

EL . AMANTE

CINE

Ciclo de documentales de directores argentinos en el cine Cosmos  
BALNEARIOS / EVITA CAPITANA / LA TELEVISION Y YO / H.I.J.O.S. / POR LA VUELTA /  
CIUDAD DE MARIA / LAS PALMAS, CHACO / PARTITION / RITOS DE FRONTERA

LA . SEMANA .

DEL

DOCUMENTAL

EPISODIO II EL AMOR EN TIEMPOS DE CLONES

COREA-JAPON 2002 TODAS LAS MAÑANAS DEL MUNDO

ROBERT KRAMER EL FINAL DEL CAMINO

JOHN MCTIERNAN Y *ROLLERBALL* CINE DE SUPERACCION

AÑO 11	Nº 123	JULIO 2002
ARG \$ 7,50	URU \$ 50	ISSN 150636



9 770329 260003



## Crítica de Cine

El 12 de agosto El Amante/Escuela comienza el segundo cuatrimestre.

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.

El Amante/Escuela es la forma de estudiar crítica de cine que sólo puede ofrecer la revista que cambió la historia de la crítica en Argentina. Además, cursando esta carrera, los alumnos accederán a nuestros recursos (proyecciones, videos, DVD, libros y revistas, pasantías). Por otro lado, cada materia podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

Materias del segundo cuatrimestre:

Cine norteamericano clásico

Documentales

Historia del cine II

Medios y escritura I

Teorías del cine I

Teorías del cine II

Los cómicos y la comedia

Crítica y críticos I

Director **Gustavo Noriega**

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

Informes [elamanteescuela@hotmail.com](mailto:elamanteescuela@hotmail.com) o 4854-2773

La inscripción comienza el 15 de julio. Reservá tu vacante

	2	Constantino de la Fuente
	4	Correo
<b>Estrenos</b>	6	Episodio II: El ataque de los clones
	12	Polémica: Cambio de vida
	14	Robert Kramer + Cités de la plaine
	18	Lilo & Stitch
	19	Juego de espías
		Vagón fumador
		40 días y 40 noches
		Mataperros
		Cálculo mortal
		La reina de los condenados
	20	Año Mariano
		John Q.
		I love you... Torito
		La suma de todos los miedos
		Herencia
	21	De uno a diez
<b>Semana del Documental</b>	22	Presentación
	26	Películas programadas
	32	Mercado de documentales
	34	Cuestionario a directores
<b>Mundial</b>	38	El AmanTV
	43	Bielsismo
	44	Fútbol y ficción
	47	John McTiernan
	52	El inquilino
<b>Guía de El Amante</b>	54	Video
	58	Cine en TV
	63	Picado

La situación actual de la distribución cinematográfica en Argentina se caracteriza por dos cosas: la primera es que no puede imaginársela peor; la segunda es que seguramente seguirá empeorando a medida que la crisis prosiga irresuelta. La devaluación y la parálisis total de la actividad económica dejaron a todos aquellos que quieren estrenar películas –pero no pertenecen a una compañía con base en EE.UU.– en un estado tal que ni siquiera con una importante afluencia de público se pueden cubrir siquiera los costos. Javier Porta Fouz desarrolla el tema en este número en lo que quería ser una descripción del mercado de los documentales pero que por imperio de la necesidad se convirtió en una descripción de la totalidad del negocio.

Convencidos de que despotricar contra la crisis en una actitud pasiva es un pasaporte seguro a la desaparición, *El Amante* sigue en movimiento. En ese sentido, la realización de la Semana del Documental, del 4 al 10 de julio en el cine Cosmos, que hemos organizado con la generosa colaboración de distribuidores y realizadores, viene a cumplir un doble propósito. Por un lado, recaudar fondos para hacer frente de una forma digna al creciente aumento del papel, aumento que no podríamos trasladar al lector. Y por el otro, aumentar la visibilidad de un género, el documental, que está surgiendo con un vigor y una diversidad estética notables. De esta manera nos enfrentamos de una forma realmente activa al terrible horizonte de monotonía ideológica, estética y de todo tipo que acecha en el futuro. Acompáñenos. ▣

## 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

**Colaboraron en este número**  
Tomás Abraham, Santiago  
García, Eduardo A. Russo,  
Jorge García, Silvia Schwarz-  
böck, Alejandro Lingenti,  
Marcela Gamberini, Lisandro  
de la Fuente, Diego Brodersen,

Leonardo M. D'Espósito, Javier  
Porta Fouz, Juan Villegas, Hugo  
Salas, Diego Trerotola, Marcelo  
Panozzo, Eduardo Rojas,  
Sergio Wolf, Mariana Gil Juncal,  
Alejandro Winograd, Federico  
Karstulovich, Marta Almeida,  
Laura Escobar, Manuel Trancón  
y Norma Postel

**Secretaría**  
Alejandra Chinni

**Cadete**  
Gustavo Requena Johnson

**Correctora**  
Gabriela Ventureira

**Meritorio de corrección**  
Jorge García

**Traducciones**  
Lisandro de la Fuente

**Gente de cierre**  
Mariela Sexer, Natalia  
Lardiés, Santiago García,  
Marcelo Panozzo, Diego  
Trerotola, Javier Porta Fouz.

**Diseño gráfico**  
Lucas D'Amore

**Correspondencia a**  
Esmeralda 779 6° A  
(1007) Buenos Aires,  
Argentina  
**Teléfonos**  
(541) 4326-4471 / 4326-5090  
Fax (541) 4322-7518

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

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

**Preimpresión, impresión  
digital e Imprenta**  
Latin Gráfica. Rocamora 4161,  
Buenos Aires. Tel 4867-4777

**Distribución en Capital**  
Vaccaro, Sánchez y Cía. SA  
Moreno 794 9° piso. Bs. As.  
**Distribución en el interior**  
DISA SA. Tel 4304-9377 /  
4306-6347

## Constantino de la Fuente, *in memoriam* (1933-2002)

por QUINTIN

Conocí a Tino hace unos veinticinco años, cuando yo empezaba a salir con Flavia. En realidad, en nuestro primer encuentro no llegué a verlo. Su hija me llevó a su casa, pero al ver que los mayores estaban usando el living, me introdujo sigilosamente en la cocina. Desde allí distinguí dos voces masculinas: una, más normal, era la de Tino. La otra era enfática y doctoral. Intrigado por la gravedad de la charla, descubrí a través de la puerta que la conversación versaba sobre el estado de cosas en la Unión Soviética. Pero no se trataba de un intercambio de impresiones sino de la exposición de un plan para lograr que la URSS recuperara la senda del verdadero socialismo. Después averigüé que la voz doctoral pertenecía a un pariente de Flavia, ex dirigente del Partido Comunista, ahora expulsado pero siempre activo y dispuesto a recuperar sus honores, que trataba estas materias como si formara parte del Politburó. Transcurría el año 1978 o 79 y hoy parece una escena marciana o algo que uno pudo haber visto en un film de la primera parte del siglo. Argentina estaba en plena dictadura militar, yo era peronista, Flavia había fantaseado a los 14 (tenía 18) con unirse a la guerrilla, varios refugiados chilenos se habían alojado en la casa de los De la Fuente e incluso, una vez, la famosa montonera Norma Arrostito había acudido a su consultorio de dentistas a pesar de que la foto estaba en todas las paredes de la ciudad. Pero la escena marciana no desentonaba en la Buenos Aires de ese entonces. Al menos, no me lo pareció. Yo era parte de esa confusión de historias y de generaciones y, básicamente, era joven. Tino también. Aunque fuera padre de tres hijos, un profesional establecido y ya estuviera en camino de sentir nostalgia por sus épocas de militante. Pero nadie, en esa época, parecía tener claro a qué presente pertenecía.

Por ejemplo, a Tino no le hacía demasiada gracia que su hija anduviera con un tipo que le llevaba casi diez años. Un día encontró una forma de hacérmelo saber. Estábamos tomando mate y escuchando tangos,



un ritual de los fines de semana en familia, y de pronto me dijo: "Ya que somos de la misma generación, podrías tutearme". Totalmente sorprendido por la alusión (a pesar de todo, yo estaba más cerca de la edad de Flavia que de la suya), le contesté: "La gente de nuestra generación no tutea al padre de su novia". Es que Tino siempre irradió respetabilidad y en esa época lo rodeaba un aire patriarcal y un poco antiguo, que tenía que ver con su historia y la del país. Hijo de gallegos inmigrantes, había nacido pobre cerca de Parque Chacabuco, en una calle que fue de tierra hasta hace poco. Allí conoció a los que seguirían después siendo sus amigos y relaciones, que le enseñaron los códigos obligatorios para un porteño de barrio en los cuarenta. El contacto con esa cultura es inolvidable para cualquiera que lo haya experimentado y acaso siga siendo una de las pocas pruebas de que hubo algo que preexistió a los escombros de la globalidad. Pero entre esos rasgos telúricos figuraba paradójicamente el de la curiosidad por lo moderno, el interés por estar en sintonía con las innovaciones de los tiempos y, también, el orgullo por el ascenso social. Partiendo de la pobreza, Tino se había recibido en la facultad, se había casado con Norma (cuya historia era equivalente) y entre ambos habían construido trabajando una vida de paulatina prosperidad. A Tino siempre parecía sorprenderlo haber llegado a tener dinero, pero en los ochenta se dedicó a practicar lo que correspondía a su nueva condición de integrante pleno de la clase media. Los De la Fuente tenían un departamento cómodo, una casa en un country y buenos ingresos. Sus costumbres se actualizaron en parte. Incluso Tino aprendió a jugar al tenis con una técnica poco ortodoxa pero efectiva (siempre me ganaba). Claro que nunca acumuló demasiado: contra el ahorro conspiraba su extraordinaria generosidad. Nunca lo vi dejar que alguien pagara una cena. Parientes y amigos fueron beneficiarios de un desprendimiento al que no aludía ni le otorgaba mérito: esa era una parte esencial de su cultura y de su carácter. Gracias a eso existe *El Amante*. En 1992 hubo una división en la sociedad original que había fundado la revista. Tino y Norma acudieron a socorrernos y permitieron que compráramos la parte de los dos socios disidentes. No sólo eso, sino que contribuyeron con más dinero para que nos mantuviéramos mientras la publicación crecía. Flavia y yo fuimos bendecidos por tener padres dispuestos a

ayudarnos en lo que fuera necesario. Sin ellos, no hubiéramos podido tener una vida privilegiada por la libertad. Tino siempre creyó que merecíamos ayuda porque hacíamos algo valioso aunque no diera dinero. Tanto lo creyó que empezó a ir al cine mucho más que antes. Y hasta tal punto llegó su deseo de protección que antes de morir pospuso una cirugía que los médicos señalaban como urgente hasta que terminara el Festival de Buenos Aires para que nosotros pudiéramos trabajar tranquilos. Haberlo visto concurrir con Norma al Festival, cuando su vida se extinguía, es una circunstancia que no puedo evocar sin sentirme indigno del cariño que me prodigó de mil maneras en estos años. Espero que finalmente haya sentido que su hija no eligió tan mal después de todo. Cuando alguien muere prematuramente, ronda a quienes lo conocieron una pregunta que no se atreven a formular en voz alta. ¿Por qué? Más allá de las explicaciones médicas, en este caso imprecisas, hay un fantasma que se apoya en la sospecha irracional de que no tuvo la voluntad de seguir viviendo. No puedo escapar a la necesidad de exponerla aquí. Hace mucho tiempo que la salud de Tino había empezado a deteriorarse. Pero tal vez, el primer síntoma espiritual haya sido un rasgo que se manifestó en una época en la que su existencia transcurría aparentemente en plenitud. Desde que visitó por primera vez a principios de los ochenta la tierra de sus antepasados, Tino comenzó a añorar Galicia. Volvería varias veces y en sus conversaciones, recuerdos y anécdotas aparecía una y otra vez. Incluso, llegó a obtener la ciudadanía española, mucho más como un gesto que como un plan a futuro. Es como si ese porteño de ley, ese hombre sólido que nos parecía a todos, tuviera una herida secreta y deseara que su vida hubiera transcurrido en otra parte. Esta nostalgia por una identidad imaginaria revelaba una dosis inesperada de fragilidad y de desencanto. Con el correr de los años noventa, su situación personal sufrió las consecuencias de la criminal política económica y social que hizo explotar a Argentina y, en particular, diezmó a la clase media. Como en tantos otros casos, por una vida estable y sin complicaciones empezó a rondar la pesadilla de una vejez en condiciones difíciles. Tino comenzó a estar taciturno, ausente, a refugiarse en sus pensamientos mientras padecía de síntomas poco claros pero cada vez más alarmantes. En sus últimos años, su vida se pareció a una metáfora del país que

descubría que una personalidad que siempre creyó robusta no lo protegía de males inesperados. Era como si esas nostalgias gallegas encubrieran la frustración de advertir que había un vacío en un programa de vida que había ejecutado con determinación y método sin tener tiempo ni vocación para considerar alternativas. En el fondo, su muerte tuvo la forma de una protesta frente al devenir de los acontecimientos y una confesión de que la vida adulta y sus certidumbres no son más que ilusiones. Don Manuel, el padre de Tino, llegó de Galicia siendo un niño. En su vejez, añoraba él también esas tierras a través de imágenes bucólicas. Una vez conocí a sus parientes, quienes me contaron que como Manuel se fue tan chico, nunca tuvo que trabajar de verdad en el campo y por eso sus recuerdos eran tan sonrientes. Acaso la nostalgia de Tino fuera la de don Manuel: la universal mirada hacia el paraíso perdido de la infancia, incluso de una infancia ajena. En la continuidad de esas dos generaciones y en la tercera, a la que pertenece la infatigable aprensión de Flavia por la crueldad del mundo, hay un hilo que recorre un siglo de desarraigo, de soledad y de afirmación endeble, de una desprotección profunda que nunca se disolvió. Hubo en Argentina una generación que creyó haber nacido en una patria que le daría refugio. Mientras el siglo no se modificó en lo esencial, el juego entre los orígenes y el aprendizaje le dio a esa forma de vida entre dos mundos una riqueza y un esplendor particulares. Esa clase media confundida y esperanzada construyó un edificio cultural que abrazó el progreso en sus diversas formas y fue, para bien y para mal, ingenua y despreocupada. Entender, a costa incluso del cuerpo, que el mundo no estaba hecho a la medida de sus convenciones, fue un golpe demasiado duro.

Uno de los recuerdos que me quedan de Tino tiene que ver con su profesión. Cuando lo conocí, yo padecía de un terror supremo por el sillón del dentista. Con infinita paciencia y extremo cuidado, logró que venciera esa aprensión y me transformara en un paciente, no ya ejemplar, pero al menos ocasional. En Tino, la dureza escondía la debilidad, pero la bondad era transparente. Fue una de las tantas cosas que hizo por mí y yo fui uno de los tantos que se beneficiaron por conocerlo. En el fondo, no importa si logramos dominar la vida en apariencia o ella nos destroza con sus rigores implacables: sólo la nobleza perdura, aunque no nos consuele del dolor. ■

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

## Hola Flavia:

Aquí estoy tratando de escribir sobre el Festival, como te había dicho que haría una de las últimas noches. Después de viajar seis horas, medio dormida todavía, salgo al sol de la galería con la taza de café recién hecho, me siento casi, casi te diría, como si estuviera entrando al poema de Wallace Stevens. Todo es tan reciente, los recuerdos no se han asentado todavía y frente al escenario donde plantas, perros, gatos se estiran y se regodean al sol, los recuerdos también se excitan, suben, mezclados, se apelonan, arman entre todos un prisma fabuloso de innumerables aristas. Es que fuimos de Straub a Godard, de Vittorini a Sófocles, de Costa a Hugo Santiago y a tantos otros, y quedamos pesados, tambaleantes de imágenes, sonidos, encuentros, esperas, perplejidades, desencuentros, ideas. Habrá que esperar que esta corriente caudalosa se aquiete y se produzca, si puede decirse, la decantación, para quedarnos sólo con las pepitas apreciadas, rutilantes.

En la libreta había anotado: "el cine es también silencio", pero no lo había hecho pensando en el del cine mudo. No pensaba en los grandes momentos del cine que se hicieron con ese silencio, o desde él. Sí, "ellos sabían hacerlo", dice Godard en un momento de la entrevista de *Godard est là, ¿te acordás?* Sí, claro, sabían. (Esta noche tengo que mostrarles *El nacimiento de una nación* a los alumnos del taller; siempre vuelvo a pasar la escena de la vuelta del hijo mayor de los Cameron al hogar, que termina con la mano de la madre que sale a buscar y a atraer al hijo hacia ella que permanece fuera de cuadro.) No, lo había anotado pensando en el silencio interior, en el silencio "de los cielos" interiores, perdón por la licencia, para desde esos silencios ir recorriendo todo lo nuevo que hemos visto.

¿Qué es, me pregunto, aquello que me parece esencial en los films de Straub-Huillet que se vieron en el festival? Si estuviera obligada a definirlo escuetamente, diría: presencia - voz - texto.

La presencia física, el cuerpo del actor, que en ambas películas es imponente, impresionante, lo mismo que los objetos y las cosas. Actores y objetos tienen una presencia plena y rotunda que hace que esos films sean eminentemente sensoriales, sensoriales: el

pescado asándose en la parrilla sobre el brasero, la tajada de sandía sobre la mesa, la madre hablando con su hijo, mientras mira por la ventana (en *Sicilia*). ¿Y cómo se crea esa extraordinaria apariencia? No es sólo, me digo, a través del plano, de la luz y el objetivo elegido como se logra, sino llegando a hacer que sean absolutamente imprescindibles para la narración en el momento en que aparecen. Y por esa misma dirección nos encontramos con la precisión de los gestos y las miradas.

Y las voces, ¿qué decir de esas voces?, cómo resuenan todas y cada una de las sílabas de cada palabra, cómo cada letra se corporiza, se hace presente en un sonido, te diría, que casi se puede tocar, dejame que te diga una cosa que recuerdo ahora: leí hace ya un tiempo que Sinatra dijo una vez que una de las cosas que aprendió de Nat King Cole fue la de cantar cada palabra con todas sus sílabas, con todas sus letras. En estas películas de los Straub esas sílabas, esas letras golpean, susurran, patinan, corren, acarician, son una fruición continua para el oído. Por otra parte me pareció extraordinaria la idea de que cada actor en *Operai, contadini* leyera su texto, como un escolar, pero qué hermosas y vigorosas voces, qué dicción extraordinaria la de estos escolares, a uno le parece estar oyendo la más bella de todas las lenguas conocidas. Además creo que la primera toma, la PAN de 360 grados, es como una lección de cine: "Miren, este es el bosque -parecen estar diciendo los Straub con esta toma-, el bosque antiguo. Estos los sonidos, las voces del bosque, la del agua, de las hojas, de los pájaros, aquí en otro tiempo habitaron presencias sagradas. Esta es su luz esplendorosa. Ahora, impregnados por esta encantadora visión, pasemos a escuchar a Vittorini". Mirando a mi alrededor en la galería -el día se anuncia esplendoroso-, al ver las naranjas que cuelgan en la planta, recuerdo el árbol cargado de fruta en el comienzo de *Elegía de un viaje* de Sokurov. Escuchar un idioma desconocido tiene un gran atractivo, las palabras funcionan como sonidos que valen por sí mismos, liberados de significado. Quién no recuerda haber jugado de chico a ser uno de nuestros actores favoritos "hablando" ese idioma que desconocíamos pero nos fascinaba por los sonidos. El texto de

Sokurov, casi susurrado, suena muy, muy bien. Si es cierto que un idioma muestra su riqueza en la abundancia de consonantes, el idioma ruso es bien rico.

El texto en off... el texto en off en primera persona... Hubo abundancia de films con textos en off en este festival, demasiados, parece, como para atribuirlo al azar, ¿no? ¿Habrá que reconocer en eso una tendencia que si bien nunca estuvo del todo ausente se intensificó desde Nanni Moretti? En todo caso, tuvimos todos los registros, desde los más convencionales que te informan de la cantidad de hectáreas de maíz sembrado hasta los que expresan los más recónditos temblores del alma. Gran escala de variedades, como en literatura, pero siempre con un poco de retraso en relación con ella, ahora tenemos también esos "tropismos" de los cuales nos habla Nathalie Sarraute. Debo confesar que tengo cierta debilidad por los textos en off, hay algunos momentos hermosos que me gusta volver a ver y si no puedo verlos los recuerdo como si los viera, que tienen en el texto en off uno de sus elementos de fuerza. Pienso en el comienzo de *The Naked City*, en la voz de Mark Hellinger, rugosa, nasal, cortante, que casa tan bien con el asunto del film; pienso en el texto, magnífico, de Jean Cayrol para *Noche y niebla*, de Resnais, dicho a la perfección por Michel Bouquet, pienso en los recuerdos de Victor Sjöström en *Cuando el huye el día*, de Bergman.

El texto en off necesita de su autor cierta "destreza", que duda cabe, de lenguaje y también de un entendimiento íntimo con el tono del film. Ahí están los recursos necesarios para hacerlo "hablar", para hacerlo "decir bien" lo que se quiere, las preguntas son uno de esos recursos. Sirven para mucho, pueden

aportar un cierto grado de intimidad, pueden darle un aire coloquial a lo que se dice si están bien urdidas y bien elegido el momento y la situación en la que deben intervenir. Una cosa es preguntarse "¿qué me espera allí?", o "¿por qué Cristo había vacilado -Padre, si es posible pase de mí este cáliz-?", algunas de las cosas que pregunta o se pregunta Sokurov, y otra cosa es preguntar sobre algo que cualquiera puede responder. Puede aceptarse que una vez se pregunte "¿dónde quedaba tal lugar?", pero a la tercera vez que se escucha una pregunta de ese tipo puede suceder que un espectador se vuelva agresivo y reaccione como lo hacían los espectadores de circos y teatros de provincia, y se dé vuelta, socarrón, hacia el vecino de butaca -eso me sucedió en una ocasión en el festival con un amigo- diciendo "¡lo hubieras averiguado!".

Un texto en off no soporta debilidades o irregularidades de construcción, como sí puede llegar a soportar la imagen. Una toma con cámara temblorosa, o donde aparece el micrófono en cuadro, tiene la disculpa de haber sido hecha *sur le vif*; ante el todo o nada, no hay elección. En el texto en off nada de eso se aplica, porque el texto en off es el resultado de una decisión pensada, y es corregido todas las veces que sea necesario. Por eso mismo su debilidad le pone un lastre insuperable al film.

Ante todo lo nuevo me pongo, de alguna manera, en guardia, siento que ofrezco cierta resistencia para entrar en "un lugar nuevo", debe ser un cierto reflejo de pueblerina, que persiste. Todo este preámbulo para decirte cómo estaba al empezar a ver *Ossos* de Pedro Costa. Pero siempre hay allí una puerta que se abre, y esta estaba del lado de la mirada franca, honesta del realizador. El

modo parco en el decir de alguien que parece querer borrarse para observar es merecedor de atención. Hay en esa mirada pudor, respeto, hasta ternura frente a sus personajes. *En OÙ est votre sourire enfoui: Huillet-Straub cinéastes*, la materia es completamente distinta, y la capacidad de observación, aplicada a ella, encuentra otros cauces para manifestarse. La puesta en escena "desaparece" ante esta situación, la insistencia de la mirada construye en ese marco único un espacio cinematográfico, por decir así, clásico. Es cierto que cuenta con un gran actor, Jean-Marie Straub, que dosifica sus entradas y salidas, sus fuera de cuadro, sus comentarios, pero seríamos ingenuos si creyéramos que con eso tenía todo solucionado. Lo que la película dice sobre el montaje al mostrar a la pareja Huillet-Straub trabajando, de reboté toca a su propio film, "yo también hago eso", dice una voz tan baja que no se oye. Y bien, querida Flavia, creo, como se dice habitualmente, que me he extendido demasiado, y esta vez no es una convención retórica. Así que rápidamente te digo que no sólo en las metrópolis se habla del Festival, aquí tengo un periódico de este lugar -Colastiné-Rincón- que le dedica un gran espacio y habla de él en términos elogiosos. Se llama *La Zona*; por acá ese nombre nos hace acordar casi inevitablemente al libro *En la zona* de Juan José Saer, pero se puede pensar también en el film de Tarkovski.

Y ya que me extendí más de la cuenta, me dejo llevar por el impulso y te mando junto a los agradecimientos por todo y los abrazos para todos estos versos de Tennyson:

*My heart is like an apple tree  
Whose boughs are bent with thick - set fruit*  
Marilyn Contardi

Nº 3 | Buenos Aires | \$10

## KILOMETRO 111

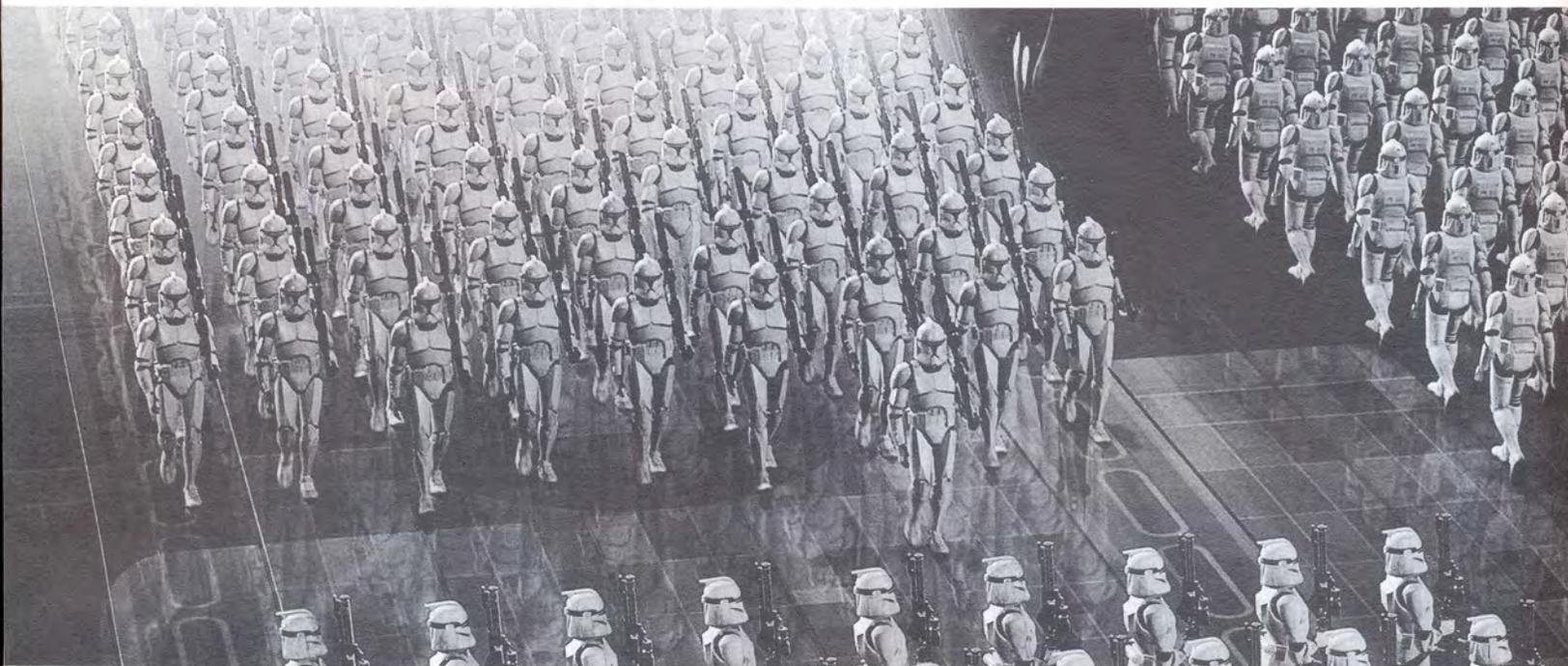
ENSAYOS SOBRE CINE



### NO RECONCILIADOS |

Conversación con Guarini, Céspedes, Di Tella, Echeverría ■ Benjamin | Bonitzer | Fassbinder | Mizoguchi | Straub y Huillet | Debord | *Cahiers* políticos | *Berlin Alexanderplatz* | Ficciones para la política argentina |

kilometro111@mixmail.com



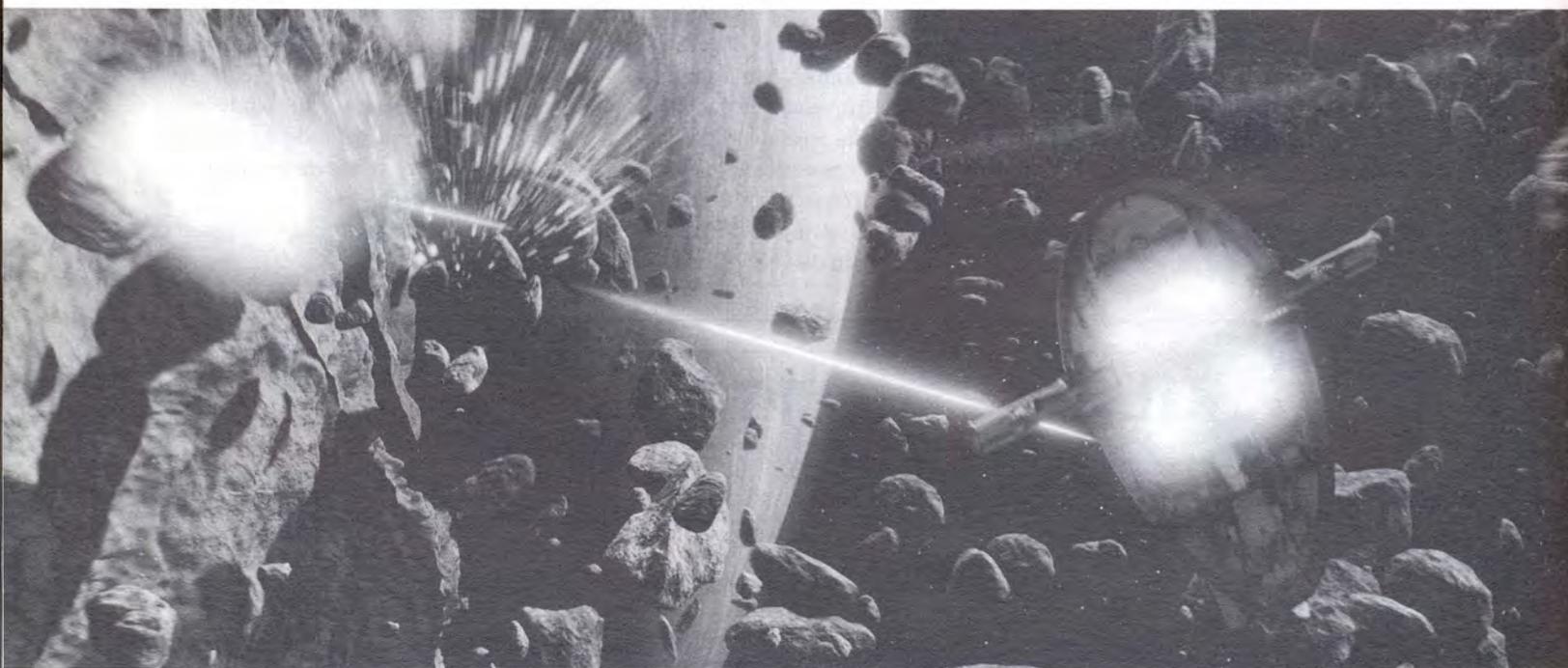
## STAR WARS EPISODIO II: EL ATAQUE DE LOS CLONES

*Star Wars Episode II: Attack of the Clones*

ESTADOS UNIDOS

2002, 143'

**DIRECCION** George Lucas  
**PRODUCCION** George Lucas y Rick McCallum  
**GUION** George Lucas y Jonathan Hales  
**MUSICA** John Williams  
**MONTAJE** Ben Burtt  
**FOTOGRAFIA** David Tattersall  
**DIRECCION ARTISTICA** Gavin Bocquet  
**INTERPRETES** Ewan McGregor, Hayden Christensen, Natalie Portman,  
Samuel L. Jackson, Frank Oz, Temuera Morrison,  
Christopher Lee, Anthony Daniels, Ian McDiarmid,  
Kenny Baker, Jack Thompson.





# Más corazón que odio

por SANTIAGO GARCIA

En *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977, dirigida por George Lucas) Luke Skywalker descubre que sus tíos están en peligro y vuelve desesperado a su casa. Es inútil, ya han sido asesinados por las fuerzas del imperio. La escena remite claramente a *Más corazón que odio* (*The Searchers*, 1956, dirigida por John Ford), cuando Martin Pawley (Jeffrey Hunter) vuelve desesperado a su hogar y descubre que su familia ha si-

do asesinada por los indios. En *El ataque de los clones* Anakin Skywalker entra en un campamento de moradores de las arenas para rescatar a su madre que fue tomada prisionera. Ella muere en sus brazos y Anakin, cegado por el odio y la culpa, masacra a todos en el campamento. Esta escena remite, nuevamente, al campamento indio que Ethan Edwards (John Wayne) ataca, junto con el ejército, en *Más corazón que* ►



odio para rescatar a su sobrina y asesinar a aquel que la secuestró. No son pocos los que han advertido que de todos los géneros cinematográficos la saga de *La guerra de las galaxias* pertenece, en gran parte, al western. Desde las cantinas hasta los pistoleros (Han Solo y ahora Jango Fett –padre del legendario Bobba Fett– a la cabeza), desde el paisaje abierto de Tatooine hasta las mencionadas escenas tomadas de John Ford. Curiosamente, *La guerra de las galaxias* ha compartido con ese género la lectura equivocada que lo ha interpretado con bastante ligereza.

De *La guerra de las galaxias* se dice que es una película de buenos y malos sin medias tintas, que comparte con el western la idea del bueno vestido de blanco y el malo vestido de negro. Esta mirada prehistórica sobre el western fue desmentida a lo largo de

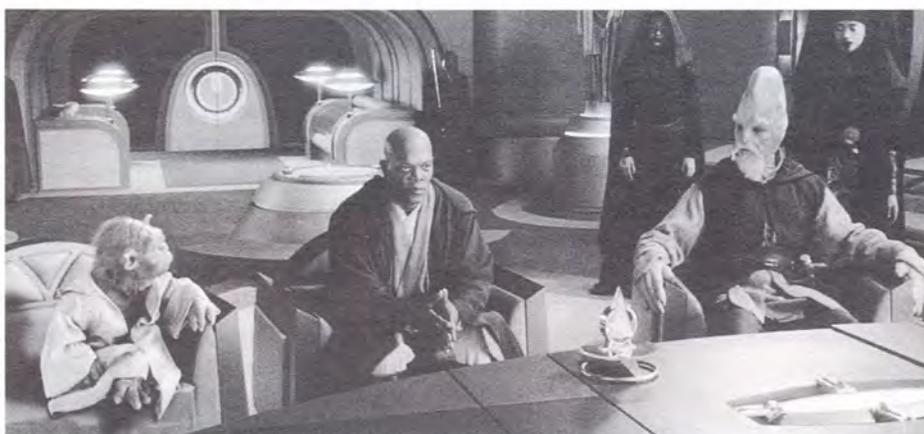
varias décadas, y *Más corazón que odio* es uno de los ejemplos más perfectos de complejidad de caracteres e historias donde el bien y el mal conviven en un mismo personaje. No es casualidad entonces que George Lucas haya elegido esa película para resolver algunas escenas clave de sus films y ofrecernos, al mismo tiempo, la pista de que en el corazón de la saga que él ha creado existe mucho más de lo que se ha querido ver. Incluso los admiradores de *Star Wars* le han negado los valores más profundos e interesantes, se aferraron al fenómeno e ignoraron su inmensa importancia cinematográfica.

