fresco de la cosecha. Pelé la cáscara, que se ve como un poroto grande y deforme, y el sabor amargo me decepcionó, pues el interior parece chocolate. Nuestro bidón con veintiséis kilos de veneno curare causó gran impresión. "Por una cucharada de esta masa negra y pegajosa, acá se consigue una mujer para casarse", me dijo un navegante susurrando respetuosamente mientras se limpiaba los dedos de los pies con un destornillador. Todas las proporciones están desfasadas; los anzuelos en la pequeña tienda tienen como mínimo el tamaño de la palma de mi mano.

**Iquitos - Lima, 15/7/79**

A las ocho ya estaba en la cama leyendo a Gregorovius, *Historia de la ciudad de Roma en el medioevo*, aunque en realidad quería ir

todavía al cine. Recién cuando muchos de nosotros tuvieron ganas logré levantarme. La película venía de Argentina, con uno bien flaco y uno bien gordo, rubias de pechos inflados y ropa seductora que colgaba en la cocina de una de las damas. El bien gordo, como por su tamaño corporal no podía agacharse del todo, se daba siempre de cara contra las bombachas y los corpiños bamboleanes y hacía girar los ojos extasiado. La novia de Andreas gritaba de la risa. En una escena, el gordo también jugaba al tenis.

**Iquitos, 15/8/79**

Sin ningún motivo una imagen vuelve por estos días todo el tiempo a mi memoria: la posada rural en Checoslovaquia, justo en la frontera polaca, donde filmamos para *Nosferatu*. El edificio estaba lleno de obreros forestales que habían venido por la temporada desde Polonia, vivían de a cuatro en las pequeñas habitaciones y en una sala más grande, apiñados alrededor de una pequeña estufa de carbón, jugaban a las cartas, fumaban, asaban la panceta directamente sobre la tapa grasosa y humeante de la estufa, tomaban vodka y estaban borrachos desde las nueve de la mañana. Las obreras forestales, mujeres robustas que portaban desgastadas camperas de algodón de Siberia, tomaban con ellos. Sin que los otros que estaban en la sala se dejaran distraer de sus actividades, una obrera forestal mantenía relaciones con uno de los hombres sobre una silla, poco después de regresar del trabajo por la noche. Durante esta actividad el obrero tenía puesta su campera y la mochila en la espalda.

**Wawaim, 17/8/79**

Impresionantes progresos en nuestro campamento. Ciento treinta personas trabajan ahora para nosotros. Arriba en la colina hay una gran construcción circular, el «comedor», casi lista. La llamamos el Gran Pabellón del Pueblo. Chozas, puentes de lianas, una cocina que tuvo que ser agrandada para cuatro personas más. En la playa nuestros carpinteros construyen un gran bote de madera, que según el contrato recibirán los aguarunas juntamente con su paga. Durante el transporte y el comercio de sus cosechas los indígenas son explotados por indígenas, pero ver eso contradice la ideología corriente. La enfermería funciona ya bastante bien como puesto sanitario, y nuestro médico está formando a algunos de los indígenas locales como enfermeros. Desde Lima vino un joven abogado de la administración indígena para hacerse un panorama, porque algunos diarios informaron que traficábamos armas, esclavizábamos a los indígenas y otros disparates.

**Wawaim, 18/8/79**

Con los tres mejores «macheteros» exploré el pasaje por donde vamos a subir el barco por encima de la montaña. Subimos la

escarpada cuesta a un ritmo frenético por entre la selva más tupida, y en poquísimo tiempo estaba tan sudado que hasta el cuero de mi cinturón se hinchó de humedad. A pesar del pañuelo en el cuello, las hormigas rojas se deslizaron por la nuca debajo de mi camisa. Bajando hacia el río Cenepa sólo podía tambalearme, patiné por la pendiente enlodada a través de malezas espinosas y una vez que llegué al río me tiré así como estaba, panza abajo, y bebí. Después vino una tormenta muy fuerte. Al atardecer de nuevo a nuestro campamento.

**Iquitos, 21/8/79**

Problemas con las autorizaciones para filmar porque por todos lados nos exigen plata. El general más alto del ejército acá nos hizo saber que primero tenía que emitir una opinión sobre nuestro proyecto y que todavía no sabía qué decisión tomar, dependía de nosotros si podía confirmar formalmente la autorización; tan harto estaba yo de todo esto que enseguida me presenté ante él sin anunciarme. Lo increpé tan de frente, y hablé tan sin rodeos de los patrones reconocibles del soborno, que él me miraba sorprendido y me deseó buena suerte, como alguien que se dispone a cruzar a nado las Cataratas del Niágara. Los tiempos de la diplomacia han pasado. Mi pierna izquierda está tan llena de picaduras de insectos que se inflamó mucho.

**Lima, 26/8/79**

Nuestra conferencia de prensa no tuvo ningún sentido, fue un puro grotesco. El *Lima Times*, un pequeño diario en inglés, informó que habíamos metido a cuatro indios en la cárcel, que maltratábamos a los indígenas, que habíamos devastado sus campos durante la filmación, y las agencias levantan ahora la noticia. Lo que nosotros tengamos para decir es irrelevante, porque de eso no sale ninguna nota. Evaristo Nunquag, el presidente del Consejo Indígena, del que Wawaim no quiere saber nada, es promocionado como el gran salvador de los desposeídos, pero que trabaja como «contractor» para la compañía petrolera y facilita mano de obra indígena; y que nos exigió soborno abiertamente, eso no le interesa a nadie. Detrás de la acusación de que hicimos apresar a cuatro indígenas (¿cómo?, ¿por medio de quién?, ¿dónde?) tampoco hay ninguna lógica, cuando prácticamente sólo sostenemos un puesto sanitario, y el hecho de que estamos lejos de empezar a filmar no debilita la recriminación de que devastamos el terreno durante el rodaje. Los mozos semi-indígenas con sus sacos blancos de lino tuvieron por suerte compasión conmigo en medio de este teatro absurdo y me servían un pisco detrás del otro. Apenas si logré salir del hotel, de ahí en adelante tengo un agujero en la memoria. Walter

dijo que proclamé a un transeúnte presidente de Perú, y después debo haberme golpeado terriblemente la cabeza. Durante un buen tiempo no supe dónde estaba, ni quién era, ni por qué.

**Telluride, 1/9/79**

Abel Gance habló largo rato conmigo sobre su proyectada película de quince horas acerca de Colón, que después de ver *Aguirre* me quiere dejar a mí, porque ya tiene noventa y sería mucho para él. Medio en serio medio en broma dijo que con gusto moriría acá, si se lo aceptaran. Después tomamos vino tinto sin vasos, de la botella, y me dijo como al pasar que él no se toma nada en serio, todo se lo toma de forma trágica. Ayer a la noche vi su *Napoleón* al aire libre, envuelto en una frazada contra el frío cortante, cinco horas y en una pantalla triple. Hoy a la mañana Abel Gance impidió la proyección de su película *Beethoven*; hacía cuarenta años que no la veía, y en su memoria todo había cambiado tanto que no quería creer que esa película fuera la suya.

**Munich - Londres, 8/10/79**

Organización, financiamiento. Graves problemas. Jack Nicholson quería que lo encontrara en el set de *Shining*; tiene ganas de hacer algo conmigo, pero no quiere ir a la selva, ¿se podrá hacer la cosa en un estudio en casa? Kubrick se enteró de que estaba en el set y como era horario de almuerzo me invitó a comer con él. Una cadena de asistentes con *walkie-talkies* me fue derivando hasta alcanzarlo. Nos comportamos respetuosamente el uno con el otro, pero teníamos poco para decirnos. Le dije que como no sabía casi nada de su proyecto, su set me causaba impresión, y hablamos de cómo él tenía que abrir con largos movimientos de cámara sin cortes.

**Santa María de Nieva - Wachintsa, 16/10/79**

Paramos en Napuruka y yo subí solo a la orilla alta y empinada hasta el pueblo grande para ver por mí mismo cuánto había de cierto en la historia de que ahí me matarían cuando llegara. Mi pregunta era de qué les serviría matarme, pero la pregunta es tal vez demasiado occidental. Cuando llegué a la cima los chicos me miraban serios y silenciosos, como si pasara un prisionero encadenado. Dos hombres jóvenes se me acercaron con machetes en la mano, y así como en los ejércitos medievales el honor mayor correspondía a la primera embestida a caballo contra el enemigo, por un momento pareció como si quisieran dar comienzo al bello, glorioso hecho. Vi sin embargo algunos miembros del «Consejo» que conocía y les pedí si podía tener una entrevista en su pueblo, quería escuchar si había quejas sobre mí, y eso apaciguó por lo pronto la tensión momentánea e irresuelta. ¿Sería posible sentarse con el «Consejo» en una

mesa y conversar? Rápidamente se juntó la gente, estaba Evaristo Nunquag, también la mayor parte de los miembros del «Consejo», y me preguntaron formalmente si estaba armado, si me podían registrar. Eso lo hacían más bien para que lo vieran los habitantes del pueblo, para mostrar que el «Consejo» ejerce acá la soberanía. Por supuesto que estaba dispuesto, repliqué, y me palparon y yo di vuelta mis bolsillos, y como sólo llevaba un pañuelo de papel me confiscaron el objeto más peligroso que tenía: mis anteojos de sol.

**Iquitos, 14/7/80**

Inquietud porque tengo algo de sangre en la orina, me di cuenta hace ya unos días, pero entonces todavía no me lo tomé en serio, sólo ahora es innegable. Es posible que esto me conmueva demasiado, porque en África tuve bilharziosis, ahí las señales fueron las mismas. Después de contarles a Walter y a Vivanco tuve la sensación de que la cosa estaba de alguna manera repartida entre los tres, y decidimos mandar mañana una botella de Coca-Cola con un examen de orina al hospital, aunque es más que dudoso que puedan hacer algún tipo de análisis más allá de la tradicional prueba de sabor. Nos reímos fuerte, y W. me dio un vaso grande de *bourbon* como medicamento.

Escribí cartas, incluida una larga a mi hijo pequeño, pero escribo siempre en la casi certeza de que nada de eso llegará. Hace semanas ya que mandé correo pero en ningún caso hubo una confirmación de que algo le llegó al receptor. Telefonar a Europa es prácticamente imposible; hace poco intenté conseguir una línea durante cuarenta y ocho horas, sin éxito.

**Iquitos, 5/12/80**

El ayudante de Mick Jagger, Alan Dunn, llegó e inspeccionó todo; pareció haberle gustado. Graves problemas con W. que yo asumo casi de forma indiferente. Con el vestuario menos pánico que de costumbre. Lucki en Munich quería avisar por lo de la financiación, pero durante días no llegó ninguna noticia, yo igual sé que lo va a arreglar. El flujo de datos que entra es incontenible. Como si se tratara de un mundo lejano e ignoto, Dunn contó que cerca de Colonia hay medio metro de nieve. Laplace Martin, el ingeniero de Brasil, se hizo presente, el cuello y las muñecas cargadas de cadenas doradas, hasta su lapicera es de oro. Pero da una impresión sólida. Casi todos los contactos interrumpidos. La vida se me vuela como hojarasca.

**Iquitos, 1/1/81**

Hermandad a medianoche. Mick Jagger llegó entretanto junto a Jerry Hall. Dos de sus valijas no llegaron, porque las mandó a I-Quito. Alquilamos un auto para él, pero resulta que la llave no entraba, correspondía en realidad

a una grúa. Mick viajó en taxi hacia acá y como el conductor no quería llevarlo los últimos cien metros a través de los agujeros de barro, ni siquiera por el doble de plata, lo encontré en la oscuridad, con smoking y zapatillas, tanteando el camino. Sacudiéndose de la risa me contó que Robards y Adorf le confesaron que ambos habían escrito su testamento porque iban a trabajar en la selva.

**Iquitos, 6/1/81**

Empezamos ayer a la tarde sin muchas ceremonias con la toma de una silla vacía, en principio todo bien motorizado, pero al menos la cámara anduvo. Robards y Adorf, los cobardes, cuyo problema acá es más bien que su propio horrible vacío interior los vuelve locos, se negaron a subirse en el auto con Sluizer, muertos de miedo de que los huelguistas pudieran dispararles. Aclararles que ya llevamos a cuarenta personas al barco, que Mick Jagger hizo por nosotros viajes de ida y de vuelta por la ciudad con su auto, nada de eso sirvió, y yo decidí rodar también sin ellos. Un arco iris que se arqueó de pronto al fondo alrededor de Mick durante una de las primeras tomas me dio valor. Los brasileros llegaron justo a tiempo al barco con sus valijas, el equipaje privado y el equipo de sonido, y todo empezó antes de que yo tuviera oportunidad, más allá de un rápido saludo, de cruzar aunque más no fuera una palabra con ellos.

**Iquitos - Lima, 18/2/81**

Desparramado en el asiento mientras Gustavo me llevaba a toda marcha por entre los baches hacia el aeródromo tuve la idea: ¿por qué no actuar yo mismo de Fitzcarraldo? Me atrevería a hacerlo, porque mi tarea y la de la figura se hicieron idénticas.

Ahora tengo treinta y ocho, ya pasé por todas. El trabajo me dio todo y me sacó todo. No me dejo confundir, ¿por quién? ¿con qué? El único que también podría ser Fitzcarraldo sería Kinski: seguro que él sería mejor que yo; ya hubo una discusión con él en la fase más temprana del proyecto, pero siempre estubo claro que él sería el último que podría aguantar un trabajo semejante.

**Camisea, 14/4/81**

Gran prueba de vestuarios ayer; a Paul le cortaron el pelo y a Kinski le dimos una leve tonalidad. Varios ataques de rabia de Kinski, uno porque alguien le tocó el pelo. Ni siquiera mi peluquero puede tocarme el pelo, gritó fuera de sí, pero cuando yo arreglo sombrero y pelo junto a él, mi roce le parece lógico. Mientras que él ya bramaba por otra trivialidad, silenciosas nieblas llenaron el valle y penetraron suavemente en lo más profundo de la selva. Alan Dunn, me acordé, tenía un reloj parlante que daba la hora con voz apagada de robot, y me dieron ganas de tenerlo acá conmigo. [A]

# Cursos de verano

## Enero

Inscripción previa  
VACANTES LIMITADAS

### Informes

elamanteescuela@fibertel.com.ar  
o llamar al 4951-6352

**Horarios y programas** [www.elamante.com](http://www.elamante.com)



### **Cómo hacer cine en la Argentina: del guión al estreno**

por Juan Villegas

Lunes 7, 14, 21 y 28 de enero, de 19.00 a 22.00 hs.

### **Las películas y su música: una mirada desde el cine**

por Javier Porta Fouz

Martes 8, 15, 22 y 29 de enero, de 19.00 a 22.00 hs.

### **El cine de David Cronenberg: del amor, nuevas tecnologías y otras enfermedades**

por Hernán Schell

Miércoles 9, 16, 23 y 30 de enero, de 10.00 a 13.00 hs.

### **Bollywood Babilonia: un viaje al cine popular de la India**

por Marcos Vieytes y Fabián Roberti

Miércoles 9, 16, 23 y 30 de enero, de 19.30 a 22.30 hs.

### **Orson Welles, el cine y otras cosas**

por Gustavo J. Castagna

Jueves 10, 17, 24 y 31 de enero, de 19.00 a 22.00 hs.

En todos los cursos se proyectarán fragmentos de películas.

Cada curso consta de cuatro clases de tres horas de duración.

**Arancel:** \$ 120 cada curso. Promociones por más de un curso.

**Arancel especial para suscriptores de la revista impresa:** \$ 90 por curso.

### **CURSO ESPECIAL**

11 CLASES / VIERNES DE ENERO, FEBRERO Y MARZO.

### **Guión, el malo de la película: o por qué el guión bueno es el que no se nota**

por Federico Karstulovich

Viernes 11, 18 y 25 de enero / 1, 8, 15, 22 y 29 febrero / 7, 14 y 21 de marzo, de 19.00 a 22.00 hs.

**Arancel:** dos cuotas de \$ 150 a pagar en enero y febrero.

**Arancel especial para suscriptores de la revista impresa:** \$ 110 por cuota.

Declarado "De Interés Nacional" por la Honorable Cámara de Diputados de la Nación

# PANTALLA PINAMAR

## 2007.2008

Cuarto Encuentro Cinematográfico  
Argentino - Europeo

8 al 15 de diciembre de 2007

*Salas Bahía y Pinamar*



www.filmativa.com.ar



# EL AMANTE CINE

ÍNDICE 176-187 ENERO-DICIEMBRE 2007

## 1 | PELÍCULAS RESEÑADAS

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

**4 meses, 3 semanas, 2 días** (Mungiu, Cristian), Brodersen, Diego, 30/187  
**5 pal' peso** (Perrone, Raúl), Masaedo, Agustín, 55/181  
**7 años** (Hattu, Jean-Pascal), Campero, Agustín, 18/180

**8 1/2** (Fellini, Federico), Brodersen, Diego, 38/178  
**9 Star Hotel** (Haar, Ido), Masaedo, Agustín, 41/180  
**10 cosas que odio de ti** (Junger, Gil), Ivachow, Lilian Laura, 42/178  
**300** (Snyder, Zack), Karstulovich, Federico, 14/179

- Trancón, Manuel, 14/179  
**A Brief History of Time** (Morris, Errol), D'Espósito, Leonardo, 50/181

**A cada lado** (Grosso, Hugo), Locatelli, Marina, 27/186

**A Chorus Line** (Attenborough, Richard), Ojea, Marcela, 60/185

**A Darkness Swallowed** (Bromberg, Betsy), Karstulovich, Federico, 46/180

**A dos tintas** (Becker, Walter y Di Santo, Lucas), Locatelli, Marina, 28/182

**A las cinco de la tarde** (Makhmalbaf, Samira), Rojas, Eduardo, 23/186

**A los cuatro vientos** (Larrán, Alejandra), García Pullés, Josefina, 33/187

**A propósito de Buenos Aires** (AA. VV.), Ojea, Marcela, 29/177

**A Short Film About the Indian Nacional** (Martin, Raya), Castagna, Gustavo J., 39/180

- Segal, Guido, 39/180  
**Accorallados** (Barker, Mike), Segal, Guido, 27/186

**Adictos al amor** (Dunne, Griffin), Rojas, Eduardo, 42/178

**Aguirre, la ira de Dios** (Herzog, Werner), D'Espósito, Leonardo, 46/186

**Ahora son trece** (Soderbergh, Steven), Segal, Guido, 37/183

**Al compás del amor** (Sandrich, Mark), Vazquez Prieto, Paula, 56/185

**Al otro lado del mundo** (Curran, John), Gamberini, Marcela, 27/186

**Alatriste** (Díaz Yañes, Agustín), D'Espósito, Leonardo, 17/179

**Alex Rider: Operación Stormbreaker** (Sax, Geoffrey), Karstulovich, Federico, 29/184

**All That Jazz** (Fosse, Bob), D'Espósito, Leonardo, 60/185

**Allegro** (Boe, Christoffer), Brodersen, Diego, 25/182

**Amor sin barreras** (Wise, Robert y Robbins, Jerome), Martínez, Juan Pablo, 59/185

**Amores asesinos** (Robinson, Todd), Kairuz, Mariano, 34/187

**Apocalipsis** (Garris, Mick), Martínez, Juan Pablo,

52/185  
**Apocalypto** (Gibson, Mel), Porta Fouz, Javier, 8/177

- Karstulovich, Federico, 64/178

**Ardiente seducción** (Virgo, Clément), Binder, Tomás, 18/178

**Argentina beat** (Gaffet, Hernán), Castagna, Gustavo J., 18/180

**Argentina latente** (Solanas, Fernando), Campero, Agustín, 14/181

- Noriega, Gustavo, 16/181  
**Arma fatal** (Wright, Edgar), Brega, Nazareno, 47/187

