

La Vereda de Enfrente

CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

Director: Roberto Pagés

Al lector

Esta revista nace bajo la advocación de un verso sencillo y misterioso de Borges: "sólo faltaba una cosa: la vereda de enfrente".

La crítica de cine en la Argentina descendió a la mercantilizada opinión en los diarios y revistas de temas generales, llenos de muñequitos, manitos y estrellitas que adelantan la "opinión" y valorización de las películas. También hay un par de revistas específicas, donde suele aparecer un fenómeno típico del país: la importación. Así como están los importadores de fruslerías taiwanesas, también existen los que contrabandean ideas y opiniones que luego hacen pasar por suyas. Importan, para sus reseñas, películas y material al que el público mayoritario no tiene acceso. Es una actitud, muy arraigada en nuestros círculos intelectuales, que privilegia la información y la mirada crítica de otros lugares del mundo, pocas veces la propia.

Buñuel lo dice así: "El pedantismo de las jergas, fenómeno típicamente parisiense, causa tristes estragos en los países subdesarrollados. Es un signo perfectamente claro de colonización cultural". Esta curiosa manera de ver y sentir las cosas los obliga a absurdos difíciles de comprender: no ha faltado quien escribiera la palabra francesa *auteur* en vez de la sencilla y propia autor, para decirlo con un ejemplo nimio pero significativo.

La Vereda de Enfrente pretende ser ajena a estos vericuetos pretenciosos tanto como a los facilismos del comentario a la norteamericana, hoy absolutamente en boga en la Argentina; la ditirámica adjetivación: genial, excelente, increíble, muy buena, excitante, y un sinnúmero de paparruchadas por el estilo.

La Vereda... tampoco elude el compromiso de nombrar las revistas o las personas con quienes polemiza. En un país con histórica tradición polemista, hoy perdida o bastardeada bajo la apatía posmo, la recuperación de la polémica es más que un capricho pendenciero. Es una necesidad.

Nuestra revista se sitúa en el lugar que la geografía, la política y la economía nos tiene ubicados: el culo del mundo. Llegan muchas películas y poco cine, alimentados los circuitos de distribución por la invasiva producción norteamericana, con su mucho malo y su -hoy- poco bueno. No existe, casi, cine argentino. Nuestras propias imágenes, el lenguaje reconocible, el paisaje afín. Sin embargo a lo que no renuncia La Vereda de Enfrente es a la opinión propia sobre el hecho cultural que implica toda película; a la posibilidad rebelde de ofrecer su voz. Nos alienta un par de versos milongueros de Borges, otra vez: "Siempre el coraje es mejor / la esperanza nunca es vana".

Desde este lugar y, paradójicamente, cruzar hoy a la vereda de enfrente es situarse en la vereda de acá.

El Director

¿Nuevo erotismo

**Sexo y Muerte
en los '90**



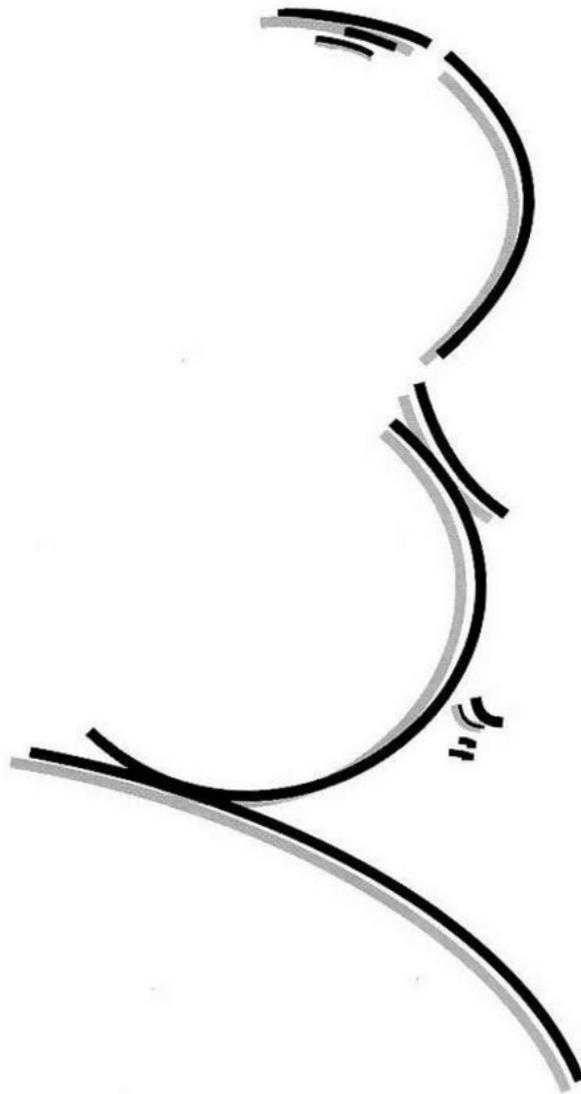
PECADOS CAPITALES: Apocalipsis... Ahora

Una teoría de la mujer: BELLE DE JOUR

LA CEREMONIA - LA CARNADA y CRIATURAS CELESTIALES - LOS SOSPECHOSOS DE SIEMPRE

ALMODÓVAR, LA FLOR DE SU SECRETO

Malasangre: El Hecho y el Comentario



La Vereda de Enjrente es una revista de **Hitch Publicaciones**, dirigida por **Roberto Pagés**. Con la colaboración de **Gustavo Constantini, Lucio Schwarzberg, Eduardo Rojas y Antonio Palau**. Dibujos de **Raúl Perrone**. Diagramada y compuesta por **Oscar Pagés**. Diseñada por **Oscar y Roberto Pagés**. Servicios periodísticos de **Fernando Brenner**. Estrenos: *La Ceremonia* (pág. 3) - *Los sospechosos de siempre* (pág. 4) - *La flor de mi secreto* (pág. 11) - *La carnada y Criaturas celestiales* (pág. 12)
Notas: *A propósito de Pecados Capitales, Apocalipsis... Ahora* (pág. 6) - *Belle de Jour; Una teoría de la mujer/la máquina de imaginar* (pág. 17) - *Sexo y muerte en los '90* (pág. 19) - *Fotogramas de acá* (pág. 25) - *Cine argentino* (pág. 26)
Polémicas: *El Hecho y el Comentario* (pag. 28). *La yapa* (pág. 30). Para coleccionar (pág. 31 y 32).

