

EL AMANTE / Escuela

Crítica de cine



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

MATERIAS DE PRIMER AÑO

Teorías del cine 2
Historia del cine 2: Otras industrias
Crítica y críticos 1
Cómicos y comedia
Cine norteamericano clásico: Géneros y autores
Medios y escritura 1

MATERIAS DE SEGUNDO AÑO

Documentales
Los géneros marginales
Nuevo cine argentino
Historia del cine 4: El cine independiente
Autores fuera de Hollywood
Medios y escritura 2

Director **Gustavo Noriega**

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

Para informes llamar al **4951-6352**

o escribir a **elamanteescuela@fibertel.com.ar**

Horarios, aranceles, programas del segundo cuatrimestre en **www.elamante.com**

Dossier Nueva Comedia Americana	2	Introducción
	6	Saturday Night Live
	8	Matt Stone y Trey Parker
	9	John Waters
	10	Música y NCA
	11	The Ben Stiller Show
	12	Los canadienses
	13	Humanismo pop
	14	Jim Carrey
	15	Penelope Spheeris
	16	Los Simpson y Beavis & Butt-head
	18	La NCA según <i>El Amante</i>
	22	Mapa de realizadores, actores, películas y TV
Estrenos	24	Polémica: La mala educación
	29	El cielito
	30	Polémica: El embajador del miedo
	32	Extraño
	34	La quimera de los héroes
	35	María llena eres de gracia
		Lejos del mundo
		Fragmentos de Abril
	36	Legado
		No sos vos, soy yo
		Diario de una pasión
	37	Anaconda 2, Exorcista: El comienzo, Mátame suavemente, El arte de resistir, Chiche Bombón, Palermo Hollywood
	38	Resident Evil 2: Apocalipsis, El espanta tiburones, Camino hacia el terror, Los esclavos felices
	39	De uno a diez
Festivales	40	Tandil
	43	Cine judío
	44	DocBsAs
	47	Las críticas de Roger Alan Koza
	48	Manuel Puig en dos libros
	50	<i>El Amante</i> según un lector
Guía de <i>El Amante</i>	53	DVD
	55	Video
	57	Cine en TV
	60	Correo
	63	Llego tarde

Los tiempos están cambiando. O han cambiado. Vaya uno a saber. Hace unos años era difícil encontrar diferencias importantes de criterios acerca del Nuevo Cine Argentino. Hoy nos ponemos a discutir sobre casi toda nueva película. En este número los "Llego tarde" se refieren al cine local (aunque no estrictamente al NCA). Y no quedó más lugar, porque había un par de candidatos a bombardear *Peligrosa obsesión* (que más que nueva es nonata), ya que muchos creemos que no fue lo suficientemente maltratada el mes pasado. Y generamos un problema de nomenclatura: NCA también es la sigla de lo que hemos dado en llamar –qué malos somos para los nombres– Nueva Comedia Americana, un conjunto de películas que una parte de la redacción tiene en alta estima. Y que otra parte de la redacción desprecia o simplemente ignora. Los contreras no quisieron escribir, a pesar de que se les cursaron invitaciones. Los contreras que sí quisieron escribir fueron los que salieron de ver *La mala educación* con ganas de cargarse a Almodóvar. Los dejamos, mientras alguno decía "yo les había avisado" en el momento del estreno de *Carne trémula*. Mientras pasaban estas cosas en la redacción, la cantidad de estrenos semanales se mantiene más alta que en los meses anteriores, pero la sequía de calidad se profundiza y a medida que se acerca el fin de año vemos el 2004 como otro año más de pobreza en la cartelera. También se profundiza el desinterés de un sector de la redacción por ir al cine a ver la oferta de jueves a jueves, lo que contrasta con el extraordinario nivel de energía puesto en el dossier sobre la comedia. Lo que indica lo siguiente: si la redacción de *El Amante* fuera parecida al público en general, las distribuidoras estrenarían *Locos por la pelota*, *Anchorman* y *Team America: World Police*. Pero parece que las cosas no son de esa manera. De todos modos: ¡viva la comedia! **A**

STAFF

Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Asesora periodística

Claudia Acuña

Consejo de redacción

Los arriba mencionados
y Gustavo J. Castagna

Jefe de redacción / Editor

Javier Porta Fouz

Colaboraron en este número

Santiago García, Eduardo A. Russo, Jorge García, Alejandro Lingenti, Marcela Gamberini, Diego Brodersen, Leonardo M. D'Espósito, Juan Villegas, Diego Trerotola, Marcelo Panozzo, Eduardo Rojas, Manuel Trancón, Nazareno Brega, Juan P. Martínez, Fabiana Ferraz, Agustín Masaedo, Juan Manuel Domínguez, Lilian Laura Ivachow, Milagros Amondaray, Agustín Campero, Federico Karstulovich, Eduardo Flores Lescano, Agustina Larrea, Marcos Vieytes, Walter Falcone, Lucas Emiliano Martínez.

Secretaría

Alejandra Chinni

Cadete

Gustavo Requena Johnson

Correctoras

Gabriela Ventureira
Malala Carones

Meritorio de corrección

Jorge García

Colaboración en el cierre

Diego Trerotola
Fabiana Ferraz
Juan P. Martínez
Querelle Delage

Diseño gráfico

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

Correspondencia a

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

Teléfono

(5411) 4326-5090

Telefax

(5411) 4322-7518

E-mail

amantecine@interlink.com.ar

En internet

http://www.elamante.com

El Amante es propiedad de

Ediciones Tatanka SA.

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

**Preimpresión, impresión
digital e Imprenta**

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

Distribución en Capital

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

Distribución en el interior

DISA SA. Tel 4304-9377 /
4306-6347

Caro diario

Les proponemos un extraño dossier sobre la Nueva Comedia Americana. ¿Qué es? ¿De dónde proviene? ¿Quiénes son sus baqueanos y sus hacedores? ¿Cuáles son sus influencias? ¿Cómo se relacionan sus protagonistas? ¿Qué dijo *El Amante* sobre el asunto? Todo eso en más de veinte páginas, que dan comienzo aquí con unas anotaciones personales. **por JAVIER PORTA FOUZ**



HOY. 2 DE NOVIEMBRE DE 2004. Tengo que hablar de la comedia americana de la última –más o menos– década y media. Iba a empezar con otra cosa, pero no puedo sacarme de la cabeza algo que leí en el *Clarín* on line de ayer. Y cuando uno quiere decir algo, lo mejor es decirlo, decía Godard en los sesenta. En fin, que la nota de *Clarín* (“elinformedeldía”) era sobre los problemas del censo a los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires (UBA). La nota citaba a la coordinadora general del censo, María Anita Fernández, y al decano de la Facultad de Ciencias Sociales, Federico Schuster: “Hacerlo por internet implicaba un costo muy alto de programación y equipamiento y no teníamos los recursos para afrontarlo’, explicó Fernández. ‘Además, deberíamos haber garantizado el acceso gratuito a la red a todos los estudiantes.’ Los representantes de las diferentes unidades académicas se han reunido durante meses para pensar las condiciones y la implementación del censo. ‘Nosotros dijimos estar en condiciones de hacerlo por internet pero en el Rectorado preferían hacerlo de un modo homogéneo’, aseguró Federico Schuster”.

No deja de acuciarme el “además, deberíamos haber garantizado el acceso gratuito a la red a todos los estudiantes” de Fernández. Si bien estoy a favor de la gratuidad de la enseñanza superior, es ridículo pensar que por los 25 ó 50 centavos (o incluso un peso) que podrían haber gastado quienes hubieran decidido cumplir con el censo por internet se habría violado algún prin-►



Ilustramos esta introducción con muñecos que se colaron de otras notas: allá, el jefe Gorgory. Acá, Mini Me.

cipismo igualitario o igualitarismo de principio (estudiar en la UBA cuesta dinero, las becas son pocas y muy pocas las que cubren todo gasto). De cualquier manera, se podría haber propuesto la doble opción del sistema por internet y de otro con los vetustos formularios en papel para cualquiera que, llegado el caso, no hubiera podido pagar una conexión a internet por mínima que fuese. Pero no, esta situación es típica de la UBA (yo estudié ahí, tengo más de estos ejemplos): internet no porque no es igualitaria; entonces, a perder tiempo de trabajo y/o de estudio haciendo colas, o transportando papeles hacia las sedes. Todo esto para decir que con esa situación se podría haber hecho una comedia argentina, con ese filón grotesco habitual en tantas películas nacionales, pero no una comedia americana como las que nos gustan. En fin, que no hay nada de esto en la comedia americana de los 90 y 00 a la que nos referiremos en el dossier. A esta comedia americana la llamaremos nueva (NCA), porque varias notas que siguen en este dossier así la han bautizado. La NCA no incluye esas minucias de importancia nula y molestia máxima como los trámites de la UBA y sus motivaciones. La NCA incluye la épica. Y épica y burocracia se repelen. La NCA no habla sobre un mundo donde a la realidad hay que complicarla porque sí, sino de realidades que se complican frente al deseo de hacer algo. O de realidades complicadas, como las trabajadas por *South Park*, serie y película.

12 DE NOVIEMBRE 1998. Cine Normandie, sala 3, con buena inclinación y mal sonido. Hacía poco que había ingresado a *El Amante*, y había pasado sólo un día desde mi primera reunión de sumario. Un día antes de partir hacia el festival de Mar del Plata, vi *La mejor de mis bodas* (*The Wedding Singer*, 1998) protagonizada por Adam Sandler. No tenía idea de quién era ese sujeto. Y lo mismo le sucedía al resto de los integrantes de la revista. Me quedé tranquilo, no estaba en desventaja, por lo menos en cuanto a Sandler. Nadie se ocupó de la crítica en el número publicado inmediatamente después del estreno. Unas semanas más tarde, propuse tímidamente hacer la crítica para el número siguiente, cuando la película

ya llevaba más de un mes fuera de cartel. Los directores habían visto el film, les había gustado, sobraba espacio y aceptaron. En mi texto de una columna, me dio por defender la música de los ochenta, la comedia, a Sandler y a Drew Barrymore. Y aproveché para recordar *Tiro al blanco* (*Grosse Pointe Blank*, 1997), película con John Cusack que respira un aire similar al de todo este paquete de la NCA y que había sido desestimada por *El Amante* en el momento de su estreno.

La mejor de mis bodas me había gustado mucho, pero todavía no me había liberado de ciertos prejuicios a la hora de pensar en la comedia contemporánea. Me dije que bueno, que me gustaba pero que no era taaaan buena. Con el tiempo, he vuelto a ver *La mejor de mis bodas*, y ahora estoy más seguro: se trata de alta comedia, aunque es obvio que no es un cine para todos (como no lo son Bresson, ni Glauber Rocha, ni Nanni Moretti, ni tantos otros). Consejo: si no han visto nada de Sandler o poco de la NCA, pueden hacer la siguiente prueba: vean *La mejor de mis bodas* hasta el minuto 47 y monedas; si ahí, luego de que Robbie Hart (Sandler) canta la canción que le compuso a su ex novia, no les gusta la película, dejen de verla, este asunto no es para ustedes. Sandler, con esa canción, hace un bri-

llante diálogo de comedia con música. El diálogo es tanto con su novia como consigo mismo. El formato: una canción pop en crudo. La medida, la forma, la textura: la explosión, marca registrada del cómico. La épica de la película: encontrar una persona a quien amar y junto a la cual se quiera envejecer. Nada nuevo en ese aspecto. Pero *La mejor de mis bodas* es cine de género, del noble varietal que renueva diálogos, caracterización de personajes y situaciones mientras mantiene la estructura.

UN DIA DE ABRIL DE 1999. En el festival de Buenos Aires veo *Tres es multitud* (*Rushmore*, 1998) de Wes Anderson y con Bill Murray. Mi desconcierto es total. Algo se ha movido en el cine, creo. Pero yo no entiendo del todo qué es lo que pasa y me da por escribir con ciertas inconsistentes reservas sobre la película en el número en el que cubrimos el Bafici. Ya para fin de año (luego de verla un par de veces más) *Rushmore* era una de mis películas favoritas de la temporada, y luego siguió creciendo en mi valoración (y en la de muchos otros, vean por ejemplo lo que sucede con Wes Anderson en la revista americana *Film Comment*). *Rushmore*, una épica de la adolescencia, es y no es NCA. Por un lado, es una comedia, es un relato lleno de canciones, tiene a Bill



Allá abajo, un Kenny y un Cartman de plástico duro. Acá al lado, el mismísimo enviado del diablo: Adam Sandler como Little Nicky.



Murray —que ya se constituye como figura paternal en actividad para ciertos comediantes y como el gran actor para todos aquellos que sepan ver y escuchar—, y tiene guión de Anderson junto a Owen Wilson. Pero a la vez es un cine de autor con un universo creativo personal y un toque atemporal, algo que lo pone al costado de toda esa comedia pegada a referencias más cercanas y urgentes.

Como en los buenos momentos históricos de un género cinematográfico, se producen obras que se desmarcan de la producción media. Es en esos buenos momentos cuando la línea media de nobleza y calidad del género se ubica en un lugar tirando a alto. Es en esos períodos cuando aparecen elementos desequilibrantes y desestructurantes como la obra de Wes Anderson. Y además, en la comedia americana de los 90 y los 00 tenemos un condimento extra, que hace de este momento del género algo aun más especial. Hay una intensa circulación y retroalimentación de talento. Los invito a ver el titánico cuadro de doble entrada de la NCA en la página 22. Allí podrán encontrar que no somos nosotros, unos cuantos de los que hacemos *El Amante*, quienes agrupamos todas estas películas por mero capricho: es que están relacionadas, cruzadas, retroalimentadas. Y Wes Anderson y su cine son centros nodales privilegiados.

21 DE NOVIEMBRE DE 1999. Cine: Monumental 2 (sí, la simpática sala del subsuelo). Película: *El triunfo de los nerds* (1998). Yo no había visto ninguna de las de los “nerds” anteriores. Pero la verdad es que esta no tenía nada que ver con esa serie de películas. El título original era *A Night at the Roxbury* (“Una noche en el Roxbury”). En el cine éramos, a lo sumo, cuatro personas. Me reía solo. ¡Qué experiencia gratificante! (no necesariamente reírme solo, sí reírme). En ese momento, no tenía mucha idea de quiénes eran Will Ferrell, Chris Kattan y Molly Shannon. Obviamente, sabía de la existencia de *Saturday Night Live*, pero para mí SNL eran Bill Murray, John Belushi, Steve Martin, incluso Chevy Chase. No reconocía del todo a los más nuevos. Entonces, *A Night at the Roxbury* me impactó fuerte (es una de las muy pocas películas que re veo cada vez

que la encuentro en el cable). Tenía humor musical, como el chiste del tecno mutado al estilo ascensor. Proponía una épica imposible: dos clubbers no hegemónicos que quieren entrar y cambiar las reglas del juego discotequero a pura insistencia ingenua. Incluía a Dan Hedaya (nacido en 1940), uno de los más extraños y fascinantes actores, que puede hacer el mejor padre cabrón de mediana edad (aquí y en *Ni idea* también, y hasta hizo de Nixon en *Dick, aventuras en la Casa Blanca*). *A Night at the Roxbury* entregaba parodias cruzadas que no se agotaban en el gesto canchero: el grabador en alto (*Digan lo que quieran*), seguido de la reconciliación con *Secret Garden* de Springsteen + diálogo de *Jerry Maguire*. La cinefilia en actividad —no necesariamente canónica— tenía un uso muy placentero en esta comedia. *A Night at the Roxbury* era una película que me hablaba como espectador deseante de comedias realmente actuales. Ya era tiempo de abandonar a Woody Allen.

14 DE SEPTIEMBRE 2000. Otra vez en el Normandíe 3, apareció ante mí, es decir, más bien me pegó un mazazo, *Irene y yo... y mi otro yo* (*Me, Myself & Irene*, 2000). En *El Amante* todavía no estaban ni Trerotola ni Panozzo (Panozzo andaba polemizando en *Clarín* a favor de *Irene*, y me decía por esos días que se sentía tan solo como una caja de pizza en la lluvia en su defensa de los Farrelly). La película me gustó mucho, nadie más en la revista compartía mi gusto: los que la vieron la odiaron (ya *Tonto y retonto* y *Loco por Mary* habían sido vituperadas al máximo), otros la vieron años más tarde y les gustó. Bueno, pero en ese momento es-

taba solo defendiendo a los Farrelly. *Irene y yo... y mi otro yo* mostraba que el camino de los hermanos Farrelly se dirigía más hacia la comedia que hacia el cine cómico (cosa que será comprobada en sus siguientes películas, más valoradas en general por la redacción). Este camino parece también seguirlo Sandler, al trabajar cada vez menos la comedia episódica de sketches y apuntar a la comedia romántica —eso sí, desarmante y desesperante— en *Como si fuera la primera vez* (*50 First Dates*, 2004).

MUCHOS DIAS. Las cosas se hacen más vertiginosas, aparece *Zoolander* en febrero de 2002, poco después se estrena *Los excéntricos Tenenbaum*, la NCA gana más adeptos en *El Amante* y *El Amante* gana más adeptos a la NCA, y las páginas de la revista ya dan cuenta del fenómeno con mayor amplitud y jerarquía. Por eso esta nota-diario y este dossier se dirigen más hacia las raíces (Trerotola insiste con John Waters, Santiago García con Jerry Lewis), lo que no dijimos, las influencias. Por supuesto, la progresiva importancia que adquiere la NCA para una buena parte de la redacción hace que otros la combatan, más que con notas en contra con comentarios al paso en textos sobre otros temas. Y llegan más películas de Sandler, y muchas más con Stiller (y Owen Wilson, y Will Ferrell). Sandler actúa con Jack Nicholson y es dirigido por Paul Thomas Anderson. En 2004 se estrenan aquí tres películas con Stiller, como para que el público argentino termine de enterarse de que los actores de la comedia se han renovado. Todavía muchas películas NCA no nos llegan a los cines y algunas ni siquiera salen directamente en video. Pero el DVD, algunas ediciones sin pasar por cines y truchadas varias nos permiten estar más o menos al día con este asunto de la NCA, que nos hace creer todavía —al menos— en uno de los géneros del cine.

HOY (YA PASO UN DIA). 3 DE NOVIEMBRE DE 2004. Es de madrugada. El cierre está encima. Todo indica que George W. Bush está por ser reelecto, a menos que en Ohio... En fin, ¿se estrenará en Argentina *Team America: World Police*, la película de los creadores de *South Park*? 

A partir de aquí y por varias páginas más, les ofrecemos distintas entradas más o menos transversales a la Nueva Comedia Americana. Como no podía ser de otra manera, empezamos por la usina televisiva más importante. **por FEDERICO KARSTULOVICH**

EL NODO SATURDAY NIGHT LIVE

Rizoma

"No hay lengua madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política."

"Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza."

"Ser rizomorfo es producir tallos, filamentos que parecen raíces o, todavía mejor, que se conectan con ellas al penetrar el tronco, sin perjuicio de hacer que sirvan para nuevos usos extraños."

"Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas."

"A estos sistemas centrados [se] oponen sistemas acentrados, redes de autómatas finitos en los que la comunicación se produce entre dos vecinos cualesquiera, en los que los tallos o canales no preexisten, en los que los individuos son todos intercambiables, definiéndose únicamente por un estado."

"El rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria [...] una región continua de intensidades que vibra sobre sí misma y que se desarrolla evitando cualquier orientación."

Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas*

FILIACIONES, FRATERNIDADES, ARBOLES Y RIZOMAS: SNL VISTO COMO UNA MESETA.

Cuando me encontré frente a la escritura sobre un fenómeno tan inestable como SNL pensé muy seriamente en la imposibilidad de aferrarme a un punto de partida específico. Siempre, me decía, voy a estar omitiendo algo, algún detalle importante, alguna estrella que se me escapó, alguna participación especial que no retuve. Con el paso de los días fui tomando conciencia de que la cuestión excedía la mención de nombres y fechas (que las hay sin duda), y que tenía más que ver con una forma de conectividad que se traduce en una forma de apropiarse de la cultura popular. Sin embargo, contrario a volverse populista, el caso de SNL tenía algo desesperante y enigmático: resultaba imposible reflexionar sobre la comedia norteamericana actual sin considerar el paso por el hormiguero SNL. Esto no implicaba tomar el mítico programa de TV como una usina, sino que, por el contrario, se asimilaba a la idea deleuziana de meseta, un lugar de paso, intermedio entre puntos definidos al que sólo es posible clasificar por su carácter transitorio. Un lugar en el que se juntan y se cruzan actores, directores, guionistas, productores que relacionan la TV con el cine y con otros elementos en donde la cultura popular es esencialmente el medio de producción y reflexión. Debo admitir que es virtualmente imposible establecer los múltiples lazos creativos entre los cada vez más numerosos integrantes (¿pasantes?) de la *troupe* SNL, ya que se precisarían más de dos páginas para explicar las fraternidades (no cabe hablar de filiaciones en este tipo de comedia); además, por el carácter obsesivo de la cuestión, cualquier núcleo que pudiéramos definir hoy, mañana ya habría mutado. *Saturday Night Live* es un punto de encuentro y no es la raíz de

esta forma de comedia. No hay tronco posible en ese programa sino, como ya se dijo, un núcleo rizomático que niega la estratificación y la solidificación. La intervención cultural de SNL no consiste en inventar un nuevo lenguaje de la comedia, sino que propone un cúmulo de *dialectos*, algo aun más difícil de clasificar. *Saturday Night Live* es el punto de encuentro de una forma de comedia que democratiza los regímenes estrictos de las formas del género: entradas y salidas, intensidades, minoridades. Hablar una lengua extranjera como si se tratara de una lengua madre (a la que hay que traicionar). El epíteto de "comedia menor" ganado por muchas películas derivadas del grupo de creadores que han pasado, están pasando o pasarán por SNL no es equivocado: en la minoridad, en la utilización de los restos, de la basura de la "alta cultura" hay una determinación política y una lúcida observación del mundo.

EL MOVIMIENTO (Y ALGUNOS NOMBRES).

Todos los caminos... pasan por Roma. ¿Cómo pensar la cultura popular norteamericana sin *Saturday Night Live*? Una licuadora, no sólo un punto de encuentro y de partida. Un lugar inexacto de intensidades y velocidades que nunca terminan de sedimentar. Estado de reflexión y de inflexión sobre esa entelequia inabarcable llamada comedia. Punto de partida para un tipo de comedia que nace en los 70 (algo de John Waters flota sobre todo esto), se desarrolla en los 80 (con Joe Dante y John Landis a la cabeza del perfil más cinéfilo y destructivo: ver *Kentucky Fried Movie* o *Amazon Women on the Moon* para constatar la influencia de SNL sobre esos directores), hace eclosión en los primeros 90 (con una tría de directores que abren el juego con algunas de sus películas: Amy Heckerling (*Ni idea* y la



Arriba, la imagen de presentación del programa. Abajo, un sketch de oficina. Y más abajo y más grande, Molly Shannon como Mary Katherine Gallagher, en la fulgurante *Superstar* (es decir, SNL en el cine).



codirección no acreditada de *A Night at the Roxbury*), Penelope Spheeris (*El mundo según Wayne*, *Oveja negra*, *Los Beverly Ricos*) y Michael Lehmann (el de *Heathers* –1989– y sobre todo el de *Cabezas huecas*), y se consolida hacia 2000 con un puñado inabarcable de películas que incluyen cinefilia, melomanía y tevefilia en un gran conglomerado pop, usualmente denostado y denigrado. Pues bien, esta nueva comedia tiene una fuerte base de cómicos, algo que la distingue de la “respetable comedia tradicional” amparada en nombres de directores dedicados específicamente a ese género. Uno de los mayores aciertos de la intervención en la cultura ejercida por SNL es la democratización y desnaturalización de la autoría cinematográfica como elemento determinante de calidad. Una bue-

na parte de estas comedias está realizada por directores desconocidos, prácticamente sin trayectoria cinematográfica en el género (pero con una sólida carrera televisiva). Directores de oficio que renuevan la lectura del adocenamiento industrial. Quizás el paradigma de este tipo de trabajo con directores desconocidos sea el de Adam Sandler en tanto productor, quien no hace más de dos o tres películas con un mismo director. Cómicos que no necesitan más que espacios para la destrucción de las convenciones: si hay algo que SNL ha aportado a la comedia es anarquía y destrucción (algo sobre lo que el dúo Dante&Landis pueden dar cátedra). Para dinamitar los esquemas está la incorrección política certera (nótese la misantropía de los films de Alexander Payne), y no el cinismo como arma de primera mano (¿Altman?); están el juego con las jerarquías de la cultura alta y baja (los mejores sketches de SNL juegan plenamente con este concepto, riéndose de lo pretencioso), el uso de lo escatológico que desarma la lógica puritana establecida para la comedia (al respecto, véanse los trabajos de Trey Parker, Mike Judge –ambos dirigieron programas en SNL–, los hermanos Farrelly o, algo más lejos, Tom Green), y sobre todo la ternura de una mirada humana, aunque no complaciente, que quiere a sus criaturas por sobre todas las

cosas y nunca las juzga. (Personalmente, creo que en todo esto está la marca de las comedias de Christopher Guest, ¡también actor, guionista y director en SNL!)

LOS NOMBRES. Una lista arbitraria con algunos de los cómicos más importantes que pasaron por SNL: Dan Aykroyd, James Belushi, John Belushi, Dana Carvey, Billy Crystal, Joan Cusack, Chris Farley, Will Ferrell, Tina Fey, Christopher Guest, Phil Hartman, Chris Kattan, Julia Louis-Dreyfus, Jon Lovitz, Dennis Miller, Bill Murray, Mike Myers, Adam Sandler, Rob Schneider, Molly Shannon, Martin Short, David Spade, Ben Stiller.

EL HOMBRE. Su nombre es Lorne Michaels. De otro canadiense (véase el apartado sobre la relación entre Canadá y la comedia contemporánea) parte la renovación. Creador y eterno productor-padre del programa desde 1975, Michaels no produce sólo para la televisión. En sus incursiones en el cine ha dado un gran espaldarazo a este tipo de comedia: desde *El mundo según Wayne* y *Oveja negra* (dirigidas por Penelope Spheeris, 1992 y 1996 respectivamente), pasando por *Kids in the Hall: Brain Candy* (1996), hasta *Superstar* (1999) y las subvaloradas *A Night at the Roxbury* (1998) y *Chicas pesadas* (2004). Casi todas ellas nacidas de su homónimo sketch televisivo en SNL. No hay en las películas producidas por Michaels un espacio completamente autónomo, sino que los films consisten en integraciones audiovisuales donde la comedia se constituye como gran metalenguaje pop. Detrás de estos films hay un estilo que no es dogma y que amplía las bases de la comedia moderna descartando el pasado en formol como única salida posible y proyectando múltiples vías de desarrollo. La estructura dramática de buena parte de estas películas rompe poderosamente con el canon de la narración clásica y con la causalidad como única vía.

En la nota de Porta Fouz sobre *Los guantes mágicos* (película rizomática por excelencia) de Martín Rejtman, consta una verdad que se manifiesta a todas luces en los cómicos de *Saturday Night Live*: no sólo nos hacen reír, sino que revelan una zona desconocida de la comedia. Una zona denostada y menospreciada que desde las páginas de *El Amante* decidimos poner bajo relieve. ■

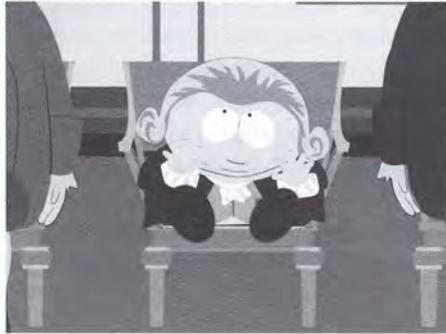


America State of Mind

¿Existe América? No el continente tripartito, que sabemos que está ahí, sino ese estado de las cosas que identificaba una utopía y que, durante un tiempo, se supuso realizado en un país llamado Estados Unidos. En los últimos meses, dos películas de gran presupuesto y autores importantes se ocuparon del asunto: *La terminal* de Steven Spielberg y *La aldea* de M. Night Shyamalan. En la comedia americana contemporánea, quienes se han dedicado a pensar el problema de la existencia de la América-Utopía desde la negación son dos humoristas feroces, casi rabelaisianos: Trey Parker y Matt Stone, los cerebros detrás de *South Park*.

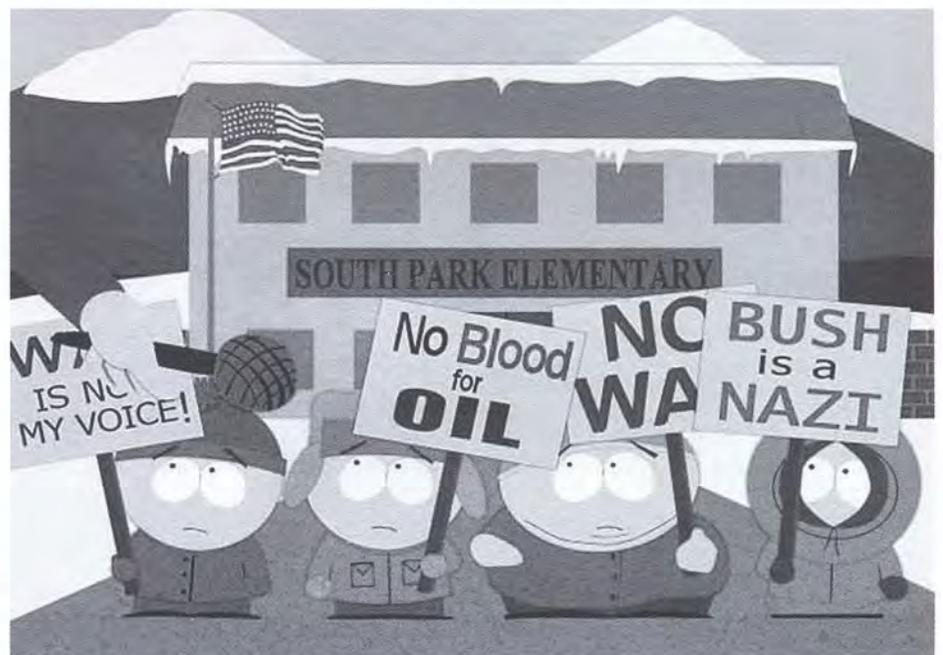
La serie *South Park* simula estar hecha con papeles recortados, aunque técnicamente es de un diseño casi exquisito. Una de las enseñanzas que pocos de quienes se dedican a la animación tienen en cuenta es que el aspecto y la forma de un film animado deben combinar con el tema y el tono, ya sea por solidaridad o por contraste (esta sería la aplicación de la puesta en escena a ese campo del cine injustamente denigrado). Parker y Stone lo hacen: la precariedad aparente de la serie y del largometraje derivado (*South Park: la película*, una de las mayores obras maestras de los 90) es el reflejo de la pobreza de ideas de sus criaturas, que es a su vez el reflejo de la pobreza intelectual de sus contemporáneos. Parker y Stone, en eso, no son sutiles: *South Park* forma parte de los "blancos, racistas e ignorantes Estados Unidos", literal. *South Park* no es Springfield, que esconde como un juego la pertenencia a este universo y juega con la idea de pertenecer a uno paralelo. *South Park*, amigos, está en Colorado.

El pueblito y sus chicos son un típico producto americano. Aclaremos: de la América estadounidense como excrecencia de la utopía y cuyas taras —el doble discurso, por ejemplo— no son producto de los vaivenes de la Historia sino constitutivas. Digamos: su pecado original. En el episodio 100 de la serie esto quedaba claro: son los Padres Fundadores quienes deciden que será un país belicoso pero que permitirá el discurso pacifista para salvar las apariencias. Sí, EE.UU. es apenas la cáscara de la utopía: en realidad es un país hipócrita y salvaje. Su salvajismo es análogo al salvajismo del humor de estos señores, que no sólo no escatiman lo escatológico sino



que además se meten contra cualquier clase de discurso de casta (religión incluida, especialmente el fundamentalismo cristiano, católico o protestante —en el film *Orgazmo*, Parker interpreta a un misionero mormón transformado por necesidades monetarias en estrella porno—) imponiendo como dato que, para poder especular sobre las ideas —y reírse con ellas—, ningún personaje o símbolo puede ser indiscutible (las jocosas apariciones del Papa o Jesús en la serie son brillantes en ese aspecto; o que Satán esté en el infierno por ser gay y Dios sea una especie de monstruo con cara de hipopótamo que come moscas). ¿De dónde surge la risa, entonces? Es difícil de decir. Por una parte, hay elementos de la obra de Parker y Stone que sólo apelan a la diversión pura. Pero en conjunto todo es sa-

tírico y cargado de política. El método es la búsqueda de lo risible en cualquier cosa, lo que sin dudas crea, también, una especie de nihilismo que en ciertas ocasiones no es fácil de digerir. Es lo que pasa con su última película, *Team America: World Police*, que parodia los films de Michael Bay y el discurso de la derecha ultrapatriótica, pero al mismo tiempo ataca a los "liberals" estadounidenses y su hipocresía. Pero ante tal alarde ¿qué creer? Es verdad que los "liberals" y los terroristas son señalados con nombre y apellido, y que los republicanos sólo aparecen en idea y no en nombre. El film dice, directamente "OK, el mundo es esto y EE.UU. es esto. En esto nos hemos convertido: esto somos". La risa surge entonces desencantada y, aparentemente, desesperada. Pero hay una lección importante: se trata del ejercicio de la libertad llevado al extremo incluso de poner en duda la validez o el alcance de las propias ideas. La risa en la obra de Parker y Stone surge de un ejercicio intelectual despiadado y vertiginoso, irónico y directo. Su estrategia es la de escandalizar hasta superar el escándalo con la risa, y que la risa sea reflexión individual. Se los nota desesperados y escépticos, se nota que creen que América, hoy, es sólo un estado de la mente. Por eso es que, también, hay que pensarlos. **Leonardo M. D'Espósito**



Arriba, Cartman, la maldad hecha niño. Abajo, los cuatro "chicos".

Anarquía en el reino inmundo

Preguntas: 1. ¿Quién fue el precursor de la divertida escatología y la porno-farsa de *South Park*, *Orgazmo* y otros engendros perpetrados con mucha incorrección punk por Trey Parker y Matt Stone? 2. ¿Cuál es el gran referente de la guarangada pirotécnica y el mal gusto de chasco de *Loco por Mary*, *Irene y yo...* y *mi otro yo* y demás carnavales de almas deformes de los hermanos Farrelly? 3. ¿Quién prefiguró al adolescente guarango, sexópata, salvaje y festivo de las películas de Adam Sandler, especialmente el de *Billy Madison* y *Happy Gilmore*? 4. ¿Cuál es el antecedente de la cinefilia pop-trash como forma de comedia anárquica de *El insoportable*, *Superstar*, *Dulces y peligrosas*, y de la serie *Los Simpson*? 5. Más aun, ¿quién trazó antes que Matt Groening y sus Simpson a familias aberrantemente divertidas moldeadas por la fealdad y ridiculez suburbanas y por la basura blanca (*white trash*)?

Respuestas 1, 2, 3, 4 y 5: John Waters. Nombre y apellido que señalan un nuevo punto de partida para el cine cómico. Si bien la comedia anarquista, magnificada ferozmente por los hermanos Marx, ya se había reído de la muerte, de tabúes y perversiones, nadie había llegado tan lejos, tanto como para que la comedia no tuviera retorno. JW se atrincheró con genuina resistencia para crear una comicidad del desbarajuste de alto nivel. Antes de casi todo lo salvaje y grosero de la comedia reciente estuvo JW. Y fue él quien encontró valor (de shock) en imágenes con las que pocos habían reído. Canibalismo, coprofagia, asesinato, pornografía, parafilias y violencia eran la materia prima de sus gags. En sus películas, la risa del mal (gusto) rugía y mostraba las fauces con dientes sucios de caca: al final de *Pink Flamingos* (1972) el travestido paquidérmico Divine mastica caca de perro y ríe en un primer plano asqueroso y festivo. Basta ese *close-up* repulsivo y jovial para decretar el acabose de lo fino, lindo, sano, bueno y políticamente correcto que pudo tener el cine cómico. De la comedia negra a la marrón, un tránsito que marca el fin del humor de belleza apolínea y el inicio de la comedia fea y dionisiaca envuelta en papel de regalo camp. Lo camp entendido como una sensibilidad de la exageración y lo impropio, una puesta en crisis de jerarquías del buen gusto y, por lo tanto, mentor de un estilo descentrado y descentralizador que desnaturaliza lo artístico. A



Pocos kilos, mucha actitud punk. John Waters e Iggy Pop.

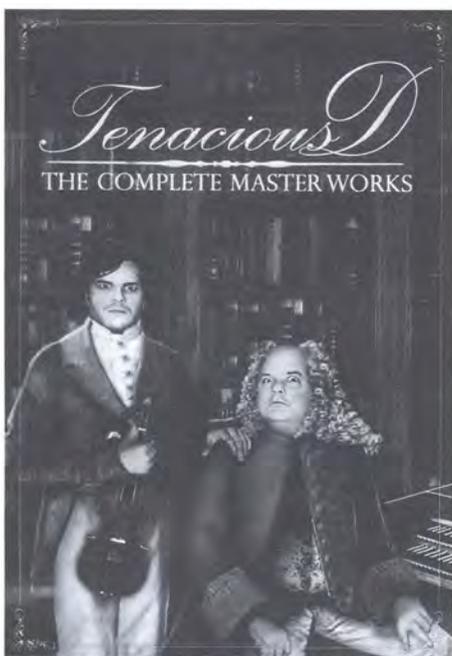
la pregunta ¿qué es arte y qué no?, el JW camp responde con un vómito feliz. Como un ataque pop extremista, de esa veta del pop que llevó al museo imágenes que se creían berretas, Waters sostiene que la basura y lo escatológico son una forma de comedia real, y por eso tiene varios títulos de nobleza como "Príncipe del vómito" o "Anarquista anal". La cámara como esfínter incontinente, la grosería como una de las feas artes, lo errado como eje de una excitación humorística. Con suma coherencia, Waters es un cinéfilo-basurero, al reciclar films y directores descartados, residuos para la historia oficial del cine. En su obra se cruzan pedazos de cine infantil y gore, cine under y películas de adolescentes, Russ Meyer y William Castle, H. G. Lewis y Randal Kleiser; todos ejemplos de un cine más o menos ilegítimo, marginal, espurio. JW se sustenta en desperdicios fílmicos desde sus comienzos underground, de *Mondo Trasho* (1969) a *Desperate Living* (1977), pero también en su etapa más mainstream a partir de *Polyester* (1980). Un pico muy alto de esa mirada retro-basura es *Hairspray* (1988), con

la recuperación de programas de TV y cultura adolescente de los 50.