*El ataque de los clones* vuelve a tener las características que hicieron de *La guerra de las galaxias* la obra maestra popular que inició toda la saga, y es la más compleja de las cinco entregas. Al compendio de las ideas de mitología comparada de Joseph Campbell, el psicoanálisis de los cuentos de hadas de Bruno Bettelheim, la mitología artúrica, los relatos de Tolkien, la historia del Hollywood clásico, los films de samurais de Akira Kurosawa, el cine de Leni Riefenstahl, entre otras cosas, George Lucas les agrega ahora las cuatro películas de *La guerra de las galaxias*. Se anima por primera vez a poner a su obra dentro de la suma que le dio origen. Cada escena de *El ataque de los clones* abreva en otros textos, en otras historias, en otros momentos clave de la cultura mundial, incluyendo en esos textos a *La guerra de las galaxias* y *El imperio contraataca*. Cada espada es el compendio de todas las espadas y las luchas, cada héroe que cae en el lado oscuro representa a ese héroe y a todos los que vinieron antes que él. Por eso *El ataque de los clones* es la más clara y a la vez la más compleja de las películas de George Lucas. Cada escena tiene innumerables lecturas y conexiones. Lo mismo ocurre con la impresionante banda sonora, omnipresente desde el primer minuto de *La guerra de las galaxias* y, como no podía ser de otra forma, aquí también. La música navega por los films anteriores y los va citando uno a uno para crear en el espectador una asociación que multiplica la emoción a cada paso.

Pocas bandas sonoras han conseguido eso, pero todas esas conexiones, citas y relaciones no son algo nuevo en Lucas; ya en *El imperio contraataca* el espectador podía pensar que estaba frente a algo que se le escapaba de las manos.

Aunque me resulta imposible experimentar lo que experimentaría quien sólo ha visto uno de los films, creo que a esta altura la saga de *La guerra de las galaxias* debe entenderse como un todo, en el que quizá sólo la original puede comprenderse de forma independiente. Es que la fama y la popularidad de estos films no les quitan compleji-





dad; la simpatía y la diversión que ofrecen no los hacen menos artísticos o ambiciosos; la tecnología de vanguardia y el merchandising no menoscaban su extraordinario valor cinematográfico. Lucas sigue siendo el cineasta independiente que siempre fue. *La guerra de las galaxias* cambió la historia del cine para bien y por mucho tiempo. Aun hoy, cuando uno ve *El ataque de los clones*, percibe el deseo de un cineasta personal que hace el cine que quiere y se mantiene fiel a sí mismo; un cine que él inventó y muchos copiaron.

*El ataque de los clones* es el *Episodio II* de la saga y el quinto film en la cronología de la realización. Pero en realidad no se puede pensar en la saga de forma cronológica ya que los films están fechados por la tecnología. La digitalización del magnífico Yoda es el punto culminante, y esta innovación respecto del gran maestro Jedi marca, por otro lado, un regreso a las fuentes. Estamos en la edad de oro de los Jedi y presenciamos la estructura de la relación maestro-discípulo en toda su plenitud. Por eso Yoda debe pelear y ser protagonista; además, representa a los buenos que, como siempre, están en desventaja y deben equilibrar las impresionantes fuerzas del

lado oscuro. Yoda posee sabiduría, pero también humor y carisma. Luego de un despliegue físico increíble que incluye varios saltos mortales, Yoda vuelve a tomar su bastón y a caminar con dificultad. Un chiste que lo pinta de cuerpo entero. Pero en lo que a humor se refiere *El ataque de los clones* trae lo mejor de la saga. CRPO y R2D2 recuperan su función de *comic relief* y no hay una sola intervención humorística de ellos que no sea perfecta. La escena en la fábrica de droides es la más graciosa y también una de las que tienen mayor suspenso. Secuencias inolvidables es algo que la película ofrece de punta a punta. Los famosos clones protagonizan varios de los momentos más impresionantes del film y el descubrimiento de los mismos es una de las escenas más extraordinarias que se hayan visto en la pantalla.

Los nuevos personajes y conflictos que se incorporan a la saga en este film funcionan y otorgan a *El ataque de los clones* una dimensión que justifica la fama de George Lucas como creador de un universo sin precedentes en la historia del cine. El personaje encarnado por Christopher Lee es una simpática evocación del que interpretó Peter Cushing en *La guerra de las galaxias*, pero

más allá de eso, se trata de un personaje extraordinario y queda claro que la película no pretende detenerse en esos detalles y que jamás se olvida de la historia que cuenta y de la película que estamos viendo.

George Lucas crea un universo pero al mismo tiempo hace buen cine. A diferencia de sus compañeros de generación (los dos más prestigiosos son los patriarcales Coppola y Scorsese), Lucas siempre ha incluido a un personaje femenino racional, relevante y protagónico en todos sus films, sin hacer alarde de ello ni tampoco por cuestiones de corrección política.

Amidala (la talentosa Natalie Portman en todo su esplendor) es la fuerza que detiene a Anakin en su camino hacia el lado oscuro, pero también es una líder y guerrera que lucha codo a codo con los Jedi. Así como su presencia consigue contener a Anakin, su ausencia (si esto llega a ocurrir en *Episodio III*) será el comienzo de la caída definitiva de Skywalker y el surgimiento de Darth Vader. Algo importante que pocos valoran es que *La guerra de las galaxias* posee muchos personajes que luchan por el bien y son más simpáticos que los villanos.

Por una cuestión de estructura no volveremos a ver a Han Solo, un personaje maravilloso que no tiene equivalentes en los nuevos episodios. Pero a los ya mencionados hay que sumar a Obi-Wan Kenobi (Ewan McGregor), quien se va transformando poco a poco en el ermitaño que todos conocimos, interpretado por Alec Guinness; todas las escenas en las que participa presentan un aspecto oscuro y siniestro. Mientras tanto, Anakin tiene, por un lado, el amor de Amidala y las enseñanzas de sus maestros, y por el otro, su soberbia y su sed de venganza. Por ahora Skywalker posee más corazón que odio, pero no será por mucho tiempo más. ■

La crítica de EE.UU. destruyó *Episodio II*. Esta nota destroza a quienes lo hicieron. Se espera una contienda de dimensiones universales. ¡A desenfundar las linternitas esas! **por LEONARDO M. D'ESPOSITO**

## Causa justa



La crítica norteamericana destruyó de manera pareja el *Episodio II* de *La guerra de las galaxias* con una saña digna de mejores causas. Lo sospechoso es que el *Wall Street Journal* lo hizo dos veces. ¿Qué es lo que pasa entonces? Uno podría decir que los estadounidenses deben quedar bien alguna vez pegándole a un millonario. Pero me parece que la cosa va más allá. Como no soy fanático de *La guerra...* y mucho menos de Lucas, espero que se me crea si digo que me gustó muchísimo la película, y que lo que dijo la prensa yanqui es, literalmente, falso.



Algunos de los epítetos vertidos sobre la película: pueril, impostada, torpe, pesada. Mala, bah... Lo peor es lo que dice, por ejemplo, Lisa Schwarzbaum en *Entertainment Weekly*: "Otra vez estamos aquí, sin un poco de entretenimiento, ante un nuevo episodio de *La guerra de las galaxias*, que, por primera vez, exhibe síntomas de nerviosismo". O bien A. O. Scott en *The New York Times*: "Esto no se parece mucho a una película, si por tal se entiende un relato visual sobre las acciones dramáticas de un grupo de personajes interesantes". O más aun, el tío Roger Ebert, que utiliza este brillante koan: "No me decepcionó lo que estaba en la pantalla, sino lo que no estaba".



¿Y saben qué? Entiendo que la exuberancia creativa y visual de la película puede parecer pesada, pero es un trabajo estético notable. Lo que dicen estos señores no sólo es una opinión discutible: básicamente es falso. Quejarse por los efectos digitales (algo que es recurrente) es negarle a tal técnica la capacidad de ser artística. Me parece que esta saña tiene que ver mucho más con otra cosa: *El ataque de los clones* presenta la pérdida de la inocencia política y el comienzo de una guerra inevitable pero, como todas las guerras, mala. Una

de dos: o los críticos norteamericanos no vieron esto (lo que sería irresponsabilidad o torpeza) o sí, y no hablaron de tal cosa porque no se puede cuestionar hoy una acción bélica (lo que sería una canallada absoluta). Colmo de la corrección política, nadie planteó las críticas en lo estético. Aunque hay también otra pista, y está en esa definición de Scott sobre lo que es o debe ser el cine. *Episodio II* es más bien una mirada sobre casi todo el cine clásico de Hollywood, desde el western de John Ford hasta el policial negro y el melodrama. La operación estética está más cerca de *Moulin Rouge* que de *El imperio contraataca*. Eso, que será evidente para cualquiera que sepa un poquito de cine, no aparece en ningún texto.

Decía Roger Ebert también que, de todas maneras, lo que dijera la crítica era irrelevante y que no influiría en el éxito del film. Quizá también en esto haya una explicación de tanta malicia: una manera de sentar autoridad de la forma más inofensiva posible (nadie atacó la mediocre *La suma de todos los miedos*). Cuando finalmente fue visible que *Episodio II* no iba a ser el film más visto de 2002, el *Wall Street Journal* habló de "fracaso" y volvió a pegarle a la película. No hay mucho secreto: Lucas tuvo la mala suerte de convertirse en chivo expiatorio con su película más arriesgada hasta la fecha. Pero bueno: se sabe que no se puede decir jamás que una guerra no es buena. Mejor es encontrar al culpable, colgarlo del cuello y decir que todo está resuelto. En este estado de cosas, aunque el fenómeno alrededor del film sea abrumador, es inconcebible que la crítica no pueda desprenderse de eso. Le juega el mismo juego y se transforma en publicista por el absurdo. En el fondo no hay crítica, sino apenas una guía semanal para saber dónde conviene pagar la entrada. ■

Nunca falta un aguafiestas. El autor de esta nota no comparte la euforia de un sector de la revista con la película de George Lucas. Que la Fuerza lo acompañe en su solitario predicar. **por GUSTAVO NORIEGA**

## Imperio



No debe haber en la historia del cine un proyecto tan ambicioso como el que George Lucas se propuso con *La guerra de las galaxias*. Prácticamente toda su carrera cinematográfica está, estuvo y estará dedicada a él. Cinco películas que ya nadie duda se convertirán en las nueve prometidas al comienzo de la saga, cientos de millones de dólares de presupuesto, muchísimos millones de dólares más de recaudación, miles de personas involucradas en el trabajo y el fervor de millones y millones de espectadores que a lo largo y ancho del mundo entero ven una y otra vez las películas y consumen maníacamente el merchandising. Lucas ha creado un mundo y, al hacerlo, ha generado un fervor único en una cantidad impresionante de gente. El calor de esa euforia ha provocado en algunas personas comportamientos irrefutablemente estúpidos. Para que mis compañeros no se enojen, voy a llamar estúpido al tipo de comportamiento comparable a estar tres días haciendo cola vestido de Darth Vader para conseguir entradas en el día del estreno. Iba a poner una limitación de edades pero en realidad creo que es algo estúpido de hacer incluso para un niño de diez años.

A medida que uno evalúa el gigantismo de la empresa, queda empujado el tamaño artístico o, si se quiere una palabra menos solemne, cinematográfico de su lo-

gro. No me refiero al despliegue visual reflejado en la pantalla. Es evidente que *Episodio II* destila magnificencia en cada una de sus imágenes. De la misma forma en que cada segundo de la película está remarcado por la desbordada banda de sonido de John Williams (parece que cobrara por nota), cada uno de esos mismos segundos ofrece un ejército de personajes que gracias a la digitalización pueden contarse por miles, millones, por el número que se quiera. No hay imagen pensada antes del rodaje que no pueda realizarse: desde batallas en el medio del espacio hasta un parlamento con miles de senadores y fábricas de clones en la misma, monótona cantidad de millares. La incomodidad de Lucas en las escenas de amor —que por reglamento humano raramente exceden al número de dos— es tan evidente como la imperturbabilidad de Williams, para quien no hay situación que no deba remarcarse con millones de violines. El ámbito de Lucas es el universo y su idea de llenar ese espacio está dada por la cantidad.

Todo ese impresionante logro, toda esa apabullante maquinaria está al servicio de una idea pequeña que se ejecuta necesariamente con un mecanicismo total. Los momentos solemnes suceden a las persecuciones y batallas y viceversa hasta llegar al clímax, que es inevitablemente una batalla de sables láser. La famosa relación de George Lucas con

Joseph Campbell, un experto en los arquetipos del héroe, no ha sumado el saber académico a la práctica cinematográfica sino que ha despojado a esta de toda frescura y espontaneidad. La saga de Lucas va cubriendo casilleros rígidos con el sonido y la furia de las herramientas digitales pero con poca emoción y nada de inteligencia.

No se trata de oponer un cine intelectual al cine de las puras imágenes: sería una clasificación falsa y tonta que en los últimos años el cine oriental se ha encargado de refutar con contundencia. Pero tampoco se puede aceptar cualquier banalidad llena de ruido y color. Ese cine oriental apuesta al desborde, a la imaginación, a la locura y la magia, todos elementos que en *La guerra de las galaxias* quedan totalmente descartados. La idea de que *Episodio II* es su película más arriesgada, esbozada en la nota que acompaña a esta, es como un chiste absurdo; quizá lo sea, pero medir en términos de "riesgo" este aparato descomunal, con ingresos asegurados por todo concepto mucho antes de ser filmada, con la adhesión incondicional de una secta universal, con millones de dólares de publicidad paga y una cantidad significativamente mayor de publicidad encubierta, no parece ser la forma más adecuada de evaluarla. Enfrascado en su marcha imperial, Lucas no puede ser sino el más conservador de los directores. ■

## CAMBIO DE VIDA

*Monsters Ball*

ESTADOS UNIDOS

2001, 111'

DIRECCION Marc Forster  
 PRODUCCION Lee Daniels  
 GUION Milo Addica, Will Rokos  
 FOTOGRAFIA Roberto Schaefer  
 MONTAJE Matt Chesse  
 DISEÑO DE PRODUCCION Monroe Kelly  
 INTERPRETES Billy Bob Thornton, Halle Berry, Taylor Simpson, Gabrielle  
 Witcher, Heath Ledger, Amber Rules, Peter Boyle.

## ¿Acaso no matan a los monstruos?

a favor EDUARDO ROJAS

*Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo,  
grave*  
César Vallejo

Los verdugos organizan un baile con los condenados a muerte (los monstruos del título original) la noche previa a su ejecución. Agasajar al que va a morir antes de su partida, macabra tradición inglesa que el verdugo Hank transmite a su hijo el verdugo Sonny antes de ejecutar al negro Musgrove. Danza de reos y verdugos orquestada por la batuta de la muerte. La oscuridad y los sordos latidos de la desesperanza dominan el mundo de estos monstruos condenados a la vida, danza circular y perpetua en que verdugos y reos ocupan alternativamente el lugar de víctimas y victimarios. El giro de la danza eterna embota los sentidos; si nadie siente, nadie goza, nadie sufre ni tampoco ama. Un vasto desierto frígido habitado por zombies, algunos de los cuales matan –legalmente– a otros. Sólo el sabor empalagoso de los dulces almidará artificial y simétricamente a unos y otros (Hank y sus helados de chocolate, Tyrrell y su bulimia de candies), gotas de miel en un océano amargo de sexo seco y estéril (Hank y Sonny se descargan en el culo de la prostituta Vera como un sucedáneo del corredor de la muerte en donde trabajan, un conducto ciego de dolor y castigo en donde el orgasmo es más que nunca una forma de la muerte, sin placer posible). Si todo este mundo es una inmensa cárcel dominada por

la ley de un Dios a la vez cruel e impotente (Buck, verdugo jubilado, el padre de Hank que ya no recuerda “ni como olía una mujer”), una imitación grosera del que tal vez reine en otro cielo, hay una sola, terrible, forma de escapar, otro sacrificio humano que, a diferencia del impuesto a Abraham, no tendrá redención: la muerte de los hijos, cima del dolor y a la vez aprendizaje del amor para estos seres anestesiados. Otra variación del tema que aparece como una constante obsesiva en los creadores de esta época agonística; sólo después de su orfandad de padres Hank y Leticia podrán aprender, pedir y dar el verdadero amor; los cuerpos abiertos, fundidos, listos para la vida, otra, la propia o la que de ellos venga. La anterior fue una imitación de la vida, ensayo que pagaron los hijos. Los inocentes –los monstruos también lo son– pagan por todos. En sus años de cárcel Musgrove ha ganado la inocencia y es capaz de retratarla en sus dibujos que “atrapan el alma” de sus modelos y unen, junto a los de su hijo Tyrrell, a Hank y Leticia.

*Terrible cosa es caer en manos del Dios vivo.*  
Pablo. Hebreos, 10:31.

*Cambio de vida* retoma los temas canónicos del sur estadounidense: la religiosidad concretada en la omnipresencia de un Dios Padre salvaje (Buck) que dicta la ley inexorable: el desprecio al diferente, la abducción del placer y la contracción al trabajo (así este sea dar la muerte), la humillación y la in-

trospcción; el calvinismo puesto en acción en los rostros pétreos y expresivos de Billy Bob Thornton y Peter Boyle. La forma en que Marc Forster lleva adelante el relato parece contagiarse de esta visión del mundo: modesta, áspera, silenciosa y llena de matices en sus tonos oscuros. Este es, sin embargo, el mundo creado por un Dios imperfecto y la angustia corroe el alma de sus criaturas; por eso llega el clímax en el que todo estalla: el mundo y su relato son recreados en el primer encuentro sexual entre Hank y Leticia, dolor catártico y erotismo crudo; el (la) débil derrumba las murallas del templo con el temblor de su carne; el verdugo vencido (y feliz) está ahora tan limpio de pecados como los monstruos a los que antes daba muerte. El barro mantendrá su condición, tal como lo modelaron las manos torpes de Buck y otros como él, pero las manos ávidas de sus criaturas se remodelarán eternamente unas a otras en el juego imperfecto del amor.

Las virtudes de *Cambio de vida* se imponen lentamente al espectador, con la misma silenciosa intensidad de sus personajes, con la dolorosa belleza en carne viva de Halle Berry, con un guión impecable que se entrega abierto a sus protagonistas y al director como ellos a él; con el deliberadamente invisible trabajo de Marc Forster detrás de la cámara. Todo sugiere que esta es una obra colectiva, un coro del sur, voces que no buscan la perfección pero se elevan a la altura de una escala humana, asequible y esperanzada. ■



# Amor no es esto

en contra JUAN VILLEGAS

Es justo decir que la película no empieza mal. La primera media hora tiene una inteligente dosificación de la información y crea una atmósfera de una rara ambigüedad moral. Es que las historias de pueblos perdidos en el interior de Estados Unidos suelen tener para mí la ventaja de su encanto automático y favorecen enseguida mi buena predisposición como espectador. Me resultan irresistibles los espacios abiertos, la soledad de los personajes, la típica cafetería de ruta, los largos silencios, los viajes en auto y, sobre todo, la promesa siempre latente de que detrás de todo eso se esconden rencores antiguos y pasiones escondidas. Y las escenas del comienzo parecen haberse aprovechado de mi buena actitud receptiva, porque ofrecen los datos justos para que el hechizo no se rompa y espere confiado lo que está por venir. Sin embargo, el desengaño aparece de a poco y crece la sensación de que sólo se trata de mi inclinación natural hacia este tipo de personajes y ambientes y de cierta habilidad del guión, que sabe cómo hacer que se mantenga la intriga pero que pronto va a dejar ver sus trampas y sus injustas manipulaciones. Es que cuando ya nada nuevo queda por saber de los personajes, cuando la información ya está toda planteada, todo empieza a arruinarse. Cuando se hace necesario que entren en juego los conflictos, el guión deja de funcionar como un artificio válido y eficaz para proponer un universo de ficción y se

convierte en un mecanismo tramposo, demasiado evidente en su manipulación. La historia avanza, pero no fluye con la naturalidad que requieren estos personajes y la complejidad del mundo que se quiere narrar. La tragedia se impone sobre los dos protagonistas, pero nunca como hecho inexorable sino como arbitrariedad ejecutada por un guionista que quiere llegar, sea como sea, hasta un lugar determinado. Este destino que el film busca (y encuentra, pero pagando un precio muy alto) es la historia de amor entre los dos protagonistas, episodio que ocupa una parte importante hacia el final de la película. Es acá donde todo se termina de desbarancar. Hasta ese momento, las complejas relaciones entre padres e hijos que ambos personajes mantenían por su lado ocupaban la trama principal de la película y eran por lejos lo más interesante. Cuando la historia de amor pasa a ocupar el centro del relato, el interés no puede no decaer, pues la película olvida y deja a un lado lo bueno que había planteado y desarrollado al principio. La sensación que a uno le queda es que todo aquello era una excusa para que ellos dos terminen juntos. Y esto es inaceptable. Porque para que eso pase se tienen que morir en forma violenta otros tres personajes. Y si el bien que resulta de todo eso es esa relación que parece amor pero no es nada, la cosa se acerca peligrosamente hacia la canallada. Porque aunque la película parece querer sostener

la intensidad de los lazos que los va uniendo, lo que prevalece es algo muy distinto a cualquier clase de amor. A los protagonistas los unen la tragedia, la soledad y un deseo primitivo (y guardado desde hace mucho tiempo) que no encuentra resistencia cuando los cuerpos se acercan. Si la película fuera sincera con esto, el encuentro de ellos sería emotivo e interesante, pero indudablemente se está apuntando a algo que va más allá del encuentro desesperado de dos soledades. La larga escena de sexo quiere ser clave en este sentido, pues se plantea como nuevo impulso narrativo y como quiebre en la actitud de los personajes. Sin embargo, nada cambia realmente y lo que uno ve son dos cuerpos que no pueden entenderse, dos personas que sufren y que llegan al sexo más por necesidad que por búsqueda de placer. Sin embargo, para los realizadores de la película esto es el comienzo de una historia de amor.

Yo no puedo verlo así. Yo veo una situación dramática tan mal filmada y con tanto miedo a la ternura que parece ser sólo una vidriera obscena para mostrar la belleza de la actriz, avalando por lo gratuito de la escena la grosería del nefasto padre de él, que había dicho algo así como que "todo hombre debe probar aunque sea una vez la carne negra". He hablado mucho del guión pero, como siempre, los problemas de la película hay que encontrarlos en la puesta en escena. ■

CAMINATAS POR EL CINE DE **ROBERT KRAMER**

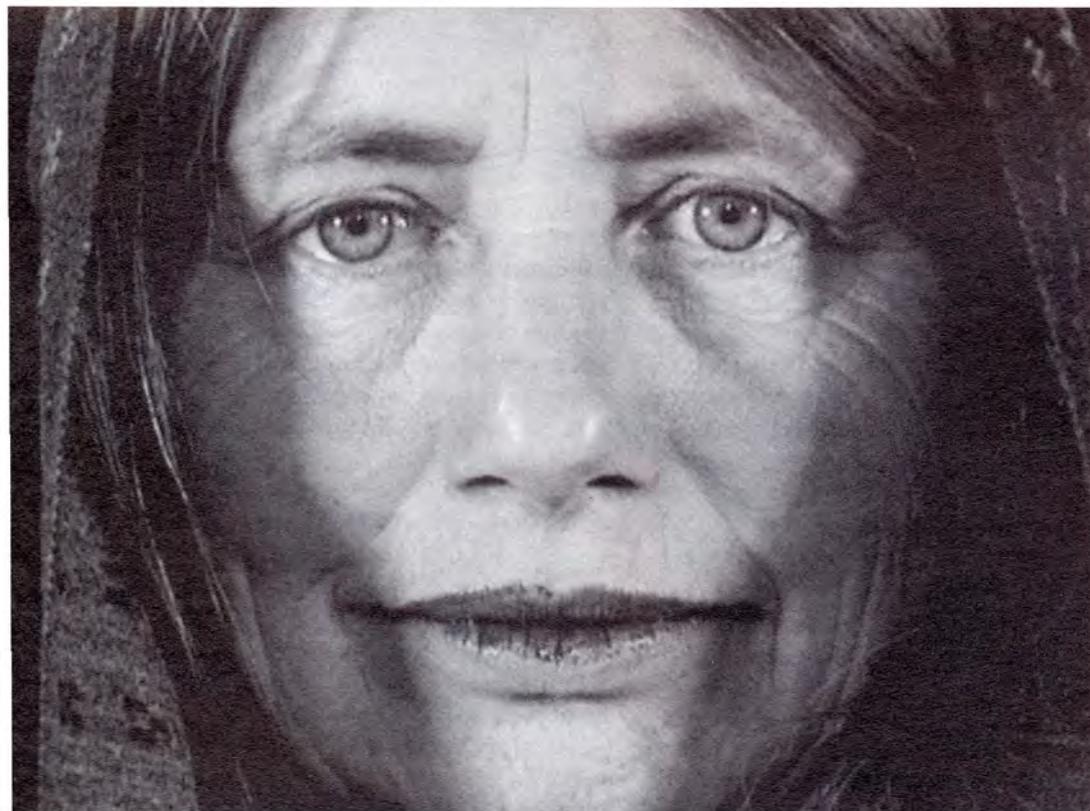
# El regreso a otro lugar

Casi desconocido, tanto entre nosotros como en EE.UU., Robert Kramer falleció en noviembre de 1999. Su mirada de caminante solitario recorrió desde Vietnam hasta el Muro de Berlín, volviendo como Odiseo a reencontrarse con su propio país. Filmó como pocos el trabajo humano, la soledad y la vida en grupos. **por EDUARDO A. RUSSO**

*El cine es una dificultad que se presta a la marcha*  
Jean-Louis Comolli

Las líneas que encabezan este artículo fueron escritas poco después de la muerte de Robert Kramer, como cierre de un artículo de despedida que le dedicó su amigo y colega Comolli, que comenzaba así: "Durante mucho tiempo, los films de Robert Kramer precedieron nuestros pasos como indicándonos con gesto amical algún sendero disimulado en el espesor del mundo. Un sendero que a su vez nos lleva a un camino que no propone otra cosa que caminar juntos. Una simple caminata. Esa caminata del cine que se esconde bajo la tela de la pantalla, como se esconde un tesoro infantil pero que lo hace para mejor atender a la 'niña de nuestros ojos', a la delicadeza de nuestra mirada... Variaciones de aquello por lo cual importaba también esa fuga suya huyendo de la doble atracción de la publicidad y el espectáculo".

Da ganas de seguir citando uno de los textos más luminosos que se hayan escrito sobre el cine de Kramer; pero sólo lo consignamos para dar cuenta de algo fundamental en su obra, que hace definitivamente *kramerianos* a quienes acepten ese gesto amistoso y se apresten a compartir la caminata. Como los grandes, Kramer filmó hombres y bosques, ciudades y ríos. Relató historias y describió mundos, ensayó sobre la realidad sociopolítica y la micropercepción de lo más íntimo, los ritmos secretos de la naturaleza, la presencia misteriosa de los objetos, e invitó siempre a compartir. Se



*Cités de la plaine*

resguardaba de la amenaza del solipsismo, pero nunca creyó que allí afuera había alguna realidad objetiva para registrar, acabada de por sí. "A mí me interesa básicamente la idea de que no existe el 'afuera' excepto en la negociación entre la persona que ve y esto: yo y esto.", intentaba explicarle a su colega Fred Wiseman, hacia 1997.

Kramer pensó al cine como una máquina fenomenológica y filmó el trabajo humano como pocos (Flaherty, Rossellini), y también el trabajo de la muerte. También filmó la soledad y la vida en grupos. Comolli apuntaba que se parecía a John Ford —acaso su primer gran maestro americano, siendo el segundo Cassavetes— en eso de narrar a individuos formando grupos, y a grupos tratando de dar una esperanza colectiva que a la vez correspondiera con la íntima aspiración de cada uno. Pero en Kramer esas agrupaciones eran de gente que conservaba, en su mismo interior, un irreductible margen de soledad. Como la que él mismo mantuvo en los distintos grupos a los que adhirió en su vida.

**(R)EVOLUCIONES DE KRAMER.** Kramer fue uno de los realizadores fundamentales del cine norteamericano, aunque en su tierra se lo ignorase abiertamente. Nacido en Nueva York en 1939, su producción inicial lo instaló en la contracultura más politizada, lo que despertó el rechazo violento, a pesar de la serenidad que desde siempre acompañó a su cine. La lucha y el exilio tensaron desde el inicio su filmografía. Su primer largometraje, *In the Country* (1967), examinaba la vida de una pareja que se había replegado en el campo para escapar al clima intervencionista de Estados Unidos en Vietnam. En *The Edge* (1967) y *Ice* (1968) retrató grupos radicalizados, orientados hacia la lucha armada. Las ficciones kramerianas cuentan, desde aquellos instantes tempranos, como referente fundamental al cine de Cassavetes. Pero antes, e incluso por la descomunal propensión al malentendido que signó su recepción, se ligan al Rossellini posterior a su fase neorrealista, ese que descolocaba a sus espectadores, el de *Alemania, año cero*, o el de *Viaje en Italia*, donde la inestabilidad de la ficción es constante. En Kramer el registro de lugares, cuerpos y objetos lo inscriben en una vocación revelatoria, propia del afán descriptivo del docu-

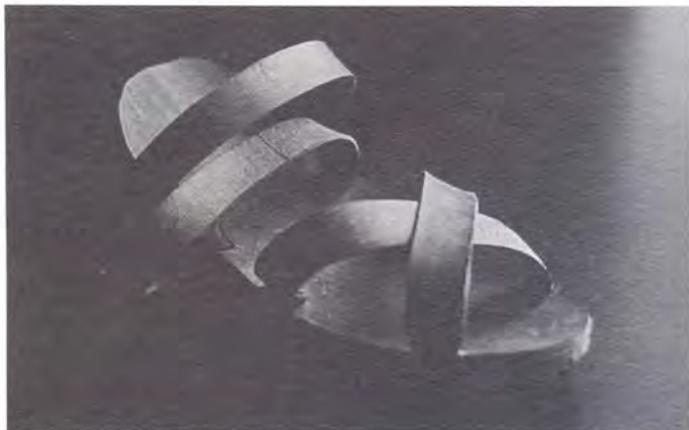
mental. El guión y los personajes tejen un argumento, pero este se construye ante el observador de modo distinto al de la cualidad envolvente de las ficciones habituales. Es como si la ficción acechara en una reserva, como elemento a extraer de lo visible que es tomado por la cámara. Por supuesto, RK también se encuadró en la tradición documental y sus afanes colectivos. Fundó *The Newsreel*, una cooperativa dedicada a filmar noticias. Con Jon Jost y otros, Kramer comenzó en los tempranos 70 a perfilar una crónica de la resistencia contra la participación norteamericana en Vietnam. El movimiento lo llevó al mismo escenario de la guerra, y allí la nueva desazón. *War People* (1969) fue cuestionado por los mismos vietnamitas, quienes lo acusaron de "brindar una imagen pesimista de su país". Nómada, inclasificable, no domesticable, Kramer siguió filmando y en 1976, con *Milestones*, llegó a su primera obra maestra. La madurez arribó en el mismo instante en que su cine giraba hacia el pasado, y encabraba el balance. En esto se parece a su muy

cercano colega Marker, para quien la percepción y la memoria son la materia misma del cine. En *Milestones*, la crisis de la izquierda, la guerra entonces reciente, la absorción de las derrotas en el cuerpo y el alma trazaron un dibujo implacable y a la vez compasivo de aquellos que comenzaban a tomar el perfil de sobrevivientes.

Con *From the Class Struggle in Portugal* (1977) insistió en el documental, mientras que la geografía lo iba retornando de nuevo a casa. Pero en el momento del regreso, la irreconciliación sería brutal. A fines de los 70 Kramer fue, según sus propias palabras, un marciano en los Estados Unidos que se aprestaban para embarcarse en la era Reagan. Manejó camiones durante un año entero hasta que el INA (el Institut National de l'Audiovisuel) lo convocó para rodar *Guns* (1980), en Angola, y *A tout allure* (1982) para la televisión francesa. Allí, las preocupaciones de Kramer por las organizaciones subterráneas y la tentación de la violencia se ligaron con un interés creciente hacia la perspectiva de los jóvenes. ▶



*Cités de la plaine*



Punto de partida



USA, Ruta Uno

Los 80 lo encontraron instalado en Francia, ya encarando el exilio que tal vez sospecharía vitalicio. En 1984 realizó *Notre nazi*, documental de rodaje sobre un film de Thomas Harlan (*Wundkanal*), que le permitiría ensayar sobre la culpa y la búsqueda de la verdad histórica. Un año más tarde, en *Diesel*, trataría de ingresar en el policial y la ciencia ficción, con resultados que la crítica consideró no demasiado afortunados. No obstante el poblado itinerario de dos décadas, Robert Kramer tuvo su reconocimiento con *USA, Ruta Uno* (1989), que producido por La Sept, el canal cultural francés, fue un suceso rotundo tanto en su emisión televisiva como en su estreno en salas de cine. Para muchos fue una revelación, para otros un redescubrimiento. Fenómeno nada inadecuado para aquel que encaraba una arriesgada maniobra de retorno, dispuesto a enfrentarse con la tierra soñada en el exilio para descubrirla una vez más como ajena en el presente. Un regreso a su tierra para enfrentarla como lugar definitivamente otro.

**USA, RUTA UNO.** En realidad, *USA, Ruta Uno* es una secuela. Su protagonista ficcional, Doc (Paul McIsaac), lo había sido del anterior largo de Kramer, *Doc's Kingdom* (1987). Allí era un médico viviendo entre dos mundos; el de Europa, que se le escapaba mientras residía en Portugal luego de Vietnam, y el de Africa que lo convocaba en su pedido de ayuda colectivo. La lucha política había llegado a su fin. Doc se debatía entre la ayuda humanitaria, la adicción

al alcohol y la pelea contra su propia enfermedad, a veces un cólera tercermundista, a veces pura y simple desesperación. Hasta que en cierta parte encuentra a su hijo Jimmy (Vincent Gallo), quien lo creía muerto, se encuentran dos generaciones y dos mundos segregados.

*USA, Ruta Uno* es el relato de 3.500 kilómetros de Estados Unidos y de siglos de historia norteamericana, vista con los ojos de Odiseo. Kramer hace que Doc recorra la costa este desde la frontera con Canadá hasta Key West, en Florida. Paul McIsaac es Doc pero también (en un ejercicio de matices exquisitos) se convierte en un cuerpo delegado para Robert Kramer, que por empuñar la cámara no puede mirar plenamente a los ojos, no puede estrechar a muchos de los seres que van desfilando en las cuatro horas de su extensión.

"Yo comencé escribiendo -relataba RK sobre sus novelas iniciales, nunca publicadas- y una de las cosas que recuerdo es que pasé mucho tiempo describiendo el mundo material. Cuando dije que las instituciones son más fuertes que la gente, también creo que las cosas son más fuertes que la gente." *USA, Ruta Uno* narra un viaje y sus estaciones. Muestra gente y sus actividades. Describe procesos naturales y artificiales, con una atención a la mecánica de las cosas, sea el envasado de pescado o la tala de un bosque, la limpieza de una plaza como la fabricación de un juego de mesa, que convierten en un drama de lo inanimado esos mundos en estado de cambio. Acompañando a Doc (o

con Doc acompañando a RK) el film traza un retrato colectivo del país de estos dos exiliados, el real y el ficcional. Por ejemplo, en Nueva Inglaterra, afables y siniestros votantes de Pat Robertson y obreros portuarios. Una visita a la casa de Thoreau y la evocación de John Brown ligando historia, literatura y pensamiento. Asombra ver la cualidad cinematográfica de los interlocutores de Doc. Kramer comentaba al respecto: "Cuando volví para hacer *Route One* después de diez años en Europa, fui shockeado por algo más que la mera aceptación de la cámara, ya que la gente tenía una idea de lo que significaba hacer de uno mismo, expresarse y aprovechar la situación, a veces de una manera absolutamente fantástica. Entonces percibí que todo el mundo era un actor. Fue el primero de una serie entera de pensamientos sobre una sociedad en donde actuar de vos mismo es tu carta más fuerte". El trayecto sigue y los personajes cambian: Boston, Nueva York, Filadelfia, Fort Bragg, hasta Miami. Una larga temporada para atravesar los miles de kilómetros. En cierto punto, Kramer pierde a Doc, para reencontrarlo trabajando con portuarios haitianos. Imposible de resumir, dificultosa de contar, puede que los mayores poderes de *USA, Ruta Uno* escapen a la narración. Como en esos planos finales que se demoran en el agua de los cayos, con su vida submarina avistándose bajo la superficie. El de Kramer es cine de poesía, y es capaz de encontrarla en las imágenes más inesperadas, en la captura de aquello provisto por el azar.