Impresa en: **Ronor S.R.L.** - 26 de Julio 192 - Bernal - Pcia. de Buenos Aires.
Distribuida en Capital y Gran Bs. As. por: **Distribuidora Huescas Sanabria S.R.L.** - Baigorri 103 - Cap. Fed. - Tel. 304-3510/3463.

Derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial sin autorización previa. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.
Las notas firmadas representan la opinión de los autores. Cartas a: **Mario Bravo 658 - 2º "A" - (1175) Cap. Fed.** - Tel. 862-9346

La toma de La Bastilla

La cérémonie, Francia, 1995. De Claude Chabrol. Con Isabelle Huppert, Sandrine Bonnaire, Jean-Pierre Cassel, Jacqueline Bisset. Guión de Chabrol y Caroline Eliacheff, sobre novela de Ruth Rendell. Fotografía de Bernard Zitzermann. Música de Mathieu Chabrol.

por **Roberto Pagés**

En los tempranos sesenta, cuando toda la crítica ponía el ojo sobre Godard y Truffaut, Ingmar Bergman alertaba sobre las bondades narrativas de Claude Chabrol. Hacía hincapié, sobre todo, en *Estas buenas mujeres*. Después, Chabrol filmó mucho y sin excesivo rigor, edificando una obra sumamente despareja. Hoy, a treinta y cinco años largos de la *nouvelle vague*, queda claro que Godard con su poesía transgresora y Truffaut con su lirismo y sensibilidad son mucho más artistas que el muy francés Claude, hombre con cara de sapo y lentes culo de botella. El asunto es el ojo que se esconde detrás de los gruesos cristales. Y por ese ojo es que no hay que descuidar a Chabrol.

La ceremonia lo encuentra a los sesenta y seis años en buena forma. Con el ojo clínico, la inteligencia fría de un cirujano y la espartana determinación de no apartarse un segundo de la historia que está contando.

Historia sencilla, por un lado: familia burguesa de gran poder económico contrata a una mucama (discuten en un momento sobre el nombre apropiado para ese trabajo: mucama, sirvienta, etc.). La muchacha es misteriosa y contesta casi con monosílabos. La familia discurre entre el castillo donde vive, las vacaciones, los finos platos y vasos, autos y motos, ostras y música, sobre todo Mozart. La mucama se divide entre el fregado de toda la casa, la comida y el planchado -que no parecen molestarle-, y la televisión imbécil para los ratos libres. Hasta que se encuentra con la muchacha del Correo, dicharachera, hiperquinética, mal hablada e insolente si cuadra o le viene en ganas.

Historia compleja, por otro: todo el mundo tiene algo que ocultar, las formas del comportamiento social disfrazan conductas y pasados poco santos de los protagonistas, y la ambigüedad sobre el comportamiento de esas personas se desplaza hacia el espectador a partir y desde la mirada del director.

Pareciera que la señora burguesa, con aires aristocráticos, en su pasado fue modelo y en la actualidad le es infiel al marido, pese a los besos y arrumacos que le prodiga; pareciera que la ex mujer del señor se ha suicidado; pareciera que la hija de la señora no aprueba los modos y los imperativos de clase que manejan su madre y su pradrastro y, sin embargo, delata a la mucama; pareciera que la mucama ha matado a su padre; y que la empleada de correos a su hijo, aunque lo cuenta como si hubiese sido un accidente. Pareciera que la gente del lugar es caritativa pero dona a la iglesia la ropa que ya está desecha, y el cura, un monigote, habla de moral y buenas costumbres pero pareciera que se acuesta con una de las feligresas que actúa como secretaria del párroco.

Esta no certeza, con seguridad, no parece un capricho de Chabrol sino la forma elegida para mostrar el revés de la trama en un pueblo de calma chicha, de discurrir lento y sin sobresaltos. Las tropelías están en el pasado y en el presente de esas vidas, pero aún si no fuesen ciertas, o del todo ciertas, el infierno no desaparece: la mirada sospechosa de los otros lo mantiene en primer plano constante. Las actitudes de los personajes, también. La familia burguesa tiene claro que posee la riqueza, y por lo tanto el poder. Es algo natural como la lluvia o el sol, y con ese concepto como norma despiden, gritan y hasta abofetean a los de la escala social inferior. La mucama, por su lado, acepta su destino de romperse el lomo y ver televisión. Hasta que la rebeldía de la muchacha del correo, con la misma simpleza con que pateó asustada a su hijo y lo mató, logrará un cambio momentáneo del estado de las cosas.

El acierto mayúsculo de Chabrol es contar esta historia con desapasionada y económica narrativa. Es un film sin adjetivos, sin valoración moral explícita sobre sus personajes. Las cosas son

como se las ve, simples, corrientes, banales, rutinarias, hasta que se hacen terribles, trágicas, ineludibles. Que todas estas valoraciones de crítico no estén verbalizadas en la película es muestra de la capacidad de Chabrol para edificar un mundo a través de la imagen, con una puesta en escena invisible y sin subrayados que la valoricen a priori.