**Arthur y los Minimoys** (Besson, Luc), García Pullés, Josefina, 23/180

**As Tears Go By** (Wong Kar-wai), Vieytes, Marcos, 52/183

**Asalto frustrado** (Godard, Jean-Luc), Domínguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín, 11/185

**Asesinos** (Donner, Richard), Martínez, Juan Pablo, 56/183

**Autohysteria** (Martin, Raya), Castagna, Gustavo J., 39/180

- Segal, Guido, 39/180  
**Babel** (González Iñarritu, Alejandro), D'Espósito, Leonardo, 21/177

**Bajo el peso de la ley** (Jarmusch, Jim), Martínez, Juan Pablo, 57/186

**Bajos instintos** (Verhoeven, Paul), Castagna, Gustavo J., 21/183

**Balada del pequeño soldado** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 55/187

**Be With Me** (Hong, Brian), Brega, Nazareno, 23/185

**Bee movie, la historia de una abeja** (Hickner, Steve y Smith, Simon J.), D'Espósito, Leonardo, 35/187

**Beetlejuice, el súper fantasma** (Burton, Tim), Domínguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín, 10/185

**Belle toujours** (De Oliveira, Manoel), García, Jorge, 42/179

**Beowulf, la leyenda** (Zemeckis, Robert), D'Espósito, Leonardo, 34/187

**Billy Madison** (Davis, Tamara), Domínguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín, 11/185

**Black Book, el libro negro** (Verhoeven, Paul), Noriega, Gustavo, 2/183

- Schell, Hernán, 5/183  
**Blockade** (Loznitsa, Sergei), Russo, Eduardo, 41/179

**Boda real** (Donen, Stanley), Karstulovich, Federico, 56/185

**Borat: El segundo mejor reportero del glorioso país Kazajistán viaja a América** (Charles, Larry), Schmoller, Ezequiel, 18/178

- Brega, Nazareno, 19/177  
- Trerotola, Diego, 64/178

**Bourne: el ultimátum** (Greengrass, Paul), Trancón, Manuel, 25/184

**Bowfinger: el director chiflado** (Oz, Frank), Segal, Guido, 42/178

**Brand Upon the Brain!** (Maddin, Guy), Masaedo, Agustín, 53/180

**Brindis al amor** (Minnelli, Vincente), Martínez, Juan

Pablo, 56/185  
**Bucarest 12:08** (Porumboiu, Corneliu), Porta Fouz, Javier, 2/180

- Karstulovich, Federico, 18/183

**Business is Business** (Verhoeven, Paul), Domínguez, Juan Manuel, 18/183

**Búsqueda desesperada** (Mamet, David), Martínez, Juan Pablo, 28/180

**Caballeros del aire** (Bill, Tony), Locatelli, Marina, 28/186

**Café Lumière** (Hou Hsiao-hsien), Binder, Tomás, 27/187

**Cain's Descendant** (Shutaro, Oki), Vieytes, Marcos, 37/180

**Calle 42** (Bacon, Lloyd), Panozzo, Marcelo, 55/185

**Cambio de domicilio** (Mouret, Emmanuel), Ojea, Marcela, 19/178

**Camelot** (Logan, Joshua), Eisen, Sergio, 61/185

**Can't Stop the Music** (Walker, Nancy), Martínez, Juan Pablo, 28/180

**Cantando bajo la lluvia** (Donen, Stanley y Kelly, Gene), Rojas, Eduardo, 56/185

**Carne viva** (Goyeneche, Marcelo), Locatelli, Marina, 26/186

**Carros usados** (Zemeckis, Robert), Martínez, Juan Pablo, 47/178

**Cartas desde Iwo Jima** (Eastwood, Clint), Russo, Eduardo, 16/177

- Masaedo, Agustín, 63/178  
**Casino Royale** (Campbell, Martin), Kairuz, Mariano, 21/176

**Caterina en Roma** (Virzi, Paolo), Ivachow, Lilian Laura, 42/178

**Chitty Chitty Bang Bang** (Hughes, Ken), Eisen, Sergio, 62/185

**Cine Negro** (Wenger, Mariana), Domínguez, Juan Manuel, 29/185

**Cinéfios a la intemperie** (García, Calors Oscar y Slavutzky, Alfredo), Trerotola, Diego, 14/186

**Ciudad en celo** (Gaffet, Hernán), Binder, Tomás, 17/179

**Cobra Verde** (Herzog, Werner), Castagna, Gustavo J., 55/187

**Cobrador, In God We Trust** (Leduc, Paul), Locatelli, Marina, 36/187

**Cocalero** (Landes, Alejandro), Rojas, Eduardo, 8/180

**Colección Laurel y Hardy - Volumen 1** (AA. VV.), Brodersen, Diego, 47/177

**Colma: el musical** (Wong, Richard), Domínguez, Juan Manuel, 56/180

- Karstulovich, Federico, 57/185

**Colorín colorado, este cuento...** (Boiger, Paul, J. y Kaplan, Yvette), Kairuz, Mariano, 23/180

**Come la sombra** (Spada, Marina), Binder, Tomás, 36/179

**Cómo celebré el fin del mundo** (Mitulescu, Catalin), Karstulovich, Federico, 26/186

**Condimentos para el amor** (Mayeda Berges, Paul), Vieytes, Marcos, 37/181

**Conozco la canción** (Resnais, Alain), Vieytes, Marcos, 14/182

**Conquista sangrienta** (Verhoeven, Paul), Rojas, Eduardo, 20/183

**Conquistadores** (Nispel, Marcus), Karstulovich, Federico, 16/179

**Copacabana** (Rejtman, Martin), D'Espósito, Leonardo, 45/180

**Corazón de cristal** (Herzog, Werner), Segal, Guido, 47/186

**Corazones** (Resnais, Alain), Pena, Jaime, 5/182

**Crank** (Nevelidine, Mark y Taylor, Brian), Brega, Nazareno, 10/178

- Vieytes, Marcos, 57/179  
- Segal, Guido, 57/179

**Crimen perfecto** (Hoblit, Gregory), Trerotola, Diego, 39/181

**Crímenes oscuros** (Kurosawa, Kiyoshi), Masaedo, Agustín, 24/187

- Karstulovich, Federico, 25/187

**Cristo y demonios en Nueva España** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 57/187

**Cuando ella saltó** (Farsi, Sabrina), D'Espósito, Leonardo, 31/186

**Cuéntame tu historia** (Mamet, David), Martínez, Juan Pablo, 42/178

**Daft Punk's Electroma** (Bangalter, Thomas y De Homem-Christo, Guy Manuel), Vieytes, Marcos, 37/179

**De paso** (Elias, Ricardo), Rojas, Eduardo, 30/177

**¿De quién es el portaligas?** (Páez, Fito), D'Espósito, Leonardo, 18/185

- Rojas, Eduardo, 19/185  
**Dead or Alive 2 - Sangre**

**Yakuza** (Miike, Takashi), D'Espósito, Leonardo, 48/184

**Débilos y poderosos** (Wellman, William A.), Brodersen, Diego, 50/182

**Dejá vu** (Scott, Tony), D'Espósito, Leonardo, 11/177

- Vieytes, Marcos, 12/177  
- Karstulovich, Federico, 12/177

- Segal, Guido, 13/177  
- Panozzo, Marcelo, 14/177

- Trancón, Manuel, 14/177  
- Rojas, Eduardo, 14/177

**Delicias turcas** (Verhoeven, Paul), Brodersen, Diego, 18/183

**Delirios de fama: Tenacious D** (Lynch, Liam), Panozzo, Marcelo, 27/177

**Desapareció una noche** (Affleck, Ben), Porta Fouz, Javier, 18/187

**Descontrol** (Verhoeven, Paul), Karstulovich, Federico, 19/183

**Deslizando a la gloria** (Gordon, Josh y Speck, Will), Panozzo, Marcelo, 46/185

**Después del casamiento** (Bier, Susanne), Rojas, Eduardo, 35/187

**Día de justicia** (Boetticher, Budd), Karstulovich, Federico, 41/180

**Diamante de sangre** (Zwick, Edward), Kairuz, Mariano, 21/178

**Dick Tracy** (Beatty, Warren), Martínez, Juan Pablo, 47/179

**Diez mil años más viejos** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 59/187

**Dinero del cielo** (Ross, Herbert), Panozzo, Marcelo, 57/185

**Don't Look Back** (Pennebaker, D. A.), Martínez, Juan Pablo, 56/184

**Donde sueñan las hormigas verdes** (Herzog, Werner), Rojas, Eduardo, 55/187

**Dong** (Zhia Zhang-ke), Gamberini, Marcela, 57/180

**Dostoevsky's Travels** (Pawlikowski, Pawel), Castagna, Gustavo J., 46/180

**Drácula - Edición de colecciónistas** (Coppola, Francis Ford), Martínez, Juan Pablo, 52/185

**Dragones: destinos de fuego** (Schuldt, Eduardo), Kairuz, Mariano, 21/178

**Drawing restraint 9** (Barney, Matthew), Segal, Guido, 27/185

**Duro de matar 4.0** (Wiseman, Len), Schmoller, Ezequiel, 10/184

- Domínguez, Juan Manuel, 12/184

- Kairuz, Mariano, 13/184  
- Binder, Tomás, 14/184

**Ecos de un reino oscuro** (Herzog, Werner), Brega, Nazareno, 55/187

**Edmond** (Gordon, Stuart), D'Espósito, Leonardo, 49/185

**Efecto Zero** (Kasdan, Jake), D'Espósito, Leonardo, 43/178

**El afinador de terremotos** (Quay, Stephen y Timothy), Segal, Guido, 39/183

- Brega, Nazareno, 39/183  
**El amor y la ciudad**

(Constantini, María Teresa), Ojea, Marcela, 22/180

**El árbol** (Fontán, Gustavo), Russo, Eduardo, 14/176

- Villegas, Juan, 15/176  
**El arca** (Buscarini, Juan Pablo), Domínguez, Juan Manuel, 42/183

**El arco** (Kim Ki-duk), Vieytes, Marcos, 20/177

**El asesinato de Jesse James...** (Dominik, Andrew), Karstulovich, Federico, 28/187

- García, Jorge, 29/187  
**El barco fantasma** (Robson, Mark), Martínez, Juan Pablo, 56/183

**El Belgrano, historia de héroes** (Roubio, Juan Pablo), Locatelli, Marina, 42/183

**El buen pastor** (De Niro, Robert), Schmoller, Ezequiel, 18/178

- Brodersen, Diego, 57/179  
**El Caimán** (Moretti, Nanni), Rojas, Eduardo, 23/183

**El cantante** (Giannoli, Xavier), Porta Fouz, Javier, 25/182

**El cazador de Wolf Creek** (McLean, Greg), Trerotola, Diego, 24/177

**El cielo gira** (Álvarez, Mercedes), Vieytes, Marcos, 12/185

- Karstulovich, Federico, 34/186

**El contrato** (Beresford, Bruce), Schell, Hernán, 26/182

**El cuarto hombre** (Verhoeven, Paul), Schell,

Hernán, 20/183  
**El culto siniestro** (LaBute, Neil), Karstulovich, Federico, 15/179

**El descanso** (Meyers, Nancy), Ojea, Marcela, 15/177

- D'Espósito, Leonardo, 43/178

**El destino** (Pereira, Miguel), García Pullés, Josefina, 30/184

**El día que bombardearon Buenos Aires** (Goyeneche, Marcelo), Locatelli, Marina, 26/186

**El duelo** (Yu, Ronny), Brega, Nazareno, 35/181

**El enigma de Kaspar Hauser** (Herzog, Werner), Rojas, Eduardo, 46/186

**El exterior** (Criscolo, Sergio), D'Espósito, Leonardo, 27/184

- García, Jorge, 27/184  
**El frío beso de la muerte**

(Soavi, Michele), Martínez, Juan Pablo, 54/184

**El Gauchito Gil, la sangre inocente** (Becher, Ricardo y Larrinaga, Tomás), Vieytes, Marcos, 19/176

**El gran éxtasis del escultor de madera Steiner** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 46/186

**El grito 2** (Shimizu, Takashi), Martínez, Juan Pablo, 30/177

**El halcón anda suelto** (Lehmann, Michael), Segal, Guido, 46/178

**El Hombre Araña 2.1** (Raimi, Sam), Martínez, Juan Pablo, 47/179

**El Hombre Araña 3** (Raimi, Sam), Porta Fouz, Javier, 21/180

- Lingenti, Alejandro, 32/182

**El hombre del año** (Levinson, Barry), Domínguez, Juan Manuel, 56/181

**El hombre leopardo** (Tourneur, Jacques), Martínez, Juan Pablo, 56/183

**El hombre robado** (Piñero, Mattias), Martínez, Juan Pablo, 47/180

**El hombre sin sombra** (Verhoeven, Paul), Segal, Guido, 22/183

**El infinito sin estrellas** (González Amer, Edgardo), Segal, Guido, 32/186

**El joven manos de tijera** (Burton, Tim), Martínez, Juan Pablo, 56/184

- Domínguez, Juan Manuel, 56/186

**El juego de la silla** (Katz, Ana), Brega, Nazareno, 43/178

**El juego del miedo IV** (Bousman, Darren Lynn), Domínguez, Juan Manuel, 31/186

**El laberinto del fauno** (Del Toro, Guillermo), Brega, Nazareno, 16/176

- Trerotola, Diego, 17/176  
**El libro de la selva**

(Reithman, Wolfgang), D'Espósito, Leonardo, 46/187

**El nacimiento** (Hardwicke, Catherine), Trerotola, Diego, 22/176

**El niño de barro** (Algora, Jorge y Galla, Eliana), Locatelli, Marina, 30/185

**El otro** (Rotter, Ariel), Gamberini, Marcela, 20/181

- Binder, Tomás, 21/181  
**El pasado** (Babenco, Héctor), Ojea, Marcela, 20/186  
-, Segal, Guido, 21/186  
**El pirata** (Minnelli, Vincente), Schell, Hernán, 57/185  
**El poeta del Guarán** (Martini Crotti, Federico), Trerotola, Diego, 30/186  
**El reportero** (McKay, Adam), Martínez, Juan Pablo, 46/178  
-, Domínguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín, 11/185  
**El resultado del amor** (Sudela, Eliseo), Porta Fouz, Javier, 28/184  
**El rey y yo** (Lang, Waller), Eisen, Sergio, 63/185  
**El sabor del Edén** (Hofmann, Michael), Brega, Nazareno, 28/185  
**El salto de Christian** (Calcagno, Eduardo), Locatelli, Marina, 31/184  
**El sospechoso** (Hood, Gavin), Domínguez, Juan Manuel, 30/186  
**El telón de azúcar** (Guzmán Urzúa, Camila), Rojas, Eduardo, 51/180  
-, García, Jorge, 51/180  
**El tiempo** (Kim Ki-duk), Gamberini, Marcela, 8/179  
**El tiempo que se queda** (Torres Leiva, José Luis), García, Jorge, 55/180  
**El traductor** (Torre, Olivero), García Pullés, Josefina, 40/181  
**El triunfo de los nerds** (Fortenberry, John), Karstulovich, Federico, 43/178  
**El último rey de Escocia** (McDonald, Kevin), Noriega, Gustavo, 19/178  
**El último vals** (Scorsese, Martin), Noriega, Gustavo, 52/184  
**El vencedor del futuro** (Verhoeven, Paul), Martínez, Juan Pablo, 55/182  
-, Trancón, Manuel, 21/183  
**El violín** (Vargas, Francisco), Trerotola, Diego, 16/179  
**Empire Records** (Moyle, Allan), Ojea, Marcela, 47/178  
**En busca de la felicidad** (Muccino, Gabriele), Schmolier, Ezequiel, 25/177  
**En el hoyo** (Rufo, Juan Carlos), Binder, Tomás, 6/176  
**En la boca del león** (Grupo de Cine Insurgente), Locatelli, Marina, 26/186  
**Encarnación** (Berneri, Anahí), Porta Fouz, Javier, 16/185  
**Encounters at the End of the World** (Herzog, Werner), Wolf, Sergio, 60/187  
**Encuentros cercanos del tercer tipo** (Spielberg, Steven), Martínez, Juan Pablo, 57/186  
**Enemigo mío** (Petersen, Wolfgang), Karstulovich, Federico, 56/186  
**Enredos de oficina** (Judge, Mike), Trerotola, Diego, 43/178  
**Entre mujeres** (Kasdan, Jonathan), Gamberini, Marcela, 30/185  
**Eragon** (Fangmeier, Stefan), Brega, Nazareno, 30/177  
**Escándalo** (Eyre, Richard), Karstulovich, Federico, 18/179  
**Ese mismo loco afán** (Muzio, Enrique), Karstulovich, Federico, 41/181  
**Ese oscuro objeto del deseo** (Buñuel, Luis), Martínez, Juan Pablo, 56/184

- Karstulovich, Federico, 48/185  
**Esposa último modelo** (Schlieper, Carlos), Trancón, Manuel, 47/178  
**Están entre nosotros** (Pisanthanakun, Banjong y Wongpoom, Parkpoom), Brega, Nazareno, 20/176  
**Estrellas** (León, Federico y Martínez, Marco), Trerotola, Diego, 20/187  
**Euroviaje censurado** (Schaffer, Jeff, Mandel, David y Berg, Alec), Martínez, Juan Pablo, 46/178  
**Evolución** (Reitman, Ivan), Panozzo, Marcelo, 47/178  
**Exiled** (To, Johnny), Segal, Guido, 39/179  
**Experto en diversión** (Hughes, John), Domínguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín, 10/185  
**Exterminio 2** (Fresnadillo, Juan Carlos), Schmolier, Ezequiel, 39/181  
-, Masaedo, Agustín, 32/182  
**Extranjera** (De Oliveira César, Inés), García, Jorge, 46/180  
**Familia Lugones** (Hernández, Paula), García Pullés, Josefina, 27/182  
**Fantasma** (Alonso, Lisandro), Russo, Eduardo, 54/181  
**Fast, Cheap & Out of Control** (Morris, Errol), Masaedo, Agustín, 50/181  
**Fata Morgana** (Herzog, Werner), Russo, Eduardo, 45/186  
**Ficción** (Gay, Cesc), Domínguez, Juan Manuel y Segal, Guido, 6/180  
**Filmatron** (Parés, Pablo), Martínez, Juan Pablo, 49/180  
-, Brega, Nazareno, 24/184  
**Fimfárum 2** (A.A.V.V.), Kairuz, Mariano, 56/180  
**Fin de semana de locos** (Hanson, Curtis), Brega, Nazareno, 44/178  
**Final de obra** (Glusman, José), Locatelli, Marina, 27/182  
**Fitzcarraldo** (Herzog, Werner), Castagna, Gustavo J., 54/187  
**Flandres** (Dumont, Bruno), García, Jorge, 41/179  
-, Trerotola, Diego, 36/183  
**For Your Consideration** (Guest, Christopher), Schell, Hernán, 49/180  
**Foto Bonaudi** (Tarrío, Gustavo), Trerotola, Diego, 10/180  
**Fotografías** (Di Tella, Andrés), Gamberini, Marcela, 28/181  
**From a Night's Porter Point of View** (Kieslowski, Krzysztof), Masaedo, Agustín, 40/180  
**Fuga** (Larrain, Pablo), D'Espósito, Leonardo, 20/178  
**Funny Ha Ha** (Bujalski, Andrew), Segal, Guido, 11/179  
-, Veytes, Marcos, 45/187  
**Fusilados en Floresta** (Ceballos, Diego), Trerotola, Diego, 21/176  
**Fútbol Kung Fu** (Chow, Stephen), Domínguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín, 10/185  
**Futuro ilimitado** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 45/186  
**Futuro perfecto** (Galperin, Mariano), Brega, Nazareno, 29/185  
**Gallipoli** (Ornek, Toiga), Locatelli, Marina, 33/187  
**Gambartes, verdades esenciales** (Mato, Miguel), Locatelli, Marina, 31/185  
**Garrincha, alegría del pue-**