## 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

## CITES DE LA PLAINE

FRANCIA

2000, 110'

**DIRECCION** Robert Kramer  
**PRODUCCION** Richard Copans, Catherine Droubaix, Alain Fleischer  
**GUION** Robert Kramer  
**FOTOGRAFIA** Hervé Durand  
**MUSICA** Barre Philips  
**MONTAJE** Rémi Herniaux  
**INTERPRETES** Lahcene Aouiti, Ben, Amélie Desrumeaux, Erika Kramer, Nathalie Sarles

**PUNTO DE PARTIDA.** Luego de filmar en Berlín algunos cortos tras la caída del Muro, RK fue a Vietnam para entrenar a comienzos de los 90 a jóvenes cineastas. Y allí realizó su magistral *Punto de partida*. Edouard Waintrop destacó que Kramer fue uno de los pocos cineastas de izquierda capaces de reflexionar sobre los 70 sin caer en el *pathos*, en la autocrítica plañidera o la autojustificación negadora. Así, en *Milestones* ya exploraba las posibilidades que se abrían en las grietas donde otros sólo advertirían contradicciones a dirimir. El precio fue alto, en el sentido de no caer bien para ninguna facción, pero la recompensa fue mayor: ganó la libertad de aquel que se resiste a cualquier cristalización ideológica. En *Punto de partida*, Kramer revisa la guerra, a veinte años de distancia. Entrevista a ex combatientes y a sus sucesores, que en 1993 tienen como máxima aspiración "decidir sus propias vidas". Y a medida que ve –y recuerda– Vietnam, se acerca a sus sujetos con la simpatía de siempre por los oprimidos. Un traductor de novelas, un camarógrafo, una coreógrafa o una trabajadora que carga unas tres toneladas de material a lo largo de cada día dan los testimonios que se complementan con los de los jóvenes para quienes la guerra fue allá en la prehistoria, antes de que nacieran. No obstante, la mirada de Kramer no cede el error de la nostalgia, incluso ante la evocación de las sandalias de Ho Chi Minh (su hija, Keja Ho, se llama así en homenaje al líder), sino que se abre hacia el futuro. Y en su percepción del tiempo incluye el registro de la militante Linda Evans, condenada en Estados Unidos a 40 años de prisión en 1975, por robar un arma y ser cómplice de una fuga. Las miradas calladas y sinceras de los veteranos –mucho más que su discurso verbal moldeado en la lógica de cuadros– acercan a esos semejantes, hacen comprender las mutaciones de un mundo que se resiste a la explicación, pero que se permite, sobreviviendo a los

peores desastres y a la inextricable confusión entre victorias y derrotas, ensayar nuevos puntos de partida.

**LA MIRADA DE AQUEL QUE VUELVE.**

En noviembre de 1999 Robert Kramer murió a los 60 años en el hospital de Rouen. Su desaparición repentina sorprendió a sus pares y al círculo de amigos que lo contaban ya como un guía, un consejero no tan secreto desde que se ocupaba de enseñar cine en Fresnoy, tarea que lo entusiasmó durante su última década. De los 90 aguardamos su *Walk the Walk* (1996), una meditación personal a lo largo del camino entre Provençe y Odessa, sobre el estado de Europa, una elegía sobre el imperio de la técnica y el deterioro ecológico. En el último Kramer, la vida despierta y la soñada, el pasado y el presente, la percepción documental y la puesta en escena de los sueños comparten un tejido espeso, prolongan la caminata en una mezcla extraña de deslumbramiento y desazón que hace a obras como *Cités de la plaine* maravillas frágiles, imperfectas e irresistibles a la vez, dispuestas a un observador al que se le confiere no tanto el placer narrativo como la posibilidad de apertura a un mundo complejo, de tanta precisión inusual en lo percibido como de suspensión en los significados. Desde hace tiempo, RK se ocupaba de las alteraciones de la noción de realidad en el ciberespacio; su muerte dejó interrumpida una obra que prometía aun más sorpresas. Si era documentalista, era uno que creía que "la realidad era algo que uno crea. Y en cine –concluyó cierta vez en una discusión con Albert Maysles– esa construcción se llama realización". Mientras tanto, sus imágenes nos siguen haciendo señas desde un territorio incierto, crepuscular y de fronteras, que sólo parece poder abrirse mediante eso que llamamos cine, invitando como siempre a la marcha y al diálogo amistoso, de esos que se resisten a ser abandonados. 

Al filo de la ficción, con el horizonte del documental de creación permitiendo de modo pulsátil ingresar en lo imaginario y reparar en lo real capturado por la cámara, con un registro minucioso de percepciones minimalistas, de una sensorialidad entre extrañada y devastadora, Kramer ensaya sobre la soledad y las pérdidas entre las que se hilvana una vida. Ben es un inmigrante magrebí en Normandía, que asiste al crepúsculo de sus días, afectado por una enfermedad terminal que se suma a la ya aceptada ceguera que padece desde hace largo tiempo. En ese período donde los plazos se acortan, los sueños se mezclan con los recuerdos, los contactos presentes evocan los lazos pasados, y las historias –que al comienzo de *Cités de la plaine* avanzan por sus propios carriles– terminan cruzándose de la manera más sorpresiva e inevitable. Entre Francia y Marruecos, entre tramos de vigilia tensa o resignada, y sueños que se resisten a abandonar al soñante, el último film de Kramer progresa con el tono de una despedida inexorable. Además de filmar a sus personajes (interpretados por actores no profesionales de la comunidad kabila del Nord Pas-des-Calais), el cineasta filma ciudades, deja constancia de sus soledades y revisa el pasado con la exactitud de una escritura y con la sutileza de un diario íntimo. Es notable hasta qué punto la cámara krameriana domina el encuadre con el rigor que habla de una puesta en escena cuidadosamente *medida* –no calculada– entre su ojo y las cosas escogidas. Una mirada que preserva, que trata de atesorar percepciones fugaces, esta vez con Ben como una excusa ficcional. *Cités de la plaine* es el último intento de retorno a una Itaca más allá de toda lucha, en el tiempo de la contemplación última, de la aceptación. Kramer murió inesperadamente una semana antes del montaje final. El film fue terminado por el productor Richard Copains y por su hija, Keja Ho. Film a la vez definitivo y de ensayo, huérfano y como pocos otros, revelador de orfandades, *Cités de la plaine* es, con su Ulises enceguedido, una apelación a lo esencial del cine, esa máquina de interrogar al mundo por la mirada. **Eduardo A. Russo**

## LILO &amp; STITCH

## Nuestro amor es azul como mar azul

ESTADOS UNIDOS  
2002, 85'

DIRECCION Dean DeBlois  
y Chris Sanders

GUION Chris Sanders

MUSICA Alan Silvestri

CANCIONES Elvis Presley

EDICION Darren T. Holmes

DISEÑO DE PRODUCCION Paul A. Felix

DIRECCION ARTISTICA Ric Suiter

VOCES Daveigh Chase, Chris Sanders, Jason Scott Lee, Tia Carrere, Kevin McDonald, Ashley Rose Orr, Ving Rhames



Lilo es una hermosa nena hawaiana que no tiene padres pero sí una hermana mayor que intenta criarla. Experimento 626 es un lindo experimento del planeta Turo que no tiene hermanos pero tiene un tutor científico que lo diseñó para arruinar todo. Ambos están en problemas con la ley: a Lilo se la quiere llevar un agente del servicio social porque considera que su hermana no está en condiciones de cuidarla; a Experimento 626 (Stitch) las autoridades del planeta Turo lo quieren lejos, y lo condenan a vivir eternamente en un planeta desértico. La vida de Lilo es, de alguna manera, un planeta desértico: sin padres, sin amigos y con una hermana que le grita todo el tiempo, sólo encuentra consuelo en las canciones de Elvis (o, como decía otro cantor, está tan sola que ni siquiera tiene un perrito). Lógicamente, Stitch se libra de los guardianes que lo conducen al exilio, va a parar con su nave a Hawái y se convierte en la mascota perfecta para Lilo: ella quiere construir algo y no tiene con qué; él quiere destruir algo (todo, de ser posible) y no tiene lo qué. No hacen falta

técnicas de avanzada, ni 3D, ni las voces de actores ultracool para hacer una película de animación adorable y graciosa. *Lilo & Stitch* es moderna por cálida, por inteligente y porque explota las posibilidades de una animación a la antigua en todo sentido, empezando por el *look* y los colores y siguiendo por una acción desprejuiciada que, para horror de los puristas, tiene por momentos un agradable olorcito a (¡sí!) *Looney Tunes* y *Merrie Melodies*. La bestia Stitch, en su llegada a Tierra, usa a Lilo como escudo para salvarse de los dos enviados del planeta Turo que pretenden llevarlo de regreso. La sucesión de catástrofes, la salida hacia un increíble *happy end* (incluyendo una idea de familia que llega a incluir formas de vida intergalácticas), la infaltable ternura y los comentarios pop de rigor forman un conjunto orgánico y muy poco chirriante. Y esto es así porque la educación sentimental lleva a Stitch no sólo a triunfar como el héroe menos pensado, sino también a contradecir nada menos que a Elvis convirtiéndose en un verdadero *angel (azul) in disguise*. **Marcelo Panozzo**

## TALLER DE CINE DOCUMENTAL FILMAR LO REAL

en El Amante / Escuela

Equipo docente **Edgardo Cozarinsky, Jorge Goldenberg, Cristian Pauls, Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, Jorge La Ferla, Sergio Wolf, Alejandro Fernández Mouján, Gaspar Scheuer.**

Vacantes limitadas

Lunes, martes y jueves de 19.30 a 22.30 hs.

Duración 4 meses

El curso incluye la realización de un trabajo práctico en video

Apertura de inscripción 15 de julio

Informes 4373-2808 o [cineojo@interlink.com.ar](mailto:cineojo@interlink.com.ar)

## JUEGO DE ESPÍAS

*Spy Game*

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Tony Scott, CON Robert Redford y Brad Pitt.



Robert Redford tratando de recordar dónde se le perdió la onda que tenía en *El golpe*. Brad Pitt en la suya, con cara de "traíganme un guionista". Scott (Tony) embrollándose con cualquier trama que incluya más de una línea narrativa. Cada uno tira para su lado y *Juego de espías* agoniza ante la falta general de convicción. Por la mezcolanza entre sobreproducción y sentimentalismo, parece un producto de Jerry Bruckheimer, maestro en golpes bajos amenizados con música épica. La zozobante narración incluye un montaje inepto y extenuantes steadicams para disimular que el director tampoco entiende qué está filmando. En medio del barullo, vuelve el miedo ancestral de Tony Scott: el horror al vacío. Para conjurarlo, filma toda la película a ritmo de videoclip. Una certeza se impone. *Enemigo público* le salió bien de casualidad. *Juego de espías* vuelve a poner las cosas en su lugar. God bless America. **Manuel Trancón**

## VAGON FUMADOR

ARGENTINA, 2000, DIRIGIDA POR Verónica Chen, CON Cecilia Bengolea y Leonardo Brezicki.

*Vagón fumador* se estrenó el mismo día que *Apasionados*, realizada con plata de Telefé y con Pablo Echarri, Nancy Dupláa y Natalia Verbeke como estrellas del elenco. Me encontré con un film que refleja una saludable voluntad de tomarse el asunto del cine un poco más en serio que los mercaderes de la TV y revela una intención de despegarse de filiaciones obvias con las películas que conforman el hoy abigarrado panorama del cine independiente nacional. Los personajes de *Vagón fumador* se mueven en un entorno un poco artificial, mayormente nocturno, poblado de cajeros automáticos, luces de neón y gente en busca de sexo ocasional (el descubrimiento de esa Buenos Aires casi onírica es, sin dudas, uno de los mayores logros de la película).

Viven más bien en un clima de pronunciada languidez, en apariencia agobiados por cuestiones existenciales más que políticas, mientras intercambian vaguedades en un tono pretendidamente importante. Esa seriedad sobreactuada, sumada a cierta afectación en el tratamiento de la imagen y a una evidente debilidad argumental, conduce a la película por un camino que no por estar lejos de engendros como *Apasionados* lleva necesariamente a un destino deseable. **Alejandro Lingenti**

## 40 DIAS Y 40 NOCHES

*40 Days and 40 Nights*

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Michael Lehmann, CON Josh Hartnett, Shannyn Sossamon, Paulo Costanzo, Emmanuelle Vaugier y Griffin Dunne.

Aunque se presenta como cándida y hasta rutinaria, esta película molestó a organizaciones católicas que trataron de prohibirla a causa de sus herejías. El problema es que la historia sigue los intentos de un joven que, para olvidar a un desamor, decide usar la cuaresma católica como un período de forzada abstinencia sexual. Sin embargo, la libido del muchacho se descontrola y comienza a tener erecciones involuntarias, entre otros desequilibrios. Que la Iglesia se horrorice no es novedad, pero que la crítica de cine tilde a la película de guaranga es una muestra de la pacatería de muchos críticos. El verdadero problema del film es que construye situaciones y personajes bastante rudimentarios y que muchos chistes apenas funcionan. Sin embargo, el desenfado con el deseo sexual debería ser bienvenido; de hecho, es una de las pocas comedias románticas populares que se atreven a otorgar al sexo el mismo lugar de importancia que al amor. **Diego Trerotola**

## MATAPERROS

ARGENTINA, 2001, DIRIGIDA POR Gabriel Arregui, CON Paola Matienzo, Ernesto Javier Mussano, Alejandro Fega, Graciela Privitella y Diego Capusotto.

Una road movie de dos jóvenes rebeldes que acumula fragmentos de estética televisiva berrera con canciones del rock argentino de grupos recientes como El Otro Yo y Peligrosos Gorriones. Con excepción de una breve telenovela paródica protagonizada por enanos y el mínimo papel de Diego Capusotto, el resultado es bastante desastroso, principalmente por culpa de las trilladas escenas de rebeldía que incluyen diálogos de alegría drogona, robos a negocios de ruta y violencia nocturna en una disco. Si bien la película es-

tá lejos de todo el nuevo cine argentino de los últimos años, se acerca peligrosamente a continuar la experiencia olvidable de *1.000 boomerangs* (1994), de Mariano Galperín. El afiche callejero de *Mataperros* es un plagio del de la mexicana *Amores perros*, pero lo único que ambas tienen en común son las seis últimas letras del título. El director Gabriel Arregui viene del videoclip, pero con esta película no sabemos adónde va. **DT**

## CALCULO MOTAL

*Murder by Numbers*

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Barbet Schroeder, CON Sandra Bullock, Ben Chaplin, Ryan Gosling, Michael Pitt, Agnes Bruckner y Chris Penn.



El polifacético Schroeder regresa a Hollywood para seguir centrándose en seductores adolescentes asesinos como en *La virgen de los sicarios*, pero esta vez de la clase media alta estadounidense. En realidad, la película es otro intento de adaptar la historia real de Leopold & Leob, que tuvo varias versiones en cine, empezando por *Festín diabólico*, de Hitchcock. La variante es que el punto de vista principal es el de una detective fálica, interpretada por Sandra Bullock, una suerte de versión solemne de su último personaje en *Miss Simpatía*. La narración se trivializa con la innecesaria alusión al pasado irresuelto de la protagonista, vicio de muchos thrillers de los últimos años. Lo único hitchcockiano que persiste es un desenlace con algo de vértigo artificioso. Un detalle terrible es que la copia que se exhibe en Argentina tiene un subtítulo homofóbico y se traduce repetidamente la palabra "punk" como "puto". **DT**

## LA REINA DE LOS CONDENADOS

*Queen of the Damned*

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Michael Rymer, CON Stuart Townsend, Aaliyah, Marguerite Moreau, Vincent Perez, Lena Olin.

Los vampiros de Anne Rice vuelven al cine en una producción menos ambiciosa que

la dirigida por Neil Jordan en 1994. Un elenco menor y un director menos grandilocuente son síntomas de que estamos frente a un producto más cercano a la clase B que a una superproducción. El resultado es más llevadero aunque también le falta algo de complejidad. El personaje de Lestat (que interpretó Tom Cruise en el film de Jordan y aquí Stuart Townsend) decide convertirse en estrella de rock, una profesión ideal para decirles a todos que es un vampiro y crean que es un recurso de marketing. A pesar de que la película parece por momentos estar más cerca de *Velvet Goldmine* que de un film clásico de vampiros, no logra llevar esto hasta las últimas consecuencias, y luego de un concierto que sin duda es el clímax del relato, se diluye en la historia poco relevante de la reina de los condenados. El título se refiere, paradójicamente, a lo menos interesante de la película. **Santiago García**

#### AÑO MARIANO

ESPAÑA, 2000, DIRIGIDA POR Karra Elejalde y Fernando Guillén Cuervo, CON Karra Elejalde, Fernando Guillén Cuervo, Manuel Manquiña.

Intento de filiación al cine español de entretenimiento y guiños al reviente castizo, siguiendo el éxito de *Airbag*. Karra Elejalde y Fernando Guillén Cuervo codirigen con la sola idea de fumarse un porro o ver a otros hacerlo. Con un petitorio a favor de la legalización de la droga bastaba. Que los personajes sean tontos no implica necesariamente que la película tenga que serlo también. Elejalde and friends parecen opinar lo contrario. Por eso extirpan la inteligencia y la participación del espectador de unos chistes que tienen la gracia de un viaje de egresados a Bariloche. Este cine español que se cree joven excluye la solemnidad de sus predecesores para reemplazarla con pura imbecilidad. Supuestos aprendices de Berlanga, de quien tomaron las tramas corales y personajes que nunca escuchan a nadie, nunca la lucidez ni la desesperación. Si es mala, por lo menos se acaba rápido. **MT**

#### JOHN Q

ESTADOS UNIDOS, 2001, DIRIGIDA POR Nick Cassavetes, CON Robert Duvall, James Woods, Anne Heche.

Primero parece un episodio de comedia de Bill Cosby; padre, madre e hijo, negros y buenos. Después, cuando el chico se enferma, un film de denuncia social; la exclu-

sión del seguro médico, el niño moribundo. Entonces Washington –siempre tan correcto, tan Sidney Poitier– se saca (saca la pistola), toma el hospital para forzar el trasplante a su hijo y lleva la película para el lado del thriller. El primer objetivo lo consigue, el segundo no porque a esta altura todo es un zafarrancho a la deriva hacia el film de juicio y de denuncia también contra la prensa. Son varias películas metidas a la fuerza en una sola a la que le falta un centro narrativo. Con este mamarracho demagógico, Cassavetes disipa las expectativas que había despertado con un film sensible como *Cuando vuelve el amor*, un guión de (no quería decirlo, pero...) John Cassavetes. **Eduardo Rojas**

#### I LOVE YOU... TORITO

ARGENTINA, 2001, DIRIGIDA POR Edmund Valladares, CON Erika de Boero, Paco Ortega y Joel Spina.



Este film intenta retratar la vida del boxeador más popular de la década del 30, Justo Suárez, más conocido como el Torito de Mataderos. Procura reconstruir la época, la cultura y la nacionalidad argentina mediante la inserción de sainetes y documentales de ese período. Mezcla rara de Musetta y de Mimi, en la película concurren varias texturas cinematográficas, cosa que, dicha a la ligera, suena interesante. El problema de *I love you...* es que no logra establecer un eje desde el cual contar la historia del boxeador y se pierde –junto con los espectadores– en un maremágnum de imágenes y discursos diversos. Película histórica, biografía, investigación, melodrama, documental, musical, todos estos géneros conviven en el film desorganizadamente sin encontrar un eje narrativo ni estético. Da la impresión de que habría ayudado leer, por ejemplo, el notable cuento de Cortázar *Torito* o simplemente ver *Gatica*, una de las obras maestras de Leonardo Favio y del cine nacional. **Marcela Gamberini**

#### LA SUMA DE TODOS LOS MIEDOS

*The Sum of All Fears*

ESTADOS UNIDOS, 2002, DIRIGIDA POR Phil Alden Robinson, CON Ben Affleck, Morgan Freeman.

El problema con *La suma de todos los miedos* es que a alguien se le ocurrió que después del 11-S un director podía salir ileso de una película que incluye un devastador ataque nuclear terrorista sobre una ciudad de Estados Unidos. Hay que reconocer que el director Phil Alden Robinson casi lo logra, demorando una eternidad hasta llegar al momento en que una bomba nuclear borra buena parte de Baltimore del mapa: hay marchas, contramarchas, el agente Jack Ryan tiene en 2002 mucha menos edad que en 1992, hay muy poca acción y mucha energía cinética en juego, todo organizado alrededor de un relato de suspenso confortablemente entumecido (con muchos puntos de contacto con *La caza al Octubre Rojo*), que parece disperso pero que en realidad no quiere encaminarse hacia un destino inexorable. Después viene la bomba, y todo el mundo hace de cuenta que no pasó nada. Entonces la película se vuelve ridícula, y sólo consigue acomodarse cuando imagina al gobierno de Estados Unidos solucionando todos sus problemas a lo Corleone. **Marcelo Panozzo**

#### HERENCIA

ARGENTINA, 2001, DIRIGIDA POR Paula Hernández, CON Rita Cortese, Adrián Witzke, Martín Adjernán, Héctor Anglada, Julieta Díaz.

*Herencia*, ópera prima de Paula Hernández, consigue menos cosas de las que se propone. Con algunos altibajos, sus logros se sustentan sobre sólidas y consistentes actuaciones, un guión sin golpes bajos y una melancolía que la atraviesa de principio a fin. Los mejores momentos se hacen presentes en las conversaciones de bajo tono, en la naturalidad de los diálogos. Por el contrario, la puesta en escena tan preciosista y planificada y la gratuidad de muchas de las elecciones estéticas (movimientos de cámara sin sentido, música involuntariamente disruptiva, planteos de iluminación excesivamente cuidados, fundidos encadenados sin lógica) marcan un contraste respecto de la naturalidad surgida de los personajes en su deambular. *Herencia* sugiere nuevos caminos a un posible cine comercial que, más allá de algunas consideraciones, merece ser atendido. **Federico Karstulovich**

# DE UNO A DIEZ

LOS ESTRENOS DEL MES SEGUN LOS CRITICOS

	MARIA NUÑEZ SIN CORTES	JORGE CARNEVALE PAGINA 12	MOIRA SOTO FM LA ISLA	PABLO SCHOLZ CLARIN	MARTIN PEREZ PAGINA 12	DIEGO LERER CLARIN	JORGE BELAUNZARAN 3 PUNTOS	MARCELO PANOZZO EL AMANTE	
CAMBIO DE VIDA	10	8	8	8		7	7		8,0
CITES DE LA PLAINE	8					7		7	7,3
HERENCIA	8		7	8		5	7	7	7,0
JUEGO DE ESPIAS		6	5	6			7	5	5,8
CALCULO MORTAL		5				6			5,5
VAGON FUMADOR	5		6	4	7		5	6	5,5
JOHN Q., SITUACION EXTREMA		4		7			5		5,3
DIOS ES GRANDE, YO SOY PEQUEÑA	7	3	7	4	5				5,2
SECRETOS OCULTOS	6	6		6	4		3		5,0
INFIDELIDAD	5	6	4	6	5	4	3		4,7
LA SUMA DE TODOS LOS MIEDOS	4	4	3			6	5	6	4,7
I LOVE YOU... TORITO		3	6			4	4		4,3
40 DIAS Y 40 NOCHES	2			2				7	3,7
APASIONADOS		3	4	5			1		3,3
NOCHE EN LA TERRAZA	3			3		3	2	4	3,0

# ¡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: \$ 70
- MERCOSUR: US\$ 90 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDO)
- RESTO DE AMERICA: US\$ 110 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDO)
- RESTO DEL MUNDO: US\$ 130 (GASTOS DE ENVIO INCLUIDO)

### 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](mailto:amantecine@interlink.com.ar)

\_\_\_\_\_  
APELLIDO Y NOMBRE

\_\_\_\_\_  
CALLE

\_\_\_\_\_  
NUMERO

\_\_\_\_\_  
PISO

\_\_\_\_\_  
DPTO.

\_\_\_\_\_  
COD. POSTAL

\_\_\_\_\_  
TELEFONO

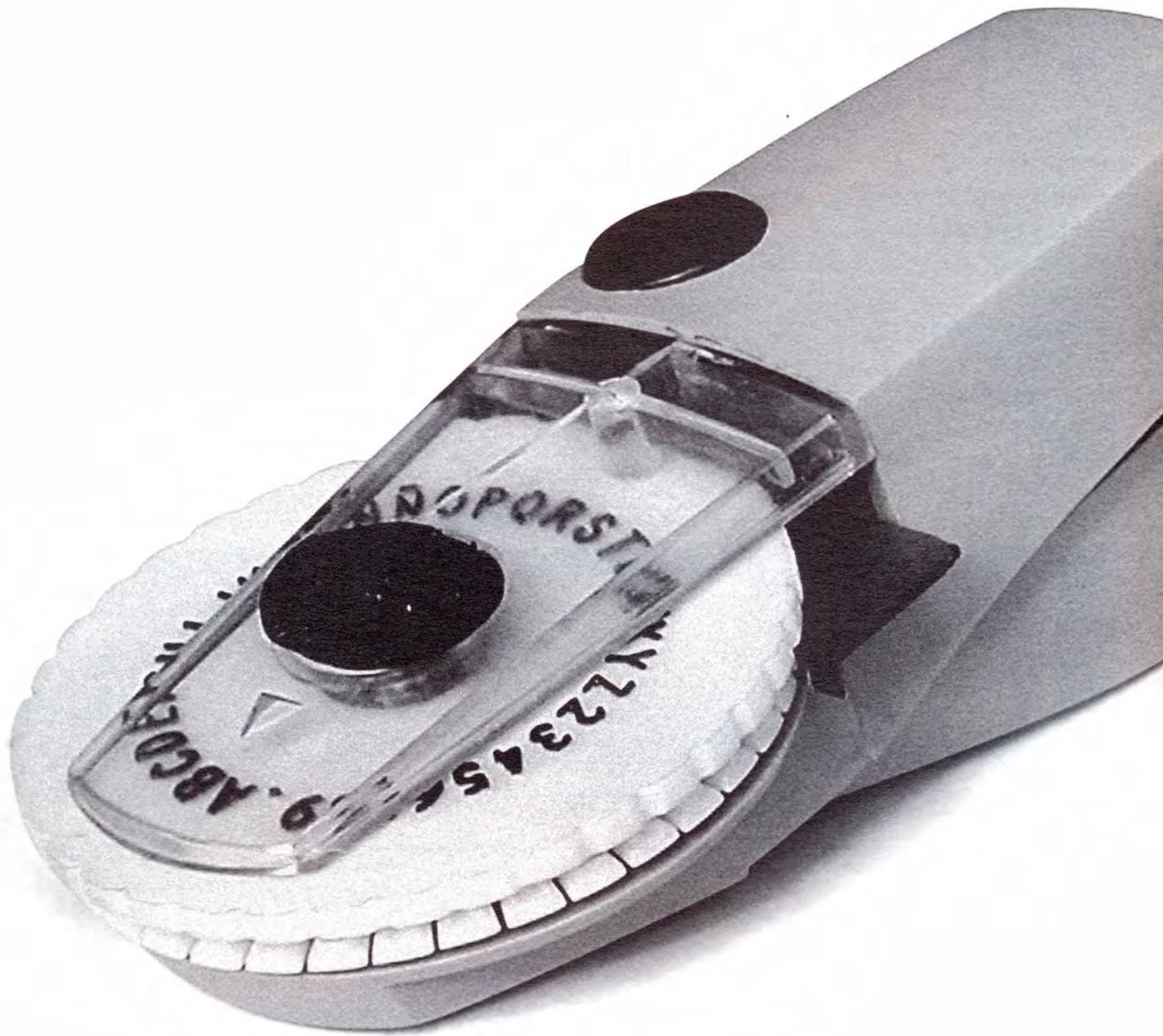
\_\_\_\_\_  
CALLE LATERAL 1

\_\_\_\_\_  
CALLE LATERAL 2

\_\_\_\_\_  
LOCALIDAD

\_\_\_\_\_  
PROVINCIA

\_\_\_\_\_  
PAIS



# El retorno de lo real

Al calor de la renovación del cine argentino y con la necesidad de encontrar un retrato del país y de su historia que le dé algún sentido al caos, los documentales ganan terreno y ocupan un nuevo lugar. La Semana del Documental es una buena excusa para reencontrarnos con uno de nuestros géneros favoritos. **por GUSTAVO NORIEGA**



No hay motor más fuerte para la humanidad que la curiosidad: querer saber más, algún otro detalle, desde cómo funcionan las cosas hasta con quién se acuesta la vecina, cómo fue la Segunda Guerra Mundial o cómo es ser religioso ortodoxo y pertenecer al ejército israelí. Los mitos de Pandora y Prometeo quieren ejemplificar los riesgos de esa sed de saber pero es casi seguro que sin ese afán todavía estaríamos pintando bisontes en Altamira. La humanidad cada tanto cierra los ojos y clausura debates pero estos, a la larga, afloran, incontenibles. El hombre es un animal que quiere saber.

El cine llegó con la modernidad cumpliendo una doble misión. La primera era captar el momento efímero, destinado a perderse para siempre. La segunda era llegar a lugares recónditos, inaccesibles. Lo primero que hicieron las cámaras fue viajar por el mundo y mostrarle a la gente de lo que ahora es el Primer Mundo cómo era el resto del planeta. Ver hoy la salida de los obreros de la fábrica, registrada por los hermanos Lumière, también es acceder a esa lejanía, a ese momento irreplicable; es tan asombroso como lo fue para los espectadores de comienzos del siglo XX presenciar imágenes en movimiento de África, el Artico o Moana. Para el hombre que quiere saber, no hay nada como el cine. En este sentido, en el de registrar un momento único, inaccesible para los demás, no hay grandes diferencias entre el documental y la ficción, salvo en el mundo que nos están mostrando. *Gilda*, a su modo, también es un documental, pero no sobre la vida en Argentina sino sobre Rita Hayworth, sobre su carisma, su sensualidad.

Pero es el registro del mundo cotidiano, no el de las grandes estrellas, el que ha ido recuperando terreno en los últimos tiempos. En principio fue la atracción que generó el cine iraní, con su neorrealismo sofisticado, capaz de buscar épicas en anécdotas mínimas. Actores no profesionales, muchas veces representándose a ellos mismos (*Primer plano*, *La manzana*), recreando y creando en el momento historias reales, desdibujando definitivamente la brumosa línea que separa al documental de la ficción. Lo mismo sucedió con el nuevo cine argenti-



no, con el mismo rechazo al *star system* (creando uno nuevo en el camino) y con la misma necesidad de reflejar un mundo aparentemente menor.

Ahora, de una manera moderada, como todo lo que puede crecer en la Argentina de hoy salvo el dólar, vivimos un auge de la producción documental. El último BAFICI contó con una sección destinada a reflejar las consecuencias de la globalización cuyo eje fueron los documentales. Y la producción argentina tuvo una notable presencia del género, a tal punto que el premio Italia Cinema, reservado para películas nacionales, este año tuvo como ganadora a *Ciudad de María*, film que cuenta la transformación de San Nicolás de ciudad metalúrgica a sede de los milagros de la Virgen. Su director, Enrique Bellande, pertenece a esa camada de directores que forman lo que se

conoce como nuevo cine argentino. Junto con *Bonanza*, de Ulises Rosell, de gran éxito en el festival del año anterior, son las representantes de esta generación en el área documental.

Es fácil asociar con la crisis este reverdecir de un género que en Argentina ha tenido históricamente un contenido fuertemente político. Es indudable que la volatilidad de los acontecimientos políticos de los últimos meses, la sensación de incertidumbre continua invitan al registro. Nada parece ser más efímero que lo que nos pasa aquí y ahora: los cacerolazos y las asambleas barriales van y vienen con la misma velocidad que los presidentes. La accesibilidad de las cámaras de video (quizá también perdida para siempre) hace que muchos jóvenes sientan hoy el llamado de la calle y salgan a registrar esa realidad viva y cambiante. Sin embargo, adjudicar a la crisis esta ex-



*Balnearios*, de Mariano Llinás (izquierda), y *Por la vuelta*, de Cristian Pauls

plosión de documentales argentinos parece errar el diagnóstico. Si uno examina las películas exhibidas en el BAFICI, comprenderá rápidamente que fueron pensadas mucho antes de que la crisis explotara. Es que la dimensión en la que el documental satisface esa necesidad de saber excede el mero registro de una situación explosiva. Exige reflexión sobre el material, desde el punto de vista con que se sale a buscar hasta en su organización final. Si esta reaparición del mundo documental es consecuencia de algo, probablemente lo sea del corte radical que la nueva generación de directores hizo con la historia previa del cine argentino. Lo que se hizo fue reapropiarse del lenguaje cinematográfico, en manos, hasta ese momento, de una generación que había anulado la discusión estética. Así como la Nouvelle Vague recuperó las calles de París, *Pizza, birra, faso*, tomó simbólicamente el Obelisco, hasta ese momento telón de fondo de Héctor Alterio caminando por Corrientes. De la misma manera, esa apropiación abrió un nuevo espacio, un nuevo circuito, un nuevo encuentro con la crítica, con el reconocimiento internacional y con un sector del público. Hasta quienes venían bregando en el campo documental desde hace mucho tiempo —como Cine Ojo— encontraron en este nuevo espacio un lugar para diversificarse, experimentar y generar productos totalmente disímiles entre sí.

Porque si algo caracteriza a las películas que *El Amante* va a presentar con mucho orgullo en la Semana del Documental, es que estas cubren un espectro estético amplio, plural, en el cual el único común denominador es una larga y paciente tarea y un detenido trabajo de reflexión sobre el material registrado. Si *Ciudad de María*, *Las Palmas*, *Chaco* e *H.I.J.O.S.* cumplen con la premisa más tradicional de sumergirse en forma casi invisible en un mundo extraño al espectador, *Por la vuelta* y *La televisión y yo*, en cambio, ponen al realizador en primera persona, dando cuenta en la película de los problemas que implica su misma realización. *Balnearios*, por su parte, aparece como un ovni en el mundo documental, con su estilo distanciado y brillante y

su espíritu juguetón, casi aristocrático, mientras que *Evita capitana* recrea un episodio histórico con un fervor narrativo que la aleja totalmente del modelo televisivo imperante. Temáticamente, también se abarca un espectro generosamente amplio: si *Por la vuelta* se sumerge en el alma de Leopoldo Federico y, al hacerlo, el realizador desnuda la suya propia, *Balnearios* ejerce con sofisticado humor algo así como una sociología de la vida cotidiana (que Llinás demostró manejar con maestría en los noticieros del BAFICI). Los restantes documentales relatan la historia de los últimos años del país al modo de una sinécdoque, tomando una parte (la vida de los Di Tella y los Yankelevich, en *La televisión y yo*, por ejemplo) por el todo. *H.I.J.O.S.*, en particular, retrata con simpatía y piedad al grupo de muchachos en los cuales ha quedado la pesada misión de ser el reservorio de una parte importante de la historia reciente. El panorama que presenta la Semana del Documental tiene todos los ingredientes que hacen del documental un culto con fanáticos: un contacto muy fuerte con la realidad que no descuida todas las complejidades del lenguaje cinematográfico.

Luego de años de descrédito, dominados por la idea de que todo es resultado de alguna construcción, el realismo baziniano vuelve por sus fueros. Hay algo que llamamos "realidad" y ese algo es captado en toda su ambigüedad por la cámara cinematográfica. Esa fascinación por "estar allí", más allá de las manipulaciones del montaje o el encuadre, revive en cada documental. La sencilla conversación entre Leopoldo Federico y su médico, los miembros de H.I.J.O.S. tratando de forzar una rima, el lenguaje corporal del cura de San Nicolás, los recuerdos de Torcuato Di Tella sobre la muerte de sus padres, son algunas de esas imágenes que una ficción no podrá recrear jamás. Pero quizá sea el momento más ficcional de la Semana, el último plano de *Balnearios*, donde una hermosa mujer desnuda regala a la cámara una sonrisa inolvidable, el que pone en evidencia de forma más incontestable esa cualidad reveladora del cine. ▣

OTRA MIRADA

## Un género doloroso

Todos los films son documentos: de una época, de un contexto, de una sociedad, de una ideología particular. Todos los films documentalizan la realidad y también documentan la posición de quienes los hacen: los cineastas. Pero los films documentales dan cuenta de manera acérrima, directa, del encuentro de los cineastas con la realidad, con el mundo que los rodea. Por eso suelen ser dolorosos, amargos, punzantes, porque ponen de manifiesto el choque de la mirada del realizador con un algo que resulta incomprendible; por ejemplo, las guerras, los efectos de las revoluciones, la pobreza, la desaparición, el mundo del otro. Sin embargo, creo que el cine en general no tiene la obligación de reflejar la realidad sino la obligación de ofrecer al espectador una mirada limpia y clara, una mirada honesta sobre esa realidad.