Si se puede valorar a la NCA es gracias al aporte fundamental de JW, a su nuevo reino antiestético y contracultural. *Film Comment* en un número revolucionario de 2000, que puso en tapa a *Irene y yo...* y *mi otro yo*, también definió a JW —que por esos días estrenaba *Cecil B. Demented*— como el fundador del mal gusto de los Farrelly y otras tendencias cómicas. La nota se llamaba "El padrino de lo guarango" y concluía así: "La buena noticia: el paso del tiempo hizo profética la sátira de John Waters. La mala noticia: su alegre amor por la inmundicia no puede pasar más por transgresor". No creo que sea una mala noticia que la transgresión hoy sea mainstream, es más bien un gesto saludable que tiende a romper los límites entre la vanguardia y la cultura masiva, un límite del que se burlan los insurrectos hacedores de la nueva comedia en EE.UU. Esos que reconocen, o deberían reconocer, que John Waters es —y perdón pero no encuentro otra manera más fina de decirlo— el puto que los parió. **Diego Trerotola**

Rock al frente

Styx, Cheap Trick, Van Halen, Kiss, REO Speedwagon, Chicago, Bruce Springsteen, Bread, Neil Diamond. Grupos y solistas que suelen ser el hazmerreír de melómanos "serios", considerados como representantes de la más baja cultura, y cuyo último refugio es formar parte de las bandas sonoras y de los gustos musicales de los protagonistas de la Nueva Comedia Americana. Ya parece un chiste que se siga considerando a Bruce Springsteen como alguien poco importante para la historia del rock, y peor aun, como un representante de los valores más retrógrados del americanismo medio, cuando basta con escuchar sus letras para darse cuenta de que están completamente equivocados. "Amo a Bruce Springsteen" es una de las cosas que dice el personaje de Winona Ryder en el final de *La herencia del Sr. Deeds* para presentarse ante Longfellow Deeds (Sandler) como quien realmente es, luego de haberlo engañado durante toda la película. "El Jefe" parece sobrevolar por todo este grupo de comediantes, ya sea mediante menciones, mediante el uso de su música (*Growin' Up* en *Un papá genial*, *Hungry Heart* en *La mejor de mis bodas*), o mediante imitaciones (la inolvidable caracterización de Sandler interpretando *Dancing in the Dark* en SNL, las desopilantes "Legends of Springsteen" en *The Ben Stiller Show*).



Tres imágenes con Jack Black: una en *Escuela de Rock* y dos junto a Kyle Gass, su compañero en *Tenacious D*.



En *Un papá genial*, Sonny Koufax (Sandler otra vez) es fanático de Styx, aquella banda que hace/hizo rabiar a muchos cultores del prog-rock por tomar su estructura y llevarla al extremo, sin temerle a nada, y en el camino convertirla en algo divertido, despojándola de todo rastro de tedio y pretensión. Y en la película, Sonny se enamora de Layla (Joey Lauren-Adams)... una fanática de Styx. Como es debido, los gustos musicales en estas películas juegan un rol importantísimo en las relaciones entre personas.

En su afán de acaparar referencias a la cultura pop de los 70 y 80, estas películas suelen rescatar grandes luminarias del rock y el pop de décadas pasadas. En *Saving Silverman* los tres protagonistas (Jason Biggs, Jack Black y Steve Zahn) tienen una banda que imita a su ídolo Neil Diamond, y el film incluye una aparición suya, cosa que también ocurre con David Bowie en *Zoolander*, con Ozzy Osbourne en *Little Nicky* y con Billy Idol en *La mejor de mis bodas*. Toda esta música suele jugar una parte importantísima en estas comedias. *Zoolander*, por ejemplo, hace que la canción *Relax* de Frankie Goes To Hollywood sea algo así como el McGuffin de la película.

Pero esta gente no sólo pone mucha música en sus películas, sino que algunos hasta la hacen. Adam Sandler tiene ya cinco discos editados, que se reparten en sketches auditivos y canciones, y esas canciones en su mayoría parodian distintos géneros musicales. En su último álbum, *Shhh... Don't Tell*, hay una desopilante canción llamada *Secret*, que es una especie de techno ultragay al palo donde Adam canta con voz amariconada que tiene un secreto, y que ese secreto es "I trimmed my bush" ("Me rasuré la ligustrina"), para luego, en el puente de la canción, decir

que esta noche va a usar los pantalones "extra-bajos". En el mismo disco también hay un hip hop *alla* Eminem llamado *Mayor of Pussytown* y dos canciones country.

Con un poco más de fijación en un género determinado —el heavy metal, más allá de alguna balada orquestal sobre cómo Jack Black va a "garcharse gentilmente" a una chica— el adorable gordo de *Escuela de Rock* (donde ya había demostrado sus aptitudes de rock star y escribió varias de las canciones) tiene su propia banda, llamada Tenacious D. Es un dúo "acústico-metalero" compuesto por él y por otro regordete de nombre Kyle Gass, que se autoproclama como "la mejor banda del mundo". TD surgió de un programa homónimo de HBO, serie de sketches de unos 10 minutos por episodio sobre cómo llegaron a ser "la mejor banda del mundo". En 1999, producidos por los Dust Brothers y con el ex Nirvana y actual Foo Fighter Dave Grohl en batería, editaron su hasta ahora único (en todos los sentidos posibles) álbum, una serie de canciones fuertes y divertidísimas, entremezcladas con desopilantes sketches y que, más allá de sus intenciones paródicas, logran sonar realmente como "la mejor banda del mundo". La mejor de todas estas canciones es sin duda *Wonderboy*, donde se cargan a todas las bandas heavy de comienzos de los setenta para acá y logran algo conmovedor. Epica y con una melodía inigualable, esta canción tuvo un video a la altura de las circunstancias, que remite a películas como *Leyenda*, *Excalibur* y *La historia sin fin*, planteado como una apócrifa película llamada *The Quest*, protagonizado por ellos dos y John C. Reilly, filmado en *scope* y firmado por un tal Marcus Von Bueler, quien no es otro que nuestro querido Spike Jonze. **Juan P. Martínez**

La rueda de la fortuna

I. Un parque de diversiones regentado por Oliver Stone donde el mayor atractivo son las sillas de rueda chocadoras. Un misterioso fast food que prepara carne "con un sabor extrañamente familiar". La versatilidad para pasar de un perfecto Bruce Springsteen a George Washington. Nuevas (buenas) excusas para volver a hablar de Ben Stiller en esta revista. Esas escenas forman parte de *The Ben Stiller Show*, un programa de apenas 12 capítulos de media hora, con un número 13 -¡chan!- perdido y reencontrado, que se ha macó entre los últimos puestos de la lista Nielsen (el rating norteamericano) durante la temporada 1992-1993, y es una de esas perlas incomprendidas que reformatearon el modo en que se venía haciendo comedia en la televisión estadounidense. Después de un breve paso por el histórico *Saturday Night Live* y de su incursión como director de especiales en MTV, Stiller recibió el horario central de los domingos en el canal Fox, para competir con -una manera elegante de insinuar "para ser destrozado por"- el periodístico *60 Minutes* (con generosidad, algo así como el referente inmediato de la primera etapa de *Punto.doc*). Un Emmy póstumo a mejor guión de comedia y el posterior éxito de su protagonista (tres notables películas estrenadas aquí este año y tres más en las gatear: ¡tapa "Año Stiller" ya!) le aseguraron un destino de culto confirmado por su reciente edición en DVD. Como dijo el propio Ben: "Cuando me enteré de que *Saved by the Bell* tenía su DVD, supe que teníamos chances".

II. Aquella pregunta que perturbó a los creadores de *South Park* en el capítulo en que descubren que los Simpson habían inventado todo, podría trasladarse al show de Ben Stiller: ¿se puede producir algo nuevo después de SNL? Por supuesto. Y Stiller lo hizo. Mediante la mezcla de todo tipo, factor y colores de humor, concretó un combo único. Así, cada capítulo conjuga en media hora humor con marionetas, humor multirreligioso (hablar únicamente de humor judío sería olvidarse del imperdible sketch que muestra un *Yo me quiero casar...* entre menonitas), toneladas de humor negro (imaginan la muerte del líder de Duran Duran, en el ya mencionado parque temático se puede recorrer la vida de Jim Morrison en bañadera o



Izquierda: Derek Zoolander en tapa (sostenida por papá Jerry Stiller). Derecha: el cuarteto de *The Ben Stiller Show*.

ver a los suicidas de una mini Wall Street) o imitaciones logradísimas (el Woody Allen de Andy Dick, que reafirma esta idea del multihumorismo al cruzar *Maridos y esposas* con *La novia de Frankenstein*, es desopilante). Todo ello con un nivel de producción muy superior al de SNL -aunque aquí no hay nada de "L"- y con el acento puesto claramente en la parodia de los lenguajes cinematográfico, televisivo y publicitario, una tendencia que cruza a gran parte de esta Generación de los 90 que intentamos describir.

III. Con la parodia como bandera, *TBSS* logra algo poco habitual en la comedia: no dudar jamás de la inteligencia del espectador. El temor a ser incomprendido o el miedo al ridículo nunca estuvieron presentes en el estilo Stiller. Los capítulos son presentados por Ben en persona con algún invitado (tal vez *TBSS* sea pionero en el rescate de personajes-fetiché de la talla -ejem- de Gary Coleman y en la incorporación de la vida del mismo Stiller como elemento para reírse) o con los miembros del show contando algo de la trastienda de esa emisión. Se animan, incluso, a parodiar otros programas de la misma cadena con el desopilante *Melrose Heights 902102402* o *Information 411* con Adam West como conductor; moldean falsos video-

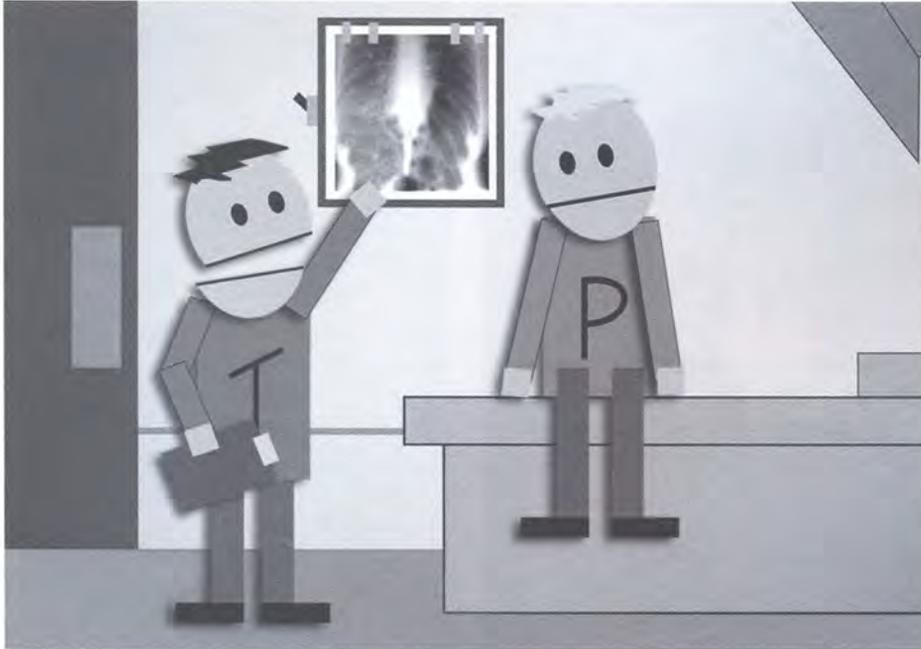


clips de bandas imposibles y hasta un *rockumentary* a la *This Is Spinal Tap* de Reiner. Pero quizás el mayor hallazgo sea lo que Stiller explotó en su cine posterior (archicondensado, sobre todo, en *Zoolander*): la desactivación de los clisés mediante la sátira de ciertos géneros cinematográficos y la publicidad. Entre los episodios se intercalan cosas como un avance satírico de una película ciento por ciento nouvellevaguera o escenas del corto publicitario *What Is Sexy?* -repetido varias veces en el show- donde Andy Dick es maniguereado salvajemente mientras hace poses sensuales y Jeaneane Garofalo se tropieza cuando se exhibe frente a la cámara.

IV. La explicación de la vitalidad de este tipo de humor podría estar en uno de los capítulos de *TBSS*: la *Stiller's Wheel of Filler* (la típica rueda de la fortuna de los programas de entretenimiento) decide "hacia dónde va la comedia". En ese caso se detiene en "Jewish Fly Guys" y se ve a cuatro Susanos en calzas bailando alocados. Pero la rueda bien podría parar en cualquier otro casillero: la total confianza en los vericuetos del azar fue uno de los pilares de la concepción de lo cómico en *TBSS*. Por suerte, las posibilidades de Ben y sus discípulos siguen girando.

Agustina Larrea y Agustín Masaedo

¡Culpen a Canadá!



A la izquierda, los pedoreros Terrance y Phillip. A la derecha, Tom Green desayunando.



Ese espíritu libertino característico del grupo los une con otro canadiense ninguneado e importantísimo para la nueva comedia: Tom Green. El también llegó al cine a partir del éxito televisivo. *The Tom Green Show* era un programa autorreferencial y zafado. Para Green hay dos formas esenciales de buscar el humor. Una de ellas es mediante la resignificación de cualquier frase o acción a partir de la repetición exagerada. La otra es sobreexponer su intimidad sin tapujos. En mayo de 2001, MTV emitió *The Tom Green Cancer Special*, donde se mostraba la operación en la que el comediante perdió un testículo. Los coprotagonistas del programa suelen ser sus padres y un par de amigos de la infancia, a quienes se encarga de hacer sufrir a lo largo del show. Green llegó al cine a través de papeles secundarios en *Viaje censurado* y *Los ángeles de Charlie*. Su primer protagónico fue *Freddy cayó en la cuenta* (aunque la traducción literal sería "A Freddy le metieron el dedo"), que también escribió y dirigió. *Freddy...* sufrió el maltrato de la crítica (el promedio en *Metacritic.com* es 12/100 y de 10% en *Rotten Tomatoes*), pero lo cierto es que Green muestra un universo que le resulta ajeno al espectador de cine contemporáneo: el clímax se produce cuando Green intenta (y logra) reconquistar a su novia paralítica, que diseñó una silla de ruedas de carrera. Le compra joyas y alquila un helicóptero para buscarla. Mientras suena *When a Man Loves a Woman*, ella responde: "A mí no me interesan las joyas, yo sólo quiero chupártela". Además, Green no evita masturbar a un elefante, vestir un traje al revés y cantar "soy el hombre dado vuelta" frente al espejo. No hay dudas de que la NCA tiene desenfreno para rato. Y no queda otra que culpar a Canadá por las bondades de su libertinaje. **Nazareno Brega**

"Shut your fucking face, Uncle Fucker", algo así como "callá tu puta boca, cogedor de tíos", aúllan sin parar los irreverentes Terrance y Phillip por todas las salas de Estados Unidos en la película de *South Park*. La influencia del dúo canadiense en las frágiles mentes de los niños americanos inicia un efecto dominó cuya consecuencia final es una guerra entre Canadá y EE.UU. Terrance y Phillip son unos incomprendidos por la América pacata disfrazada de bienpensante. Los quieren ejecutar porque les encanta pedorrear, golpearse, insultar, cantar y hacer chistes irracionales. Escatología, *slapstick*, lenguaje soez, canciones pop y humor absurdo, paradigmas tanto de los comediantes animados como de toda la Nueva Comedia Americana. Es que esos personajes de ojitos negros y cabezas saltonas representan a esa NCA, que también acrecentó su popularidad con el salto de la pantalla chica a la grande. Esa NCA siempre estuvo en deuda con Canadá, desde sus orígenes en la primera mitad de los 90 con la pionera *El mundo según Wayne*, creación de Mike Myers. El y su compatriota Jim Carrey son los responsables máximos de que esta nueva comedia haya llegado a los ojos de todo el mundo.

Otros personajes oriundos de Canadá han sido fundamentales en la NCA, pero no tienen

la exposición de MM y JC. Entre octubre de 1989 y abril de 1994 se pudo ver por la televisión canadiense *Kids in the Hall*. La base del show de sketches protagonizado por Dave Foley, Bruce McCulloch, Scott Thompson, Mark McKinney y Kevin McDonald era la caracterización obsesiva de los personajes y una mirada tan absurda como *queer*. Luego llegó *Brain Candy* (1996), única experiencia cinematográfica del grupo completo (más adelante hicieron carrera por separado), en la que mantienen las obsesiones que se percibían en *Kids...* Apenas comenzada la película hay un ejemplo del humor típico del grupo: Wally (Thompson) está en su casa masturbándose con pornografía gay mientras sus hijos miran videos musicales en la planta baja. Se moja para simular haberse duchado porque escucha que Doreen (McDonald), su esposa, acaba de llegar. Doreen entra y les pregunta por Wally a sus hijos. "Está arriba masturbándose con porno gay", contesta la hija. Doreen pregunta: "¿Otra vez?", mientras Wally baja en bata. El problema de Wally es que se niega a mostrar su preferencia sexual. A mitad de la película descubre que su recuerdo más feliz es su homoerótico paso por el ejército, y baja corriendo las escaleras loco de alegría y le grita a su familia: "Soy gay". Sus hijos chocan esos cinco y comienza el musical.

Humanismo pop

El cine vive hoy de la pulsión vital que le otorgan los planos, ritmos y colores llenos de belleza y de verdad del humanismo pop desplegado en la Nueva Comedia Americana, donde emerge la más plural escala cromática propuesta como ideal para la humanidad. El ideal de la multiplicidad y la diversidad, y de la posibilidad del brillo de la nota esencial de dramatismo que cada uno es capaz de brindarle al mundo. Las comedias humanistas pop cuestionan las visiones conservadoras e inmóviles de la sociedad, que suelen garantizar una hegemonía cultural y social. Estas películas presentan hoy las más lúcidas críticas a estas visiones, triturando todo lo que se concibe como "natural" –los roles sexuales predeterminados, la organización social concebida a partir de jerarquías prejuiciosas, las rutinas robotizadamente "normales"–, ridiculizando las reglas de juego que definen a los ganadores, y poniendo patas para arriba todos los lugares comunes de lo políticamente correcto y del sentido común. De *El aguador* a *Zoolander*, de *South Park* a *El mundo según Wayne*, aquí triunfa y brilla lo disfuncional, lo insignificante, lo asimétrico. Aquello que se encuentra en el tacho de basura de lo que se supone prestigioso.

Es decir, son las películas "stick it to the man" (metésela al jefe). "Ah, ¿no saben quién es el jefe? Está en todas partes. En la Casa Blanca, en el pasillo... Había una forma de detenerlo, y se llamaba rock and roll", tal como aprendimos con el maestro Jack Black en *Escuela de Rock*. Sus héroes son los inadaptados capaces de hacer frente a cualquier cosa para que el mundo no los domine, y su pulsión está dada por el amor y su odisea. Ya sea por una mujer o un hombre, por la igualdad, por unos cómicos canadienses o por alguna cruzada como crear una disco donde todos los desconocidos que quieran entrar sean tratados como una leyenda del cine o la TV.

El impulso inicial remoto lo da John Waters con *Hairspray*, donde por un lado se manifiesta lo artificioso de las identidades, la teatralidad del mundo, y la defensa de la diversidad; y por el otro, se conjuga la sensibilidad pop: cuestionando las nociones de cultura alta y baja, defendiendo el fenómeno del consumo de masas y reivindicando la cualidad libera-



Las chicas de *Dulces y peligrosas* y los chicos de *A Night at the Roxbury*.



dora y enaltecadora de determinadas canciones, bailes o programas de televisión. Así comenzaba la dinámica del humanismo liberador de la simbología pop, que entiende a la vida del hombre como sublime, y a su liberación de lo alienante como objetivo superior. Penelope Spheeris (*El mundo según Wayne*) explota al máximo la capacidad de la simbología pop de evocar referencias múltiples y complejas. Cada film de este movimiento comparte con el espectador códigos muchas veces derivados de relaciones preestablecidas entre objetos artísticos y espectadores. La simbolización va y viene. Contribuye a la concepción y creación de un mundo a partir de la sensibilidad compartida alrededor de una canción. "Múltiples comentarios y refe-

rencias", películas sintetizadoras de universos "que agarran todo el universo". Enemigas de los panfletos, su moralidad se hace sensible en su exposición.

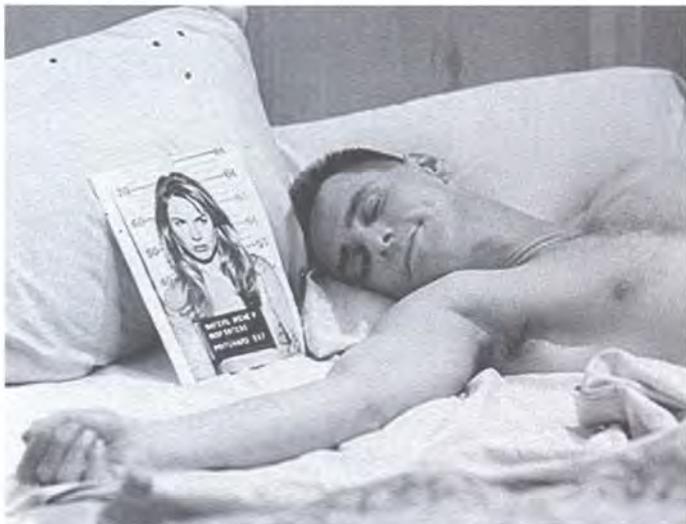
Se multiplican los referentes. El mundo freak ultratolerante archihumanista superestirador de situaciones y utilizador de hits ochentosos del maestro Sandler. Por un camino cercano, la Farrelly Bros. Factory. Y por ahí nomás, la aparición en el mundo de la maravillosa apologista de la igualdad total que es Amy Heckerling y su "filosofía *Ni idea*" extendida a *Legalmente rubia* y *Dulces y peligrosas* (magistral uso de *Papa Don't Preach* de Madonna), que pulveriza los estereotipos sexuales, construyendo heroínas políticamente incorrectas, verdaderamente pluralistas, y encantadoramente coquetas y hermosas. Reformula los símbolos y figuras de "lo bueno y lo malo", y ridiculiza todo aquello que tenga imagen de prestigio social derivado del prejuicio. También detrás de una modelo se puede encontrar a la más solidaria e inteligente de las personas, capaz de hacer cualquier cosa para conquistar a su amor y cambiar el mundo. Con *Zoolander* pasa algo parecido.

Y la concentración del humanismo pop en estado puro en *A Night at the Roxbury*. El ejemplar recurso de *What Is Love*, Ferrell, Heckerling, citas cinematográficas, respeto de ciertos códigos marginales, y un amor infinito por sus personajes. Esencias de las comedias que encienden, que provocan, que emancipan a través de la conjugación de los mejores valores y simbologías pop. Un cine capaz de construir universos donde sus héroes marginales son los diamantes locos más libres, brillantes y maravillosos, capaces de iluminar cualquier oscuridad del mundo. **Agustín Campero**



Legalmente rubia, película polémica en *El Amante*.

El hombre nuclear



El canadiense Carrey en *Irene y yo... y mi otro yo*, o una bomba en una bomba.

La energía es la capacidad que poseen los cuerpos para producir trabajo. En las reacciones nucleares se libera una gran cantidad de potencia debido a que parte de la masa de las partículas involucradas en el proceso se transforma, directamente, en energía.

Irene y yo... y mi otro yo (Hnos. Farrelly, 2000) es una bomba atómica. Pero una buenita: energía nuclear usada con fines terapéuticos. Visualmente tiene un efecto similar: un artefacto que cae al mundo vertical de la pantalla, que explota y genera una onda expansiva como de peluche flúo, que no puede sino modificar todo lo que encuentra a su paso. Es posible imaginarla casi como el negativo de una explosión de verdad, como un estallido que no trae destrucción ni miseria, y que a cambio se lleva a las comedias canallas de este mundo y trastorna la percepción de esas personas que se empeñan en mirar la vida de manera roñosa y mezquina. *Irene y yo...* es *Freaks* hecha *Cenicienta*, poniendo en el centro de la escena todo-el-tiempo esas cualidades que nos hacen diferentes incluso de nosotros mismos. Y la actuación de Jim Carrey en la obra maestra de los Farrelly constituye el núcleo incandescente de ese humanismo desesperado, la fuerza que nos impulsa a rendirnos ante la película y a sospechar que somos capaces de cosas que ni siquiera imaginamos. Tras mirar en IMDB la lista de películas protagonizadas por Jim Carrey, debo asumir finalmente –y muy a mi pesar– que hizo una can-

idad importante de porquerías, que se mandó la ya mencionada *masterpiece Irene*, que protagonizó un par de films realmente muy buenos (*El insostenible*, *Tonto y retonto*, *El mundo de Andy*) y que tiene dos títulos que le otorgaron una cierta respetabilidad entre ese tipo de público que menosprecia la comedia (que no sé si será tanto, pero seguro que es poderoso): *The Truman Show* y *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*. Aun siendo dos películas que tienen sus aciertos (mucho más la de Weir que la de Gondry, aclaremos), resultan casi irrelevantes a la hora de entender la grandeza del mejor Carrey. Son films que podría haber hecho cualquier otro actor, y tienen justamente a un Carrey “respetable” cuando lo mejor que le dio el canadiense al cine en general y a la comedia en particular fue su perfil de glorioso impresentable, su acabada ordinariéz, esa humildad depresiva en la que no podemos dejar de vernos. Quitando entonces las películas de Weir y Gondry, tomando tanto las maravillosas como las casi catastróficas (*El Grinch*, *Todopoderoso*) y deteniéndonos también en las menores y simpáticas (*Mentiroso mentiroso*, las *Ace Ventura*) podemos decir que un mérito no menor de Carrey fue haber empujado su ímpetu alternativo al centro de la escena mainstream: había cosas que en la comedia se habían acabado con Jerry Lewis y que Carrey revitalizó, modernizó, adaptó al *zeitgeist* (o contra él) y volvió a poner en circulación, reclamando atención desde el más recóndito

de los márgenes. *Tonto y retonto* en el terreno de la más sofisticada vulgaridad, *El insostenible* en la fijación indestructible, absoluta de un nuevo modelo de comedia negra, e *Irene* como farsa metafísica son modelos de ruptura genérica que, gracias a la máscara de Carrey, derivaron en puertas hacia nuevas formas. “Máscara” no es aquí una palabra clave –otra vez: la palabra es “energía”, esa misma que conduce a una entrega insólita, imposible de disfrazar–, pero *La máscara* sí es una película importante para describir ese empuje alternativo. Si bien se trata de una comedia bastante floja, su megaéxito local consiguió que un nuevo comediante ingresara al reclusivo y conservador gusto argentino en actores. Quizás el suceso del film haya tenido que ver con esas animaciones deformantes, tan mentadas en su momento –el público nacional es muy seguidor de las proezas tecnológicas, y los 200 mil espectadores de *El arca rusa* son la última prueba de ello–, pero lo cierto es que para una audiencia que prefiere mil veces a Nicholson-Keaton que a Stiller-Wilson, Jim Carrey es una presencia refrescante a la que, además, no se puede de ninguna manera ignorar. Una última cosita: a las órdenes de Todd Phillips, el director de la grandísima *Starsky & Hutch*, Carrey se dispone a calzarse las prótesis de Steve Austin para la nueva versión de *El hombre nuclear*. No sé si estamos preparados para la colosal energía de un Carrey Biónico. **Marcelo Panozzo**

Referencias múltiples



Sí, son ellos: Wayne y Garth.



Penelope Spheeris es una directora rara dentro del cine americano contemporáneo. Su carrera está fuertemente vinculada con el mundo del rock, y sus trabajos más famosos se encuadraban —hasta *El mundo según Wayne*— en el género documental. Su film *Decadencia de la civilización occidental* (*The Decline of Western Civilization*, 1981), focalizado en el punk de Los Angeles, y su continuación *La decadencia de la civilización occidental. Parte 2: Los años metálicos* (1987), obviamente centrado en el heavy metal, son dos de los mejores documentales de todos los tiempos. El humor que practica, sobre todo en la segunda parte, preanuncia rasgos que la nueva comedia americana adoptará sin ningún problema, y también abre las puertas para una competencia cultural clave a partir de la década del 90. Tal vez por ese motivo, después de que Spheeris probara la ficción en varios films de bajo presupuesto, Lorne Michaels la eligió como directora de un proyecto nacido en *Saturday Night Live*. *El mundo según Wayne* fue un sketch que estuvo en ese programa durante años. Debutó en febrero de 1989 y estuvo varias temporadas más en alguna aparición especial. Sus dos protagonistas eran Mike Myers (Wayne) y Dana Carvey (Garth) que interpretaban a dos jóvenes (mucho más jóvenes que ellos) que grababan un programa de acceso público en el sótano de la casa de uno de ellos. La gran pregunta frente a este film es: ¿se puede ver *El mundo según Wayne* sin conocer nada de la historia del rock? La respuesta es... sí y no. De todos modos, es indudable que el nivel de intertextualidad que aparece a partir de esta película es muy alto y que un conocimiento de la cultura popular de los sesenta en adelante ayuda a disfrutarlo y entenderlo mejor. Aunque es obvio que el humor necesita una competencia cultural básica, la comedia americana se sumó cada vez más a esta tendencia y produjo films que —algunos más que otros— han explotado esa forma de humor como nunca antes en la historia del cine. Ya no se trata de parodias ni de citas, sino de todo un universo cultural en permanente interacción. El videoclip con Wayne y Garth cantando *Rapsodia bohemia* en el auto es graciosa en sí misma, y saber que con esa canción se hizo el primer videoclip de la historia es sólo un plus. El homenaje a la presentación de *Laver-*

ne & Shirley es mucho más gracioso si uno conoce la serie, pero tal vez funcione de todas formas. El gran chiste del cartel de "Prohibido tocar *Escalera al cielo*" ya es más complicado. Y son muchos los chistes relacionados con el cine, la televisión, el rock, la publicidad y otras referencias populares que no funcionan sin conocer el material previo. De bromas como esa está llena la película, y a ello hay que sumarle la falta absoluta de clasicismo que incluye sobreimpresiones con chistes, los personajes hablando a cámara (con la cámara siguiéndolos como en un eterno programa de televisión) y rupturas de la verosimilitud que habían empezado a ganar terreno con Jerry Lewis y que este tipo de films llevó a un nivel superior de lógica interna. Sería injusto olvidar dos películas: *Bill and Ted Excellent Adventure* y su gran secuela, también en una variante más naif de este estilo. Volviendo al tema del rock, todos los chistes sobre eso y la utilización de la banda sonora son impecables y memorables. La mayor cantidad de chistes perfectos está en la escena en la que tienen pases libres para ver a Alice Cooper. Allí el músico conoce la historia de la ciudad en la que toca (Milwaukee) y su banda está formada por jóvenes tranquilos que no permiten la entrada de groupies si no tienen un pase. Cooper es uno de los músicos que aparecen en *La decadencia. Parte 2* y demuestra, más allá de todo, ser una persona lúcida e inteligente. Después de *El mundo según Wayne* Spheeris siguió con el documental y también con la comedia. Hubo una tercera parte de *La decadencia...* (hecha en 1998 y aún inédita aquí) y otros documentales sobre rock. En cuanto a las comedias, *Los Beverly Ricos* y *Los pequeños traviesos* son dos rarezas más interesantes que buenas, y se encuadran dentro de la Nueva Comedia Americana. También dirigió *Oveja negra* (1996), con dos grandes actores de SNL: Chris Farley (que hace un pequeño papel en *El mundo según Wayne*) y David Spade.

La edición local de *Decadencia...* tiene la siguiente frase en la portada, por encima del título: "Hay quienes temen por el futuro de la juventud. ¡Pero esto ocurre hoy! Aquel festival de Woodstock sólo anticipó la... DECADENCIA DE LA CIVILIZACION OCCIDENTAL". Un chiste perfecto para una película de Spheeris. **Santiago García**

¡Junten todo!

ANIMATE, NENE. Ya se habló de los efectos adoptados por la Nueva Comedia Americana (NCA) bajo la influencia de *Saturday Night Live* y de las figuras surgidas de ese programa, que reinstalaron la idea del cómico autor, con responsabilidad absoluta sobre la obra cinematográfica. Pero poco se ha dicho, en esa doble circulación entre la TV y la NCA, de la influencia de dibujos animados como *Los Simpson* y *Beavis & Butt-head*. Programas que, sin tener una repercusión directa sobre los films (porque las ideas que extrapolan estaban en el aire cinematográfico desde hacía rato), ayudaron a la creación y/o actualización de una sensibilidad pop-pular ante la cita cinéfila, el cameo como algo funcional a la narración, el absurdo, el quiebre de lo políticamente correcto, la música que escuchamos todos y esa bondad de doble filo, tan fácil de maltratar, que es la estupidez.

BIENVENIDOS A SPRINGFIELD. *Los Simpson*, la serie más famosa en la historia televisiva, fue creada por Matt Groening y desde sus primeros capítulos, allá por 1989, fue una costumbre el uso y abuso del exhibicionismo cinéfilo. Hay citas de otras calañas y calidades, pero en este texto nos limitaremos al aspecto mencionado. Esas citas hacen referencia tanto al cine en su versión opulenta y prestigiosa como al otro cine, aquel que carece de prestigio en la crítica y el público, al extraditado de las "historias del cine". Pero en la serie jamás se emite un juicio de valor sobre el producto citado sino que el procedimiento se aplica a los preconceptos que lo rodean. En un movimiento centrípeto y de promiscuidad cinéfila (también la había musical y literaria), *Los Simpson* aglomeraban referencias a: *El ciudadano*, *Los cazafantasmas*, *Psicosis*, *Picardías estudiantiles*, *El pozo y el péndulo*, *Goldfinger*, *Máxima velocidad*, *Slacker*, *Tiempos violentos*, *Reto al destino*, *La bella y la bestia*, *¡Qué bello es vivir!*, *Indiana Jones y el templo de la perdición* y *Akira*. Esta lista, de sólo 14 films, representa una fracción minúscula de los objetos fijados en el imaginario social de forma autoconsciente por la familia Simpson. Con planos calcados del original, citas textuales, cameos de actores u objetos pop que remiten a lo citado, se tejó un entramado cinéfilo, de calidad entomológica y carente de goce (un elemento



Arriba: Uh-uh-uh-uh-uh.
Abajo: Ouch!



presente en la saga *Shrek*), que desarticuló los conceptos de alta y baja cultura, y que extendió su red a otros objetos como la televisión misma, el cómic y los videojuegos.

ESO ESTUVO COOL O APESTO. Esas eran las únicas respuestas posibles ante cualquier cosa por parte de los *slackers* e imbéciles de campeonato Beavis y Butt-head. La serie *Beavis & Butt-head* (1993-1997), emitida por MTV y creada por Mike Judge, tenía como atracción principal los comentarios y las risas (un *uh-uh-uh-uh* en loop) que aquellos dos quinceañeros vírgenes forjaban en base a videos musicales. Sus comentarios, sus *air guitars* o sus entonaciones de himnos del heavy metal, catalizados por los cortos musicales, son una de las cumbres de la historia de la melomanía audiovisual en lo que a la NCA respecta. Son momentos comparables a

los cabezazos de los hermanos Butabi en *A Night at the Roxbury*. Actitudes y acotaciones que juegan a ser mentecatas disfrazadas de infantiles y que, en realidad, definen y entienden el universo del rock y el pop de las últimas décadas. "Estos tipos son cool, por ser una banda de mimos", así se refieren a Kiss. "¿Recuerdas cuando Bon Jovi era cool?", y Butt-head responde: "Mmmm... No". Frases que no están muy lejos de la conciencia de época que expresaba aquella calcomanía que prohibía tocar *Escalera al cielo* de Led Zeppelin en *El mundo según Wayne*. La pluralidad de los videos era la puesta en escena de un collage musical que desarticulaba los cánones melómanos que regían a MTV y al público en general. Nirvana, Mötley Crue, New Kids on the Block y Wham!, todos en un mismo episodio. La melomanía en fuga, ocho años antes de *Zoolander*.

TERMITAS ATOMICAS. El crítico Manny Farber, en su manifiesto *Arte Elefante Blanco contra Arte Termita*, dos categorías opuestas de su creación, definía como rasgo particular de la segunda: "Avanza siempre devorando sus propios confines y, tal vez si, tal vez no, deja a su paso huellas de una actividad afanosa, diligente, desalineada". Particularidad que se hace dogma tanto en *Los Simpson* como en *Beavis & Butt-head* que, como integrantes precoces de la NCA y *centrípetadores* de la cultura pop-pular, conquistaron hoy nuestro amor y mañana conquistarán el mundo. **Juan Manuel Domínguez**

Videoclub **El Gatopardo**

Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo



Piedras 1086, San Telmo
Tel. 4300-5139
Estac. sin cargo.
www.puntocine.com.ar

Venta y alquiler

Crítica de cine

Fundamentos • Políticas • Autores

Un curso de Eduardo A. Russo

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

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

LIBRERIA LA MAGA

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

IL **Veloce**
MENSAJERÍA INTEGRAL

NOB ADECUAMOS A
SU TIEMPO Y NECESIDAD

SERIEDAD, SEGURIDAD
Y RESPONSABILIDAD
GARANTIZADAS

IP SERVICE S.R.L.

SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA,
CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN

ipservice@ips-iveloce.com.ar // ventas@ips-iveloce.com.ar

Ángel Gaillard 870, Capital Federal (1405), Buenos Aires, Argentina
TEL: (05411) 4867-8036 // 4958-6375 FAX: (05411) 4883-3584

Esto es un atropello

Hay vida después de los 90'

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

CURSOS DE VERANO

Tendencias del cine de los 90
Los géneros, ayer y hoy

por Gustavo J. Castagna

Informes: 4942-0337
mails: gjcastagna@yahoo.com.ar / gcastagna@intermedia.com.ar

Corrección de estilo

Traducción del inglés

Gabriela Ventureira

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

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

ANUNCIE EN

EL AMANTE

¿Para qué volver a escribir sobre algunas películas? Mejor busquemos en viejos números. Así, además, veremos quiénes fueron los adelantados en defender (y atacar) ciertas películas y comediantes. Selección de Santiago García y Juan P. Martínez.

DICCIONARIO DE LA NUEVA COMEDIA AMERICANA

Decíamos ayer

ADAM SANDLER

- "Y la verdad que el salame tiene gracia." (Gustavo Noriega, EA N° 94)
- "Si uno le dice 'crecé, nene', el cine se queda sin un extraordinario comediante. Prueba de que en el humor prima lo inesperado, de él puede esperarse cualquier cosa. Incluso un ser humano. Cosa curiosa, hasta en el efecto más desaforado, la mirada es la del pibe con el que salíamos a jugar a la pelota de chicos, la de un tipo que parece nunca haber dejado Brooklyn, que es como decir Lanús. Mientras Hollywood no lo vuelva un tipo serio, claro. Ya tiene 34 años... Peligro de lágrima." (Leonardo M. D'Espósito, EA N° 102)
- "Adam Sandler ha creado un universo personal que con los años probablemente lo lleve a realizar una carrera de director. Sus personajes añiados, caprichosos e impulsivos lo emparentan con los primeros films de Jerry Lewis. Pero además crea una galería de personajes que se unen en su marginación y en su incapacidad de encajar en los cánones de la sociedad." (Santiago García, EA N° 107)
- "...se ha ganado un lugar de honor dentro de la comedia universal." (Santiago García, EA N° 131)
- "...un cómico interesante, casi un *auteur*..." (Gustavo Noriega, EA N° 131)
- "Adam Sandler es un actor coherente e inteligente; en cambio, su personaje iracundo no siempre está bien aprovechado." (Federico Karstulovich, EA N° 135)

AMOR CIEGO

- "Las diferencias entre *Amor ciego*, *Loco por Mary* e *Irene y yo... y mi otro yo* estriban en cuestiones de grado. En las dos últimas películas (también con cómicos geniales como Ben Stiller y Jim Carrey) la comedia romántica estaba más entrecortada por la fragmentación necesaria para insertar un mayor número

de gags, y la aceptación del otro no era el tema central, pero los Farrelly siempre trataron bien (igualmente) a lisiados, albinos, 'normales', gordos y mogólicos; sólo había que mirar su humor con atención." (Javier Porta Fouz, EA N° 119)

- "No hay un solo chiste que no refiera al equívoco de que Hal piense que Rosemary es hermosísima según los estándares habituales. Quien haya visto el trailer sabe todo lo que tiene que saber." (Gustavo Noriega, EA N° 119)

AUSTIN POWERS, CASI UN AGENTE SECRETO

- "Aun con sus deficiencias, Austin Powers me divirtió más que las últimas entregas de James Bond y mucho más que cualquiera de las últimas parodias de Jim Abrahams. Por último, Mike Myers me parece gracioso y hasta querible, y la canción del final, compuesta por el propio actor, es excelente." (Javier Porta Fouz, EA N° 83)

AUSTIN POWERS, EL ESPÍA SEDUCTOR

- "Una película innecesaria, que apela a todo lo que la anterior había dejado afuera en un alarde de elegancia: anacronismos, bromas escatológicas, toda la batería del humor fácil. Una lástima." (Gustavo Noriega, EA N° 94)

AVENTURAS EN LA CASA BLANCA

- "A pesar de la acumulación de chistes mediocres y de una estructura desaliñada, *Aventuras en la Casa Blanca* termina cayendo simpática." (Diego Brodersen, EA N° 96)

BEN STILLER

- "Logró que su personaje de *Loco por Mary* pareciera un ser humano. Le hizo frente —y dirigió— al más temible Jim Carrey en *El in-*

soportable. Es el rabino de *Divinas tentaciones*. Cool, canchero, tarado, judío, pragmático, inteligente, negro, bobo, cualquier clase de humor parece venirle bien a Ben Stiller, todo un enigma actoral para la década que comienza." (Javier Porta Fouz, EA N° 102)

CHICAS PESADAS

- "*Chicas pesadas* tiene una mirada sobre la sociedad que, con sutiles y múltiples comentarios, aparece de las formas más variadas, incluyendo el humor negro que, mezclado con el humor adolescente, da resultados excelentes." "...hacen que la película sea una buena representante de la nueva comedia americana. Nueva comedia que ya lleva una década y que aún hoy muchos siguen sin entender, e incluso sin prestarle atención." (Santiago García, EA N° 150)

DAN HEDAYA

- "Actor secundario demente que ha brillado en infinidad de películas. Una de nuestras favoritas es *Ni idea*, donde, con su habitual demencia, interpretó al padre de la protagonista. Su humor y la simpatía de su eterno mal humor lo convierten en una figura clave a la hora de disfrutar de una película." (Santiago García, EA N° 102)

10 COSAS QUE ODIÓ DE TI

- "Su visión de la sexualidad, del amor, de la amistad y de las relaciones humanas en general coloca a *10 cosas que odio de ti* en un lugar de privilegio." (Santiago García, EA N° 90)

DULCES Y PELIGROSAS

- "La historia del cine demuestra que muchas películas prestigiosas en el momento de su estreno fueron luego olvidadas y que,



A la izquierda, Ben Stiller vestido para matar pero incapaz de entender el concepto "maqueta" en *Zoolander*. Abajo, *Legalmente rubia* en la peluquería, un lugar de terapia.

en cambio, pequeñas maravillas que pasaron desapercibidas se convirtieron en clásicos con el tiempo. Nuestra tarea es no dejarnos llevar por prejuicios y buscar sin pausa esta clase de films. Esta comedia sobre un grupo de porristas que roban un banco para ayudar a una amiga embarazada es una de esas películas. Inteligente, feminista, divertida, original. Una de las mejores del año." (Santiago García, *EA* N° 118)

■ "Una de las dificultades para interpretar estas películas reside en el desconocimiento o el desdén hacia la cultura pop de los últimos veinticinco años que parece ser moneda corriente entre muchos críticos. [...] Por último, y nos parece increíble tener que hablar de esto a esta altura de la soiré, es preciso defender a estas películas y a otras como *Irene y yo... y mi otro yo*, *Gigoló por accidente* y *Viaje censurado*, frente a las acusaciones de mal gusto. ¿En qué momento dejó de ser de mal gusto pontificar contra el mal gusto y en qué medida el así llamado buen gusto puede ser un criterio?" (Javier Porta Fouz y Hugo Salas, *EA* N° 108)

DUPLEX

■ "En prácticamente toda su obra como director, Danny De Vito expone un universo de elevadas dosis de acidez que no es otro que el de la comedia negra, negrísima. Este discreto color combina con todo, pero les sienta más que bien a dos de los mejores comediantes actuales: Ben Stiller y Drew Barrymore." (Fabiana Ferraz, *EA* N°146)

EL INSOPORTABLE

■ "La mirada del director se ha vuelto oscura, por eso se sirve de uno de los peores fenómenos que ha producido el cine de Hollywood de los noventa. Ben Stiller quizá se transforme en un buen testigo de lo que pasa en nuestros días, y en cuanto a Jim Carrey



no cabe duda de que luego de este error volverá a realizar sus películas insoportables, para alegría de la taquilla y pesadilla del cine." (Santiago García, *EA* N° 55)

■ "Comedia negra en la que se aprovecha la no menos oscura figura del horrible Carrey. El resultado es tan aterrador como atractivo: la posibilidad de que las peores cosas del cine y la televisión americanos sirvan igualmente para hacer películas. Rotundo fracaso aquí, allá y en todas partes. Pero quizás el único film protagonizado por Carrey que valga la pena." (Santiago García, *EA* N° 59)

EL MUNDO SEGUN WAYNE

■ "...la peor muestra de chistes idiotas del peor subcine americano..." (Alejandro Ricagno, *EA* N° 9)

■ "Un humor compuesto de chistes idiotas no necesariamente es un humor idiota." "No importa demasiado [...] que los protagonistas no puedan actuar." (Quintín, *EA* N° 9)

■ "...una excelente película: *El mundo según Wayne*" (Silvia Schwarzböck, *EA* N° 32)

EL MUNDO SEGUN WAYNE 2

■ "Aunque su título sugiera una continuación, *EMSW 2* es en realidad una mala re-

make de la primera. No es 'más de lo mismo', sino lo mismo, pero mal." (Silvia Schwarzböck, *EA* N° 33)

EL TRIUNFO DE LOS NERDS (A NIGHT AT THE ROXBURY)

■ "El gran objetivo de dos hermanos des-cerebrados en un mundo ídem es ser los reyes de la noche bolichera del tecno berreta. Subvalorado film trash en forma y contenido, tiene un momento de sublime emotividad kitsch (un casamiento detenido a instancias de una canción a todo volumen) y un chiste de primera (un ascensor con música funcional tecno). Enormes actuaciones de Dan Hedaya y Chazz Palminteri."

(Javier Porta Fouz, *EA* N° 94)

■ "Tristemente, esta joya de la comedia ultratonta se estrenó en los cines argentinos con ese título [*El triunfo de los nerds*], a pesar de no tener nada que ver con la serie de películas de 'nerds', y recibió previsibles sablazos de la crítica y el desinterés del público."

(Javier Porta Fouz, *EA* N° 141)

ELF

■ "A pesar de su apariencia de *gift* navideño, *Elf* no deja de lado espontaneidad y desenfado, y guarda algunas sorpresas, como la policía montada neoyorquina persiguiendo a Papá Noel."

(Lilian Laura Ivachow, *EA* N° 141)

EMBRIAGADO DE AMOR

■ "...la primera de las obras maestras de Paul Thomas Anderson"

(Javier Porta Fouz, *EA* N° 131)

ESCUELA DE ROCK

■ "Linklater hace un espectáculo sofisticado y, si se quiere, subversivo que contagia el buen humor [...] y demuestra, de paso, que el buen cine todavía puede tener orígenes inesperados."

(Quintín y Flavia de la Fuente, *EA* N° 139)

FRANCINE MCDUGALL

■ "Con una sola película, Francine McDougall tiene más para decir sobre el mundo que toda la filmografía de algunos 'intocables'." (Santiago García, *EA* N° 139)



De izquierda a derecha: *Un papá genial*, *Loco por Mary* y *Dulces y peligrosas*. En la otra página, Carrey en *El insoportable*.

GENERACION X

- "A Ben Stiller –director debutante– se le escapó que las 'grandes verdades de la vida' suelen ser una serie de vaguedades que se repiten para llenar un vacío en una conversación." (Silvia Schwarzböck, EA N° 37)
- "Una verdadera delicia" (Marcelo Panozzo, EA N° 27)

GIGOLO POR ACCIDENTE

- "Aunque humana y tierna, esta comedia queda sepultada en una catarata de groserías, situaciones forzadas y chistes fallidos." (Santiago García, EA N° 98)
- "La cantidad y la calidad de los chistes presentes en esta película alcanzan para tomarla en serio." (Javier Porta Fouz, EA N° 106)

INSEPARABLEMENTE JUNTOS

- "Rotulados como freaks, los personajes de los Farrelly han decidido rebelarse. Antes que raros, diferentes, proponen una moral que renueva la esperanza para nosotros, los que muchas veces vivimos atrapados en una miserable normalidad." (Alejandro Lingenti, EA N° 143)

IRENE Y YO... Y MI OTRO YO

- "Tal vez el plano más memorable de *Irene y yo... y mi otro yo* sea el de un policía visto de espaldas con una gallina aleteando clavada de pico en el culo." (Javier Porta Fouz, EA N° 103)
- "Ahora resulta que los hermanitos Farrelly (*Tonto y retonto*, *Loco por Mary*) son los nuevos reyes de la comedia escatológica." (Gustavo J. Castagna, EA N° 103)
- "Los Hnos. Farrelly doblan la apuesta de *Loco por Mary* sin romper otra marca que la de la propia imbecilidad. Otra película para donar a las ciencias sociales." (Silvia Schwarzböck, EA N° 106)

JACK BLACK

- "...resplandeciente hasta en sus desbordes, verdadero hasta cuando miente..." (Marcelo Panozzo, EA N° 142)

JIM CARREY

- "Un imbécil de mala leche" (Gustavo J. Castagna, EA N° 42)

- "Carrey, se sabe, es un imbécil y, seguramente, será una estrella fugaz." (Gustavo J. Castagna, EA N° 47)
- "Este hombrecito, que ha de aportar poco y nada al universo del cine, puede ser de invaluable ayuda para las ciencias, si las hay, que estudian la psicología de masas." (Guillermo Ravaschino, EA N° 47)
- "Carrey pasó de ser uno de los intérpretes más insoportables de Hollywood a ser uno de los actores más interesantes y prometedores. Y no sólo eso, además se ha ganado el afecto y el respeto de quien esto escribe y de varios miembros más de la redacción. El tipo nos cae cada día mejor." (Santiago García, EA N° 98)
- "Hiperquinético a todo nivel, gesticulador sin límites, Carrey todavía parece no haber encontrado su límite. Participante de bodrios como *The Mask* y de algún otro por venir, ha sabido moverse como nadie también en otros registros, como en *The Truman Show*. Sin embargo, todo parece indicar que confirmará que es un grande cuando vuelva a utilizar su lado oscuro, como lo hizo en *El mundo de Andy* y en la imperdible *El insoportable*." (Javier Porta Fouz, EA N° 102)

LA HERENCIA DEL SEÑOR DEEDS

- "...esta remake de un clásico de Frank Capra es mejor que el original" (Leonardo M. D'Espósito, EA N° 132)

LA MEJOR DE MIS BODAS

- "Con sus cubos mágicos y raros peinados nuevos, *La mejor de mis bodas* no sólo es 'simpática', 'agradable' y 'sin pretensiones' –términos eufemísticos que se suelen utilizar para diferenciar muchas comedias del 'arte en serio'– sino que es una buena película." (Javier Porta Fouz, EA N° 82)

LEGALMENTE RUBIA

- "*Legalmente rubia* es una comedia parecida a las clásicas de Howard Hawks por la rapidez de las acciones, la determinación de su protagonista, la velocidad de los diálogos, la falta de detenimiento en planos generales, la perfección de los personajes secundarios." (Javier Porta Fouz, EA N° 117)
- "A la película le pasa lo mismo que a su

protagonista: algunos críticos –como el abogado del film– creen que las rubias son un objeto que está en este mundo para saciar su apetito sexual, y que esas mujeres deberían estar felices de ocupar ese puesto. La crítica local se llena la boca hablando del talento de los actores y la belleza de las actrices. Un mundo de hombres cerrado sobre sí mismo. Esta película altera ese orden, lo destruye, y lo hace por partida doble, ya que además de una fuerte unión entre mujeres solidarias hay también hombres buenos e inteligentes que pueden integrarse si no sustentan valores machistas." (Santiago García, EA N° 117)

- "Una película original, atrevida e inteligente que puso a prueba la sensibilidad de muchos, más dispuestos a ver las películas en piloto automático que a dejarse sorprender." (Gustavo Noriega, EA N° 118)

LITTLE NICKY

- "...Pero *Little Nicky* contiene un atrevimiento tal en su modo de poner en escena el Infierno, el Cielo, la intolerancia, la amistad, el romance y la aventura, que termina por resultar de verdad única." (Marcelo Panozzo, EA N° 118)

LOCO POR MARY

- "Ante una cinematografía que se ha hecho pesada, falsa, cobarde, este divertimento chapucero parece encarnar las cualidades de libertad, frescura y ligereza que se echan tanto de menos." (Quintín, EA N° 83)

LOCOS DE IRA

- "...una película inteligente y sensible" (Marcela Gamberini, EA N° 141)

LOS ANGELES DE CHARLIE

- "Legalmente subversiva y poco apta para puristas." (Federico Karstulovich, EA N° 118)

LOS BEVERLY RICOS

- "Parecen los 'body snatchers' de los originales en lugar de su versión impostada." (Silvia Schwarzböck, EA N° 32)

LOS HERMANOS FARRELLY

- "Los Farrelly son los principales responsa-

bles de tratar de quitar esas jerarquías retrógradas entre lo alto y lo bajo, para ayudar a que nuestros tiempos (y nuestro cine) sean un poco mejores."

(Diego Trerotola, EA N° 143)

■ "...otro ejemplo de humor tonto, adolescente y cínico"

(Gustavo J. Castagna, EA N° 144)

LOS SIMPSON

■ "Si alguien dijera que *Los Simpson* es una de las obras cumbre del arte popular desde luego que no estaría exagerando."

(Silvia Schwarzböck, EA N° 53)

MI NOVIA POLLY

■ "A justo diez años de la pedorreada y cagada de Jeff Daniels en *Tonto y retonto* [...], las situaciones escatológicas han hojaldrado su humor y se ha aumentado el aprovechamiento de los elementos del baño, para así narrarlas mejor y con mayor osadía. En *Mi novia Polly*, los retortijones de Reuben y su resultado final [...] son un elaborado momento cómico que, a juzgar por el espectro antiescatológico que sigue apoderándose de la crítica fina, será rechazado."

"La insistencia en la comparación de *Mi novia Polly* con el clásico de Hawks [*La adorable revoltosa*] (ignorado en su tiempo) no implica una igualación de méritos..."

(Javier Porta Fouz, EA N° 143)

■ "Santiago García y Javier Porta Fouz compararon a *Mi novia Polly* con *La adorable revoltosa* de Howard Hawks. ¿No será un poco mucho? El paralelismo se me hace tan desproporcionado como tratar de poner a *Sólo por hoy* de Ariel Rotter a la altura de *Felices juntos* de Wong Kar-wai."

"...películas como *Mi novia Polly* o *Irene y yo...* y *mi otro yo* parecen creadas por preadolescentes que tienen un vocabulario limitado a las palabras culo, teta, pis y caca."

"La muerte de la metáfora y el sobreentendido en favor de la subvaloración del espectador como marca de fábrica."

(Manuel Trancón, EA N° 144)

MOLLY SHANNON

■ "...*Superstar* (1999), una película de producción SNL protagonizada por la superlativa (ahora ex) comedianta de ese programa: Molly Shannon, una actriz en la línea física de Jim Carrey"

(Javier Porta Fouz, EA N° 141)

NI IDEA

■ "Heckerling es dura con los personajes al caricaturizarlos, pero lo es más cuando los condena a una felicidad empalagosa propia de los descerebrados."

(Silvia Schwarzböck, EA N° 48)

■ "Fresca, dinámica, ligera, esta versión actual y amable de Jane Austen podría llamarse *¿Qué bueno es ser una adolescente rica y her-*



mosa!, ya que aunque Alicia Silverstone sea superficial, tenga un padre amargo y unos amigos salames, el sol plutocrático de Beverly Hills los seguirá alumbrando. Acaso la ausencia de toda culpa y populismo sea la demostración de que la forma más sofisticada de la crítica social es el cuento de hadas. Y también de que la verdad más revulsiva es que las hadas existen."

(Quintín, EA N° 59)

OWEN WILSON

■ "Los bucles rubios de angelito cayendo sobre la camisa hippie-chic rosa, la nariz es rarísima que tiene Owen Wilson más caprichosa que nunca y un gesto rapidísimo de llevarse la mano derecha al corazón, cerrarla y alejarla del costado izquierdo para, en el camino, echar a volar eso que quedó atrapado en el puño, sin quitar nunca sus ojos de los de Zoolander. Todo eso lo hace en un segundo Hansel/Wilson, redondeando una de las escenas más emocionantes que yo haya visto en muchos años."

"Y porque creo (seguro, pero respetuoso) que lo que Owen Wilson hace en el cine se llama amor."

(Marcelo Panozzo, EA N° 144)

SOUTH PARK: LA PELICULA

■ "...es esencial para entender el mundo de los noventa y el de hoy"

(Javier Porta Fouz, EA N° 113)

STARSKY Y HUTCH

■ "En ese sentido, euforizante y vital, *Starsky y Hutch* es como las canciones de *Los Twist*."

■ "...es una película feliz y como todo lo feliz tiene su carga de melancolía adherida, porque no dura para siempre, porque la resaca alborozada que deja es sólida pero no eterna."

(Gustavo Noriega, EA N° 144)

TONTO Y RETONTO

■ "Digno de no ser visto y sin embargo éxito de taquilla."

(Santiago García, EA N° 41)

UN VIERNES DE LOCOS

■ "...demuestra que otro mundo es posible y que una película así puede ser graciosa y a la vez compleja, emotiva y muy sexy, absurda pero llena de verdad."

"Las actuaciones son todas de Oscar o más y el guión lo mismo, y todo sucede, milagro, en una película que arranca con el castillito de Disney. Quizá sea sólo un sortilegio cantonés pero, de verdad, *Freaky Friday* parece una película metida en el cuerpo de otra."

(Marcelo Panozzo, EA N° 141)

VIAJE CENSURADO

■ "Otra de las películas que enojaron a los guardianes del 'buen gusto', *Viaje censurado* no sólo es una comedia divertida e inteligente en forma de road movie estudiantil sino que se permite bromear sobre la propia construcción del relato, con un narrador-personaje como el psicótico Tom Green, que puede provocar las más encendidas defensas y agresiones."

(Javier Porta Fouz, EA N° 106)

WILL FERRELL

■ "1,92 de presencia cómica"

(Javier Porta Fouz, EA N° 141)

ZOOLANDER

■ "Pero si además la comedia está tan bien contada, si logra entretener con tanta eficacia y si crece en el recuerdo del espectador, entonces no necesita ningún premio. Alcanza con que Ben Stiller siga haciendo películas tan valiosas como esta."

(Santiago García, EA N° 119) A

LA MALA EDUCACION

ESPAÑA

2004, 105'

DIRECCION Pedro Almodóvar
PRODUCCION Agustín Almodóvar
GUIÓN Pedro Almodóvar
FOTOGRAFIA José Luis Alcaine
MONTAJE José Salcedo
MUSICAS Alberto Iglesias
INTERPRETE Gael García Bernal, Fele Martínez, Daniel Jiménez Cacho, Lluís Homar, Javier Cámara.

El ángel exterminador

a favor **EDUARDO ROJAS**

Este mes, en *El Amante* hubo tantos pedidos para escribir en contra de la nueva de Almodóvar que no tuvimos más remedio que ampliar el número habitual de polemistas. Les ofrecemos cuatro notas, una sola de ellas a favor. Para compensar, es la que tiene la foto más grande.

Perseguidos. Almodóvar, como su alter ego el cineasta Enrique Goded, como el padre Manolo, como Ignacio, sufren ese destino. Víctimas todos; algunos de ellos, los de la ficción, no habrán de salvarse. Almodóvar en cambio elige un atajo que lo pone, provisoriamente, a salvo: el cine. ¿Quién es el perseguidor de esta corte de seres de celuloide o carne trémula, que en su desesperación por huir intercambian identidades, roles sexuales, historias? Es un ángel, capaz también de mudar su identidad, su nombre y su sexo. Este ser cuya única moral es la belleza, puede llamarse sucesiva o simultáneamente Ignacio, Juan o, finalmente, Angel. Su misión en la/s película/s que se llama/n *La mala educación* (como el ángel de *Teorema*, tan alejado de Almodóvar parece el austero universo de Pasolini) es subvertir el orden, exterminar a los devotos del credo de su belleza, desvelar con su perversa inocencia la imperfección de la vida, la raíz vulgar del mal hecha carne –gruesa– en la brutalidad del padre José. Explicar la compleja arquitectura que sostiene la historia de *La mala educación* es un trabajo arduo y, tal vez, innecesario. Es mejor dejarse llevar por ella, sumergirse en el relato que comienza en presente histórico, la década del 80, la movida; dentro de ella el cineasta Enrique Goded está desorientado en busca de inspiración para su próxima película. El reencuentro con Ignacio, su compañero y amor de la ado-



lescencia, le regala la película que buscaba: un relato autobiográfico que abarca la historia de ambos, el abuso sexual de Ignacio por parte del padre Manolo. De allí en más se suceden los saltos temporales, los pases de la "ficción" a la "realidad". Hijas del rigor narrativo, estas transiciones se entrelazan y confluyen hacia y desde un punto de unión: el efebo Ignacio/Angel, objeto de la pasión de todos los hombres que lo rodean, con distintas identidades, a lo largo de su vida; sujeto perverso que activa esa pasión y la lleva a su extremo: la muerte. La muerte ligada a la pasión es ajena al concepto de justicia, es amorosa, es deseada. La vida presa de la pasión es un círculo sin salida. Paralelas que se juntan, la vida y la muerte juegan en este desafío circular; a veces se trata del amor por otro ser humano, a veces de la pasión por el cine: la obediencia a sus códigos negros hollywoodenses o a sus códigos ro-



sas zaharianos (Sara Montiel). Almodóvar juega a ambos, simultánea o alternadamente; unas veces se pone en el lugar de sus (prot)agonistas, otras en el de cineasta que, pese a su mentado rigor, parece cada vez más desinteresado por la lógica narrativa. Su película es un devenir de formas casi puras, de objetos, de rostros y carnalidades, de tonos y músicas (el enorme Alberto Iglesias). Un tiovivo que gira hasta embriagarse en el vacío. Fuera de él, tentando con la perinola de la muerte, está el ángel. Bajo su mirada, bajo el hechizo de su voz de *castrati*, caen el padre Manolo y las sucesivas víctimas. Para estar a salvo del sortilegio es preciso ser un bruto como el padre José (el más terrenal de los personajes), que aplica a mano limpia su pedagogía falangista de garrote vil a una de las encarnaciones del Ángel (la muerte de Ignacio en la filmación de la película de Enrique). El es la verdadera Iglesia, la institución que alberga el abuso

de los débiles para mantener la solidez de sus templos. La venganza de Ignacio, abusado de niño, es convertirse (con la mediación de Juan) en Ángel, y partir para siempre el corazón de su abusador, el padre Manolo.

Almodóvar también se deja tentar por ese canto, pero se aferra a la única certidumbre que le es posible: el cine, capaz de exorcizar este desfile de identidades, este vals fúnebre de amor y deseos insatisfechos, este mundo imperfecto en que todo se degrada con la mala educación: el ceremonial religioso opacado en su luminosidad sacra desde el momento en que Ignacio pierde la fe (la mirada enamorada del padre Manolo indica que también él la ha perdido en el mismo instante, extraviada detrás de su amor loco); el colorinche de la movida madrileña, esos interiores sobrecargados de objetos vistosos, de paredes chillonas, una luz triste, un kitsch desteñido.

Si la certidumbre de un Dios en el cielo ha sido destruida por sus vicarios en la tierra. Si al franquismo, el sistema que asumía la representación política de aquel Dios, lo ha sucedido una libertad que se desdice en frivolidades para disimular el vacío. Si lo real es sólo la sombra de lo inexistente, ¿qué más queda sino el amor loco expresado en esa misma mirada que se transmite del padre Manolo a Enrique o al señor Berenguer cuando se enfrentan a Ángel/Ignacio/Zahara? Que-

da, lo dijimos, el cine. Otro círculo donde las repeticiones igualan a los personajes con otros de la filmografía almodovariana, al extremo de la caricatura y, más allá, del grotesco deliberado. Así, Enrique es la versión desleída del Poncela de *La ley del deseo*, como el director de producción/amante de Enrique lo es del Grandinetti de *Hable con ella*, y los propios Javier Cámara y Leonor Watling lo son de sus personajes de esa misma película, e Ignacio adulto y travestido es la Rosy de Palma de los primeros Almodóvar, y el padre Manolo, el señor Berenguer o Enrique lo son del torero de *Matador* y del Banderas de *La ley del deseo* (los dos films de Almodóvar más emparentados con *La mala educación*). Copias desvaídas, hombres atravesados por el amor, que los vuelve tan ridículos como la caricatura. Goya unió ambos extremos y Almodóvar, un español cada vez más oscuro, es por ende goyesco, trágico, ridículo y descreído. El amor sólo puede concretarse en la muerte, dice. La unión hétero de *Hable con ella* es el milagro de un agnóstico, sólo posible luego del sacrificio de Benigno, un ambiguo inocente como Ignacio, pero también un violador necrófilo. Sólo queda el cine, sombras que destiñen, colores en fuga. La única pasión que perdura porque su materia es precisamente esa, luces, colores y sonidos mezclándose en formas cambiantes, en perpetua disolución, en eterno presente. ▀

¿Eres tú...? ¡Has cambiado tanto!

en contra LILIAN LAURA IVACHOW

A los veinte minutos de *La ley del deseo* (1987) un transexual pasa inesperadamente por la puerta de la iglesia de su ex colegio y se reencuentra con el cura. La escena transfigura a otra de *Esa mujer* (1969) de Mario Camas, donde Sara Montiel —monja violada en tierras de misión devenida cantante— vuelve a ver a la madre superiora que no la reconoce. Una apropiación del cine que Almodóvar confunde con su vida. Si existe un cine “que nos mira en tiempo presente” (y él es quien mejor lo sabe cuando dice que “las películas hablan de nosotros”) también existirá otro que nos anticipe el futuro; o este, que lo llevó al pasado y le devolvió un fragmento de su historia.

El breve encuentro entre el cura y el transexual, de gran eficacia en *La ley del deseo*, se desvirtúa por completo en *La mala educación*. Curiosamente, ocupa un lugar central; es el núcleo del relato *La visita*, el de la posterior filmación. En *La ley del deseo* el diálogo es preciso, melodramático, filosófico y perdurable; la crítica es tajante: “Si es a Dios a quien buscas, ve a otra iglesia, está en todas partes”. Filmado sobre el plano de reacción del transexual, cuando una espléndida Carmen Maura revela que era el niño que cantaba, el cura responde siniestramente, recortado desde las sombras: “Eras tú... ¡Has cambiado tanto!”. En *La mala educación* el encuentro se transforma en un chantaje contestatario cuya vehemencia se sobrecarga en el sostenido plano del gesto culposo. La escena pierde todavía más peso: la travesti Zahara dice hacer justicia por su hermano. No se enfrenta al pasado desde una nueva identidad asumida con orgullo. No existe la hermosa audacia de afirmar —con prominente cuerpo de mujer—: “Yo era el niño que cantaba en esta iglesia”.

De malos ejemplos como este está plagada *La mala educación*, y en la fragmentación de identidades reside su mayor abuso. A la duplicación de Ignacio/Juan con sus proyecciones (Zahara/Sara Montiel/Angel) se agregan caprichosamente desdoblamientos de



actores como el Enrique Serrano García del comienzo del relato *La visita*. Las nuevas identidades se adosan a modo de data cuya carga de información rebalsa y se disgrega. Un ejemplo de esto es que la revelación de que Ignacio tiene un hermano no provoca la más mínima sorpresa y convierte el asombro de Enrique en un gesto vacío. O el desconcertante cambio de actores para revelar la mutación del padre Manolo en el señor Berenguer. (Paréntesis personal: me acordé de un video sobre Copérnico que pasaron en mi secundaria para ilustrar un tema de astronomía. Ante el imperativo de tomar apuntes anoté: “Los ojos verdes de Copérnico-niño que se transformaron en marrones en Copérnico-adulto”.) Dejemos que Almodóvar nos explique a Almodóvar. Los cambios de identidades funcionaban en otras películas. Aun investidos por la carga genética y fatal del sexo, aceptábamos con naturalidad las transmutaciones de Bibi Andersen (transexual venido a mujer) en perfecto matrimonio con



Carmen Maura (mujer puesta a transexual). En *La mala educación* los cambios proliferan de forma innecesaria y se entretienen en una trama que extiende tantos hilos como para enredarse. Adentrarse en los resortes de la narración, desentrañar las historias concéntricas resulta un ejercicio fatigoso y arduo, que no se impone como desafío sino como escollo. Nada se revela naturalmente de la puesta en escena, todo se explica, no hay forma de sumergirse en la historia (ni de escaparse por alguna tangente). Toda la pasión, anunciada y extravagantemente inflada al final, se extingue bajo esta red de artificios.

Almodóvar posee un sello propio reconocible forjado casi como marca registrada. Desde un andamiaje de recursos más bien clásicos, tomó la vistosa epidermis del mundo (liturgias católicas, colores, vestidos de novia) y removió su interior. Que Almodóvar se recicle, adhiriendo a la idea de que un autor reelabora siempre la misma obra, no es el problema. Pero en su eterno retorno ha desprovisto su humor de todo efecto, ha vaciado sus rituales de deseo y se ha olvidado de sí mismo. Así, quienes disfruten de la película lo harán intermitentemente y conteniendo la incomodidad; no por lo que la película respira desde su interior, sino por expectativas, guiños cinéfilos o afinidad hacia su mundo ideológico. Pero si alguien virgen de Almodóvar diera únicamente con *La mala educación* sentiría el eco difuso de algo perdido. ■



Impasible

en contra LEONARDO M. D'ESPOSITO

La última imagen de *La mala educación* es la palabra "pasión" llenando la pantalla. Es la única pasión de un film especialmente mecánico, tanto como para preguntarnos qué pasó con Almodóvar.

Es interesante tener en cuenta que don Pedro (y ya no Pedrito, que aunque en Hollywood lo vean como joven maravilla ya tiene un cuarto de siglo en pantalla) nunca fue un genio del cine. Me corrijo: el problema de Almodóvar es, justamente, ser un genio, un tipo que halla cosas singulares y perfectas sin saber por qué. Esa inconsciencia del genio es un material luminoso pero tan inflamable como para volatilizarse con rapidez. La mayor lección que deja *El cine según Hitchcock* es que el inglés era un genio (es decir, alguien intuitivo) pero había domado su inteligencia para sacar provecho de sus hallazgos. Almodóvar puede citar a *Psicosis* todo lo que quiera en el genérico de *La mala educación*, pero aquí el genio (cabe acotar: escaso) no está acompañado por la disciplina de la inteligencia.

Puede parecer muy violento, pero, por favor, no me crean un amante despechado. Me gustan muchas películas de Almodóvar y veo con cierto placer e interés casi toda su filmografía. Más allá de que *Carne trémula* y *Tacones lejanos* me parezcan sus mejores trabajos, creo que aún no ha logrado plasmar una obra maestra. Siempre faltaba algo, pero los fragmentos de verdadero cine solían alcanzar para que las imperfecciones incrementaran el placer. Incluso más: en ciertas circunstan-

cias —pienso en *Kika*, pienso en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, pienso en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*— se intuye que el director es consciente de sus propias faltas. Esto daba a la obra pre-Oscar de Almodóvar una calidad de *work in progress* que la hacía permanentemente móvil, a veces inasible, siempre excitante. Hasta que llegó *Todo sobre mi madre* y la entronización universal. Era seguramente el film más superficial, el mayor catálogo de lugares comunes almodovarianos nunca filmado (siguiendo la máxima de Louis B. Mayer, Pedro había creado clisés nuevos). Y el cine de Almodóvar, que avanzaba a puro meandro hacia una obra cada vez más sólida, se detuvo. Ahora Almodóvar está muy seguro de sus propias faltas, porque esa meca que es Hollywood para un cinéfilo calentón como Almodóvar las congeló en el rictus del Oscar. Si *Hable con ella* era, todavía, un paso adelante que permitía pensar en *Todo...* como el film hecho para ganar premios, dejar de lado la busca de consagración y seguir con la propia necesidad expresiva, esta *Mala educación* parece resolver el acertijo, alguna vez planteado por esta revista, de ¿adónde va Almodóvar? Amigos: Almodóvar ya llegó, no necesita ir a ninguna parte.

La mala educación juega a Hitchcock en el genérico, pero también en su historia cargada de McGuffins: uno de ellos es el abuso sexual de un chico de 10 años por parte de un sacerdote en un colegio católico. Por un momento creemos que la complejidad psicoló-

gica de tal situación es lo que merecerá el ejercicio de nuestra mirada. Pero no: algo tan terrible y pesado es apenas un resorte porque, por sobre todas las cosas, Almodóvar es un *entertainer* y ha caído en el peor defecto del mainstream actual: definir el sentido de las imágenes con algún diálogo. "Con un niño de 10 años no se trata de amor, sino de abuso", se dice por allí. Pero las imágenes muestran otra cosa, y el programa culmina en esa palabra "pasión" impresa en celuloide. La pasión todo lo justifica (¿Almodóvar y Mel Gibson, un solo corazón?), incluso ese abuso que vemos como una película dentro de la película, no como algo real. Las vueltas de tuerca parecen espasmos diseñados para "cerrar" situaciones que requieren horas de exposición (¿sabrá Javier Cámara cuántas horas de film quedaron en la sala de montaje?) en lugar de la imprevista complejidad del alma humana. Las trampas de Almodóvar, nunca como aquí, quedan al descubierto: su film gira en el vacío. ¿Qué nos cuenta? Una historia retorcida. ¿Qué sentido tiene tal historia? Más allá de que pueda intuirse una especie de venganza personal (¿no se parece Fele Martínez al Eusebio Poncela de *La ley del deseo*? ¿No hay algo "banderesco" en el galán de García Bernal?), ninguno. Sólo la superficie de cuerpos que fingen penetrarse, la superficie de un film que finge filmarse y la superficie de un tema aniquilado por la frivolidad de un melodrama repetido. Almodóvar, sin embargo, permanece impasible. Podemos entonces decirle adiós. ■

Chicas muertas

en contra DIEGO TREROTOLA

Tengo que empezar con una confesión: yo era una chica almodóvar. Sí, era, y no quiero ser más. No quiero parecerme a Gael García Bernal ni a Fran Boira; no deseo transformarme en ese clisé vencido. Las otras chicas, las Carmen Maura, las Victoria Abril, las Miguel Bosé y, sobre todo, las Chus Lampreave eran, como dice el cantor, un poco listas, un poquitín bobas. Ellas no tenían, no llegaron a adquirir, ese alto nivel de autoconciencia acartonado que caracteriza a esta nueva camada de chicas almodóvar. Nada de boberías, ahora el director manchego se hace el listo, y sus chicas están muertas. Aunque siempre fueron títeres, ahora están encerradas en un espectáculo fallido, porque Almodóvar se convirtió en un titiritero poco hábil que al dejar ver su mano, con el personaje firmemente enguantado, arruina cualquier ilusión. Y esa mano es tan rígida como para asfixiar a la criatura e impedir que respire vida propia.