De otro modo: la familia burguesa es la nueva monarquía después de más de doscientos años desde la Revolución Francesa. Sirvientes, empleados, son los mismos súbditos de siempre, los que fueron, los que son y los que serán. Es el estado normal de la cultura dominante, tanto en los que mandan como en los

que obedecen. El asalto final al santuario del poder, la propiedad privada, es la nueva toma de La Bastilla. Momentánea, inconsciente en lo moral (amoral, en verdad), con vaga y oscura conciencia de clase en la empleada postal. Y con botín político nulo, un grabador, objeto inalcanzable en lo económico, sin embargo.



Grabador, en fin, que condenará desde el lado de la ley policíaca y judicial, única verdad para el poder político-administrativo-clerical. "Bien hecho", son las últimas palabras que se escuchan en el film, voces de las muchachas luego del asalto al bastión burgués. Lo hecho, parece decir Chabrol, bien hecho está, y si bien hay una muerte en

a p a r i e n c i a condenatoria por los crímenes de las mujeres parece pertinente pensar que el Mal, estúpido y banal tanto en las muchachas miserables como en los ricos burgueses, continuará. Otras colmenas poderosas suplirán al grupo de familia asesinado, una ignota empleada de correos ha muerto y nadie dará cuenta

de ello, y la mucama, que llegó de la nada del sol engeguedor de un pueblo de provincia, se perderá en la nada de la noche oscura, hasta que un día, bajo otro sol, en otra ciudad, con otra gente, haga su inevitable e infatigable reaparición.

Los sospechosos de siempre

El equipo de Soze

The usual suspect, EEUU, 1995. De Bryan Singer. Con Stephen Baldwin, Chazz Palminteri, Kevin Pollak, Kevin Spacey, Gabriel Byrne. Guión de Christopher McQuarrie. Fotografía de Newton Thomas Siegel. Música de John Ottman.

por **Eduardo Rojas**

Keyser Soze es un delincuente, un narcotraficante de origen incierto -turco o húngaro- una leyenda del mal temido por los propios delincuentes. Casi nadie lo conoce pero es tan poderoso que para todas las maffias que circulan por la película -la turca, la húngara, la argentina- se trata de la expresión más perfecta del mal, del diablo, como se encargan de repetirlo una y otra vez.

El nombre de Keyser Soze aparece tarde, casi promediando la película. Por entonces ha organizado un equipo de delincuentes para que, más allá de su voluntad, lo sirvan en un confuso ataque a un barco en donde dos bandas, la argentina y la húngara, se proponen negociar noventa millones de dólares en cocaína.

Esta elusión, esta sustracción del personaje central caracteriza a toda la película, construida

sobre varios flashbacks que nos van informando sobre la vida de los cinco delincuentes que trabajan, sin saberlo, para Soze.

El armado, la complicada estructura de avances y retrocesos que propone el guión, es impecable y atractivo en principio. Pero si se profundiza un poco más allá, el encuentro es con una superficie brillante, sí, pero lisa y fría como el mármol.

En esa superficie se deslizan los personajes que van y vienen sin que importe demasiado su coherencia o su destino. Lo que importa es el juego, el de Verbal Kint, el más débil y aparentemente estúpido de los delincuentes, que juega una esgrima de palabras y presiones con el Agente Kujan (Chazz Palminteri). Esta armazón ingeniosa, sostenida en buena medida en los diálogos de dos personajes, recuerda en alguna medida al cine de Joseph Mankiewicz. Pero en este caso -películas como *El jarro de miel* o *El Final de un Canalla*- siempre hay dos inteligencias enfrentándose en una especie de pulseada verbal llena de ironía y diálogos perfectos.

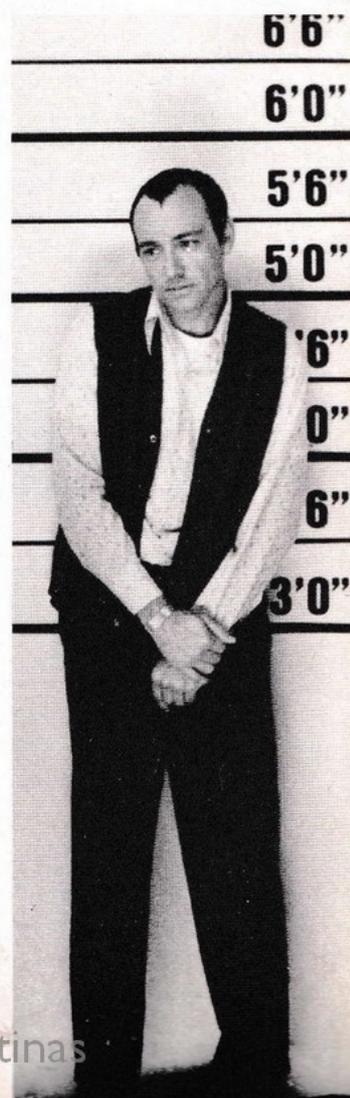
En el caso de la película de Bryan Synger las similitudes acaban al comenzar, porque el agente Kujan no es inteligente, es el verdadero estúpido que resulta también manejado sin saberlo por Keyser Soze. Y nosotros, los espectadores, vemos la historia a través de los ojos de Kujan. Para ello Synger cambia reiteradamente las reglas del juego que él mismo propone: al principio Verbal Kint relata en off la historia que va a contarle a Kujan, luego ese mismo relato se transforma en la confesión que el policía cree arrancarle; esto ocurre simplemente para comodidad de Synger, para poder embaucar al espectador igual que Kint embauca a Kujan. Por eso escamotea datos y arma una historia cuyo sustento se tambalea sobre el final por lo rebuscado de la artimaña de Soze para destruir a sus enemigos.