Tal vez los documentales —como género— no sean nada más que el recorrido de una mirada que destila desesperanza, angustia, incomodidad frente al mundo. Los documentales dan cuenta —en su mayoría— de una pregunta, de un cuestionamiento, de una interrogación, y los buenos documentales a la vez devuelven al espectador ese gesto de interrogación, de incertidumbre, evitando la respuesta certera y definitiva. Y ese gesto —convengamos— provoca angustia y dolor.

Indudablemente, el documental está instituido entre nosotros desde siempre —más allá de las teorizaciones de los académicos— y su función es dar cuenta, ética y estéticamente, del mundo que nos rodea. Este género existe para que muestre los agónicos límites del mundo y sus márgenes imprecisos, estableciendo una distancia entre el cineasta y la realidad, entre el espectador y lo que muestra. Gracias a los documentales entendemos al mundo, aprendemos, pero también nos entristecemos más, dudamos, nos emocionamos más, nos afligimos porque su material es la realidad misma. Como dice magistralmente DANEY en *El travelling de Kapo*: "Adopté al cine para que me enseñara a tocar incansablemente con la mirada a qué distancia de mí empieza el otro". Evidentemente el documental tiene esa función específica.

Marcela Gamberini



## 9 grandes docs 9

Del 4 al 10 de julio, en un ciclo organizado en el cine Cosmos por la revista *El Amante / Cine* (¿la conocen?), se exhiben algunos de los documentales argentinos que brillaron en el último Festival de Buenos Aires, más alguna yapa. A continuación las películas de la programación.

### BALNEARIOS

Argentina, 2002

Dirigida por Mariano Llinás

## Mar y río de fondo



En el prólogo a *Enormes minucias*, Chesterton propuso escribir ensayos sobre la barra-soprote de las cortinas o un gato extraviado y decía que "ninguno de nosotros pensamos bastante en esas cosas en que nuestros ojos descansan". Esta idea parece guiar al video de Llinás. No hay mejor ocasión para descansar la mirada que el balneario, lugar de vacaciones y distracción. Y sin embargo es ahí donde Llinás ejercita su ojo minucioso. Esta suerte de documental episódico parte de cuatro historias reales de balnearios argentinos y ofrece distintos modos de testimoniar la realidad. El primer episodio es una reconstrucción histórica que resuelve el enigma del abandonado Hotel Atlantic. El segundo es una investigación exhaustiva de un fenómeno social: las vacaciones en la playa. El tercer episodio es un documental de denuncia sobre un pueblo cordobés parcialmente sumergido por la crecida de la laguna. Y el último retrata al excéntrico Zucco, un artista de San Luis que utiliza los balnearios como inspiración. Sin embargo, es-

te video es mucho más que la suma de sus partes. Alejado de las formas legitimadas del documental y hasta del *mockumentary* (= falso documental), su rasgo central es que no busca producir una impresión de realidad y, aunque sí retrata el deterioro social argentino, se aleja de la retórica del registro directo de la injusticia política y económica. Por el contrario, la idea es filtrar y duplicar (o, si prefieren, tomar distancia y celebrar) los absurdos artificios de lo real a partir de la creación de otros artificios. Para esto, su principal originalidad y eficacia como documental está en el uso del humor, que no parte de la simple ironía sobre la realidad, sino del manejo de los registros a partir de sucesivas deformaciones, que van de las voces en off afectadas literariamente hasta la mezcla de estilos tan diferentes como la foto periodística, el videoarte y el noticiero. De esta manera, *Balnearios* es una forma de pensar que la puesta en escena es la trampa de la realidad (social y audiovisual). Una trampa fabulosa. Diego Trerotola

CIUDAD DE MARIA  
Argentina, 2002  
Dirigida por Enrique Bellande

## Cuestión de fe



Cualquier programa televisivo de los llamados "periodísticos" hubiera introducido en la casa a algún integrante de la producción disfrazado de plomero o algo por el estilo. Enrique Bellande y el equipo responsable de *Ciudad de María*, uno de los largometrajes documentales más interesantes surgidos en los últimos años en Argentina, parecen querer decirnos que la cámara oculta se ha convertido en el último gran recurso de la pereza catódica, y optan por un púdico manto de invisibilidad, un atractivo y rico fuera de campo, para (no) mostrarnos a ese personaje que dio inicio al fenómeno que es su objeto de estudio. Nunca veremos a Gladys Motta, pero el film se encargará de investigar cada una de las consecuencias de sus visiones y supuestos prodigios –en particular el renacimiento como centro turístico de la ciudad de San Nicolás– para en última instancia no arribar a ninguna conclusión definitiva. A mitad de camino surge una de las reflexio-

nes más atractivas que el trabajo de Bellande le ofrece al espectador, apenas insinuada e incluso tal vez inconsciente: la relación que se establece entre la construcción de una nueva iglesia –aparentemente necesaria ante la cantidad cada vez mayor de fieles que visitan el lugar todos los años– y el nacimiento y posterior desarrollo del cristianismo, como cuerpo dogmático y como grey. A pesar de la paradoja antitética, el show mediático que rodea a la peregrinación en bicicleta del hombre ciego es al mismo tiempo una cuestión meramente banal y el núcleo mismo de la fe religiosa. *Ciudad de María* sale airoso en uno de los terrenos más pantanosos que se le presentan a todo documentalista: no propone una tesis concreta, opta por disponer los elementos fácticos en su más absoluta desnudez, no editorializa en cada plano, y sin embargo es personal, subjetiva y particularmente magnánima en sus planteos y exposiciones. Diego Brodersen

EVITA CAPITANA  
Argentina, 2000  
Dirigida por Nicolás Malowicki

## Son amores



El origen de *Evita capitana* es un piloto para la televisión. Que no haya alcanzado el aire pero sí un extendido reconocimiento en el Festival de Buenos Aires del año pasado y en otras exhibiciones alternativas vuelve a poner sobre el tapete la necesidad de conseguir en la televisión un espacio de difusión del mundo documental. Quizás esa sea una de las lecturas más evidentes que dejan este último BAFICI y la Semana del Documental de *El Amante*. La película –de menos de una hora de duración– cuenta con energía y velocidad una historia apasionante. Se trata nada menos que de la definición del campeonato de fútbol de 1951. "¡Más fútbol!", dirá el amable lector, hartado de la deprimente sucesión de partidos del Mundial. Sí, más fútbol, pero además, un retrato de una época, de los claroscuros del peronismo, de pasiones personales y políticas. Racing y Banfield, al final del campeonato, habían empatado la primera posición, con lo cual tuvieron

que jugar una serie de desempate. El equipo de Avellaneda era el más poderoso de la época: había ganado los torneos de 1949 y 1950 e iba en busca del tricampeonato. De aquella época dorada proviene la construcción de su imponente estadio. Banfield, en cambio, por ser un club chico, era la niña mimada de todos los demás hinchas de fútbol. Pero además se jugaba otra interna, pero esta vez en el seno del gobierno: Racing era la devoción del ministro de Hacienda de Perón, Ramón Cereijo, y muchos sospechaban de favores oficiales indebidos, mientras que Evita, en puja con el ministro, deseaba el triunfo del equipo más humilde. De ahí en más las presiones de todo tipo para que uno u otro se impongan en la final. *Evita capitana* está construida con testimonios de jugadores hoy olvidados y políticos aún famosos, material de archivo y reconstrucciones ficcionales, demostrando que en el reino del documental nada está prohibido. Gustavo Noriega

## H.I.J.O.S. EL ALMA EN DOS

Argentina, 2002

Dirigida por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes

## La memoria obstinada



Marcelo Longobardi se pregunta, por televisión y a las 12 del mediodía, si el escrache es una forma democrática de protesta, y lo hace de tal modo que de sus rulos parece desprenderse un vapor que forma la palabra "no" como única respuesta posible. El mismo día pero a la noche, su ex mellizo y ahora patrón Daniel Hadad habla de la profunda injusticia que anida en la posibilidad de hacerle algo así a un hombre que, a fin de cuentas, "es un argentino más". Todo eso pasó un día lunes, apenas horas después de la escala en Capital Federal de la gira de escraches 2002 que viene protagonizando Carlos Saúl Menem. El ex presidente habló con Mariano Grondona por televisión pero en directo desde La Rioja, lo cual no fue óbice (como diría el tal Grondona) para que en Palermo, a las puertas del canal Azul, se llevara adelante una manifestación en su contra, manchada por la presencia de menemistas profesionales que llegaron a agredir a un periodista y a un camarógrafo. Lo que dijo Menem de los múltiples es-

craches que viene recibiendo (Nueva York, Córdoba, Buenos Aires) fue lo siguiente: "Esto es algo de corte netamente nazista. Los alemanes iban a las casas de los judíos, pintaban la cruz esvástica y luego realizaban los escraches". Finalmente, en aras de una objetividad perezosa y ridícula, los diarios argentinos reprodujeron estas declaraciones sin siquiera anotar que por lo menos son tramposas, frívolas e irresponsables. Las personas que protagonizaron la historia política institucional de este país en los últimos años son siniestras y muchas de las personas que escriben esa historia (o que simplemente la relatan) no se quedan atrás. Por eso mismo, *H.I.J.O.S. El alma en dos*, la película de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini que muestra la lucha de la agrupación H.I.J.O.S. y todos sus resortes con una transparencia que por momentos provoca vértigo, es en sí misma un escrache: una manera de sacar a la luz un tipo de mirada sobre la realidad que en Argentina hoy está, sí, desapareciendo. Marcelo Panozzo

## LAS PALMAS, CHACO

Argentina, 2001

Dirigida por Alejandro Fernández Mouján

## Prisioneros de la tierra



Un complejo industrial construido en medio del monte; capataces de sombrero de corcho y revólver a la cintura; una concesión de 100 mil hectáreas de tierra y una superficie varias veces más grande ocupada en el nombre de la civilización; el primer alumbrado público de Argentina; una fortuna dilapidada en Europa, y mucha, muchísima caña de azúcar. La historia del Ingenio Las Palmas es fascinante y, sin duda, digna de ser contada. Sin embargo, el documental de Fernández Mouján se resiste a hacerlo. *Las Palmas, Chaco* despacha más de cien años de vida del ingenio en unos pocos minutos. El resto está destinado a lo que bien podría llamarse el *body count* o, para utilizar un lenguaje más moderno, las consecuencias del cierre de la principal fuente de trabajo de los habitantes del Departamento Bermejo (Chaco). Los personajes que desfilan ante la cámara no son, en esencia, distintos de tantos otros argentinos que vieron esfumarse su futuro y sus sueños en las piras de la modernidad. Carpidores, tractoristas, balanceros, obreros de la fábr-

ca y especialistas en cada una de las muchas tareas vinculadas a la producción de azúcar que se han convertido en trabajadores ocasionales o, más frecuentemente, en desocupados. Sin embargo, Mouján se niega a caer en el lugar común de que todas las historias son la misma historia. Y se demora tanto como sea necesario en cada uno de sus protagonistas. Uno de ellos cosecha mandiocas y las vende de puerta en puerta; otro defiende, con la Constitución en la mano (literalmente), su derecho a ocupar una parcela de tierra; un tercero busca leña con la minuciosidad de un orfebre y otros, en su mayoría mujeres, reclaman una especie de caja Pan que (tal vez simbólicamente) se entrega dentro de una bolsa de basura. Los antiguos trabajadores del Ingenio son, ni qué decirlo, profundamente humanos. Pero también son profundamente chaqueños. Y eso quiere decir que nada, ni la pobreza, ni la injusticia, ni la certeza de que los buenos tiempos se han ido para no volver, los hace perder el decoro y el sentido del humor. Alejandro Winograd

LA TELEVISION Y YO  
Argentina, 2002  
Dirigida por Andrés Di Tella

## Televisión registrada



En sus películas anteriores, Di Tella había indagado en una época histórica: la dictadura militar, en un caso a partir de la investigación de un tema: la censura examinada mediante testimonios y documentos de época (*Prohibido*). En el otro quien testimoniaba e interrogaba a la historia era una militante política que, desgarrando su vida frente a la cámara, apuntaba a exorcizar una época terrible (*Montoneros*). En *La televisión y yo* confluyen esas dos líneas narrativas en un intento más abarcativo, la relación del propio realizador con la televisión quiere ser también una indagación sobre un país que no fue, como si aquellos largometrajes hubieran creado en él la necesidad de conocer el porqué de aquella época y de este presente terminal. El primer eje es pues la televisión, y el personaje que la/se indaga es el propio realizador. Su relación con ella es cambiante y parte de una ausencia: los años de infancia pasados fuera del país. Esa ausencia es un vacío a llenar y para ello Di Tella

tienta con una sustitución, la de sí mismo como relator por su padre, quien a su vez testimonia sobre el fundador de la dinastía: Torcuato Di Tella, el industrial cuya muerte temprana parece simbolizar el fin de un proyecto de burguesía industrial y el prólogo de la instalación de la TV en el país a través de otro personaje notable, Jaime Yankelevich. Ambos, Torcuato Di Tella y Jaime Yankelevich merecerían un film por sí solos, modelos diversos de una época encolumnada detrás de la noción de progreso. En el film de Di Tella, en cambio, esa idea y esos personajes pertenecen claramente al pasado, la película está sesgada hacia el relato íntimo y familiar, el medio tono melancólico de un hombre que así como habló de su abuelo, de su padre y de sí mismo, muestra ahora a su hijo o cede nuevamente su lugar de relator, esta vez a un descendiente de Yankelevich. Dos intentos de historias familiares como forma de interrogarse sobre un país sin respuestas. Eduardo Rojas

PARTITION POUR VOIX DE FEMMES  
Canadá, 2001  
Dirigida por Sophie Bissonnette

## Mujeres del mundo



El film es el registro de la marcha mundial de mujeres llevada a cabo en el año 2000 y centrada en la lucha contra la pobreza y la violencia hacia las mujeres. Esta manifestación tuvo una representación en todos los continentes y en el film cada uno de ellos tiene un segmento extra realizado por directoras invitadas. La película abarca todo el campo de posibilidades, desde la mutilación genital en los países más atrasados hasta la violencia psicológica y la depresión en los más desarrollados. La película entonces tiene que tomar la complicada decisión de avanzar hacia la denuncia o transmitir la alegría y el placer de la existencia de una marcha de estas características. Y gracias a esos segmentos de directoras invitadas, se va armando el equilibrio necesario para que la película abarque las dos opciones mencionadas. La suma de los continentes y las historias logra sin alardes dar cuenta de un genocidio mundial. Una matanza sistemática, consciente e incalculable de mujeres a lo

largo de la historia y en todo el planeta. Apoyada por muchos países y subestimada por la inmensa mayoría, la violencia contra las mujeres y la forma en que son empujadas hacia el sometimiento o al hambre (lo segundo provoca, una vez más, lo primero). Uno de los carteles que se ven en las marchas dice: *No Freedom, No Choice*. Un juego de palabras con el famoso clásico feminista: *My Body, My Choice* y una frase que señala dificultades adicionales en la reivindicación de los derechos de las mujeres. Hacia el final, cuando todas las marchas se unen en un gran acto en Washington, uno siente que la euforia domina el ambiente y las dramáticas historias que hemos visto producen esa voz que aparece ahora unida en un acto en las calles y finalmente en las Naciones Unidas. A pocos segundos de terminar la película, aparece un personaje que se pone de pie y realiza un único gesto que emociona hasta las lágrimas. No es sólo un gesto, es la voz de todas las mujeres del mundo. Santiago García

POR LA VUELTA  
Argentina, 2002  
Dirigida por Cristian Pauls

## Che, bandoneón



Cristian Pauls –uno de los pocos cineastas argentinos que filman, enseñan y escriben con consecuencia ejemplar– señalaba sobre Robert Kramer que si sus películas trataban de espectadores, lo hacían de uno a uno, que “el cine, en todo caso, puede atraer multitudes, pero sólo toca realmente a individuos”. La del bandoneón es una larga y variada dinastía. Maffia, Laurenz, Paquita Bernardo, Arolas fueron realezas tempranas. Luego Troilo, Piazzolla y sus ondas expansivas formaron imperios, se hicieron mundos. Pero Leopoldo Federico (Piazzolla lo contó entre sus fundamentales: Maffia-Laurenz-Troilo-Federico), músico de músicos, presencia tan crucial como elusiva, es el referente que Pauls decidió indagar con su cámara evitando todos los clisés tangueros. Su clima confesional se expone en la narración de su autor; sus vacilaciones y las decisiones sobre el rumbo a seguir, van armando su itinerario. Los viajes del centro a Haedo, el otro viaje por el tiempo de una larga vida, los testimonios de sus músicos.

La ciudad anónima y presente, las autopistas y no las marquesinas, las calles suburbanas y no las postales de Corrientes, dibujan para la música de Federico una iconografía actual y sentida. Cuando el músico es derrumbado por una pancreatitis, la vigilia de Pauls se hace ejercicio de amor al cine y a ese prójimo caído. Pero vuelve el tiempo de reparar el cuerpo y de paso arreglar el fueye, en tramos donde médico y afinador revelan sus cercanías. Tiempo de seguir con la presencia de una música que lleva, a su tímido pero irrenunciable modo, el secreto de su vitalidad. La música de un hombre solo que suena como una orquesta. Pauls, cazador nocturno, se acerca a ese Otro inmenso y cordial, para buscar algo de eso que él es y se le ofrece cifrado en notas de bandoneón. Hacia el final, ya apagada toda imagen, se escucha todo un programa para este cine de la espera, la esperanza y la inesperada recompensa: “Federico: Vos no conocés, no sabés nada de esto. Pauls: Por eso hago la película.” Eduardo A. Russo

RITOS DE FRONTERA. PASO DE LOS LIBRES-URUGUAYANA  
Argentina, 2002  
Dirigida por Sergio Wolf y Alejo Taube

## Frente al límite



*Ritos de frontera* es un proyecto de tres films documentales, cuyo origen está en un trabajo de investigación del que fue autor y compilador Alejandro Grimson y que dirigimos Alejo Taube y yo. De ese material tan rico en su dimensión cultural como social y política, tan diverso en las historias de vida que despliega como en las que permite imaginar, elegimos tres relatos. Elección que se restringió a tres por razones presupuestarias pero que, al mismo tiempo, nos permitía una cierta totalización al entender que –de algún modo, simplificando– esos tres puntos del mapa daban cuenta de una cierta demarcación de Argentina. La primera historia es la de la frontera entre Argentina y Brasil –Paso de los Libres y Uruguayana– y que podemos decir que define la “frontera comercial”; la segunda historia es la de la frontera entre Argentina y Chile –Río Turbio y Puerto Natales– y que puede pensarse como una “frontera geopolítica”; y la tercera historia es la de la frontera entre Argentina y Bolivia –La Quiaca y Villazón–, que

puede signarse como una “frontera cultural”. Los tres films se realizaron durante el año 2001 y comienzos de 2002, y el primero de ellos es el que presentamos, casi al mismo tiempo que estamos editando el segundo y mientras pensamos en el tercero, quizás imaginando una única película que contenga a las tres, por lo que este material puede terminar teniendo otra forma. *Ritos de frontera. Paso de los Libres-Uruguayana* está tensado por el conflicto entre un pasado pródigo que orilla el mito y un presente incierto. Un pasado que bordea el mito de la fundación próspera y la mitología del contrabando y un presente incierto signado por la hipocresía y la brutalidad de la doctrina de la seguridad nacional. Y aunque todo límite suponga un estado transicional y provisorio, sus personajes se aferran al lugar (a los dos lugares) con dolor y con esperanza, desechando el llanto lastimero y el cinismo, como si su intuición les indicara que no son las armas apropiadas para sobrevivir. Sergio Wolf

# COLECCION DE VIDEOS

## EL AMANTE SBP PRIMER PLANO VIDEO



► **BELLE EPOQUE**

De Fernando Trueba  
España, 1992

► **LA FAMILIA**

De Ettore Scola  
Italia, 1987

► **PARIS, TEXAS**

De Wim Wenders  
Francia/Alemania, 1984

► **LA DOLCE VITA**

De Federico Fellini  
Italia, 1960

UNA PELICULA	\$ 19,90
DOS PELICULAS	\$ 34,90
TRES PELICULAS	\$ 47,90
CUATRO PELICULAS	\$ 59,90

+ GASTOS DE ENVIO EN CASO DE COMPRA POR CORREO  
COMPRA DIRECTA EN AYACUCHO 516, CAPITAL FEDERAL

INFORMES TELEFONO 4373-1669 E-MAIL AMANTECINE@INTERLINK.COM.AR



Esta nota estuvo planteada desde un principio como la presentación de algunos datos sobre las posibilidades de supervivencia económica para los documentales pero, como no podía ser de otra manera, se impuso antes contextualizar brevemente, para seguir con más detalles en una próxima entrega. **por JAVIER PORTA FOUZ**

DOCUMENTALES Y **MERCADO**

## Mucho por hacer, capítulo 1

Para el mercado cinematográfico, este es un tiempo de reacomodamientos. La cautela y la retracción reinan en la distribución. El dólar cada vez más caro hace que sea cada vez más difícil recuperar la inversión de los distribuidores independientes que compran los derechos de una película, pagan las copias y otros gastos fijos en dólares y tienen que recuperar la inversión en pesos muy devaluados. Por otro lado, a las *majors*, luego de vivir varios años en un medio que tenía, en dólares, una de las entradas más caras del mundo, la situación actual las lleva un cuarto de siglo hacia atrás (en algún momento en los setenta la entrada en Argentina no llegaba a costar un dólar). Pero, aun así, aunque ganen menos, salgan hechas o pierdan algo por película, es más probable que las *majors* puedan seguir estrenando: sus películas vienen en general con los costos cubiertos, los derechos suelen ser de la casa, y las operaciones son mayores. Por otro lado, cada vez es mayor la concentración de espectadores en unos pocos es-

trenos, lo cual a la corta o a la larga atenta contra la variedad (la gente ve menos películas y la tendencia es a elegir cuatro o cinco tanques por año). Hay estrenos devaluados, como el lanzamiento en video de *Hedwig and the Angry Inch*, otros demorados, como la japonesa *Battle Royale* de Líder, y está el caso de Primer Plano, que estrenó hace poco *El empleo del tiempo*. Con las cifras que hará la película –su distribuidor, Pascual Conditto, estima alrededor de 50.000 espectadores– dará entre 15.000 y 20.000 dólares de pérdida, aunque la cantidad de entradas vendidas es muy buena en este contexto. En un mercado con la moneda más devaluada del mundo, un negocio con tanta relación con el exterior como el del cine se complica en extremo. En estas circunstancias, Conditto decidió drásticamente que se dedicará a trabajar exclusivamente con algunas películas argentinas. Para una distribuidora que tiene los derechos de cerca de una treintena de películas ex-

tranjeras (entre las que están algunos de los que hubieran sido de los mejores títulos del año), es una caída fuerte.

Si para el cine argentino la devaluación implica que a nivel costos se dispersen unos cuantos rubros, la concentración en unos pocos estrenos también es peligrosa. Como pocas veces, el cine argentino hoy es de una variedad enorme; el problema es sostener los logros de los últimos años. Parte de esa variedad son los documentales y, ante la posibilidad de que se destruya en muy poco tiempo lo que costó mucho esfuerzo (ver columna de Sergio Wolf en este mismo número), es necesario aclarar algunas cuestiones para abrir la discusión.

1) Los subsidios que el Estado aporta al cine argentino pueden ser anteriores a la producción o, en la mayoría de los casos, posteriores al estreno (remito a mi nota "Clasificación, criterios y bochornos", del número 100). Para recibir algún tipo de subsidio,



Ciudad de María



Evita capitana

una película tiene que haber sido filmada y/o estrenada en filmico. Si algo es video-video no recibe subsidio de recuperación industrial. Más allá de algunos avances en este sentido durante la gestión Onaindia, es urgente que se apoye la cada vez mayor cantidad de proyectos en video. Marcelo Céspedes, director, productor y distribuidor con su empresa Cine Ojo, afirma que en Francia (gran productor de documentales y segundo cine nacional occidental después de Estados Unidos), los documentales se suelen pensar de principio a fin en video, aunque Céspedes aclara que el formato debe depender del tipo de documental que uno quiera hacer.

2) Pocas salas están equipadas para proyectar video. Se puede en el Cosmos, en el Malba, y el Village tiene un proyector para alquilar, y no mucho más (mientras tanto, el Lorca sigue proyectando video pero con una calidad que no conforma). Las pocas bocas de salida para los videos y algunas malas experiencias en cuanto a calidad debilitan la conformación de un público que, si fuera bien tratado en todas las ocasiones, podría ser más fiel y más estable (los primeros meses del Malba.Cine generaron algunos espectadores disconformes y ahora esa sala tiene un nuevo manejo, que está mejorando progresivamente las cosas).

3) Otro problema es la pobre calidad de la información que ofrece la cartelera de espectáculos de la mayoría de los medios. Por ejemplo, la aparición como sala del Malba costó varios meses (y para algunos medios sigue costando), o las dudas que a uno lo acechan para ver una función trasnoche (¿hay o no?), las salas que no aparecen (en algún momento al ya extinto Cineplex Lavalle no se lo encontraba en *Página/12*), las dudas sobre los subtítulos y el doblaje y sobre a qué hora comienza realmente una película. Con la publicación de un horario único, no se sabe si ese es el horario de la película o de la publicidad y, si es el de la publicidad, cuánto dura. Estas cosas sólo podrán parecer nimias para aquel que no conozca el medio ni el comportamiento del consumidor. Por otra parte, es muy difícil saber hoy cuánto va a pagar uno por una entrada de cine, de lo que son culpables los medios pero en mayor medida los cines (un ejemplo de esto es el Cinemark Palermo, que cambió las reglas de juego que ya se habían hecho costumbre entre sus espectadores, bajando la hora límite de entradas baratas –lo de mitad de precio es sólo nominal– de las 17 a las 16). Ni que hablar de las funciones que se suspenden por los más diversos motivos, o errores como publicar películas que no se exhiben y viceversa. En esto, las responsabilidades pueden estar en quienes brindan la información (cines y carteleras)



y/o en los medios. Los errores se multiplican cada vez más y en muchos casos agotan al espectador, que puede preferir controlar sus tiempos viendo un video en su casa. Esto afecta a todo el cine, y más a los documentales cuyo formato ya es el video, y que deberían tener un precio diferenciado estable para constituir una demanda también estable, y una información precisa sobre las características de su exhibición (formato de proyección, entre otras cosas). A las películas y los videos, el producto principal de este negocio, hay que cuidarlos en todo el trayecto.

4) Luis Vainikoff es, como exhibidor (cine Cosmos) y distribuidor (*A la izquierda del padre*, por ejemplo), parte integrante (y reflexiva) del mercado cinematográfico argentino. Vainikoff plantea que en un principio la sala 2 del Cosmos se implementó como una salida para los telefilms que había en la época (1997), para que no haya confusión en cuanto al formato de exhibición de cada película y para contrarrestar el desprestigio de ver videos. Y que gracias a esa sala se pudieron estrenar muchas películas, a las que antes les resultaba imposible afrontar los costos. Además, dice que es útil para realizar ciclos, ya que de otra forma sería imposible por el público reducido que tienen, y para mantener películas que ya bajaron de cartel. En relación con el público de un documental, dijo que no estaba determinado a priori, y que un documental en general lleva gente por el tema o el personaje central y no por la estética. Y que con el correr de los años el público creció, pero sigue siendo muy reducido, aunque también crece la oferta. En cuanto a la rentabilidad económica, dijo que a veces es mejor estrenar un documental argentino con una copia en video en

H.I.J.O.S. *El alma en dos*  
y *Ritos de frontera*

una sala como la 2 del Cosmos (de 30 localidades) que una película de ficción en cuatro o cinco salas más grandes. Algunos ejemplos rentables fueron *Padre Mujica*, *Diablo, familia y propiedad* y, sobre todo, *Che Guevara, diario de Bolivia* (seis mil espectadores), o *La ville Louvre* (ocho mil). Y agregó que el Cosmos puede darse el lujo de estrenar documentales en video sólo por el gusto de exhibirlos aunque muchas veces se sabe de antemano que no van a ser un éxito. En esos casos, se puede combinar con otro programa, para dejar que cada película logre encontrar su público y pueda mantenerse en cartel. Señaló también que estrenar en video es una forma de vidriera para los directores, ya que sin invertir en la ampliación a 35 mm pueden quedarse mucho tiempo en cartel y obtener críticas de los medios al igual que una copia de 35 mm, y les sirve como punto de partida. Lo mismo plantea Céspedes, quien afirma que el estreno en video no sirve para cobrar un subsidio y a veces la rentabilidad económica es mínima, pero el efecto-noticia de estrenar (críticas, entrevistas, etc.) es muy importante, y cuando sale en video esa es una "película que pasó por los cines". Vainikoff agrega que en lo que va del año se estrenaron muy pocos documentales en video, porque ahora está la posibilidad de exhibirlos antes en el BAFICI, aunque hay varios pautados para la segunda mitad del año.

5) En un país con una tradición de política televisiva tan terrible como Argentina, pretender que la televisión aporte –más allá de los pagos al COMFER– al cine argentino en lugar de usufructuar los momentos menos felices de la ley de cine y su aplicación (ver, por ejemplo, el caso *Manuelita* en el número 92 o la mencionada nota del número 100), tal vez sea utópico. Pero en varios países de Europa, la televisión está obligada a apoyar de diversas maneras al cine nacional. Por ejemplo, en Francia, mediante la obligación de invertir un buen porcentaje de sus recursos en la compra de derechos de antena de películas nacionales, dentro de las cuales hay un apartado específico para los documentales. Continuará. ▣

Investigación de Mariana Gil Juncal y JPF



# Cuestionario

Les propusimos a algunos de los directores que presentan películas en la Semana del Documental que contestaran un set de preguntas referidas a su profesión. Estas son sus respuestas. (Di Tella escribió tanto en las primeras tres preguntas que se plantó ahí.)

1) ¿Siente que está haciendo un trabajo radicalmente distinto al de un director de ficciones?

2) ¿Cuál cree que es el lugar de la puesta en escena en el documental?

3) ¿Hay un auge del documental en Argentina? Si opina que así es, ¿a qué lo atribuye?

4) ¿Ve habitualmente documentales? ¿Qué busca en un film documental como espectador?

5) ¿Cuál debería ser el canal de exhibición ideal para documentales argentinos y para su película en particular?

6) ¿Existe algún autor especializado en documentales o algún documental en particular que haya sido importante para usted?



**CARMEN GUARINI**  
Directora de *H.I.J.O.S. El alma en dos*

1) Cualquier respuesta es incompleta. Por otro lado, intentar establecer comparaciones es bastante obsoleto. Y sin embargo, todo el tiempo hay que tratar de dar respuestas, de diferenciarse o de aproximarse. Lo cierto es que los límites entre el documental y la ficción son cada vez más difusos, pero también lo eran en la época de Flaherty y Vertov. Hoy tal vez estamos simplemente reflexionando sobre eso. Creo que siempre que hablamos de cine estamos hablando de re-presentación y por lo tanto de interpretación de la realidad en todos los casos, tanto en la ficción como en el documental. Siento que realizar un film documental nos ubica en un nivel de confrontación con la realidad que está dentro y fuera de nosotros, que es diferente desde el punto de vista técnico de cuando realizamos un film de ficción. Los actores/personajes reales no son tan dóciles ni tan fáciles de aprehender como los personajes que uno elabora y pone en escena. Sin embargo, el nivel de complejidad de rodaje y de construcción narrativa de un documental es tan denso y laborioso como cualquier ficción y viceversa.

2) La puesta en escena juega un rol fundamental en el documental porque significa el recorte de la materia que necesitamos para

construirlo. Trabajar con un punto de vista que delimite los elementos que vamos a seleccionar de la puesta en escena que nos ofrece cualquier hecho o conflicto, es uno de los desafíos que ofrece la escritura documental.

3) No sé si llamarlo "auge", tal vez diría que hay un despertar, que hay un acercamiento por parte de algunos jóvenes en particular, a una escritura cinematográfica que hasta no hace mucho se la consideraba sin interés. Este interés creo que se debe sobre todo a la posibilidad de descubrir películas de grandes cineastas que han hecho dentro del cine documental verdaderas obras maestras del cine, como Kramer, Van der Keuken, Cozarinsky (por mencionar algunos referentes propios). Por otro lado, creo que tiene bastante peso la labor de las numerosas escuelas de cine que han trabajado intensamente todos estos años formando cineastas con una mirada independiente y gran curiosidad. Por último, creo que este crecimiento del cine documental se inscribe en el contexto de un crecimiento general de nuestro cine nacional.

4) Sí, veo bastante cine documental. Y lo que busco es disfrutar y aprender.

5) Sin duda, en los países que tienen una importante producción documental, la televisión pública jugó y juega un papel central. Esta es una de las ventanas que aparecen como "naturales" para este tipo de películas. Sin embargo, creo que es importante no renunciar a las "salas" (sean estas cinematográficas o auditorios barriales) porque el film adquiere una unidad y un sentido mayor y el placer de su visión es (si el film tiene una escritura verdaderamente cinematográfica) también mucho mayor.

6) Chris Marker y Robert Kramer.



MARIANO LLINAS  
Director de *Balnearios*

1) Sí y no.

**No:** Los materiales no son en sí demasiado diferentes. Ambos trabajamos esencialmente con imágenes, con encuadres, con ángulos de cámara, con ópticas y con travellings. Los problemas suelen parecerse: la luz del sol, la ineficacia de algún escenario, la dificultad generada por tal o cual elemento, las largas horas de espera, etc. Un documental no escapa a las reglas generales del cine. A la hora de filmar una escena, digamos, de una persona a caballo, las preguntas y las decisiones tienden a parecerse, se trate de un mero peón rural o de Henry Fonda. Cualquier otra posición tendería peligrosamente a la autoindulgencia, tendería a suponer que la veracidad de aquello que está sucediendo nos exime de filmar bien.

**Sí:** Por otro lado, nadie ignora que el *modus operandi*, que el trabajo en su sentido más lato, es bastante diferente. No existen aquí los equipos técnicos populosos, los camiones atestados de trípodes, los generadores eléctricos ni las maquilladoras. Un rodaje de ficción es una rutina infinitamente ordenada, infinitamente sometida a horarios, planes de rodaje y cronómetros. Tales incomodidades suelen desaparecer en el documental, en el que más bien priman los equipos de tres o cuatro personas, la dispersión horaria, los viajes en auto y el azar. Tal vez, la mayor diferencia aparezca en el montaje. En un film de ficción, suele ser el comienzo de la fase final. En un documental, es apenas un nuevo y doloroso comienzo. En un film de ficción, suele ocupar ocho semanas. En un documental, años.

2) Un documental es ante todo una narración. El hecho de que prescindamos de tiroteos, de romances, de violines y de Federico Luppi, no implica que las reglas de la narración le sean ajenas. El documental es fascinante. Nos obliga a narrar con los elementos más inesperados, desde objetos inanimados hasta animales salvajes o plantas petroquímicas. En tal sentido, la puesta en escena (si nos referimos con ella al conjunto de decisiones que rigen lo que ocurre dentro de un encuadre) constituye un campo esencial del documental, infinitamente vasto e infinitamente exigente. Es lo que convierte a un conjunto azaroso de lu-

gares y de personas más o menos inconscientes en elementos de una narración ordenada, provista de emoción y de sentido. Es lo que diferencia a un cineasta de un turista japonés o de un pariente filmador de casamientos. Es lo que diferencia a un film de una cámara de seguridad o de un noticiero.

3) Ignoro si existe semejante auge. Sin embargo, considero que el documental (término árido e impreciso, de extraordinaria vaguedad) constituye el escenario ideal para el desarrollo de un cine múltiple, que incluya las visiones más personales e inesperadas sobre las cosas. El documental ha nacido para la curiosidad, la invención, la sorpresa y aun la extravagancia. Adolece de una gozosa prescindencia de reglas, esquemas y preconcepciones. Cada film documental se ve obligado a inventarse a sí mismo a cada paso. Si tal fuera el resultado, creo que la presunta existencia de ese "auge" sería favorable. Una sucesión de documentales de piquetes y "escraches" me resultaría, en cambio, algo más melancólica.