**blo** (De Andrade, Joaquim Pedro), Rojas, Eduardo, 49/180  
**Garúa** (Corrado, Gustavo), Ojea, Marcela, 28/182  
**Gasherbrum, la montaña luminosa** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 55/187  
**Gates of Heaven** (Morris, Errol), Karstulovich, Federico, 49/181  
**Gauguin** (Resnais, Alain), Binder, Tomás, 8/182  
**Gaviotas blindadas. Historias del PRT-ERP** (Grupo Mascaró), García, Jorge, 26/184  
**Germán** (A.A. V.V.), Noriega, Gustavo, 28/184  
**Gesualdo, muerte para cinco voces** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 57/187  
**Ghost Rider - El vengador fantasma** (Johnson, Marc Steven), Schell, Hernán, 15/179  
**Gigi** (Minnelli, Vincente), D'Espósito, Leonardo, 56/185  
**Giovanna d'Arco** (Herzog, Werner), 57/187  
**God's Angry Man** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 54/187  
**Gold Diggers of 1935** (Berkeley, Busby), Vazquez Prieto, Paula, 58/185  
**Golpe al corazón** (Coppola, Francis Ford), Rojas, Eduardo, 58/185  
**Golpe de furia** (Chan, Benny), Schell, Hernán, 55/184  
**Graciadío** (Perrone, Raúl), Masaedo, Agustín, 55/181  
**Grande para la ciudad** (Estrada, Andrés P. y Schmitman, Juan), Campero, Agustín, 54/180  
**Gremlins 2: La nueva generación** (Dante, Joe), Domínguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín, 10/185  
**Grito de piedra** (Herzog, Werner), Karstulovich, Federico, 56/187  
**Grizzly Man** (Herzog, Werner), Noriega, Gustavo, 59/187  
**Guernica** (Resnais, Alain), Castagna, Gustavo J., 8/182  
**Hace un año en Marienbad** (Resnais, Alain), Russo, Eduardo, 10/182  
**Hacer patria** (Blaustein, David), Rojas, Eduardo, 29/184  
**Haciendo historia** (Hytner, Nicholas), D'Espósito, Leonardo, 55/186  
**Hairspray** (Shankman, Adam), Trerotola, Diego, 22/184  
-, Brega, Nazareno, 23/184  
**Hairspray** (Waters, John), Martínez, Juan Pablo, 49/187  
**Halloween, el comienzo** (Zombie, Rob), Kairuz, Mariano, 16/186  
**Happy Feet: el pingüino** (Miller, George), D'Espósito, Leonardo, 18/176  
-, Domínguez, Juan Manuel, 64/178  
**Harry Potter y la Orden del Fénix** (Yates, David), Brega, Nazareno, 42/183  
**Hedwig and the Angry Inch** (Mitchell, John Cameron), Trerotola, Diego, 59/185  
**Hellboy** (Del Toro, Guillermo), Martínez, Juan Pablo, 47/179  
**Heracles** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 44/186  
**Hércules 56** (Da-Rin, Silvio), García, Jorge, 34/187  
**Hiroshima, mon amour** (Resnais, Alain), Gamberini, Marcela, 9/182  
**Hollywoodland** (Coulter,

Allen), Agustín Campero, 28/177  
**Hombre muerto** (Jarmusch, Jim), Martínez, Juan Pablo, 57/186  
**Hondo** (Farrow, John), Brodersen, Diego, 50/182  
**Honor de cavallería** (Serra, Albert), Domínguez, Juan Manuel, 35/179  
-, Rojas, Eduardo, 35/179  
-, Veytes, Marcos, 16/184  
**Horcón, al sur de ninguna parte** (Gonçalves, Rodrigo), Locatelli, Marina, 40/181  
**Hostel: Parte 2** (Roth, Eli), D'Espósito, Leonardo, 29/182  
**How Much Wood Would a Woodchuck Chuck...** (Herzog, Werner), Brega, Nazareno, 46/186  
**Hulk** (Lee, Ang), Martínez, Juan Pablo, 47/179  
**Hulot al volante** (Tati, Jacques), Martínez, Juan Pablo, 60/180  
**Hunabku** (César, Pablo), Ojea, Marcela, 36/187  
**I Don't Want to Sleep Alone** (Tsai Ming-liang), Segal, Guido, 38/179  
**I Want to Go Home** (Resnais, Alain), D'Espósito, Leonardo, 13/182  
**El registro de matrimonios** (Bellocchio, Marco), Rojas, Eduardo, 56/180  
**Imperio** (Lynch, David), Porta Fouz, Javier, 2/184  
-, Segal, Guido, 33/185  
**Incident al Loch Ness** (Penn, Zak), Russo, Eduardo, 43/186  
**Incorregibles** (Ledo, Rodolfo), Ojea, Marcela, 42/183  
**Infame** (McGrath, Douglas), Gamberini, Marcela, 41/183  
**Infección** (Ochiai, Masayuki), Veytes, Marcos, 21/176  
**¿Infidelidad?** (Menassa, Miguel Óscar J.), Locatelli, Marina, 40/181  
**Inocencia salvaje** (Garrel, Philippe), Karstulovich, Federico, 26/185  
-, Trerotola, Diego, 26/185  
**Intriga en Berlín** (Soderbergh, Steven), Vazquez Prieto, Paula, 55/183  
**Instrument** (Cohen, Jern), Brega, Nazareno, 49/180  
**Invisión** (Verhoeven, Paul), Trerotola, Diego, 22/183  
**Invasores** (Hirschbiegel, Oliver), Kairuz, Mariano, 29/185  
**Invisible** (Herzog, Werner), Segal, Guido, 58/187  
**Invisible** (Bergvall, Joel y Sandquist, Simon), D'Espósito, Leonardo, 55/183  
-, D'Espósito, Leonardo, 33/184  
**Invisible Waves** (Ratanaruaeng, Pen-ek), Rojas, Eduardo, 39/179  
**Isidoro, la película** (Messa, José Luis), Kairuz, Mariano, 42/183  
**Jackass: la película** (Tremaine, Jeff), Trerotola, Diego, 44/178  
**Jag Mandir: Das excentriche Privattheater des...** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 56/187  
**Jardins en automne** (Iosseliani, Otar), Domínguez, Juan Manuel, 40/179  
**Jesus Camp** (Swing, Heidi y Grady, Rachel), Rojas, Eduardo, 36/180  
**Jorge el curioso** (O'Callaghan, Matthew), Martínez, Juan Pablo, 39/178  
**Juego en la arena** (Herzog,

Werner), Masaedo, Agustín, 44/186  
**Juegos de amor esquivo** (Kechiche, Abdellatif), Noriega, Gustavo, 23/182  
**Juegos prohibidos** (Cassavetes, Nick), Brega, Nazareno, 31/185  
**Julietta de los espíritus** (Fellini, Federico), Brodersen, Diego, 38/178  
**Justicia a cualquier precio** (Lau Wai-keung), Segal, Guido, 35/187  
**Juventud en marcha** (Costa, Pedro), Karstulovich, Federico, 45/180  
**Kagemusha, la sombra del guerrero** (Kurosawa, Akira), Martínez, Juan Pablo, 28/180  
**Keetje Tippel** (Verhoeven, Paul), Brodersen, Diego, 18/183  
**Kids in the Hall: Caramelo del humor** (Makin, Kelly), Domínguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín, 11/185  
**Kirikou y la hechicera** (Ocelot, Michel), Martínez, Juan Pablo, 48/177  
-, Martínez, Juan Pablo, 39/178  
**Lamico de famiglia** (Sorrentino, Paolo), Brega, Nazareno, 47/180  
**L'amour à mort** (Resnais, Alain), Schell, Hernán, 13/182  
**La antena** (Sapir, Esteban), Villegas, Juan, 15/180  
-, D'Espósito, Leonardo, 15/180  
**La balada de Bruno S.** (Herzog, Werner), Binder, Tomás, 48/186  
**La Biblia... en el principio** (Huston, John), D'Espósito, Leonardo, 27/180  
**La cáscara** (Ameglio, Carlos), Trerotola, Diego, 30/184  
**La ciudad está tranquila** (Guédiguian, Robert), García, Jorge, 52/182  
**La conquista del honor** (Eastwood, Clint), Brodersen, Diego, 2/176  
-, Karstulovich, Federico, 5/176  
**La Dalia Negra** (De Palma, Brian), D'Espósito, Leonardo, 6/186  
-, Gamberini, Marcela, 8/186  
-, Kairuz, Mariano, 9/186  
-, Schell, Hernán, 38/187  
**La donna del lago** (Herzog, Werner), 57/187  
**La educación de las hadas** (Cuenda, José Luis), Gamberini, Marcela, 18/179  
**La esperanza vive en mí** (Binder, Mike), Kairuz, Mariano, 47/187  
**La familia del futuro** (Anderson, Stephen, J.), Domínguez, Juan Manuel, 17/179  
**La fuente de la vida** (Aronofsky, Darren), D'Espósito, Leonardo, 26/180  
**La guerra ha terminado** (Resnais, Alain), Rojas, Eduardo, 10/182  
**La historia de un amor** (Klifa, Thierry), Ivachow, Lilian Laura, 28/185  
**La idiocracia** (Judge, Mike), Kairuz, Mariano, 32/178  
**La importancia de llamarse Fidel** (Chávez, Amanda), Locatelli, Marina, 30/185  
**La inigualable defensa de la fortaleza Deutschkreuz** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 44/186  
**La libertad** (Alonso, Lisandro), Russo, Eduardo, 54/181  
**La línea recta** (De Orbe, José María), Campero,

Agustín, 53/180  
**La loma... no todo es lo que aparenta** (Garay, Roberto Luis), Martínez, Juan Pablo, 21/178  
**La maldición de la flor dorada** (Zhang Yimou), Veytes, Marcos, 34/181  
**La mejor juventud (primera parte)** (Tullio Giordana, Marco), García, Jorge, 39/181  
**La mejor juventud (segunda parte)** (Tullio Giordana, Marco), García, Jorge, 25/182  
**La muerte del presidente** (Range, Gabriel), Kairuz, Mariano, 31/185  
**La mujer de mis pesadillas** (Farrelly, Peter y Bobby), Veytes, Marcos, 31/187  
**La mujer rota** (Faena, Sebastián), Gamberini, Marcela, 31/186  
**La noche del señor Lazarescu** (Puiu, Cristi), Rojas, Eduardo, 8/176  
-, Karstulovich, Federico, 58/177  
**La noticia rebelde** (Wise, Robert), Eisen, Sergio, 63/185  
**La pasión de Beethoven** (Holland, Agnieszka), Masaedo, Agustín, 33/184  
**La peli** (Postiglione, Gustavo), Noriega, Gustavo, 12/180  
**La quiere... matar** (Parisot, Dean), Martínez, Juan Pablo, 44/178  
**La reencarnación** (Shimizu, Takashi), Karstulovich, Federico, 26/182  
**La Reina** (Fears, Stephen), Noriega, Gustavo, 2/178  
-, D'Espósito, Leonardo, 5/178  
-, Schell, Hernán, 6/178  
-, Rojas, Eduardo, 7/178  
**La salvaje y azul lejanía** (Herzog, Werner), D'Espósito, Leonardo, 60/187  
**La señal** (Darín, Ricardo), Veytes, Marcos, 20/185  
-, Porta Fouz, Javier, 21/185  
**La soledad** (González, Maximiliano), Rojas, Eduardo, 34/184  
**La Soufrière** (Herzog, Werner), Russo, Eduardo, 48/186  
**La telaraña de Charlotte** (Winick, Gary), Binder, Tomás, 28/177  
**La tierra tiembla** (Visconti, Luchino), García, Jorge, 47/177  
**La velocidad funda el olvido** (Shapcos, Marcelo), D'Espósito, Leonardo, 30/184  
**La verdadera historia de Capercucita Roja** (Edwards, Cory y Todd), Kairuz, Mariano, 20/178  
**La vida de los otros** (Henckel, von Donnersmarck, Florian), Veytes, Marcos, 13/180  
**La vida es una novela** (Resnais, Alain), Karstulovich, Federico, 12/182  
**La vie en rose** (Dahan, Olivier), D'Espósito, Leonardo, 40/181  
**Labios de churrasco** (Perrone, Raúl), Masaedo, Agustín, 55/181  
**Las campanas del alma: fe y superstición en Rusia** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 57/187  
**Las estatuas también mueren** (Resnais, Alain), Segal, Guido, 9/182  
**Las mantenidas sin sueños** (Fogwill, Vera y Desalvo, Martín), D'Espósito, Leonardo, 17/180  
**Las vacaciones del señor**