Y esta es, nos parece, la falla del film de Synger: trapear en el juego y subestimar al espectador. En Mankiewicz nos deslumbra el choque de dos inteligencias, tal vez superiores a las nuestras, pero el juego está a la vista y uno se zambulle gozosamente en él esperando que la maestría del director nos lleve al interior de esos personajes que, invariablemente, terminan mostrando sus pasiones debajo de la apariencia distante e ingeniosa. Son personas, en definitiva, más o menos inteligentes, pero vulnerables, humanas. Para Synger en cambio, los personajes parecen no importar, son fichas de un juego que juega solamente él y donde se permite todas las trampas; por ello, por que son personajes y no personas es que gana la frialdad del relato y termina no

importando si Keyser Soze existe, si es el actor Gabriel Byrne, o si es el demonio; como tampoco impresiona que haya matado a toda su familia, o que esté dispuesto a hacerlo con las de todos los miembros de su banda para conseguir sus objetivos.

Se ha dicho que *Los Sospechosos de Siempre* es uno de los mejores thrillers de los últimos diez años. No es muy seguro si se trata de un thriller o de un relato de enigma a la manera de los policiales ingleses, disfrazado de thriller. Pero sin pretender entrar en esa discusión, no podemos eludir la tentación de compararla con *El Silencio de los Inocentes*. Allí también hay un juego de inteligencias perversas y, sin nombrarlo, está presente el demonio. Apenas vemos al Dr. Lecter, la figura del mal omnisciente se apodera del relato y produce un escalofrío que ni por asomo logra *Los Sospechosos...*, aún en sus mejores momentos. Los crímenes del Dr. Lecter son tan atroces como los de Soze, pero en la inteligencia monstruosa de aquél hay una percepción, una sabiduría y un interés -perverso pero interés al fin- por el alma humana, del que carece totalmente la película de Synger, que se solaza en el juego por el juego mismo con la inocencia narcisista de un chico.

Dicen que las comparaciones son odiosas, y hemos comparado desfavorablemente a Bryan Synger con Manckiewicz y Jonathan Demme, dos directores notables por distintas razones. Tal vez sea demasiado para un debutante de apenas veintisiete años que maneja con mucha solvencia su narrativa. Tal vez sea más odioso e injusto todavía compararlo con Orson Welles que, con menos años, jugaba y se divertía con el relato cinematográfico, reinventándolo y comprometiéndose a fondo con sus personajes. Tal vez lo más sensato sea confiar en el talento potencial de Synger y esperar que el tiempo desborde de sangre verdadera sus historias.



A propósito de Pecados Capitales



En el número 499 de Cahiers du cinéma se reproducía una nota de Bill Krohn, América en el corazón de las tinieblas, que se preguntaba por el éxito descomunal de varios films centrados en una visión apocalíptica -literal o metafórica- del mundo contemporáneo y sus diversas proyecciones. La nota siguiente, motivada por aquellas interesantes reflexiones, intenta desentrañar otros aspectos de esta temática, acaso mucho más presente en el imaginario actual de lo que parece hacerse explícito en la cinematografía reciente.

Apocalipsis...

Ahora

por Gustavo Costantini

Lo que pareciera ser un nuevo thriller que aprovecha el suceso de *El silencio de los inocentes* recurriendo a su vez a las más pueriles convenciones del policial (asesino serial sofisticado; policía que se está por jubilar/policía novato e impulsivo, toques de la estética gore) se convierte en un film inquietante y revulsivo que trasciende por excederse en todo lo que se propone tratar: *Pecados capitales* (*Seven*), segundo film de David Fincher (*Alien 3*), prepara al espectador para recibir las profecías y fantasías que se proyectan sobre el fin del milenio.

Partiendo de la oposición entre el viejo y experimentado detective sabio (Morgan Freeman), que presiente que debe renunciar a la investigación de ciertos asesinatos rituales, y el joven novato (Brad Pitt) cuyo entusiasmo e insensatez lo fascinan con el caso, *Pecados capitales* ingresa en el territorio de la fantasmagoría, de lo siniestro, de aquellos abismos que atraen y que sólo pueden enfrentarse con algo más que las técnicas aprendidas en la Academia de Policía. Al igual que *El silencio de los inocentes*, el film se estructura sobre una tensa relación simbólica de padre e hijo (como la de Scott Glenn y Jodie Foster) y sobre la inversión de roles entre el investigador y el investigado. En ambos casos, el mal, en su omnisciencia, es quien termina moviendo los hilos de la trama a través del horror, y no hace falta recurrir a la religión para constatar su existencia aunque más no sea en el reconocimiento del propio infierno que construyen ciertas acciones de los hombres. Y estas acciones pecaminosas son las que van a encontrar su castigo como adelanto de un posible

Día del Juicio. Este Apocalipsis sobrevendrá luego de que un asesino-profeta (Kevin Spacey) haga sus anuncios al castigar ejemplarmente cada uno de los pecados, incluyéndose redentoriamente él mismo en la lista de pecadores.

No se trata de juzgar si la lógica de las acciones del psicópata tienen alguna justificación en las víctimas-victimarios (por ejercer un pecado capital): el fascismo y el fundamentalismo que sostendría esa lectura se encuentran tan denunciados como el móvil de los crímenes. Sin embargo, y de la misma manera que en *Un día de furia* (film de Joel Schumacher con un alterado Michael Douglas), la condena que se establece sobre el siniestro asesino recae sobre la sociedad que los engendra y que no parece encontrar en la liberación de sus pulsiones, ni en la satisfacción mercantilizada de sus deseos la clave, para evitar el quiebre mental y afectivo que caracteriza a los insensibles individuos que la componen.