Porque no siempre tener conciencia de los propios movimientos aporta valor, a veces, se cae en la desgracia del gesto calculado. Eso es *La mala educación*: Almodóvar detenido en estado Almodóvar, tan congelado como Walt Disney. En un diálogo sobre Almodóvar en una entrevista de abril de 2000, Alex de la Iglesia me dijo: "En las fiestas, a determinada hora, estoy absolutamente borracho y si me encuentro con Pedro lo normal es que le empiece a decir lo que tiene que hacer y lo que no, que es lo peor del mundo, ¿no?: que tiene que volver a hacer comedias, que deje de hacer ese drama sirkiano en el que está. Intenta hacer películas de Douglas Sirk desde hace no sé cuánto tiempo". La obra de Sirk, en su exposición del artificio melodramático, llevó el género al colmo de su valor histórico, el melodrama como una versión atea de la tragedia, arrebatándoles el destino a los dioses. La evidencia de la construcción cinematográfica era la evidencia existencialista de que la mirada



humana constituía el verdadero artífice del destino. Nada de títeres celestiales, el hombre títere del hombre. Almodóvar, hay que decirlo, cree en el Dios Almodóvar, cree y le reza a él mismo: hace películas que son un explícito culto a su obra. En un monoteísmo retrógrado, *La mala educación* es un mecánico ejercicio de micine-dentro-de-mi-cine, en un acto doblemente narcisista porque también mezcla su propia autobiografía como director. A la manera del Woody Allen más anquilosado, especialmente el de *La mirada de los otros* (*Hollywood Ending*, 2002), Almodóvar insiste en que el cine es una lupa que amplifica la mirada del propio ombligo. Siempre hubo demasiado ego en su obra, pero ahora está potenciado al cuadrado, sin humor y con unos lugares comunes descomunales, empezando por cada uno de los gestos del cura pedófilo y de la travesti yonqui. En un artículo del diario español *El Mundo* se lee: "Una película de Pedro Almodóvar sin travestis es casi tan difícil de imaginar como un episodio de la glamorosa serie del superagente James Bond dirigido por el británico Ken Loach". No creo que sea tan difícil de imaginar, más bien sería difícil de hacer. Y Almodóvar parece elegir el camino fácil. Pero hay algo que me parece peor, y no tiene que ver con la repetición sino con un cambio, una variación del ámbito de lo ideológico de las formas. Con gesto libertario y un humor exaltado, el Almodó-



var punk de la movida madrileña había logrado una emancipación de los materiales de los que se apropiaba en las películas. A la manera de John Waters (ver nota en este número), una influencia confesa, desde sus inicios Almodóvar ejecutaba una desprolija táctica frankensteiniana, y sus películas eran una fritanga de materiales ilegítimos, y no sólo de lo jerarquizado. Los géneros menores, la subcultura, se mezclaban en sus primeras películas, desde la telenovela hasta las historietas, desde el folletín hasta la pornografía ("la realidad imita al porno", escribía Patty Diphusa, alter ego literario del director). En *La mala educación* la cita es cinefilia jerárquica y rancia; a la cita de la actriz de culto gay Sara Montiel en *Esa mujer* (1969), dirigida por Mario Camus, se suman *Pacto de sangre*, Jean Renoir y Marcel Carné. Ahora el monstruo Frankenstein está domesticado en la *qualité*. Pero lo peor, lo catastrófico viene al final (dejen de leer quienes no deseen conocer información del desenlace argumental): para marcar una decadencia en la carrera del actor de cine interpretado por García Bernal se lo condena a papeles en series de TV. ¿Desde cuándo la televisión es pensada como una degradación? La preeminencia de la vieja jerarquía del cine sobre la TV, una gastadísima moralina de las formas audiovisuales. Lo único que faltaba: Almodóvar se convirtió en un cinéfilo bien educado y reaccionario. Una pésima noticia. ■

EL CIELITO

ARGENTINA / FRANCIA
2003, 91'

DIRECCION María Victoria Menis
PRODUCCION Héctor Menis, Gabriela Schmid, Sophie Dulac y Michel Zana
GUIÓN María Victoria Menis y Alejandro Fernández Murray
FOTOGRAFIA Marcelo Iaccarino
MONTAJE Alejandro Brodersohn
SONIDO Diego Rolón
INTERPRETES Mónica Lairana, Darío Levy, Leonardo Ramírez y Rodrigo Silva.



Menis es más

por MARCOS VIEYTES

Contrariamente al uso de la mayor parte del nuevo cine argentino, en *El cielito* predomina el montaje como mecanismo narrativo, y aunque ello la exponga al abuso efectista evidente en el traslado de Félix y El Chango a BA, la película le gana por varios cuerpos a buena parte del cine nacional consagrado. Su decisión de montar más planos que los habituales en este cine apuesta por apartarse del realismo más moroso en favor de la ficción dramática que hace crecer en su primera mitad.

Ante el estreno, los medios echaron mano del adjetivo "singular" para describirla, pero apenas si lo fundamentan en la relación que se entabla entre el muchacho y el chico del afiche. Y si la película resulta eficaz es porque va mucho más allá de ella. El vínculo que se desarrolla entre Félix y el padre del chico, y el que late entre él y la madre son todavía más ricos que aquel. Basta con dos primeros planos y la voz de Mónica Lairana para que se instale una desolación similar a la de ver los restos de la casa que habitan. La dimensión trágica de este personaje irá creciendo en la medida en que nadie repare realmente en ella, hasta desaparecer como lo hace su mirada en el río. Ese mecanismo de sustracción emocional terminará imponiéndola aun más vívidamente que a los dos protagonistas.

Ante la desatención o el maltrato, Mercedes deposita sus esperanzas en el recién llegado, pero la atención de él se deriva hacia el changuito. Entonces las miradas, o su au-

sencia, se vuelven fundamentales: propicias o lapidarias, pero jamás encendidas. Si el placer de mirar es el acto de amor constitutivo del cine, mirar a alguien que mira puede ser un placer elevado al cuadrado. Así, cuando vemos mirar a Félix, la película se goza más que nunca y justifica la abundancia de planos del cielo, que al principio son vastos y oníricos como el recuerdo de la infancia, para cerrarse del todo en el final entre la noche, los árboles y los edificios suburbanos.

El chico es la única razón que halla Félix para trascender de la mirada al acto. Con él parte a la ciudad en busca de un cielo social que los proteja, pero BA le devuelve la imagen multiplicada del desamparo. Los niños ya no son los únicos privilegiados, sino los sicarios descartables del poder. El viaje a la capital funciona como una bisagra: es a la vez el ingreso de Félix y el de la película en el ámbito marginal urbano. Allí se cruzará a un grupo de gente —presumiblemente piqueteros— quemando gomas a un costado de la ruta; después conocerá la mendicidad, el porro, la villa miseria y la noche de Constitución. Esta lista que suena a inventario resulta redundante, pues los efectos de la política aplicada al país durante los últimos 30 años ya se hacían evidentes en la muda elocuencia de la estación derruida de Río Tala y en el negocio familiar de mermeladas que era a duras penas rentable.

Por fin durante el breve lapso en que se re-

cluyan en la pensión, transcurrirá la precaria felicidad de la película. La directora expone en plano detalle los objetos que Félix dispone cuidadosamente en la pieza: el mantel, la ropa del bebé, los cubiertos, los juguetes y el revólver. En ese corralito para dos mirará el cielo a través de la ventana y verá jugar al chico hasta volver al exterior, donde su mirada habrá de perderse con demasiada rapidez.

Esta decisión de MVM de hacer suya la mirada de Félix me hace pensar que, en el contexto del cine argentino, los cineastas que surgieron a comienzos de los 90 son, como el personaje, huérfanos de padre por ausentismo de estos o por propia voluntad. Y también a ellos se les abren caminos dispares: acorralarse en el coto seguro del registro realista hasta agotarlo —y agotarnos— o abrirse a otros rumbos. Lo último podrán hacerlo de dos maneras: filmando un cine de género, riguroso y consciente de las reglas que lo pautan, o siendo fieles a un cine personal y restringido. Para conseguir lo primero, será menester que revisen las recetas que los directores clásicos no pasaban por alto a la hora de construir sus películas. Para lo segundo, no hay recetas. Dicho esto, sólo resta agregar que cuando hablo de acatar las normas del género, doy por sentado que quien las conoce sabe que también se han establecido para jugar con ellas. *El cielito* recorre los dos caminos, y sospecho que esto es lo que la hace verdaderamente singular. ■

EL EMBAJADOR DEL MIEDO

The Manchurian Candidate

ESTADOS UNIDOS

2004, 129'

DIRECCION Jonathan Demme
PRODUCCION Scott Rudin, Tina Sinatra, Scott Aversano e Ilona Hezberg
GUION Daniel Pyne y Dean Georganis
FOTOGRAFIA Tak Fujimoto
MUSICA Rachel Portman y Wyclef Jean
MONTAJE Carol Littleton, Craig McKay
INTERPRETES Denzel Washington, Meryl Streep, Liev Schreiber, Jon Voight, Kimberly Elise, Jeffrey Wright, Ted Levine, Bruno Ganz.



El fantasma rooseveltiano

a favor MANUEL TRANCON

En principio *El embajador del miedo* se candidataba para bordear el rubro "bodrio": un guión torpe arruina el perfecto mecanismo de la versión de 1962 (escrita por Axelrod y Frankenheimer); la paranoia inicial se licúa en un mensaje políticamente correcto que ensalza a las instituciones estadounidenses; para colmo Denzel Washington y Meryl Streep se pelean por el premio a la sobreactuación del año.

Pero... Pero es en ese punto donde el cine norteamericano a veces se pone interesante. La gran lección de la clase B: con un guión malo, un mensaje político burdo y actores incontrolables, un buen director puede traficar su propio punto de vista. Y esta no es la excepción, aunque *El embajador del miedo* no sea la película por la que vayamos a recordar al director de *El silencio de los inocentes* hasta el fin de los tiempos. Pero los grandes realizadores yanquis aprendieron a sacarles el jugo a materiales que cualquier persona con menos visión desearía. Y parte de su grandeza está ahí. En los papeles, *El embajador del miedo* no es mucho más que una película de campaña de Kerry. Pero en este caso lo bueno es olvidarse por un rato del papeleo y mirar la pantalla, porque el amigo Jonathan Demme está al mando.

En cuanto a la actuación, hay casi un empuje: la exasperada gestualidad de Denzel Washington (¡¡¡por favor, no le hagan más primeros planos!!!) se compensa con la máscara inescrutable de Liev Schreiber, capaz de

transformarse en un segundo y pasar de producir terror a inspirar compasión, atravesando todos los matices intermedios. Por desgracia John Voight no está el suficiente tiempo en cámara como para contrarrestar a Meryl Streep, que no deja de intentar robarse cuanto escena pueda. (A propósito, en los últimos años John Voight se convirtió en el gran actor secundario de películas paranoicas: brilló en *Misión: Imposible*, *Enemigo público* y ahora en *El embajador del miedo*. Si hay un complot que filmar ahí está él, siempre dispuesto.) Eduardo Rojas dice que Demme repite una y otra vez el tema del fracaso de personajes que creen en el sueño americano, desde Michelle Pfeiffer en *Casada con la mafia* a Tom Hanks en *Filadelfia*. (Una variación de este mecanismo es Jeff Daniels en *Totalmente salvaje*. Mientras Jeff descubre el hundimiento del sueño americano, encuentra algo muchísimo más interesante: a Melanie Griffith disfrazada de morocha.) Y en *El embajador del miedo* tanto Denzel Washington como Liev Schreiber encarnan ese fracaso, ese conocimiento por el dolor. Una realidad que creían limpia y clara se enrarece y se vuelve confusa. Se repiten visiones a través de vidrios sucios, entre la bruma de la mañana en un lago. Y sobre todo la de la cara de Schreiber desde el punto de vista de una mujer a la que él está asesinando, y que lo mira a través del filtro deformante del agua. La escena se vuelve casi alucinógena. El agua, la bruma, el vidrio son intermediarios que deforman la visión. O mejor, que revelan lo deformada

que estaba antes, cuando parecía que era real lo que se tenía delante de las narices. Demme es un disidente rooseveltiano que, en medio de la invasión de halcones neoconservadores que sufre Estados Unidos, parece casi un extremista. Es como Capra, pero después de que el New Deal se fuera al tacho con Hiroshima y el macartismo. Hay una mezcla rara en él, por un lado muestra a personajes que empiezan creyendo en el sistema, a los que luego se les revela brutalmente que no tienen nada debajo de los pies. Pero al mismo tiempo en *El embajador del miedo*, después de moverles el piso, se los reintegra al final con una reivindicación del FBI como institución. Se denuncia al personaje de Meryl Streep y a Manchurian Global como integrantes de una confabulación que intenta hacer un golpe de Estado, pero al final el director salva al sistema mostrando cómo son derrotadas las corporaciones. Y ese es el principal punto objetable de la película. Da un cierre tranquilizador cuando todos los indicios que se fueron acumulando anteriormente apuntaban a terminar con un Armagedón a toda orquesta. Alguien podrá responder que Demme ya filmó su se-acabó-lo-que-se-daba y es el final de *El silencio de los inocentes*. Entonces, para qué filmarlo de nuevo si el mundo fue finiquitado gracias al triunfo del Mal (Lecter) y todo esto es un efímero delirio nuestro, fruto de la agonía hacia una fea muerte a manos (o boca) de Hannibal. Por lo pronto, no descartaría ninguna hipótesis. ▀



Fahrenheit 2/11

en contra GUSTAVO NORIEGA

El embajador del miedo es un thriller político conspirativo al que se añade el tema de moda de los últimos años: la irrealidad de nuestras percepciones y recuerdos. Se basa bastante fielmente –pero con los cambios de época de rigor– en una película bizarra y divertida del mismo nombre dirigida en 1962 por John Frankenheimer y protagonizada por Frank Sinatra y Laurence Harvey. En aquel entonces el enemigo era el comunismo, y la técnica para implantar recuerdos falsos y convertir al rehén en un instrumento que se podía manejar a voluntad era el tan conocido como inexistente “lavado de cerebro”. Hoy Manchuria (el nombre propio mencionado en el título original) no es una región donde limitan las superpotencias socialistas Unión Soviética y China sino una megacorporación privada que busca tomar el Poder de manera definitiva, y la forma de engañar al cerebro con falsos recuerdos y programar a los prisioneros es a través de microchips.

En plena Guerra Fría lo que la primera versión tenía para decir sobre el tema era disparatado hasta un extremo desopilante: los políticos más recalcitrantemente anti-comunistas trabajaban en realidad para Moscú y Pekín, y los héroes de guerra no eran otra cosa que autómatas programados por el enemigo. Pero la gracia de la película no era solamente esa: desde una puesta en escena barroca y sobrecargada (que incluye uno de los peores disfraces de todos

los tiempos, un naípe gigante, que jamás se vio en fiesta alguna) hasta los giros disparatados del guión, la versión de Frankenheimer tocaba un tema candente dejando en ridículo a prácticamente todos los protagonistas de la vida política del momento, desde los comunistas hasta los más feroces macartistas. La versión de Demme, intensa, prolija y bien contada, en cambio, describe al poder casi en serio, o por lo menos más en serio que una película del mismísimo Oliver Stone. Hay una gravedad en el tratamiento que quizá sólo se haga evidente si se la compara con la original. El film se va haciendo previsible y mecánico hasta en su imprevisibilidad: el final sorpresa es esa cosa a la que nos estamos acostumbrando que va entre el falso desenlace y los títulos finales. El cierre de la película, reivindicando la labor del FBI, contradice los postulados más o menos desencantados del resto del film, pero su problema no es ese sino la falta de encanto y de ridículo de los protagonistas.

Sin embargo, lo que sucedió el 2 de noviembre en EE.UU. (no en la película sino en la vida real) hace que todos los thrillers políticos conspirativos caduquen de golpe y sea imposible verlos sin sentir el gusto amargo de saber que las cosas son peores de lo que allí se pintan. Los norteamericanos, o al menos una mayoría bastante amplia de ellos, eligió ese día como presidente a quien los había engañado para llevarlos a la guerra, a quien detu-

vo la marcha de la economía y a quien los aisló del resto del mundo. Y lo votaron conociendo los hechos o, al menos, teniéndolos al alcance de la mano si estaban dispuestos a afrontarlos. No se trató de una conspiración en las sombras ni de un golpe de Estado oculto, no intervino la Suprema Corte ni se tergiversaron las papeletas. Ganaron los malos y es porque la gente los votó. (Observación al paso: el día de las elecciones también caducó *Fahrenheit 9/11*, la película que jamás volveremos a ver.)

O quizá la observación no sea tan casual. *El embajador del miedo* se estrenó en EE.UU. el día siguiente a la nominación de John Kerry como candidato demócrata. La película tiene un tono liberal que fácilmente podría interpretarse como anti-Bush. Como la mayor parte del estado de California y de la industria de Hollywood (salvo Schwarzenegger), Jonathan Demme tomó partido por el candidato demócrata. De alguna manera, *El embajador del miedo* participó en la campaña, aunque no tan descaradamente como *Fahrenheit 9/11*. Hoy, a horas de que Bush derrotara a Kerry en las urnas, todas las referencias a la vida política real se convierten en una carga pesada, que el profesionalismo de Demme no puede convertir en otra cosa. Difícilmente veamos esta versión dentro de cuarenta años como al objeto curioso, imperfecto pero original y arriesgado que es la versión de 1962. ■

EXTRAÑO

ARGENTINA / FRANCIA / HOLANDA
2003, 87'

DIRECCION Santiago Loza
 PRODUCCION Ana Laura Bonet
 GUION Santiago Loza
 FOTOGRAFIA Willi Behnisch
 MONTAJE Ana Poliak
 DIRECCION DE ARTE Ana Taubin
 INTERPRETES Julio Chávez, Valeria Bertuccelli, Jorge Prado,
 Chunchuna Villafañe.

La invención de la soledad

por MARCELA GAMBERINI



Algunas secuencias van a repetirse a lo largo del film. Planos que recorren los márgenes de una ciudad desamparada, vacía, descascarada. Imágenes de un césped aplastado, enredado, ralo dejan ver un entorno urbano ríspido, sórdido, lúgubre. El primer plano de un solo ojo abierto que busca una mirada más clara, más simple, que busca algo que valga la pena ver. De pronto la estampita de la Virgen tirada en el suelo, pero nada sucede. Tal vez sólo sea una señal, ¿de qué? No lo sabemos. Uno nunca termina de conocerse, nunca termina de conocer lo que pasa alrededor. Conocer sus límites, sus incapacidades, sus debilidades, sus pasiones, sus tenues resplandores. Un proceso lento y agobiante, un vaciamiento de las formas y poco o nada que hacer. Como Axel, el protagonista de la película, a veces es necesario abandonar todo, el trabajo, la profesión, la familia para buscarse, para saber dónde poner el ojo, dónde centrar la mirada, dónde apa-

gar la angustia. Un extraño devenir del tiempo que se dibuja sobre un vidrio empañado. Y la soledad. De eso se trata, de la soledad, siempre presente en sus ausencias. La inconfundible figura de la soledad, sus desgarramientos, sus silencios, sus gritos, sus bifurcaciones. La extrañeza de reconocerse en el vacío y la insostenible necesidad de los afectos. La angustia intolerable de los personajes, esa angustia que hace perder el equilibrio, que no nos deja ver, que nos marea. Los dolores, las incomprendimientos y las necesidades de los personajes, de todos los hombres y las mujeres. Los silencios de los protagonistas chocan en el aire y se deshacen en diálogos mínimos, imposibles, ríspidos. Axel está solo y espera, le cuesta mucho comunicarse. Su tiempo y su espacio están vacíos, parece que quiere hablar pero no puede. Aprende, como rumiando, los secretos nombres de la impotencia y sonrío sutilmente, como pidiendo piedad. Al fin

y al cabo, todos estamos solos. Axel muere de un cigarrillo y toma de a sorbos, lentamente, su café. De pronto, aparece ella, de espaldas, como una ráfaga, como un chispazo de esperanza. Un breve encuentro que perfila una relación casi, casi imposible. Todo lazo es una atadura dolorosa, dijo Joyce. El amor, la piedad, la espera, el acompañarse, el transcurrir se ensamblan en esta pareja que intenta resistir a la necesidad de los afectos. El hombre, Axel, que dormía solo temiendo a la oscuridad, ahora –en este ahora impreciso y furtivo– dormirá acompañado. Ella, Erica, que carga un niño extraño en su vientre, aprenderá a soportar los rugidos del silencio y parirá sola y con dolor, casi como obedeciendo a los postulados bíblicos. También el film habla de la paternidad y de la maternidad, de las ausencias y de las presencias, de las muertes y de los nacimientos. De la culpa de los padres, de la memoria de los hijos, del deseo que se apaga como la colilla del cigarrillo en la vereda, tal vez cerca de la imagen de la Virgen.

Dice el protagonista: "Hay un tiempo que no me pertenece, ni adelante, ni atrás, un tiempo al que nunca llego". Y es verdad, por más que viaje en tren, en colectivo o en auto nunca llega. Nunca llega al tiempo ni al espacio. Literalmente, es extraño a todo, distante, sin lugar ni tiempo en el mundo. Alguien que ha perdido todo o que tal vez nunca tuvo nada. La película no informa, sólo muestra, no opina ni juzga. Tampoco cuenta. Dos personajes dolientes, solitarios, extraños se cruzan frente a la cámara de Santiago Loza y se produce el encuentro. Además de ellos hay otra presencia; una ciudad que se desgarrar, con grietas, una ciudad que, cruzada por trenes y autos, deja ver el estado de una sociedad cansada, agobiada, lastimada. Un sociedad tal vez irrecuperable, muda en su agotada posibilidad del diálogo.

Extraño es un film duro de digerir. La angustia de los personajes nos corroe el alma. Los diálogos son imposibles, huecos, fríos. Las actuaciones son excelentes. La elección de los planos es armoniosa, los fundidos a negro hacen que el espectador "levante la cabeza". La lentitud y la parsimonia de los personajes se corresponden con la soledad y la extrañeza que sienten ante la vida. Una fuerte mirada estética recorre la película, los claroscuros colaboran en la construcción de un clima distante, enrarecido. El film se posiciona en un lugar tangencial y extraño dentro del universo del cine argentino actual. Loza construye una línea de lectura cargada de aridez verbal, plasticidad estética y un lirismo extremo que hacen de *Extraño* una muy buena propuesta, distinta e inteligente. ■

Estrella distante

La película de Santiago Loza encontró múltiples ecos en la revista (ya llegará algún "Llego tarde" en contra). Pero esta es otra voz cautivada, fascinada. **por MANUEL TRANCON**

Hay películas que invaden a sus personajes, opinan sobre sus vidas y las transforman. *Extraño* simplemente se limita a acompañarlos durante un rato, como si fuera un testigo distante de sucesos sobre los que no puede influir. Una mezcla ambigua de impotencia y apuesta por la contemplación que produce un relato donde cada personaje encuentra su camino por sí mismo, sin imposiciones externas. En un cine como el argentino, donde los dramas de los personajes suelen responder a motivos más o menos sociológicos, Axel (Julio Chávez) es casi un extraterrestre. Su deambular por una geografía suburbana no le debe nada a ningún conflicto social, político o económico. Está en un punto en el que la tristeza no tiene vuelta atrás, y no hay explicación externa que le sirva. No encuentra palabras, ni posibilidad de vincularse con los demás. Está él con su dolor, sin tiempo, sin causa, sin solución. Es un hombre de paso al que todo le es ajeno, empezando por el contacto. *Extraño* nunca intenta explicar a Axel o cambiar su rumbo, porque sería traicionarlo. Hay un misterioso diálogo mudo entre la cámara, Axel y los claroscuros que dice mucho más que cualquier palabra. Sólo podemos entender fragmentos de ese diálogo que siempre está a punto de revelarnos algo... pero a último momento decide callar.

Con papeles como el de Axel y el de El Oso en *Un oso rojo*, Julio Chávez superó el nivel de cualquier otro actor argentino en varias y largas décadas, y se acercó a la sutileza de Robert De Niro en *El padrino II* y *Toro salvaje* o Tony Leung en *Con ánimo de amar*. Es decir, bastante por encima de lo que se entiende comúnmente por "actuar". Como Tony Leung, encarna en pantalla una idea casi perdida de caballerosidad. "Un caballero no recuerda", suele decir un amigo mío. Leung y Chávez quizá recuerden, pero no cometen la infidencia de expresarlo en público. No sería de caballeros.



Las confesiones de la voz en off de Chávez recuerdan a las de Tony Leung ante la máscara de piedra en la ciudad perdida de Angkor. Son pedidos desesperados de auxilio de quienes saben que nadie los puede ayudar, y mucho menos los destinatarios de los mensajes: los muertos para Leung, los espectadores para Chávez. "A la gente hay que ayudarla", decía El Oso, sabiendo que quizá podía hacerle la vida más fácil a su familia, pero que nadie podía ayudarlo a él.

Apabulla cuán real se siente la mirada entre penumbras de Axel, su viaje final en tren hacia quién sabe dónde. Hay una irónica sensación de paz en esa escena, de que por fin se pudo quedar del todo solo y ya no tiene a nadie cerca que le exija continuar un diálogo que le es imposible devolver. Hasta parece que su soledad se vuelve menos abrumadora que cuando, con su presencia, su entorno le recordaba lo lejos que estaba de los demás. "Calidez, paisajes que se alejaban del lector muy lentamente (y que a veces se alejaban

con el lector), personajes valientes y a la deriva." En cierta forma, con esta frase de su cuento *Sensini*, Roberto Bolaño también estaba escribiendo sobre *Extraño*. Axel es otro de esos valerosos naufragos, y no encuentro una palabra mejor que "emocionante" para describir el estoicismo con que acepta sin quejas que su vida ya no tiene brújula. Y, también como en Bolaño, a medida que pasa el tiempo los paisajes, en vez de acercarse, se vuelven cada vez más enigmáticos. Cuanto más se mira, menos se sabe sobre Axel y sobre lo que lo rodea. Todo se transforma en un acertijo irreductible a cualquier interpretación. Todo lo bueno o malo que le pase a Axel es cosa suya, porque Santiago Loza es lo opuesto a un omnipotente dios wellésiano. El método se parece más a la memoria que a la invención. Observador implacable, Loza organiza narrativamente imágenes que parecen existir desde mucho antes, a la espera de que alguien se acuerde de ellas y las rescate de su orfandad. **A**

LA QUIMERA DE LOS HEROES

ARGENTINA
2003, 67'

DIRECCION Daniel Rosenfeld
PRODUCCION Ana Laura Bonet, Verónica Cura y Federico Badía
GUION Daniel Rosenfeld y Eugenia Capizzano, con la colaboración de Edgardo Cozarinsky
FOTOGRAFIA Ramiro Aisenson
SONIDO Gaspar Scheuer
CON Eduardo Rossi.



El try como efímera venganza

por AGUSTIN CAMPERO

La vida de los verdaderos héroes puede recorrer un camino que va desde días vulgares y sin mayores motivaciones hasta el tropiezo con el momento de revelación que le otorga un objetivo superior a su propia vida y sus deseos anteriores; transitan desde ese punto una experiencia distinta, dotada de un sentido que los trasciende y que suele estar ligado a alguna salvación digna de su estirpe.

En la prehistoria anterior al sentido de su vida, es decir, durante el camino previo a la revelación que lo llevaría a tener vocación de héroe, Eduardo es un rugbier fascista, racista, ultranacionalista católico e intolerante capaz de levantarse de una mesa si a esta llega un negro, un judío o un puto. Es el hijo rebelde de padres seguidores de Alfredo Palacios, y su talento con la pelota ovalada lo lleva a jugar de hooker en el primer equipo de un importante club francés.

Allí se produce su transformación. Sigue siendo medio fascista, sigue siendo intolerante, sigue despreciando a la democracia, pero gracias a compartir solidaridades de cancha y de tercer tiempo con negros y otros distintos de él, ahora entiende que la división no debería pasar por el color o el origen social, y que además puede salvar a algunos olvidados educándolos y otorgándoles un sentido de pertenencia a un grupo a partir de la identidad, el esfuerzo y el orgullo de saberse capaces de triunfar sobre

los poderosos que los explotan y los marginan. Es que Eduardo vuelve de Francia con la heroica obsesión de transformarse en el creador y director técnico "del primer club aborigen de rugby de todo el territorio americano": el Aborigen Rugby Club de Formosa, compuesto por indios tobas y obreros de la zona. Después de todo, ellos también son miembros de la patria.

Mediante una notable proximidad que roza lo intimista, a la distancia precisa para escuchar el murmurado rezongo por el ejercicio mal hecho en un entrenamiento, acompañamos la nerviosa ansiedad del entrenador frente a la cercanía de un partido amistoso con el equipo juvenil de rugby argentino, Los Pumitas, en la mismísima cabeza de Goliat: Buenos Aires. El gran desafío de la historia de su equipo, la oportunidad de que los jugadores descarguen toda su bronca por ser explotados, por vivir peor que sus rivales, por ser víctimas de "políticos que cada cuatro años ponen cara de buenitos para que los votemos y después se afanan todo". El partido es contra todo eso y contra las condiciones de su esfuerzo: tienen que entrenar descalzos, en medio del agua, empujando un camión cisterna, haciéndose pelota entre las piedras, despidiendo amigos muertos por culpa del alcohol.

Es que Eduardo tiene la idea de que su principal aporte al mundo (su heroicidad) es tanto su club como el haber alejado a esos

tipos de las borracheras, por haberles brindado a esos indios la sensación trascendental de compartir un equipo de rugby consolidado tras los principios básicos de su vida: la TRADICION de la camiseta, la FAMILIA que es el equipo mismo, y la PROPIEDAD del club que integran gracias al esfuerzo y la perseverancia de su héroe salvador. Así es como él se piensa a sí mismo.

Pero esta no es su única quimera. Paralelamente, somos testigos de su babosa admiración por la solemnidad y el orden propios de los desfiles militares, por las armas de guerra y las jerarquías castrenses. Su otro sueño es poder fundar el primer museo regional de la Segunda Guerra Mundial. Ya tiene más de doscientos cascos, y va en busca de un tanque cargado de historias de guerra.

Esta película se alimenta de la dualidad a la que nos vemos enfrentados a la hora de la posibilidad de empatía, enriquecida por la cercanía física y la distancia valorativa, por compartir la intimidad de un hombre parco, hermético y autoritario. Es difícil olvidar que no estamos ante un documental sino ante un notable artificio construido con registros puramente cinematográficos, siendo víctimas de la tensión propia de la espera de ese final plagado de gloria, que para el héroe simplemente sería la posibilidad de venganza de los marginados, sintetizada en un mísero try. ■

MARIA LLENA ERES DE GRACIA

Mary Full of Grace

COLOMBIA / ESTADOS UNIDOS, 2004, 102', DIRIGIDA POR Joshua Marston, CON Catalina Sandino Moreno, Virginia Ariza.



María es una joven colombiana que viaja desde su país hacia Nueva York llevando en el estómago decenas de paquetes con heroína. La elección del título del film para esta historia sólo podría hacernos pensar que el cineasta es un hombre tonto y grosero. Pero no es tan así, porque María está además embarazada. Por lo tanto, estamos ante un cineasta católico y no sólo ante una metáfora burda. Claro que eso no libera al film de la insultante oposición "llevar vida / llevar muerte" en el vientre. Sin duda, el trabajo de mula que realizan María y otras tres mujeres que viajan en el mismo avión es un horror, y la película lo muestra con cierto —no mucho— pudor. También asume una posición objetiva y fría hacia los narcotraficantes, la policía y todo el recorrido que realizan estas mulas colombianas. Esa prolija distancia —no sé si buscada o no— funciona para bien y para mal. Son personas haciendo un trabajo. Toda la película es más bien lavada, con hermosos colores y un estilo narrativo típico del cine norteamericano. Aunque está hablada en castellano se nota la forma del cine industrial por encima de todo. Eso la hace por momentos llevadera, estándar, común y corriente, sin riesgo y sin novedad en el frente. Pero volviendo al título, el problema de la película está en el tema del embarazo. Según se deduce con claridad en esta historia, el embarazo es el estado de máxima luminosidad que una mujer puede alcanzar, lo más cercano a la vida que se puede estar. No pongo en duda aquí la fe católica ni la discuto. Pero una cosa es la fe y otra muy distinta la patraña. Dos mujeres embarazadas representan aquí lo bueno, lo puro, el futuro y la belleza. Las dos encuentran su destino en Estados Unidos, las dos se alejan de Colombia. En este país se quedan los otros, los feos, los malos, las no embarazadas. Por esas ideas sobre el embarazo es que no me siento cerca del catolicismo y por esas ideas es que creo que dicha religión ha hecho —y lo sigue haciendo— un gran daño a las mujeres del mundo. ¿Dije "mujeres"? Debí decir "a todos los seres humanos". **Santiago García**

LEJOS DEL MUNDO

Les égarés

FRANCIA, 2003, 95', DIRIGIDA POR André Téchiné, CON Emmanuelle Béart, Gaspard Ulliel.



Téchiné es el lado oscuro de Truffaut. En las películas de ambos hay niños y mujeres. Pero allí donde Truffaut encontraba ternura y deslumbramiento, Téchiné halla dolor y perversión, nacidos con el niño, fatales. El hombre está condenado por el deseo, la vida en sociedad puede encauzarlo. Pero raramente lo hace. Téchiné es también el reverso de Rousseau. El deseo se muerde la cola con la tentación del incesto (*Mi estación preferida*), o se frustra en su coqueteo con la muerte (*Los ladrones*), o se camufla fantasmalmente en la necrofilia, luego de ella (*Rendez Vous*). *Lejos del mundo* gira otra vez sobre esta visión apasionada y pesimista. Un comienzo similar a *Le temps du loup* de Haneke, pero anclado en referencias históricas: la Segunda Guerra. Odile, una viuda joven, huye con sus hijos del París ocupado. La caravana es atacada por los nazis y, para salvarse, deben huir por el campo. Reciben la ayuda de Yves, un adolescente, un niño salvaje techiniano. La supervivencia en una casona rural abandonada es un combate silencioso entre la civilizada rigidez de ella y la barbarie inocente de él. La belleza dolorosa de Béart, encarnación del deseo hecho mujer, concentra hipnóticamente el interés de la película. Porque esta vez Téchiné parece descansar en sus dos protagonistas y perder el control de la historia. Su capacidad de horadar a sus personajes y llevarlos al límite se atenúa en historias paralelas sin resolución (la aparición de los desertores y su diluido rol amenazante) o en escenas (el encuentro sexual entre Odile e Yves, el abrupto final) resueltas con corrección pero ajenas a su lacerante capacidad de develar lo oculto en el corazón de sus protagonistas. Parece que esta vez se hubiera detenido en los bordes. ¿Tal vez lo apabulló la cercanía íntima de Béart? Si es así lo comprendemos, pero no nos alcanza con una buena película; de Téchiné esperamos la maestría, el fuego de su nihilismo, que esta vez es apenas brasas. Faltó el soplo que vuelva a encenderlas. Que vuelva. **Eduardo Rojas**

FRAGMENTOS DE ABRIL

Pieces of April

ESTADOS UNIDOS, 2003, 80', DIRIGIDA POR Peter Hedges, CON Katie Holmes, Derek Luke, Patricia Clarkson, Oliver Platt.



Con una previa trayectoria como guionista —que cuenta con la brillante adaptación de *Un gran chico*—, Peter Hedges se lanzó hacia su ópera prima con las mismas inquietudes que lo caracterizaron como escritor, entre ellas la indiferencia, la alienación y el amor como fuerza motriz. Desde esas temáticas, *Fragmentos de Abril* resulta una interesante experiencia: tiene la astucia necesaria como para no caer en una sobreabundancia de diálogos acerca del perdón y la importancia de mantener los lazos unidos. Pensando la historia desde su especificidad y no desde concepciones globales, la película se limita a mostrar un momento de singular relevancia en la vida de April (Katie Holmes, perfecta), que no es más que el reencuentro con su familia con la excusa de prepararle un almuerzo de Acción de Gracias, y así reanudar un vínculo que parece disoluble ante el menor reproche. Pero si los detalles más mundanos son filmados de manera seca y precisa, el trayecto de la familia hacia el hogar de April se maneja con un humor negro no siempre efectivo, utilizando innecesariamente el cáncer que padece la madre (Clarkson) como elemento para enfatizar lo efímera que puede ser la vida. Por esta razón, resulta difícil no considerar a los personajes como meras marionetas que expresan sus temores, celos y expectativas a través de diálogos redundantes y poco atractivos. En contraposición, Hedges no cae en los mismos excesos al mostrar los esfuerzos de April por probar a su familia que puede cocinar a su manera y con sus recursos, y la naturalidad en las composiciones de Holmes y Derek Luke, el novio de la tempestiva April. Ambos personajes representan la esencia de una historia que se inclina siempre por un tono pesimista y apela a un final con postales del ansiado encuentro, donde el director toma, acertadamente, distancia. Carente de escenas melodramáticas, *Fragmentos de Abril* está signada por una honestidad absoluta, sin la necesidad de que todo cierre perfectamente ni de que las heridas sanen rápido. **Milagros Amondaray**

LEGADO

ARGENTINA, 2001, 72', DIRIGIDA POR Vivian Imar y Gabriel Trotta, CON Shifra Lerer y Cristina Murta.