4) No recuerdo haber visto más documentales que *Morir en Madrid*, sobre la guerra de España. También he entrevistado, con descuido adolescente, las habituales escenas de *Nanook, el esquimal*, de *Olympia*, de *Faits divers*, de *Model*, de *Tabú*, de *Tire dié*, de *Let It Be*. He presenciado algunos fotogramas de ciertos tediosos experimentos de Wenders y de Herzog. He hojeado con algún desgano ciertas páginas de Grierson. Me he resignado a ciertas teorías de Bazin, que elípticamente consideran documentales a *Ladrones de bicicletas* y a *El gabinete del doctor Caligari*. Más allá de esas indolentes excursiones, mi analfabetismo en cuanto a los documentales es copioso. Suelo ser perezoso a la hora de rastrearlos en las carteleras, los festivales y los cines alternativos. En cuanto a la televisión, su habitual desfile de biografías, antílopes y *spitfires* no suele atraerme.

5) Un buen lugar sería una sala cinematográfica cómoda y agradable, con adecuadas condiciones de proyección y sonido, ubicada en una zona de la ciudad relativamente céntrica, que eludiera con idéntico éxito el tono quinceañero y dominical de los "multicines" y la atmósfera soviética de los cines de arte, que fuera regentada por individuos apropiados, que conciliaran de forma eficaz el profesionalismo, el buen trato y el fervor. En cuanto a mi film en particular, su exhibición en ese hipotético cine me haría muy feliz.

6) Como a tantos, los tres minutos iniciales de *Tire dié* me revelaron el insospechado potencial satírico de las estadísticas y los números. Años después, los tres minutos iniciales de *Morir en Madrid* me revelaron su potencial poético. Durante bastante tiempo

estudí con admiración algunas secuencias de *La hora de los hornos*, cuya extrema ironía y originalidad, una y otra vez, me cautivaban. Finalmente, creo que mi total ausencia de peronismo y el paso de los años acabaron por imponerse. Creo más bien que mi afición por los documentales proviene menos de documentales propiamente dichos que de la súbita irrupción de lo documental en ciertos films de ficción: la bruma de *L'Atalante*, la gran ciudad en *El cameraman*, el inesperado prólogo de *Down by Law*.



ENRIQUE BELLANDE  
Director de *Ciudad de María*

1) Esencialmente, no. Creo que en el fondo se trata de lo mismo: hacer una película. Las intenciones son las mismas, los problemas, igual. Yo creo que la diferencia está en los materiales y en los métodos de los que uno dispone. Debe haber gente que piense distinto.

2) Desconozco.

3) Creo que sí, al menos en el sentido cuantitativo. Se me ocurren diversas razones y, obviamente, todas ellas están ligadas con la crisis de nuestra bella nación. Por un lado, los temas que suelen atraer a los "documentalistas" brotan a diario en todas partes y sin parar. Por el otro, la situación económica vuelve lejana la posibilidad de continuar con la producción tradicional de largometrajes de ficción en 35 mm (incluso la ficción que se hace cada vez más "documental"). Y todo ese clásico discurso de "las nuevas cámaras digitales", "los equipos de gente reducidos", "los materiales baratos" y las chances de hacer una película por sí solo y en casa resulta bastante cierto al fin y al cabo y es especialmente aplicable a la producción de documentales en Argentina.

4) No mucho en general, ahora un poco más. Busco lo mismo que en una película de ficción, en un libro o en una canción.

5) Está ligado con el problema de exhibición de todo el cine argentino no producido por canales de televisión y con el del denominado "cine arte". Estaría muy bien poder tener un mejor lugar en los circuitos tradicionales. También sería bueno que ▶

apareciera algo parecido a un mercado televisivo. Imagino que en algún momento en el que algo mejor, debería derivar en un circuito de salas pequeñas y especializadas que resulten suficientemente atractivas al público. A mi película en particular, me gustaría poder proyectarla en alguna iglesia.

6) Más o menos. Recién después de empezar mi película empecé a ver documentales con mayor frecuencia. Hace poco vi algunas películas de Frederick Wiseman que me gustaron mucho. Pero en general no vi demasiado. Me gustaron *Anna* de Mijalkov, *When We Were Kings*, de Leon Gast, a ver... *Don't Look Back* y *En construcción*. Otro que me gustó mucho fue *Tierra sin pan*, el de Buñuel. Los de Discovery y Animal Planet también.



ANDRES DI TELLA  
Director de *La televisión y yo*

1) Si vamos a hablar de sensaciones, hoy me siento mucho más lejos del grueso de la producción documental que de cierto cine de ficción. *La televisión y yo* tiene que ver con un cine –de ficción o no– que se alimenta descaradamente de lo autobiográfico. Hace poco, por ejemplo, volví a ver dos de mis películas favoritas, *8 1/2* de Fellini y *El espejo* de Tarkovski, y me sorprendió hasta qué punto son autobiográficas. Tarkovski incluso confiesa que al principio se trataba de un proyecto documental, con entrevistas a su madre, material de archivo, etc. De hecho, me pareció que esas películas pueden verse como raros documentales (así como se pueden leer los ensayos de Borges como ficciones y viceversa). En todo caso, estamos ahí tan lejos del cine de ficción normal como ciertos autores de documentales lo están del “género documental”: para hacer algunos nombres (y para adelantar la pregunta 6) podría nombrar a Chris Marker, Errol Morris, Ross McElwee. Si es por eso, también me siento cerca de toda una tradición de cine que mezcla insidiosamente registros documentales y dramáticos, desde *El ciudadano* o *Ladrones de bicicletas* hasta *Detrás de los olivos* o *Mundo grúa*. En realidad, para mí, la opción por el cine documental siempre significó optar por un terreno de enorme libertad donde, a la vez, pudiera dar rienda suelta a mi insaciable curiosidad por el mundo real de las personas y sus historias verdaderas. In-

vestigiar mis películas, descubrir historias, hablar con quienes han vivido experiencias extraordinarias, fueron tal vez algunas de las experiencias más intensas de mi vida. Un documentalista es también alguien al que le gusta conversar y no necesariamente con actores. Tampoco pretendo que no haya diferencias entre el documental y la ficción. Es evidente que en el documental hay una relación distinta, más complicada, con la realidad. La “suspensión voluntaria de la incredulidad” que se le pide al espectador en la ficción da lugar, en el documental, a un reclamo de verdad. El que hace documentales no puede creer que la realidad no existe (como parecen creer ciertos discípulos de Baudrillard). Establece en cada documental una especie de pacto de honor con el espectador de contar la verdad. Al mismo tiempo, un documentalista es alguien que, casi diría por deformación profesional, siempre busca distintas perspectivas sobre los hechos, más de una sola campaña. La costumbre de hablar con tanta gente con visiones tan diferentes nos ha enseñado que la verdad muchas veces no es otra cosa que una búsqueda, o incluso una negociación entre intereses contrapuestos (que incluyen por supuesto los del propio cineasta). Reflejar de alguna manera las dificultades para llegar a la verdad es parte de la verdad. En mis películas, cada vez más, buscar la verdad y buscar la forma de contar la verdad van de la mano, porque no hay verdad sin cuento.

2) Cualquiera con alguna experiencia de hacer documentales sabe que muchas veces la investigación de un documental es al mismo tiempo un casting para encontrar los protagonistas que mejor comuniquen, ¿es decir que mejor actúen? El mismo director a menudo tiene que “actuar”, haciendo de cuenta que escucha un testimonio por primera vez, poniéndose en el lugar del espectador, cuando en realidad ya se conoce la historia de memoria. Provocar situaciones, generar encuentros, hacer ciertas preguntas o saber callar en el momento apropiado son todas técnicas del documentalista y, si se quiere, formas de la puesta en escena. Hacer un documental también es ponerse en escena como hacedor de un documental. Podemos reconocer lo que estamos haciendo o disimularlo. Ambas estrategias pueden ser legítimas, de acuerdo con la historia que estamos contando. Esa conciencia de los límites del documental es a la vez lo que me ha llevado, en mi último documental, a hablar en primera persona e incluso a ser protagonista de mi propio documental, como parte del proceso de contar la verdad. *La televisión y yo* también cuenta el fracaso de un proyecto documental, de una investigación sobre la televisión y la memoria que se desvió hacia otras zonas, más íntimas y personales, que a lo mejor eran lo que yo en el fondo quería investigar

y que el género documental me estaba censurando. Es como si el documental que pretendía hacer en un principio se desintegrara en el mismo proceso de hacerlo y, de esa forma, se revela una verdad más profunda. Al mismo tiempo, podría decir que la experiencia de hacer este documental –lo que quedó– me liberó de cierto karma del que hace documentales y que impide que sea todo lo honesto que podría ser. En definitiva, la búsqueda de la verdad sigue vigente. Hay una definición de “trauma” que escuché hace un tiempo y que me llamó la atención: es cuando se produce información que excede la capacidad de asimilación del individuo. Por ejemplo, un niño es testigo de algo que no alcanza a comprender ni intelectual ni sentimentalmente y que lo perturba porque no puede hacer nada al respecto. Creo que eso mismo es lo que nos está sucediendo con la lluvia informativa que nos cae encima todos los días por todos los medios. En ese sentido, como espectadores, estamos traumatizados. En ese contexto, creo que va a ser cada vez más necesario el documental que nos habla en primera persona, de persona a persona, recuperando los valores de la experiencia individual, la visión personal del mundo y el tono único de la conversación entre dos seres humanos. En la tormenta en que estamos, de pérdida de credibilidad del discurso político y de tantas pretendidas grandes verdades, esos valores me parecen una misión digna para el cine documental.

3) El documental argentino está en plena explosión, en medio de un país que también parece estar explotando. A pesar del desastre, mil flores están floreciendo y muchos cineastas están encarando direcciones inéditas, abandonando un pasado de corrección política y conservadurismo temático y formal. El documental tradicional de “denuncia” o sobre “temas importantes” ha perdido interés para los mejores cineastas que, como novedad, parecen decididos a hacer *cine* antes que activismo político, asistencia social o periodismo. El nuevo documental puede verse también como respuesta frente al desafío de la televisión, que en los últimos años se actualizó y descubrió finalmente el impacto de la programación “basada en la realidad”, con sus *reality shows* de alto voltaje, sus tardes indiscretas, sus investigaciones de actualidad y sus denuncias escandalosas. El documental cinematográfico ha buscado otras formas de explorar y reflexionar sobre la realidad: ensayos en primera persona, juegos sobre el filo de la navaja entre ficción y realidad, indagaciones sutiles del mismo proceso creador, reevaluaciones desprejuiciadas del pasado reciente, extrañas pesquisas sobre facetas inesperadas de la sociedad... Historias únicas que ningún guionista de ficción hubiera podido inventar. ■

# EL AMANTE

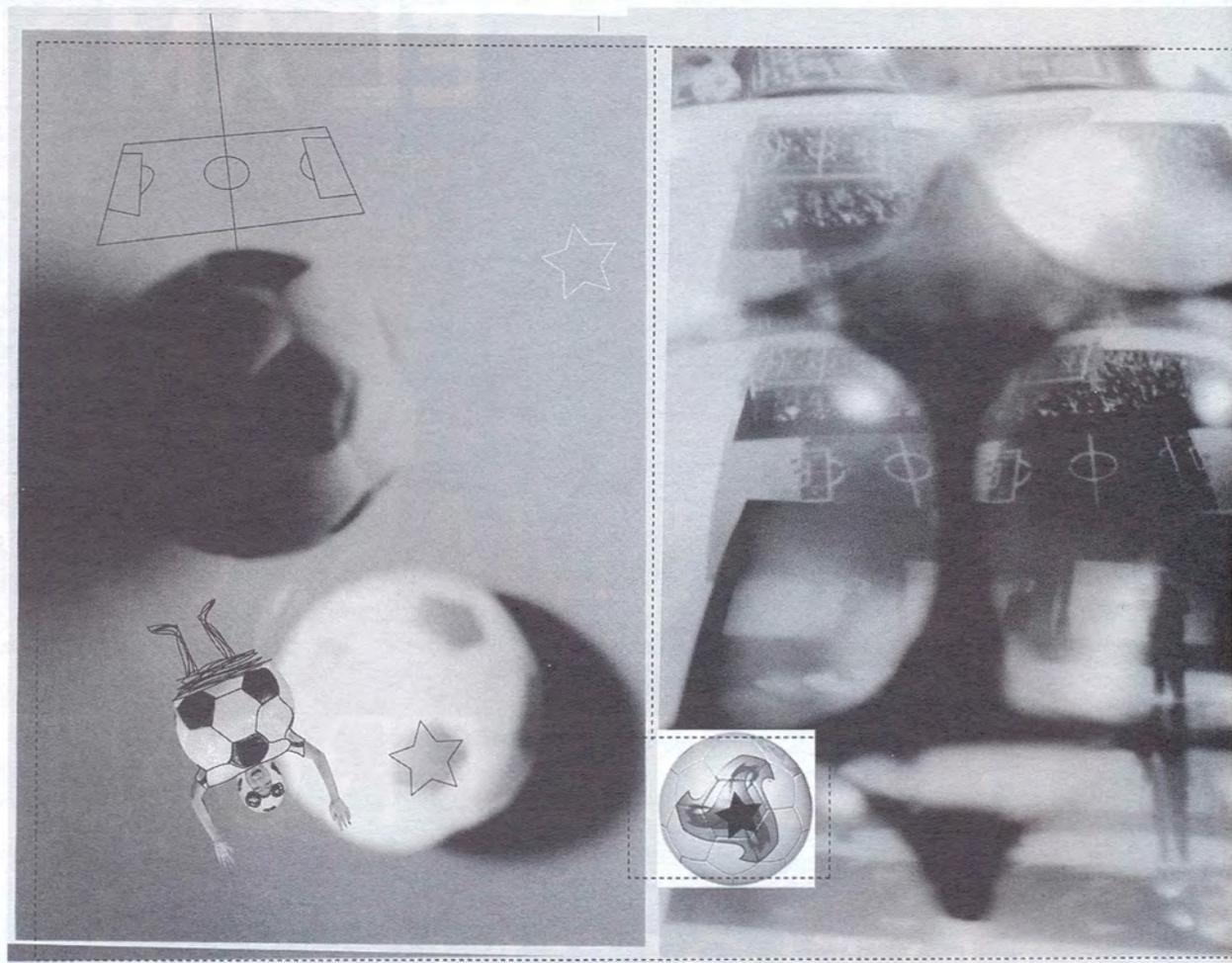
PRESENTA

BALNEARIOS  
LAS PALMAS, CHACO  
POR LA VUELTA  
RITOS DE FRONTERA  
CIUDAD DE MARIA  
PARTICION  
H.I.J.O.S.  
LA TELEVISION Y YO  
EVITA CAPITANA

## Semana de documentales

4 AL 10 DE JULIO DE 2002  
EN EL CINE COSMOS  
BUENOS AIRES

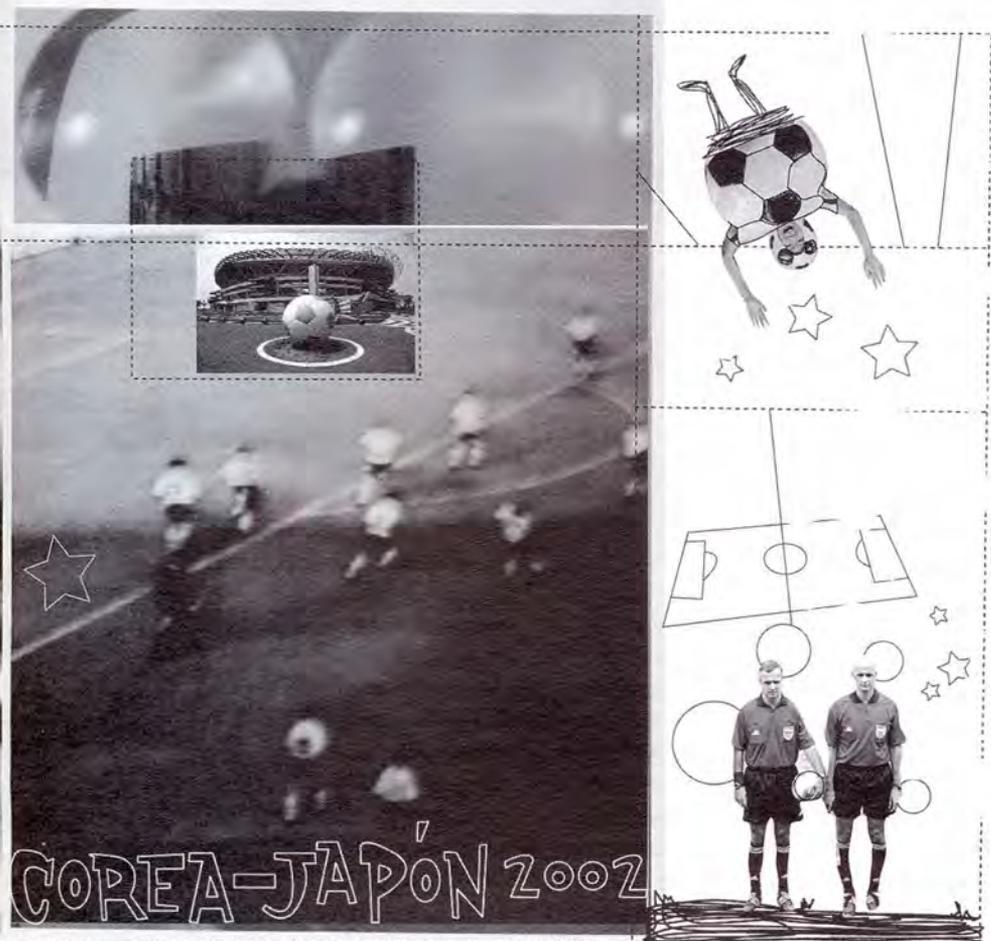
Novedades, programación y horarios en  
[www.elamante.com](http://www.elamante.com)



EL AMANTV

# Tribuna caliente

Nuestro filósofo estaba vaguito de tanto ver el Mundial a la madrugada y se resistió a escribir, a menos que lo incitaran por e-mail. Lo que sigue es el encuentro de dos mentes adormecidas paseándose entre Marcelo Bielsa y Mauro Viale parando en todas las estaciones. **por TOMAS ABRAHAM y GUSTAVO NORIEGA**



ILUSTRACIONES MARTA ALMEIDA Y LAURA ESCOBAR

**Noriega:** ¿Qué vas a escribir para este número?

**Abraham:** No tengo nada.

**Noriega:** Dale, guacho, no me cagués, escribí algo del Mundial.

**Abraham:** Ya escribí. Hoy salió un artículo mío en *Clarín*.

**Noriega:** Ah, no lo leí.

**Abraham:** Léelo y mandame un mail discutiéndolo y lo publicamos.

**Noriega:** Bueno.

**From:** Gustavo Noriega

**To:** Tomás Abraham

**Subject:** Re:

Me cagaste, porque el artículo de *Clarín* está rebién. Te tiro algunos pensamientos sueltos a ver si podés desarrollar algo que me irrite. Dale que eso vos lo sabés hacer.

La verdad es que no sé qué pasó y me resisto a todo tipo de interpretación sociológica. Pero lo cierto es que la eliminación del Mundial ha sido tomada con una calma que sólo se ve matizada por la histeria profesional de los periodistas deportivos. Es buena tu distinción en el artículo de *Clarín* entre "gente" y "opinión pública". La gente masculla alguna bronca pero, hasta donde uno puede determinar, sigue con sus problemas cotidianos en un grado de malhumor no demasiado diferente del previo al Mundial. Es una resignación que encuentro notablemente más agra-

dable que la locura chauvinista que, según imagino, se habría desatado con un par de victorias consecutivas. Por otro lado, la "opinión pública" está siendo atosigada y llevada al extremo más burdo de manipulación por los periodistas deportivos. A diferencia de lo que suponías en tu artículo, los ataques a Bielsa no han venido tanto de quienes defendían una identidad nacional traicionada (los "menottistas" de *Clarín*, para ser más explícitos, que en realidad han salido en su defensa), sino por los amigos de Bilardo. Estos, comandados por el dúo Closs-Niembro, tratan de hacernos sentir a todos partícipes de una gran vergüenza, de un papelón, de un fracaso sin límites. Curiosamente, lo único que no fue esta derrota fue eso, un papelón. Había muchas expectativas, tocó una zona difícil, el equipo era menos de lo que suponíamos y perdió el partido que no debía perder. Fue una desilusión. Nada menos pero, también, nada más que eso. La corrección de Argentina en tres partidos difíciles fue notable. En particular, el encuentro con los ingleses fue de una nobleza deportiva llamativa en un partido con tanta carga.

Lo que me hace recordar algo: hace poco vi uno de esos programas del gordo Bonadeo en los que pasa imágenes de partidos viejos. Era un River-Boca en el Monumental, año 1969. Empataron 2 a 2, con dos goles iguales

del Muñeco Madurga, empate que clasificó a Boca campeón. Lo sorprendente era ver a Boca dar la vuelta olímpica en la cancha de River sin el menor problema y a los plateístas riverplatenses... aplaudiendo. Era una imagen apabullante, perturbadora. En estos 33 años que pasaron, el fútbol se convirtió en algo mucho más masivo, seguramente a través de la televisión. La gente va infinitamente menos a la cancha pero, sin embargo, los equipos parecen despertar unas pasiones desmesuradas. Lo que me perturbó de esas imágenes en blanco y negro fue comprender que en estas tres décadas el fútbol dejó de ser un deporte de gente civilizada. Y tengo la sensación de que, a pesar de muchas cosas que me molestan, a pesar de que mi gusto por los jugadores está muy alejado de su gusto por la organización y el funcionamiento, tengo que reconocer que lo que hizo Bielsa fue devolverle un poco de civilidad al fútbol.

**From:** Tomás Abraham

**To:** Gustavo Noriega

**Subject:** Re: Re:

Querido Gustavo, el Mundial ya es pasado para nosotros. Y no lo veo por televisión, lo escucho por radio, y por suerte no interrumpe mi trabajo. Supongo, eso sí, que el viernes de madrugada puedo llegar a ver Brasil-Inglaterra, el fútbol me sigue atrayendo, pero....

Es posible que también vea la final. Bien.

Out Mundial.

Creo que se viene un fútbol triste, con una selección triste. Pensemos que lo que mantuvo la pasión de fútbol en nuestro país los últimos años –después del glorioso ciclo de Vélez– fue la Selección Nacional, en su vertiente mayor o en su vertiente juvenil. La calidad del fútbol argentino la veíamos por televisión en las transmisiones europeas.

Las alegrías racinguistas o los devaneos por copas Toyotas mostraban un fútbol de poca jerarquía, con mucho entusiasmo y casi ningún talento. A pesar de que equipos como River siempre deparan sorpresas desde sus inferiores, pero son pibes que tienen las horas contadas en nuestro medio.

El fútbol es la fiesta popular. La alegría de la gente. La distracción mental y catarsis de la mayoría. Esto no tiene que ver con la violencia. Tiene que ver con las pasiones colectivas que no son iguales a violencia.

La violencia en las canchas no es sólo un fenómeno representativo de lo que pasa en otros sectores de la sociedad, porque tiene autonomía relativa. Es un fenómeno institucional que hace de los clubes cotos de caza para personajes, por lo general siniestros, que aspiran a más dinero, o más poder político. Los casos de Miele, Macri o Barrionuevo son ejemplares. A veces les va bien y, por suerte, a veces les va mal.

Las barras bravas son guardias pretorianas, parte de un fenómeno clientelístico lidera- ▶

do por caudillos amorales que las usan para las elecciones, para apretar adversarios, para gritar en canchas vacías y así mantener la "mística", a cambio de dinero, especies prohibidas, asaltos a supermercados y algunos negocios más. La sociedad no es un cosmos en el que las partes reflejan un solo haz de intereses, ideologías y sectores dominantes. Son estructuras específicas. Así el fútbol.

De todos modos la violencia desgraciadamente quedará, y la pasión por el fútbol menguará.

Pero quisiera darte y dar a los lectores algunas buenas noticias. Qué suerte tenemos de que haya argentinos inteligentes, honestos intelectualmente, valientes en su pensamiento y agudos en su percepción. Argentinos y un canadiense.

El canadiense al que me refiero es el poeta y músico Leonard Cohen (no digo cantautor porque evoca a ciertos personajes inaudibles y cursis que gustan a cierto público). Lo vi en un programa de Film & Arts que dan seguido. Los de cable gastan cada vez menos y repiten lo bueno y lo malo. Pero lo bueno dos veces es bueno, y lo malo dos veces es peor. Entrego un pensamiento de Cohen: a una cierta edad es inevitable vivir un desastre. Usa la palabra "desastre". Luego dice "fractura", "fisura". El arte, agrega, es el reconocimiento de ese desastre. Pensamiento amplio, extenso, abismal, resonante, no consolador, nítido, incompleto. Fracaso, soledad, decepción, muerte, dolor, lejanía... Cohen dice "desastre", como el escritor francés Maurice Blanchot en otro de sus libros alambicados, titulado *La escritura del desastre*, pero no conseguí pasar muchas páginas. Cohen habla corto, además es una entrevista.

Ahora hay unos argentinos probos que nos hablan por televisión en un programa que creo que se llama *Yendo al Mundial* o algo así. Elixir para la mente. Roberto Perfumo, el comentarista más inteligente de fútbol que hay en nuestro medio. No leo *Olé*, en donde escribe, pero lo he escuchado por radio y ahora por televisión. Un señor que se llama Walter Ibarra, inteligente y frontal. Un conductor del que no sé el nombre y que hace preguntas interesantes. Y dos invitados que el otro día eran El Turco García y Fabián Carrizo.

Nada, no hay mucho que decir, salvo que es un buen programa, que no es filisteo, mentiroso, cínico, malintencionado, resentido, bo-



bo, amargo, y todos los calificativos de mediocridad que nos dan los programas vecinos. Si se hiciera un programa con Alejandro Fabri y Perfumo, volvería a creer en la función de la crítica, amén de *El Amante*, perdón. Finalmente, el siempre elogiado y no suficientemente ponderado Gato Dumas, que hizo un guiso de colita de cuadril con papas cortadas en cilindro, con todos los agregados que hacen al buen guiso, para servirlo luego en una mesa con la compañía de expertos enólogos que rodeaban una botella de marca. La señora que creo que se llama Checa explicó el vino con la elegancia de un Giordano, dijo las palabras Cabernet Sauvignon, Malbec, Merlot, tempranillo, cepaje, corte, varias veces, explicó que el vino que estaba sirviendo en esas copas enormes que se toman de la base como si se agarrara una bocha, era un "blend", mezcla de tempranillo, Malbec, y Caber... y el Gato preguntó: ¿no es mucho? No sabemos si lo mucho eran los nombres o las cepas, o el tiempo que había que soportar tanta hoquedad. Luego de que los enólogos dijeran que la bodega que hacía semejante cicuta había conseguido el asesoramiento de un tal Legrand, o Raymond, o Dupont, o Fifi la Plume, el Gato preguntó: ¿quién es? Mientras comían el guiso del Gato sin siquiera decir que estaba de rechupete, y siguiendo con el fabuloso tema de las exportaciones, de la promoción de nuestros cepajes, suelos, que los extranjeros que probaban nuestro tempranillo entraban en un éxtasis sublime, y otras glorias más que nos merecemos y no tenemos, grita el Gato: ¿PERO NO SE DAN CUENTA DE QUE SI QUIEREN QUE SE CONOZCA NUESTRO VINO NO TIENE QUE DECIR MAS MALBEC, MERLOT Y TIE-NE QUE DECIR VINO ARGENTINO? HAY QUE DECIRLE AL MUNDO: ¡QUE RICO ES EL VINO ARGENTINO!

Y antes de brindar la frase del mes, es del peluquero detenido Miguel Romano: soy ino- cente, pero no sé de qué.

**From:** Gustavo Noriega

**To:** Tomás Abraham

**Subject:** Re: Re: Re:

No, los programas de comidas no los puedo ver, me aburren y me dan un poco de asco, está todo grasoso, hay aceite, es muy peligroso eso. Volviendo al fútbol, el programa que más odio es *El aguante*, han aprovechado -y estimulado- esa cosa repugnante del espectador de fútbol pretendiendo que es "folklórico". Aparecen viejos desdentados diciendo: "Laferrere, no existís" o "Si mi hijo me sale quemero lo mato". No es gracioso, no es simpático y no se puede hablar de "matar" como una cosa pintoresca cuando después efectivamente matan gente en la cancha. Los conductores son frescos, despreocupados y les parece que todo es muy divertido. Los odio. Desde que se retiró el Beto Alonso fui a la cancha muy esporádicamente, una vez volví, después de cinco años, y me llamó la atención cómo los cantos de la hinchada se habían puesto más agresivos. Como vos también sos un animal que con el fútbol pierde educación, me vas a hablar mal del Beto contraponiéndolo con Daniel Willington. En ese caso, te felicito y te mando a que te hagan una entrevista en *El aguante*, que debe ser uno de los pocos programas de cable a los que no fuiste. Lo mejor del cable es, seguramente, E! Entertainment pero apuesto doble contra sencillo que no lo viste nunca. Yo, por tener Direct TV, me pierdo todos los programas berretas de cable, no tengo P&E, un canal lleno de fascistas pero que me ejerce una atracción total, cuanto más berreta el programa, más helechos en el piso y más incómodas las sillas, más me atrae. Tampoco tengo el canal de deportes berreta de Cablevisión, así que no lo puedo ver a Perfumo. Gran jugador, por otra parte.

Te pregunto en tu calidad de filósofo, ¿estás viendo TV de aire? Te someto a un breve interrogatorio al mismo tiempo que lo voy contestando yo:



Programa más sobrevalorado de la TV de aire: CQC.

Figura subvalorada: Mauro Viale.

Persona más odiada: Jorge Lanata.

Parte de la cara de Lanata totalmente desproporcionada con respecto al resto de la cara: la boca.

Mejor noticiero: Azul.

Peor noticiero: Mónica y César.

Mejor periodista deportivo:

Peor periodista deportivo: Marcelo Araujo

Mejor programa deportivo: *Tribuna caliente*

Peor programa deportivo: *Fútbol de primera*

Fraude periodístico del año: hacer creer que ensayar un discurso es un delito (*Punto.doc* y Palito Ortega).

Espero tus respuestas.

**From:** Tomás Abraham

**To:** Gustavo Noriega

**Subject:** Re: Re: Re: Re: Re:

Querido Gustavo, me querés hacer enojar y lo veo difícil. No voy a criticar al Beto Alonso, porque la vida ya hizo lo suyo. Basta ver su rictus en el programa que comparte con el Bambino, el Profe Córdoba, Elio Rossi, tu amigo Niembro, tu respetado Doctor Nari-gón Bilardo y tu denostado Araujo.

Lástima que no pudiste disfrutar de verlo triunfar en la fórmula para dirigir a tu querido River junto al seineldinista Santilli. ¿Qué tiene que ver esto con su zurda? Mucho y na-

da. Ya en esa época mostraba su rictus, y su zurda se pierde entre otras zurdas mucho más talentosas. Pero el tema que nos une y separa no es el fútbol. Es, para empezar, Direct TV, que no tengo y que te permitirá ver Brasil-Inglaterra. Que gane Brasil, *o mais grande*.

Respecto de *El aguante*, que tanta gente elogia, nunca me enganchó. Los cantos de hinchadas son un consuelo muy barato para la falta de lirismo nacional. Pero veo que la violencia en el fútbol te inquieta, y hay programas supuestamente "cancheros" que decís que la alientan. Puede ser, pero no odio a sus conductores. Me pregunto a quién odio en la tele, no sé, ya se me ocurrirá, pero no me gusta la palabra "odio", es demasiado pasional, ni siquiera Hadad o sus esclavos pueden llegar a merecer mi odio.

No creo que el canal P&E esté lleno de fascistas. Tenemos una versión distinta, quizá, del fascismo. Está lleno de economistas, que no es lo mismo. Ahora que no está Walter Graziano, te recomiendo uno que se llama *El economista*, conducido por un señor que escucha bien, no sé el nombre ni sé quién es. Mejor dicho, no te lo recomiendo, el tema no te interesa, te parece fascista, y a otra cosa.

Me preguntás, en mi calidad de filósofo, si veo TV de aire, te responderé en tu calidad de biólogo: poca.

Admiro tu coraje al decir que Mauro Viale es un personaje subvalorado. Me encantaría que desarrollaras el tema. Admito sin orgullo ni honra que rechacé sus invitaciones a sus programas. Lanata no me parece odiable, por la sencilla razón de que no empleo el verbo. Me irrita porque juega con sentimientos nobles, está a la pesca del dolor del prójimo, de la injusticia, de la situación del débil, y no ofrece nada, no aporta nada, se embadurna con la manteca del humillado. Eso no me gusta, a veces menos que los declarados monjes ne-

gros de la seguridad y la corrupción.

El otro día Lanata, en radio Mitre, le dijo a Adolfo Castelo que el periodismo televisivo, su mismo programa, no era serio. Afirmó que, al no haber novedades todos los días, hay que inventar cosas, hacer fiestas. Cuando lo digo yo en una nota se molesta, lo tiene que decir él. Pero no lo odio. El programa de Paenza es mucho peor.

Respecto de los noticieros, no los banco. El del 13 no sólo puede arruinarme la cena sino la semana, y no por las noticias sino por la conducción. Extraño a Lana Montalbán, era una belleza un poco Lux de tocador, pero me encantaba.

No sólo CQC está sobrevalorado sino *Televisión registrada*, que me parece un plomo.

Reírse de la tele es un deporte que me deprime. Respecto de los programas deportivos, ya te recomendé *Hablemos del Mundial*, que ya que estamos creo que me equivoqué con un nombre: junto a Roberto Perfumo y un conductor que se llama Leo y es excelente, hay un señor que se llama Walter Vargas. Está todos los días hasta el 30 de junio a las 21 hs., por ESPN. Hablan de fútbol casi con tristeza, con incomodidad, es maravilloso.

**From:** Gustavo Noriega

**To:** Tomás Abraham

**Subject:** Re: Re: Re: Re: Re: Re:

Maldito filósofo y su precisión con las palabras. Que si "fascista" no, que "odio" tampoco. Encima me hacés quedar como un intemperante furibundo mientras vos das la imagen de una persona metida en un tonel, meditando plácidamente sobre la vida. No sé si se llama "odio" pero sin ese malestar violento, *El Amante* no habría durado los más de 10 años que lleva. Bueno, retomo el tema Mauro Viale.

Primero te tengo que contar cómo llega a ►



TÍTULOS OFICIALES

**INSTITUTO DE TECNOLOGÍA ORT N°2**

**ABIERTA LA INSCRIPCIÓN**

● **Realizador Integral de Cine y Televisión**

◀ Convenios con: INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL Paris, France

CENTRE D'ESTUDIS CINEMATOGRAFICS DE CATALUNYA España ▶

● **Productor Integral de Radio**

2 ESTUDIOS DE RADIO Y SALA DE EDICIÓN CON 10 TERMINALES SIMULTÁNEAS - ESTUDIO DE TELEVISIÓN PROFESIONAL - LABORATORIO DE POSTPRODUCCIÓN 6 ESTACIONES DIGITALES MAC-DVCM - CÁMARAS DIGITALES DVCM - EDICIÓN IMAGEN AVID MEDIA COMPOSER EDICIÓN DE SONIDO PRO-TOOLS - SALAS DE SONIDO Y GRABACIÓN - LABORATORIOS DE COMPUTACIÓN - DEPARTAMENTO LABORAL - BIBLIOTECA Y VIDEOTECA ESPECIALIZADA - ACCESO A INTERNET.