En el brillante prólogo de su visionaria novela *Crash* (¡1973!), J.G. Ballard advierte sobre la morbosa fascinación sexual que se proyecta sobre las mutilaciones producidas por los accidentes de automóviles convertidos ya en espectáculos macabros, pero, centralmente, y escribiendo en ella "la primera novela pornográfica sobre la tecnología", alerta sobre el peor de los pecados que se pueden cometer: permitir la muerte del afecto. Observando a la pornografía desde una mirada política, Ballard descubre que en ella se ve claramente "cómo nos manipulamos los unos a los otros de la manera más compulsiva y despiadada". ¿Es *Pecados capitales*



un film pornográfico sobre la aceptación de una sociedad regulada por el morbo, el egoísmo y la insensibilidad hacia el dolor de los otros? *Seven* (tal el adecuado título original) no sólo habla del modus operandi de un asesino serial: habla del fracaso de los proyectos y de la decadencia de una sociedad (que nada tiene que ver con las orientaciones sexuales, las drogas o cualesquiera de los blancos preferidos por las instituciones) que pareciera estar a la expectativa de un límite que -como acontece en todo fin de milenio- podría ser el Apocalipsis. Acaso *Seven* excluya de su título una referencia concreta a los pecados y pueda no sólo ser correspondiente a ellos sino a los siete sellos (entre tantos otros signos bíblicos vinculados al Fin y a ese número sagrado).

Con dispares logros estéticos y narrativos, *La séptima profecía* (film protagonizado por Demi Moore y Jürgen Prochnov), *Epidemia* (el bodrio con Dustin Hoffmann y René Russo) y *El Apocalipsis* de Stephen King (originalmente *La danza de la Muerte*) se dirigen a un público masivo para metaforizar sobre los siete sellos, las siete plagas y demás reconocibles figuras. La simbología encuentra en el número siete la designación de la totalidad de las moradas celestiales, la totalidad del orden moral y del espiritual, la duración del ciclo lunar, los siete cielos, las siete jerarquías angélicas, el demonio de las siete cabezas, las siete trompetas, etc., que instituyen al número en un límite que establece el fin de todo un ciclo universal. Por lo

tanto, el siete y el Apocalipsis se estrechan en un vínculo cuya resonancia se deja sentir aún en el mundo laico (que no sólo ha dejado de creer en Dios sino también en la Ciencia, el Progreso y otros "dioscillos") que *Pecados capitales* describe de la manera más eficaz.

*En Crash, J. G. Ballard alerta
sobre el peor de los pecados
que se pueden cometer: permitir
la muerte del afecto*

Curiosamente, el pecado que merece el castigo más atroz (no por ser más violento o aberrante que los otros sino por ser más planificado, oculto y prolongado) es el que nuestro sentido común podía pensar como un no-pecado: la Pereza (¿habría que agregar la Lujuria?). Si bien el sujeto castigado por ella también incurre en otras faltas (objetivamente repudiables), es por la pereza que es sometido a un programa del horror que comienza un año antes del descubrimiento por los detectives del cuerpo del escarnecido pecador. Y resulta interesante pensar que es el único sobreviviente a los castigos: sistemáticamente y en analogía con la lentitud que se asocia al perezoso, el sujeto es mutilado, herido, cegado, enmudecido; en definitiva, castrado totalmente -y siempre mantenido vivo- durante un ritual de todo un año, y, al ser rescatado de su

cautiverio-calvario es sometido a otro tan infernal como aquél, el de la medicina que prolongará su agonía indefinidamente (“ahora le espera otro infierno”, señala el médico que lo recibe en el hospital). ¿Será que el imaginario de Hollywood se ensaña más con aquello que no se adapta a las necesidades de producción? El perezoso, por su naturaleza antiprodutiva, carga sobre sí con el goce de su quietud a la vez que con una oculta pulsión de muerte que se opone a la vitalidad de los propios proyectos y, más peligrosamente, al aparato productivo al que habría de responder (el verdadero condenador). Un castigo semejante recibe Griffin Dune, el yuppie de *After Hours* (Martin Scorsese), por atreverse a surcar la noche en la búsqueda de placer cuando debería estar descansando productivamente (reponiendo fuerzas) para enfrentar otra jornada laboral.

Pecados capitales es imprevistamente un éxito de taquilla donde la lógica triunfante es la lógica del mal, dado que el deseo de venganza que alimenta la ira de Brad Pitt (y la del espectador que se solidariza con él) le permiten al psicópata cumplir con el ciclo que dará comienzo al Apocalipsis. Apocalipsis ahora.

Fue en 1979 que Coppola inició su advertencia sobre la proliferación del horror que, obviamente, no se limitaba a la guerra de Vietnam sino a la misma capacidad de producir horrores de los seres humanos. Y el Coronel Kurtz, el verdadero corazón de las tinieblas, decide hacerse parte del horror para dejar de sentirlo. Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), Kurtz y el asesino de *Seven* constituyen personajes que presentan una sensibilidad reprimida y sepultada que determinó su transformación en encarnaciones del mal, no por su filiación a lo satánico sino por la portación de máscaras de su propia herida irreparable. Las magistrales “caídas de ojos” de Lecter frente a las revelaciones trágicas de Clarice (Jodie Foster) en *El silencio de los inocentes* muestran el reflejo de una sensibilidad aniquilada, anestesiada y remota, que se sitúa en la base de su accionar terrorífico.