El documental de Trotta e Imar narra la odisea de los gauchos judíos. El relato comienza en 1889, con la huida de un millar de personas de su Rusia natal, a bordo del vapor *Weser*, para salvarse de los pogroms del régimen zarista. Lo primero que destacan Imar y Trotta, apenas desembarcan los exiliados en Buenos Aires, es la relatividad de los supuestos "brazos abiertos" a los extranjeros. Así es que, en busca de tierras, pasan de aquella inmigración a una migración interna, pero los traspies tampoco abandonan a la comunidad en el interior del país. Más tierras prometidas que no aparecen, esta vez por responsabilidad del terrateniente Palacios, villano que los abandonó en un galpón del ferrocarril. Un médico de paseo por el país interviene y alerta a Europa sobre la situación de la comunidad al barón Maurice de Hirsch, quien apoya al doctor y posibilita la fundación de Moisés Ville. Con este pueblito como centro neurálgico, la comunidad se esparce en distintas colonias por el litoral, La Pampa y Santiago del Estero. Trotta e Imar deciden mostrar esta especie de *road trip* tan sufrido como apasionante con material de archivo de noticieros, fotos y reconstrucciones. El problema principal aparece en el plano sonoro, a partir de la estructura que los directores adoptaron como base narrativa: la idea es contar la historia de todos a partir de una sola. Esther, mediante el relato en idish de Shifra Lerer, es la encargada de poner el cuerpo a los sufrimientos y desdichas de sus compañeros. Una resolución que aparentemente intenta acercar más al espectador a las penurias de un pueblo pero produce el efecto contrario: se siente impostada y eso es perjudicial para una película que se pretende conmovedora. Decisión extraña si las hay, porque la emotividad es innata al tono de voz de Shifra Lerer y no había necesidad de justificar su presencia como narradora. Si bien la importancia de *Legado* pasa más por sus contenidos que por el goce que brindan sus formas, el hecho de ser un documental didáctico no le impide ser atractivo. **Nazareno Brega**

NO SOS VOS, SOY YO

ARGENTINA / ESPAÑA / HOLANDA, 2004, 105', DIRIGIDA POR Juan Taratuto, CON Diego Peretti, Soledad Villamil y Cecilia Dopazo.



A priori, la mayor virtud de esta ópera prima no parece ser la originalidad, pero en este cine argentino de principios de siglo se corta bastante sola. *No sos vos, soy yo* es una buena comedia romántica con intenciones masivas. Eso es llamativo en un ambiente que confunde lo popular con la lisa y llana estupidez y la falta de respeto por el público al homologar la inteligencia posible del cine con la subnormalidad (*Patoruzito*, *Peligrosa obsesión*). Taratuto, su mujer-actriz-coguiónista Dopazo y el protagonista Peretti saben que con un personaje interesante, bien construido y bien actuado que guíe el relato de manera excluyente tienen la mitad del camino allanado. Y ese es el caso del Javier interpretado por el flaco narigón de *Los simuladores*, uno de los mejores actores del cine argentino, lo que ya había demostrado en *Mala época* al sufrir los embates de lo peor del peronismo de vuelo rasante. Peretti —que ahora vuelve a ser un sufrido, en este caso por amor— sabe decir y pausar sus diálogos y responder a las líneas dichas en el rodaje y no a las escritas en el papel. No hay en *No sos vos* actores recitando de memoria sino personajes interactuando. Por eso la película es más realista que cualquier producto de descoordinación *henryfordiana* del cine industrial argentino. Más de la mitad del film narra la pena por el abandono amoroso, el duelo. Uno de sus méritos consiste en ampliar, profundizar y convertir en comedia aquello que se muestra habitualmente con un clip acompañado por una canción llorona. Aquí también hay canciones, bien puestas y dosificadas como las de Virus y la de Calamaro, pero también en exceso como las de Jorge Drexler (con una era más que suficiente); Drexler es más una voz que una música, y su presencia en la banda sonora es intrusiva. Eso, más cierta demasía en algunas situaciones (de manera notoria, los seis mensajes telefónicos), disminuyen el brillo pero no opacan del todo esta pequeña sorpresa. *No sos vos* y la más osada *El amor (primera parte)* hicieron del mes de octubre la primavera de la comedia romántica argentina. **Javier Porta Fouz**

DIARIO DE UNA PASION

The Notebook

ESTADOS UNIDOS, 2004, 123', DIRIGIDA POR Nick Cassavetes, CON Rachel McAdams, Ryan Gosling, Gena Rowlands.



Muchos le criticaron a *El gran pez* todo lo que tenía que ver con la relación padre e hijo mientras reivindicaban el flashback que ocupaba gran parte de la película. Yo defendiendo la película entera, y me parece que las escenas jugadas entre el Edward moribundo y su hijo funcionan y le agregan un mayor sensibilidad (que no sensibilría, como varios adujeron) al film de Burton, lo hacen más emocionante pero con buenas armas, y también más personal. El nuevo film de Cassavetes Jr. tiene una estructura similar. Va saltando entre flashbacks de la historia de un amor prohibido entre una chica de la alta sociedad llamada Allie y un chico pobre llamado Noah y el presente, con los protagonistas ya ancianos y con Noah tratando de hacerle recordar a la senil Allie lo que han vivido juntos. Pero si en *El gran pez* el relato en tiempo presente era eficaz y necesario, aquí es lo más flojo de la película. Sin este aspecto, podría haber sido un film mucho mejor, ya que si bien es una historia contada miles de veces, todo el flashback está narrado con sobriedad y compromiso con la historia y los personajes. Los jóvenes Allie y Noah son dos personajes entrañables, un mérito tanto de Cassavetes como de los dos actores, principalmente de Rachel McAdams, a quien vimos el mes pasado en *Chicas pesadas*, que está espléndida y tiene un gran futuro por delante. El resto del film, si bien Gena Rowlands y James Garner están muy bien, es mucho menos interesante y le juega muy en contra a la película. Demasiadas escenas de hospital y una gravedad que está ausente en el flashback, que justamente por eso resulta más disfrutable y a contramano de lo que suelen ser las historias de amores prohibidos. Pero lo peor del film llega al final. Un golpe bajo de la peor calaña, de esos que incluyen milagros e ideas ridículas y falsas sobre el amor en relación con la muerte, que termina de sepultar una película que de haber transcurrido sólo en el pasado habría sido muchísimo mejor. **Juan P. Martínez**

ANACONDA 2: EN BUSCA DE LA ORQUIDEA SANGRIENTA

Anacondas: The Hunt for the Blood Orchid

ESTADOS UNIDOS, 2004, 97', DIRIGIDA POR Dwight H. Little, CON Johnny Messner, KaDee Strickland, Salli Richardson.

En el balance de 1997 escribí que *Anaconda* era más divertida en el recuerdo que durante su visión en la pantalla. También elogiaba al disparatado villano paraguayo interpretado por Jon Voight y decía que la anaconda no asustaba a nadie. Finalmente, y en una clara conexión con los grandes teóricos del cine, decía "Jennifer López se la banca". En esta secuela el disparate intenta ser más verosímil (nadie es tragado por un ofidio gigante y tras ser vomitado guiña un ojo) aunque la fauna de Borneo que se muestra es en realidad sudamericana, entre otras simpáticas barbaridades por el estilo. Hay una "bola" de apareamiento con muchas anacondas, un villano sin carisma, un futuro héroe destinado al directo a video y dos heroínas que se la bancan: KaDee Strickland y Salli Richardson. Estas anacondas asustan un poco más, y la simpatía surge durante la visión de la película pero no aumenta con el correr de los días. **Santiago García**

EXORCISTA, EL COMIENZO

Exorcist: The Beginning

ESTADOS UNIDOS, 2004, DIRIGIDA POR Renny Harlin, CON Stellan Skarsgård e Izabella Scorupco.



Aunque es reciente, esta película tiene una curiosidad que la hará entrar en la historia del cine. Paul Schrader la filmó, la compañía productora la rechazó y le encargó a Renny Harlin hacerla de nuevo. El 90% volvió a ser filmado y uno de los personajes principales cambió de actor porque el intérprete original no estaba disponible. La versión de Schrader será conocida en DVD; la otra se estrenó en los cines. Esta precuela no se acerca ni por asomo al material original. No nos importan los personajes, tampoco nos asusta el diablo y apenas algún sobresalto aquí y allá nos recuerda de qué va

la película. Ni el propio Harlin, director habitualmente creativo a la hora de elaborar escenas sádicas, es identificable en este film sin personalidad ni interés. **SG**

MATAME SUAVEMENTE

Killing Me Softly

ESTADOS UNIDOS / INGLATERRA, 2002, DIRIGIDA POR Chen Kaige, CON Heather Graham, Joseph Fiennes, Natasha McElhone.



Si hay algo que puedo destacar de esta película es su capacidad para ir en contra de lo que se propone: despertar desinterés o risa en escenas supuestamente cautivantes. Parece que la idea del suspenso erótico para Kaige consiste en incluir varios momentos de sexo en diferentes posiciones (y con música berreta) para luego soltar ambiguos datos sobre el personaje de Fiennes con una liviandad y arbitrariedad tremendas. Encima, se nos ofrece una suerte de lección sobre las malas consecuencias de actuar por el deseo, mientras escena tras escena los hechos se suceden sin ningún tipo de coherencia o imaginación. Tanteando unos cuantos temas al mismo tiempo, como el sadomasoquismo y la sumisión femenina, el director nos recuerda que estamos ante una historia arriesgada, para terminar avergonzándose de su planteo en un final que confirma la carencia de pasión. Momentos involuntariamente ridículos y la molesta analogía de la pasión con los deportes extremos delatan una banalidad que está presente de principio a fin. **Milagros Amondaray**

EL ARTE DE RESISTIR

URUGUAY, 2004, 77', DIRIGIDA POR Eduardo Orenstein.

Documental uruguayo en episodios sobre tres formas marginales de acercarse al arte. Una idea interesante que comparte ese calificativo con varias de las obras que se muestran a lo largo de los 77 minutos de película. Pero hay un problema: el documental no es sobre unos Macaquitos fuera de serie,

los muñecos manufacturados con pasta hecha a base de libros o la serigrafía sobre billetes fuera de circulación (las distintas obras de los tres episodios), sino que indaga en las opiniones de los artistas sobre su obra, el arte en general, la producción serial y el consumismo desenfrenado. Es una pena, ya que por momentos las declaraciones se vuelven explicativas y redundantes, y quitan a las obras mucha de la frescura que puede percibirse en ellas. Ver un metegol en el que se enfrentan chorizos y morcillas es siempre más interesante que escuchar cualquier interpretación que se pueda hacer sobre él.

Nazareno Brega

CHICHE BOMBON

ARGENTINA, 2004, DIRIGIDA POR Fernando Musa, CON Andrea Galante, Federico Cánepa, Ingrid Pelicori, Enrique Liporace.

Chiche está embarazada y no encuentra trabajo. Su novio escucha a la Bersuit (*La argentinidad al palo* ancla fuertemente la película en la actualidad y en su espíritu), es vago y termina siendo un chorro. Su papá, ñoqui de un concejal baboso y, por supuesto, corrupto. Su mamá, gritona. El vecinito —a pesar de no tener más de 10 años— se la pasa gritando, sin justificación, "Viva Perón". Y contiene una de las más lamentables discusiones sobre rock que haya dado el cine argentino. Chiche, frente al ataque musical de su novio, defiende la canción que repite "toda la noche hasta que salga el sol, tocando en una banda de rock and roll" sosteniendo que él no puede entender la importancia de ese tema para la gente de su generación. La canción de Orions tuvo un relativo éxito cuando ella no tendría más de 6 años. Este nuevo producto "cinematográfico" del gobierno de San Luis manifiesta una tendencia: con los fondos del Estado puntano se hacen sólo malas películas, y su producción puede tener el privilegio de encabezar las peores del año. **Agustín Campero**

PALERMO HOLLYWOOD

ARGENTINA, 2004, 110', DIRIGIDA POR Eduardo Pinto, CON Brian Maya, Matias Desiderio, Manuela Pal.

Desde su trailer, en donde cada palabra era un grito, se preveía a *Palermo Hollywood* como la peor película nacional del año. La realidad es que, si bien esta historia barrial sobre una pareja de amigos asaltantes no es buena, dista de ser pésima y ni siquiera es del todo mala. La estructura narrativa es el prototípico ascenso y caída del cine de

gángsters. Durante la primera media hora, la mirada de la película es siempre frívola, leve y, a pesar de posarse siempre sobre la argentinidad de exportación, la hace llevadera. Pero pasado ese inicio llega el temido descenso, y el tono adquiere una gravedad impostada que deviene en una condena tan innecesaria como repleta de moralina. Una película con una visión reaccionaria y pretensiones estéticas modernas que pasará intrascendentemente por la cartelera si no fuese porque el tamaño de su lanzamiento la convirtió en el fracaso comercial del año. **NB**

RESIDENT EVIL 2: APOCALIPSIS

Resident Evil: Apocalypse

ALEMANIA / FRANCIA / INGLATERRA, 2004, 94', DIRIGIDA POR Alexander Witt, con Milla Jovovich, Sienna Guillory, Oded Fehr, Thomas Kretschmann, Jared Harris.



Una nueva muestra del desinterés de Hollywood por las películas basadas en videojuegos. Esta secuela está construida a partir de tres condiciones: usar en todo efecto visual la lógica que impuso *Matrix*, más allá que no se entienda bien qué pasa en la pantalla; incorporar la mayor cantidad de referencias a la saga del videojuego, por más que sea evidente que son momentos forzados en el guión; dejar el final sin un cierre concluyente por si surge la posibilidad de lucrar con una nueva entrega. Con las limitaciones que imponen estas tres restricciones, los protagonistas llegan a decidir como una buena idea

ocultarse de los muertos vivos que invaden la ciudad en... ¡un cementerio! Por supuesto que se trata de una de las citas a los combates del juego, pero no sólo es ridícula sino que además el enfrentamiento, como casi todos, tiene un montaje veloz con el efecto de ocultar en lugar de dejar ver. Así no hay película que se sostenga, por más atractivo que parezca ver a dos chicas cancheras como destructoras de cadáveres ambulantes. **NB**

EL ESPANTA TIBURONES

Shark Tale

ESTADOS UNIDOS, 2004, 90', DIRIGIDA POR Bibo Bergeron, Vicky Jenson y Rob Letterman, VOCES Will Smith, Robert De Niro, Jack Black, Renée Zellweger y Angelina Jolie.

¿Saben qué? No es una película. Se trata apenas de una larguísima publicidad de Hollywood y de la exposición obscena de lo que se puede hacer con una computadora a la hora de animar cosas. Sin rigor, sin humor, sin el mínimo trabajo de construcción de personajes, paradójicamente llena de vértigo inútil (que impide el asombro) y de diálogos supuestamente graciosos, no es más que una nueva demostración de cine hecho por ingenieros. Sobre la animación digital, digamos que es un peligro, dada la facilidad que implica en contraste con la dificultad artesanal –que obligaba también a un mayor trabajo de reflexión sobre el material– de la animación tradicional. Por eso es que esta es una película en todo sentido barata y pobre. La animación requiere una enorme dosis de imaginación, elemento del que carecen los realizadores de este remedio contra el insomnio. **Leonardo M. D'Espósito**

CAMINO HACIA EL TERROR

Wrong Turn

ESTADOS UNIDOS, 2003, DIRIGIDA POR Rob Schmidt, con Desmond Harrington, Eliza Dushku, Jeremy Sisto.

El único camino equivocado fue el que tomó Rob Schmidt, quien luego de dirigir unas pe-

lículas independientes eficaces, como es el caso de *Crime and Punishment in Suburbia* (allí estaba Vincent Kartheiser, acá está el inexpresivo Harrington), decidió que quería hacer un film de terror. El resultado es una historia que mezcla *La masacre de Texas* y *Jeepers Creepers*, pero sin el agregado de la imaginación necesaria para referirse a esas películas con algo de ironía e ideas propias. La fórmula que utiliza el director es tan conocida que nos permite adelantarnos a los hechos, y aun así su película no se permite jugar con la autoconciencia. En este caso, las criaturas que aterran y luego mutilan a un grupo de adolescentes terminan siendo un despliegue de caras deformadas y monosílabos incomprensibles, sin que se profundice demasiado en su génesis. El film también se ve perjudicado por un medio tono, por una indecisión entre el *gore* y la construcción de climas de suspenso, que finalmente hace que las secuencias no sorprendan ni asusten. **MA**

LOS ESCLAVOS FELICES

ARGENTINA, 2003, DIRIGIDA POR Gabriel Arbós, con Jorge Marrale, Laura Agorreca, María Florentino.

La película combina el género policial con hechos documentados sobre el funcionamiento de las sectas. Se nota –aunque no me consta la rigurosidad– que hay un conocimiento del tema. Pero todos los datos que aportan los personajes en los diálogos provocan menos temor o interés que un buen documental sobre el tema o que cualquier iglesia haciendo publicidad y estafando impunemente a la gente por televisión. Jorge Marrale actúa bien, José Luis Alfonso no. Aunque todo lo que figura en el film esté basado en hechos reales, poco importa, porque todo suena falso y forzado. Por momentos se asoma el policial que pudo haber sido; en otros se ve una película antigua y barata de esas que no se hacen en nuestro país desde hace una década. El tema de Litto Nebbia al final es absolutamente bochornoso. **SG**

Llegás
a buenos aires

armá tu película

periodismo urbano, bien porteño

con la agenda más completa de cine y además, arte, teatro, bares, tango, música, chicos y compras

todos los jueves gratis

www.llegasbuenosaires.com

DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	JORGE BELAUNZARAN TXI	JORGE BERNARDEZ FM FARO - NACIONAL	RICARDO COTA CRITICOS.COM.BR (BRASIL)	LEONARDO M. D'ESPOSITO EL AMANTE	HERNAN FERREIROS ROCK & POP	SANTIAGO GARCIA EL AMANTE	DIEGO LERER CLARRIN	MARTIN PEREZ PAGINA12	JOSEFINA SARTORA CINE/SMO.COM	
LA QUIMERA DE LOS HEROES	8	8		7			8		7	7,60
EL EMBAJADOR DEL MIEDO	9	9	6	8	7	7	8	7	7	7,56
FRAGMENTOS DE ABRIL	7	8				6	7		8	7,20
EL CIELITO	6	7					7		6	6,50
EL DIA MAS BELLO DE NUESTRAS VIDAS	6	7	7			6	6		6	6,33
LA MALA EDUCACION	7	8	8	3	6	5	6		7	6,25
EXTRAÑO	3						8		7	6,00
EL DELANTAL DE LILI	6						6		5	5,67
EL RESTAURANTE	5						6			5,50
CAMINO HACIA EL TERROR	6	5		5		6		5		5,40
MARIA LLENA ERES DE GRACIA		5		5		4	6		7	5,40
LEGADO	4					6	6			5,33
RESIDENT EVIL 2, APOCALIPSIS		7			3	6		5		5,25
SEPARACIONES	4		7					5	5	5,25
NO SOS VOS, SOY YO		5		5		4	5			4,75
EL ESPANTA TIBURONES	5	4	6	3	5	2	4	5		4,25
EXORCISTA, EL COMIENZO	3	6		4	4	3	4	4		4,00
SECRETOS DE UN SECUESTRO	3				3			5		3,67
DIARIO DE UNA PASION	4	3		4		4		3		3,60
ANACONDA 2	5	2	0	4		4		5		3,33
CHICHE BOMBON	4	3		3						3,33
MATAME SUAVEMENTE	3	3	4	3		3			2	3,00
LOS ESCLAVOS FELICES		3				1				2,00
PALERMO HOLLYWOOD	2	4		2		1		1		2,00

¡SI!

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

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

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

TIPO DE SUSCRIPCION

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

REGALO

- LIBRO MARTIN SCORSESE
- LIBRO WIM WENDERS

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

APELLIDO Y NOMBRE

CALLE

NUMERO

PISO

DPTO.

COD. POSTAL

TELEFONO

CALLE LATERAL 1

CALLE LATERAL 2

LOCALIDAD

PROVINCIA

PAIS

Para las sierras tandilenses partió nuestro enviado especialista en cine argentino. Aquí cuenta sus peripecias atléticas, las novedades que vio, los premios y reacciones del jurado. Ah, y también cobra el público. **por GUSTAVO J. CASTAGNA**

FESTIVAL DE TANDIL

Estudio para una siesta tandilense



Arriba, *Trelew*. Abajo, *La niña santa*.

Pasar seis días en Tandil, invitado al tercer Festival de Cine Argentino (el primero competitivo), con 50 películas y varios cortometrajes exhibidos en cinco salas, más algunos seminarios y conferencias, rodeado de sierras, quesos y salamines, con fiestas casi todas las noches y un clima apacible, provinciano y sin ruidos molestos, implicaba planificar algunas cuestiones de diversa índole:

- 1) Volver a ver películas en un contexto diferente, ajeno a las funciones de prensa y a los bares de críticos y cinéfilos.
- 2) Mirar un puñado de films que se estrenarán este año o el próximo.
- 3) Levantarse tarde y hasta dormir una pequeña siesta (las funciones empezaban a las cinco).
- 4) Empezar caminatas y/o deportes de alto riesgo (15 a 20 kilómetros) y escalar sierras, lo que provocó que a este crítico le doliera hasta el pelo durante toda una noche, como si fuera un personaje sesentista de Antonioni.
- 5) Controlar el colesterol luego de las dos visitas a un lugar mítico como Epoca de Quesos. En estos cinco puntos se resume la agradable y rutinaria estadía en Tandil, una ciudad o un pueblo o una comunidad prolija, respetuosa y siempre sonriente, casi sin desocupación y en vías de seguir creciendo en el aspecto cultural.

Pues bien, hubo películas en competencia, otras en muestras paralelas y un certamen de cortos. El jurado (Bortnik, Doria, Oscar Martínez, Tirri, Azpeitia) eligió *El abrazo partido* (7 premios), relegando a *La niña santa* y *Roma*; entregó una mención a *Los muertos* (se acordaron de que hay otro cine más allá de la emoción fácil) y, según comentarios, manifestó cierta incomodidad ante un film como *B (corta)*. El experimento filmico de David Bisbano (con sus virtudes y defectos) fue

exhibido en una función vespertina y el jurado interrumpió la proyección debido a que, según sus integrantes, la película "no estaba terminada" ni tampoco era digna para la competencia. Ay...

Por su parte, quienes decidieron el destino de los cortos eligieron *Viaje a Marte* de Juan Pablo Zaramella, omitiendo, entre otros trabajos, a *Una forma estúpida de decir adiós* de Paulo Pécora.

Entre los films no estrenados vi *Pueblo chico* de Fernán Rudnik, *Dirigido por...* de Rodolfo Durán y *Estudio para una siesta paraguaya* de Lía Dansker. La segunda película de Rudnik inauguró la muestra reemplazando a *La vida por Perón* de Sergio Bellotti ya que, supuestamente, aún se encuentra en la etapa de edición final. Luego de *El nadador inmóvil* (un film sugestivo, sin palabras, sensorial), Rudnik vuelve a la austeridad de la puesta en escena a través de una historia que transcurre en un pueblo marítimo, donde tres personajes resisten la llegada de los capitales extranjeros, en una transparente alusión a la globalización de los 90. A diferencia de *El nadador inmóvil*, el alegórico segundo título de Rudnik elige otro discurso narrativo, acaso menos sutil; *Pueblo chico* representa los restos que dejó el menemismo: menos solidaridad, más capitales foráneos, algunos pocos que lograron resistir. Sin embargo, más allá de las alusiones obvias, Rudnik utiliza el paisaje en función dramática y encuentra en esos silencios y miradas resignadas de los personajes los apuntes ya esbozados en su ópera prima. Un documental con 28 directores argentinos hablando de cine es una tentación para cualquier realizador. Seguramente este material es lo que sedujo a Rodolfo Durán, y allí se opina sobre diversos temas: el rol del director, los motivos de la profesión, la crítica, la Ge-



Las tres fotografías corresponden a *Estudio para una siesta paraguaya*, cine a la manera de Tsai Ming-liang.



neración del 60, los 90 como referente de un nuevo cine. Por la pantalla pasan Caetano, Martel, Puenzo, Martínez Suárez, Antín, Kohon, Aristarain, Sabato, Katz, Sorín, Levin, Bellotti, Calcagno, Beceyro y varios más. Como se nota, un amplio abanico de estéticas, propuestas y pretensiones temáticas y formales del cine argentino de cuatro décadas. *Dirigido por...*, además de las expresiones con las cuales se puede estar de acuerdo o no, tiene un defecto habitual en este tipo de documentales: la mirada democrática y casi sin interrogantes del director. Durán registra con la cámara y deja hablar a los realizadores demostrando los diferentes puntos de vista que subyacen en ese "milagro adverso" (Bioy Casares dixit) que es el cine argentino. Pero se requería, por lo menos, una opinión, acaso a través del montaje o de un contrapunto visual sobre un mismo tema, para que el espectador elija sus propios referentes. Por ejemplo, Caetano plantea que está cansado que todavía se hable de "un nuevo cine argentino"; Kohon se enoja cuando recuerda que, según la crítica, la Generación del 60 había sido influenciada por la Nouvelle Vague, y Beceyro, en su única intervención, declara no sentirse un heredero de la estética de Fer-

nando Birri y la Escuela del Litoral. Frente a estos conceptos interesantes que terminan siendo frases sueltas y latiguillos presuntuosos, cuesta entender los minutos dedicados a tres realizadores rosarinos, disertando en una mesa con vino y achuras sobre el nuevo, el viejo... o no sé qué cosa relacionada con el cine argentino. Cada uno hará su propia película y elegirá la opinión que más le guste, pero cuando la puesta de *Dirigido por...* se aleja de la entrevista a cámara, especialmente en la escena en que Bellotti espera a la madrugada la salida de los diarios para enterarse de las críticas a su film *Sudeste*, Durán consigue su gran momento cinematográfico. El mejor film de la muestra fue *Estudio para una siesta paraguaya*. Lía Dansker, a la manera de Tsai Ming-liang, trabaja con silencios y con un extraordinario uso del fuera de campo las rutinarias vidas de dos sirvientas paraguayas y del novio de una de ellas. Con tres únicos escenarios, cámara fija, y sin caer en miserabilismos y aspectos políticamente correctos sobre amos y sirvientes, Dansker hace un film de denuncia sin necesidad de elevar el tono de la voz ni subrayar la soledad de las mucamas y el racismo que caracteriza a los amos. Más aun,

a estos últimos nunca se los ve en cámara, pero nos enteramos de la labor de las sirvientas a través de dos largas conversaciones: una entre las dos protagonistas, y la otra entre una de ellas y su novio. La gran escena, extensa pero exacta en la duración (más aun tratándose de un film de 65 minutos), que refleja los riesgos estéticos de *Estudio para...*, muestra la extensa y frustrante espera de una de las empleadas aguardando que su novio pase a buscarla para ir a bailar, maquillada y vestida para la ocasión. Con reminiscencias formales de la trilogía inicial de Leonardo Favio, Dansker termina el film con un plano fijo de la joven sirvienta, casi inmóvil, esperando un momento feliz que nunca llega. Entre ella y la protagonista de *Vive l'amour* de Tsai Ming-liang, llorando a cámara durante siete minutos, no hay tantas diferencias.

Las exhibiciones de *Estudio para...*, como las de *Ana y los otros*, *Los muertos* y *Dirigido por...* tuvieron poca presencia de público, pero esto no ocurrió con otras películas (*Luna de Avelleda*, *El abrazo partido*, *Buena Vida Delivery*). A sala llena, volví a ver *La niña santa* y resultó una experiencia interesante reencontrarme con el film de Lucrecia Martel en un contexto diferente. El rechazo fue elocuente. En *La Gran Ilusión*, un diario español de cine de distribución gratuita, Juan José Campanella sostiene estar "cansado del cine festivalero y frío, de tanta modernidad soporífera", continuando con su cruzada anticríticos al decir: "Los formadores de opinión nos dicen que la emoción en el cine es caca". Finalmente, en uno de los momentos más contundentes de *Dirigido por...*, Manuel Antín opina que "lo peor del cine argentino es el público". Que cada lector saque sus conclusiones. ■

El C.I.C en Canal (á)

Historias y anécdotas
de nuestro cine
contadas por
sus protagonistas

Idea y Producción general
Marcelo Trotta - Vivian Imar

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

encuentrosdecine@cinetic.com.ar

Todos los
Jueves 20.00 hs.
y Domingos 14.00 hs.

www.cinetic.com.ar

Horizontes perdidos

Dos de los cuatro directores de *El amor (primera parte)* escriben sobre su experiencia como invitados. Y no se ahorran cuestionamientos.

por MARTIN MAUREGUI y SANTIAGO MITRE



El amor (primera parte), película en competencia en Tandil.

Ceremonia de clausura del 1º Festival de Cine Nacional Competitivo de Tandil. Sentado a nuestra izquierda estaba Santiago Palavecino, el director de *Otra vuelta*. Junto con David Bisbano, director de *B (corta)*, y nosotros, los únicos directores de películas en competencia presentes en el festival. Enfrente, en el escenario del Teatro Municipal de Tandil, bajo un animado juego de luces, un grupo de baile caracterizado como Los Simuladores, bailando al son de la música de *Los Simuladores*. Palavecino se acerca y nos pregunta: "¿Qué hacemos acá?". Pensamos y no sabemos qué responder. Después del número de baile, después del número cómico, después de todos los respectivos discursos, incluso después de la ceremonia de premiación y de la cantidad de veces que Adriana Aizemberg subió al escenario para recibir los premios para *El abrazo partido*, seguimos preguntándonos lo mismo. Tratamos de encontrar la respuesta en el interés de la gente por ver películas que habitualmente no tienen la posibilidad de ver, en la hospitalidad del festival, en las agradables fiestas a las que asistíamos después de cada día, en los salames, quesos y chorizos secos. Ahí todo

vuelve a tener sentido y podemos empezar a recuperarnos de los premios honorarios a la trayectoria para Mirtha Legrand y Héctor Olivera. Y es que en verdad uno la pasa bien en Tandil. Todo lo que tiene que ver con la atención a los invitados es más que satisfactorio, más que agradable.

Eso es lo bueno de viajar por el interior del país con la película. Es muy interesante lo que sucede con los espectadores, con el entusiasmo que muestran por ver *Otra vuelta*, *B (corta)*, *El amor (primera parte)*, *Esas cuatro notas*, entre muchas otras. Les pueden gustar o no las películas, pero todos coinciden en que estas muestras son buenas oportunidades para ver cosas que no suelen ver. Llegamos a fantasear con la idea de estrenar la película en alguna ciudad del interior. Estaría bien que en algún momento dejara de ser una fantasía. Tandil no es la excepción. Sin embargo, por primera vez este año, el festival no es una muestra, sino un festival competitivo. Hacer una competencia de películas nacionales puede no ser una mala idea. Amontonar gran parte de los estrenos de los últimos dos años tampoco. Puede parecer demasiado populista, pero no por eso malo. Películas tan

disímiles como *Los muertos* o *Buena Vida Delivery* compitiendo entre sí es, cuando menos, algo extraño.

Ahora bien, la misma pregunta de antes: ¿para qué sirve un festival así? ¿Es un resumen del último cine nacional? ¿Plantea algún criterio acerca de qué cine se está haciendo y qué cine se debería hacer? ¿Se toma alguna posición con respecto a las películas que proyecta? Es claro que un festival expresa su opinión a través de las películas que exhibe y del jurado encargado de evaluarlas. En la diversidad de la competencia oficial no pudimos encontrar ningún criterio, ninguna opinión fuerte. En la elección del jurado sí. No cuestionamos la capacidad de Bortnik, Doria, Martínez, Azpeitia para desempeñarse como jurados de un festival de cine. Sí cuestionamos la seriedad con la que se tomaron su trabajo. Durante la exhibición de una de las películas de la competencia oficial, *B (corta)*, los integrantes del jurado interrumpieron la proyección a los cinco minutos, se pararon y se fueron. Por decirlo de una forma dramática, su trabajo fue lo que quedó por la mitad. Que el director de la película haya estado presente no agrava una situación que de por sí es gravísima, pero le suma una terrible falta de respeto. Después nos enteramos de que Doria justificó su acción diciendo que no podía considerar acabadas las películas terminadas en video. Doria no nos sorprende. El video como formato implica, por muchos motivos, una manera de hacer cine más emparentada con buena parte de la nueva producción cinematográfica nacional que con su cine. Acá es donde se ve una clara diferencia de criterios entre la elección de películas en competencia y la de los jurados. Programaron dos películas terminadas en video y un jurado se negaba a juzgarlas. Es como decir "está bien que exista *B (corta)*, pero queremos el cine de Doria". Y eso sí es una toma de posición, como los premios a Legrand y Olivera, que recibió Víctor Laplace, presidente del festival, en ausencia de los premiados (y nos ahorramos simbolismos fáciles al respecto).

Aún nos preguntamos: ¿para qué sirve un festival así? Sólo tenemos en claro una cosa: si el Centinela del Cine Nacional, como dice el programa del festival, "señala los nuevos horizontes de nuestro cine", nosotros pretendemos no formar parte de esos horizontes. ▣

Deseo, dolor y reflexión

De la segunda edición del festival de cine judío, comentamos dos documentales de alto impacto. Uno de ellos trabaja sobre una polémica posibilidad de reconciliación. Y el otro es sobre la homosexualidad entre judíos ortodoxos. **por DIEGO TREROTOLA**

Con 24 largometrajes, 6 medios y 6 cortos, esta segunda edición del festival de cine judío se agrandó meritoriamente, apostando a la diversidad: documentales, ficciones y animación muestran distintas maneras de pensar la cultura, la identidad y el cine judíos. La diversidad llegó a tal punto que los programadores tuvieron la valentía de incluir dos documentales bastante polémicos donde se exponen miradas críticas sobre algunos puntos de la construcción de la identidad judía.

CONTRA EL DESTINO CIRCULAR. Nada tan turbador, y tan estimulante, como *Mi terrorista* (*My Terrorist*, 2002), centrada en el conflicto palestino-israelí. La directora, productora, guionista y protagonista Yulie Gerstel recorre un camino distinto para retratar el demasiado frecuentado conflicto de Medio Oriente, distinto por escapar tanto del documental de observación como de la rutinaria antología de testimonios recitados a cámara. Gerstel hace un documental en primera persona, muy fuera de lugar, muy extraño a cualquier postulado del sentido común. Educada en la milicia israelí, Gerstel fue herida en un atentado terrorista en 1978, donde murió su compañera azafata, cuando Fahad Mihyi, un francotirador del Frente Popular para la Liberación de Palestina ametralló a la tripulación del vuelo 016 que descendía en el aeropuerto de Londres. Veintidós años después, Gerstel quiere liberar de su cadena perpetua a Mihyi, el terrorista que casi la mata y que está cumpliendo condena en Inglaterra. Una víctima directa del terrorismo que quiere perdonar a su casi asesino. Activista por la paz entre árabes y judíos, Gerstel comienza a hacer una campaña pública para liberar al terrorista –en talk shows televisivos, por ejemplo–, pero los familiares de víctimas de atentados se sienten profundamente traicionados. La justificación de Gerstel es que perdonar al terrorista romperá el círculo de venganzas entre los pueblos. Y también tiene la intención de abandonar



Mi terrorista.

el rol de víctima del pueblo israelí, una idea amparada por un estudioso de la cultura hebrea que se reúne con Gerstel en el documental. Y esa idea, descolocada y sin ningún tipo de consenso, de que una decisión personal puede cambiar el curso de la Historia está registrada coherentemente con una doméstica cámara digital, que le sirve a Gerstel para retratar y pensar a fondo la intimidad de su cruzada por la paz, que casi todos interpretan como otra provocación a la violencia. Un video casero pone una nueva idea en el mundo, un verdadero documental de creación: el registro de la imagen y el pensamiento de una realidad inédita. Porque lo notable no es sólo este punto de partida singular, sino que con esa idea y forma extremas y domésticas se logra conjugar momentos tanto de un mundo aterrador como de una reflexión lúcida, y sin nunca perder la firmeza del pulso.