AV. DEL LIBERTADOR 6796 (C1429BMN) - BS. AS. - TEL.: 4789-6500

e-mail: [ito2@ort.edu.ar](mailto:ito2@ort.edu.ar)

[WWW.ORT.EDU.AR](http://WWW.ORT.EDU.AR)

conducir *Indomables* y cómo lo cambió. El programa –muy aburrido– existía hace un tiempo y lo conducía Lucho Avilés, con su jopo marmóreo y su estilo de maligno de opereta. En un programa da la información de que Rial, compañero de canal, había saltado el corralito. Dice la leyenda que Rial lo fue a buscar y lo cagó a trompadas. Avilés fue a las autoridades del canal y les dijo: “O Rial o yo”. “OK”, le dijeron, “Rial”. Entonces la conducción del programa se la dieron a Mauro. El programa bajo Avilés valía lo que valía la información que daba sobre miembros de la farándula, es decir, nada. Era un programa de chimentos, hecho y derecho, como hay miles ahora. Mauro asumió la conducción con la desfachatez del que hace amarillismo sin cuestionarse mucho sobre el tema. Pero además, como hizo muchas veces, con imaginación y con dinamismo. *Indomables* ahora es una especie de apuesta al ridículo que funciona muchísimo mejor que los programas cuyo material es la TV, como *TVR* o *PNP*. El *Indomables* de Mauro Viale ejerce, si se quiere, esa misma crítica a la televisión pero no desde un lugar de superioridad sino profundamente sumergida en el barro. El programa es puro artificio, nadie se toma nada en serio, Mauro se hace el que no entiende nada, que no conoce a nadie, a los de *Gran Hermano* les pregunta por *El Bar*, desconoce el nombre de las modelos, presenta una nota sobre Ricardo Mollo y dice “Pollo”, se fastidia, se siente perseguido, maltrata a Pablo, el movilero, en forma totalmente desafortunada y evidentemente actuada, a diferencia de Marcelo Araujo que *realmente* maltrata a sus colaboradores. El movilero se puede pasar la hora del programa en la puerta de un edificio tratando de hacer una nota imposible, los carteles que

dan información sobre los informes son totalmente tendenciosos y exagerados. La farsa es total. No me divertía tanto viendo televisión desde la otra época en que Mauro Viale brilló en el barro: la del escándalo Coppola y la alucinada presencia de Samantha Farjat. Recuerdo un programa de esa época: ya estaban formados como seis o siete grupos que artificialmente, o no, estaban peleados unos con otros. Empieza el programa y Viale no dice una palabra. Todos hablan al mismo tiempo, es un pandemónium, no se entiende nada. Viale deja correr, el griterío aumenta y eso dura... ¡veinte minutos! Nunca se vio una cosa así en televisión.

Por supuesto, Mauro Viale tiene los peores amigos del planeta y a él, personalmente, nunca le compraría un auto usado. Sin embargo, pocas cosas me provocaron tanta diversión en la TV como algunas de las suyas (otras fueron siniestras sin remedio ni argumentación posible). Su vuelta de tuerca a la TV basura, sin renegar del amarillismo, me lo hace merecedor de más respeto que Haddad, Pergolini, Majul, Grondona y una larga serie de etcéteras. Basándome en ese elemento farsesco que para mí está llevado al extremo de la originalidad y el ingenio, pienso que hiciste bien en no ir nunca a *Indomables*. Pero hacés mal en no verlo.

**From:** Tomás Abraham  
**To:** Gustavo Noriega  
**Subject:** Re: Re: Re: Re: Re: Re: Querido Gustavo:

No soy un señor tranquilo, más bien inquieto y creo que yo también fui y soy parte de *El Amante*, aunque no odie, pero sí ataque. Lamento mucho que tu mezquino equipo inglés haya perdido, pero *o mais grande si-*

gue la ruta.

Tu descripción de Viale es interesante, no sé si de todas maneras lo veré. Debe ser que cuando transitaba por el grotesco estaba con el ánimo más risueño, o me cansé de la bella ridiculez televisiva.

Nunca consideré a Viale un bicho feo, pero sí de mala fe. Pero por supuesto la mala fe es la cédula de identidad de la mayoría comunicadora. El que le tengas más respeto que a Pergolini, creo que no es a mí al que vaya a escandalizar, aunque Pergolini me caiga simpático. Quizás un alma progresista pueda fruncir el ceño. No importa.

Tenés razón en que tu énfasis por las cosas de la tele superan cierta apatía que me invade. Me aburre la tele, LA ODIO... perdón, se me escapó.

El único canal en el que me detengo es Utilísima, en el que me destornillo de risa con los programas de manualidades, de pegamentos, papel crêpe suzette, cretonas, paspartuses y floreros de papel corrugado, amén del encanto de Nequi Galotti y las cosmetólogas. El día en que en Utilísima tengan su programa Zamora, la Carrió y otros similares, me borro del resto de la tele. Qué Viale ni qué Viale. A propósito, ya que le reconocés méritos artísticos a Viale, te recomiendo un programa que vi un par de veces: *Viale vs. Viale*. Es Viale y su señora, una psicóloga que le comenta casos a su marido, en un programa de una seriedad compuesta, una parsimonia y una mediocridad conmovedoras.

La señora nos instruye sobre narcisismo, autoerotismo, sexualidades diferentes, y otras singularidades que ya olvidé.

Para un hombre que se codeó con Samantha, esta sublimación de la psique es todo un cambio. **A**

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



Videoteca no convencional desde 1986

**PICCADILLY**  
 CINEGRAMA  
 VIDEOS-DVD

Lambare 897 (Sarmiento ab 4600)  
 e-mail riccadillycinerama@hotmail.com



Novedades  
 Ultraviolencia  
 Europeas  
 Argentinas  
 Nouvelle Vague  
 Por  
 Orientales  
 Musicales  
 Picarescas  
 Expresionismo  
 Trash  
 Incorrectas



# Bielsismo

El autor de esta nota postula a Marcelo Bielsa como una opción ajena tanto al menottismo como al bilardismo. Pero va más allá: sostiene que esa antinomia esconde posiciones falsas y que el seleccionador que volvió del Este hizo un buen trabajo. **por JUAN VILLEGAS**

El menottismo y el bilardismo siguen vigentes en el fútbol argentino. Curiosamente, no como tradiciones continuadas por los técnicos en sus equipos, sino como filosofías futbolísticas desde las cuales ven y explican los partidos los hinchas y sobre todo los periodistas. El menottismo sería la tendencia que promueve un fútbol que respete una supuesta tradición rioplatense, la de la pelota contra el piso, la técnica individual y la de privilegiar el buen juego por sobre el resultado. El bilardismo vendría a representar el rigor táctico, el sacrificio físico, el equilibrio entre defensa y ataque y la búsqueda del resultado por sobre todo. Estas posturas extremas siguen prevaleciendo cuando en Argentina se opina de fútbol y sobre todo cuando es la Selección la que juega. En este contexto, uno de los méritos mayores de Bielsa en este ciclo es el de haber demostrado el sinsentido de esta discusión, evidenciando que se trata de dos falsas opciones. Passarella lo había intentado, pero su error fue creer que se trataba de encontrar un punto medio entre los dos. Bielsa fue más allá; nunca quiso estar en el medio de la dicotomía, sino afuera. Todos sus esfuerzos estuvieron dirigidos a demostrar que tanto los resultadistas como los ingenios defensores de "la nuestra" estaban errados. Para Bielsa, el trabajo de un director técnico es luchar por controlar hasta el mínimo detalle aquello que es previsible. Por eso su obsesión por la preparación física, la concentración, el estudio de los rivales y el orden táctico. Algunos creen que esto implica una negación de la imprevisibilidad inherente a este juego cuando en realidad se trata de todo lo contrario. Bielsa sabe que hay demasiados imprevistos (la inspiración de los jugadores, la suerte, los



fallos de los árbitros, etc.), por lo que siente que su obligación es ocuparse de aquello que se puede planificar. Por eso este equipo tuvo una preparación física tan intensa, por eso su impresionante capacidad para presionar y recuperar la pelota enseguida, por eso su idea de utilizar todo lo ancho de la cancha para atacar. Estas características lograban que a los rivales les resultara insoportable jugar contra Argentina, hasta hacerla parecer un equipo imbatible. Sin embargo, chocaba una y otra vez con críticas que le reprochaban su falta de adhesión a nuestra tradición futbolística. Estos ataques (aun en los triunfos importantes) venían sobre todo desde *Clarín* (bastión del menottismo duro). Antes del Mundial yo sufría pensando en un eventual fracaso de la Selección, imaginando la dureza con la que tratarían a Bielsa. Sin embargo, las críticas más duras vinieron del lado del bilardismo, representado en su faceta más nefasta por Niembro. Puedo adivinar que hay intereses que trascienden lo futbolístico cuando algunos periodistas dan su opinión, pero las opiniones están ahí y no sé si todos son tan conscientes de las cosas que hay en juego y que nada tienen que ver con el fútbol. La insistencia de Niembro en poner a Batistuta y a

Crespo juntos buscaba sólo la polémica fácil, pero ha creado una corriente de opinión avalando su reclamo. De pronto, Bielsa quedó convertido para algunos en un caprichoso que insistía con su lirismo, que no quería renunciar a que el equipo buscara ganar jugando bien al fútbol, tocando, intentando entrar por las puntas, desbordando. Los bilardistas le pedían pelotazos para los dos tanques. Creían que esa era la solución. No digo que sea imposible hacer goles de esa forma, pero es justo decir que es más fácil de la forma en la que lo intentó Argentina. Luego, con los números de la derrota puestos, se empezaron a escuchar insensateces como "lloraron como mujeres lo que no supieron defender en la cancha como hombres", "entrenaban demasiado", "había que ganar como sea y no se ganó". Hubo errores, seguro, pero quiero destacar la integridad moral de Bielsa, su capacidad de trabajo, su desprecio por las trampas y su inteligencia para enfrentar a los imbéciles. Perdimos, sí, ¿pero debemos reprocharle a él nuestra tristeza? Si hubiéramos ganado "como sea", cediendo dignidad, ¿estaríamos eternamente agradecidos a él por nuestra alegría? Pensemos. Salud, Marcelo Bielsa. ¡Buen trabajo! **A**



FUTBOL Y FICCION

# Enamorado (For the Love of the Game)

Harto ya del fútbol como el desarrollo de una mecánica de lo previsible, el chiflado que escribe esto propone rescatar aquellos momentos no del todo bien jugados pero que por lo menos brindan alguna emoción, sea en el deporte real o en el cinematográfico.

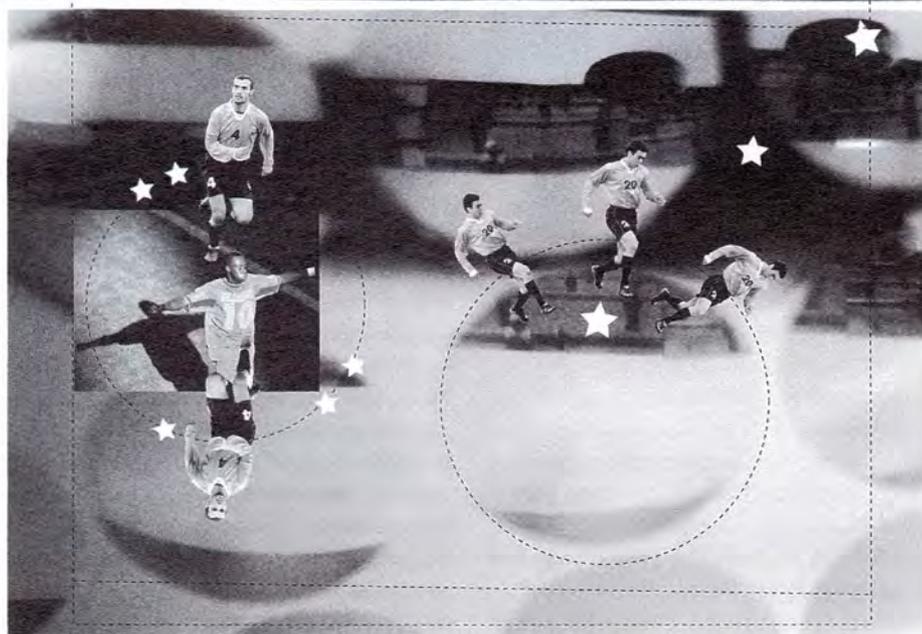
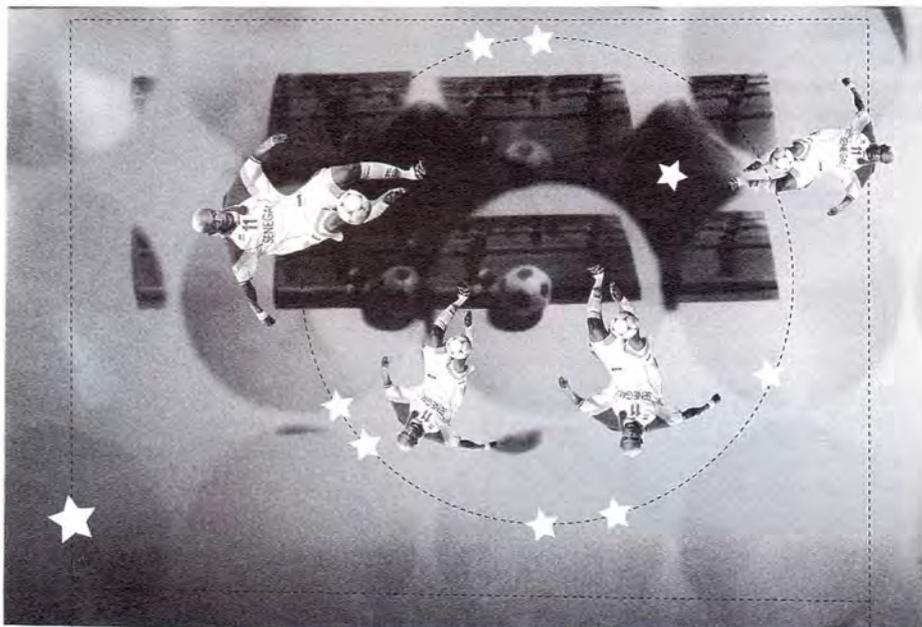
por **JAVIER PORTA FOUZ**

Yo no estaba vivo en 1950. Pero el partido final de ese Mundial me hizo llorar. La definición entre Brasil y Uruguay en el último choque de la zona final la leí de la mano de Osvaldo Soriano organizando las palabras de Obdulio Varela en el artículo "El reposo del centrojás", que apareció originalmente en el suplemento cultural de *La Opinión* en 1972 y fue luego incluido en *Artistas, locos y criminales*, un compilado del mejor Soriano periodístico publicado en 1991 y para el cual escribió introducciones a sus artículos originales: "El 16 de julio de 1950, en el estadio Maracaná de Río de Janeiro, nació una de las últimas leyendas del fútbol rioplatense...", y luego cuenta cómo fue que Varela dio el empujón anímico a ese Uruguay que iba perdiendo 1 a 0 a los seis minutos del segundo tiempo y al que con el empate no le alcanzaba. Para ser campeón, necesitaba ganar. "Fue un aluvión. Los uruguayos atropellaban sin respetar a un rival superior pero desconcertado. Obdulio empujaba desde el medio de la cancha a los gritos, ordenando a sus compañeros. Parecía que la pelota era de él, y cuando no la tenía, era porque la había prestado por un rato a sus compañeros para que se entretuvieran. Llegó el empate. Los brasileños sintieron que estaban perdidos (...) Las casacas celestes estaban en todas partes y les importaba un bledo del gigante. Faltaban nueve minutos para terminar cuando Uruguay marcó el tanto de la victoria. El mundo no podía creer que el coloso muriera en su propia casa, despojada de gloria."

Todos tenemos nuestro primer mundial de fútbol que se desarrolla al mismo tiempo que nuestro interés. El primero que ocurrió durante mi existencia fue el de Alemania en el 74 pero, con sólo meses, ni me enteré. Luego vino el de Argentina, y sólo recuerdo

vagamente algunos festejos en la plaza del pueblo donde vivía (aunque el gol de atropellada de Kempes contra Holanda lo vi un millón de veces desde entonces). Fue el campeonato de España 82 el que significó mi primera fiebre mundialista. Veía cuanto partido pasaran, faltaba al colegio, calculaba las posibilidades, las zonas, los cruces, etc. El mejor recuerdo que tengo de México 86 no fue la victoria argentina sino el increíble partido que jugaron Brasil-Francia en cuartos de final, un partido dramático que terminó 1 a 1, con algún penal errado durante el juego y penales para decidir cuál quedaba eliminado (debió hacerse justicia a la *Feliz domingo*, los dos a la final). En la final del 90 me empecé a aburrir, no me interesaba que ganara ninguno, quería que terminara de cualquier manera pero que terminara, no era ese cálculo friccionado lo que a mí me gustaba del fútbol. Los mundiales del 94 y del 98 los seguí pero como un evento en el que observaba y no gritaba los goles de nadie, realmente ningún equipo podía ser un justo campeón (o, mejor dicho, un campeón con grandeza). La mayoría de las cosas parecían robotizadas y el juego empequeñecido.

Entre el 98 y hoy reflexioné varias veces sobre mi relación con el deporte, y llegué a la conclusión de que lo que más me interesaba no era ya el deporte en sí mismo sino la ficción deportiva. Noté que casi cualquier película con competencias (incluidos deportes como el golf, del que entiendo nada, en *Tin Cup*) captaba inmediatamente mi atención, y que cuando todo el mundo gritaba "bodrio" al unísono luego de ver *Duelo de titanes* (con Denzel Washington, sobre hazañas de un equipo en el fútbol americano) yo decía: "Sí, podrá ser un bodrio, pero qué bodrio emocionante". Cuando terminé de ver, con lágrimas en los ojos, *Enamorado* (*For the Love*



of the Game, un título justo) de Sam Raimi, los que fueron conmigo al cine me miraban incrédulos. Era una de béisbol, deporte del que entiendo tan poco como de fútbol americano, pero las emociones deportivas a veces tienen muy poco que ver con la cabal comprensión del juego. Nunca sé cuándo dan las peleas en televisión pero no me pierdo ninguna de boxeo en el cine: las *Rockys*, de la I a la IV (la V es verdaderamente imposible, en parte por su uso del rap para musicalizar), *Girlfight*, *Toro salvaje*, *Alí* y otras de otras maneras de combatir, como *Karate Kid*.

Rehaciendo mi historia personal con el fútbol, me di cuenta de que cuando empecé cierta expansión de un fútbol espantoso y mecánico (¿fue a partir del 90?, ¿o fue antes pero no era tan triunfante?), mi gusto empezó a tener más que ver con las emociones deportivas que se acercaran a las de la ficción (el triunfo en básquet en el Mundial 90 frente a Canadá) y al relato de la hazaña, o

del salvataje en el último minuto, un fútbol más bien griffithiano. No me interesa demasiado un partido cuyos últimos minutos ya no tienen valor (por eso las goleadas en general me interesan poco). Cuando empecé a prestarle atención al fútbol argentino, que fue por el 85, me di cuenta de que por algún motivo poco claro yo era nominalmente de River. River era de uno de los grandes, y encima jugaba Alonso, que no me caía simpático. Decidí hacerme de otro equipo. Yo quería emociones, aunque no fueran las del último minuto, y lo que más me llamó la atención por esos momentos fue un equipo que podía ganar grandes cosas pero que no era grande. Me interesaba cierta épica. Y me hice de Argentinos Juniors. Un equipo generoso, ofensivo, que había tenido como técnicos a Labruna, a Saporiti y ahora lo dirigía el Piojo Yudica. Iba bastante seguido a la cancha (en la medida en que me llevaran) y vi las finales del último Nacional, contra el Vélez de Navarro Montoya. Vi, escuché, su-

frí la Copa Libertadores que se ganó por penales en una final que tuvo tres partidos contra el América de Cali. Vi una madrugada el histórico y hermoso partido frente a Juventus por la Copa Intercontinental. El chiquito Argentinos Juniors le hacía frente (y lo mareaba) a un italiano poderoso y lleno de figuras internacionales. Argentinos mereció ganar, perdió por penales pero la emoción final, un agotamiento espiritual pero una plenitud en el alma, era de triunfo. No se afirmará aquí que no importe el resultado, sino simplemente que es un dato más que puede importar o no frente a lo que realmente me interesa: el deporte también considerado como un relato de ficción, en el que la calidad de las acciones se midan tanto por la habilidad del actor como por su dramatismo y su convicción (y quiero ir al videoclub y poder alquilar esta clase de partidos). Sé que a muchos que son verdaderamente futboleros les parecerá una aberración, pero ni siquiera ellos podrán defender estos últimos mundiales en los que nos estamos acercando cada vez más a la idea de que el que mete el primer gol gana. Mi propuesta es disfrutar de los partidos como una ficción, por lo menos hasta que este sistema del negocio y la especulación ante todo termine o se debilite. Así fue cómo pude disfrutar de algunos de los partidos de Corea-Japón 2002 (aclaro que al momento de escribir esto todavía no se jugaron las semifinales), más allá de alguna jugada de Costa Rica, Brasil o Senegal.

Un típico partido de ficción fue el de Corea del Sur-Italia, con una cantidad de ingredientes dramáticos como para hacer un combo hollywoodense, que empezó con un penal errado por el héroe coreano Ahn (que además jugaba para un equipo italia- ▶



Denzel sigue de cerca a sus jugadores en *Duelo de titanes* (izquierda); Ardiles (en injusto segundo plano) y un par de famosos más en *Escape a la victoria* (abajo, a la izquierda); el gran Keanu Reeves brilla, como siempre, en *Los suplentes* (abajo a secas).



no). Diez minutos después de ese momento, Italia pasó a ganar con un cabezazo de Vieri, quien, con cara sobradora, les hizo un gesto de silencio a los bochincheros hinchas de Corea. De ahí en más, casi como unos villanos de melodrama, para hacer sufrir a Corea cada vez más, Italia se dispuso, como marca su historia —que lamentablemente se hizo contagiosa—, a esperar, a defenderse con cada vez más personas e incluso a desperdiciar goles de contraataque. Corea puso todos los delanteros posibles e imposibles, y empató a dos minutos del final a fuerza de empujar. Parecía que si llegaban a los penales, la tradición, historia y el blablablá de los italianos iban a prevalecer y los coreanos no iban a embocar ni un solo tiro. Niembro y Closs, cuando Italia estaba ganando, decían que las cosas estaban poco menos que liquidadas y que Argentina estaba afuera del Mundial y que estos coreanos estaban ahí... Pero Corea del Sur sabe de ficciones disparatadas en el deporte, de cómo ir hasta al máximo, incluso —y sobre todo— si uno no es el mejor (ver *The Foul King*). Y así fue que los coreanos, a cinco del final del alargue, metieron el gol, un gol de cabeza de Ahn, justo el que había errado el penal. Corea ganó un partido típico de ficción y, para aumentar lo ficcional y gracias al gol de oro, jamás fue ganando en el partido, que terminó en el instante en que ganó. La próxima vez que vea una de esas películas sobre algún deporte y me digan que no son realistas o que son unos disparates, solamente les recordaré Corea-Italia.

En una de esas típicas películas de deportes, *Los suplentes* (*The Replacements*, Howard Deutch, 2000), se produce una huelga de jugadores profesionales de fútbol americano porque quieren más dinero (que es lo único

que les importa, porque no ponen “corazón”). Se plantea, en pocos minutos, que el dinero compró todo. Hay que armar a otro equipo, y el dueño de los Washington Sentinels decide llamar al técnico Jimmy McGinty (Gene Hackman), un “técnico de los ochenta” (¿la referencia temporal será porque en esa década todavía se podía pensar de manera épica en el deporte o simplemente porque el director Deutch es el mismo de *La chica de rosa*?). La cosa es que quedan cuatro partidos, y hay que ganar tres para acceder a las finales. El dueño del equipo (Jack Warden) dice que quiere que este nuevo equipo juegue a ganar, que no sea un conjunto de millonarios. No puedo dejar de pensar en un momento del partido Brasil-Inglaterra, cuando David Beckham estaba disputando la pelota en el campo de Brasil. Los ingleses iban ganando 1 a 0 y Beckham, ante la presión de los jugadores brasileños, no va a trabar la pelota y salta, con sus botines de cuero de canguro, para no entrar en la lucha. En ese momento terminé de confirmar que los jugadores de la raza de Beckham (los habilidosos que juegan pero no se la juegan) no me interesan. Y esa pelota terminó en el primer gol de Brasil. Volviendo a *Los suplentes*, tiene todos los lugares comunes de esa clase de cine. Incluso hay un momento muy raro en el que Orlando Jones pone una canción en una rockola y aparece *I Will Survive*, y uno le dice “¿por qué pusiste esa porquería?”, y la sacan. Parece que la película le va a hacer asco a la emoción más básica y codificada, pero luego la canción se convierte casi en el leitmotiv del equipo. Es que los lugares comunes esperados y esperables son siempre bienvenidos en este tipo de cine. Y los lugares comunes simpáticos fueron, hasta ahora, los mejores momentos de

este Mundial: los goles de fantasía de Brasil, la ciega confianza de los coreanos y su velocidad, incluso la aburridísima solidez de los alemanes es tan exacerbada en este Mundial que ya es ficcional (que pierdan por favor); Irlanda, con su pertinaz tesón, fue el único equipo que en cinco partidos le hizo un gol a Alemania (justamente en el último minuto, porque Irlanda es un equipo ficcional que se fue invicto del Mundial).

“No hay ningún razonamiento táctico que indique que al fútbol se juega de determinada manera. El fútbol es creación permanente”, decía César Luis Menotti en su libro *Fútbol, juego, deporte y profesión*. Fue justamente en el momento en que Uruguay decidió salirse de la rigidez táctica para volver a 1950 y llevarse por delante al otro equipo cuando jugó sus mejores 45 minutos del Mundial. En el segundo tiempo contra Senegal las variantes ofensivas se generaron solas, de tanto insistir. Y es cierto que Uruguay se tuvo que ir en la primera ronda, pero se fue, espero, con una revelación: se puede jugar a ganar, se puede jugar a atacar, se puede patear al arco. Se puede ser un huracán de fuerza creativa luego de perder el primer tiempo por una diferencia de tres, tal como ocurría en *Escape a la victoria* de John Huston, cuya primera etapa termina 4-1 a favor de los alemanes y el equipo de los aliados decide no escaparse de los nazis e intentar remontar el partido (al final terminan empatando gracias a un penal que ataja Stallone, que es quien menos sabe jugar al fútbol en un equipo de estrellas prisioneras de los nazis, entre las que están Pelé y Ardiles). Nunca jamás me interesó esta selección argentina dirigida por Marcelo Bielsa, ni tampoco su rigidez táctica y la entronización de Verón. Nunca me gustó nada eso de ser un equipo “sólido”, pero debo decir que los tres partidos que jugó en este Mundial (ganando, perdiendo o empatando) superaron mis peores temores. Jamás me sentí en condiciones de explicar qué es lo que le faltó a un equipo de fútbol, pero en esta ocasión creo que es obvio que los jugadores argentinos y su cuerpo técnico deben desarrollar un gusto cinematográfico por las películas de hazañas deportivas, de esas que incluyen corazón, habilidad, lucha y rebeldía. ▀

## Duro de vencer

El estreno en video sin pasar por los cines de *Rollerball*, su última película, es una buena excusa para revisar a John McTiernan. De los grandes éxitos del pasado, como *Duro de matar*, a un presente de director maldito.

por LEONARDO M. D'ESPOSITO

Partamos de una certeza: John McTiernan no sólo no tiene una película mala, sino que además es uno de los directores más importantes de los últimos 20 años. La impresión que causan sus películas es rara: por una parte, uno tiene la impresión de que hay muchos films similares; una segunda mirada demuestra que McTiernan bucea en los lugares menos previsibles de esquemas a priori repetidos. Pero esa no es su única virtud. McTiernan es un romántico, y uno de los pocos directores que creen en el amor entre personas maduras, cuando en general el romance en el cine americano es una tarea adolescente. Véase la lista de películas realizadas por este hombre y se encontrará que detrás de sus precisas escenas de acción hay un alguien

que mira lo que es preciso mirar: tras la bomba en el subte, los empleados mirando la desgracia por una ventana con pochoclo en la boca (*Duro de matar - La venganza*); tras el sueño de un Schwarzenegger haciendo Hamlet, la cara del Coyote lastimosa ante una explosión (*El último gran héroe*); tras un cuadro nuevo, un cuadro robado (*El caso Thomas Crown*); tras un monstruo mítico, hombres de carne y hueso (*13 guerreros*). Si un rasgo de estilo lo definiera, sería el uso de la mirada como herramienta de descubrimiento (véase cómo Antonio Banderas aprende a hablar vikingo en *13 guerreros* o el comentario de Schwarzie en *Depredador*: "Eres espantoso"). Y en lo que respecta a sus historias, que la realidad siempre interfiere, que el mundo real es el verdadero hogar de la aventura.

Por alguna razón, este hombre que se maneja con presupuestos grandes y dentro de los márgenes de la industria pasó de ser un tipo respetado a convertirse en un realizador quebrado por Hollywood. De sus tres últimos films, sólo pudo completar uno según sus deseos: los otros dos fueron masacrados en la edición y el último -*Rollerball*, excusa de este minidossier- expulsado directo a video en casi todo el mundo (cómo no, acá también). Lo primero que uno piensa es que, a pesar de su pertenencia a los géneros y del uso del espectáculo, la taquilla es lo que menos le interesa, y lo que importa es el riesgo. A ver: *El último gran héroe*, una obra maestra, fue muy cara y fue un fracaso relativo en la taquilla. La razón era la reflexión acerca de los mecanismos de Hollywood, la distancia entre la fantasía y la realidad y un regusto entre melancólico y amargo que sobrevuela todo el film. Tampoco faltaban las citas "académi- ▶





cas" como la aparición de la Muerte de *El séptimo sello*. Ahí McTiernan se muestra como un cineasta reflexivo, diciendo que la muerte filmada por Bergman no es un personaje de ficción, sino que es la muerte real. Ese pequeño momento demuestra una gigantesca inteligencia crítica que no está ausente en ninguna de sus películas. En *13 guerreros* —otra obra maestra—, la verdadera historia es cómo nace una leyenda (algo que ya estaba en germen en *Depredador*), y eso es un rasgo literalmente romántico.

Del romanticismo al amor hay un paso: el amor conyugal es el que mueve a John McClane a enfrentarse a las amenazas más disparatadas en las dos *Duro de matar* hechas por McTiernan. El amor maduro aparece en ese diálogo sencillo y cargado de emoción entre Schwarzenegger y Mercedes Ruehl en la cocina de *El último...* Pero donde más se ve es en *El caso Thomas Crown*, primera corrección a un film de Norman Jewison. Allí aparecen todas las constantes de don Mac: el relato basado esencialmente en lo visual, la crítica a las instituciones, la reflexión sobre la estética y la industria alrededor del arte, y el riesgo en la imagen: la idea de mostrar el sexo como algo natural, gozoso y no necesariamente como un "gancho" voyeur para el espectador. A través de esta idea, aparece la idealización que lleva, consecuentemente, a una visión romántica de la relación hombre-mujer, aquella que se basa en el amor y la compañía, en la reciprocidad y en la complementación. Casi se podría decir que el amor que plantea McTiernan es el del matrimonio (otra vez, *Duro de matar* es ejemplar en este sentido); en una época donde sobran las disoluciones, no deja de ser un ideal romántico.

Después del infierno que fue el rodaje de *13 guerreros*, recortada y remontada por órdenes de Michael Crichton, McTiernan se dedica a otra remake de Norman Jewison, *Rollerball*. La original trata sobre un juego violento que distrae a la masa y se usa con fines políticos. Y es antigua vista hoy. La nueva es parecida, pero no tanto. El juego es violento, pero sólo se juega fuera de Estados Unidos. La acción, de hecho, se desarrolla en la ex Unión Soviética, y el empresario es un mafioso francés que quiere vender el espectáculo a Estados Unidos. Para eso —guiño de Mac— incrementa la violencia, incluso hasta el asesinato. Lo que hace McTiernan con el original es sacarle las metáforas y las alegorías, en parte porque no es su estilo, y en parte porque la proyección temporal de la *Rollerball* original es menos interesante —y terrible— que el presente. El futuro de McTiernan es tan cercano que casi se podría decir que no hay distancia. Lo que importa en la película —sobre la que no hay consenso en esta revista, a la mayoría le parece un 6 menos a mí— es cómo aparece mostrado el mundo en el que triunfó "el modelo", y cómo ese "modelo" es la pobreza de todo el mundo menos de Estados Unidos, que es, justamente, el modelo a seguir. En ese desfase entre fantasía política y realidad social, *Rollerball*, el deporte, funciona como válvula y producto. La película tiene puntos de contacto con *Depredador*, salvo que esta vez el cazador es un señor que quiere dinero. Es el dinero, claro, lo que mueve este mundo.

La producción de esta película fue un desastre, especialmente porque al pobre Mac no le dejaron hacer lo que quería. Se retrasó mil veces su estreno y tuvo la pésima suerte de cuestionar cosas incuestionables tras el

11-S. Fue remontada y, sobre todo, parejamente destruida por los críticos (ver la nota sobre *La guerra de las galaxias* para entender que la libertad de prensa no existe más). No lo merecía: si bien la copia en video que se distribuye en nuestro país es un poco pobre para decir lo que podría haber sido, aparecen las constantes de McTiernan: el cuestionamiento constante de las instituciones, el romanticismo, el absurdo que nace de llevar al extremo las premisas de la historia y la búsqueda de la invención visual (la mejor secuencia está filmada con luz infrarroja, en bellos y desesperados tonos de verde y gris). Se le achacó que las escenas de acción o eran pocas o estaban mal filmadas (ninguna de las dos); que sólo era un montón de secuencias sangrientas (hay poca sangre) y que, claro, "desmerecía al original, esa obra maestra". Sugiero comparar ambas películas y ver cómo una pertenece a ese conjunto de obras que se da en llamar cine y la otra no. McTiernan —que en persona parece un camionero picado de viruela y siempre a punto de pegar una piña— se ha convertido en una especie de "maldito", básicamente porque se dedica a contar lo que le parece importante sin fijarse en lo que Hollywood le pide. Cercano en más de un sentido a Howard Hawks (por la acción física, por sus mujeres, por el héroe a veces grupal pero siempre profesional), McTiernan puede pensarse hoy como la contrapartida de otro hawksiano, James Cameron. Mientras que Cameron es el hombre que ve los peligros del poder material, McTiernan se dedica a ver cómo se sufre o se combate ese poder. Lo hace desde dentro de los personajes, siempre en inferioridad de condiciones pero con un corazón enorme que los hace duros, muy duros de matar. ■

# McCombo



**NOMADES**

*Nomads*

Estados Unidos, 1986, con Pierce Brosnan y Lesley-Ann Down

Debut en el largometraje y hasta ahora único guión firmado por McTiernan. Pierce Brosnan es un antropólogo francés y Lesley-Ann Down una médica contactada telepáticamente con él. Por ahí anda dando vueltas todo el tiempo una horda de motociclistas, en realidad espectros malignos, que vienen persiguiendo al investigador desde los más gélidos y recónditos infiernos esquimales. Las cosas transcurren en un clima de adustez extrema, y por momentos no es fácil seguirlas. Los nómades son protagonistas ideales para una leyenda

urbana, y aunque comparten la condición hiperquinética y tenaz que más adelante tendrían el depredador y sus continuadores, aquí las Harley y las cadenas hacen más ruido que sus torvos jinetes. Más allá de las excesivas sugerencias del guión, en los momentos de acecho la película anuncia la potencia y vitalidad plenas que comenzarían en el film siguiente. A medio camino entre William Friedkin y Peter Weir, interesante y fallida a la vez, *Nómades* es un McTiernan antes de McTiernan. Una verdadera rareza. Eduardo A. Russo



**DEPREDADOR**

*Predator*

Estados Unidos, 1987, con Arnold Schwarzenegger y Carl Weathers

Vietnam según McTiernan. En una selva inhóspita, un grupo de soldados gringos es asediado por un enemigo invisible, que los aniquila uno a uno. El imperativo es sobrevivir al acecho de una fuerza que vuelve obsoletas las armas más modernas.