Lo comenzado por *Apocalipsis Now* a fines de los '70 es prontamente continuado por el James Cameron de *Terminator*, cuya transposición del mito cristiano al futuro postulaba un Apocalipsis en base a la fe ciega de los hombres en sus propias creaciones maquinales. Por si quedaba alguna duda sobre este sentido, el subtítulo de *Día del Juicio para Terminator II* remarcaba la orientación que se le daba a la narración, presentando diferencias claras entre el Apocalipsis de este film de ciencia-ficción de las otras miradas apocalípticas de la ciencia-ficción literaria y sus transcripciones cinematográficas (no menos “apocalípticas” pero

sí mucho más esquemáticas y pueriles: basta ver *Waterworld* para darse cuenta).

Pero esas obras pioneras de esta tendencia que parece haberse disparado violentamente en estos días no fue continuada con regularidad y, por esa razón, no se llegó a encontrar esta clave interpretativa de ciertas formas de representación. Se habló innumerables veces del cristianismo de Coppola, Scorsese, Cameron, De Palma o Carpenter, pero no se llegó a vislumbrar necesariamente una temática apocalíptica ligada al fin del milenio y leída a la luz no sólo de lo religioso sino también del estado mismo de la sociedad y sus creaciones.

*No hace falta recurrir a la
religión para constatar la
existencia del horror, aunque
más no sea en el reconocimiento
del propio infierno que construyen
ciertas acciones de los hombres*

Toda una serie de películas que presentan una epidemia como amenaza apocalíptica (las mencionadas antes y otras como *En la boca del miedo* de Carpenter) revisten elementos comunes en cuanto a la mirada ejercida sobre la sociedad. *12 monos* se suma a esa lista y habla también de una forma de virus: mientras en *Epidemia* y *El Apocalipsis de Stephen King* la catástrofe se produce a partir de un accidente biológico, en *12 monos* existe la voluntad de un científico de esparcir el mal por diferentes partes del mundo y condenar a la humanidad a vivir el Apocalipsis que esperó durante siglos anunciándolo a través de relatos, símbolos y profecías. No es gratuito que la psiquiatra encarnada por Madelaine Stowe se encuentre escribiendo un libro sobre la relación entre la psicosis y el miedo provocado por el milenarismo (complejo de Casandra, quien presagió la tragedia de Troya y su caballo repleto de invasores). Tampoco es casual que el enviado del futuro (Bruce Willis) encarne una suerte de profeta y redentor que no puede escapar del Destino. Sus doce apóstoles de la ingenuidad que constituyen los integrantes del “Ejército de los 12 monos”, cuya utopía se reduce a salvar a los animales de sus jaulas, funcionan como una tierna e inofensiva advertencia de la amenaza por venir, que la ocupa una vez más el progreso científico (los virus de laboratorio). La melancolía de ser testigo de su propia muerte (descubriendo que su misión es sacrificarse por la humanidad) hace de Cole (Willis) un curioso personaje cuya tentación de abandonar

los objetivos para los cuales fue elegido por sus autoridades es, paradójicamente, lo que desencadena su tragedia personal y su encuentro con un destino del que no se puede escapar (planteo que refuta la posibilidad de modificar el futuro interviniendo en el pasado que sostienen *Terminator* y *Volver al futuro*).

Pero es finalmente *Casino*, de Martin Scorsese, el film que más claramente habla del Apocalipsis ahora. El horror que supone el estricto y paranoide sistema de vigilancia interna del casino se ve



reflejado en el control y seguimiento del FBI a los mafiosos y, por último, en la perversa relación de control que se genera entre Sharon Stone y Robert De Niro (una especie de remake siniestra y carente de todo humor de *Él* de Buñuel). El aparato carcelario que se reproduce en cada estamento de esa sociedad (el casino, la calle, la maffia, el propio hogar) y el fracaso de todos los sueños y proyectos -como los de Brad Pitt y su pareja en *Seven*-, que conducen a una progresiva degradación moral y física de los personajes, convierten a la película en una de las más negras y apocalípticas jamás filmadas. El infierno de los hombres es para Scorsese mucho más destructivo y portador del Mal que las estructuras psicopatológicas, los virus o las hipotéticas hecatombes por ocurrir de los films

antes citados. Curiosamente, el azar que presenta el casino es el único resquicio de libertad que muestra la película, demostrando que no es necesario "cargar" las ruletas para que el casino gane: los verdaderos tramposos son los jugadores que, dentro y fuera de la casa de juegos, despliegan sus traiciones y presentan una vez más esa muerte del afecto y aquella decadencia de las que se hablaba como características salientes de *Seven*.

Más allá de la mirada religiosa o laica que el público o los realizadores posean, parece ser inevitable la producción de indicios y señales del advenimiento de alguna forma de Apocalipsis. Aún en las películas políticamente correctas o de mayor voluntad laica y progresista se presentan signos de un ancestral milenarismo escalofriante: en todos los films sobre el SIDA (*Filadelfia*, *Y la banda siguió tocando*, y *Juntos para siempre*, son un ejemplo revelador) los personajes descubren que están infectados a

través de las manchas de la piel que produce el sárcoma de Kaposi. ¿Es esto así en la realidad de los enfermos? No sólo un infectado se entera que lo está por dicho sarcoma sino que muchos enfermos jamás lo padecen. ¿Qué otra cosa que la figura del estigma que anuncia a los sentenciados representan esas manchas que, en su morbosa forma de ser mostradas y miradas, contradicen la supuesta intención de no señalar y marcar a los enfermos?