TORA! TORA! TORA! Exiliados por mucho tiempo de la religión oficial, los homosexuales judíos ortodoxos estuvieron condenados a una invisibilidad superlativa. *Tremblando ante Dios* (*Trembling Before God*,

2000), un documental de Sandi Simcha Dubowski, muestra la lucha de gays y lesbianas por ser aceptados por su religión, aunque muchos de los testimonios son de personas que no pueden exhibir su rostro. Un film que visibiliza un problema ocultando ciertas imágenes. Esta paradoja no muestra la cobardía de los judíos que testimonian sino que revela un problema fundamental: la imposibilidad de producir imágenes gays desde la religión judía. Una postura conservadora podría sostener que, una vez manifestado el deseo homosexual, cualquier judío o judía debe apartarse de su religión y seguir una vida fuera de todo dogma institucionalizado; cada cosa en su lugar: por un lado, la tradición religiosa con toda su homofobia y, por el otro, la vida sexual de las personas, todo encasillado y en su debido curso, sin molestar. Los hacedores y protagonistas se enfrentan a esta idea y con este documental quieren cambiar el mundo, oponiéndose terminantemente a conservar su forma terrible y opresiva. Pero no lo hacen desde la victimización, desde la mera denuncia de la discriminación extrema que sufren los sujetos, desde el retrato del patetismo, sino que buscan el diálogo y la reflexión. Y el documental, al igual que *Mi terrorista*, encuentra con inteligencia una vía de escape del conflicto: según una interpretación de la Torá, el libro basal de la doctrina religiosa, solamente se prohíbe la penetración contra natura, es decir anal. Uno de los entrevistados le dijo a un rabino que él no era penetrado en sus relaciones homosexuales, y ese jefe espiritual no lo pudo considerar fuera de las normas de la religión, porque la Torá nada dice específicamente en contra de la homosexualidad. Ese testimonio no sólo deja mudos a los jercas religiosos detractores de la homosexualidad, sino que resignifica las reglas morales de la religión judía. Un momento para los anales del documental. (Perdón, perdón, pero no se me ocurrió otro remate que el chiste fácil.) ■

Esta cita obligada de la cinefilia que desea descubrir parte de lo más relevante del cine contemporáneo en general reveló piezas sobresalientes del –entre nosotros– hasta hoy incógnito documental asiático. **por EDUARDO A. RUSSO**

DOCUMENTALES ASIATICOS EN **DOCBSAS04**

Testimonios orientales

Una oferta apretada, intransigente, con mucho descubrimiento para pocos días: los habituales seguidores del festival y foro de producción DocBsAs, que en octubre llegó a su edición 04, se encontraron esta vez con una selección de la notable producción documental que hoy se realiza en el Extremo Oriente. Si los lectores de *El Amante* ya están acostumbrados a poner atención en las ficciones que se filman en aquellas latitudes, lo visto en estas jornadas obliga ahora a encarar todo tipo de esfuerzos para ampliar el contacto con estos docs, que muestran tanto mundos radicalmente distantes como vías íntimas de comunicación que los instalan muy cerca nuestro, dejando a veces, por otra parte, lugar para un tipo de asombro similar al que debe haber acompañado el mismísimo encuentro con aquel invento llamado cinematógrafo. En tiempos de creciente virtualización de un cine ficcional cuya inclinación a la autorreferencia enfrasca cada vez más lo visto y oído, estos documentales trabajan en la brecha entre cine y mundo, en los lazos entre quien filma, aquel que es filmado y esos otros que encontrarán en la pantalla una prueba de existencia. Aunque lo de “filmar” ya es aquí más que nada un tributo a la tradición en un entorno crecientemente digital: las cámaras DV, ultralivianas, casi inadvertidas, son ojos microelectrónicos, alertas ante el menor matiz, abiertos sin parpadear durante largo rato en busca del acontecimiento que llega cuando quiere.

“HAGO PELICULAS PARA DEJAR ALGO DESPUES DE MI...” Así comienza Naomi Kawase su doc *Carta de una flor de cerezo amarilla*, y prosigue: “Algo para probar que he vivido”. Todo un manifiesto para un cine que, sea en la ficción o en el documen-



tal, aborda los acontecimientos humanos más extremos con una delicadeza similar a la del *sakura*, esa flor efímera que menciona en el mismo título del retrato que hace, cámara en mano, de los últimos meses de vida del crítico de fotografía Kazuo Nishii. Este año vimos su ficción *Shara*, acaso la película más bella y emocionante de esta temporada, que concentra en una desaparición y un nacimiento un poder tan elusivo como demoledor. En *Carta de una flor...*, las conversaciones con Nishii, enfermo terminal, se alternan con las reflexiones de Kawase como en un diario íntimo, o simplemente con la observación temerosa de su amigo camino a la muerte. Cierta cercanía del proyecto con *Nick's Movie* (1980), de Wim Wenders, podría llevar a conclusiones engañosas. Si en aquella película el deterioro y la tensión creciente hacían casi intolerable su visión, planteando serios interrogantes éticos sobre el derecho a la mirada que ostentaba WW, en este caso la ternura de Kawase suaviza un dolor constante y el mismo humor de Nishii permite enfrentar a la muerte de modo conmovedor, como en la despedida a un ser querido. El diario personal es en la propuesta del otro film japonés del festival –*Cinco días* (2003), de Takashi Nakajima– el punto de



partida: cinco jornadas al azar de un diario, cada una considerada como evento único, distinto, a pesar de que la costumbre tienda a verlos como puntos en la evolución de una línea. Como humorístico elogio de la fragmentación, *Cinco días* es un film-ensayo que rechaza la unidad narrativa y trata de construir otra, a retazos: la de aquel que filma.

MUNDOS DE TAIWAN. *El ritmo en la aldea Wulu* (2003), de Wang Chung-hsiung, es una crónica de mundos que chocan. Los indígenas Bunun, hasta hace poco tiempo aislados por la geografía montañosa de la modernización taiwanesa, quedan de pronto cerca de una flamante carretera. Posen una lengua, música y danzas inmemoriales, pero a partir de ahora nada será igual. A partir de aquello que Lévi-Strauss bautizó como la desdicha del antropólogo, esa comprobación de una condena cierta en el objeto que apenas aprendemos a entender, el espectáculo de los Bunun y su aldea Wulu marca una resistencia audiovisual contra la aculturación inevitable. En otro registro, llamativamente cercano a algunos aspectos del cine de Tsai Ming-liang, *Vida buena y dura* (2003), de Hsu Hui-ju, escruta su propia relación hogareña con un



padre viudo y silencioso. Y *Uña* (2003), de Huan Ting-fu, es un documental poético que incursiona en un experimentalismo visual y sonoro, con su comparación entre la vida del Templo Long-Shan, en pleno barrio popular de Taipei, y el ajetreo ciudadano que lo rodea. Entre el realismo más despojado de Hsu Hui-ju y la contemplación zen de Huan Ting-fu, la selección habla de una variedad decisiva de distintas opciones claramente autorales, realizadas con medios materiales sorprendentemente exigüos, casi en solitario.

UNA TRAGEDIA AL FIN VISIBLE. El DocBSAs04 incluyó una retrospectiva de Rithy Panh, realizador camboyano de quien este año vimos en el Bafici su *S-21, la máquina de la muerte del Khmer Rouge* (2003), donde ganó el premio Derechos Humanos. Nacido en Phnom Penh, Camboya, en 1964, Rithy Panh fue internado en un campo “de rehabilitación” bajo la dictadura de Pol Pot, entre 1975 y 1979. Durante esos años, ante la distracción del resto del mundo, una cuarta parte de la población de su país fue exterminada (“destruida”, según el vocabulario técnico del Khmer Rouge) en pro de la construcción de una sociedad utópica, que estaría compuesta por sólo dos

clases: campesinos y obreros. La política de los Khmer Rouge era un ultramaoísmo delirante obsesionado por la rehabilitación de los desvíos burgueses mediante la transformación de Camboya entera en un campo de trabajo forzado, con tortura sistemática en busca de delaciones compulsivas e irrisiones, y la posterior eliminación de sujetos impuros. No cuenta hasta hoy con muchos datos precisos, ni con historias muy establecidas. Sus mismos protagonistas –víctimas y victimarios, como consta en los films de RP– acostumbran evocarlo como una pesadilla inexplicable. Pero allí está, pesando sobre la vida de cada camboyano, y Rithy Panh (fugado a Tailandia en 1979 y luego residente en Francia, desde 1980) ha comenzado desde hace tiempo a juntar algunas piezas de un retrato colectivo que desborda cualquier medida del horror.

En *Emplazamiento 2, en el límite de la frontera* (1989), Panh registra a Yim Om, una madre de familia que vive en el Sitio 2, un campo de refugiados tailandés en la frontera con Camboya. Se detiene en la vida cotidiana de un gueto donde 180 mil personas se apiñan en unas pocas hectáreas. “Criamos un par de pollos –recuerda Yim– pero murieron por falta de espacio.” El tono monótono de ella y sus familiares, la administración de los víveres repartidos por las asociaciones humanitarias, los sueños cada noche con la tierra natal, trazan un recorrido puntuado por los travellings más tristes que haya dado el cine. Aquí el genocidio queda fuera de campo, sólo es el motor de un exilio interminable. Pero está en el centro de *Bophana, una tragedia camboyana* (1996).

Allí Panh recupera la historia de Haut Bophana y su amado Ly Sitha, ambos intelectuales y encarcelados por el Khmer Rouge en 1976, torturados para que confesaran sus

En la página anterior, a la izquierda: *Bophana*, una tragedia camboyana. A la derecha: *S21, la máquina de la muerte del Khmer Rouge*. En esta página, arriba, *Tie Xi Qu: Al oeste de las vías*. Abajo: *Hard Good Life*.

“traiciones a la revolución” y, luego de expurgados, “destruidos” un año más tarde. Las cartas de Bophana y Ly, el testimonio de su madre y los recuerdos de los pocos sobrevivientes de los campos, delinean un cuadro que luego se afirma en *S-21*. En *La tierra de las almas errantes* (1999), un grupo de operarios atraviesa territorio camboyano para instalar un cableado subterráneo de fibra óptica; globalización obliga. Pero en cada excavación se encuentran lo imaginable: el país es un inmenso cementerio clandestino. Los dos millones de masacrados acusan desde cada pozo, sin aviso previo: es la “tierra de las almas errantes”. A la vez del contraste entre un pasado que se quiere olvidar pero que resurge a cada paso, está aquel de un presente donde la telefonía de avanzada ocupa para algunos el lugar de la necesidad más imperiosa, que otros cubren con la lucha por el próximo cuenco de arroz.

En *S-21*, Rithy Panh progresa en el análisis que comenzó en *Bophana*: no sólo en el relato, sino en el intento de comprender cómo fue posible poner en marcha la maquinaria de exterminio del Khmer Rouge. A su manera –y podría afirmarse que con métodos más elaborados– se lanza a una empresa similar a la de Claude Lanzmann en *Shoah*: Víctimas y victimarios reconstruyen cómo operaba el infame centro de detención S-21, hoy convertido en museo. Una especie de correccional, centro de torturas y fábrica de la muerte a la vez. Los crímenes del Khmer Rouge eran, por decirlo de algún modo, artesanales, por lo cual no es exagerado inferir que en Camboya hoy pululan cientos de miles de asesinos impunes, cuyo único argumento es que no estaban muy lúcidos en aquellos cuatro años, o que ellos también tenían miedo. Panh muestra tramos escalofriantes en los que cordiales veteranos relatan sus prácticas de martirio, junto a otros que fueron sus víctimas y hoy sonríen o lloran a la distancia, haciendo del horror algo presente aun cuando todos parezcan apurar el bálsamo del olvido.

RETRATOS DEL DERRUMBE. El acontecimiento de este año –por la sorpresa, las dimensiones del proyecto, la ambición y los logros– fue la tetralogía *Tie Xi Qu: Al* ▶



Aquí, imagen de *Uña*, que en realidad proviene del sentido que surge de dos ideogramas que representan "dedo" y "luna".

oeste de las vías (2004), del chino Wang Bing. Nueve horas que pueden verse como cuatro partes o cada una por separado. Aquí, como en Francia, vimos los dos primeros episodios, *Herrumbre I y II*, juntos. A ellos siguieron *Vestigios* y *Rieles*. ¿Qué expone *Tie Xi Qu*? Ni más ni menos que el colapso del socialismo chino, visto desde una población manchú ligada desde medio siglo atrás a la industria pesada. Pero lo que así señala la macroeconomía es revelado por Wang Bing –egresado de la Facultad de Artes de Shenyang– con su cámara digital y en su primera película, para la que registró unas 400 horas, con una minuciosidad, rigor e intensidad casi inverosímiles.

En *Herrumbre*, la extinción de una gigantesca planta metalúrgica es examinada entre 1999 y 2001, mediante el seguimiento de la vida cotidiana de sus últimos operarios. No más de una veintena de almas en instalaciones creadas para alojar el trabajo de 14 mil operarios. Los días en la sala de descanso, los trabajos ocasionales, el mantenimiento imposible, alguna tarea absurda y la concurrencia, al final, sólo para ver "si la fábrica había cerrado", tapizan su evolución. Podrían ser fantasmas, pero son precisamente los cuerpos de sus protagonistas, estragados por el cansancio o la contaminación con plomo, los que acusan recibo del derrumbe: no sólo de la fábrica, sino del sistema que los crió. En los ratos de ocio creciente y nocivo, estos manchúes cantan los himnos de la revolución, y cuando perciben que ese mismo ámbito, contaminante hasta lo mortal, es un espacio que aprendieron a amar y acaso el único en el que saben sobrevivir, siguen bromeando o peleando en el hospital que tal vez no pueda desintoxicarlos. A mitad de camino entre Tarkovski, Dostoievski o Kaf-

ka, *Herrumbre* es una experiencia que desborda lo narrativo, y se impone casi físicamente al espectador.

En *Vestigios* los protagonistas son jóvenes: a grandes rasgos, los hijos de la generación anterior. Aquí el escenario es Rainbow Row, barrio antes obrero y condenado a la demolición, con tipos que llevan una década como desocupados, fumando sentados e imaginando algún negocio para salir de perdedores, o resolviendo mentalmente problemas financieros mientras se suman los sueldos impagos. Los jóvenes manchúes descubren el desconcierto adolescente al modo occidental, mientras sus padres añoran a su manera la revolución cultural. Algo de este mundo entrevistamos en la magistral ficción de Jia Zhang-ke, *Platform* (ver EA 124) y su espera interminable entre la decadencia del socialismo y las promesas de la conversión al capitalismo, vistas desde lo más profundo del continente. Los viejos persisten en el mahjong, y los jóvenes se inclinan por el poker. Por unos y otros los políticos aparecen designados mediante un "ellos" o simplemente como "los hijos de puta", lo que quita a Manchuria cualquier dosis de exotismo, y propone a Tie Xi territorio limítrofe con las agonías fabriles de Castelar o Berazategui. En ese ambiente, los habitantes de un mísero barrio resisten la relocación en departamentos aun más reducidos que las ínfimas casas de ladrillo en que apenas aguantan un frío casi polar (por momentos, *Vestigios* podría titularse *Nanouk contra el desalojo*).

Wang Bing sigue los encuentros cotidianos en el mercadito del barrio donde los jóvenes matan el tiempo, pero donde luego se resiste a la luz de las velas contra los matones invisibles que rompen vidrios, cortan agua y luz. Mientras la demolición avanza,

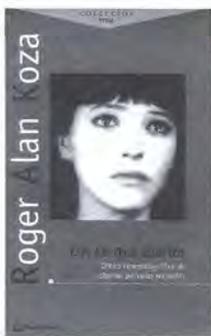
el terreno se alisa bajo la nieve y las mudanzas se suceden, *Vestigios* asiste al año nuevo chino, a una lúgubre entrada en el nuevo milenio y a la desaparición absoluta de una barriada que había vivido junto a la industria que ya no existe.

En el último episodio, *Rieles*, Wang Bing se concentra en la vida de un grupo de ferroviarios, pero especialmente sigue al viejo Du y a su hijo Du Yang, no empleados del ferrocarril sino recolectores de lo que se halle cerca de las vías. En este último tramo *Tie Xi Qu* se acerca a aquellas novelas del siglo XIX, en su retrato de una totalidad social a partir de un par de personajes emblemáticos. El tuerto Du y su hijo son dos de los personajes más intensos que hayamos visto en los últimos tiempos en una pantalla. El trabajo –o su falta– domina el horizonte y el habla de sus protagonistas, hechos sólo para eso, mientras contemplan incrédulos cómo se va cayendo todo y buscan cómo seguir aguantando. De *Rieles* a *Herrumbre*, el efecto es de acumulación. En ese mundo donde un trabajo lento, colectivo, pesado, era la actividad central, luego del colapso todo gira en falso. Los sujetos quedan bamboleándose como piezas sueltas; lo que sigue es el estupor, la pelea o la borrachera, mientras alguno añora un duro pasado que desde el presente parece dorado. Sin embargo, como dicen varios personajes en un proverbio que reaparece en diversos pasajes: "la perseverancia siempre gana". Y a pesar del tránsito del tuerto Du y del joven Yang por una sordidez que uno presume terminal, *Rieles* los encuentra al fin en un espacio algo más acogedor, junto a algunos amigos y hasta con una gentil dama que se ha acercado al viejo y que atenúa el sufrimiento de su hijo. Wang Bing, al final de su recorrido, muestra vidas que siguen su curso, y cómo el colapso de toda una ciudad –la suya– no puede contra las formas de la sobrevivencia y una dignidad inquebrantable. La perseverancia gana otra vez y permite este otro resultado: el de la restitución de un mundo que, borrado del mapa por las leyes económicas de una China integrada al capitalismo global, permanece visible –y difícilmente olvidable– por los poderes del cine. ■

Caminos de lectura

El activista cinéfilo Roger Alan Koza piensa películas de estreno reciente y escribe.

Y publicó su primer libro de críticas. **por EDUARDO FLORES LESCANO**



Roger Alan Koza,
Con los ojos abiertos.
Crítica cinematográfica
de algunas películas
recientes
Editorial Brujas,
Colección Vital, 2004,
300 páginas.



Imagen de *Primer plano* de Abbas Kiarostami.

Ciertos textos se convierten en grietas que conducen a universos de los que el lector extrae elementos que ayudan –como una suerte de guía– a una comprensión mayor de aquello de lo que se habla. La palabra “guía” no es casual, pues esta figura representa al sujeto que acerca al caminante, al lector, no sólo al punto al que pretende llegar sino a tener vistas que no esperaba encontrar. En ese sentido, la crítica cinematográfica, como la literaria, deja de ser sólo un punto de vista sobre un objeto de arte y se convierte en un género literario. Esta es sólo una de las características que definen la escritura de Roger Alan Koza, que, como Slavoj Žižek, Jonathan Rosenbaum, David Walsh y otros, convierte a la crítica en un espacio de encuentro entre disciplinas que permiten examinar al objeto cinematográfico con otras herramientas. Otro de los elementos que permiten que este libro de “Crítica cinematográfica de algunas películas recientes”, como su autor lo ha denominado, exceda su objetivo y se convierta en un libro sobre cine es la generosidad con los films que reseña –todos los he visto y aquellos que no había visto hasta la lectura del libro se convirtieron ansiosamente en un objeto necesario de visitar– pues es posible luego de leer los textos encontrar otra puerta para entrar al film. Esto se explica por la extraña necesidad del autor de no definir y delimitar aquello que analiza, pues sabe que el género “crítica” es fugaz y por definición un “apéndice” de la obra cinematográfica, un complemento. Quizás esto se deba a que el nacimiento de la crítica

en Koza no tuvo que ver con la necesidad de hablar sobre los estrenos obligado por un horario de cierre y todos los condicionamientos a los que estamos sometidos quienes escribimos sobre películas, sino a una necesidad de reconstruir al objeto-film luego de entrar en contacto con él, de realizar una vivisección de las películas desde todas las perspectivas posibles: en los textos de Koza hay referencias a la filosofía, la sociología, la semiótica, el psicoanálisis o la economía política. Obligado por su formación a pensar que una película no es sólo eso –una película– sino el resultado de un contexto histórico determinado y obligado elemento del entramado simbólico de la cultura en la que se inscribe –por mala que sea la obra– y que esta posee un mérito que necesita ser descubierto por el espectador, Koza intenta descubrir por qué es necesario ver el film.

Koza jamás recibió un peso –desde el año 1992, cuando empezó propiamente a escribir sobre films– por sus reseñas, y recién en 2003 comenzó a escribir regularmente para el diario *Comercio y Justicia* –que sí, posee una sección de cultura y espectáculos– de la ciudad de Córdoba. Este es su primer libro y su importancia reside no sólo en el contenido sino –como un film al que debe prestarse atención– en su propia existencia como objeto literario en un universo a veces difícil de abordar: la crítica cinematográfica. En él pueden encontrarse, agrupadas por su temática o su origen, reseñas que se tocan las unas con las otras. Prestar atención a su análisis del cine

iraní partiendo de los filmes *Kandahar* de Majmalbaf y *Primer plano* de Kiarostami, o al cine hollywoodense sobre psicopatologías, como *Dragón Rojo*, *Noches blancas* y *Retratos de una obsesión*, en cuyo análisis discursivo el lector se siente obligado, no por carencia de elementos sino –como en Borges– por la subyacente y enorme presencia de fuentes, a visitar otros textos y entrar así en lo que Bloom define como “camino literario”: una senda infinita compuesta por los saltos que de un libro a otro realiza un posible lector.

Probablemente esto que enriquece el libro de Koza sea también uno de sus puntos débiles –sí, tan injusta es la crítica–, pues a veces la condensación de conceptos, a pesar del esfuerzo por sintetizarlos y simplificarlos para un mayor alcance, hace necesario prestar más atención a lo que se lee, y se convertirá en un infierno para aquel que sólo quiera saber el argumento de la película. Pero por suerte este es un libro y no la cartelera de un suplemento de espectáculos, y el lector no se verá apremiado por llegar al cine.

Sumado a los grupos de reseñas condensados en la primera parte, Koza reagrupa desde la página 257, en cinco ensayos conceptuales, un análisis del cine estrenado en 2002 y 2003 en Argentina; una lista argumentada de las 10 mejores películas estrenadas comercialmente esos años, junto a aquellas proyectadas en festivales y las que no tuvieron al circuito comercial como lugar de exhibición; y finalmente, tres textos: “El opio del pueblo, Gibson, Solanas y los límites del colonialismo”, “El gusto del éxito: el Oscar y el Canon cinematográfico” y “Nuestros ojos norteamericanos: el colonialismo de la percepción a través de Hollywood”.

El libro de Koza se convierte en un objeto literario necesario por su desinterés lucrativo, por su carácter informativo y por su capacidad hermenéutica de comprender –en los dos sentidos más conocidos del término: comprensión como acto de entendimiento y como acto de agrupación de objetos– el cine más allá de los límites de lo que está escrito en la pantalla. ■

Una nueva editorial lanzó dos compilados de guiones y argumentos para cine del escritor argentino Manuel Puig. Una buena razón para revisar la relación simbiótica entre el cine y la literatura en la obra abierta del creador de la novela pop latinoamericana. **por DIEGO TREROTOLA**

DOS LIBROS DE **MANUEL PUIG**

Hollywood Cosméticos

A Querelle Delage, deliciosa criatura perfumada de cine

I. Hojas secas como cadáveres en cajones-ataúdes de escritorios, manuscritos en botellas flotando en el mercedo mar del olvido, notas inconclusas y periféricas sobre una idea ni siquiera esbozada, apuntes ilustrativos de rasgos mejor desarrollados en otras obras; todo eso contienen la mayoría de los libros póstumos de misceláneas, un set de vestigios del talento del escritor. Con un valor lateral, estos libros son meras curiosidades preliterarias especialmente orientadas a eruditos y estudiantes puntillosos. Sin embargo, este no es el caso de los libros *Un destino melodramático. Argumentos y Los 7 pecados tropicales y otros guiones*, ambos editados por El Cuenco de Plata, que configuran una imagen más que nítida de la obra de Manuel Puig. Incluso, estas antologías son una posibilidad de trazar el verdadero corazón de la obra puiguiana.

II. El 28 de diciembre de 1932, en General Villegas, provincia de Buenos Aires, nació Juan Manuel Puig. Era el Día de los Santos Inocentes y una broma bastante ingrata le iba a jugar el destino: estar varado en un pueblo pampeano que lo incomodaba. Desde el principio, como lo relata en el prólogo a dos guiones publicados en 1986, para Puig el cine era más que el cine: "Vivir en un pueblo de la pampa no era la condición ideal para quien se sentía incómodo con la realidad del lugar que le había tocado en suerte o en desgracia. Otros puntos de referencia estaban muy lejos, catorce horas de tren a Buenos Aires, un día entero de viaje al mar, casi dos días de viaje a las montañas de Córdoba o Mendoza. Existía, sí, otro punto de referencia, y muy cercano, en la pantalla del cine del pueblo se proyectaba una realidad parale-

la. ¿Realidad? Durante muchos años así lo creí. Una realidad que yo estaba seguro existía fuera del pueblo y en tres dimensiones". Pronto, demasiado pronto, ese nivel de realidad se evapora de la conciencia de Puig: el cine es claramente una utopía, no hay tal lugar. Sin embargo, Puig no se rendirá del todo a aceptar esa verdad tan cruel. Tiene que existir un espacio donde la vida sea tan perfecta como el cine de la década del treinta que veía en General Villegas. Nunca lo encontró y, tal vez por eso, fue un migrante toda la vida. Como el cine, Puig se embarcó en un movimiento perpetuo.

III. En 1986, Puig también relató su conversión del cine a la literatura: "Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena del guión en que la voz 'en off' de una tía mía introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que ser de unas tres líneas de duración, al máximo, y siguió sin parar unas treinta páginas, no hubo modo de hacerla callar. Ella sólo tenía banalidades para contar, pero me pareció que la acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición. Este asunto de las treinta páginas de banalidades sucedió un día de marzo de 1962, y yo tampoco me he podido callar desde entonces, he seguido con mis banalidades, no quise ser menos que mi tía". Este monólogo de treinta páginas tardó hasta 1965 en convertirse en la primera novela de Manuel Puig, que se titularía *La traición de Rita Hayworth* (antes de leerla, el escritor cubano Cabrera Infante dijo que la novela merecía un premio sólo por su título). Estas míticas treinta páginas aparecen publicadas como "Pájaros en la cabeza" en *Un destino...*, y son el momento germinal de su literatura. O, mejor dicho, son un ejercicio cinematográfico torci-

do para el lado B de la literatura. En esa zona intermedia, zigzagueante, nace la obra de Puig: entre el cine y la literatura, sus palabras son siempre una forma de arañar la pantalla plateada.

Frente a la decepción del cine, frente a la revelación de que esa realidad no existía, frente a esa traición, Puig consumó una venganza literaria. El traicionó al cine con la literatura, y traicionó a la literatura con el cine; una doble traición que estructura sus textos. Los escritos de Puig están hechos de prosas literarias mezcladas con elementos de la narrativa cinematográfica y de ese engendro degenerado que es el guión. Diplomado en la escuela más maniaca de corte y confección, Puig zurce géneros diversos, a los que se suman el folletín, el teatro, etc., lo que lo convertiría en hacedor de una literatura transgénica, de la misma forma que mezclan los géneros femenino y masculino Molina en *El beso de la mujer araña*, y la Manuela, protagonista de la adaptación de la novela de José Donoso que Puig hizo para la película de Arturo Ripstein *El lugar sin límites*, adaptación incluida en *Un destino...* Por eso son esenciales estos libros, tanto por reunir guiones, la forma original de toda la literatura puiguiana, como por contener argumentos cinematográficos y otros escritos que pertenecen al impreciso género "proyecto de film". Tal como sucede con las películas, los textos de Puig también se "proyectan".

IV. Incluso, los textos puiguianos son transgénicos porque están confeccionados de géneros en tránsito, ni definitivos ni absolutos. El mismo Puig reescribió varios de ellos mudándolos de novelas a guiones, a obras de teatro, a comedias musicales. La reescritura como otra forma de estar en movimiento cinematográfico, de no parar de migrar. Como



prueba sustancial, en *Un destino...* se incluyen el proyecto de guión y la versión para musical de *El beso...*, que se suman a la novela y la obra de teatro también escrita por Puig. Además, hay una transfiguración en guión de un capítulo de *La traición de Rita Hayworth* que abre el libro *Los 7 pecados...* Realizada en México en 1974 a pedido del productor de TV Manuel Avila Camacho y titulada "Muestra gratis de Hollywood Cosméticos", este mediometraje transcurre durante una conversación entre Meche y Rosa, mientras Toto, hijo de la segunda, recorta fotos de actores y actrices de las revistas *Cinelandia* y *Cine Mundial*. Si tenemos en cuenta que la palabra "cosméticos" deriva de "cosmos = orden", no es difícil sostener que el orden de Hollywood maquilla a la literatura de Puig. La literatura se hace pop y pasa a incorporar de manera central lo que hasta ese momento era anulado: el glamour, la publicidad, el cine comercial de la fábrica de los sueños. Las estrellas de Hollywood (Loretta Young, Norma Shearer, Tyrone Power, Erroll Flynn y Robert Taylor) se montan a las charlas banales de patios latinoamericanos.

Recortes de otra realidad interfiriendo y creando una invención dual. Puig no renuncia a la posibilidad de contaminación entre la pantalla y la vida. Algo de la experiencia de la locura, esa donde la mente experimenta una confusión sensitiva entre realidad y ficción, hay en la literatura de la Puig, sin duda la más *loca* de la literatura argentina. ("Soy una mujer que sufre mucho. Si pudiera, cambiaría todo lo que voy a escribir en la vida por la felicidad de esperar a mi hombre en el zaguán de la casa, con los rulos hechos, bien maquillada y con la comida lista. Mi sueño es un amor puro, pero ya ves, estoy condenada a los amores impuros", le dijo la Puig a Tomás Eloy Martínez.) En 1968, el mismo año de la publicación de *La traición...*, Gore Vidal publicó *Myra Breckinridge*, relato de una transexual que construye su cuerpo con fragmentos de estrellas de Hollywood. En las brillantes reflexiones de esa novela de Vidal se traza un cuaderno de bitácora del amor impuro, de la relación esquizoide y demente entre cine y literatura. O sea, un mapa del corpus andrógino-literario-cinematográfico de Puig.

V. "Y salimos del cine caminando y papá decía que le gustaba Rita Hayworth más que ninguna otra artista, y a mí me empieza a gustar más que ninguna también, a papá le gusta cuando le hacía 'toro, toro' a Tyrone Power, él arrodillado como un bobo y ella de ropa transparente que se veía el corpiño, y se le acercaba para jugar al toro, pero se reía de él, que al final lo deja. Y a veces pone cara de mala, es una artista linda pero hace traiciones. Y decime papá todas las otras partes que te gustaron, cuál artista te gusta más ¿Rita Hayworth? y así íbamos a hablar toda la cena de la cinta, y no sería como verla de nuevo?" Esta cita larga, este fragmento que da título a la primera novela de Puig, este discurso de Toto tras ver *Sangre y arena* (1941), es fundamental para la obra en proceso de Puig. La reescritura como una forma de revisión. O, mejor dicho, como una alucinación de la otra escritura, de la cinematográfica. Mejor aun, no alucinaciones, espejismos. Porque en la pampa, cuando el cine se apagaba en ese desierto polvoriento, Puig andaba con la locura puesta en escena y su lenguaje verbal se formaba de reflejos, de claritos, de rulos hechos en un salón de belleza prosaica y cinemática. Al crear la novela pop latinoamericana, Puig rizó el rizo como una manera de *conocer* los límites de la literatura y el cine, si es que existen. Porque si sus personajes, como Toto y Molina, son grandes narradores de películas, no hay que olvidar que narrar deriva del latín *gnarus* = conocer. La narración en Puig sigue este sentido original y etimológico.

VI. Estos dos libros confirman el lugar central que ocupan en la obra de Puig *La traición de Rita Hayworth* y *El beso de la mujer araña* con sus personajes de Toto y Molina, genios de lámpara que cumplen el deseo puiguiano de alucinar películas. En los dos libros también hay un casting de otros textos recuperados: "Opium Tale", "Serena", "El amuleto de la buena suerte", "Claudia Muzio" y "Los 7 pecados tropicales", todos proyectos de guiones o argumentos de películas que son papeles secundarios, *starlets*, pero que son fundamentales para hacerse la película y para que funcione esa fábrica de espejismos llamada Manuel Puig, o la Manuela, como prefieran. Una fábrica que siempre es bueno recuperar. ■

Escuela de cine

Un lector nos dio la idea de elegir nuestras mejores tapas. Luego, un lector nos mandó una carta encantadora y que además revelaba un conocimiento profundo de la revista. Se trata del mismo lector, a quien le pedimos que escribiera un artículo libre sobre el último tercio de nuestra historia. **por LUCAS EMILIANO MARTINEZ**

Dos meses atrás, compré *El Amante* en un shopping del Centro. Cuando me acerqué con la revista al mostrador, el tipo que atendía me dijo: "Mirá, yo te recomiendo esta otra (me señaló un ejemplar de *Cine-manía*) que es para el espectador común, la que estás llevando es más para directores y estudiantes de cine"; le contesté que seguía *El Amante* desde hacía seis años y que no tenía ninguna intención de cambiar de revista. Debí haberle dicho unas cuantas cosas más: primero, que el muy prejuicioso había dado por sentado que yo era un espectador común y que esa era la primera vez que compraba la revista; segundo, que había largado un tremendo bolazo, un planteo sobre perfiles de lectores sin ningún fundamento. Tal vez tenía un arreglo con *Cine-manía*, revista a la que justo en ese número de *El Amante* se le dedicaba una nota en contra.

Después del exabrupto me quedé pensando y me pregunté: ¿quiénes leemos *El Amante*? Y luego de un descarte rápido concluí que mayoritariamente los que estudiamos humanidades, la gente relacionada con el cine, con el arte. ¿*El Amante* es una revista para intelectuales? Es más bien un refugio

para los que intentamos pensar el cine y el mundo desde el cine (¿o era al revés?). Yo pertenezco al grupo de los lectores fanáticos que nos creemos un poco dueños de la revista, por la importante razón de que hemos depositado demasiadas cosas en ella: amor, confianza, ideas, todo.

Somos gente educada por el cine y por *El Amante* que anda por ahí, suelta. Antes de comenzar a pensar en el balance de los últimos cincuenta números (¿qué?) releí el festivo número 100 (nota al margen: ¿por qué esta tapa salió en primer lugar? ¿Nada más que por el jueguito de palabras?). Siempre vuelvo a la parte en que todos hablan de sí mismos y de otro integrante de la redacción. Hoy deberían hacer lo mismo con la gente nueva que nunca se ha presentado. Además lo que dicen allí los "viejos amantes" es muy revelador, sirve para entenderlos luego cuando leemos sus críticas. Los lectores somos testigos de la relación que cada uno tiene con el cine, y agradecemos cuando nos la hacen más explícita.

En su editorial para el festejo de los cien números, Quintín reflejaba la esencia de la revista, su visión ética y política, su muy bien ganado lugar de prestigio e influencia en el horizonte de la crítica argentina, y también sus incertidumbres, sus búsquedas de siempre.

Un mes atrás escribía, anticipando la edición aniversario: "el futuro del cine es una incógnita apasionante", y agregaba: "el mes que viene celebraremos con ustedes esa falta de certeza, esa aventura del porvenir que justifica al menos otros cien números". Bueno... ya pasaron la mitad de esos cien números, y parece que el espíritu aventurero no abandonó a los "amantes".



Es cierto que la plana mayor de la revista está en otra, perdón, está abocada a otros proyectos; que las condiciones de trabajo son siempre adversas; que cada edición se festeja como una proeza deportiva, como otra carrera de obstáculos superada. Esto último siempre fue así, pero hoy más que nunca *El Amante* se plantea como un lugar de resistencia (¿uno de los últimos?) dentro del "panorama cultural" argentino, que combate el natural desgaste creativo y anímico que conlleva una publicación de tantos años con ideas y, sobre todo, con una gran convicción.

CHICHES DE BALANCE. Siempre a fin de año en *El Amante* sabemos que viene el número de balance: reseñas de todos los estrenos, listas, comentarios, de todo un poco. ¿De dónde iba a robar ideas sino de la revista misma? Igualmente varias cosas quedaron afuera por impresentables.

LAS NUEVE ESTACIONES. Son las notas que más me gustaron de los últimos cincuenta números (*EA* 101 al 150), las más placenteras a la hora de la lectura, a las que volví más de una vez, o simplemente las que a partir de un hecho mínimo lograron despertar mi curiosidad. Están ordenadas cronológicamente, y no incluyo críticas, cobertura de festivales ni dossiers (estos últimos reconozco no haberlos leído completos, igualmente en *El Amante* siempre se esmeran al hacerlos).

"Disecar al abuelito" (Hugo Salas, 101/25) Hugo Salas analizando la obra de Godard, no, Hugo Salas luchando contra la resistencia a todo posible análisis que le ofrece la obra de Godard.

"Amorosos amantes míos de mi vida" (Correo de Vicky, de Paternal. 101/2)

Se preguntarán qué hace un correo acá, recuerden que soy otro lector. Digamos que intento defender esa sección de la revista, seguramente una de las pocas (o la única) que acomoda su espacio disponible a la extensión de las cartas y no a la inversa, y que además suele generar verdaderas "polémicas" entre lectores.

Vicky de Paternal escribió la mejor carta que haya leído en *El Amante*. Me sorprende que alguien pueda escribir tantas cosas juntas en un correo de lectores, citar de semejante forma, relacionar todo con todo y deslizarse como por un tobogán. Salvando todas las distancias, esto trasladado a la crítica en la revista es Panozzo y Porta Fouz.

"Derecho a réplica" (Autores varios, 106/46)

En el balance 2000 todos los redactores se quejaban de algo que había salido publicado en *El Amante* durante ese año. Si uno repasa esas notas advierte que son un antecedente de la actual sección "Llego tarde", pero con la ventaja de que allí se reconsidera cualquier cosa publicada en la revista, no solamente la crítica de una película determinada. Supongo que no lo hicieron de nuevo porque si se están refutando todo el tiempo van a decir que no son una revista seria.

"La hora de la lectura" (Autores varios, 111/33)

Escritos (comentados) de Rohmer, Truffaut, Zizek y otros + lista de libros preferidos de la redacción. Mi gran problema con los libros de cine es que siempre tengo que elegir uno (y sí... si tenés que comprarte uno y sólo uno en toda tu vida, que sea *El cine se-*

gún Hitchcock, ya lo entendí. ¡Pero dónde cazzo se consigue!).

Con respecto a los libros, en un editorial de no me acuerdo cuándo, se prometió la llegada de *El Amante / Libros*, fue hace varios años...