Ante la impotencia tecnológica, Dutch (Arnold Schwarzenegger) vuelve al primitivismo de los elementos. Los contendientes se van despojando de la carcasa tecnológica hasta llegar a la pelea final; una vuelta a la lucha como rito de supervivencia, desafortada cele-

bración de la violencia digna de *Conan el bárbaro*. A fuerza de perseverar en el combate, el Depredador otorga a Dutch la oportunidad de un enfrentamiento cuerpo a cuerpo. Lo reconoce como un guerrero de su estatura y lo honra concediéndole la oportunidad de morir con las botas puestas. Se nota que buscaba desde siempre a ese enemigo que justifique su existencia. Por su parte, ya en la primera escena fumando en el helicóptero, Dutch esperaba la aparición de un malo a la medida de sus músculos. Manuel Trancón



**DURO DE MATAR**

*Die Hard*

Estados Unidos, 1988, con Bruce Willis, Bonnie Bedelia y Alan Rickman

¿Tienen ustedes un *default channel*? El DC es uno de esos canales de TV que, cuando el zapping está particularmente inclemente, sirve de amable refugio en el que descansar y recuperar energía. No tiene por qué ser un buen canal de televisión, pero no puede dejar de tener una programación de cierta dignidad. Hay gente que opta por TN y otra que prefiere E!, MTV o TyC, y hasta hay los que gustan apearse en un canal de bricolaje llamado Casa Club TV. Un canal en el que salga Fernando Niembro (o Hadad, o Lanata) no sirve. ¿Me siguen? Bue-

no, todo esto es para decir que durante unos cinco años yo tuve una *default movie* que fue *Duro de matar*. La vi muchas veces en el cine y la alquilé decenas de veces en el video de la esquina, y lo curioso es que nunca era la primera opción: siempre buscaba otra cosa y siempre terminaba viendo *Duro de matar*. La sola existencia de una película tan noble, tan compleja, tan generosa y tan protagonizada por Bruce Willis me hace sentir seguro y alcanza el milagro del cine como abrigo para todos los fríos. Marcelo Panozzo



#### LA CAZA AL OCTUBRE ROJO

*The Hunt for Red October*

Estados Unidos, 1990, con Sean Connery y Alec Baldwin

Esta primera adaptación al cine de una novela de Tom Clancy protagonizada por el agente de la CIA Jack Ryan es la mejor película de las cuatro, las otras son *Juegos de patriotas*, *Peligro inminente* y la reciente *La suma de todos los miedos*. En este caso se trata de una película de submarino con un suspenso sutil elaborado por McTiernan a partir de la oposición entre la impasividad de los jefes y las turbulencias de las batallas subacuáticas. Al logrado clima narrativo se suma el virtuosismo *mainstream* del director que

maneja con destreza cada detalle y retrata con nitidez a un ejército de personajes sin descuidar al conjunto como espectáculo. Además, McTiernan evita los largos prólogos y epílogos que siempre son ideológica y narrativamente molestos. El detalle en contra es que Ryan, interpretado por Baldwin, es aplastado por el carisma de Connery, en el rol de un militar soviético que viaja de Rusia con amor (a Estados Unidos) y dice los parlamentos más antológicos con una media sonrisa a la Gioconda. Diego Trerotola



#### EL CURANDERO DE LA SELVA

*Medicine Man*

Estados Unidos, 1992, con Sean Connery y Lorraine Bracco

La doctora Crane (Lorraine Bracco) viaja a la selva amazónica para evaluar al misterioso y ermitaño doctor Campbell (Sean Connery), quien corre el riesgo de que le cancelen sus investigaciones debido a sus conductas excéntricas. La relación entre ambos es el centro de una película que empieza como un buddy-buddy y lentamente pasa a convertirse en una historia de amor. En el medio, resulta que este doctor descubrió la cura del cáncer y tiene los días contados para que su fórmula no se pierda para siempre junto con la

destrucción de la selva. Imposible calificar este film como la historia de aventuras que prometía, y el contenido ecologista puede confundir al espectador acerca del rumbo de la película. Las escenas que giran en torno a la relación de la excelente pareja protagonista son un anticipo de lo que luego sería *El caso Thomas Crown* y poseen una ligereza, un pudoroso erotismo y una inteligencia que hacen que hoy *El curandero de la selva* deje de ser una película olvidada de McTiernan y amerite una revisión. Santiago García



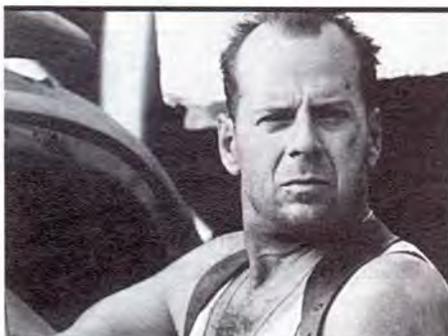
#### EL ÚLTIMO GRAN HEROE

*The Last Action Hero*

Estados Unidos, 1993, con Arnold Schwarzenegger y Austin O'Brien

Uno de los más lúcidos ensayos sobre el cine y sin duda el más divertido de todos. Schwarzenegger (interpretando a Jack Slater, una parodia de él mismo, y también haciendo de Arnold en el mundo real) alcanza su cumbre en un film que satisface todos los requerimientos de un género al que va deconstruyendo a medida que avanza la trama. El mundo del cine con grandes héroes de acción es un refugio frente a una realidad atroz, donde los villanos no reciben castigo y el dolor rodea la vida del joven prota-

gonista. La capacidad de McTiernan para combinar ambos mundos, jugar con la parodia, la crítica, el homenaje y hacer un extraordinario film sobre todos ellos coloca a *El último gran héroe* en un lugar de privilegio dentro de la historia del cine mundial y a Arnold en un lugar al que nunca podrán acceder los otros grandes héroes del cine de acción. Curiosamente, el film fue incomprendido en el momento del estreno y aun hoy está recorriendo un lento camino hacia su valoración. Santiago García



#### DURO DE MATAR – LA VENGANZA

*Die Hard With a Vengeance*

Estados Unidos, 1995, con Bruce Willis y Jeremy Irons

McTiernan dijo en un reportaje que esta película era un homenaje al Coyote. Y es verdad: lo que le pasa al pobre John McClane en esa jornada infernal en Manhattan es muy parecido a las tribulaciones del pobre cánido famélico. Todo gracias a dos veces en el teléfono: la de su separada esposa y la del villano Jeremy Irons, que lo lleva literalmente de vuelta al colegio. Es un film lúdico, lleno de acción y disparate, en el que McTiernan decide poner a prueba el mecanismo de producción de secuelas. Lo más

importante es que Mac se hace cargo de que la supervivencia de McClane en situaciones imposibles pertenece a un campo que no es el cine de acción, sino el dibujo animado. Las instituciones siempre burladas en su cine aquí también yerran, pero menos: son tan profesionales como McClane, y ese es el sentido de su trabajo. El mal, en todo caso, es el dinero, y el punto falible del sistema. Aunque siempre hay una ironía y cualquiera puede terminar con un lingote de oro en el automóvil. Leonardo M. D'Espósito



#### 13 GUERREROS

*13th Warrior*

Estados Unidos, 1999, con Antonio Banderas y Vladimir Kulich

Sabiendo ubicarse dentro del espacio de la industria y los productos adocenados, John McTiernan ha conseguido crear un universo coherente, logrando una acabada síntesis de algunas de sus obsesiones. Banderas, aquí un árabe desterrado, personifica al típico héroe de las películas de JMT: un hombre cuya vida se ve alterada repentinamente por su inclusión en un contexto cuyas reglas desconoce, y con el cual debe, a fuerza de persistencia y observación, sobrellevar la aventura que le ha tocado. En el film, la propuesta de invisibilización se

duplica: ingresar primero al grupo de guerreros nórdicos para luego acceder al territorio del enemigo. En ese sentido toda aventura no es otra cosa que un verdadero proceso de conocimiento interno y de autosuperación y no queda espacio para el goce. Una vuelta al camino del héroe clásico en buenas manos. Camaradería e integración aparentes, pese al final feliz, otra demostración de la inocultable y melancólica soledad a la que están condenados estos héroes involuntarios. La aventura, una secreta forma de maldición. Federico Karstulovich



#### EL CASO THOMAS CROWN

*The Affair of Thomas Crown*

Estados Unidos, 2000, con Pierce Brosnan y Rene Russo

Nada escapa a la vulgaridad en *El caso Thomas Crown*. El *cover* que Sting perpetra al final es la última gota de una prodigiosa catarata de grasa que –milagro– meliflua y untuosa cae sobre nosotros con gracia, elegancia y liviandad. No está mal tal contradicción en una película que habla todo el tiempo de sustituciones, sustituciones muy particulares por si fuera poco, en que un objeto es reemplazado por otro que no es sino el mismo laboriosamente oculto. No se trata de mimetismo, de camuflaje, ni siquiera de

disfraz, porque estas palabras ponen el énfasis en lo que se oculta, y el problema no es lo oculto sino lo que se da a ver. Para poseer el Monet, Crown hace que se vea como otra cosa, pero paradójicamente –mientras tanto– él tampoco puede verlo, él también ve otra cosa. Y nada vence este desgarrar, mucho menos el amor (que, en realidad, lo reproduce). Esperar semejante cosa no sólo sería ingenuo; como idea del mundo –y del amor– es afluente del río que alimenta el cauce de la catarata. Hugo Salas



X SERGIO WOLF

EL INQUILINO

## La selva de la ley

Con esta nota inauguramos una columna mensual. Su autor, destacado crítico y mejor amigo, es uno de los grandes cultores de la charla de café. Aquí se desgranarán, mes a mes, sus temas de conversación. Le damos la bienvenida a nuestro nuevo inquilino.



*El descanso no anduvo bien en la taquilla y pone en evidencia la necesidad de un circuito independiente para el cine argentino*

Está serio y tiene sus motivos. Se acomoda los lentes, fuma y mira el fondo del pocillo, casi una postal del imaginario de la melancolía porteña. En el bar de la Universidad del Cine, apesadumbrado, sin el sentido del humor que lo caracteriza y que aparece en sus proyectos en solitario o acompañado, Rodrigo Moreno me cuenta que *El descanso* no anduvo como esperaban ellos tres (ellos, los directores, Moreno, Tambornino y Rosell, el águila de tres cabezas), me dice que las críticas fueron todas buenas (es cierto, y merecido), que hubo publicidad en vía pública y un poco en televisión (me acuerdo de que eso me sorprendió), y que ni siquiera le dieron una chance en el Complejo Tita Merello (no es la primera vez), donde le concedieron dos vueltas en la segunda semana como quien da una limosna. Me dice que es fundamental un circuito independiente para las películas argentinas.

Esa idea me recuerda otras. Porque desde que el Estado se abrazó con el cine vengo oyendo ideas parecidas para evitar que el mercado sea quien regule por igual al cine argentino y al extranjero. Me acuerdo de que fue una idea que Manuel Antín pensó pero no alcanzó a poner en práctica cuando fue director del Instituto, en la única etapa cercanamente anterior donde, como en estos últimos tres o cuatro años, se estrenó semejante cantidad de películas argentinas. Idea de salas de cine argentino que no se concretó tal como se pensó (que fueran propiedad del Estado y no arrendadas por él), y que fue Mahárbiz quien la ejecutó demasiado ejecutivamente con el Complejo Tita Merello, aunque dan pena las condiciones en que se ven ahí las películas y el criterio con que se las programa, porque muchas veces poner celuloide o video impreso, más que honrar a la sala parece denigrarla, haciendo que el "Complejo del Cine Argentino" sea un complejo de culpas no asumidas más que un espacio de difusión de obras complejas.

Es algo circular, barrunto en el barro del

pensamiento. Un debate que se renueva cada vez que el cine argentino busca asomar la cabeza, incluso cuando, como ahora, el país no parezca estar a la altura de su cine. Pero siempre está el Estado. Para bien o para mal. Porque la base de esta ley de fomento al cine argentino es de la época de Onganía, finalmente. Y la sanción de la nueva versión (mejorada) de la ley ocurrió durante el gobierno de Menem y la gestión de don Mahárbiz, finalmente. Siempre el Estado, para bien o para mal. Pero, pienso, mientras se siga pensando que el cine argentino es un gasto y no una inversión, el tema va a volver y volver y volver y volver... (Nunca supe si estaba científicamente probada, pero me gusta creer que sí, aquella hipótesis de que Estados Unidos primero exportó cultura –películas– y después bienes de consumo doméstico –digamos, heladeras–, como un modo de vender hábitos de consumo –el estilo de vida americano– y convencer al mundo de que ese modo de vida era el mejor modo de vida, y que eso tuvo como punta de lanza el imaginario que esculpió Hollywood, haciendo que otros desearan parecerse a *eso* que ellos mostraban en las películas.)

De ahí que lo que Rodrigo me decía tenga la forma del embudo de la exhibición pero la exceda. Porque ese cuello no es el de una botella sino el de una camisa, y tiene varios talles, no un talle único como muchos quieren hacernos creer. Y la pregunta es la de siempre: ¿cómo se hace con las películas argentinas? Algunos dicen que acá no hay mercado para 40 películas argentinas anuales, que es lo que vino ocurriendo en los dos últimos años, si contamos las coproducciones coprófagas y esa runfla de películas que hacen que miremos a nuestros costados. Miramos a ambos lados de la sala del Tita Merello (hacia el pasaje Amelia Bence o hacia la peatonal Delia Garcés o la avenida Mirtha Legrand), como buscando traductores que nos ayuden a creer lo que vemos, como si nos hubiéramos despertado

do en un país del que desconocemos la lengua y buscamos un intérprete que nos ayude a entender.

No hay nada que entender: eso también es fruto de la ley. Pero la ley sola no es nada (como siempre), es letra muerta si no hay personas que tomen decisiones y fijen excepciones, y que digan "esto no puede exhibirse en la sala del cine argentino por esto y por lo otro, porque si seguimos dando estas películas, en vez de jerarquizar la sala, la hundimos y nadie va a querer volver, y a nosotros nos cuesta...". Y que haya personas ajenas a los intereses y beneficios del cine, que haya un dictamen y lo fundamenten, y que asuman la responsabilidad que les cabe, y que pongan la cara. O que digan: "Mire, señor, usted tuvo cinco fracasos de público y de crítica, no ganó premios ni subsidios desde hace..., por eso no le vamos a dar dinero esta vez, porque hay otros que antes no lo tuvieron y vamos a probar con ellos, a ver si...". O que haya funcionarios que dialoguen con las cade-

nas de exhibición a las que quizá no les interesó (o no comprendieron, más probable) un film argentino, y que les digan: "Miren, esta película es de un director que antes hizo..., la crítica va a ayudar a su promoción, y si la dejan una semana más va a haber una corriente de espectadores que...".

El argumento de que 40 películas anuales es mucho, en realidad, lleva a otro. Más peligroso, más insidioso, más rumboso: "Hagamos pocas películas pero buenas". Y ya se sabe que no hay ningún país que haga cinco películas y todas sean buenas, porque no funciona así una industria. España y Francia producen más de cien películas por año, y entre esas películas están las de Carlos Saura y Fernando Trueba y las de Robert Guédiguian y Luc Besson, pero también, felizmente, las de José Luis Guerín y las de Philippe Garrel y Laurent Cantet. (Me acuerdo de algo que le escuché decir o escribir a Alberto Tabbia, uno de los varios notables y secretos críticos de cine argentinos: "Toda industria necesita

su Carreras porque, si no, en algún momento no va a haber quién sepa cambiar un foco en un rodaje. Lo importante es no confundirlo con Hitchcock".)

Por eso, de esa charla con Rodrigo Moreno me voy pensando que el problema no es el volumen productivo de una cinematografía sino la idea (tan norteamericana, tan binaria) de que el cine es una ruta de mano única, la del *profit* o *no profit* (beneficio o no beneficio), cuando hay varias maneras de proteger las películas propias y acá se las larga como una botella al mar sin corcho. Y me pregunto (¿?) si tiene sentido invertir cuatro o cinco años de trabajo para morir en una semana, debajo de las telarañas o encerrados en un cuarto, como si nos aisláramos confiando en la eficacia de los sistemas de seguridad. Bastante aislados ya estamos para seguir con el pánico al exterior, o creyendo que el exterior nos va a dar la panacea, palabra con reminiscencias homeopáticas en un mundo como el del cine, lleno de cirujanos halópatas. ■

jueves, viernes y sábados  
**CENAS & dance** X **\$12**

plato principal (tres opciones al plato)  
tres postres y bebida.

(Copa de vino selección, lata de gaseosa o cerveza, jugo o agua mineral)

**¡y te quedás a bailar!**

jueves **\$6**  
**CENÁS X 6**

PLATO (pizzetta o panino), CAZUELAS (fritas caseras y maníes),  
DIP'S (mortadela al aceto balsámico, crema, aceitunas, condimentos)

PANERA (tiras de fainó, tostaditas, pan), BEBIDA (gaseosa,  
cerveza o copa de vino).



**LIVING**®

M.T. de Alvear 1540 - Buenos Aires Argentina  
INFO/RESERVAS 4811-4730 4815-3379/6574  
C.P. 1060 e-mail: living@infostar.com.ar



[www.living.com.ar](http://www.living.com.ar)

## directo a video

METROPOLIS, Japón, 2002, dirigida por Rintaro. Dibujos animados. (LK-Tel)

Ozamu Tezuka puede no ser un nombre muy conocido para quien lea estas líneas. Pero *Astroboy* o *Kimba* quizá sí. Tezuka es algo así como el padre del manga y el animé japoneses, esos artes hoy tan de moda. Entre su extensa obra, dejó un álbum de historietas que, tomando como leve punto de partida el clásico de Fritz Lang *Metrópolis*, llevaba al extremo algunas de sus ideas. Adaptada a la pantalla por dos de los creadores más importantes de Japón —Katsushiro Otomo (*Akira*) como guionista y el realizador Rintaro—, *Metrópolis*, el animé, constituye un muy buen ejemplo de hasta dónde llega la animación japonesa a la hora de contar historias. El film cuenta la historia de una tecnocracia donde la empresa privada no sólo ha creado un arma devastadora, sino que, tras provocar una revolución de izquierda contra los robots que les quitan la mano de obra a los humanos, ha instalado un gobierno dictatorial de ultraderecha, donde la simbología nazi aparece apenas disfrazada. El mérito de la historia es que entre los dos bandos políticos, los robots, la inteligencia creada por el hombre como última expresión de la tecnología, quedan como el jamón del sandwich, los culpables de siempre, usados en este caso como metáfora de aquellas personas que son discriminadas dentro del sistema. El juego visual que la película propone —lejos del esquematismo de las series niponas para la televisión— es el de una ciudad construida en estratos donde cobra una capital importancia el plano general (desgraciada-

mente un poco trabajoso de apreciar en el televisor). La aventura, la mezcla de parábola política, ciencia ficción, policial negro y cuento de hadas y la deslumbrante banda de sonido hacen lo suyo para que la película, más allá de sus planteos audaces, asombre. El contrapunto entre el diseño astroboyesco y el planteo político crea la posibilidad de que los autores den rienda suelta a la imaginación. Prueba de ello es el final apocalíptico con Ray Charles cantando *I Can't Stop Loving You*, como plasmación de la pureza de sentimientos de su pareja protagónica. Si es alérgico al animé o cree que todo es *Pokémon*, esta película puede hacerlo cambiar de opinión. Naturalistas, abstenerse. **Leonardo M. D'Espósito**

MISION EN CACHEMIRA, *Mission Kashmir*, India, 2000, dirigida por Vidhu Vinod Chopra, con Sanjay Dutt, Hrithik Roshan, Preity Zinta. (LK-Tel)

Uno de los momentos más extraños —e inesperados— de esta nueva incursión a Bollywood del directo a video local es aquel en el cual, inmediatamente después de un interludio musical romántico, una bomba explota matando a uno de los enamorados. Para aquellos poco acostumbrados a las excentricidades (según el canon occidental) del cine indio, situaciones como esta pueden quitarles el sueño por un par de días. En *Misión en Cachemira* hay un terreno de base en principio poco propenso a la inclusión de giros ingenuamente musicales: un policía militar masacra a toda una familia al intentar darle caza a un terrorista. El único sobreviviente es



## Metrópolis

El animé japonés no termina ni empieza con *Pokémon*

## ahora en video

un niño, al que termina adoptando, y quien unos diez años más tarde tratará de matarlo, transformado él mismo en un extremista. En el medio hay una historia de amor, escenas de acción muy bien filmadas y muchas canciones. Para el espectador inquieto, son 160 minutos que convocan a una constante extrañeza. **Diego Brodersen**

ALMA DE ACERO, *Siunin Wong Fei-hung tsi tit-malau*, Hong Kong, 1993, dirigida por Yuen Woo-ping, con Yu Rong-guang, Donnie Yen, Jean Wang. (Gativideo)

Conocida por los seguidores de las artes marciales fílmicas como *Iron Monkey*, esta bienvenida aparición de otro título clásico del realizador hongkonés Yuen Woo-ping (sí, sí, el de *Matrix* y *El tigre y el dragón*, ya lo sabemos) demuestra cabalmente, junto con la recientemente editada *Batalla de honor*, que el hombre fue uno de los máximos responsables de la renovación coreográfica producida en el género en la década del 90.

Quienes crean que el uso de cables para potenciar las peleas es una aberración de la naturaleza, abstenerse. El resto podrá disfrutar de una saludable y divertida aventura en el Lejano Oriente, nada original pero exquisitamente dispuesta. Por desgracia, va doblada al inglés. Como si lo anterior fuera poco, este mes la empresa LK-Tel edita dos de los primeros largometrajes de Jackie Chan, *Puños de dragón* y *Shaolin, la serpiente y la grulla*, ambos de 1978 y en cantonés. Jackie todavía no había desarrollado su particular cruza de acción y humor, y los films resultan absolutamente esquemáticos y poco inspirados, por no decir mediocres. Pero la oportunidad para el descubrimiento arqueológico existe, lo cual ya es una muy buena noticia. **DB**

LA INTRIGA DEL COLLAR, *The Affair of the Necklace*, EE.UU., 2001, dirigida por Charles Shyer, con Hilary Swank, Jonathan Pryce, Simon Baker. (AVH)

Hilary Swank, encorsetada, hace lo que puede para no desentonar dentro de este drama histórico que podríamos definir, en más de un sentido, como la antítesis de *La dama y el duque*. Obvia hasta la médula, berreta a pesar de los trajes y locaciones *très sophistiqués*, cuenta una historia de pasiones, intrigas y delaciones en la Francia prerrevolucionaria, donde una aristócrata venida a menos trata de reencontrarse con sus antiguos fulgores nobiliarios. Mal que les pese a algunos, las heroínas no son todas iguales. **DB**

CUENTA FINAL, *The Score*, dirigida por Frank Oz. (AVH)

Nunca tantos pudieron tan poco. Tres generaciones de actores con prestigio se unen pero no suman. Por algún extraño motivo, Angela Bassett es convocada para hacer un papel irrelevante. Las vueltas de tuerca de la trama se adivinan 15 minutos antes de que empiece la película. Pequeño comentario en contra (¡escrito por dos personas!) en EA N° 116.

HERMOSA LOCURA, *Crazy/Beautiful*, dirigida por John Stockwell. (Gativideo)

Romeo y Julieta tratan de amarse más allá de las diferencias sociales. No se dejan arrastrar por los hilos de la tragedia e intentan ser felices sin pagar con sus vidas. ¿Lo lograrán? Comentario en EA N° 118.

LA DAMA Y EL DUQUE, *L'anglaise et le duc*, dirigida por Eric Rohmer. (AVH)

Decir que un director es un genio es fácil. Pero que sea cierto en cada uno de sus films es otra cosa. Rohmer sorprende una vez más con esta extraordinaria película que utiliza varios de los recursos de aquella obra maestra llamada *Perceval el galo*. En este caso el entorno es la Revolución Francesa y tiene más decorados digitales que *El ataque de los clones*. Crítica, tapa y entrevista al genio en EA N° 120.

JASON X, dirigida por James Isaac. (AVH)

¿Usted tiene videocasetera y se niega a ver *Jason X*? ¡Tendrá videocasetera pero no tiene corazón! Película mediocre pero irresistible. Y si no quiere parecer un cultor de films baratos puede decirles a sus amistades que la alquiló porque actúa David Cronenberg. Comentario en EA N° 119.

HARRY POTTER Y LA PIEDRA FILOSOFAL, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, dirigida por Chris Columbus. (AVH)

El primer largometraje *qualité* para niños. Comentario en EA N° 120.

LA GRAN ESTAFA, *Ocean's Eleven*, dirigida por Steven Soderbergh. (AVH)

Nunca tantos pudieron tan poco. Bueno, no son tantos. Y tampoco hicieron *Traffic*, que sí era un bodrio insufrible. No queremos parecer críticos viejos y



Hermosa locura

aburridos al decir que la versión original con Frank Sinatra, Sammy Davis Jr., Peter Lawford y Dean Martin era mejor... ¿Pero acaso en esta nueva versión alguien canta? Comentario en EA N° 119.

VANILLA SKY, dirigida por Cameron Crowe. (AVH)

¿Cuál es la diferencia entre un cineasta y un DJ? Ver *Abre los ojos* de Alejandro Amenábar y luego *Vanilla Sky* de Cameron Crowe. Malas noticias para hombres celosos: Tom Cruise con el rostro deformado resulta todavía más guapo. ¡Con esta gente no hay manera! Crítica en EA N° 119.

AMELIE, dirigida por Jean-Pierre Jeunet. (Gativideo)

Uno de los mayores privilegios que brinda esta profesión es la de encontrarse con un fraude siniestro de estas características y poder explicar por qué es un fraude siniestro. La originalidad visual no suma ni medio punto a este engaño color verde y amarillo. El enano de jardín que viaja por todo el mundo sí, debemos confesar, le agrega un punto. Uno solito. Justicia en EA N° 119.

DESDE EL INFIERNO, *From Hell*, dirigida por los hermanos Hughes. (Gativideo)

Jack el destripador es un personaje perfecto para el cine. Esta película lo usa a él y a todo el imaginario victoriano para contar una historia en parte real y en parte disparate absoluto. Un deleite para los amantes de aquella época, más allá de algún que otro toque de modernidad. Comentario sobre el film y el destripador en EA N° 120.

## clásicos

ROJO PROFUNDO, *Profondo rosso*, Italia, 1975, dirigida por Dario Argento, con David Hemmings, Daria Nicolodi, Gabriele Lavia, Clara Calamai. (SBP)

Por primera vez en Argentina se edita la versión completa, hablada en lengua romance, de uno de los títulos más apreciados de aquel efímero género conocido como *giallo* (amarillo, decantación de las noticias policiales publicadas en la prensa sensacionalista), y asimismo uno de los dos mejores (el otro sería *Suspiria*) largometrajes de su cultor más destacado: Dario Argento. Romano de cuerpo y alma, nacido el 7 de septiembre de 1940, Argento creció dentro de un ambiente familiarmente cinematográfico: su padre era el productor Salvatore Argento. Luego de aportar ideas en la escritura de varios spaghetti-westerns, *Erase una vez en el Oeste* el más prominente de ellos, realizó a comienzos de los años 70 su famosa trilogía animal (*El pájaro de las plumas de cristal*, *El gato de las nueve colas*, *Cuatro moscas sobre terciopelo gris*), descomunal éxito de público en una era donde el cine de género italiano era consumido en todo el mundo. En *Rojo profundo*, como tantas otras veces en los films de Argento, cierto asesinato visto a través de los cristales de un ventanal será el disparador de una investigación con insospechadas consecuencias y tantas vueltas de tuerca y cadáveres como sea posible apilar. Como también es costumbre, las falencias narrativas y baches de guión evidentes se ven equilibrados por un estilo visual poderosísimo que derrocha imaginación en varias secuencias antológicas. Se ha dicho otras veces: Argento filma los asesinatos como nadie, y aquí hay muchos, de variada intensidad y duración, siempre ingeniosos y generadores de un suspenso en estado puro. Desde la genial secuencia de títulos interrumpida por un grito y una pista para la solución del enigma hasta el macabro final con muertes múltiples (¡ese camión, ese ascensor!), *Rojo profundo* muestra a un Argento en su mejor estado, acompañado por la sugestión de una banda de sonido con fuerte impronta, gentileza de sus amigos los *Goblin*, las presencias de un David Hemmings aún joven y pintón y la futura mujer del realizador Daria Nicolodi y hasta un breve papel-homenaje para Clara Calamai, la protagonista de *Ossessione* de Visconti. Y sí: las manos enguantadas preparando el ritual del matarife son las del mismo Argento, quien nunca dejó que diestra o siniestra impropia se metieran delante de cámara ajena. **Diego Brodersen**



## El juez del patíbulo

El excéntrico magistrado del Viejo Oeste en la versión de John Huston

EL JUEZ DEL PATIBULO, *The Life and Times of Judge Roy Bean*, EE.UU., 1971, dirigida por John Huston, con Paul Newman, Jacqueline Bisset y Ava Gardner. (Epoca)

En 1940, William Wyler —un director absolutamente ajeno al western— realizó una atípica y valiosa incursión en ese género con *El caballero del desierto*, un film que, en una primera lectura, parecía una de las habituales historias de enfrentamientos entre colonos y ganaderos por parcelas de tierra, pero que en realidad estaba centrado en la curiosa relación que se entablaba entre el excéntrico juez del pueblo (una notable interpretación de Walter Brennan), obsesionado por la figura de una bella actriz, y un forastero que llegaba al lugar (Gary Cooper, en uno de sus mejores trabajos). Tres décadas después, John Huston, un director cuya obra tiene escasas afinidades con la de Wyler y tampoco demasiado relacionado con el western (con la excepción de la insólita y poco vista *Lo que no se perdona*, 1959, en la que Audrey Hepburn interpretaba a una india y Lillian Gish tocaba el piano en medio del desierto), retoma aquel personaje del juez Roy Bean, un proscrito que se autopostula para ese cargo con una peculiar y arbitraria interpretación de las leyes y su cumplimiento, en este caso interpretado por un Paul Newman que no alcanza a transmitir su esencial ambigüedad. Lo más atractivo del film, de una

construcción episódica y plagado de bizarros personajes secundarios, es la tensión que se suscita entre el guión de John Milius, que resalta los aspectos "heroicos" del personaje y la visión houstoniana, rica en el humor sardónico tan característico del director y en jugosas referencias contemporáneas al corrupto supercapitalismo nixoniano de la época, que pone el acento —como casi siempre en sus películas— en el fracaso de sus protagonistas para conseguir los objetivos propuestos (en este caso, la misma inalcanzable Lily Langstray de la versión anterior, interpretada por una Ava Gardner en permanente fuera de campo a la que Roy Bean nunca conseguirá ver, cuyo rostro hermoso y enigmático cerrará el film en impactante *close-up*). **Jorge García**

DESIGNIOS DE MUJER, *Designing Woman*, EE.UU., 1957, dirigida por Vincente Minnelli, con Gregory Peck, Lauren Bacall, Dolores Gray y Sam Levene. (Epoca)

Desde sus inicios en la escenografía, Minnelli fue un gran artista del espacio cinematográfico. La decisión de instalar la cámara en el ángulo exacto, el seguimiento magistral de algunos ritos humanos desplegados en una pantalla donde figuras y fondos interactúan casi musicalmente, es una de sus marcas distintivas. En *Designios de mujer* esos ritos son los de una pareja y sus fricciones,

## Los clásicos del mes

en un registro de comedia más distinguida que alocada. Lauren Bacall es una diseñadora de modas, y Gregory Peck es cronista deportivo; acaso su matrimonio fue un poco apresurado. Mundos ajenos, como en *La ventana indiscreta*, pero aquí luego del casamiento. Minnelli, aprovechando su inclinación por la caricatura, trató en *Designios de mujer* de marcar un necesario cambio de paso luego de los paroxismos vangoghianos de su *Sed de vivir*, con Kirk Douglas fatalmente enloquecido entre los pinceles y el escopetazo. Fue el momento de cambiar hacia protagonistas algo más moderados, hacia un instante de elegancia y distinción, aunque entre sus personajes de reparto el exceso fuera permitido en dosis controladas (por ejemplo, con ese entrañable bulldog humanizado que se llamó Sam Levene). George Wells se ganó un Oscar por este guión. Y Minnelli, descartando el impulso operístico, perpetró uno de sus films más *chics*, demorándose en telas, tapiados y suntuosidades varias para el deleite del ojo en Cinemascope y con producción MGM. Hasta que en la secuencia climática encontramos el ballet minnelliano, pero transformado en una fenomenal riña festiva, que hace olvidar que el siempre formal Peck aquí estuvo envarado como de costumbre (no del todo inadecuada la pose porque de lo que se trata en este caso es de estar permanentemente descolocado por su aguerrida mujer). Y Lauren Bacall, desempeñándose con gracia en un papel originalmente pensado para Grace Kelly, también hace olvidar que tuvo que pasar durante la producción de esta película el haber perdido a su adorado Bogey. **Eduardo A. Russo**

- Luego de ocho años de inactividad, Frank Capra dirigió *Un hombre sin suerte* (1959), su penúltima película, un relato acerca de un viudo que vive con su hijo en un hotel de Miami y que, a fin de no perderlo y poder recibir la ayuda económica de su hermano, se va a vivir con él y su esposa. Un film que está lejos de los mejores trabajos del director. (Epoca)
- No hay duda de que Jacques Tati es una de las figuras más personales e influyentes del cine cómico sonoro, aunque a veces su perfeccionismo y elaboración intelectual provocan que algunos de sus films sean fríos y distanciados, algo que ocurre en *Trafic* (1971), una sátira a la sociedad contemporánea centrada en el automóvil. (Epoca)
- La obra de John Ford anterior a *La diligencia* es escasamente conocida en nuestro país. *María Estuardo, reina de Escocia* (1936), adaptación de una obra teatral de Maxwell Anderson, está ambientada en el siglo XVI y narra el enfrentamiento entre María e Isabel Tudor por la sucesión del trono de Inglaterra, en una película con algunas buenas secuencias, pero un tono general de film de *qualité*. (Epoca)
- Director, como otros de su generación, proveniente de la televisión, Delbert Mann también adaptó varias obras teatrales prestigiosas, como *Mesas separadas* (1958), basada en un texto de Terence Rattigan, que presenta estereotipos varios. Un film con una puesta rutinaria pero con algunas secuencias intensas y varias interpretaciones excelentes. (Epoca)
- El tono cálido y sensible que logra transmitir Robert Mulligan en sus films



Rita Hayworth y Burt Lancaster en *Mesas separadas*

- consigue elevar de la medianía *Verano del 42* (1970), un título de inesperado éxito en el momento de su estreno, una historia (re)cargada de nostalgia en la que un hombre recuerda sus primeros escarceos amorosos durante su adolescencia con una mujer mayor que él. (Epoca)
- La obsesión de Fellini con varios aspectos míticos de la vida romana se manifiestan en *Fellini-Roma* (1972), un film carente de estructura narrativa y planteado como una sucesión de viñetas, la mayoría de ellas sosas y carentes de interés, con la excepción de un delirante desfile de modas en carroza que incorpora la mejor imaginería visual del director. (Epoca)
- Poco conocido western del ignoto Edwin Sherin, *El reto de Valdez* (1971) es una de las esporádicas incursiones del cine americano en el género de las últimas décadas, en un relato interesante en el que Burt Lancaster interpreta uno de sus personajes maduros y decadentes típicos de su etapa posviscontiana. (Epoca). **Jorge García**

**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



## lunes 1

TOOTSIE (1982, Sidney Pollack). Cinemax Oeste, 12.30 hs.

EL DIABLO Y DANIEL WEBSTER, *The Devil and Daniel Webster* (1941, William Dieterle).

Film & Arts, 22 hs.

EL ÚLTIMO DE LOS MOHICANOS, *The Last of the Mohicans* (1992, Michael Mann), con Daniel Day-Lewis y Madeleine Stowe. The Film Zone, 24 hs.

Tercera versión fílmica de la clásica novela de James Fenimore Cooper –antes realizada por Maurice Tourneur y Clarence Brown (1920) y George Seitz (1936)–, ambientada en el siglo XVIII, cuando en Estados Unidos guerreaban ingleses, franceses, indios y colonos. El director le otorga excesiva relevancia al romance entre el protagonista y la hija de un militar, pero su indiscutible oficio narrativo y la espectacularidad de algunas escenas garantizan un seguro entretenimiento.

## martes 2

IDENTIFICACION DE UN HOMICIDIO, *Homicide* (1991, David Mamet). Film & Arts, 14 hs.

MAGNOLIA (1999, Paul Thomas Anderson). Cinemax Este, 24 hs.

EL DULCE PORVENIR, *The Sweet Hereafter* (1997, Atom Egoyan), con Ian Holm y Sarah Polley. I-Sat, 21 hs.

Director cuestionado por muchos integrantes de esta revista, Atom Egoyan ha mostrado en las pocas películas estrenadas en nuestro país una indudable coherencia estilística. En este film –ambientado en un remoto pueblito de montaña canadiense–, la llegada de un abogado arribista para investigar la muerte de varios niños en un accidente da lugar a que afloren tensiones y culpas ocultas tras las pacíficas apariencias de la vida cotidiana.

## miércoles 3

MAMITA QUERIDA, *Mommie Dearest* (1979, Frank Perry). Space, 6 hs.

NADA QUE HACER, *Rien à faire* (1999, Marion Vernoux). Cinemax Oeste, 22.15 hs.