El cine actual parece reflejar un terror inconsciente hacia el fin del milenio, del cual ni la protección de los artefactos tecnológicos ni las voluntades más cibernéticas pueden aparentemente escapar. Apocalipsis ahora: al menos en los signos y en las huellas que gran parte del cine reciente permite descifrar.

Transite

La Vereda de Enjente

con sus opiniones y comentarios

Mario Bravo 658 - 2° "A" - (1175) Cap. Fed.

Tel.: (01) 862-9346

La flor de su secreto

La flor de mi secreto, España, 1995. De Pedro Almodóvar. Con Marisa Paredes, Juan Echanove, Carmen Elías, Rossy de Palma, Chus Lampreave e Imanol Arias. Fotografía de Alfonso Beato. Música de Alberto Iglesias. Canciones por Chabela Vargas, Bola de Nieve, Caetano Veloso, Gil Evans, Miles Davis.

por Roberto Pagés

Los lugares comunes son la sal, la pimienta y hasta el guiso del lenguaje oral y escrito de la época. Hace décadas, todo film de Bergman soportaba el "silencio de Dios", la "angustia metafísica" y la mochila de Kierkegaard sobre sus espaldas, entre los pretenciosos. Los más modestos se limitaban a destacar cómo el sueco conocía y comprendía a las mujeres. Va de suyo que pocos se atrevían a explicar el sentido de esas apreciaciones. Con las palabrejas alcanzaba.

Más tarde, el mochuelo cayó sobre Woody Allen. En especial, todo lo referido a las buenas señoras. Todavía, frente a cada estreno suyo, soporta, pobre, el vendaval "laudatorio" repetido ad nauseum.

Ahora le toca el turno a Almodóvar, a quien hay que tratar de "genial manchego" para comenzar, repetir las zarandajas sobre las mujeres, y terminar con el melodrama, los boleros, la "movida" española (que hace años terminó: preguntar por Aznar) y la madre que lo parió.

Lo cierto es que *La flor de mi secreto* es de lo mejor del director manchego (¡me la iba a perder!), porque revela, una vez más, que si de algo sabe Almodóvar es de celos, de histeria, de relaciones familiares y de soledad. Y de cine. En especial, como espectador.

Es de lo mejor porque elude, las más de las veces, eso que suelen llamar "guiños", y también mariconadas que, en otros films, no agregaban nada -ni gracia- a las historias que estaba contando (plano detalle de las entrepiernas de los toreros en *Matador*; culo masculino largamente expuesto en *Kika*; el paparulo Paul Bazo del

mismo film, entre otras; en *La flor...* sobrevive, apenas, Paqui Derma).

Grandes puntos a favor: la mejor y más emotiva escena de la película, la madre hablando de las mujeres como vacas sin cencerro cuando les falta el marido o el padre. La oposición entre la protagonista y su hermana. La graciosa, y reveladora, secuencia de la conversación triangular (Paredes angustiada, De Palma en sus obsesiones, Chus Lampreave, impagable, sin entender nada).

Lo peor: la manía de Almodóvar, atemperada, de no comprometerse a fondo con el melodrama. La despedida de Imanol Arias es un iceberg, para peor buscado. Se nota el afán paródico sobre las telenovelas: Arias de perfil, en primer plano, Paredes atrás, sufriente. Les falta hablar en vnezolano.

Citar a *Ricas y famosas*, de Cukor, es simpático. Mejor es verla. La risa y el llanto y la soledad y la bronca son siempre verdad. Es el desafío que espera a Almodóvar. Si se anima.



La carnada

de Bertrand Tavernier

Ambos films parten de igual planteo y una resolución con puntos de contacto. Adolescentes en conflicto con el medio y su familia, y el crimen como consecuencia inevitable de sus deseos de evasión. La diferencia, abismal, radica en la resolución estética que cada director imprime a su obra y, sobre todo, a la mirada con que cada uno de ellos describe a sus personajes y al entorno que los rodea.

de Peter Jackson

Criaturas Celestiales

Juegos Prohibidos

La carnada (L'Appat), Francia, 1995. De Bertrand Tavernier. Con Marie Gillain, Olivier Sitruk, Bruno Putzulu y Richard Berry. Guión de Colo Tavernier O'Hagan y Bertrand Tavernier. Fotografía de Alain Choquart. Música de Philippe Haim.

Criaturas Celestiales (Heavenly Creatures), Nueva Zelanda, 1994. De Peter Jackson. Con Melanie Lynskey, Kate Winslet, Sarah Peirse y Diana Kent. Guión de Jackson y Frances Walsh. Fotografía de Alun Bollinger. Música de Peter Dasant.