**Bean** (Bendelack, Steve), Schmoller, Ezequiel, 40/181

**Le prestige de la mort** (Moulet, Luc), Karstulovich, Federico, 40/180

**Lejos de Vietnam** (Resnais, Alain), García, Jorge, 10/182

**Leones por corderos** (Redford, Robert), Schmoller, Ezequiel, 33/187

**Les Gauloises** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 55/187

**Lessons of Darkness** (Herzog, Werner), Karstulovich, Federico, 57/187

**Letra y música** (Lawrence, Marc), Ojea, Marcela, 6/179

**Libero** (Rossi Stuart, Kim), Binder, Tomás, 22/182

**Licencia para casarse** (Kwapis, Ken), Domínguez, Juan Manuel, 31/184

**Ligeramente embarazada** (Apatow, Judd), Masaedo, Agustín, 24/185

- Martínez, Juan Pablo, 24/185

- Panozzo, Marcelo, 25/185

**Little Dieter needs to Fly** (Herzog, Werner), Noriega, Gustavo, 57/187

**Liv, Twinkle Twinkle Little Star** (Faisst, Heidi Maria), García, Jorge, 41/180

**Lo mejor de nuestras vidas** (Thompson, Danièle), Porta Fouz, Javier, 29/182

**Lo que el agua se llevó** (Feil, Sam y Bowers, David), D'Espósito, Leonardo, 20/176

- Panozzo, Marcelo, 58/177

**lOca academia de pilotos!**

**Parte dos** (Abrahams, Jay), Schell, Hernán, 44/178

**Los Cuatro Fantásticos y Silver Surfer** (Story, Tim), Domínguez, Juan Manuel, 29/182

**Los enanos también nacen pequeños** (Herzog, Werner), Russo, Eduardo, 45/186

**Los gatos no bailan** (Dindal, Mark), Kairuz, Mariano, 58/185

**Los hermanos caradura** (Landis, John), Masaedo, Agustín, 60/185

**Los médicos voladores de África del Este** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 45/186

**Los mensajeros** (Pang, Danny y Oxide), Karstulovich, Federico, 49/180

**Los muertos** (Alonso, Lisandro), Russo, Eduardo, 54/181

**Los ojos del mal** (Dark, Gregory), Schell, Hernán, 21/178

**Los paraguas de Cherburgo** (Demy, Jacques), Karstulovich, Federico, 58/185

**Los próximos pasados** (Muñoz, Lorena), Gamberini, Marcela, 24/181

- Rojas, Eduardo, 25/181

**Los seis signos de la luz** (Cunningham, David L.), Domínguez, Juan Manuel, 31/186

**Los Simpson, la película** (Silverman, David), Brega, Nazareno, 28/183

- Martínez, Juan Pablo, 30/183

- Karstulovich, Federico, 30/183

- Masaedo, Agustín, 30/183

**Los tiempos cambian** (Téchiné, André), Rojas, Eduardo, 10/179

**Los tortugas ninja están de vuelta** (Munroe, Kevin), Domínguez, Juan Manuel, 16/179

**Los traidores** (Gleyzer,

Raymundo), Campero, Agustín, 30/178

**Los últimos días** (Van Sant, Gus), Schmoller, Ezequiel, 48/182

**Luces al atardecer** (Kaurismäki, Aki), Ojea, Marcela, 20/184

**M** (Prividera, Nicolás), Rojas, Eduardo, 32/183

- Noriega, Gustavo, 33/183

- Prividera, Nicolás, 38/184

**Madres** (Weiger, Eduardo Félix), Vиейtes, Marcos, 20/180

**Maestros del horror: Jenifer - El rostro del horror** (Argento, Dario), Martínez, Juan Pablo, 52/185

**Mala racha** (Kasdan, Jake), Karstulovich, Federico, 45/178

**Man to Man** (Wargnier, Régis), Domínguez, Juan Manuel, 31/186

**María Antonieta: la reina adolescente** (Coppola, Sofia), Binder, Tomás, 4/177

- Domínguez, Juan Manuel, 4/177

- Masaedo, Agustín, 5/177

- Pena, Jaime, 6/177

- Panozzo, Marcelo, 6/177

- D'Espósito, Leonardo, 7/177

- Segal, Guido, 7/177

**María Bethania: música y perfume** (Gachot, Georges), García, Jorge, 21/180

**Marriage Stories** (Trestikova, Helena), Castagna, Gustavo J., 48/180

**Martín Fierro, la película** (Romero, Liliana y Ruiz, Norman), Kairuz, Mariano, 29/186

**Mary Poppins** (Stevenson, Robert), Eisen, Sergio, 62/185

**Más allá del espejo** (Jordá, Joaquín), Segal, Guido, 36/180

**Más extraño que la ficción** (Forster, Marc), Ojea, Marcela, 18/179

**Más que un hombre** (Breiva, Dady y Vallina, Gerardo), Panozzo, Marcelo, 22/185

**Matar o morir** (Davis, Michael), Brega, Nazareno, 28/186

**Mate Cosido, el bandolero fantasma** (Oviedo, Michelina), Locatelli, Marina, 40/181

**Medidas contra fanáticos** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 45/186

**Mejor solo que mal acompañado** (Hughes, John), Segal, Guido, 47/178

**Mélo** (Resnais, Alain), D'Espósito, Leonardo, 13/182

**Memories of Murder** (Bong Joon-no), Panozzo, Marcelo, 52/181

**Mercano, el marciano** (Antin, Juan), Domínguez, Juan Manuel, 44/178

**Mi dulce Jiniimaa** (Mashbat, Ochir), García Puelles, Josefina, 36/187

**Mi enemigo íntimo** (Herzog, Werner), Trancón, Manuel, 58/187

**Mi nombre es Tsotsi** (Hood, Gavin), Segal, Guido, 21/178

**Mi tío** (Tati, Jacques), Martínez, Juan Pablo, 60/180

**Mi tío de América** (Resnais, Alain), D'Espósito, Leonardo, 12/182

**Michael Clayton** (Gillroy, Tony), Schell, Hernán, 25/186

- Porta Fouz, Javier, 25/186

**Millie** (Hill, George Roy), Eisen, Sergio, 62/185

**Mimzy, la puerta al univer-**

so (Shaye, Robert), Kairuz, Mariano, 41/183

**Min** (Ho Yuhang), García, Jorge, 55/180

**Mis gloriosos hermanos** (Vallée, Jean-Marc), Binder, Tomás, 12/179

**Misión en Cachemira** (Chopra, Vidhu Vinod), Vиейtes, Marcos, 60/185

**Miss Universe 1929 - Lisl Goldarbeiter** (Forgács, Péter), García, Jorge, 48/180

**Molière** (Tirard, Laurent), D'Espósito, Leonardo, 33/184

**Momentos** (Bemberg, María Luisa), Brodersen, Diego, 53/184

**Mondo Psycho** (Crampí, Mad), Karstulovich, Federico, 22/176

**Moolaadé** (Sembene, Ousmane), Lingenti, Alejandro, 23/177

**Moulin Rouge, amor en rojo** (Luhmann, Baz), Masaedo, Agustín, 60/185

**Mr. Brooks** (Evans, Bruce A.), Martínez, Juan Pablo, 38/181

- Binder, Tomás, 38/181

- Domínguez, Juan Manuel, 32/182

**Mr. Death** (Morris, Errol), D'Espósito, Leonardo, 48/181

**Muerte en Bangkok** (Pang, Danny y Oxide), Segal, Guido, 27/180

**Mujer de lujo** (Salvadori, Pierre), D'Espósito, Leonardo, 30/185

**Muriel** (Resnais, Alain), García, Jorge, 10/182

**Murieron con las botas puestas** (Walsh, Raoul), Martínez, Juan Pablo, 49/187

**Música nocturna** (Filipelli, Rafael), Campero, Agustín, 40/180

- Gamberini, Marcela, 18/186

- Masaedo, Agustín, 19/186

- Rojas, Eduardo, 19/186

**Mutual Appreciation** (Bujaiski, Andrew), Brega, Nazareno, 41/179

**Nace una estrella** (Cukor, George), García, Jorge, 56/185

**Nacho libre** (Hess, Jared), D'Espósito, Leonardo, 37/178

**Nadie conoce a nadie** (Gil, Mateo), Martínez, Juan Pablo, 48/177

**Nadie quiere jugar conmigo** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 47/186

**Neil Young: Heart of Gold** (Demme, Jonathan), Domínguez, Juan Manuel, 44/179

**Nevar en Buenos Aires** (Miño, Miguel), Ojea, Marcela, 21/178

**Next, el vidente** (Tamahori, Lee), García Puelles, Josefina, 31/185

**Niebla de guerra** (Morris, Errol), Trancón, Manuel, 50/181

**Niños del hombre** (Cuaron, Alfonso), D'Espósito, Leonardo, 10/176

- Vиейtes, Marcos, 62/178

**Noche de paz** (Clairon, Christian), D'Espósito, Leonardo, 46/177

**Noche y niebla** (Resnais, Alain), Masaedo, Agustín, 9/182

**Noches mágicas de radio** (Altman, Robert), Karstulovich, Federico, 20/176

- Castagna, Gustavo J., 58/177

- Noriega, Gustavo, 31/182

**Norbit** (Robbins, Brian), D'Espósito, Leonardo,

19/179

**Nos fuimos** (Santiso, Gonzalo), Ojea, Marcela, 31/186

**Nosferatu** (Herzog, Werner), Rojas, Eduardo, 48/186

**Nueve canciones** (Winterbottom, Michael), Rojas, Eduardo, 54/183

- Domínguez, Juan Manuel, 54/183

**Número 23** (Schumacher, Joel), Karstulovich, Federico, 19/179

**Obsesión de sangre** (Argento, Dario), Trerotola, Diego, 46/179

**Old Joy** (Reichardt, Kelly), Masaedo, Agustín, 36/180

**Pacto siniestro** (Hitchcock, Alfred), Martínez, Juan Pablo, 56/183

**País de silencio y oscuridad** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 46/186

**Pánico en el Transiberiano** (Martín, Eugenio), Martínez, Juan Pablo, 48/177

**Paprika: el reino de los sueños** (Kon, Satoshi), D'Espósito, Leonardo, 47/185

**Paranoía** (Caruso, D. J.), Trerotola, Diego, 20/180

**Parejas** (Freundlich, Bart), Ojea, Marcela, 20/178

**Paris, je t'aime** (AA. VV.), Rojas, Eduardo, 13/179

**Paris-Marsella** (Martínez, Sebastián), Rojas, Eduardo, 19/180

**Partes privadas** (Thomas, Betty), D'Espósito, Leonardo, 45/178

**Pas sur la bouche** (Resnais, Alain), Domínguez, Juan Manuel, 14/182

**Pasión y ritmo: Idlewild** (Barber, Bryan), Panozzo, Marcelo, 44/177

- Karstulovich, Federico, 60/185

**Películas para no dormir** (De la Iglesia, Alex), Martínez, Juan Pablo, 55/182

- Martínez, Juan Pablo, 55/182

**Perdidos en la noche** (Schlesinger, John), Brodersen, Diego, 54/186

**Perfume: La historia de un asesino** (Tykwer, Tom), D'Espósito, Leonardo, 19/178

- Martínez, Juan Pablo, 56/179

**Perros de guerra** (Kang Woo-suk), Brodersen, Diego, 46/179

**Perseguidos por el pasado** (Von Ancken, David), Martínez, Juan Pablo, 27/185

**Perversa seducción** (Jacobson, David), D'Espósito, Leonardo, 53/182

**Pesadillas y alucinaciones** (AA.VV.), Domínguez, Juan Pablo, 49/187

**Pilgrimage** (Herzog, Werner), Brega, Nazareno, 58/187

**Piratas del Caribe: En el fin del mundo** (Verbinski, Gore), Schell, Hernán, 41/181

**Playa Marisco** (Ducastel, Olivier y Martineau, Jacques), Trerotola, Diego, 27/177

**Playtime** (Tati, Jacques), Vиейtes, Marcos, 60/180

- Martínez, Juan Pablo, 60/180

**Porque yo lo digo** (Lehmann, Michael), Brega, Nazareno, 28/182

**Portrait Werner Herzog**

(Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 55/187

**Premonición** (Yapo, Mennan), Brega, Nazareno, 26/182

**Prendiendo** (Dabed, Claudio), García Puelles, Josefina, 22/176

**Primitivo** (Katieman, Michael), Schmoller, Ezequiel, 27/182

**Princess Raccoon** (Suzuki, Seijun), Campero, Agustín, 47/180

**Prisionero del rock** (Thorpe, Richard), Trerotola, Diego, 55/185

**Providence** (Resnais, Alain), Rojas, Eduardo, 12/182

**Prueba de fe** (Hopkins, Stephen), D'Espósito, Leonardo, 23/180

**Pueblo chico** (Rudnik, Fernán), Locatelli, Marina, 36/187

**Pulqui, un instante...** (Fernández Mouján, Alejandro), Rojas, Eduardo, 38/180

- Panozzo, Marcelo, 16/182

**Pura sangre** (Ricciardi, Leo), Ojea, Marcela, 22/180

**¿Qué tal Bob?** (Oz, Frank), Schell, Hernán, 45/178

**Queer Duck, el pato gay** (Feinberg, Xeth), Schell, Hernán, 45/179

**Quei toro incontrí** (Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle), Karstulovich, Federico, 37/180

**¿Quién dice que es fácil?** (Taratuto, Juan), Noriega, Gustavo, 29/177

**Quiéreme** (Docampo Feijó, Beda), Ojea, Marcela, 36/187

**Radiant City** (Brown, Jim y Burns, Gary), Kairuz, Mariano, 48/180

**Rain Dogs** (Ho Yuhang), García, Jorge, 55/180

**Rambo - La trilogía** (AA. VV.), Martínez, Juan Pablo, 52/185

**Ratatouille** (Bird, Brad), Porta Fouz, Javier, 24/183

**Rebeldes con causa** (Becker, Walt), Kairuz, Mariano, 22/180

**Recortes de mi vida** (Murphy, Ryan), Domínguez, Juan Manuel, 26/180

**Regreso del Todopoderoso** (Shadyac, Tom), Vиейtes, Marcos, 32/184

**Réquiem** (Schmid, Hans-Christina), Vиейtes, Marcos, 30/185

**Rescaten a Papá Noel** (Dorado, Lucas), Martínez, Juan Pablo, 22/176

**Rescue Dawn** (Herzog, Werner), Vиейtes, Marcos, 60/187

**Resident Evil 3: Extinción** (Mulcahy, Russell), Kairuz, Mariano, 28/186

**Retratos de una pasión: un retrato...** (Shainberg, Steven), Schell, Hernán, 21/180

**Reyes de las olas** (Bramon, Ash y Buck, Chris), Kairuz, Mariano, 31/184

**Reyes y reina** (Desplechin, Arnaud), Segal, Guido, 24/182

**Ricky Bobby: loco por la velocidad** (McKay, Adam), Panozzo, Marcelo, 25/178

**Ricordati di me** (Muccino, Gabriele), Ivachow, Lillan Laura, 41/183

**RoboCop** (Verhoeven, Paul), Masaedo, Agustín, 20/183

**Rocky Balboa** (Stallone, Sylvester), Porta Fouz, Javier, 8/178

**Rocky: Antología** (AA. VV.), Martínez, Juan Pablo, 39/178

**Roots Time** (Jacobi, Silvestre), Schmoller, Ezequiel, 29/177

**Rush Hour 3** (Ratner, Brett), Locatelli, Marina, 34/184

**Sanctuary** (Ho Yuhang), García, Jorge, 55/180

**Santiago** (Moreira Salles, João), Brega, Nazareno, 44/180

**Schindler's Houses** (Emigholz, Heinz), Schmoller, Ezequiel, 36/179

**Scoop** (Allen, Woody), Noriega, Gustavo, 18/178

**Secretos íntimos** (Field, Todd), Ojea, Marcela, 22/177

**Seduciendo a un extraño** (Foley, James), García Puelles, Josefina, 22/180

**Seinfeld: Temporada 8** (AA.VV.), Martínez, Juan Pablo, 56/183

**Seinfeld: Temporada 9** (AA.VV.), Martínez, Juan Pablo, 57/186

**Sensaciones (historia del Sida en la Argentina)** (Aguilar, Hernán), Locatelli, Marina, 28/182

**Señales de vida** (Herzog, Werner), Karstulovich, Federico, 45/186

**Señora de nadie** (Bemberg, María Luisa), Brodersen, Diego, 53/184

**Serbian Epics** (Pawlikowski, Paweł), Masaedo, Agustín, 48/180

**Shall I Cry?** (Choi Chang-hwan), Brodersen, Diego, 37/179

**iSHHH! Súper secreto** (Zucker, Jerry, Zucker, David y Abrahams, Jim), Domínguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín, 10/184

**Shorthus** (Mitchell, John Cameron), Brodersen, Diego, 22/186

**Showgirls (Lo prohibido)** (Verhoeven, Paul), Martínez, Juan Pablo, 22/183

**Shrek Mercano** (Miller, Chris y Hui, Ramon), Masaedo, Agustín, 28/182

**Sicko** (Moore, Michael), Noriega, Gustavo, 18/184

- Schmoller, Ezequiel, 35/186

**Siempre hay un día feliz** (Donen, Stanley y Kelly, Gene), García, Jorge, 58/185

**Silvia Prieto** (Rejtman, Martín), Masaedo, Agustín, 45/178

**Sin reservas** (Hicks, Scott), Locatelli, Marina, 33/184

**Ski Kumping Pairs: Road to Torino 2006** (Richiro, Mashima), Brega, Nazareno, 55/180

**Smoking/No Smoking** (Resnais, Alain), Trerotola, Diego, 14/182

**Soldado de Orange** (Verhoeven, Paul), D'Espósito, Leonardo, 19/183

**Solo por hoy** (Rotter, Ariel), Martínez, Juan Pablo, 57/186

**Sombrero de copa** (Sandrich, Mark), Binder, Tomás, 55/185

**Somos Marshall** (McG), Domínguez, Juan Manuel, 53/182

**Sonadoras: Dreamgirls** (Condon, Bill), D'Espósito, Leonardo, 12/178

**Sonando con las estrellas** (McKellar, Don), D'Espósito, Leonardo, 46/177

**Sonando despierto** (Gondry, Michel), Masaedo, Agustín, 33/181

**Soñar no cuesta nada** (Triana, Rodrigo), García Puelles, Josefina, 32/186

**Sotuyo, sueños de un viejo**

cerro (López, Eduardo y Leira, Eliana), Locatelli, Marina, 31/185  
**Star!** (Wise, Robert), Eisen, Sergio, 62/185  
**Stardust, el misterio de la estrella** (Vaughn, Matthew), Domínguez, Juan Manuel, 30/186  
**State Legislature** (Wiseman, Frederick), Trancón, Manuel, 57/180  
**Stavisky** (Resnais, Alain), Masaedo, Agustín, 12/182  
**Step up, camino a la fama** (Fletcher, Anne), Ojea, Marcela, 30/177  
**Still Life** (Zhia Zhang-ke), Vieytes, Marcos, 57/180  
**Sueños de gloria** (Donaldson, Roger), Vieytes, Marcos, 12/176  
**Sueños de polvorón** (Alijo, Gabriel), Masaedo, Agustín, 54/180  
- Noriega, Gustavo, 9/184  
**Sunshine: Alerta solar** (Boyie, Danny), Schell, Hernán, 16/180  
-, Kairuz, Mariano, 16/180  
**Super** (Colecivo Super), Trerotola, Diego, 37/185  
**Supercan** (Du Chau, Frederik), Domínguez, Juan Manuel, 30/185  
**Supercool** (Mottola, Greg), Masaedo, Agustín, 2/186  
-, Martínez, Juan Pablo, 4/186  
**Susurros de terror** (Hendler, Stewart), D'Espósito, Leonardo, 36/187  
**Syndromes and a Century** (Wheeresathakul, Apichatpong), Brodersen, Diego, 35/179  
**Takehis** (Kitano, Takeshi), Trerotola, Diego, 24/186  
**Tan perversa como el diablo** (Dugari, Denis), D'Espósito, Leonardo, 46/178  
**Taxi Driver** (Scorsese, Martin), Campero, Agustín, 50/184  
**Te amo, te amo** (Resnais, Alain), García, Jorge, 11/182  
**Tearoom** (Jones, William E.), Karstulovich, Federico, 37/180  
**Terapias alternativas** (Durán, Carlos), Schell, Hernán, 15/179  
**Terciopelo azul** (Lynch, David), Martínez, Juan Pablo, 55/182  
**Terror en Silent Hill** (Gans, Christophe), Brodersen, Diego, 47/177  
**The Happiness of the Katakuris** (Mikie, Takashi), Domínguez, Juan Manuel, 58/185  
**The Host** (Bong Joon-ho), Trerotola, Diego, 2/179  
**The Island at the End of the World** (Martin, Raya), Castagna, Gustavo J., 39/180  
-, Segal, Guido, 39/180  
**The Pervert's Guide to Cinema** (Fiennes, Stephen), Brega, Nazareno, 39/179  
**The Quest: En busca de la ciudad perdida** (Van Damme, Jean-Claude), Martínez, Juan Pablo, 48/177  
**The Rocky Horror Picture Show** (Sharman, Jim), Segal, Guido, 60/185  
**The Thin Blue Line** (Morris, Errol), Karstulovich, Federico, 48/181  
**The Transformation of the World into Music** (Herzog, Werner), 57/187  
**The Travelling Wilburys Collection** (Panozzo, Marcelo), 51/184  
**The US vs. John Lennon** (Leaf, David y Scheinfeld, John), Rojas, Eduardo,

19/180  
**The White Diamond** (Herzog, Werner), Vieytes, Marcos, 59/187  
**This Filthy World** (Garlin, Jeff), Masaedo, Agustín, 41/180  
**Tiempo de vivir** (Ozon, François), Noriega, Gustavo, 17/178  
-, Karstulovich, Federico, 17/178  
**Tierney Gearon: The Mother Project** (Youngelson, Jack y Sutherland, Peter), Schell, Hernán, 38/180  
**Tirador** (Fuqua, Antoine), D'Espósito, Leonardo, 20/180  
**Tocar el cielo** (Carnevale, Marcos), Locatelli, Marina, 29/184  
**Toda la memoria del mundo** (Resnais, Alain), D'Espósito, Leonardo, 9/182  
**Tommy** (Russell, Ken), Segal, Guido, 59/185  
**Tonto y retonto** (Farrelly, Peter y Bobby), Martínez, Juan Pablo, 49/187  
**Transformers** (Bay, Michael), Domínguez, Juan Manuel, 40/183  
-, Schell, Hernán, 40/183  
**Tres de corazones** (Renán, Sergio), Schell, Hernán, 17/180  
**Trono de sangre** (Kurosawa, Akira), García, Jorge, 47/177  
**Tu, yo y todos los demás** (July, Miranda), Ojea, Marcela, 38/183  
**Twin Peaks: La segunda temporada** (Lynch, David), Martínez, Juan Pablo, 56/184  
**Últimas palabras** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 44/186  
**Un americano en París** (Minnelli, Vincente), Campero, Agustín, 56/185  
**Un buen año** (Scott, Ridley), Karstulovich, Federico, 22/176  
**Un día en Nueva York** (Donen, Stanley y Kelly, Gene), García, Jorge, 58/185  
**Un gran chico** (Wertz, Chris y Paul), Domínguez, Juan Manuel, 46/178  
**Un largo y doloroso camino** (Zhang Yimou), Brodersen, Diego, 38/178  
**Un montón de sueños** (Blank, Les), Brega, Nazareno, 42/186  
**Un peso, un dólar** (Condron, Gabriel), Porta Fouz, Javier, 34/184  
**Un pogrom en Buenos Aires** (Szwarcbart, Hernán), Rojas, Eduardo, 32/187  
-, Campero, Agustín, 32/187  
**Un porteo pequeño, pequeño** (Ramos, Mariano), Karstulovich, Federico, 22/176  
**Un ratoncito duro de cazar** (Verbinski, Gore), Ivachow, Lilian, Laura, 45/178  
**Una isla en el cielo** (Weilman, William A.), Brodersen, Diego, 50/182  
**Una loca película épica** (Friedberg, Jason y Seltzer, Aaron), D'Espósito, Leonardo, 19/179  
**Una mirada a la oscuridad** (Linklater, Richard), Segal, Guido, 34/178  
-, Russo, Eduardo, 36/178  
**Una noche en el museo** (Levy, Shawn), D'Espósito, Leonardo, 26/177  
-, Kairuz, Mariano, 26/177  
**Una noche en la Tierra** (Jarmusch, Jim), Martínez, Juan Pablo, 57/186  
**Una novia errante** (Katz, Ana), Noriega, Gustavo, 9/181