ALTA FIDELIDAD, *High Fidelity* (2000, Stephen Frears), con John Cusack e Iben Hjejle. HBO, 23.30 hs.

Adaptación de la exitosa novela de Nick Hornby que traslada la acción de Londres a Chicago, centrada en un melómano obsesivo del rock de los años setenta, dueño de una disquería, que no logra conseguir estabilidad en sus relaciones con las mujeres. El

film tiene buenos momentos, un par de personajes secundarios memorables y una excelente banda de sonido pero –como casi siempre en el director– da la impresión de que la película podría ser bastante mejor de lo que finalmente es.

## jueves 4

LOS PUENTES DE MADISON, *The Bridges of Madison County* (1995, Clint Eastwood). HBO Oeste, 7 hs.

LA EJECUCION, *The Hit* (1984, Stephen Frears). Europa, Europa, 22 hs.

## viernes 5

LA CHICA DIEZ, “10” (1979, Blake Edwards). Cinemax Oeste, 18.15 hs.

EL PESO DE LOS SUEÑOS, *Burden of Dreams* (1982, Les Blank). Europa, Europa, 22 hs.

## sábado 6

A LA HORA SEÑALADA, *High Noon* (1952, Fred Zinnemann). Europa, Europa, 22 hs.

LOLITA (1962, Stanley Kubrick). Cinemax Este, 22.15 hs.

## domingo 7

EL PADRINO DE BODA, *Il testimone dello sposo* (1998, Pupi Avati). Cinecanal, 20.15 hs.

MI ESTACION PREFERIDA, *Ma saison préférée* (1993, André Téchiné). Europa, Europa, 23.30 hs.

EL SHOW DE LOS MUPPETS, *The Muppet Show* (1976/1980, Jim Henson), con la rana René, Miss Piggy y artistas invitados. MGM, desde las 10 hs.

Luego de su éxito televisivo *Sesame Street*, creado en 1969 y en el que ya incorporaba animales parlantes, Jim Henson creó en 1976 *The Muppet Show*, uno de los programas más originales, irreverentes y anárquicos producidos para ese medio. Conviene no desaprovechar la maratón de 22 horas que ofrecerá el canal MGM, en la que se proyectarán 29 programas de las primeras cinco temporadas del show, con la presencia de todo tipo de invitados. Un auténtico *must*, y no sólo para los fans de Los Muppets.

## lunes 8

OBSESION, *Ossessione* (1942, Luchino Visconti). Film & Arts, 22 hs.

EL REY DE LA COMEDIA, *The King of Comedy* (1983, Martin Scorsese). Cinecanal, 13 hs.

## martes 9

¿QUE PASA, DOCTOR?, *What's Up Doc?* (1972, Peter Bogdanovich). Cinemax Oeste, 16.45 hs.

MI ENEMIGO INTIMO, *Mein liebster Feind* (1959, Werner Herzog). Europa, Europa, 20.15 hs.

GOLPE POR GOLPE, *Coup pour coup* (1972, Marvin Karmitz), con Anne-Marie Bacquier, Danielle Chinsky y las obreras de la fábrica de Elboeuf. TV 5 Internacional, 21.15 hs. Film absolutamente inédito en nuestro país—presentado en su momento con gran éxito en el festival de Rotterdam— del luego importante productor, que reconstruye ficcionalmente la ocupación de una fábrica textil francesa por un grupo de obreras luego del despido de dos delegadas. Según las referencias críticas, el film trasciende ampliamente el hecho puntual relatado para transformarse en una lúcida reflexión sobre la condición laboral de la mujer en Francia.

## miércoles 10

TORO SALVAJE, *Raging Bull* (1980, Martin Scorsese). Space, 17.20 hs.

ROBOCOP, *RoboCop* (1987, Paul Verhoeven). The Film Zone, 20 hs.

SOLOMON Y GAENOR, *Solomon and Gaenor* (1998, Paul Morrison), con Ioan Gruffud y Nia Roberts. Movie City, 20. 55 hs.

Oportunamente nominada para el Oscar a la mejor película extranjera y nunca estrenada en el país, el film está ambientado hacia 1910 en una comunidad minera galesa y narra la relación que se entabla entre un muchacho de origen judío y una chica del lugar. Cuando la joven queda embarazada, la pareja deberá luchar contra los prejuicios morales y raciales de los pobladores en un relato que, por momentos, logra elevarse por encima de lo previsible.

## jueves 11

¿A QUIEN AMA GILBERT GRAPE?, *What's Eating Gilbert Grape?* (1993, Lasse Hallström). The Film Zone, 18.05 hs.

NOSFERATU, *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979, Werner Herzog). Europa, Europa, 18 hs.

PATRIMONIO NACIONAL (1981, Luis G. Berlanga), con Luis Escobar y José Luis López Vázquez. Space, 24 hs.

Luis García Berlanga es, después de Luis Buñuel, la figura históricamente más importante—por cantidad y calidad de su obra—del cine español. Su vitriólica mirada, plaga-

## El cine en primer plano

El final del siglo pasado en Buenos Aires trajo, desde el punto de vista cinematográfico, algunas novedades importantes. Por primera vez se realizó un festival de cine en la ciudad (que, afortunadamente, ya lleva cuatro ediciones) con una afluencia de público creciente a pesar de la crisis y una programación cada vez más exigente, que presentó como característica principal la de dar difusión a cinematografías y películas poco transitadas por las salas de estreno y sólo accesibles hasta ese momento a través de algunos de los ciclos presentados por la Cinemateca Argentina en el Teatro San Martín. Ya en los primeros festivales de Mar del Plata, el hoy lamentablemente desaparecido ciclo Contracampo había mostrado la existencia de un público ávido por conocer un cine diferente de los (en el mejor de los casos) mediocres y rutinarios *mainstreams* propuestos por las *majors*, un hecho que tuvo su eclosión con el inesperado éxito a nivel masivo de *El sabor de la cereza*, un film iraní de un director desconocido por el gran público, cuyo nombre sólo circulaba entre la cinefilia más sofisticada. Y es en este punto donde se hace necesario el reconocimiento a la distribuidora independiente Primer Plano, liderada por Pascual Condito, que introdujo en nuestro país no sólo esa película, sino decenas de títulos que jamás hubieran sido exhibidos por las grandes empresas y que no sólo ofrecieron un festín a los cinéfilos más exigentes sino que también, y ese es su principal mérito, acercaron al público de manera masiva numerosos títulos de importantes directores europeos y asiáticos, que de otro modo hubieran quedado restringidos (y no siempre) a su eventual exhibición en algunos de los mencionados ciclos de la Cinemateca o a su proyección ocasional en el Festival de Buenos Aires. Hoy—cuando las difíciles condiciones económicas que vive el país han provocado una notoria merma de público en las salas cinematográficas, con mayor repercusión en las distribuidoras independientes que no cuentan con apoyo externo—se hace imperioso respaldar la labor de empresas como Primer Plano (que también distribuye videos de gran interés) a fin de que exista una alternativa válida para los espectadores mínimamente exigentes ante las mediocridades que inun-

dan semanalmente las pantallas. Mientras tanto, Primer Plano ha celebrado un contrato con la señal de cable I-Sat que le permitirá en los próximos meses poner a disposición de los abonados varios de los títulos más importantes de su catálogo. Los primeros films, que se exhibirán los miércoles de julio, serán los siguientes: *Nadie me quiere* (1995), dirigida por Doris Dörrie, una comedia de ribetes bastante oscuros, centrada en una muchacha solitaria quien, a punto de cumplir sus 30 años, vive obsesionada por la muerte. Un film con jugosos apuntes sobre la sociedad alemana, con una gran interpretación de Maria Schrader en el protagónico. (I-Sat, 3/7, 23 hs.)

*Genealogía de un crimen* (1997), dirigida por el chileno radicado en Francia Raúl (ahora Raoul) Ruiz, un film ganador del Oso de Oro en el festival de Berlín, que presenta una de las típicas e intrincadas historias del director en su período europeo y oscila entre el relato policial y la ácida sátira a la psicología que intenta comprender la conducta de los niños. (I-Sat, 10/7, 23 hs)

*El silencio* (1998), de Mohsen Makhmalbaf, el director iraní más conocido a nivel internacional junto con Kiarostami. Un film cuyo protagonista es un niño ciego que se comunica a través del sonido de los instrumentos musicales. Una película visualmente atractiva, aunque perjudicada por un tono excesivamente alegórico y una secuencia final definitivamente "subielana". (I-Sat, 17/7, 23 hs.)

*Ginger y Fred* (1986), de Federico Fellini, muestra la reunión luego de más de dos décadas del director con su mujer y actriz favorita y el actor que actuó en *8 1/2* como su alter ego. Una película de tono intimista, alejada de las excentricidades visuales de otros títulos que es, a la vez, un cálido homenaje al cine musical y una ácida sátira a la televisión. (I-Sat, 24/7, 23 hs.)

*Madre e hijo* (1997), del ruso Alexander Sokurov, uno de los realizadores más personales e intransigentes del cine contemporáneo. Este film describe en prolongados planos los últimos paseos de un hombre con su anciana madre agonizante por los paisajes de los alrededores de su casa. Una obra maestra de apabullante belleza visual y una desolada reflexión sobre el dolor y la muerte. (I-Sat, 31/7, 23 hs.)



# La Videoteca

en Liberarte

Corrientes 1555  
(1042) Capital Federal  
Tel. 4373-4558

Cine de autor  
Cine mudo  
Clásicos del cine  
Cine argentino  
Documentales  
Arte, Pintura  
Operas, Ballets, Musicales

## 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](http://www.puntocine.com.ar)

Venta y alquiler

Corrección de estilo

Traducción del inglés

**Gabriela Ventureira**

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

## **La estética del cine, hoy**

Autores, tendencias, mutaciones

Un curso de **Eduardo A. Russo**

Informes al 4823-9270 E-mail: [earusso@arnet.com.ar](mailto:earusso@arnet.com.ar)



## **IL POSTINO S.R.L.**

Correo privado y mensajería  
RNPS N° 512

Sus piezas viajan siempre con destino certificado  
Mensajería rápida  
Personal asegurado (ART)

Tel./fax 4866-4440 / 4867-0036

E-mail [correo@il-postino.com.ar](mailto:correo@il-postino.com.ar)

Internet [www.il-postino.com.ar](http://www.il-postino.com.ar)

## **Taller de lectura en inglés**

- Poesía inglesa y norteamericana
- Poesía traducida al inglés  
*Shakespeare (sonetos), Dylan Thomas, T. S. Eliot, James Joyce (poemas), Bertolt Brecht (poemas) y otros...*
- Leyendas de la mitología griega

## **Interpretación y traducción**

**Grabaciones de los poemas  
leídos por los autores**

Para más información, llamar al 4825-6769

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

ANUNCIE EN

# **EL AMANTE**

da de humor negro, sobre los hábitos y costumbres de la burguesía de su país se manifiesta en plenitud en esta ácida película sobre un grupo de aristócratas en decadencia para quienes el cambio de los tiempos parece no haber llegado. Un film con un reparto notable, a veces desperejo y desequilibrado, pero con varias secuencias memorables.

## viernes 12

CINCO TARDES, *Pyat Vacherov* (1979, Nikita Mikhalkov). Europa, Europa, 18.55 hs.

CONOZCO LA CANCIÓN, *On connaît la chanson* (1979, Alain Resnais). Europa, Europa, 18.55 hs.

REINA DE CORAZONES, *Queen of Hearts* (1989, Jon Amiel), con Anita Zagaria y Joseph Long. The Film Zone, 10 hs.

Opera prima y la película más interesante de un director que en sus obras posteriores no confirmaría las expectativas despertadas. Ambientado en Londres en la década del cincuenta, el film narra las experiencias de una familia de inmigrantes italianos que tiene un café en la ciudad, desde el punto de vista de un adolescente imaginativo y fantasioso. Lo más valioso es la atractiva galería de personajes y el rico entramado de relaciones que se suscitan entre ellos.

## sábado 13

EL HIJO PERDIDO, *The Lost Son* (1998, Chris Menges). Cinemax Oeste, 19.40 hs.

FUERA DE TIEMPO, *Bad Timing* (1980, Nicolas Roeg). Film & Arts, 24 hs.

## domingo 14

NACE UNA ESTRELLA, *A Star is Born* (1976, Frank Pierson). Cinemax Este, 9 hs.

PECADOS CAPITALES, *Se7en* (1995, David Fincher). Space. 0.10 hs.

PICNIC (1955, Joshua Logan), con William Holden y Kim Novak. HBO, 16.30 hs. Adaptación de una obra teatral de William Inge, ambientada en un poblado de Kansas, donde la llegada de un extraño provoca cambios en la aletargada vida de los lugareños, la película es un claro ejemplo de obra sobredimensionada en su momento por gran parte de la crítica más tradicional y que hoy aparece como irremediablemente fechada y envejecida. De todos modos, vale la pena su visión, para ratificar la ceguera de quienes valoraban este film y despreciaban en ese momento, por ejemplo, a Douglas Sirk.

## lunes 15

CREPUSCULO, *Twilight* (1998, Robert Benton). Space, 20 hs.

LA TIERRA TIEMBLA, *La terra trema* (1948, Luciano Visconti). Film & Arts, 22 hs.

LA PROMESA, *La promesse* (1996, Jean-Luc y Pierre Dardenne), con Jérémie Renier y Olivier Gourmet. I-Sat, 22 hs.

Primer largometraje de ficción de los hermanos Dardenne, luego de haber realizado varios documentales, centrado en la difícil relación entre un adolescente y su padre, quien se dedica a la explotación de inmigrantes ilegales. Una muerte accidental provocará que esa relación entre en crisis en un film crudo y sin concesiones, de un contenido dramatismo, que además cuenta con una notable interpretación de Olivier Gourmet como el progenitor de ambigua conducta.

## martes 16

LOS ENREDOS DE WANDA, *A Fish Called Wanda* (1988, Charles Crichton). Space, 16.05 hs.

¿TE ACUERDAS DE DOLLY BELL?, *Sjecas lise, Dolly Bell* (1981, Emir Kusturica). Europa, Europa, 23.05 hs.

LLANTO POR LA TIERRA AMADA, *Cry the Beloved Country* (1995, Daniel Roadt), con Richard Harris y James Earl Jones. Film & Arts, 22 hs. Film no estrenado en el país, remake de otro realizado en 1951 por Zoltan Korda y protagonizado por el actor negro Canada Lee, una de las víctimas del macartismo, cuya acción transcurre en Sudáfrica y narra la historia de un sacerdote que viaja a Johannesburgo en busca de su hijo y se verá envuelto en el clima de profundo racismo que impera en la ciudad. Según las referencias críticas, una película de tono "mensajístico", aunque con momentos interesantes.

## miércoles 17

EL PUENTE SOBRE EL RÍO KWAI, *The Bridge on the River Kwai* (1957, David Lean). Cinemax Este, 7.15 hs.

EDUARDO MANOS DE TIJERA, *Edward Scissorhands* (1990, Tim Burton). Cinecanal, 17.40 hs.

LA TRAMPA (1949, Carlos Hugo Christensen), con Zully Moreno y Georges Rigaud. Space, 10 hs.

Carlos Hugo Christensen, esencialmente por los films realizados entre 1943 y 1952, es uno de los directores más importantes de la historia del cine argentino. Este film, centrado en una solitaria mujer poco agra-

ciada (Zully Moreno, en un papel a contrapelo de sus románticas heroínas de la época) que se casa con un hombre del que poco sabe, aun sin estar a la altura de sus mejores melodramas y gracias al talento del director, consigue, sobre todo en su primera parte, varios momentos de interés.

## jueves 18

AGUIRRE, LA IRA DE DIOS, *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972, Werner Herzog). Europa, Europa, 20.20 hs.

GATO NEGRO, GATO BLANCO, *Black Cat, White Cat* (1998, Emir Kusturica). HBO Plus, 18.15 hs.

ZONA CALIENTE, *The Hot Spot* (1990, Dennis Hopper), con Don Johnson y Virginia Madsen. Film & Arts, 22 hs.

Tanto en su carrera de actor como de realizador, Dennis Hopper ha desarrollado una filmografía irregular y despereja, aunque con varios picos de interés. Este film, basado en una novela de Charles Williams y ambientado en un poblado texano donde imperan la corrupción y el crimen, está algo estirado y carece de concentración dramática, pero varias secuencias de gran intensidad, la actuación de la Madsen como la *femme fatale* de turno y una excelente banda de sonido lo elevan por encima de la medianía.

## viernes 19

HANNAH Y SUS HERMANAS, *Hannah and her Sisters* (1986, Woody Allen). The Film Zone, 18 hs.

RÍO DE LOS MUERTOS, *Rio das Mortes* (1970, Rainer Werner Fassbinder). Film & Arts, 24 hs.

EL RABINO Y EL PISTOLERO, *The Frisco Kid* (1979, Robert Aldrich), con Gene Wilder y Harrison Ford. Cinemax Oeste, 14.30 hs.

Penúltima película de Robert Aldrich, un director que cuando está en vena puede ofrecer obras crispadas y violentas, de una gran sugestión visual. No es el caso de este film, un relato de tono contenido que describe con (demasiada) minuciosidad la travesía que realizan a través de Estados Unidos un sacerdote polaco y un ladrón de bancos. Un film curioso y poco visto, cuyo eventual disfrute también dependerá de la relación que se tenga con Gene Wilder.

## sábado 20

ILUSIÓN DE AMOR, *Szerelmesfilm* (1970, István Szabó). Europa, Europa, 19.55 hs.

LAS EDADES DE LULU (1990, J. J. Bigas Luna). Space, 23.55 hs.



Cuento de otoño,  
de Eric Rohmer

LA VIDA SOÑADA DE LOS ANGELES, *La vie revêe des anges* (1999, Erick Zonca), con Elodie Bouchez y Natasha Régner. I-Sat, 22 hs. Primera película del director, hasta ese momento realizador de documentales, narra la historia de una muchacha que recorre el norte de Francia buscando trabajo y consigue empleo en una fábrica donde entabla amistad con otra chica de temperamento contrario al suyo. Los dos primeros tercios de la película transmiten una gran autenticidad, pero en su último tramo el relato se desbaranca progresivamente hasta desembocar en un final tan arbitrario como injustificado.

## domingo 21

DEBEN SER GIGANTES, *They Might Be Giants* (1971, Anthony Harvey). Cinecanal 2, 7.30 hs.

DOS AMORES EN CONFLICTO, *Sunday, Bloody Sunday* (1971, John Schlesinger). Europa, Europa, 23.45 hs.

CUENTO DE OTOÑO, *Conte d'automne* (1988, Eric Rohmer), con Marie Rivière y Béatrice Romand. Space, 22 hs.

Si hubiera que elegir un realizador vivo para aplicarle el apelativo de autor cinematográfico sería, sin duda, Eric Rohmer. Este relato, el último de la serie *Cuentos de las cuatro estaciones*, está ambientado en la campiña francesa y narra con la habitual sutileza (y profunda melancolía) del director los devaneos afectivos de dos mujeres maduras, no casualmente interpretadas por Marie Rivière y Béatrice Romand, ambas heroínas juveniles en varias películas anteriores de Rohmer.

## lunes 22

EL ÚLTIMO VALS, *The Last Waltz* (1978, Martin Scorsese). Cinecanal, 19.55 hs.

BELLISIMA, *Bellissima* (1951, Luchino Visconti). Film & Arts, 22 hs.

REMOLQUES, *Remorques* (1941, Jean Grémillon), con Jean Gabin y Madeleine Renaud. TV 5 Internacional 14.15 hs.

A pesar de la importancia de su obra, desarrollada a lo largo de más de tres décadas, Jean Grémillon es un realizador francés escasamente conocido fuera de su país. Este film, adaptación de una novela de Roger Verceel, con guión de Jacques Prévert, centrado en la figura del capitán de un barco cuya mujer quiere que abandone su oficio, es una buena oportunidad para apreciar el talento de un cineasta de una gran originalidad, a la espera de una difusión más adecuada de su obra.

## martes 23

EL INFORMANTE, *The Insider* (1999, Michael Mann), con Al Pacino y Russell Crowe. HBO, 11.15 hs.

INSIGNIFICANCIA, *Insignificance* (1985, Nicolas Roeg). Europa, Europa, 22 hs.

TRES VIDAS Y UNA SOLA MUERTE, *Trois vies et une seule mort* (1996, Raoul Ruiz), con Marcello Mastroianni y Anna Galiena. TV 5 Internacional, 21.15 hs.

Tras sus comienzos cinematográficos en Chile en la década del sesenta, donde realizó, entre otras películas, *Palomita blanca*, uno de los títulos más importantes de la historia del cine latinoamericano, Raúl (ahora Raoul) Ruiz se radicó en Francia, donde se convirtió en una suerte de niño mimado de la crítica de ese país. Esta película, un relato en tono de comedia negra tiene, afortunadamente, una ligereza y un humor ausentes en gran parte de su producción francesa y es uno de los títulos más accesibles y atractivos de su filmografía en ese país.

## miércoles 24

AMORES PERROS (1999, Alejandro González Iñárritu). Movie City, 14.30 hs.

LA BIBLIA DE NEON, *The Neon Bible* (1995, Terence Davies). Cinemax Oeste, 15.15 hs.

## jueves 25

ASUNTOS INTERNOS, *Internal Affairs* (1990, Mike Figgis). I-Sat, 21 hs.

EL TELEGRAFISTA, *The Telegraphist* (1993, Eric Gustavson). The Film Zone, 22.15 hs.

## viernes 26

CRIMENES Y PECADOS, *Crimes and Misdemeanors* (1989, Woody Allen). I-Sat, 17.40 hs.

CIGARROS, *Smoke* (1995, Wayne Wang). Cinemax Este, 22.15 hs.

## sábado 27

ALMUERZO DESNUDO, *Naked Lunch* (1991, David Cronenberg). I-Sat, 22 hs.

LA NARANJA MECANICA, *Clockwork Orange* (1971, Stanley Kubrick). Cinemax Este, 22 hs.

## domingo 28

BELLE EPOQUE (1993, Fernando Trueba), con Fernando Fernán Gómez y Jorge Sanz. I-Sat, 18.05 hs.

EL ABUELO (1998, José Luis Garci). Movie City, 21.45 hs.

## lunes 29

ESO QUE LLAMAN AMOR, *The Thing Called Love* (1993, Peter Bogdanovich). Cinecanal 2, 16.55 hs.

LA STRADA (1954, Federico Fellini). Film & Arts, 22 hs.

## martes 30

LA GUERRA DE LOS ROSES, *The War of the Roses* (1989, Danny De Vito). The Film Zone, 14 hs.

LA VIDA MODERNA, *La vie moderne* (2000, Laurence Ferreira Barbosa). TV 5 Internacional, 21.15 hs.

## miércoles 31

TODOS DICEN TE QUIERO, *Everyone Says I Love You* (1996, Woody Allen). Cinemax Este, 12.15 hs.

WOYZECK (1978, Werner Herzog). Europa, Europa, 18.45 hs.

## ciclos

### KON ICHIKAWA: UNA RETROSPECTIVA

Diez films, en su mayoría inéditos en Argentina, en la Sala Leopoldo Lugones

La muestra estará integrada por diez films –la mayoría inéditos en Argentina– de este realizador esencial del cine japonés, que alcanzó su período de esplendor entre fines de los años 50 y comienzos de los 60, con títulos como *El arpa birmana* (ganador del León de Oro del Festival de Venecia) y *Conflagración*, inspirado en la novela de Yukio Mishima.

Nacido en 1915 y todavía en actividad (el año pasado dio a conocer un nuevo largometraje), Kon Ichikawa es autor de una obra tan amplia como inclasificable, que le ha valido el título de “maestro de la paradoja”. Casi 80 títulos registra al día de hoy su filmografía, que incluye tanto films de un trágico humanismo como comedias de un profundo humor negro. “Si Kurosawa es capaz de llegar a la comedia a través de la tragedia, Ichikawa en cambio consigue de las comedias más satíricas los análisis más dolorosos de su sociedad”, escribió Donald Richie. Para el novelista y dramaturgo Yukio Mishima, “nadie más tiene el talento de Ichikawa para eludir el tipo de sentimentalismo que ha infectado al cine japonés en el pasado. Su naturaleza tiende a la sequedad, sin ninguna traza de dulzura, y su obra está imbuida invariablemente de una sensibilidad mordaz y perversa”. Para el crítico francés Max Tessier (una autoridad en cine japonés), “en el reino de la ambivalencia y la perversión sexual, Ichikawa no tiene equivalentes”. Según James Quandt, programador de la Cinémathèque Ontario, “aunque rara vez se le ha dado su lugar como innovador, los experimentos estilísticos y temáticos de Ichikawa están entre los más audaces e influyentes de todo el cine japonés de posguerra”.

La agenda completa del ciclo es la siguiente:

**Miércoles 3:** *El arpa birmana* (*Biruma no tategoto*, 1956)

Dirección: Kon Ichikawa.

Con Shoji Yasui, Rentaro Mikuni.

Premiada en el Festival de Venecia, que le abrió a Ichikawa una puerta a Occidente, *El arpa birmana* está construida a la manera de un réquiem y hace de su protagonista un centro moral. En los últimos días de la guerra del Pacífico, un soldado japonés,

único sobreviviente de su pelotón, se hace pasar por un monje budista. Espantado por las pilas de cadáveres que encuentra a su paso, se niega a volver a Japón y se queda en Birmania a cuidar de los heridos y a enterrar a los muertos, como un acto de expiación (116’).

**Jueves 4:** *La llave* (*Kagi*, 1959)

Dirección: Kon Ichikawa.

Con Machiko Kyo, Tatsuya Nakadai.

Inspirado en la polémica novela de Junichiro Tanizaki, Ichikawa concibió una maliciosa comedia negra, capaz de terminar en tragedia. Un hombre mayor involucra a toda su familia en su desesperado intento por restaurar su virilidad, urdiendo encuentros entre sus distintos miembros, para poder observarlos. Simultáneamente, le pide a su cuñado que revele unos films pornográficos que él mismo registró con su esposa. “Perversa en el mejor sentido de la palabra, casi perfecta, no creo haber visto otra película que transmita una carnalidad semejante” (Pauline Kael en *The New Yorker*) (107’).

**Viernes 5:** *El cuarto de los castigos* (*Shokei no heya*, 1956)

Dirección: Kon Ichikawa

Con Hiroshi Kawaguchi, Ayako Wakao.

En el momento de su estreno, este film de Ichikawa provocó todo tipo de escándalos en Japón, por su planteo frontal de la violencia entre la juventud del “milagro económico” de posguerra y su rebelión nihilista contra la generación precedente.

Celebrado como uno de los mejores ejemplos del *taiyozoku* (un género que se refiere a la cultura juvenil de orden tribal), *El cuarto de los castigos* también está considerado el film que abrió el camino a la “nueva ola” de los años 60, encabezada por Nagisa Oshima. (96’)

**Sábado 6:** *Nihonbashi* (1956)

Dirección: Kon Ichikawa.

Con Chikage Awashima, Fujiko Yamamoto.

La encarnizada batalla entre dos geishas, que luchan por el control de Nihonbashi, un barrio del viejo Tokio, está en el centro de este estilizado melodrama, que fue el primer film en color de Ichikawa. El mismo tema había sido rodado antes por Kenji Mizoguchi (a quien Ichikawa admiraba) y, en su preocupación por la atmósfera y el artificio, *Nihonbashi* parece anticipar a *Flowers of Shanghai* (1998), la obra maestra del taiwanés Hou Hsiao-hsien (111’).

**Domingo 7:** *El tren está lleno (Man'in densha, 1957)*

Dirección: Kon Ichikawa.

Con Hiroshi Kawaguchi, Chishu Ryu.

Una delirante sátira social, que hace del estrés urbano una metáfora del capitalismo japonés de posguerra. Un joven graduado universitario logra ingresar a una empresa corporativa, pero su único trabajo consiste en parecer siempre muy ocupado. Para el crítico japonés Tadao Sato, se trata de uno de los films visualmente más imaginativos de Ichikawa, inspirado en la estética del *manga* (historieta), mientras que para James Quandt se puede hacer una asociación con el cine de Jacques Tati, por su cuestionamiento del orden absurdo de la vida moderna (99').

**Miércoles 10:** *Conflagración (Enjo, 1958)*

Dirección: Kon Ichikawa.

Con Raizo Ichikawa, Tatsuya Nakadai.

Esta versión de la novela *El templo del pabellón dorado*, la más famosa de Yukio Mishima, se convirtió no sólo en la película predilecta del propio Ichikawa sino también en "uno de los más bellos films japoneses", según el especialista James Quandt. Inspirado en un hecho real, Ichikawa (que prefirió utilizar los apuntes que tomó Mishima del caso antes que el texto definitivo de su novela) narra la parábola de un joven estudiante que ingresa a un venerado templo de Kyoto para escapar de la influencia de su madre, a quien considera sexualmente promiscua. La pureza se convierte en su obsesión y, cuando descubre que los monjes del templo también tienen sus debilidades, decide prenderle fuego. Con fotografía de Kazuo Miyagawa (el iluminador de *Rashomon*, de Kurosawa), "Ichikawa consiguió una perfección formal difícil de ver en cualquier otro film. Una experiencia fascinante" (Donald Richie). (99')

**Jueves 11:** *Fuego en la llanura (Nobi, 1959)*

Dirección: Kon Ichikawa.

Con Eiji Funakoshi, Osamu Takizawa.

El frente de la guerra del Pacífico visto a la manera de un infierno, en el que los hombres sucumben a la locura y el canibalismo, en su necesidad de sobrevivir. Como en *El arpa birmana*, aquí también un soldado intenta preservar algo de su humanidad. "Reacia como soy a los superlativos -escribió Pauline Kael en *The New Yorker*- pienso que el término 'obra maestra' debe ser aplicado a *Fuego en la llanura*. Tiene el poder perturba-

dor del gran arte: uno no es el mismo después de haberlo experimentado." (105')

**Viernes 12:** *El hijo (Bonchi, 1960)*

Dirección: Kon Ichikawa.

Con Raizo Ichikawa, Ayako Wakao.

Cáustica sátira sobre el matriarcado que -a diferencia del sistema patriarcal que domina en el resto del Japón- es una tradición muy arraigada en la cultura de Osaka. El heredero de una próspera empresa debe soportar no sólo los dictados de su madre y su abuela sino también los de sus varias amantes. "Una obra maestra cuyo humor recuerda el estilo del *manga*" (Tadao Sato). "Una historia cruel, contada en los términos de la belleza más trascendental" (Donald Richie). (105')

**Sábado 13:** *Diez mujeres oscuras (Kuroi junin no onna, 1961)*

Dirección: Kon Ichikawa.

Con Eiji Funakoshi, Keiko Kishi.

Recientemente reestrenada en Japón con gran éxito, esta comedia de humor negro da una vuelta de tuerca sobre *El hijo*, el film anterior de Ichikawa (ambos escritos en colaboración con su esposa, Natto Wada). Diez mujeres que son o han sido amantes de un mismo hombre -un disidente productor de televisión- toman la decisión de matarlo. Y se lo hacen saber. La guerra de los sexos llevada hasta las últimas consecuencias. "Uno de los nuevos hallazgos en la obra de Ichikawa" (James Quandt). (103')

**Domingo 14:** *La venganza de un actor (Yuki-nojo henge, 1963)*

Dirección: Kon Ichikawa.

Con Kazuo Hasegawa, Fujiko Yamamoto.

Celebrado como uno de los films que mejor han aprovechado el formato Cinemascope (que siempre fue una especialidad en la obra de Ichikawa), *La venganza de un actor* es también para muchos críticos -desde Susan Sontag hasta Jonathan Rosenbaum- una obra maestra excéntrica. Un *oyama* (el actor que en el teatro Kabuki interpreta papeles de mujer) se venga de todos aquellos que fueron responsables del suicidio de su madre. Este personaje está a cargo de Kazuo Hasegawa, un veterano ídolo de matiné, considerado "el Charles Boyer del cine japonés", quien también encarna a su propio enemigo: el perseguidor del actor. "Visualmente, uno de los logros más sorprendentes de Ichikawa" (Tom Milne). (114')

Todas las funciones a las 14.30, 18 y 21 horas.

## clásicos de estreno

Copias nuevas de films recuperados para la Cinemateca Nacional, del 5 de julio al 4 de agosto de 2002 en el Malba

Durante un mes se proyectarán en el Malba 10 films clásicos en copias nuevas de 35 mm, recuperadas a lo largo de un año por APROCINAIN en colaboración con un grupo de instituciones públicas y privadas. Lo recaudado en el ciclo será destinado a continuar con las tareas de preservación y recuperación del patrimonio cinematográfico de nuestro país.

La intención de esta primera muestra de Clásicos de Estreno es devolver al público la posibilidad de ver diez films esenciales del cine local e internacional tal y como deben ser vistos: en copias nuevas de 35 mm. La selección de títulos procura representar varias épocas y diferentes países. La totalidad de este material pasará a formar parte de la colección de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), creada por la Ley 25.119 hace tres años, pero que todavía no funciona debido a que la ley no ha sido reglamentada. Es fundamental destacar que la recaudación del ciclo será destinada a rescatar y restaurar más films, con los que se realizarán nuevas ediciones de este evento, con la intención de consolidar de esta manera un círculo virtuoso de recuperación y exhibición pública de nuestro patrimonio audiovisual.

Los títulos que integran este ciclo son:

**Apenas un delincuente** (Argentina, 1948) de Hugo Fregonese, con Jorge Salcedo

**La quintrala** (Argentina, 1955) de Hugo del Carril, con Ana María Lynch

**Rosaura a las diez** (Argentina, 1958) de Mario Soffici, con Susana Campos

**Una noche en la ópera** (EE.UU., 1935) de Sam Wood, con los Hermanos Marx

**El ciudadano** (EE.UU., 1941) de y con Orson Welles

**Sangre de héroes / Fuerte Apache** (EE.UU., 1948) de John Ford, con John Wayne

**El sheik** (Italia, 1952) de Federico Fellini, con Alberto Sordi

**Yojimbo** (Japón, 1961) de Akira Kurosawa, con Toshiro Mifune

**Gritos y susurros** (Suecia, 1973) de Ingmar Bergman, con Harriet Andersson

**Adiós, muñeca** (Inglaterra, 1975) de Dick Richards, con Robert Mitchum



## El INCAA llama a concurso para la realización de trece películas para TV

El INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) llama a concurso para la realización de trece películas de ficción para televisión, basadas en la crisis que atraviesa nuestro país.

Estas deberán tener una duración de 48 minutos.  
La inscripción estará abierta del 17 de junio al 17 de julio.  
Se seleccionarán dos proyectos en carácter de suplentes.

Para informes comunicarse a la Oficina de Fomento del INCAA  
en el horario de 14 a 17 hs.  
Tel.: 011 4379-0921/0919  
E-mail: [dirfomento@incaa.gov.ar](mailto:dirfomento@incaa.gov.ar)



# PLAN DE PRESUPUESTO PARTICIPATIVO

## ¿Qué es?

Es un mecanismo de participación directa que permite establecer prioridades barriales, discutir las políticas presupuestarias de la Ciudad y controlar la asignación de los recursos.

## ¿Qué son los Foros Barriales?

Son el núcleo principal del sistema de participación. La ciudad fue dividida en Foros locales que abarcan a todos los barrios. A los primeros 16 concurrieron más de 7000 personas.

## ¿Qué son las Comisiones Temáticas?

Los Foros han constituido o constituirán Comisiones Temáticas, donde se discuten demandas y proyectos sobre cada asunto de interés barrial. El Plan se encuentra en esa etapa.

## ¿Cuáles son los temas de las Comisiones?

Han comenzado las discusiones sobre: Mantenimiento Urbano e Infraestructura Local, Educación, Salud, Medio Ambiente, Desarrollo Económico y Empleo, Cultura y Turismo, Desarrollo Social, y Seguridad Urbana.

**La participación ciudadana es la herramienta central para una mejor democracia.**

Para más información sobre los días y horarios de las reuniones del Plan, consulte llamando a su CGP.



- 1** Los vecinos participan en los Foros Barriales correspondientes a cada barrio.



- 2** El Foro se organiza en Comisiones Temáticas para discutir las propuestas.



- 3** El Foro Barrial considera las propuestas prioritarias de cada Comisión Temática.



- 4** Los delegados barriales integran sus propuestas en un Plan General de Gastos.