"El cine está vivo" (Javier Porta Fouz, 114/34)

Tal vez la nota más audaz de estos cincuenta números. Me parece que fue un punto de inflexión en la revista, ya que sentó las bases de una nueva mirada sobre el cine y sus posibilidades, que hoy atraviesa a gran parte de los integrantes de la redacción. Todos ellos nos vienen gritando desde entonces que hay un cine que nos garantiza la felicidad, que nos dice que el mundo puede ser mejor y que es obligatorio para nuestra vida, y todo eso sin perder un ápice de lucidez. Y sí, tienen razón nomás.

"Un especialista insistente" (Alejandro Lingenti, 139/49)

Reacción frente a la columna de Jorge Carnevale en el suplemento Ñ de *Clarín*. Simplemente festejo que alguien haya salido al cruce de las barbaridades que este señor arroja semana tras semana en ese espacio. Lo que más me preocupa es por qué siempre lo leo, de puro masoquista nomás.

"Otras voces, el mismo ámbito" (Autores varios, 143/44)

Textos de la revista-libro *Km 111* o la primera vez que en *El Amante* nos recomiendan leer otra revista nacional de cine. Está muy claro el porqué de la recomendación.

"¿Qué es el cine choronga?" (Marcelo Panozzo y Javier Porta Fouz, 143/28) ▶



Varias veces he estado a punto de poner "choronga" en un buscador para ver qué sale, siempre me olvido. Está bien que este tipo de textos no aparezcan como críticas o como notas de opinión, porque son otra cosa que todavía no puedo definir.

"Erotismo en el cine" (Autores varios, 143/31)

Ya sé que estamos en *El Amante*, pero el texto de Querelle Delage reivindicando el sexo anal igualmente me sorprende, no por ser "fuerte" sino por su fuerza.

BATALLA CON TANQUES Y HORMIGUITAS.

Algo raro tenía que ocurrir para que Porta Fouz y Jorge García coincidieran en algo (un título). Bueno, no fue tan así. No pudieron con sus genios, o con sus ideas. Como para García el cine está muerto o en vías de extinción, el título fue sin paréntesis; el siempre esperanzado Porta Fouz sigue creyendo en el futuro del cine (y del país), a pesar de todo, y metió los paréntesis por las dudas. Este rollo se entiende mejor leyendo tres números atrás, en *EA* de julio, la introducción de la nota "El año de la sequía (¿definitiva?)".

Pero lo que estaba (está) ocurriendo nada tenía que ver con batallas entre cinéfilos y neocinéfilos. Desde *El Amante* se advierte desde hace un tiempo que está en juego la práctica misma de ir al cine, y es esa amenaza la que se pretende combatir: las prácticas monopólicas de los sistemas de distribución y exhibición, la pobreza en la oferta

de estrenos y la imposibilidad casi absoluta de acceder a cierto tipo de cine en nuestro país. Para ello en la revista se ha apelado a todo tipo de recursos editoriales: notas *in extenso*, tapas provocativas, alteración en el orden regular de las secciones y la creación de una nueva sección ("No estrenos").

Por la nota mencionada, la de la sequía, algunos medios acusaron a *El Amante* de hablar al pedo, de abrir el paraguas antes de que llueva. Allí se habla del bajísimo número de estrenos de junio y también de la postergación de varias fechas de estreno, entre muchas otras cosas. En julio pasó lo mismo por las vacaciones, pero desde agosto comenzaron a estrenarse entre seis o siete películas por semana. ¿Entonces los que se quejaron tenían razón? Sólo en parte, porque en la nota se dejó claro que el tema de la cantidad era solamente una de las aristas del asunto y no la más importante. La calidad de lo que se estrena es baja y (eje central del informe) el cine americano y el nacional copan el mayor porcentaje de la cartelera.

Me gustaría que en *El Amante* se hable solamente de cine y no de políticas de distribución y exhibición, y ese tipo de cosas. Pero ese purismo es imposible con la situación actual, y entonces *El Amante* "debe" hablar de esas cosas, es su obligación, aunque tenga que recurrir al impacto de ciertas imágenes y frases, aunque se arriesgue adelantándose a ciertos acontecimientos.

LISTA DE LISTAS. Hacer una lista es algo

siempre arbitrario, hacer una lista de listas ya es el colmo. ¿Para qué sirve una lista (cinéfila, discófila, bibliófila)? No lo sé, y eso que vivo haciéndolas. Esta superlista (bah, este rejunte) tiene como única finalidad mostrar las películas más votadas por los amantes cada vez que decidieron ponerse a elegir las mejores (según parámetros de tiempo o ubicación geográfica) a lo largo de los últimos cincuenta números.

De los cuatro balances anuales saco las tres películas más votadas (no entra el 2004 porque, claro, todavía no hay balance; pero aun así agreguen las dos de Linklater). De las listas especiales (películas nacionales, películas norteamericanas desde *Titanic* y películas de la historia) agrego las cinco más votadas. Eso da un total de 22 (porque hay repeticiones) y están colocadas por orden alfabético. Conviven el cine clásico norteamericano, Rohmer, Spielberg, Lynch, el cine oriental más reciente y prestigioso, Favio, el nuevo cine argentino, el cine *made in USA* actual: *Moulin Rouge!*, Sofia Coppola, ambos Anderson, Stiller, Sandler. En estos cincuenta *Amantes* que pasaron, estos fueron algunos de los elegidos. Los amigos nuevos y los de siempre, a todos les llegó la invitación para el festejo de los 150.

Atrápame si puedes (S. Spielberg)
 Con ánimo de amar (Wong Kar-wai)
 Cuento de verano (E. Rohmer)
 El camino de los sueños (D. Lynch)
 El ocaso de una vida (B. Wilder)
 Embriagado de amor (P. T. Anderson)
 En construcción (J. L. Guerín)
 Gatica, el Mono (L. Favio)
 La Ciénaga (L. Martel)
 Las vírgenes suicidas (S. Coppola)
 Los exóticos Tenenbaum (W. Anderson)
 Más corazón que odio (J. Ford)
 Moulin Rouge! (B. Luhrmann)
 Mundo grúa (P. Trapero)
 Pizza, birra, faso (Caetano / Stagnaro)
 Primer plano (A. Kiarostami)
 Recursos humanos (L. Cantet)
 Sed de mal (O. Welles)
 Silvia Prieto (M. Rejtman)
 Un oso rojo (A. Caetano)
 Un tiro en la noche (J. Ford)
 Vértigo (A. Hitchcock) **A**

Rescate en el tiempo

Bogdanovich es un crítico y realizador que tuvo prestigio en los 70 pero luego se convirtió en un marginado de Hollywood. Milagrosamente, ya son cuatro los títulos en DVD que recuperan su carrera.

MIRALOS MORIR, *Targets*, Estados Unidos, 1968, dirigida por Peter Bogdanovich, con Boris Karloff, Tim O'Kelly, Arthur Peterson. (AVH)

La anécdota, relatada con lujo de detalles por el propio Bogdanovich en la pista de comentarios (afortunadamente, subtitulada en español), es la siguiente: Karloff le "debía" a Roger Corman un par de días de trabajo.

¿Podría el joven asistente realizar un largometraje utilizando la deuda del viejo actor, algunas escenas de un film estrenado hacía unos años y varias latas de película virgen?

La respuesta es *Targets*, debut absolutamente extraordinario que genera de inmediato una cierta melancolía por un Hollywood que ya no existe. Dos elementos llaman poderosamente la atención a la hora de enfrentarse a esta reliquia moderna. La primera de ellas es la no tan solapada crítica a la proliferación de armas de fuego en la sociedad norteamericana, sin estridencias ni bajadas de línea, detrás de la genérica historia de un *all american boy* que un buen día decide asesinar a toda su familia y disparar sin ton ni son a todo aquel que se cruce por su mira. La segunda, oculta detrás de una factura tan artesanal como profesional, es la cinefilia sin fronteras de un film que genera encantamientos. La idea de un loco suelto detrás de la pantalla de cine, acribillando a los espectadores mientras disfrutan "una de terror con Karloff" (Orlok en la ficción), y el mismo actor como héroe nominal de la historia, resulta de por sí llamativa. Pero es en los detalles de la trama y en la entrañable actuación del –por aquel entonces– octogenario actor donde radica el secreto del éxito de una película que destila amor por el cine.

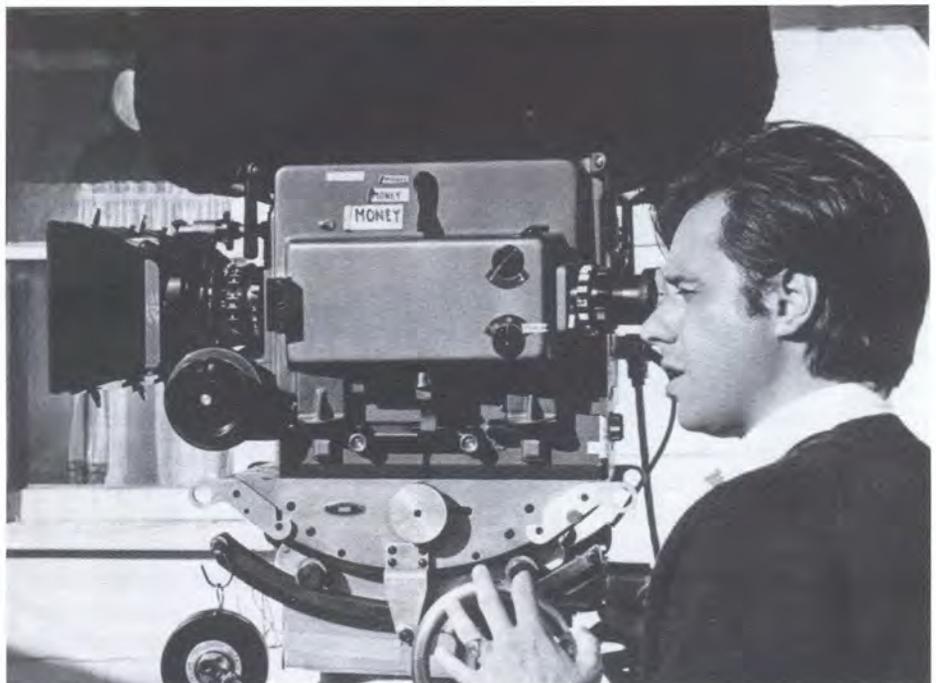
La edición en formato digital de esta clase de títulos, alejados de la categoría de clásicos y poco conocidos a nivel popular, merece celebrarse como todo un acontecimiento, máxime si, como en este caso, se ofrece una copia de excelente calidad y algunos

extras como complemento para su visión: ver y escuchar a Bogdanovich relatando el proceso de rodaje de su ópera prima resulta un verdadero lujo. **Diego Brodersen**

LA ULTIMA PELICULA, *The Last Picture Show*, Estados Unidos, 1971, con Jeff Bridges, Timothy Bottoms, Cybill Shepherd, Cloris Leachman. (LK-Tel)

Una buena forma de darse una idea del deterioro del cine de Hollywood o, al menos, del cine realizado en EE.UU. y legitimado por la propia industria, es revisar las nominaciones al Oscar de 1972. *La última película*, del entonces desconocido Peter Bogdanovich, una historia sombría sobre el fin de una era, ambientada en un pequeño pueblo de Texas en la década del 50, filmada en blanco y negro cuando el color ya estaba definitivamente instalado, con actores que no habían alcanzado la fama, como Jeff Bridges o Cybill Shep-

herd (que debutaba), o fuera del mainstream, como el fordiano Ben Johnson, recibió nada menos que ocho nominaciones. Finalmente se alzó con dos (los actores de reparto, Johnson y Cloris Leachman) y perdió en varios rubros con *Contacto en Francia*, pero la idea de que una película semejante hoy en día participe tan centralmente en la entrega de premios es impensable. Obra cinéfila de un director cinéfilo, *La última película* es el canto del cisne del cine clásico y su nostálgico y atribulado lamento bien puede aplicarse ahora a la carrera del propio Bogdanovich. El DVD es el lugar exacto donde recordarla y ponerla en la perspectiva del cine americano de los últimos años. No sólo por la belleza que deriva de apreciar una preciosa fotografía en blanco y negro –un arte casi perdido– ni tampoco por la posibilidad que brinda de recrear una película casi perfecta en su me- ▶



Peter Bogdanovich en rodaje. El año es 1971.



El éxito y el fracaso en la carrera de Bogdanovich: *Luna de papel* y *Daisy Miller*.

por formato. La edición de *La última película* en DVD tiene además la enorme ventaja de contar con un documental que, gracias a la presencia de Bogdanovich, se convierte en una verdadera lección de cine. Más allá de las bienvenidas anécdotas, desgranadas con infrecuente sinceridad por el director, el análisis de algunas secuencias y de su construcción a través del montaje, como una pelea a puños entre Jeff Bridges y Timothy Bottoms, es de una claridad extraordinaria. **Gustavo Noriega**

LUNA DE PAPEL, *Paper Moon*, Estados Unidos, 1973, dirigida por Peter Bogdanovich, con Ryan O'Neal y Tatum O'Neal. (AVH)

Tercer éxito consecutivo de Peter Bogdanovich, *Paper Moon* no nació de una idea original del director como *The Last Picture Show* y *What's Up Doc?* (esperamos que esta última salga pronto en DVD en Argentina). La historia de una relación padre-hija aunque nada en la narración indique que lo son. Rodada en blanco y negro y ambientada en 1935, la película tiene un trabajo de fotografía que sigue asombrando por su belleza. Además, es la prueba definitiva del clasicismo absoluto del realizador. Es este clasicismo lo que permite que la historia de época sea más creíble y que, sin renunciar a los avances técnicos de los setenta, la narración fluya con una rara perfección. Si bien en algunos aspectos está claro que no es la mejor película del realizador, hay que decir que es una de las mejor filmadas de toda su carrera. Se nota que tenía libertad, tiempo y energía para poner todo en este film, y lo hizo con una maestría que sin duda recuerda a los grandes directores del Hollywood clásico. El trabajo de profundidad de campo es equiparable al de cualquier película de aquella época. Las escenas muy sutilmente

filmadas en plano secuencia son brillantes. El fotógrafo, Laszlo Kovacs, cuenta algunos consejos brindados nada menos que por Orson Welles, un nombre que viene a nuestra mente cuando vemos varias de las escenas del film, aun cuando el universo de ambos directores sea tan distinto. Tampoco podemos dejar de pensar en John Ford cuando aparecen esos cielos tan impresionantes en el paisaje. Como buen realizador vinculado con el cine clásico, Bogdanovich demuestra aquí que un film que no nace como un proyecto propio puede ser de todas formas una gran película.

El documental que acompaña la edición en DVD dura unos 30 minutos y, como era de esperar, es apasionante. De lo mucho que se dice allí, destaco una frase ya mítica de Orson Welles, amigo de Bogdanovich. Cuando PB lo llama a Welles para preguntarle si le parecía bien cambiar el título original de la novela *Addie Pray* por el de *Paper Moon*, Orson le contestó: "Ese título es tan bueno que no es necesario hacer una película, podés entrenar el título solo". **Santiago García**

DAISY MILLER, EE.UU., 1974, dirigida por Peter Bogdanovich, con Cybill Shepherd, Barry Brown. (AVH)

En la presentación del film que se ofrece como material extra en este DVD, Peter Bogdanovich confirma lo que todos sabemos: hoy *Daisy Miller* es una película olvidada. Y en realidad todas las obras comentadas en esta sección nos provocan una inmensa alegría a los cinéfilos: por un lado, están editadas de forma impecable, con unos documentales tan perfectos que intuimos en ellos la mano del propio Bogdanovich, y por el otro, luchan contra el olvido de una de las obras más significativas del cine norteamericano de las últimas décadas. Es razonable que *The*

Last Picture Show y *Luna de papel* estén editadas en DVD, pero que además podamos disfrutar de *Daisy Miller* y *Míralos morir* es todo un acontecimiento. Por eso es tan importante el formato del DVD, porque a la calidad de imagen hay que sumarle la recuperación de películas muy valiosas que, como en estos casos, vienen acompañadas por un excelente material de referencia, producto de gente que, como Bogdanovich, valora mucho la historia del cine. En un documental que dura menos de 15 minutos, el realizador explica la situación frente al estreno, el desprecio de la opinión pública por su romance con Cybill Shepherd y la famosa frase que le dijo Cary Grant: "No le digas a la gente que son felices, no les gusta escuchar eso a las personas, no les gusta porque ellos no lo son". *Daisy Miller*, adaptación de la novela de Henry James, fue un rotundo fracaso y provocó el comienzo del fin del romance de Bogdanovich con el público y el establishment de Hollywood. Sus viejos amigos estaban muy viejos o ya no estaban, y se acercaba una nueva generación que renegaba del pasado. Este film, que juega con la comedia americana veloz y ácida, se torna poco a poco en un relato profundamente romántico, lleno de tristeza. Una película de época como "las que se pusieron de moda una década más tarde" pero muy afín a la mirada nostálgica del realizador. Cuando el protagonista camina por el Coliseo romano parece estar en una sala vacía de Texas o en la escena final del autocine en *Míralos morir*. El propio director quería ser el protagonista del film, lo que demuestra claramente que el romanticismo de la historia era mucho más que el espíritu del libro adaptado: era el estado de ánimo de Bogdanovich. Un dato curioso, si uno ve el film y la historia que narra. **SG**

DIRECTO A VIDEO

Mentiras, alas y susurros

Este mes, como tantos otros, tres películas con poco y nada en común: una buena historia real desaprovechada, una miniserie basada en una obra de teatro y una recomendable película francesa.

EL FABULADOR, *Shattered Glass*, EE.UU., 2003, dirigida por Billy Ray, con Hayden Christensen, Peter Sarsgaard, Chloë Sevigny. (LK-Tel)

Si no fuera porque la puesta en escena es chata y semeja los apuros del mal telefilm, esta podría ser una pequeña sorpresa. La historia está basada en un caso real: un periodista que se pasa un largo tiempo publicando reportajes y noticias falsas. El problema de la película, con buen elenco y ritmo, sin imaginación en lo visual, no es de orden técnico sino de pertinencia. El verdadero tema del film es —o debería ser— la relación entre el hecho y la verdad, la manipulación de la verdad y, finalmente, la creación de la verdad. La gran pregunta es por qué a este fabulador no se lo descubre en tres años. Y la respuesta tiene menos que ver con la irresponsabilidad de un medio periodístico que con la idea de que el periodismo ha creado un molde para la realidad que, una vez conocido, permite acomodarle cualquier hecho para que se torne creíble. Y, desgraciadamente, tal cosa se diluye en lo que los estadounidenses aman: el cuento de caída y redención, el cuento del pecador arrepentido, de falta y castigo. Pero no deja de ser interesante que el cine haya creado al mismo tiempo que el periodismo un molde para la ficción que debe ser respetado para que el espectador pueda aceptarlo. La vida, los discursos sobre la vida, se han transformado en objetos creados en serie. Finalmente, *El fabulador* hace con el espectador lo mismo que el personaje del film con la verdad: cortarla a la medida de sus menores expectativas. **Leonardo M. D'Espósito**

ANGELES EN AMERICA, *Angels in America*, EE.UU., 2003, 352', dirigida por Mike Nichols, con Al Pacino, Meryl Streep, Emma Thompson. (AVH)

Sí, sí, es una miniserie televisiva y esta es una revista de cine. Pero hay muchos nombres vinculados con el cine en las seis horas que dura el asunto. Y, claro, también mucho

teatro. Lo interesante de *Angeles...*, basado en la celeberrima obra de Tony Kushner, es que requiere algo más que un teatro para poder verse (es en gran medida una reflexión sobre el poder alucinatorio del espectáculo). Entonces la miniserie parecía una buena alternativa. Pero hete aquí que, al rato de verla, nos damos cuenta de que el asombro, la ironía y la reflexión que surgen del texto sólo pueden apreciarse en el teatro, con la tramoya a la vista y la doble perspectiva de que un ángel es un arnés es un ángel. Las actuaciones de la miniserie son, claro, teatrales, pero la puesta en escena es, claro, televisiva. Y la tecnología hace que todo aquello que debía mantener su costado de "es pero no es", directamente sea, perdiendo la potencia del original. Lo mismo vale decir de la cantidad de temas "relevantes" que se manejan y declaman. En una puesta teatral, donde el énfasis es un elemento constitutivo, estos textos son potentes. La televisión, ojo desnudo que desnuda los componentes de la realidad hasta lo obscuro, aparece como marca de camelo. Quien esto escribe recomienda ver *Angeles en América* no por lo que quiere ser (la trasposición de una obra cómico-épica) sino por lo que es: la demostración de que hay límites entre artes y formatos que sólo puede quebrar la inteligencia exprimida al máximo. **LMD'E**

EL ENSAYO, *La répétition*, Francia / Canadá, 2001, dirigida por Catherine Corsini, con Emmanuelle Béart, Pascale Bussièrès, Dany Levy. (SBP)

El cine francés desaparece de las pantallas argentinas, excepción hecha de algunos grandes nombres —así y todo, con cuentagotas— y las consabidas comedias populares con aroma a baguette. *El ensayo* no entra en ninguno de estos dos grupos y su realizadora, Catherine Corsini, pertenece a una generación de cineastas galos que sólo es posible conocer a través de los festivales de cine y TV5. Retrato



Al Pacino y Meryl Streep en *Angeles en América*.



AHORA EN VIDEO POR JUAN P. MARTINEZ



Emmanuelle Béart en *El ensayo*.

Íntimo de la relación entre dos mujeres, es la clase de film que no posee la estridencia de las producciones con "gancho", sea este los choques de autos, una escena de violación de diez minutos o Depardieu. Aquí, Béart y Bussières componen a dos amigas cuya relación algo patológica a lo largo de los años termina componiendo un moderadamente interesante estudio de caracteres. Mediante un tono medido y poco propenso a las explosiones, la realizadora vuelve a un territorio que ya había investigado en *La Nouvelle Eve* (1999) y que tiene puntos de contacto con el cine de otras compatriotas: Claire Denis y Catherine Breillat. Pero a diferencia de esta última Catherine, a Corsini le interesan —mucho más que la exploración de la sexualidad femenina— los pequeños derrapes y derrames psicológicos de la vida cotidiana. En *El ensayo* conviven la pasión, el odio, los celos y la atracción/rechazo —diferentes caras de una misma moneda— de dos personajes simbióticos. Puede verse como un psicodrama o como un film de suspenso, mérito para nada menor de una película que susurra y que, justamente por ello, pasa inadvertida. **Diego Brodersen**

ELF, EL DUENDE, dirigida por Jon Favreau. (AVH)

Por fin, luego de casi un año de haberse estrenado (con poco éxito, como suele pasar aquí con las buenas comedias) llega al video esta locura navideña que es la segunda película del actor Jon Favreau (la primera se llama *Made* y está bastante bien) y que la protagoniza el inigualable gigantón Will Ferrell. Aprovechamos este espacio para decirles que la vean y para pedir por favor que se estrene *Anchorman*, la siguiente ferrelleada, que es uno de los picos más altos de la Nueva Comedia Americana. Comentario (de *Elf*) en EA N° 141.



Will Ferrell en *Elf*, alimentándose.

EL HOMBRE ARAÑA 2, dirigida por Sam Raimi. (LK-Tel)

El regreso del hombre arácnido fue todo un acontecimiento para quienes amaron la primera parte, ya que en varios aspectos es bastante superior. Algunos detractores de la anterior se pasaron al bando defensor y otros permanecieron imperturbables. Pero sin dudas lo mejor de la película es que ignora aquella irritante ley del universo de los superhéroes que dice que nadie debe saber la verdadera identidad de la superpersona en cuestión, y acá se entera hasta el perro. **Polémica en EA N° 147.**

EL QUINTETO DE LA MUERTE, dirigida por Joel y Ethan Coen. (Gativideo)

Con esta remake de la divertida —aunque algo avejentada— película de Alexander Mackendrick, los hermanos Coen —con Ethan como codirector por primera vez— parecen haber perdido la brújula por completo. Cien interminables minutos de una comedia negra sin una pizca de gracia, sólo salvada por momentos por Tom Hanks, que igualmente no es ni un cuarto del gran actor que es en *La terminal*. En contra, más una nota sobre remakes en EA N° 146.

HARRY POTTER Y EL PRISIONERO DE AZKABAN, dirigida por Alfonso Cuarón. (AVH)

Si algo les faltaba a las versiones cinematográficas de la saga de Harry Potter era un director. Por suerte contrataron a Cuarón y las cosas mejoraron muchísimo, aunque sin llegar a las alturas de la obra maestra del mexicano, *La princesita*. Cuarón le agrega a la saga toda la emoción, la oscuridad y el ritmo que las anteriores películas no tenían. La siguiente entrega la está filmando Mike Newell, de quien no se sabe qué pensar, y "dicen" que la quinta parte la va a dirigir... ¡¡¡Mira Nair!!! A favor en EA N° 146.

YO ROBOT, dirigida por Alex Proyas. (Gativideo)

El estreno de esta seudoadaptación asimoviana y el de *Las mujeres perfectas* dieron pie a un simpatísimo dossier sobre robots en EA N° 148, ilustrado con una linda y polémica tapa. Muy superior a toda la obra anterior de Proyas pero con algunos problemas y Will Smith, la película ha tenido algunos defensores, ninguno de los cuales escribió la crítica publicada en el antedicho número, firmada por quien suscribe y que no es ni muy a favor ni muy en contra.



Mondo Macabro

SEXO, EMPANADITAS CHINAS Y VIDEO

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

X SANTIAGO GARCIA

MIÉRCOLES 10

EL GATO NEGRO, *The Black Cat* (1941, Albert S. Rogell). Cinecanal Classics, 13.05 hs.

CODIGOS DE GUERRA, *Windtalkers* (2002, John Woo). Cinecanal, 19.50 hs.

HEY, ¿DONDE ESTA MI AUTO?, *Dude, Where's My Car?* (2000, Danny Leiner), con Ashton Kutcher y Seann William Scott. Fox, 22 hs.

Como este mes le dedicamos un especial a la comedia americana y como don Jorge García está de viaje (ambas cosas se relacionan, como imaginarán), en esta sección destacamos títulos incluidos en esa categoría. Este film es un fiel representante de esta clase de películas y expulsará con alegría a todos aquellos que se sientan ajenos a este tipo de comedias. Una obra llena de ideas sorprendentes.

JUEVES 11

GIULIETTA DE LOS ESPIRITUS, *Giulietta degli spiriti* (1965, Federico Fellini). Europa, Europa, 17.40 hs.

JACKASS, LA PELICULA, *Jackass: The Movie* (2002, Jeff Tremaine). Movie City, 23.55 hs.

VIERNES 12

NIDO DE RATAS, *On the Waterfront* (1954, Elia Kazan). Retro, 14 hs.

POLYESTER (1981, John Waters). Cinemax, 16.30 hs.

BEEMAN EL MAGNIFICO, *Get to Know Your Rabbit* (1972, Brian De Palma), con Tom Smothers y John Astin. Retro, 22 hs.

Delirante film dirigido por Brian De Palma donde, entre todos los momentos de comedia, se destaca la presencia de Orson Welles como maestro de magia. La libertad con que De Palma le permite reírse de sí mismo (al tiempo que lo homenajea) al gran actor-director-mago la convierte en una película obligatoria para todos los cinéfilos del mundo. También actúan Katharine Ross y John Astin.

SABADO 13

LOS PROFESIONALES, *The Professionals* (1966, Richard Brooks). Retro, 14 hs.

LA VERDAD SOBRE CHARLIE, *The Truth about Charlie* (2002, Jonathan Demme). Movie City, 16.25 hs.

SOUTH PARK, BIGGER, LONGER AND UNCUT (1999, Trey Parker). I-Sat, 22 hs.

Extraordinaria película basada en la gran serie de animación creada por Trey Parker y Matt Stone. Un compendio de todos los temas y características del programa de televisión reunidos en una sátira política sin concesiones. Una mirada sobre la sociedad muy inteligente, por encima de las tonterías de Michael Moore y con una eficacia cien veces mayor. Estados Unidos entra en guerra contra Canadá; Saddam Hussein maltrata al diablo, que es su amante; Terrance y Philip son censurados; la resistencia intenta ordenar todo; Kenny... bueno, eso no lo vamos a contar. Como si esto fuera poco, las canciones también merecen una página de gloria en la historia de la música en el cine, y la película es muy pero muy divertida.

DOMINGO 14

BESAME, TONTO, *Kiss Me, Stupid* (1964, Billy Wilder). Retro, 20 hs.

MUERTE EN VENEZIA, *Morte a Venezia* (1971, Luchino Visconti). Retro, 22 hs.

LUNES 15

LA CORTE MARCIAL DE BILLY MITCHELL, *The Court-Martial of Billy Mitchell* (1955, Otto Preminger). Cinecanal Classics, 14.45 hs.

ABAJO EL AMOR, *Down with Love* (2003, Peyton Reed). Movie City, 20.20 hs.

CORAZON DE CABALLERO, *A Knight's Tale* (2000, Brian Helgeland), con Heath Ledger y Rufus Sewell. AXN, 22 hs.

Contrariamente a lo que piensan algunos de mis compañeros de redacción, este interesante ejercicio de género basado en el anacronismo es para mí uno de los films más estimulantes de la última década. Pero con la amplitud de criterio que me caracteriza y parafraseando al rey de la amplitud, don Jorge García, sólo diré: para ver, evaluar y que el lector saque sus propias conclusiones.

MARTES 16

LUGARES COMUNES (2002, Adolfo Aristarain). HBO Plus, 13.30 hs.

MESAS SEPARADAS, *Separate Tables* (1958, Delbert Mann). Cinecanal Classics, 20.15 hs.

MIÉRCOLES 17

NI IDEA, *Clueless* (1995, Amy Heckerling). Universal, 16 hs.

NADA QUE HACER, *Rien à faire* (1999, Marion Vernoux). Europa, Europa, 20.05 hs.

LAURA (1944, Otto Preminger), con Dana Andrews y Gene Tierney. Cinecanal Classics, 22 hs.

En un mes en que Cinecanal Classics pasa varios films de Preminger, no podía faltar *Laura*. Película obligatoria dentro de la historia del cine y uno de los exponentes clave del policial negro. Sorprendente e imborrable historia con la lógica (es decir, poca lógica) de los policiales negros, donde los climas y la estética se imponen por encima de todo.

JUEVES 18

DULCE AMISTAD, *Beautiful Thing* (1996, Hettie McDonald). I-Sat, 17.20 hs.

EL CUENTERO, *Il Bidone* (1955, Federico Fellini). Europa, Europa, 23.50 hs.

CHOCOLATE, *Chocolat* (1988, Claire Denis), con Isaach De Bankolé y Giulia Boschi. Europa, Europa, 22 hs.

Opera prima de la realizadora Claire Denis, la misma de *Trouble Every Day* y *Bella tarea*. Como siempre en su cine, la ambigüedad prevalece por encima de cualquier juicio sobre sus personajes en esta historia de una mujer francesa en Africa. Comptió en el Festival de Cannes.

VIERNES 19

CIUDAD DE DIOS, *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles y Kátia Lund). Cinemax, 23.45 hs.

LA MOSCA, *The Fly* (1958, Kurt Neumann). Cinecanal Classics, 20.20 hs.

ROBIN Y LOS SIETE GANGSTERS, *Robin and the 7 Hoods* (1964, Gordon Douglas), con Frank Sinatra y Dean Martin. Cinemax, 15.15 hs.

Película protagonizada por el Rat Pack pero a medias. Están, sí, Sinatra, Dean Martin y Sammy Davis Jr., pero en lugar de Peter Lawford y Joey Bishop aparecen Bing Crosby y Peter Falk. Una de las clásicas películas de este grupo, con excelentes momentos, grandes voces y alguna que otra cosita demasiado fechada que atenta un poco contra su vigencia como clásico. ¡Pero andá a juntar a esos cantantes en una misma película! (Sinatra canta *My Kind of Town*).

SABADO 20

EL HOMBRE DEL OESTE, *Man of the West* (1958, Anthony Mann). Retro, 15.50 hs.

SANGRE Y VINO, *Blood and Wine* (1996, Bob Rafelson). MGM, 22 hs.

CARNE (1968, Armando Bó), con Isabel Sarli y Víctor Bó. Space, 23.50 hs.

Mientras que mediocres directores de la historia del cine argentino se han ido hundiendo con los años a pesar de haber sido muy prestigiosos en su momento, la figura de Armando Bó se ha ido elevando a lo largo de las décadas. Este film es uno de los más inteligentes, irónicos, autoconscientes y brutalmente personales de toda su carrera. Y sí, la famosa frase "Carne sobre carne" pertenece a esta rarísima película. Para sorprenderse y plantearse todo el cine de nuevo.

DOMINGO 21

UN PRINCIPE EN NUEVA YORK, *Coming to America* (1988, John Landis). Cinecanal, 14.45 hs.

LA CEREMONIA, *La cérémonie* (1995, Claude Chabrol). Europa, Europa, 22 hs.

LUNES 22

CUENTA CONMIGO, *Stand by Me* (1986, Rob Reiner). HBO, 13.30 hs.

GORKY PARK (1983, Michael Apted). MGM, 19.30 hs.

LA HORA DE LAS NIÑAS, *The Children's Hour* (1961, William Wyler), con Shirley MacLaine y Audrey Hepburn. Cinecanal Classics, 22 hs.

Un clásico imprescindible de la temática lesbica en la historia del cine mundial y una verdadera rareza para el Hollywood clásico. Excelentes actuaciones de Shirley MacLaine y Audrey Hepburn. Notable película con un

discurso mucho más avanzado de lo que se interpretó en su momento. El habitual estilo barroco de Wyler adquiere aquí especial importancia en la puesta en escena. La película está basada en la obra de Lillian Hellman. Wyler ya había realizado una versión anterior en 1936 pero el tema del lesbianismo, presente también en la obra, fue ignorado por completo.

MARTES 23

EL VIAJE DE LOS CONDENADOS, *Voyage of the Damned* (1976, Stuart Rosenberg). Europa, Europa, 19.20 hs.

LOS EXCENTRICOS TENENBAUM, *The Royal Tenenbaums* (2001, Wes Anderson). Cinemax, 22 hs.

JUICIO EN NUREMBERG, *Judgment at Nuremberg* (1961, Stanley Kramer), con Spencer Tracy y Marlene Dietrich. Cinecanal Classics, 12.50 hs.

El comprometido Stanley Kramer le ha entregado a la historia del cine varios films mediocres pero muy valiosos para entender la época en la que fueron realizados. Aún hoy divierte analizarlos desde ese punto de vista. Este trabajo es particularmente curioso; filmado con un estilo que perjudica gravemente su discurso, permite no obstante entender toda una manera de ver el cine. Y tiene un elenco espectacular que incluye a: Spencer Tracy, Marlene Dietrich, Burt Lancaster, Richard Widmark, Montgomery Clift, Judy Garland y Maximilian Schell. Este último ganó el Oscar a mejor actor por este film.

MIÉRCOLES 24

PERSONA NON GRATA (2003, Oliver Stone). Cinemax, 16.15 hs.

LA MALVADA, *All about Eve* (1950, Joseph L. Mankiewicz). Cinecanal Classics, 19.35 hs.

JUEVES 25

FIEBRE DE SANGRE, *The Gunfighter* (1950, Henry King). Cinecanal Classics, 11.20 hs.

PEDRO EL NEGRO, *Cerny Petr* (1964, Milos Forman). Europa, Europa, 23.50 hs.

EL TRIUNFO DE LOS NERDS, *A Night at the Roxbury* (1998, John Fortenberry), con Chris Kattan y Will Ferrell. I-Sat, 21 hs.

Otra comedia fundamental de la última década. Film perfecto y compacto que cuenta la historia de los hermanos Steve y Doug Butabi, dos "jóvenes" obsesionados por entrar al club nocturno más selecto de la ciudad. Inolvidables actuaciones de Chris Kattan y Will Ferrell (también guionistas) y de un elenco que incluye a Molly Shannon, Dan Hedaya y a Richard Grieco haciendo de sí mismo. La película tiene escenas dirigidas por Amy Heckerling aunque no figura en los títulos. Lo mismo pasa con los aportes de Jim Carrey en el guión.

VIERNES 26

TRES EN UN SOFA, *Three on a Couch* (1967, Jerry Lewis). Retro, 19.10 hs.

HASTA EL LIMITE, *Rush* (1991, Lili Fini Zanuck). Universal, 22 hs.

EMBRIAGADO DE AMOR, *Punch Drunk Love* (2002, Paul Thomas Anderson), con Adam Sandler y Emily Watson. HBO, 23.45 hs.

Obra maestra contemporánea que fusiona el universo del gran cineasta Paul Thomas Anderson con el no menos interesante mundo del cómico Adam Sandler. Ambos se multiplican y alcanzan un nivel pocas veces visto. A pesar de su duración, la intensidad de todo lo que ocurre en la película produce un efecto persistente en el espectador. O al me-

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



Videoteca no convencional desde 1986

PICCADILLY
GENERAMA
VIDEOS-DVD

Lambare 897 (Sarmiento ab 1600)
e-mail piccadillygenerama@hotmail.com



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

Hijo de Ríos

nos eso nos pasó a nosotros en esta revista. Si no la vio, ya es hora de hacerlo.

SABADO 27

LAS MANOS DEL DIABLO, *Frailty* (2001, Bill Paxton).

Movie City, 15.35 hs.

JACKIE CHAN WHO AM I, *Ngo si sui* (1998, Jackie Chan y Benny Chan). AXN, 20 hs.

DOMINGO 28

EL BESO DE LA MUERTE, *Kiss of Death* (1947, Henry Hathaway). Cinecanal Classics, 16.50 hs.

EXODO, *Exodus* (1960, Otto Preminger). Cinecanal Classics, 22 hs.

LUNES 29

LOS VIAJEROS, *Along the Great Divide* (1951, Raoul Walsh). Retro, 14 hs.

LOS FAVORITOS DE LA LUNA, *Les favoris de la Lune* (1984, Otar Iosseliani). Europa, Europa, 20.10 hs.

CRUISING (1980, William Friedkin), con Al Pacino y Paul Sorvino. Retro, 22 hs.