-, Rojas, Eduardo, 11/181  
**Una película de huevos** (Riva Palacio Alariste, Gabriel y Rodolfo), Kairuz, Mariano, 30/177  
**Una tragedia americana** (Lee, Spike), Brodersen, Diego, 44/187  
**Una vida en secreto** (Amaral, Suzana), Rojas, Eduardo, 30/177  
**UPA! Una película argentina** (Giralt, Santiago, Tokar, Camila y Garateguy, Tamara), Noriega, Gustavo, 35/180  
-, D'Espósito, Leonardo, 35/180  
-, Porta Fouz, Javier, 10/186  
-, Vieytes, Marcos, 11/186  
**Vacas gordas** (Peretti, Giorgio), Locatelli, Marina, 34/184  
**Van Gogh** (Resnais, Alain), Panozzo, Marcelo, 8/182  
**Venus** (Michell, Roger), Trancón, Manuel, 42/183  
**Vernon, Florida** (Morris, Errol), Vieytes, Marcos, 49/181  
**VHS Kahloucha** (Belkhadji, Néjib), Domínguez, Juan Manuel, 54/180  
**Views of a Retired Night Porter** (Horvath, Andreas), Masaedo, Agustín, 40/180  
**Violación de domicilio** (Minghella, Anthony), Noriega, Gustavo, 27/177  
**Visperas** (Goggi, Daniela), Trerotola, Diego, 28/177  
**Vitus** (Murer, Fredi M.), Rojas, Eduardo, 29/186  
**Vivo o muerto** (Mike, Takashi), Brodersen, Diego, 25/180  
**Voces en el bosque** (McKee, Lucky), Martínez, Juan Pablo, 45/177  
**Werner Herzog Eats His Shoe** (Blank, Les), Brega, Nazareno, 42/186  
**Wheel of Time** (Herzog, Werner), Brega, Nazareno, 59/187  
**Wild Tigers I Have Known** (Archer, Cam), Martínez, Juan Pablo, 54/180  
**Wings of Hope** (Herzog, Werner), Noriega, Gustavo, 58/177  
**Woman on the Beach** (Hong Sang-soo), Vieytes, Marcos, 37/179  
**Woodabee, pastores del sol** (Herzog, Werner), Masaedo, Agustín, 55/187  
**Woyzeck** (Herzog, Werner), Castagna, Gustavo J., 48/186  
**XXY** (Puenzo, Lucía), Trerotola, Diego, 29/181  
**Yella** (Petzold, Christian), García, Jorge, 38/180  
**Yesterday Once More** (To, Johnny), Brega, Nazareno, 14/180  
**Yo la recuerdo ahora** (Lescovich, Néstor), García Pullés, Josefina, 32/186  
**Yo los declaro marido y...** (Larry, Dugan, Dennis), Kairuz, Mariano, 28/185  
**Yo pregunto a los presentes...** (Guzzo, Alejandra), Locatelli, Marina, 26/186  
**You Shoot, I Shoot** (Pang Ho-cheung), Ojea, Marcela, 16/178  
**Zatoichi** (Kitano, Takeshi), Domínguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín, 11/185  
**Zelig** (Allen, Woody), Martínez, Juan Pablo, 28/180  
**Zidane, un portrait du 21e siècle** (Gordon, Douglas y Parreno, Philippe), Vieytes, Marcos, 42/179  
**Zodiaco** (Fincher, David), Ojea, Marcela, 30/181  
-, Schell, Hernán, 31/181

## [ 2 ] DIRECTORES, ACTORES, OTROS PERSONAJES

**AA. VV.**  
A propósito de Buenos Aires, (Ojea, Marcela), 29/177  
Colección Laurel y Hardy - Volumen 1, (Brodersen, Diego), 47/177  
Rocky: Antología, (Martínez, Juan Pablo), 39/178  
Paris, je l'aime, (Rojas, Eduardo), 13/179  
Germán, (Noriega, Gustavo), 28/184  
Rambo - La trilogía, (Martínez, Juan Pablo), 52/185  
Fimfárum 2, (Kairuz, Mariano), 56/180  
Seinfeld: Temporada 8, (Martínez, Juan Pablo), 56/183  
Seinfeld: Temporada 9, (Martínez, Juan Pablo), 57/186  
Pesadillas y alucinaciones, (Martínez, Juan Pablo), 49/187  
**Abrahams, Jay**  
¡Loca academia de pilotos! Parte dos, (Schell, Hernán), 44/178  
**Abrahams, Jim**  
¡Shhhhh! Súper secreto, (Domínguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín), 10/185  
**Affleck, Ben**  
Desapareció una noche, (Porta Fouz, Javier), 18/187  
**Aguilar, Hernán**  
Sensaciones (historia del Sida en la Argentina), (Locatelli, Marina), 28/182  
**Aldrich, Robert**  
nota, (García, Jorge), 60/184  
**Alemann, Marie-Louise**  
-, (García, Jorge), 49/183  
**Algora, Jorge**  
El niño de barro, (Locatelli, Marina), 30/185  
**Alijo, Gabriel**  
Sueños de polvorón, (Masaedo, Agustín), 54/180  
-, (Noriega, Gustavo), 9/184  
**Allen, Woody**  
Scoop, (Noriega, Gustavo), 18/178  
Zelig, (Martínez, Juan Pablo), 28/180  
**Alonso, Lisandro**  
La libertad, (Russo, Eduardo), 54/181  
Los muertos, (Russo, Eduardo), 54/181  
Fantasma, (Russo, Eduardo), 54/181  
**Altman, Robert**  
Noches mágicas de radio, (Karstulovich, Federico), 20/176  
-, (Noriega, Gustavo), 58/177  
-, (Noriega, Gustavo), 31/182  
**Álvarez, Mercedes**  
entrevista, 14/185  
El cielo gira, (Vieytes, Marcos), 12/185  
-, (Karstulovich, Federico), 34/186  
**Amaral, Suzana**  
Una vida en secreto, (Rojas, Eduardo), 30/177  
**Ameglio, Carlos**  
La cáscara, (Trerotola, Diego), 30/184  
**Anderson, Stephen, J.**  
La familia del futuro, (Domínguez, Juan Manuel), 17/179  
**Antín, Juan**  
Mercano, el marciano, (Domínguez, Juan Manuel), 44/178  
**Antonioni, Michelangelo**  
nota, (García, Jorge), 61/183  
-, (Russo, Eduardo), 62/183  
**Apatow, Judd**  
Ligeramente embarazada,

(Masaedo, Agustín), 24/185  
-, (Martínez, Juan Pablo), 24/185  
-, (Panozzo, Marcelo), 25/185  
**Archer, Cam**  
Wild Tigers I Have Known, (Martínez, Juan Pablo), 54/180  
**Argento, Dario**  
Obsesión de sangre, (Trerotola, Diego), 46/179  
Maestros del horror: Jennifer - El rostro del horror, (Martínez, Juan Pablo), 52/185  
**Aronofsky, Darren**  
La fuente de la vida, (D'Espósito, Leonardo), 26/180  
**Attenborough, Richard**  
A Chorus Line, (Ojea, Marcela), 60/185  
**Ayala Blanco, Jorge**  
entrevista, 59/177  
**Babenco, Héctor**  
El pasado, (Ojea, Marcela), 20/186  
-, (Segal, Guido), 21/186  
**Bacon, Lloyd**  
Calle 42, (Panozzo, Marcelo), 55/185  
**Bangalter, Thomas**  
Daft Punk's Electroma, (Vieytes, Marcos), 37/179  
**Bär, Eva**  
entrevista, 12/186  
**Barber, Bryan**  
Pasión y ritmo: Idlewild, (Panozzo, Marcelo), 47/177  
-, (Karstulovich, Federico), 60/185  
**Barker, Mike**  
Acorralados, (Segal, Guido), 27/186  
**Barney, Matthew**  
Drawing restraint 9, (Segal, Guido), 27/185  
**Bay, Michael**  
Transformers, (Domínguez, Juan Manuel), 40/183  
-, (Schell, Hernán), 40/183  
**Beatty, Warren**  
Dick Tracy, (Martínez, Juan Pablo), 47/179  
**Becher, Ricardo**  
El Gauchito Gil, la sangre inocente, (Vieytes, Marcos), 19/176  
**Becker, Walt**  
Rebeldes con causa, (Kairuz, Mariano), 22/180  
**Becker, Walter**  
A dos tintas, (Locatelli, Marina), 28/182  
**Belkhadji, Néjib**  
VHS Kahloucha, (Domínguez, Juan Manuel), 54/180  
**Bellocchio, Marco**  
Il regista di matrimoni, (Rojas, Eduardo), 56/180  
**Bellour, Raymond**  
nota, (Russo, Eduardo), 48/183  
**Bemberg, María Luisa**  
Momentos, (Brodersen, Diego), 53/184  
Señora de nadie, (Brodersen, Diego), 53/184  
**Bendelack, Steve**  
Las vacaciones del señor Bean, (Schmoller, Ezequiel), 40/181  
**Benoliel, Bernard**  
entrevista, 40/184  
**Beresford, Bruce**  
El contrato, (Schell, Hernán), 26/182  
**Berg, Alec**  
Euroviaje censurado, (Martínez, Juan Pablo), 46/178  
**Bergman, Ingmar**  
nota, (Vieytes, Marcos), 63/183  
-, (Russo, Eduardo), 64/183  
-, (D'Espósito, Leonardo), 64/183  
-, (García, Jorge), 64/183  
-, (Rojas, Eduardo), 61/184  
**Bergvall, Joel**  
Invisible, (D'Espósito, Leonardo), 55/183

**Berkeley, Busby**  
Gold Diggers of 1935, (Vazquez Prieto, Paula), 58/185  
**Berneri, Anahí**  
Encarnación, (Porta Fouz, Javier), 16/185  
**Besson, Luc**  
Arthur y los Minimoys, (García Pullés, Josefina), 23/180  
**Bier, Susanne**  
Después del casamiento, (Rojas, Eduardo), 35/187  
**Bill, Tony**  
Caballeros del aire, (Locatelli, Marina), 28/186  
**Binder, Mike**  
La esperanza vive en mí, (Kairuz, Mariano), 47/187  
**Bird, Brad**  
nota, (Panozzo, Marcelo), 26/183  
Ratatouille, (Porta Fouz, Javier), 24/183  
**Blank, Les**  
Werner Herzog Eats His Shoe, (Brega, Nazareno), 42/186  
Un montón de sueños, (Brega, Nazareno), 42/186  
**Blaustein, David**  
Hacer patria, (Rojas, Eduardo), 29/184  
**Blumlinger, Christa**  
nota, (Russo, Eduardo), 48/183  
**Boe, Christoffer**  
Allegro, (Brodersen, Diego), 25/182  
**Boetticher, Budd**  
nota, (García, Jorge), 58/181  
Día de justicia, (Karstulovich, Federico), 41/180  
**Bolger, Paul, J.**  
Colorin colorado, este cuento..., (Kairuz, Mariano), 23/180  
**Bong Joon-ho**  
The Host, (Trerotola, Diego), 2/179  
Memories of Murder, (Panozzo, Marcelo), 52/181  
**Bousman, Darren Lynn**  
El juego del medio IV, (Domínguez, Juan Manuel), 31/186  
**Bowers, David**  
Lo que el agua se llevó, (D'Espósito, Leonardo), 20/176  
-, (Panozzo, Marcelo), 58/177  
**Boyle, Danny**  
Sunshine: Alerta solar, (Schell, Hernán), 16/180  
-, (Kairuz, Mariano), 16/180  
**Boyle, Peter**  
nota, (García, Jorge), 54/177  
**Brannon, Ash**  
Reyes de las olas, (Kairuz, Mariano), 31/184  
**Brialy, Jean-Claude**  
nota, (García, Jorge), 33/182  
**Brieva, Dady**  
Más que un hombre, (Panozzo, Marcelo), 22/185  
**Bromberg, Betzy**  
A Darkness Swallowed, (Karstulovich, Federico), 46/180  
**Brown, Jim**  
Radiant City, (Kairuz, Mariano), 48/180  
**Bruzzo, Alicia**  
nota, (Castagna, Gustavo J.), 52/178  
**Buck, Chris**  
Reyes de las olas, (Kairuz, Mariano), 31/184  
**Bujalski, Andrew**  
Funny Ha Ha, (Segal, Guido), 11/179  
Mutual Appreciation, (Brega, Nazareno), 41/179  
Funny Ha Ha, (Vieytes, Marcos), 45/187  
**Buñuel, Luis**  
Ese oscuro objeto del deseo, (Martínez, Juan

Pablo, 56/184  
-, (Karstulovich, Federico), 48/185  
**Burns, Gary**  
Radiant City, (Kairuz, Mariano), 48/180  
**Burton, Tim**  
El joven manos de tijera, (Martínez, Juan Pablo), 56/184  
Beetlejuice, el súper fantasma, (Dominguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín), 10/185  
El joven manos de tijera, (Dominguez, Juan Manuel), 56/186  
**Buscarini, Juan Pablo**  
El arca, (Dominguez, Juan Manuel), 42/183  
**Calcagno, Eduardo**  
El salto de Christian, (Locatelli, Marina), 31/184  
**Campbell, Martin**  
Casino Royale, (Kairuz, Mariano), 21/176  
**Carnevale, Marcos**  
Tocar el cielo, (Locatelli, Marina), 29/184  
**Caruso, D. J.**  
Paranoia, (Terrotola, Diego), 20/180  
**Cassavetes, Nick**  
Juegos prohibidos, (Brega, Nazareno), 31/185  
**Cassel, Jean-Pierre**  
nota, (García, Jorge), 51/181  
**Ceballos, Diego**  
Fusilados en Floresta, (Terrotola, Diego), 21/176  
**César, Pablo**  
Hunabku, (Ojea, Marcela), 36/187  
**Chan, Benny**  
Golpe de turia, (Schell, Hernán), 55/184  
**Charles, Larry**  
Borat: El segundo mejor reportero del glorioso país Kazajistán viaja a América, (Schmoller, Ezequiel), 18/177  
-, (Brega, Nazareno), 19/177  
-, (Terrotola, Diego), 64/178  
**Chávez, Amanda**  
La importancia de llamarse Fidel, (Locatelli, Marina), 30/185  
**Choi Chang-hwan**  
Shall I Cry?, (Brodersen, Diego), 37/179  
**Chopra, Vidhu Vinod**  
Misión en Cachemira, (Vieytes, Marcos), 60/185  
**Chow, Stephen**  
Fútbol Kung Fu, (Dominguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín), 10/185  
**Clarion, Christian**  
Noche de paz, (D'Espósito, Leonardo), 46/177  
**Cohen, Jem**  
Instrument, (Brega, Nazareno), 49/180  
**Colectivo Súper**  
Súper, (Terrotola, Diego), 39/185  
**Comden, Betty**  
nota, (García, Jorge), 54/177  
**Condon, Bill**  
Soñadoras: Dreamgirls, (D'Espósito, Leonardo), 12/178  
**Condron, Gabriel**  
1 peso, 1 dólar, (Porta Fouz, Javier), 34/184  
**Constantini, María Teresa**  
El amor y la ciudad, (Ojea, Marcela), 22/180  
**Coppola, Francis Ford**  
nota, (García, Jorge), 51/178  
Drácula - Edición de coleccionistas, (Martínez, Juan Pablo), 52/185  
Golpe al corazón, (Rojas, Eduardo), 58/185  
**Coppola, Sofia**  
María Antonieta: la reina adolescente, (Binder, Tomás), 4/177  
-, (Dominguez, Juan Manuel), 4/177

-, (Masaedo, Agustín), 5/177  
-, (Pena, Jaime), 6/177  
-, (Panozzo, Marcelo), 6/177  
-, (D'Espósito, Leonardo), 7/177  
-, (Segal, Guido), 7/177  
**Corrado, Gustavo**  
Garu, (Ojea, Marcela), 28/182  
**Costa, Pedro**  
Juventud en marcha, (Karstulovich, Federico), 45/180  
**Coulter, Allen**  
Hollywoodland, (Agustín Campero), 28/177  
**Crampi, Mad**  
Mondo Psycho, (Karstulovich, Federico), 22/176  
**Criscolo, Sergio**  
El exterior, (D'Espósito, Leonardo), 27/184  
-, (García, Jorge), 27/184  
**Cuarón, Alfonso**  
Niños del hombre, (D'Espósito, Leonardo), 10/176  
-, (Vieytes, Marcos), 62/178  
**Cuerda, José Luis**  
La educación de las hadas, (Gamberini, Marcela), 18/179  
**Cukor, George**  
Nace una estrella, (García, Jorge), 56/185  
**Cunningham, David L.**  
Los seis signos de la luz, (Dominguez, Juan Manuel), 31/186  
**Curran, John**  
Al otro lado del mundo, (Gamberini, Marcela), 27/186  
**Curtis, Dan**  
nota, (García, Jorge), 54/177  
**Dabed, Claudio**  
Prentendiendo, (García Pullés, Josefina), 22/176  
**Dahan, Olivier**  
La vie en rose, (D'Espósito, Leonardo), 40/181  
**Dante, Joe**  
Gremlins 2: La nueva generación, (Dominguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín), 10/185  
**Darin, Ricardo**  
La señal, (Vieytes, Marcos), 20/185  
-, (Porta Fouz, Javier), 21/185  
**Da-Rin, Silvio**  
Hércules 56, (García, Jorge), 34/187  
**Dark, Gregory**  
Los ojos del mal, (Schell, Hernán), 21/178  
**Davis, Michael**  
Matar o morir, (Brega, Nazareno), 28/186  
**Daviz, Tamra**  
Billy Madison, (Dominguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín), 11/185  
**De Andrade, Joaquim Pedro**  
Garrincha, alegría del pueblo, (Rojas, Eduardo), 49/180  
**De Carlo, Ivonne**  
nota, (García, Jorge), 52/178  
**De Homem-Christo, Guy Manuel**  
Daff Punk's Electroma, (Vieytes, Marcos), 37/179  
**De la Iglesia, Alex**  
Películas para no dormir, (Martínez, Juan Pablo), 55/182  
**De Niro, Robert**  
El buen pastor, (Schmoller, Ezequiel), 18/178  
-, (Brodersen, Diego), 57/179  
**De Oliveira César, Inés**  
Extranjera, (García, Jorge), 46/180  
**De Oliveira, Manoel**  
Belle toujours, (García, Jorge), 42/179

**De Orbe, José María**  
entrevista, 52/180  
La línea recta, (Campero, Agustín), 53/180  
**De Palma, Brian**  
La Dalia Negra, (D'Espósito, Leonardo), 6/186  
-, (Gamberini, Marcela), 8/186  
-, (Kairuz, Mariano), 9/186  
-, (Schell, Hernán), 38/187  
**Del Toro, Guillermo**  
El laberinto del fauno, (Brega, Nazareno), 16/176  
-, (Terrotola, Diego), 17/176  
Hellboy, (Martínez, Juan Pablo), 47/179  
**Demme, Jonathan**  
Neil Young: Heart of Gold, (Dominguez, Juan Manuel), 44/179  
**Demy, Jacques**  
Los paraguas de Cherburgo, (Karstulovich, Federico), 58/185  
**Desalvo, Martín**  
Las mantenidas sin sueños, (D'Espósito, Leonardo), 17/180  
**Desplechin, Arnaud**  
Reyes y reina, (Segal, Star), 24/182  
**Di Paola, Jorge**  
nota, (García, Jorge), 51/181  
**Di Santo, Lucas**  
A dos tintas, (Locatelli, Marina), 28/182  
**Di Tella, Andrés**  
Fotografías, (Gamberini, Marcela), 28/181  
**Díaz Yanes, Agustín**  
Alatriste, (D'Espósito, Leonardo), 17/179  
**Dieterle, William**  
nota, (García, Jorge), 49/179  
**Dindal, Mark**  
Los gatos no bailan, (Kairuz, Mariano), 58/185  
**Docampo Feijóo, Beda**  
Quiéreme, (Ojea, Marcela), 36/187  
**Dominik, Andrew**  
El asesinato de Jesse James..., (Karstulovich, Federico), 28/187  
-, (García, Jorge), 29/187  
**Donaldson, Roger**  
Sueños de gloria, (Vieytes, Marcos), 12/176  
**Donen, Stanley**  
Boda real, (Karstulovich, Federico), 56/185  
Cantando bajo la lluvia, (Rojas, Eduardo), 56/185  
Un día en Nueva York, (García, Jorge), 58/185  
Siempre hay un día feliz, (García, Jorge), 58/185  
**Donner, Richard**  
Asesinos, (Martínez, Juan Pablo), 56/183  
**Dorado, Lucas**  
Rescaten a Papá Noel, (Martínez, Juan Pablo), 22/176  
**Du Chau, Frederik**  
Supercan, (Dominguez, Juan Manuel), 30/185  
**Ducastel, Olivier**  
Playa Marisco, (Terrotola, Diego), 27/177  
**Dugan, Denis**  
Tan perversa como el diablo, (D'Espósito, Leonardo), 46/178  
**Dugan, Dennis**  
Yo los declaro marido y..., (Larry, Kairuz, Mariano), 28/185  
**Dumont, Bruno**  
Fiandres, (García, Jorge), 41/179  
-, (Terrotola, Diego), 36/183  
**Dunne, Griffin**  
Adictos al amor, (Rojas, Eduardo), 42/178  
**Durán, Carlos**  
Terapias alternativas, (Schell, Hernán), 15/179  
**Eastwood, Clint**  
La conquista del honor, (Brodersen, Diego), 2/176  
Cartas desde Iwo Jima,