Polémico proyecto que antes de terminar en manos del director de *Contacto en Francia* había intentado llevar a la pantalla Brian De Palma. La historia se centra en una serie de asesinatos en clubes nocturnos para gays. Circularon muchas versiones del film, según la censura de cada país. Protagonizada por Al Pacino, aún en la cumbre de su carrera.

MARTES 30

MARCHE O MUERA, *March or Die* (1977, Dick Richards). Europa, Europa, 20.05 hs.

EL HOMBRE QUE NUNCA ESTUVO, *The Man Who Wasn't There* (2001, Joel Coen). HBO Plus, 23.45 hs.

LA AVENTURA DE SULLIVAN, *Sullivan's Travels* (1942, Preston Sturges), con Joel McCrea y Veronica Lake. Cinecanal Classics, 14.55 hs.

En su breve pero extraordinaria carrera, Sturges cambió el rostro de la comedia para siempre. Este film, que cuenta la historia de un director de cine millonario dispuesto a convivir con los vagabundos para conocer la verdad del pueblo, es una pieza clave dentro de la carrera del realizador, ya que se trata de la más directa, noble y lúcida declaración de amor por la comedia que se haya hecho jamás. Un clásico de clásicos.

Después de *Volver*, Space es el canal de cable que más programa cine argentino clásico (y no tan clásico). Lamentablemente sólo lo exhibe a la mañana, reservando títulos más recientes o de culto para los horarios centrales. No obstante, debo decir que la señal se destaca por la calidad de las copias que ofrece: una buena cantidad de los films exhibidos están en muy buen estado, incluso mejor que en sus ediciones en vídeo. Hace un par de meses, Space tuvo una excelente idea: programar esas mañanas con cierto criterio de selección. Para noviembre se eligieron varios títulos de dos cineastas argentinos de gran relevancia y que representan un caso inédito en nuestro cine: Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, padre e hijo respectivamente.

La carrera de Torres Ríos incluyó *La vuelta al nido* (1938), un film muy avanzado para la época, tras cuyo fracaso el director explotó una vena más comercial. Afortunadamente, hacia el final de su carrera pudo retomar un cine más personal. Torre Nilsson fue el primer autor al estilo europeo de nuestro país, y su aparición marcó un quiebre en la historia del cine nacional.

Debido a la fecha de cierre de este número de *EA*, sólo anunciaré dos films del padre: *En cuerpo y alma* (10/11 a las 11.05) y *El hijo del crack*, codirigida por Torre Nilsson (11/11 a las 10.30). Ambas películas están protagonizadas y producidas por Armando Bó, y corresponden a la etapa más comercial de Torres Ríos.

En cuanto a Torre Nilsson, se emitirán diez títulos:

Días de odio, adaptación del cuento de Jorge Luis Borges *Emma Zunz*. (15/11 a las 10)

Fin de fiesta, interesante film basado en la novela de Beatriz Guido y protagonizado por Leonardo Favio y Graciela Borges, con una notable actuación de Lautaro Murúa (en la que, creo yo, se inspiró para su papel en *Invasión*, de Hugo Santiago) y con un trabajo de Arturo García Buhr que mi amigo don Jorge García califica de "actuación prehistórica". (16/11 a las 8.25)

Un guapo del 900 (17/11 a las 10), basado en la obra de Samuel Eichelbaum, cuenta con memorables actuaciones y una sorprendente austeridad narrativa.

La mano en la trampa (18/11 a las 9.20) es

un film representativo del universo claustrofóbico del director, intensificado por su relación con la escritora y guionista Beatriz Guido. Varias escenas memorables jugadas por algunos de los actores fetiches de Torre Nilsson.

Piel de verano (19/11 a las 10.20) marca un interesante giro en la carrera de Nilsson: alejada del barroquismo y del encierro de *La casa del ángel* y *La mano en la trampa*, es una amarga historia de amor que transcurre en la playa.

La siguiente semana arranca con *Homenaje a la hora de la siesta* (22/11 a las 8.45) que pertenece, junto con *La chica del lunes*

(24/11 a las 9.05) y *Los traidores de San Angel* (25/11 a las 10.05), a la etapa de coproducciones internacionales que siguieron al reconocimiento del director fuera de Argentina.

Son films curiosos, con elencos insólitos y con resultados poco satisfactorios.

Sin embargo, como ocurre con sus producciones históricas, permiten rastrear las características del autor en temáticas poco afines a Nilsson.

Esa misma semana se exhibe *La terraza* (23/11 a las 10.05), que parece un ejercicio de la Generación del 60 dirigido por su padrino y mentor.

Para bien y para mal, un film fechado, con todos los actores de aquel momento. Resulta especialmente divertido ver a Graciela Borges junto a una piscina hablando de Alsogaray, entre otras cosas.

Para finalizar el ciclo, se exhibe *La guerra del cerdo* (26/11 a las 10), que pertenece a la última etapa de la carrera del cineasta, donde regresa a su pasión por la literatura.

El film, realizado 25 años después de su ópera prima *El crimen de Oribe* (1950), es, como en este caso, una adaptación de Adolfo Bioy Casares y uno de los films menos vistos del director. Santiago García

Disparen sobre El Amante

CORREO DE LECTORES

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

Señores tan humanos de *El Amante*:

Pocas veces leí una crítica donde la voluntad del crítico por encontrar fallas se hiciera tan patente como en la del señor Gustavo Noriega a la película *Les Triplettes de Belleville* (hasta le puso el elocuente título de "Todo mal", y según parece ni los dibujos le gustaron porque ni los menciona, o sí le gustaron y por eso, justamente, no los menciona). Esta manía de estar en contra sí o sí de lo que acumula elogios es muy perjudicial para el disfrute del cine, pero a algunos críticos el cine les gusta menos de lo que creen: en realidad, usan las películas como plataformas de las que hacer despegar su engruimiento y su larga fila de jactancias. Gustavo Noriega se jacta, por ejemplo, de que no cualquiera va a vencerlo de las virtudes de *Les Triplettes*, de que El no es un hueso fácil y mucho menos un esnob que se va a largar a decir que *Les Triplettes* es buena para quedar bien. Una actitud demostrada de sobra por gente como Quintín al escribir sobre *Magnolia*, una punta de números atrás. Precisamente, por aquella época dejé de comprar *El Amante*. Me molestaban un par de prácticas excesivas que número a número iba encontrando en la revista. Prácticas identificatorias del perfil de *El Amante*, claro, y al que no le guste que no la compre, por supuesto. Empecé a comprarla de nuevo unos números atrás y veo que, por más que algunos nombres ya no estén, y otros ocupen su lugar, y que Quintín no esté tan presente como antes, la revista sigue mostrando más o menos lo mismo: a la mayoría de quienes escriben las películas de hoy les parecen una excusa para hacernos saber que cine era el de antes y no la porquería que vemos ahora; siguen prestando muchísima atención al aspecto "humano" de las películas, como el señor Gustavo Noriega, para quien los personajes de *Les Triplettes* carecen de humanidad; cuentan sin reparo alguno partes de la película que el espectador debería descubrir por sí solo. Esta

debe de ser una de las principales fallas de todo crítico: anticiparle al espectador, con lujos de detalles, lo que va a ver, robarle la sorpresa, escatimarle la posibilidad de descubrir, de sorprenderse. Es lo que hace Noriega al contar, por ejemplo, el episodio de la rana reventada por el tren. ¿Había necesidad de robarle ese momento al espectador? ¿Usted cree, señor Noriega, que a quien no ha visto la película le va a hacer la misma gracia saber de antemano que la rana no puede escapar de su suerte? Cuando compraba la revista años atrás, a Noriega se le ocurrió contar el final de *Dulce y melancólico* (otra de las metidas de pata de la revista que me hicieron obviarla tanto tiempo). No puedo entender cómo todavía no le han entrado en la cabeza cosas mínimas del arte de la crítica y se permiten barbaridades semejantes. Las críticas de *El Amante* hay que leerlas después de ver la película. Si no, se corre un alto riesgo. Y con respecto al factor "humano", creo que deberían dejar en claro antes de usarlo qué cosa es lo de "humano" que tanto les gusta ver en las películas. Puede que piensen sobre la cualidad de "humano" algo muy distinto a lo que el director denostado crea acerca de tal cosa. Recuerdo que Rohmer era alguien muy humano para ustedes. Al menos es lo que decía el crítico que escribió sobre *Cuento de verano* en el número 98: "Sus películas nos hacen más humanos". Bueno, ahí hay una ayudita. Sylvain Chomet no se parece mucho a Rohmer, al menos no provoca lo mismo mirar una película de Rohmer que *Les Triplettes*. El problema es que si el paradigma de lo humano es Rohmer, Gustavo Noriega es cualquier cosa menos humano. Digo, Rohmer es luminoso, amoroso con sus personajes, nada avaro, parece apenas acariciarlos, dejarlos hacer, mientras que Gustavo Noriega con sus palabras es opaco, odioso, egoísta, porque ni al espectador deja tranquilo y lo único que se propone, aparte de arruinar la sorpresa, es encontrar

mugre, y si no la encuentra ensuciar (resulta que para el señor Noriega un débil mental -El lo llama "tarado"- no puede ser bueno, tampoco pueden serlo tres ancianas -El las llama "viejas decrepitas"- que encima, gran pecado, se alimentan de ranas. Señor Noriega: si una película muestra a alguien que no puede comunicarse con el mundo, ni siquiera con su abuela, o muestra a alguien que no quiere comunicarse, que vive solo y no ejercita la facultad humana de hablar porque no quiere, por ejemplo, ¿deja de ser "humana" y hay que tirarla a la basura? La psicosis del personaje, que a usted le sirve para denigrar la película, ¿no es propia de los humanos? Y otra cosa: ¿qué hago con mi colección de capítulos de *La Pantera Rosa*, tan mudos todos ellos?). Y ni hablar de Quintín, para quien los obreros carecen de toda capacidad para emocionarse con la música (algo humano si lo hay) y no digamos interpretarla -eso al menos escribió a propósito de *Tocando el viento-*; son palabras que a pesar del tiempo transcurrido todavía me duelen, no solamente por lo duras e insultantes, sino también por lo estúpidas. A pesar de todo voy a seguir comprando la revista, quizá meramente porque *Cinemania* es peor y porque *Haciendo Cine* llega de tanto en tanto a mi pueblo. Como saludo, lo menos que quisiera desearles es que "sigan así". No haría falta, de cualquier manera, porque desgraciadamente no hacen otra cosa.

Roberto Giaccaglia

Gracias, amantes:

El primer número de la revista tenía en la tapa una imagen de Seahaven Island o el mayor set de televisión jamás construido para transmitir en vivo y en directo la vida de un hombre común, Truman Burbank, las 24 horas del día, los 365 días del año, bla, bla, bla. Ese fue uno de mis films preferidos de ese año, junto con *Titanic* y *El sabor de la cereza*. También ese 1998 fue el

primero de mis años de cinéfilo patológico. Luego de ver la película de Cameron unas 5 ó 6 veces en menos de un mes, decidí que lo mío era ir al cine, a cualquier hora, en cualquier sala, a ver cualquier cosa. Así fue como descubrí que existía vida más allá de Hollywood, que en el cine norteamericano todo tiempo pasado había sido mejor, que el cine argentino incluía *Tango* (con su nominación al Oscar) pero también *Pizza, birra, faso...* y demás cuestiones, todas juntas y desordenadas, sin demasiado criterio (*Más allá de las nubes* me hacía sentir tan "culto" y "elevado" como *El sabor de la cereza* –estrenadas con una semana de diferencia– y frente a mis amigos del cine presumía de lo que yo había descubierto y que ellos se perdían). Para ese entonces cursaba el segundo año de la carrera de Medicina, y fue también gracias al cine que decidí que eso no era lo mío y empecé Comunicación Social. En octubre se estrenó *The Truman Show*, y tras la euforia que me produjo, y al ver que una revista dedicaba su portada a reproducir un fotograma de la película, la compré sin pensarlo demasiado. Fue entonces cuando dejé de considerarme un cinéfilo solitario, un alienado de la pantalla; ustedes le dieron forma a ese nuevo mundo en el que vivía. El año siguiente, 1999, fue el mejor que recuerdo en materia de estrenos (también para ustedes, según su número de balance de ese año); por supuesto seguí comprando la revista, ya decididamente como fanático, al punto de que no sabía si disfrutaba más de ver una película o de leer la crítica en *El Amante* y los puntajes. No creo que pudiera haberme ocurrido algo similar con otras publicaciones: no per-

der un solo número, sufrir cuando dejaron de salir por un mes, discutir con los críticos como si estuviéramos tomando un café, llamándolos por su nombre, mejor dicho por su apellido (que Noriega estuvo perfecto con tal cosa, que a Porta Fouz se le fue la mano, que quién es este "nuevo" que dice esta boludez, que García aprovechó una vez más sus reseñas de televisión para destruir estrenos que tuvieron a toda la redacción a su favor, etc., etc.). Uno ya conoce los gustos, las ideas y las formas de cada uno, extraña a los que se van y desconfía de los que llegan, porque hay una historia común y una relación definitivamente amorosa entre la revista y sus lectores, al menos entre los más fieles. Personalmente, con el bajísimo nivel de estrenos que estamos teniendo actualmente, el cine ya no me inyectaría como antes, si no fuera por sus polémicas y sus esfuerzos por promover la variedad dentro de semejante contexto cultural marketinero y globalizado. Desde aquellos primeros descubrimientos cinéfilos hasta hoy, siento que mi relación con el cine es, digamos, más sofisticada, que puedo encontrarme en una sala retorciéndome de furia en solitario mientras desde la primera fila hasta la última se festeja con carcajadas y hasta con aplausos cada escena de una cinta tan mediocre como *Las invasiones bárbaras*. O sea que *El Amante* también hace escuela, más allá de que hoy tenga una escuela en el sentido más literal o edilicio del término. Y este año se mudaron con la escuela a Córdoba, ciudad desde donde les escribo. ¡Por fin nos conocimos las caras! No pude asistir a todos los cursos, así que espero que vuelvan el próximo año. Su visita a Córdoba,

más el hecho de que mi idea de la votación de las mejores tapas haya prendido (y tan rápido) entre ustedes, son dos motivos de festejo que sin duda incluiré en mi balance de fin de año, junto con *Roma, Escuela de rock, La terminal, Inseparablemente juntos*, y demás de 2004. Y desde ya me estoy preparando para la que supongo va a ser la emoción más grande del año: presenciar a pocos metros de distancia el reencuentro de Céline y Jesse en *Antes del atardecer*. Bueno, por ser un lector que nunca les ha escrito más de tres o cuatro líneas seguidas, reconozco que esta vez se me fue la mano, pero digamos que era una tarea pendiente. Y como, por supuesto, nunca está todo dicho, ya volveré a escribirles. Felicitaciones por los 150, mis saludos a todos, y ¡¡¡vamos por los 300!!!

Lucas Emiliano Martínez

Saludos, amantes:

Ya que Santiago García la mencionó en el último número, volvió a nacer en mí la necesidad de decirles algo que tenía atragantado desde hace seis años y que cada vez que escucho la mención de esta película no puedo dejar de incomodarme. Elegida la mejor película del 98. Elogios de la revista. El entusiasmo me llevó al cine de la calle Corrientes a verla. Sala llena. Un religioso silencio que rara vez se ve en un cine. Una expectativa notable. Comienza la película: primer plano de un hombre manejando un auto por un terreno árido, preguntando, levantando pasajero. Sí, está bien, como dijo Ricagno en la crítica, el tipo ya está muerto y metido como en un cajón desde el principio. Digamos que hasta ahí no me entusiasmó demasiado pero

[HTTP://WWW.VIDEONEWFILM.COM.AR](http://www.videonewfilm.com.ar)

**NEW
FILM**
VIDEO CLUB
CINE ARTE

**CINE
CLASICO
Y DE
AUTOR**

**MAS DE
8000 TITULOS
ALQUILER / VENTA**
**OPERAS
DOCUMENTALES**

**SERVICIO
DE CONSULTA**
**CINEMANIA
EN CD-ROM**

**CINE Y FOTOGRAFIA:
CURSOS PARA VER
LO QUE OTROS
NO VEN**
**DVD
ZONA 4**

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820

LUNES A VIERNES: 10 A 22 / SABADO, DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22

Disparan sobre El Amante

la película prometía. Estaba contada con oficio y el director la sabía llevar. Pero el desastre vino después.

La insólita introducción del personaje del viejo sirve para que le prestemos demasiada atención. El viejo acepta el encargo del señor Baadi, lo que nos interesa aun más. Pero, ¡oh, no!, el viejo se explaya con un discurso molesto, vacío y sumamente leve. En ese momento pensé: o Kiarostami hace lo que tiene que hacer y la película se retira con decoro, o arruina todo lo que fue construyendo hasta ese momento. Es decir, o Baadi se mata y la argumentación del viejo queda en ridículo esfuerzo, o el señor Baadi no se mata y la que queda en ridículo es la película. Entonces, ¿qué hace Kiarostami? ¿Muere Baadi? ¿Se salva? ¡No, señores! Como quien pega un volantazo, cambia el registro de la película. Nos muestra a los extras sonriendo, a él filmando, al protagonista fumando mientras espera, mientras suena una conocida melodía. Sería muy difícil describir el grado de desconcierto que hubo en la sala cuando terminó la película. Supongo que la expresión "tomada de pelo" cruzó por la cabeza de la mayoría de los espectadores. Y por la mía. Supongo que Kiarostami, deseoso de dar un mensaje optimista y de respaldar el argumento del viejo que da título a su película, no quería mostrarse abiertamente naif y contrabandear un cierre para que cada uno "saque sus propias conclusiones". Seis años estuve con ganas de escribirles sobre la (muy) sobrevalorada *El sabor de la cereza*, y ya que García (Santiago) sugirió que Kiarostami tenía películas mucho mejores que esta (y que no tuve oportunidad de ver aún), no pude resistir la tentación contenida durante más de un lustro. Me gustaría saber si soy el único que tiene esta impresión.

Leonardo Vélez

Sobre la crítica de *Peligrosa obsesión*:

Cuando leí la primera línea, es decir, que *Peligrosa obsesión* era un film interesante, rápidamente creí que se trataba de una ironía y que esa lamentable película (lamentablemente es una película) iba a ser ajusticiada en lo que restaba del texto. Pero no. De manera increíble Juan P. Martínez de-

fendió este vergonzoso título con una desfachatez que hace quedar a las críticas de la revista *Gente* como lúcidas y profundas reflexiones sobre cine. Yo sufrí *Peligrosa obsesión* en el cine a raíz de un intercambio pactado. Hice que mi hermana menor —una no-cinéfila que se niega sistemáticamente a ver films en blanco y negro precisamente por no tolerar la ausencia de color en la pantalla—, se sentara conmigo en casa a ver en video *Los tallos amargos*, a cambio de lo cual yo debía acompañarla al cine a ver la película argentina cuyo estreno ella esperaba con ansias. Lo más irritante (y erróneo) de la crítica de Juan P. Martínez es el final, cuando dice que la película tuvo alguna idea más allá de la de ganar dinero. Esto es absolutamente inconcebible. Ya desde el elenco uno puede advertir cuál fue la idea de los productores al elegir una pareja protagónica conformada por Pablo Echarrí y Mariano Martínez, dupla a la que JPM defiende argumentando que son carismáticos y "frescos", algo que es, por lo menos, confuso. ¿Son Echarrí y Martínez un kilo de tomates? ¿Qué significa que un tipo sea fresco? Después, una brasileña que está fuerte y escenas filmadas en Brasil. ¿Para venderla más fácil? Nooooo, lo hicieron porque eran elementos importantes para el desarrollo de la historia. Si a todo esto le sumamos que *Peligrosa obsesión* fue hecha por Telefé, un canal que filmó a Natalia Oreiro cantando en Estados Unidos una canción cuyo estribillo decía "Ay, que sí, que sí", a Diego Torres corriendo peligro de ser violado en una cárcel de provincia y a Guillermo Francella esquiando en Bariloche, y encima producida por Carlos Manuelita Mentasti, decir que a esta gente le importaba algo más que el dinero en una película —no olvidemos— protagonizada por Pablo Echarrí y Mariano Martínez hace sospechar que, en este caso, hubo de parte de JPM una falta total de capacidad como crítico de cine y de razonamiento como persona. Defendió la película malinterpretando algo que es su principal defecto y única causa de realización. Y para colmo, tenemos que soportar las propagandas en Telefé que anuncian lo bien que le está yendo a su película comenzando con la frase "Primero

el cine argentino", con lo cual pretenden hacernos creer que yendo a ver *Peligrosa obsesión* somos unos patriotas que ayudamos a vencer por una vez la supremacía norteamericana en las carteleras. Detrás de ese "Primero el cine argentino" pergeñado con toda la intención de mentir, está en realidad Carlos Mentasti diciendo "Miren qué buena está la película, miren cuánta gente ya la vio, tienen que verla ustedes también porque ando necesitando cambiar el auto y mi hijo me rompe las pelotas para que le pague un viaje a Ibiza con la novia". Desgraciadamente, yo colaboré con este pedido y lo hice de manera consciente, pues cuando me senté en la butaca sabía muy bien quién producía la película y quiénes actuaban en ella. Es lógico entonces pensar que la vi lleno de prejuicios, pero si *Peligrosa obsesión* hubiese resultado una buena película yo lo habría admitido, porque no soy un necio y porque otra cosa que también sabía cuando me senté en la butaca es que es perfectamente posible que un buen film reúna la mentalidad lucrativa de su productor con la concepción artística del director (¿Walter Wanger / Fritz Lang le suena a alguien?). Tal vez hubiese mantenido mi idea acerca de que el principal motivo para la realización de la película ha sido el dinero (no lo niego, por el *cast*; piénsenlo tan sólo un poco: aquí el *cast*, con Mentasti detrás, es revelador a más no poder), pero no hubiese podido afirmar que era el único. No es este el caso, y a mi juicio *Peligrosa obsesión* es no sólo una película comercial, sino una película comercial y mala al margen de eso. Para terminar y cambiando de tema. Santiago García: no me explico cómo pudiste y cómo se te permitió elogiar *Misión: Imposible II* y, a un centímetro de distancia, hacer lo propio con *Vértigo*, de Hitchcock. Y para rematarla decir que *Misión: Imposible II* no se rige por moda alguna. Tal vez tengas razón, aunque yo creía que la protagonizaba Tom Salvo en *Magnolia nunca en mi vida supe decir una sola línea con verosimilitud pero tengo mucha pinta y mucha plata, así que jódanse todos* Cruise. Por otro lado, me gustó *Lesbianas de Buenos Aires* y te felicito por la película. Saludos para todos.

Jerry Siegel

Carne de cañón, carne de exportación

LOS MUERTOS, Argentina, 2003, 76', dirigida por Lisandro Alonso, con Argentino Vargas.

La recepción. Las películas de Lisandro Alonso son artefactos inusuales, verdaderos ovnis cinematográficos del cine vernáculo. Estos films llegan a destiempo y despiertan reacciones que van desde una importante dosis de desdén crítico (*La libertad*) hasta la aprobación casi a libro cerrado de una propuesta que tiene más de exótica que de original (*Los muertos*). Algunos medios pasaron por alto los aportes realizados por el primer film de Alonso, al que calificaron con rapidez de "propuesta extrema" y típica de "un cine que gusta a una cinefilia elitista y exclusiva".

Con el segundo largometraje, las cosas cambian un poco: hay en el medio una invitación rimbombante a participar en Cannes (invitación que tuvo también *La libertad* pero que en su momento quedó asociada al exotismo del festival), hay un estreno limitado a una sala (algo que se vuelve un instrumento necesario de resistencia frente a la alternativa de caer en las salas comerciales para combatir contra tanques nacionales y extranjeros), y además, un público específico que asiste con regularidad a ese tipo de salas (estamos hablando del Malba y la sala Leopoldo Lugones). Este costado de pertenencia, que en un momento pudo resultar agresivo en su afán de participar del circuito comercial, es sin embargo aceptado y festejado en un circuito alternativo. Los mismos medios que calificaban con frialdad el primer largo de Alonso, festejan calurosamente el segundo (pese al retroceso que este último implica dentro de su filmografía). Esta determinación de festejar el espacio del gueto tiene una implicancia política que, contraria a la celebración de algún tipo de diversidad, denigra la propuesta y el espacio que otro tipo de cine podría plantear dentro del circuito comercial. La elección de estrenar en salas pequeñas está atravesada por una doble incertidumbre: competir en un espacio inhóspito en términos de recepción crítica y de recuperación económica. La exhibición de *Los muertos* en el TMGSM, así como la de *Lesbianas de Bue-*

nos Aires actualmente en el Malba, es una apuesta política que no ha generado productividad alguna en la recepción crítica que aprueba ciegamente cuando se trata de ovnis fuera de órbita, pero que descuartiza sin criterio cuando se trata de propuestas que implican una renovación de aire dentro del circuito comercial.

¿Y... entonces? El segundo opus de Alonso lo encuentra como a pocos directores argentinos, en un pleno manejo de los elementos formales, en verdadero virtuosismo (el trabajo con el sonido y el trabajo de cámara son de un preciosismo inusual en estas pampas). Sin embargo, a diferencia de la integridad y la coherencia de su primera película, *Los muertos* adolece de un extraño aroma *for export*. Y esto no se debe a su particular elección de acciones dramáticas ("¡oh, un chivito muerto en un solo plano sin cortes!", "¡ah, qué sexualidad tan salvaje!", "¡pintoresco!, ¡pintoresca manera de conseguir miel!", "¡bonita toltería rudimentaria en medio del monte!")—de por sí determinadas en una diégesis que reclama ficción y derrapa en el realismo irreflexivo—, sino precisamente a la ausencia de un proyecto que reflexione sobre la forma narrativa (algo que sí sucedía en *La libertad*). Podrá decirse que son dos proyectos diferentes, pero el cine de Alonso (hasta ahora) parece sentirse a gusto en ese lugar intermedio entre la artificiosa puesta en escena y el ojo observador de conductas documentadas (al fin y al cabo sus películas son seguimientos obsesivos de los personajes). Y en ese espacio de tensión que tan buenos frutos ha dado al cine moderno, *Los muertos* supone un paso atrás. Hay elementos desperdigados, virtuosismo, pero faltan ideas. Ni tan saeriano ni tan flahertiano (calificaciones apresuradas para un film que pretende algo más que eso), el artificio queda trunco; el documento, inconexo. Alonso, pese a este traspié, sigue siendo uno de los directores jóvenes argentinos más importantes y de mayor interés, cuya carrera hay que seguir, cuidar y no aprobar a cualquier precio. **Federico Karstulovich**

Pavlov's dog

EL PERRO, *Le chien*, Argentina / España, 2004, 96', dirigida por Carlos Sorín, con Juan Villegas, Pascual Condito, Walter Donado.

El trailer rezaba que este era un film acerca de gente verdadera. Nosotros, los hombres plásticos, ya sabíamos por los antecedentes—*Historias mínimas*— que aquella verdad estaría en clave de un realismo que se inclinaría hacia el documental y que, por supuesto, contaría una historia mínima. La de un hombre, Juan Villegas, y su dogo, ligado a él por casualidad, que lo obligará a dedicarse a ser expositor en ferias caninas. Por sus facilismos reductores, esa realidad creada por Sorín no dista de la que aparece en *Luna de Avellaneda* de Juan José Campanella, donde, por ejemplo, el político es la némesis del club barrial aunque nunca se demuestre su supuesta (y al parecer, obvia) hijaputez. En el film de Sorín todos parecen tener algo que esconder excepto Juan Villegas y su perro. Lo pavloviano del asunto se hace evidente en la introducción de la música allí donde pueda despertar una emoción, en el uso de personajes como receptáculos vacíos donde entran preconceptos sobre la corrupción, la bajeza, la miseria o sus antónimos, y la creación de situaciones arbitrarias que sólo implican un determinado tipo de respuesta por parte del espectador. Un ejemplo: cuando nos enteramos de que el dogo es retardado sexual, de que no servirá para procrear y de que, por ende, no producirá ingresos, el entrenador le pide a Villegas el dinero que este le debía, traicionando la ola de altruismo—por la que llegó a regalarle la gorrita que le habían dado "cuando fue a EE.UU."— que catalizó la promesa del perro reproductor. En el final se expone este mecanismo de laboratorio: Villegas busca al can desaparecido y la cámara dobla una esquina; la música estalla y vemos al dogo demostrando que la argentinidad no es lo único que está al palo. Que el pasaje de un perro de cuatro a dos patas sea la culminación emotiva del film confirma la confianza de Sorín en su máquina de estímulos basada en una pulcra sández y en la respuesta babosa del público hambriento de personajes "verdaderos". **Juan Manuel Domínguez**

El cine solo

FAMILIA RODANTE, Argentina / Brasil / Francia / Alemania / España / Reino Unido, 2004, 103', dirigida por Pablo Trapero, con Liliana Capurro, Graciana Chironi, Ruth Dobel, Carlos Resta.

El tercer largometraje dirigido –y guionado– por Pablo Trapero puede servir como ejemplo privilegiado de los problemas de crecimiento que experimentan algunos realizadores pertenecientes al llamado, sin atisbo de originalidad, Nuevo Cine Argentino. Si bien creo que no se le puede exigir a cada cineasta que con cada nueva película entregue una fuerte dosis de sorpresa, creo también que los estrenos de las nuevas películas de Martel, Alonso y Trapero en 2004 depositan un interrogante sobre sus carreras (¿estancamiento?), aunque en el caso de Trapero los síntomas ya estaban en *El Bonaerense* (2002). No se trata de afirmar que *La niña santa*, *Los muertos* y *Familia rodante* sean malas películas, pero de alguna manera revelan que sus directores son más autoristas que los más fanáticos críticos autoristas. Para decirlo de manera veloz y tosca, estos directores se parecen cada vez más (y hasta demasiado) a sí mismos, lo que puede ser muy endogámico cuando se tiene una obra incipiente, recién inaugurada. Y ese parecido, que todavía genera resultados atractivos y hasta cautivantes en un cineasta tan extraño como Alonso y mantiene cierto interés gracias al trabajo obsesivo en Martel, en el caso de Trapero –ya en una tercera película– provoca una cierta asfixia, como si el director de *Mundo grúa* no renovara el aire. Y esa falta de oxígeno puede hacer que su cine provoque algo muy parecido a la abulia.

Familia rodante es una película estilísticamente compacta. Trapero decide una manera de filmar y la aplica con profesionalismo e incluso con talento. Los planos son cercanos, se respira intimidad con los cuerpos (cosa que por cierto no se había logrado en las tan mentadas y artificiosas, aceitosas escenas de sexo de *El Bonaerense*). Y la fragmentación de lo visible y lo sonoro –los múltiples cortes, los múltiples diálogos al unísono– no provoca el desbarranco del relato en un magma audiovisual desordenado. La textura clara y comprensible de la pe-



Graciana Chironi, la abuela de Trapero, otra vez homenajead.

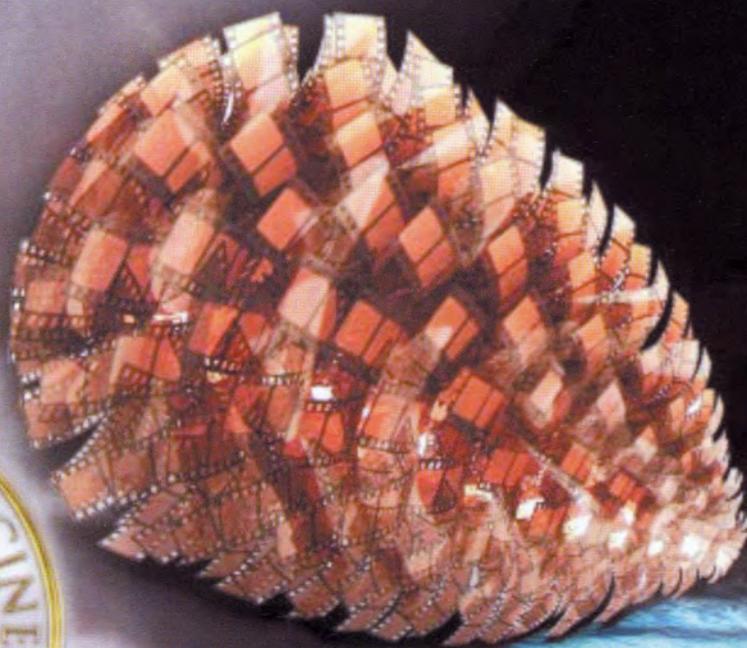
lícula se impone casi milagrosamente. Trapero demuestra mano firme y rigor al registrar (y en la posproducción). Pero esa disciplina no se aplica al mundo que elige honrar con su registro. Y es por esa autoindulgencia a la hora de crear la carne de su relato que *Familia rodante* es apenas la sombra de lo que podría haber sido. Para Trapero, la cámara y el registro de sonido constituyen un problema creativo y se aplica a su solución; sabe cómo sacarles el mejor jugo y en ese aspecto se convierte en un pensador del cine (piensa cine). Pero no pasa lo mismo con su acercamiento al mundo, y por lo tanto no va más allá de un fresco insípido de familia. Trapero insiste con su abuela, con Esquerro como actor, con las panzas, con gente que sabe de mecánica, con el GBA, con las *rutas argentinas* hasta el fin (hasta el fin de la lucidez que sí estaba en *Mundo grúa*, una película que se notaba cercana, experta, sentida, profunda). *Familia rodante* es una película que quiso observar pero se negó a descubrir de manera cuidadosa, incisiva. Los diálogos sobre el peaje, los asados, los tetra, los dos triángulos amorosos no indican la mano de un creador sino la aplicación de una fórmula. Esto se confirma y se ve amplificado en la indigesta situación alrededor de la muela de la esposa del personaje de Resta. Estamos lejos del Trapero con voz individual y comprometida de *Mundo grúa*. Las situaciones de *Familia rodante* son de un cineasta frío. Trapero parece estar enamorado, con razones, de su escritura audiovisual. Y tal vez también esté implicado con sus personajes y su derrotero, pero no les responde con dedicación, con

reflexión. Todo se reduce a diálogos costumbristas y situaciones arquetípicas (algunas muy añejas, otras de este nuevo cine que se hace viejo cuando insiste en mirarse el ombligo). Y entonces la mirada del realizador es poco productiva aunque mecánica, como una pala muy oronda, refulgente y vistosa que sale vacía de cada incursión en la tierra. Hace dos números Quintín escribió un texto elogioso (un texto seductor, un texto-encantador de serpientes) sobre *Familia rodante*. El título era "Viaje hacia el fondo del cine". Tal vez *Familia rodante* viaje hacia el cine. Y tal vez llegue incluso al fondo. El problema está en que el cine de Trapero no se contamina de ideas, de discusiones palpables, de lecturas, de visiones enriquecidas, de la apertura hacia el mundo. *Familia rodante* escarba el cine. Para ser más precisos y más justos con la historia del cine, hay que decir que escarba una parte reducida. Pero el nudo del asunto no está en cuánta historia del cine utilice Trapero como compañera a la hora de la travesía, sino en que a la vuelta del viaje lo que obtiene como souvenir es nada más que cine, sólo cine. Y seguramente es para casos como el de *Familia rodante* –un cine correcto pero una obra solipartista, poco interesada por el afuera y, así, poco interesante– para los que Godard escribió una de sus más grandes ideas como crítico. En el número 68 de *Cahiers du cinéma* (febrero de 1957), sobre *Hot Blood* de Nicholas Ray, JLG decía: "Todo el cine, únicamente el cine, he dicho hablando de Nicholas Ray. Pero este elogio lleva consigo una restricción: tal vez 'únicamente el cine' no constituya todo el cine". **Javier Porta Fouz**

del 11 al 18 de diciembre

PANTALLA PINAMAR

2004 - 2005



**Un encuentro de cine
junto al mar**



Instituto Cultural
Gobierno de la Provincia
de Buenos Aires



BsAs10

LA CIUDAD QUE QUEREMOS VIVIR, LA ESTAMOS HACIENDO HOY

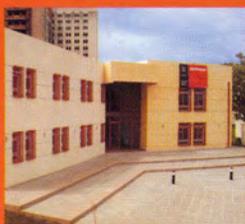
BsAs10 es el plan de obras de la Ciudad. Y es mucho más que eso. Es el compromiso de construir una ciudad diferente, donde cada uno de sus habitantes viva como debe vivir.

BsAs10 es la construcción de subtes y el arreglo de plazas. La recuperación del Teatro Colón y las obras en la ex-Casa Cuna. Decenas de nuevas escuelas y la pavimentación y el alumbrado de calles.

Algunas obras destacadas:

CENTROS DE SALUD

Dos nuevos Centros de Salud y Acción Comunitaria (CeSAC) se inauguran en el mes de octubre. Integrados a la Red de Atención Primaria permitirán mejorar el acceso a la salud y disminuir la derivación a los hospitales.



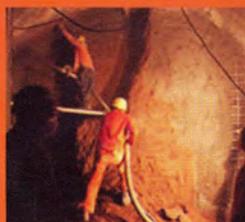
CeSAC 5 - Eva Perón y Piedrabuena

- 40 consultorios
- 2 sillones odontológicos
- Salas de Rayos X y extracciones
- Ecógrafos y Colposcopios
- Vacunatorio

CeSAC 20 - Ana María Janer y Charrúa

- 10 consultorios
- 2 sillones odontológicos
- Ecógrafo y colposcopio
- Vacunatorio

EXTENSION DE LA RED DE SUBTES



- **Línea A:** ya comenzaron las obras de construcción de 4 estaciones nuevas: Puán, Carabobo, Flores y Nazca.
- **Línea H:** después de 60 años, es la primera línea que se construye en la Ciudad. Está en marcha la construcción de 5 estaciones que unirán Once con Parque Patricios.
- **Línea B:** en el mes de marzo comienzan las obras de dos nuevas estaciones: Echeverría y Villa Urquiza.

www.buenosaires.gov.ar