(Russo, Eduardo), 16/177  
-, (Masaedo, Agustín), 63/178  
**Edwards, Cory y Todd**  
La verdadera historia de Capercucita Roja, (Kairuz, Mariano), 20/178  
**Elías, Ricardo**  
De paso, (Rojas, Eduardo), 30/177  
**Emigholz, Heinz**  
Schindler's Houses, (Schmoller, Ezequiel), 36/179  
**Estrada, Andrés P.**  
Grande para la ciudad, (Campero, Agustín), 54/180  
**Evans, Bruce A.**  
Mr. Brooks, (Martínez, Juan Pablo), 38/181  
-, (Binder, Tomás), 38/181  
-, (Dominguez, Juan Manuel), 32/182  
**Eyre, Richard**  
Escándalo, (Karstulovich, Federico), 18/179  
**Faena, Sebastián**  
La mujer rota, (Gamberini, Marcela), 31/186  
**Faisst, Heidi Maria**  
Liv, Twinkle Twinkle Little Star, (García, Jorge), 41/180  
**Fangmeier, Stefan**  
Eragon, (Brega, Nazareno), 30/177  
**Farrelly, Peter y Bobby**  
La mujer de mis pesadillas, (Vieytes, Marcos), 31/187  
Tonto y retonto, (Martínez, Juan Pablo), 49/187  
**Farrow, John**  
Hondo, (Brodersen, Diego), 50/182  
**Farsi, Sabrina**  
Cuando ella saltó, (D'Espósito, Leonardo), 31/186  
**Feinberg, Xeth**  
Queer Duck el pato gay, (Schell, Hernán), 45/179  
**Fell, Sam**  
Lo que el agua se llevó, (D'Espósito, Leonardo), 20/176  
-, (Panozzo, Marcelo), 58/177  
**Fellini, Federico**  
8 1/2, (Brodersen, Diego), 38/178  
Julietta de los espíritus, (Brodersen, Diego), 38/178  
**Fernández Mouján, Alejandro**  
entrevista, 18/182  
Pulqui, un instante..., (Rojas, Eduardo), 38/180  
-, (Panozzo, Marcelo), 16/182  
**Field, Todd**  
Secretos íntimos, (Ojea, Marcela), 22/177  
**Fiennes, Stephen**  
The Pervert's Guide to Cinema, (Brega, Nazareno), 39/179  
**Filipelli, Rafael**  
Música nocturna, (Campero, Agustín), 40/180  
-, (Gamberini, Marcela), 18/186  
-, (Masaedo, Agustín), 19/186  
-, (Rojas, Eduardo), 19/186  
**Fincher, David**  
nota, (D'Espósito, Leonardo), 32/181  
Zodíaco, (Ojea, Marcela), 30/181  
-, (Schell, Hernán), 31/181  
**Fletcher, Anne**  
Step up, camino a la fama, (Ojea, Marcela), 30/177  
**Fogwill, Vera**  
Las mantenidas sin sueños, (D'Espósito, Leonardo), 17/180  
**Foley, James**  
Seduciendo a un extraño, (García Pullés, Josefina), 22/180  
**Fontán, Gustavo**  
El árbol, (Russo, Eduardo), 14/176  
-, (Villegas, Juan), 15/176

**Forgács, Péter**  
Miss Universe 1929 - Lisl Goldarbeiter, (García, Jorge), 48/180  
**Forster, Marc**  
Más extraño que la ficción, (Ojea, Marcela), 18/179  
**Fortenberry, John**  
El triunfo de los nerds, (Karstulovich, Federico), 43/178  
**Fosse, Bob**  
All That Jazz, (D'Espósito, Leonardo), 60/185  
-, (Francis, Freddie), 58/179  
**Frears, Stephen**  
La Reina, (Noriega, Gustavo), 2/178  
-, (D'Espósito, Leonardo), 5/178  
-, (Schell, Hernán), 6/178  
-, (Rojas, Eduardo), 7/178  
**Fresnadillo, Juan Carlos**  
Exterminio 2, (Schmoller, Ezequiel), 39/181  
-, (Masaedo, Agustín), 32/182  
**Freundlich, Bart**  
Parejas, (Ojea, Marcela), 20/178  
**Friedberg, Jason y Seltzer, Aaron**  
Una loca película épica, (D'Espósito, Leonardo), 19/179  
**Frodon, Jean-Michel**  
entrevista, (García, Jorge), 38/185  
**Fuqua, Antoine**  
Tirador, (D'Espósito, Leonardo), 20/180  
**Gachot, Georges**  
María Bethania: música y perfume, (García, Jorge), 21/180  
**Gaffet, Hernán**  
Ciudad en celo, (Binder, Tomás), 17/179  
Argentina beat, (Castagna, Gustavo J.), 18/180  
**Galla, Eliana**  
El niño de barro, (Locatelli, Marina), 30/185  
**Galperín, Mariano**  
Futuro perfecto, (Brega, Nazareno), 29/185  
**Gans, Christophe**  
Terror en Silent Hill, (Brodersen, Diego), 47/177  
**Garateguy, Tamae**  
UPA! Una película argentina, (Noriega, Gustavo), 35/180  
-, (D'Espósito, Leonardo), 35/180  
-, (Porta Fouz, Javier), 10/186  
-, (Vieytes, Marcos), 11/186  
entrevista, 12/186  
**Garay, Roberto Luis**  
La loma..., no todo es lo que aparenta, (Martínez, Juan Pablo), 21/178  
**García, Calors Oscar**  
Cinéfílos a la intemperie, (Terrotola, Diego), 14/186  
**Garlin, Jeff**  
This Filthy World, (Masaedo, Agustín), 41/180  
**Garrel, Philippe**  
Inocencia salvaje, (Karstulovich, Federico), 26/185  
-, (Terrotola, Diego), 26/185  
**Garris, Mick**  
Apocalipsis, (Martínez, Juan Pablo), 52/185  
**Gay, Cesc**  
Ficción, (Dominguez, Juan Manuel y Segal, Guido), 6/180  
**Giannoli, Xavier**  
El cantante, (Porta Fouz, Javier), 26/182  
**Gibson, Mel**  
Apocalypso, (Porta Fouz, Javier), 8/177  
-, (Karstulovich, Federico), 64/178  
**Gil, Mateo**  
Nadie conoce a nadie, (Martínez, Juan Pablo),

48/177  
**Gilroy, Tony**  
Michael Clayton, (Schell, Hernán), 25/186  
-, (Porta Fouz, Javier), 25/186  
**Giralit, Santiago**  
UPA! Una película argentina, (Noriega, Gustavo), 35/180  
-, (D'Espósito, Leonardo), 35/180  
-, (Porta Fouz, Javier), 10/186  
-, (Vieytes, Marcos), 11/186  
entrevista, 12/186  
**Gleyzer, Raymundo**  
Los tradidores, (Campero, Agustín), 30/178  
**Glusman, José**  
Final de obra, (Locatelli, Marina), 27/182  
**Godard, Jean-Luc**  
nota, (García, Jorge), 50/177  
Asalto frustrado, (Dominguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín), 11/185  
**Goggi, Daniela**  
Visperas, (Terrotola, Diego), 28/177  
**Gómez, Fernando Fernán**  
nota, (García, Jorge), 52/187  
**Gonçalves, Rodrigo**  
Horcón, al sur de ninguna parte, (Locatelli, Marina), 40/181  
**Gondry, Michel**  
Soñando despierto, (Masaedo, Agustín), 33/181  
**González Amer, Edgardo**  
El infinito sin estrellas, (Segal, Guido), 32/186  
**González Iharritu, Alejandro**  
Babel, (D'Espósito, Leonardo), 21/177  
**González, Maximiliano**  
La soledad, (Rojas, Eduardo), 34/184  
**Gordon, Douglas**  
Zidane, un portrait du 21e siècle, (Vieytes, Marcos), 42/179  
**Gordon, Josh**  
Deslizando a la gloria, (Panozzo, Marcelo), 46/185  
**Gordon, Stuart**  
Edmond, (D'Espósito, Leonardo), 49/185  
**Goynèche, Marcelo**  
Carne viva, (Locatelli, Marina), 26/186  
El día que bombardearon Buenos Aires, (Locatelli, Marina), 26/186  
**Goyer, David S.**  
Invisible, (D'Espósito, Leonardo), 33/184  
**Grady, Rachel**  
Jesus Camp, (Rojas, Eduardo), 36/180  
**Greengrass, Paul**  
Bourne: el ultimátum, (Trancón, Manuel), 25/184  
**Grosso, Hugo**  
A cada lado, (Locatelli, Marina), 27/186  
**Grupo de Cine Insurgente**  
En la boca del león, (Locatelli, Marina), 26/186  
**Grupo Mascaró**  
Gaviotas blindadas, Historias del PRT-ERP, (García, Jorge), 26/184  
**Guédiguian, Robert**  
La ciudad está tranquila, (García, Jorge), 52/182  
**Guest, Christopher**  
For Your Consideration, (Schell, Hernán), 49/180  
**Guzmán Urzúa, Camila**  
entrevista, 50/180  
El teón de azúcar, (Rojas, Eduardo), 51/180  
-, (García, Jorge), 51/180  
**Guzzo, Alejandra**  
Yo pregunto a los presentes..., (Locatelli, Marina), 26/186  
**Haar, Ido**  
9 Star Hotel, (Masaedo, Agustín), 41/180

- Hanson, Curtis**  
Fin de semana de locos.  
(Brega, Nazareno), 44/178
- Hardwicke, Catherine**  
El nacimiento. (Trerotola, Diego), 22/176
- Harkema, Reginald**  
entrevista, 58/180
- Harrington, Curtis**  
nota, (García, Jorge), 51/181
- Hattu, Jean-Pascal**  
7 años. (Campero, Agustín), 18/180
- Henckel von Donnersmarck, Florian**  
La vida de los otros  
(Vieytes, Marcos), 13/180
- Hendler, Stewart**  
Susurros de terror.  
(D'Espósito, Leonardo), 36/187
- Hernández, Paula**  
Familia Lugones. (García Pullés, Josefina), 27/182
- Herzog, Werner**  
nota, (Russo, Eduardo), 36/186  
-, (Vieytes, Marcos), 38/186  
-, (Segal, Guido), 40/186  
-, (D'Espósito, Leonardo), 43/186  
-, (D'Espósito, Leonardo), 43/186  
-, (Trancón, Manuel), 61/187
- Heracles. (Masaedo, Agustín), 44/186
- Juego en la arena.  
(Masaedo, Agustín), 44/186
- La migualeña defensa de la fortaleza Deutschkreuz.  
(Masaedo, Agustín), 44/186
- Últimas palabras.  
(Masaedo, Agustín), 44/186
- Señales de vida.  
(Karstulovich, Federico), 45/186
- Medidas contra fanáticos.  
(Masaedo, Agustín), 45/186
- Los médicos voladores de África del Este.  
(Masaedo, Agustín), 45/186
- Los enanos también nacen pequeños.  
(Russo, Eduardo), 45/186
- Futuro ilimitado.  
(Masaedo, Agustín), 45/186
- Fata Morgana.  
(Russo, Eduardo), 45/186
- País de silencio y oscuridad.  
(Masaedo, Agustín), 46/186
- Aguirre, la ira de Dios.  
(D'Espósito, Leonardo), 46/186
- El gran éxtasis del escultor de madera Steiner.  
(Masaedo, Agustín), 46/186
- El enigma de Kaspar Hauser.  
(Rojas, Eduardo), 46/186
- How Much Wood Would a Woodchuck Chuck...  
(Brega, Nazareno), 46/186
- Nadie quiere jugar conmigo.  
(Masaedo, Agustín), 47/186
- Corazón de cristal.  
(Segal, Guido), 47/186
- La balada de Bruno S...  
(Binder, Tomás), 48/186
- La Souffrière.  
(Russo, Eduardo), 48/186
- Nosferatu.  
(Rojas, Eduardo), 48/186
- Woyzeck.  
(Castagna, Gustavo J.), 48/186
- God's Angry Man.  
(Masaedo, Agustín), 54/187
- Fitzcarraldo.  
(Castagna, Gustavo J.), 54/187
- Donde sueñan las hormigas verdes.  
(Rojas, Eduardo), 55/187
- Balada del pequeño soldado.  
(Masaedo, Agustín), 55/187
- Gasherbrum, la montaña luminosa.  
(Masaedo, Agustín), 55/187
- Portrait Werner Herzog.  
(Masaedo, Agustín), 55/187
- Cobra Verde.  
(Castagna, Gustavo J.), 55/187
- Les Gauloises.  
(Masaedo, Agustín), 55/187
- Woodage, pastores del sol.  
(Masaedo, Agustín), 55/187
- Ecos de un reino oscuro.  
(Brega, Nazareno), 55/187
- Jag Mandir: Das excentrische Privattheater des...  
(Masaedo, Agustín), 56/187
- Grito de piedra.  
(Karstulovich, Federico), 56/187
- Lessons of Darkness.  
(Karstulovich, Federico), 57/187
- La donna del lago. (.)  
(.)  
Giovanna d'Arco. (.)  
(.)  
The Transformation of the World into Music. (.)  
(.)  
Gesualdo, muerte para cinco voces.  
(Masaedo, Agustín), 57/187
- Las campanas del alma: fe y superstición en Rusia.  
(Masaedo, Agustín), 57/187
- Little Dieter Needs to Fly.  
(Noriega, Gustavo), 57/187
- Cristo y demonios en Nueva España.  
(Masaedo, Agustín), 57/187
- Mi enemigo íntimo.  
(Trancón, Manuel), 58/187
- Wings of Hope.  
(Noriega, Gustavo), 58/187
- Pilgrimage.  
(Brega, Nazareno), 58/187
- Invencible.  
(Segal, Guido), 58/187
- Diez mil años más viejos.  
(Masaedo, Agustín), 59/187
- Wheel of Time.  
(Brega, Nazareno), 59/187
- The White Diamond.  
(Vieytes, Marcos), 59/187
- Grizzly Man.  
(Noriega, Gustavo), 59/187
- La salvaje y azul lejanía.  
(D'Espósito, Leonardo), 60/187
- Rescue Dawn.  
(Vieytes, Marcos), 60/187
- Encounters at the End of the World.  
(Wolf, Sergio), 60/187
- Hess, Jared  
Nachto libre.  
(D'Espósito, Leonardo), 37/178
- Hickner, Steve  
Bee movie, la historia de una abeja.  
(D'Espósito, Leonardo), 35/187
- Hicks, Scott  
Sin reservas.  
(Locatelli, Marina), 33/184
- Hill, George Roy  
Millie.  
(Eisen, Sergio), 62/185
- Hirschbiegel, Oliver  
Invasores.  
(Kairuz, Mariano), 29/185
- Hitchcock, Alfred  
Pacto siniestro.  
(Martínez, Juan Pablo), 56/183
- Ho Yuhang  
Min.  
(García, Jorge), 55/180
- Sanctuary.  
(García, Jorge), 55/180
- Rain Dogs.  
(García, Jorge), 55/180
- Hoblit, Gregory  
Crimen perfecto.  
(Trerotola, Diego), 39/181
- Hofmann, Michael  
El sabor del Edén.  
(Brega, Nazareno), 28/185
- Holland, Agnieszka  
La pasión de Beethoven.  
(Masaedo, Agustín), 33/184
- Hong Sang-soo  
Woman on the Beach.  
(Vieytes, Marcos), 37/179
- Hong, Brian  
Be with Me.  
(Brega, Nazareno), 23/185
- Hood, Gavin  
Mi nombre es Tsotsi.  
(Segal, Guido), 21/178
- El sospechoso.  
(Dominguez, Juan Manuel), 30/186
- Hopkins, Stephen  
Prueba de fe.  
(D'Espósito, Leonardo), 23/180
- Horvath, Andreas  
Views of a Retired Night Porter.  
(Masaedo, Agustín), 40/180
- Hou Hsiao-hsien  
Café Lumière.  
(Binder, Tomás), 27/187
- Hughes, John  
Mejor solo que mal acompañado.  
(Segal, Guido), 47/178
- Experto en diversión.  
(Dominguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín), 10/185
- Hughes, Ken  
Chitty Chitty Bang Bang.  
(Eisen, Sergio), 62/185
- Hui, Raman  
Shrek Tercero.  
(Masaedo, Agustín), 28/182
- Huillet, Daniele  
Quei loro incontrì.  
(Karstulovich, Federico), 37/180
- Huston, John  
La Biblia... en el principio.  
(D'Espósito, Leonardo), 27/180
- Hutton, Betty  
nota.  
(García, Jorge), 58/179
- Hytner, Nicholas  
Haciendo historia.  
(D'Espósito, Leonardo), 55/186
- Ibáñez Serrador, Narciso  
Películas para no dormir.  
(Martínez, Juan Pablo), 55/182
- Iosseliani, Otar  
Jardins en automne.  
(Dominguez, Juan Manuel), 40/179
- Jacobi, Silvestre  
Roots Time.  
(Schmoller, Ezequiel), 29/177
- Jacobson, David  
Perversa seducción.  
(D'Espósito, Leonardo), 53/182
- Jade, Claude  
nota.  
(García, Jorge), 54/177
- Jarmusch, Jim  
Bajo el peso de la ley.  
(Martínez, Juan Pablo), 57/186
- Una noche en la Tierra.  
(Martínez, Juan Pablo), 57/186
- Hombre muerto.  
(Martínez, Juan Pablo), 57/186
- Järvenhalmi, Maria  
entrevista.  
(.)  
35/185
- Johnson, Marc Steven  
Ghost Rider - El vengador fantasma.  
(Schell, Hernán), 15/179
- Jones, William E.  
Tearoom.  
(Karstulovich, Federico), 37/180
- Jordá, Joaquim  
Más allá del espejo.  
(Segal, Guido), 36/180
- Judge, Mike  
La idiocracia.  
(Kairuz, Mariano), 32/178
- Enredos de oficina.  
(Trerotola, Diego), 43/178
- July, Miranda  
Tú, yo y todos los demás.  
(Ojea, Marcela), 38/183
- Junger, Gil  
10 cosas que odio de ti.  
(Ivachow, Lilian Laura), 42/178
- Kang Woo-suk  
Perros de guerra.  
(Brodersen, Diego), 46/179
- Kaplan, Yvette  
Colorín colorado, este cuento...  
(Kairuz, Mariano), 23/180
- Kasdan, Jake  
Efecto Zero.  
(D'Espósito, Leonardo), 43/178
- Mala racha.  
(Karstulovich, Federico), 45/178
- Kasdan, Jonathan  
Entre mujeres.  
(Gamberini, Marcela), 30/185
- Katleman, Michael  
Primitivo.  
(Schmoller, Ezequiel), 27/182
- Katz, Ana  
entrevista.  
(.)  
12/181
- El juego de la silla.  
(Brega, Nazareno), 43/178
- Una novia errante.  
(Noriega, Gustavo), 9/181
- , (Rojas, Eduardo), 11/181
- Kaurismäki, Aki  
nota.  
(Binder, Tomás), 34/185
- Luces al atardecer.  
(Ojea, Marcela), 20/184
- Keichiche, Abdellatif  
Juegos de amor esquivo.  
(Noriega, Gustavo), 23/182
- Kelly, Gene  
Cantando bajo la lluvia.  
(Rojas, Eduardo), 56/185
- Un día en Nueva York.  
(García, Jorge), 58/185
- Siempre hay un día feliz.  
(García, Jorge), 58/185
- Kerr, Deborah  
nota.  
(Vazquez Prieto, Paula), 52/186
- Kieslowski, Krzysztof  
From a Night's Porter Point of View.  
(Masaedo, Agustín), 40/180
- Kim Ki-duk  
El arco.  
(Vieytes, Marcos), 20/177
- El tiempo.  
(Gamberini, Marcela), 8/179
- Kitano, Takeshi  
Zatoichi.  
(Dominguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín), 11/185
- Takeishi'.  
(Trerotola, Diego), 24/186
- Klifa, Thierry  
La historia de un amor.  
(Ivachow, Lilian Laura), 28/185
- Kon, Satoshi  
Paprika: el reino de los sueños.  
(D'Espósito, Leonardo), 47/185
- Kovács, László  
nota.  
(García, Jorge), 45/184
- Kuroawa, Akira  
Kagemusha, la sombra del guerrero.  
(Martínez, Juan Pablo), 28/180
- Kurosawa, Akira  
Trono de sangre.  
(García, Jorge), 47/177
- Kurosawa, Kiyoshi  
nota.  
(Vieytes, Marcos), 26/187
- Crímenes oscuros.  
(Masaedo, Agustín), 24/187
- , (Karstulovich, Federico), 25/187
- Kwapis, Ken  
Licencia para casarse.  
(Dominguez, Juan Manuel), 31/184
- LaBute, Neil  
El culto siniestro.  
(Karstulovich, Federico), 15/179
- Lancaster, Burt  
nota.  
(García, Jorge), 59/176
- Landes, Alejandro  
Cocalero.  
(Rojas, Eduardo), 8/180
- Landis, John  
Los hermanos caradura.  
(Masaedo, Agustín), 60/185
- Lang, Walter  
El rey y yo.  
(Eisen, Sergio), 63/185
- Larraín, Pablo  
Fuga.  
(D'Espósito, Leonardo), 20/178
- Larrán, Alejandro  
A los cuatro vientos.  
(García Pullés, Josefina), 33/187
- Larrinaga, Tomás  
El Gaucho Gil, la sangre inocente.  
(Vieytes, Marcos), 19/176
- Lau Wai-keung  
Justicia a cualquier precio.  
(Segal, Guido), 35/187
- Lawrence, Marc  
Letra y música.  
(Ojea, Marcela), 6/179
- Leaf, David  
The US vs. John Lennon.  
(Rojas, Eduardo), 19/180
- Ledo, Rodolfo  
Incorregibles.  
(Ojea, Marcela), 42/183
- Leduc, Paul  
Cobrador.  
(In God We Trust. (Locatelli, Marina), 36/187
- Lee, Ang  
Hulk.  
(Martínez, Juan Pablo), 47/179
- Lee, Spike  
Una tragedia americana.  
(Brodersen, Diego), 44/187
- Lehmann, Michael  
El halcón anda suelto.  
(Segal, Guido), 46/178
- Porque yo lo digo.  
(Brega, Nazareno), 28/182
- Leira, Eliana  
Sotuyo, sueños de un viejo cerro.  
(Locatelli, Marina), 31/185
- León, Federico  
Estrellas.  
(Trerotola, Diego), 20/187
- entrevista.  
(.)  
22/187
- Lescovich, Néstor  
Yo la recuerdo ahora.  
(García Pullés, Josefina), 32/186
- Levinson, Barry  
El hombre del año.  
(Dominguez, Juan Manuel), 56/181
- Levy, Shawn  
Una noche en el museo.  
(D'Espósito, Leonardo), 26/177
- , (Kairuz, Mariano), 26/177
- Linklater, Richard  
Una mirada a la oscuridad.  
(Segal, Guido), 34/176
- , (Russo, Eduardo), 36/178
- Llorca, Pablo  
entrevista.  
(.)  
43/187
- Logan, Joshua  
Camelot.  
(Eisen, Sergio), 61/185
- López, Eduardo  
Sotuyo, sueños de un viejo cerro.  
(Locatelli, Marina), 31/185
- Loznitsa, Sergei  
Blockade.  
(Russo, Eduardo), 41/179
- Luhmann, Baz  
Moulin Rouge, amor en rojo.  
(Masaedo, Agustín), 60/185
- Lynch, David  
Terciopelo azul.  
(Martínez, Juan Pablo), 55/182
- nota.  
(D'Espósito, Leonardo), 6/184
- Acerca de imperio y Twin Peaks.  
(Karstulovich, Federico), 8/184
- Imperio.  
(Porta Fouz, Javier), 2/184
- Twin Peaks: La segunda temporada.  
(Martínez, Juan Pablo), 56/184
- Imperio.  
(Segal, Guido), 33/185
- Lynch, Liam  
Delirios de fama.  
(Tenacious D. (Panozzo, Marcelo), 27/177
- Maddin, Guy  
Brand Upon the Brain.  
(Masaedo, Agustín), 53/180
- Mailer, Norman  
nota.  
(García, Jorge), 52/187
- Makhmalbaf, Samira  
A las cinco de la tarde.  
(Rojas, Eduardo), 23/186
- Makin, Kelly  
Kids in the Hall: Caramelo del humor.  
(Dominguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín), 11/185
- Mamet, David  
Cuéntame tu historia.  
(Martínez, Juan Pablo), 42/178
- Búsqueda desesperada.  
(Martínez, Juan Pablo), 28/180
- Mandel, David  
Euroviaje censurado.  
(Martínez, Juan Pablo), 46/178
- Martín, Eugenio  
Pánico en el Transiberiano.  
(Martínez, Juan Pablo), 48/177
- Martin, Raya  
The Island at the End of the World.  
(Castagna, Gustavo J.), 39/180
- , (Segal, Guido), 39/180
- A Short Film About the India National.  
(Castagna, Gustavo J.), 39/180
- , (Segal, Guido), 39/180
- Autohistoria.  
(Castagna, Gustavo J.), 39/180
- , (Segal, Guido), 39/180
- Martineau, Jacques  
Playa Marisco.  
(Trerotola, Diego), 27/177
- Martínez, Marco  
Estrellas.  
(Trerotola, Diego), 20/187
- entrevista.  
(.)  
22/187
- Martínez, Sebastián  
Paris-Marsella.  
(Rojas, Eduardo), 19/180
- Martini Crotti, Federico  
El poeta del Guaraní.  
(Trerotola, Diego), 30/186
- Mashbat, Ochr  
Mi dulce Jirijimaa.  
(García Pullés, Josefina), 36/187
- Massa, José Luis  
Isidoro, la película.  
(Kairuz, Mariano), 42/183
- Mato, Miguel  
Gambartes, verdades esenciales.  
(Locatelli, Marina), 31/185
- Mayeda Berges, Paul  
Condimentos para el amor.  
(Vieytes, Marcos), 37/181
- Mcdonald, Kevin  
El último rey de Escocia.  
(Noriega, Gustavo), 19/178
- McG  
Somos Marshall.  
(Dominguez, Juan Manuel), 53/182
- McGrath, Douglas  
Infame.  
(Gamberini, Marcela), 41/183
- McKay, Adam  
entrevista.  
(.)  
26/178
- Ricky Bobby: loco por la velocidad.  
(Panozzo, Marcelo), 25/178
- El reportero.  
(Martínez, Juan Pablo), 46/178
- , (Dominguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín), 11/185
- McKee, Lucky  
Voces en el bosque.  
(Martínez, Juan Pablo), 45/177
- McKellar, Don  
Soñando con las estrellas.  
(D'Espósito, Leonardo), 46/177
- McClean, Greg  
El cazador de Wolf Creek.  
(Trerotola, Diego), 24/177
- Menassa, Miguel Óscar  
¿Infidelidad?.  
(Locatelli, Marina), 40/181
- Meyers, Nancy  
El descanso.  
(Ojea, Marcela), 15/177
- Michell, Roger  
Venus.  
(Trancón, Manuel), 42/183
- Miike, Takashi  
Vivo o muerto.  
(Brodersen, Diego), 25/180
- Dead or Alive 2 - Sangre Yakuza.  
(D'Espósito, Leonardo), 48/184
- The Happiness of the Katakuris.  
(Dominguez, Juan Manuel), 58/185
- Miller, Chris  
Shrek Tercero.  
(Masaedo, Agustín), 28/182
- Miller, George  
Vivo o muerto.  
(D'Espósito, Leonardo), 18/176
- , (Dominguez, Juan Manuel), 64/178
- Minghella, Anthony  
Violación de domicilio.  
(Noriega, Gustavo), 27/177
- Minnelli, Vincente  
Brindis al amor.  
(Martínez, Juan Pablo), 56/185
- Gigi.  
(D'Espósito, Leonardo), 56/185

Un americano en París, (Campero, Agustín), 56/185  
El pirata, (Schell, Hernán), 57/185  
**Miño, Miguel**  
Nevar en Buenos Aires, (Ojea, Marcela), 21/178  
**Mitchell, John Cameron**  
Hedwig and the Angry Inch, (Trerotola, Diego), 59/185  
Shortbus, (Brodersen, Diego), 22/186  
**Mitulescu, Catalin**  
Cómo celebré el fin del mundo, (Karstulovich, Federico), 26/186  
**Montes-Bradley, Eduardo**  
entrevista, 36/177  
**Moore, Michael**  
Sicko, (Noriega, Gustavo), 18/184  
-, (Schmoller, Ezequiel), 35/186  
**Moreira Salles, João**  
entrevista, 42/180  
Santiago, (Brega, Nazareno), 44/180  
**Moreno, Rodrigo**  
El descanso, (D'Espósito, Leonardo), 43/178  
**Moretti, Nanni**  
El Cairán, (Rojas, Eduardo), 23/183  
**Morris, Errol**  
entrevista, 45/181  
-, (Vieytes, Marcos), 43/181  
The Thin Blue Line, (Karstulovich, Federico), 48/181  
Mr. Death, (D'Espósito, Leonardo), 48/181  
Gates of Heaven, (Karstulovich, Federico), 49/181  
Vernon, Florida, (Vieytes, Marcos), 49/181  
Fast, Cheap & Out of Control, (Masaedo, Agustín), 50/181  
Niebla de guerra, (Trancón, Manuel), 50/181  
A Brief History of Time, (D'Espósito, Leonardo), 50/181  
**Morrison, Bill**  
nota, (Segal, Guido), 52/177  
**Mottola, Greg**  
Supercool, (Masaedo, Agustín), 2/186  
-, (Martínez, Juan Pablo), 4/186  
**Mouillet, Luc**  
Le prestige de la mort, (Karstulovich, Federico), 40/180  
**Mouret, Emmanuel**  
Cambio de domicilio, (Ojea, Marcela), 19/178  
**Moyle, Allan**  
Empire Records, (Ojea, Marcela), 47/178  
**Muccino, Gabriele**  
En busca de la felicidad, (Schmoller, Ezequiel), 25/177  
Ricordati di me, (Ivachow, Lilian Laura), 41/183  
**Mühe, Ulrich**  
nota, (García, Jorge), 45/184  
**Mulcahy, Russell**  
Resident Evil 3: Extinción, (Kairuz, Mariano), 28/186  
**Mungiu, Cristian**  
4 meses, 3 semanas, 2 días, (Brodersen, Diego), 30/187  
**Munroe, Kevin**  
Los tortugas ninja están de vuelta, (Dominguez, Juan Manuel), 16/179  
**Muñoz, Lorena**  
entrevista, 26/181  
Los próximos pasados, (Gamberini, Marcela), 24/181  
-, (Rojas, Eduardo), 25/181  
**Murer, Fredi M.**  
Vitus, (Rojas, Eduardo), 29/186  
**Murphy, Ryan**  
Recortes de mi vida, (Dominguez, Juan Manuel), 26/180

**Muzio, Enrique**  
Ese mismo loco afán, (Karstulovich, Federico), 41/181  
**Nakagawa, Nobuo**  
nota, (Vieytes, Marcos), 59/181  
**Nevelidine, Mark**  
Crunk, (Brega, Nazareno), 10/178  
-, (Vieytes, Marcos), 57/179  
-, (Segal, Guido), 57/179  
**Nispel, Marcus**  
Conquistadores, (Karstulovich, Federico), 16/179  
**O'Callaghan, Matthew**  
Jorge el curioso, (Martínez, Juan Pablo), 39/178  
**Ocelot, Michel**  
Kirikou y la hechicera, (Martínez, Juan Pablo), 48/177  
-, (Martínez, Juan Pablo), 39/178  
**Ochiai, Masayuki**  
Infection, (Vieytes, Marcos), 21/176  
**Órnek, Tolga**  
Gallipoli, (Locatelli, Marina), 33/187  
**Oviedo, Michelina**  
Mate Cosido, el bandolero fantasma, (Locatelli, Marina), 40/181  
**Oz, Frank**  
Bowfinger: el director chiflado, (Segal, Guido), 42/178  
¿Qué tal Bob?, (Schell, Hernán), 45/178  
**Ozon, François**  
Tiempo de vivir, (Noriega, Gustavo), 17/178  
-, (Karstulovich, Federico), 17/178  
**Páez, Fito**  
¿De quién es el portaligas?, (D'Espósito, Leonardo), 18/185  
-, (Rojas, Eduardo), 19/185  
**Pang Ho-cheung**  
You Shoot, I Shoot, (Ojea, Marcela), 16/178  
**Pang, Danny y Oxide**  
Los mensajeros, (Karstulovich, Federico), 19/180  
Muerte en Bangkok, (Segal, Guido), 27/180  
**Parés, Pablo**  
Filmatron, (Martínez, Juan Pablo), 49/180  
Filmatron, (Brega, Nazareno), 24/184  
**Pariset, Dean**  
La quiere... matar, (Martínez, Juan Pablo), 44/178  
**Parreno, Philippe**  
Zidane, un portrait du 21e siècle, (Vieytes, Marcos), 42/179  
**Pawlikowski, Pawel**  
Dostoevsky's Travels, (Castagna, Gustavo J.), 46/180  
Serbian Epics, (Masaedo, Agustín), 48/180  
**Penn, Zak**  
Incident at Loch Ness, (Russo, Eduardo), 43/186  
**Pennebaker, D. A.**  
Don't Look Back, (Martínez, Juan Pablo), 56/184  
**Pereira, Miguel**  
El destino, (García Pullés, Josefina), 30/184  
**Peretti, Giorgio**  
Vacas gordas, (Locatelli, Marina), 34/184  
**Perrone, Raúl**  
Labios de churrasco, (Masaedo, Agustín), 55/181  
Graciadío, (Masaedo, Agustín), 55/181  
5 pal' peso, (Masaedo, Agustín), 55/181  
**Petersen, Wolfgang**  
Enemigo mío, (Karstulovich, Federico), 56/186  
**Petzold, Christian**  
Yella, (García, Jorge), 38/180  
**Piñeiro, Matías**

El hombre robado, (Martínez, Juan Pablo), 47/180  
**Pisanthanakun, Banjong**  
Están entre nosotros, (Brega, Nazareno), 20/176  
**Porumboiu, Corneliu**  
Bucarest 12.08, (Porta Fouz, Javier), 2/180  
**Postiglione, Gustavo**  
La peli, (Noriega, Gustavo), 12/180  
**Powers, Mala**  
nota, (García, Jorge), 33/182  
**Prividera, Nicolás**  
-, ( ) 31/179  
M, (Rojas, Eduardo), 32/183  
-, (Noriega, Gustavo), 33/183  
-, (Prividera, Nicolás), 38/184  
**Puenzo, Lucía**  
XXY, (Trerotola, Diego), 29/181  
**Puiui, Cristi**  
La noche del señor Lazarescu, (Rojas, Eduardo), 8/176  
-, (Karstulovich, Federico), 58/177  
**Quay, Stephen y Timothy**  
El afinador de terremotos, (Segal, Guido), 39/183  
-, (Brega, Nazareno), 39/183  
**Raimi, Sam**  
El Hombre Araña 2.1, (Martínez, Juan Pablo), 47/179  
El Hombre Araña 3, (Porta Fouz, Javier), 21/180  
-, (Lingenti, Alejandro), 32/182  
**Ramos, Mariano**  
Un porteuño pequeño, pequeño, (Karstulovich, Federico), 22/176  
**Range, Gabriel**  
La muerte del presidente, (Kairuz, Mariano), 31/186  
**Ratanarauang, Pen-ek**  
Invisible Waves, (Rojas, Eduardo), 39/179  
**Ratner, Brett**  
Rush Hour 3, (Locatelli, Marina), 34/184  
**Redford, Robert**  
Leones por corderos, (Schmoller, Ezequiel), 33/187  
**Reichardt, Kelly**  
Old Joy, (Masaedo, Agustín), 36/180  
**Reitherman, Wolfgang**  
El libro de la selva, (D'Espósito, Leonardo), 46/187  
**Reitman, Ivan**  
Evolución, (Panozzo, Marcelo), 47/178  
**Rejtman, Martín**  
Silvia Prieto, (Masaedo, Agustín), 45/178  
Copacabana, (D'Espósito, Leonardo), 45/180  
**Renán, Sergio**  
Tres de corazones, (Schell, Hernán), 17/180  
**Resnais, Alain**  
nota, (D'Espósito, Leonardo), 2/182  
-, (Russo, Eduardo), 6/182  
Corazones, (Pena, Jaime), 5/182  
Van Gogh, (Panozzo, Marcelo), 8/182  
Gauguin, (Binder, Tomás), 8/182  
Guernica, (Castagna, Gustavo J.), 8/182  
Las estatuas también mueren, (Segal, Guido), 9/182  
Noche y niebla, (Masaedo, Agustín), 9/182  
Toda la memoria del mundo, (D'Espósito, Leonardo), 9/182  
Hiroshima, mon amour, (Gamberini, Marcela), 9/182  
Hace un año en Marienbad, (Russo, Eduardo), 10/182  
Muriel, (García, Jorge), 10/182

La guerra ha terminado, (Rojas, Eduardo), 10/182  
Lejos de Vietnam, (García, Jorge), 10/182  
Te amo, te amo, (García, Jorge), 11/182  
Stavisky, (Masaedo, Agustín), 12/182  
Providence, (Rojas, Eduardo), 12/182  
Mi tío de America, (D'Espósito, Leonardo), 12/182  
La vida es una novela, (Karstulovich, Federico), 12/182  
L'amour à mort, (Schell, Hernán), 13/182  
Mélo, (D'Espósito, Leonardo), 13/182  
I Want to Go Home, (D'Espósito, Leonardo), 13/182  
Smoking/No Smoking, (Trerotola, Diego), 14/182  
Conozco la canción, (Vieytes, Marcos), 14/182  
Pas sur la bouche, (Dominguez, Juan Manuel), 14/182  
**Ricciardi, Leo**  
Pura sangre, (Ojea, Marcela), 22/180  
**Riichiro, Mashima**  
Ski Kumping Pairs: Road to Torino 2006, (Brega, Nazareno), 55/180  
**Ritt, Martín**  
nota, (García, Jorge), 50/178  
**Riva Palacio Alariste, Gabriel y Rodolfo**  
Una película de huevos, (Kairuz, Mariano), 30/177  
**Robbins, Brian**  
Norbit, (D'Espósito, Leonardo), 19/179  
**Robbins, Jerome**  
Amor sin barreras, (Martínez, Juan Pablo), 59/185  
**Robinson, Todd**  
Amores asesinos, (Kairuz, Mariano), 34/187  
**Robson, Mark**  
El barco fantasma, (Martínez, Juan Pablo), 56/183  
**Romero, Liliana**  
Martin Fierro, la película, (Kairuz, Mariano), 29/186  
**Rosell, Ulises**  
El descanso, (D'Espósito, Leonardo), 43/178  
**Rosenberg, Stuart**  
nota, (García, Jorge), 58/179  
**Ross, Herbert**  
Dinero del cielo, (Panozzo, Marcelo), 57/185  
**Rossi Stuart, Kim**  
Líbbero, (Binder, Tomás), 22/182  
**Roth, Eli**  
Hostel: Parte 2, (D'Espósito, Leonardo), 29/182  
**Rotter, Ariel**  
entrevista, 22/181  
El otro, (Gamberini, Marcela), 20/181  
-, (Binder, Tomás), 21/181  
Sólo por hoy, (Martínez, Juan Pablo), 57/186  
**Roubio, Juan Pablo**  
El Belgrano, historia de héroes, (Locatelli, Marina), 42/183  
**Rudnik, Fernán**  
Pueblo chico, (Locatelli, Marina), 36/187  
**Ruiz, Norman**  
Martín Fierro, la película, (Kairuz, Mariano), 29/186  
**Rulfo, Juan Carlos**  
En el hoyo, (Binder, Tomás), 6/176  
**Russell, Ken**  
Tommy, (Segal, Guido), 59/185  
**Salvadori, Pierre**  
Mujer de lujo, (D'Espósito, Leonardo), 30/185  
**Sánchez Montes, José**  
entrevista, 43/182

**Sandquist, Simon**  
Invisible, (D'Espósito, Leonardo), 55/183  
**Sandrich, Mark**  
Sombrero de copa, (Binder, Tomás), 55/185  
Al compás del amor, (Vazquez Prieto, Paula), 56/185  
**Santiso, Gonzalo**  
Nos fuimos, (Ojea, Marcela), 31/186  
**Sapir, Esteban**  
La antena, (Villegas, Juan), 15/180  
-, (D'Espósito, Leonardo), 15/180  
**Sax, Geoffrey**  
Alex Rider: Operación Stormbreaker, (Karstulovich, Federico), 29/184  
**Schaffer, Jeff**  
Euroviaje censurado, (Martínez, Juan Pablo), 46/178  
**Scheinfeld, John**  
The US vs. John Lennon, (Rojas, Eduardo), 19/180  
**Schlesinger, Adam**  
nota, (Martínez, Juan Pablo), 7/179  
**Schlesinger, John**  
Perdidos en la noche, (Brodersen, Diego), 54/186  
**Schlieper, Carlos**  
Esposa último modelo, (Trancón, Manuel), 47/178  
**Schmid, Hans-Christina**  
Réquiem, (Vieytes, Marcos), 30/185  
**Schnittman, Juan**  
Grande para la ciudad, (Campero, Agustín), 54/180  
**Schuld, Eduardo**  
Dragones: destinos de fuego, (Kairuz, Mariano), 21/178  
**Schumacher, Joel**  
Número 23, (Karstulovich, Federico), 19/179  
**Scorsese, Martin**  
Taxi Driver, (Campero, Agustín), 50/184  
El último vals, (Noriega, Gustavo), 52/184  
**Scott, Ridley**  
Un buen año, (Karstulovich, Federico), 22/176  
**Scott, Tony**  
Déjà vu, (D'Espósito, Leonardo), 11/177  
-, (Vieytes, Marcos), 12/177  
-, (Karstulovich, Federico), 12/177  
-, (Segal, Guido), 13/177  
-, (Panozzo, Marcelo), 14/177  
-, (Trancón, Manuel), 14/177  
-, (Rojas, Eduardo), 14/177  
**Sembene, Ousmane**  
nota, (García, Jorge), 33/182  
Moolaadé, (Lingenti, Alejandro), 23/177  
**Serra, Albert**  
Honor de cavalleria, (Dominguez, Juan Manuel), 35/179  
-, (Rojas, Eduardo), 35/179  
-, (Vieytes, Marcos), 16/184  
**Serrault, Michel**  
nota, (García, Jorge), 45/184  
**Shadyac, Tom**  
Regreso del Todopoderoso, (Vieytes, Marcos), 32/184  
**Shainberg, Steven**  
Retratos de una pasión: un retrato..., (Schell, Hernán), 21/180  
**Shankman, Adam**  
Hairspray, (Trerotola, Diego), 22/184  
-, (Brega, Nazareno), 23/184  
**Shapces, Marcelo**  
La velocidad funda el olvido, (D'Espósito, Leonardo), 30/184  
**Sharmar, Jim**  
The Rocky Horror Picture Show, (Segal, Guido), 60/185

**Shaye, Robert**  
Mirniz, la puerta al universo, (Kairuz, Mariano), 41/183  
**Shimizu, Takashi**  
El grito 2, (Martínez, Juan Pablo), 30/177  
La reencarnación, (Karstulovich, Federico), 26/182  
**Shutaro, Oku**  
Cain's Descendant, (Vieytes, Marcos), 37/180  
**Silverman, David**  
Los Simpson, la película, (Brega, Nazareno), 28/183  
-, (Martínez, Juan Pablo), 30/183  
-, (Karstulovich, Federico), 30/183  
-, (Masaedo, Agustín), 29/183  
**Sirk, Douglas**  
nota, (García, Jorge), 50/177  
**Sjoman, Vilgot**  
nota, (García, Jorge), 54/177  
**Slavutzky, Alfredo**  
Cinefíos a la interperie, (Trerotola, Diego), 14/186  
**Smith, Simon J.**  
Bee movie, la historia de una abeja, (D'Espósito, Leonardo), 35/187  
**Snyder, Zack**  
300, (Karstulovich, Federico), 14/179  
-, (Trancón, Manuel), 14/179  
**Soavi, Michele**  
El frío beso de la muerte, (Martínez, Juan Pablo), 54/184  
**Soderbergh, Steven**  
Ahorra son trece, (Segal, Guido), 37/183  
Intriga en Berlín, (Vazquez Prieto, Paula), 55/183  
**Solanas, Fernando**  
entrevista, 17/181  
Argentina latente, (Campero, Agustín), 14/181  
-, (Noriega, Gustavo), 16/181  
**Sorrentino, Paolo**  
L'amico de famiglia, (Brega, Nazareno), 47/180  
**Spada, Marina**  
Come l'ombra, (Binder, Tomás), 36/179  
**Speck, Will**  
Deslizando a la gloria, (Panozzo, Marcelo), 46/185  
**Spielberg, Steven**  
Encuentros cercanos del tercer tipo, (Martínez, Juan Pablo), 57/186  
**Sproxtton, David**  
entrevista, 44/182  
**Stallone, Sylvester**  
Rocky Balboa, (Porta Fouz, Javier), 8/178  
**Stevenson, Robert**  
Mary Poppins, (Eisen, Sergio), 62/185  
**Stewart, James**  
nota, (García, Jorge), 51/187  
**Story, Tim**  
Los Cuatro Fantásticos y Silver Surfer, (Dominguez, Juan Manuel), 29/182  
**Straub, Jean-Marie**  
Quei loro incontr, (Karstulovich, Federico), 37/180  
**Subiela, Eliseo**  
El resultado del amor, (Porta Fouz, Javier), 28/184  
**Sutherland, Peter**  
Tierney Gearon: The Mother Project, (Schell, Hernán), 38/180  
**Suzuki, Seijun**  
Princess Raccoon, (Campero, Agustín), 47/180  
**Swing, Heidi**  
Jesus Camp, (Rojas, Eduardo), 36/180  
**Szwarcbart, Hernán**  
Un pogrom en Buenos Aires, (Rojas, Eduardo), 32/187  
-, (Campero, Agustín),

32/177

**Tamahori, Lee**

Next, el vidiente. (García Pullés, Josefina), 31/185

**Tamborino, Andrés**

El descanso. (D'Espósito, Leonardo), 43/178

**Taraluto, Juan**

¿Quién dice que es fácil?. (Noriega, Gustavo), 29/177

**Tarrio, Gustavo**

Foto Bonaldi. (Trerotola, Diego), 10/180

**Tati, Jacques**

Playtime. (Vieytes, Marcos), 60/180

-. (Martínez, Juan Pablo), 60/180

Hulot al volante. (Martínez, Juan Pablo), 60/180

Mi tío. (Martínez, Juan Pablo), 60/180

**Taylor, Brian**

Crank. (Brega, Nazareno), 10/178

-. (Vieytes, Marcos), 57/179

-. (Segal, Guido), 57/179

**Techiné, André**

Los tiempos cambian. (Rojas, Eduardo), 10/179

**Thomas, Betty**

Partes privadas. (D'Espósito, Leonardo), 45/178

**Thompson, Danièle**

Lo mejor de nuestras vidas. (Porta Fouz, Javier), 29/182

**Thorpe, Richard**

Prisionero del rock. (Trerotola, Diego), 55/185

**Tirard, Laurent**

Molière. (D'Espósito, Leonardo), 33/184

**To, Johnny**

Exiled. (Segal, Guido), 39/179

Yesterday Once More. (Brega, Nazareno), 14/180

**Toker, Camila**

UPA! Una película argentina. (Noriega, Gustavo), 35/180

-. (D'Espósito, Leonardo), 35/180

-. (Porta Fouz, Javier), 10/186

-. (Vieytes, Marcos), 11/186

entrevista, 12/186

**Torre, Oliverio**

El traductor. (García Pullés, Josefina), 40/181

**Torres Leiva, José Luis**

El tiempo que se queda. (García, Jorge), 55/180

**Tourneur, Jacques**

El hombre leopardo. (Martínez, Juan Pablo), 56/183

**Tremaine, Jeff**

Jackass: la película. (Trerotola, Diego), 44/178

**Trestikova, Helena**

Marriage Stories. (Castagna, Gustavo J.), 48/180

**Triana, Rodrigo**

Soñar no cuesta nada. (García Pullés, Josefina), 32/186

**Tsai Ming-liang**

I Don't Want to Sleep Alone. (Segal, Guido), 38/179

**Tullio Giordana, Marco**

La mejor juventud (primera parte). (García, Jorge), 39/181

La mejor juventud (segunda parte). (García, Jorge), 25/182

**Twyker, Tom**

Perfume: La historia de un asesino. (Martínez, Juan Pablo), 56/179

**Tykwier, Tom**

Perfume: Historia de un asesino. (D'Espósito, Leonardo), 19/178

**Ulmer, Edgar**

nota. (García, Jorge), 50/179

**Uriarte, Claudio**

-. (Noriega, Gustavo), 2/187

**Vallée, Jean-Marc**

Mis gloriosos hermanos.

(Binder, Tomás), 12/179

**Vallejo, Gerardo**

next. (Castagna, Gustavo J.), 52/178

**Vallina, Gerardo**

Más que un hombre. (Panozzo, Marcelo), 22/185

**Van Damme, Jean-Claude**

The Quest: En busca de la ciudad perdida. (Martínez, Juan Pablo), 48/177

**Van Sant, Gus**

Los últimos días. (Schmoller, Ezequiel), 48/182

**Vargas, Francisco**

El violín. (Trerotola, Diego), 16/179

**Vaughn, Matthew**

Stardust, el misterio de la estrella. (Dominguez, Juan Manuel), 30/186

**Verbinski, Gore**

Un ratoncito duro de cazar. (Vachow, Lilian Laura), 45/178

Pratas del Caribe: En el fin del mundo. (Schell, Hernán), 41/181

**Verhoeven, Paul**

entrevista, 12/183

nota. (Brodersen, Diego), 6/183

-. (D'Espósito, Leonardo), 45/183

-. (Schell, Hernán), 10/183

-. (Vieytes, Marcos), 11/183

El vencedor del futuro. (Martínez, Juan Pablo), 55/182

Black Book, el libro negro. (Noriega, Gustavo), 2/183

-. (Schell, Hernán), 5/183

Business is Business. (Dominguez, Juan Manuel), 18/183

Delicias turcas. (Brodersen, Diego), 18/183

Keetje Tippel. (Brodersen, Diego), 18/183

Soldado de Orange. (D'Espósito, Leonardo), 19/183

Descontrol. (Karstulovich, Federico), 19/183

El cuarto hombre. (Schell, Hernán), 20/183

Conquista sangrienta. (Rojas, Eduardo), 20/183

RoboCop. (Masaedo, Agustín), 20/183

El vengador del futuro. (Trancón, Manuel), 21/183

Bajos instintos. (Castagna, Gustavo J.), 21/183

Showgirls (Lo prohibido). (Martínez, Juan Pablo), 22/183

Invasión. (Trerotola, Diego), 22/183

El hombre sin sombra. (Segal, Guido), 22/183

**Virgo, Clément**

Ardiente seducción. (Binder, Tomás), 18/178

**Virzi, Paolo**

Caterina en Roma. (Vachow, Lilian Laura), 42/178

**Visconti, Luchino**

La tierra tiembla. (García, Jorge), 47/177

**Von Ancken, David**

Perseguidos por el pasado. (Martínez, Juan Pablo), 27/185

**Walker, Nancy**

Can't Stop the Music. (Martínez, Juan Pablo), 28/180

**Walsh, Raoul**

Murieron con las botas puestas. (Martínez, Juan Pablo), 49/187

**Wagnier, Régis**

Man to Man. (Dominguez, Juan Manuel), 31/186

**Waters, John**

Hairspray. (Martínez, Juan Pablo), 49/187

**Weiger, Eduardo Félix**

Madres. (Vieytes, Marcos), 20/180

**Weitz, Chris y Paul**

Un gran chico. (Dominguez, Juan Manuel), 46/178

**Wellman, William A.**

Una isla en el cielo. (Brodersen, Diego), 50/182

Debiles y poderosos. (Brodersen, Diego), 50/182

**Wenger, Mariana**

Cine Negro. (Dominguez, Juan Manuel), 29/185

**Wheerasethakul, Apichatpong**

Syndromes and a Century. (Brodersen, Diego), 35/179

**Winick, Gary**

La telaraña de Charlotte. (Binder, Tomás), 28/177

**Winterbottom, Michael**

Nueve canciones. (Rojas, Eduardo), 54/183

-. (Dominguez, Juan Manuel), 30/186

**Wise, Robert**

Star!. (Eisen, Sergio), 62/185

La novicia rebelde. (Eisen, Sergio), 63/185

**Wise, Robert**

Amor sin barreras. (Martínez, Juan Pablo), 59/185

**Wiseman, Frederick**

entrevista, 24/179

State Legislature. (Trancón, Manuel), 57/180

**Wiseman, Len**

Duro de matar 4.0. (Schmoller, Ezequiel), 10/184

-. (Dominguez, Juan Manuel), 12/184

-. (Kairuz, Mariano), 13/184

-. (Binder, Tomás), 14/184

**Wong Kar-wai**

As Tears Go By. (Vieytes, Marcos), 52/183

**Wong, Richard**

Colma: The Musical. (Dominguez, Juan Manuel), 56/180

Colma: el musical. (Karstulovich, Federico), 57/185

**Wongpoorn, Parkpoom**

Están entre nosotros. (Brega, Nazareno), 20/176

**Wright, Edgar**

Arma fatal. (Brega, Nazareno), 47/187

**Yaguchi, Shinobu**

nota. (Vieytes, Marcos), 56/178

**Yang, Edward**

nota. (Masaedo, Agustín), 59/183

-. (Russo, Eduardo), 60/183

**Yapo, Mennan**

Premnoción. (Brega, Nazareno), 26/182

**Yates, David**

Harry Potter y la Orden del Fénix. (Brega, Nazareno), 42/183

**Youngelson, Jack**

Tierney Gearon: The Mother Project. (Schell, Hernán), 38/180

**Yu, Ronny**

El duelo. (Brega, Nazareno), 35/181

**Zemeckis, Robert**

Carros usados. (Martínez, Juan Pablo), 47/178

Beowulf, la leyenda. (D'Espósito, Leonardo), 34/187

**Zhang Yimou**

Un largo y doloroso camino. (Brodersen, Diego), 38/178

La maldición de la flor dorada. (Vieytes, Marcos), 34/181

**Zhia Zhang-ke**

Dong. (Gamberini, Marcela), 57/180

Still Life. (Vieytes, Marcos), 57/180

**Zombie, Rob**

Halloween, el comienzo. (Kairuz, Mariano), 16/186

**Zucker, David y Jerry**

iShhhh! Súper secreto. (Dominguez, Juan Manuel y Masaedo, Agustín), 10/185

**Zwick, Edward**

Diamante de sangre. (Kairuz, Mariano), 21/178

### [ 3 ] OTRAS NOTAS

AA. VV.

Todas las películas del 2006. 25/176

**Brega, Nazareno**

Cine y nuevas tecnologías. 63/184

**Brodersen, Diego**

Ediciones en DVD 2006. 57/176

**Campero, Agustín**

Por una crítica política. 8/187

**Ceccotti, Victoria**

Manifiesto crítico. 16/187

**D'Espósito, Leonardo**

Sobre la animación digital. 21/179

Vacaciones de invierno. 62/182

La animación de Los Simpson. 31/183

Los musicales. 4/185

**Dominguez, Juan Manuel**

Películas sobre roedores. 27/183

**García Pullés, Josefina**

Sobre las miradas de género. 47/183

Jornadas de la crítica en el Rojas 2. 15/187

**Gibert, Jimena**

Manifiesto crítico. 16/187

**Herzog, Werner**

Declaración de Minnesota. 41/186

Diario de filmación de Fitzcarraldo. 62/187

**Ivachow, Lilian Laura**

Vacaciones de invierno. 63/182

**Juan Lima, Fernando E.**

Cine digital en Brasil. 10/187

**Kairuz, Mariano**

Películas de terror. 57/182

**Locatelli, Marina**

Jornadas de la crítica en el Rojas 1. 14/187

**Martínez, Juan Pablo**

Comedias en DVD. 41/178

Películas de terror. 57/182

**Masaedo, Agustín**

Películas sobre roedores. 27/183

**Noriega, Gustavo**

El Amante en TV. 63/179

**Pena, Jaime**

Desde España: Elogio de La línea recta. 64/176

Desde España: Amenaza de tormenta. 39/177

Desde España: Otras voces. 53/178

Desde España: Elsa Pataky y Alex Brendemühl. 53/179

Desde España: Cinefilias a contracorriente. 31/180

Desde España: Todos mienten. 45/182

Desde España: Unos céntimos miserables. 58/183

Desde España: Contracampo. 44/184

Desde España: Gestos. 54/185

Desde España: El cine después de Portabella. 53/186

Desde España: Las dos Españas. 53/187

**Porta Fouz, Javier**

Balance 2006. 24/176

Sobre críticos y personajes argentinos. 2/181

**Rojas, Eduardo**

Vacaciones de invierno. 64/182

¿Fred Astaire o Gene Kelly?. 2/185

**Schell, Hernán**

La crítica de cine como caos irresistible. 57/178

Qué me bajo: Siga a Vertov. 49/177

Qué me bajo: ¿Quién lo hizo? ¿Y por qué lo hizo?. 40/178

Qué me bajo: Una gota de leche.... 48/179

Los noticieros en EE. UU.. 59/179

Qué me bajo: Usos y costumbres. 29/180

Predicar en el desierto. 8/181

Qué me bajo: Posibilidades de la abstracción. 57/181

Qué me bajo: Posibilidades de la abstracción (II). 54/182

Qué me bajo: Un árbol escupe un ciempiés. 57/183

Sobre el Día de las Películas Hogareñas. 47/184

Qué me bajo: Fantasmas antes de desayuno. 57/184

Qué me bajo: Refinada desprolijidad. 51/185

Qué me bajo: Un trineo impulsado.... 58/186

Qué me bajo: Noticias de ayer. 48/187

**Segal, Guido**

Propuestas para el Nuevo Cine Argentino. 6/181

Sobre el Nuevo Cine Argentino. 46/183

**Trerotola,**