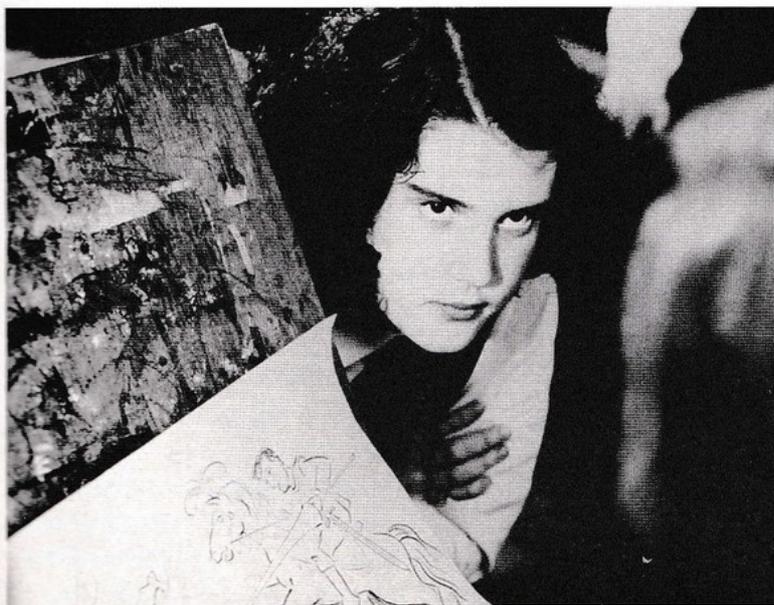
por Roberto Pagés

Las adolescentes de *Criaturas celestiales*, al revés que los de *La carnada*, cuentan con la simpatía cómplice de su director, el neocelandés Peter Jackson. Podría ser meritorio, pero esa complicidad radica en mimetizarse con la mirada de las chicas que retrata. Así, la pintura de las emociones de sus protagonistas está teñida por la misma materia prima, el mismo color y la misma textura de esas chiquilinas en la Nueva Zelanda de los años cincuenta. Esto es: la ingenuidad de las chicas infecta sentimentalmente la cámara del director y todo lo que en la juventud puede ser - sólo puede ser- medianamente encantador, en un

adulto suena, siempre, a pavote. Es el mal que aqueja a Tim Burton, grandulón que no puede escapar, justamente, de la edad del pavo.

En los últimos años, los cincuenta gozan o sufren de una revisión que oscila entre el escarnio y la reivindicación. Ejemplo de esto último puede ser *Volver al futuro*; de lo primero, cierto cine de David Lynch. La producción de Spielberg se valoriza a partir de la idea de juego sin grandilocuencias donde se apoya. Jackson, en cambio, sigue la línea de Lynch en el punto de partida: el paisaje apacible, los árboles plenos, las calles sin ruido, y luego, detrás, toda la furia. *Criaturas...* respeta esta regla y paulatinamente se interna en la vida de dos púberes, una rica y la otra pobre, ansiosas de escapar del mundo que las rodea: la rica, de padres poco afectuosos; la pobre, de una familia vulgarizada en la tarea cotidiana de sobrevivir. Ambas, de la rígida concepción social inglesa, prejuiciosa e intolerante.

Es en este punto donde Jackson se pierde y se confunde. No distingue su mirada de las fantasías de las adolescentes. Para decirlo de otra manera: su propia mirada de director es adolescente. La cámara se enloquece y corre y vuela y se mueve con la hiperquinesis propia de las chicas. Es un juego y los efectos especiales otro, sin los cuales es difícil pensar cómo hubiese hecho Jackson para reflejar ese



mundo sin el apoyo de la técnica. No es cuestión de desdeñar las posibilidades tecnológicas que la industria ofrece; el problema, y la frustración, es cuando esa facilidad se transforma en facilismo, movimiento *per se*, regodeo onanista.

Asomarse a este mundo, inspirado en una historia real, desde esta concepción, transforma al film en una combinación fatal de *El mago de Oz* con un crimen feroz sobre el final. Enunciado así suena atractivo, el problema insoluble es la pertinaz propensión de Jackson hacia la nada, como un clip largo y publicitario que se agota en sí mismo. Todo chico tiende a romper su trencito para averiguar qué lo hace funcionar. Jackson no. Ensimismado

demasiado que perder. Este intento de evasión no se apoya en el rechazo hacia la sociedad que los rodea sino a la imposibilidad de estar en ella bajo las condiciones que imaginan ideales.

Es admirable, y propia de fino e inteligente artista, cómo Tavernier no delata nunca en la palabra esta asimilación cultural y moral de los adolescentes a la sociedad en la que viven, al tiempo que verbalizan rechazarla en la figura de sus padres. Están molestos con ellos pero sólo porque no les dan lo que pretenden: el pasaje a Marsella es clase turista, la mensualidad en el banco ha sido cerrada, la ropa y los objetos no son los deseados y los pantalones planchados por la abuela no responden



con su propio tren, el cine concebido desde los chiches que hoy ofrece la tecnología, juega sin importarle en absoluto el mecanismo propio del cine. Lo que equivale a decir que no le interesa el lenguaje, con todo lo que esto significa en la construcción de un mundo.

Todo lo contrario es *La carnada*, de Bertrand Tavernier. Sus adolescentes pretenden escapar de la vida que llevan inventándose fantasías no menos alocadas que las criaturas celestiales. Una vendedora de tienda se dice modelo, un muchacho sin trabajo pretende instalarse en los Estados Unidos como empresario de ropa, un tercero se deja llevar porque por su posición social inferior no tiene

a las características de moda.

Los tres adolescentes de Tavernier hablan banalidades, miran televisión sin mirar (les fascina la pantalla gigante de un millonario, no lo que la televisión muestra), se encandilan con el *Scarface* de Brian de Palma, porque Pacino habla de un traje de 800 dólares y es el representante típico, en sus miradas, del ascenso económico fulgurante. El acento de sus vidas está puesto en la lapicera Mont Blanc, el Rolex, las joyas de Cartier. Lo extraordinario del film es que todos los otros personajes hablan de lo mismo. El dinero es el único tema de conversación, por acción o por omisión. Los que lo tienen, lo usan como método de presión

para sus conquistas sociales y amorosas; los que no lo poseen, lo envidian. La queja se apoya en los impuestos. El lustre social se alcanza con los objetos valiosos que la publicidad impone en el mundo capitalista.

Es un mundo monoteísta que ha reemplazado la divinidad por la plata y sus símbolos. La consecuencia no es otra -no puede ser otra- que la amoralidad que invade a los protagonistas. Amoralidad consecuente con la sociedad que los alberga, donde todo límite se difuma en la pérdida de pasión y deseo, y donde matar no es otra cosa que una actitud más en la carrera por poseer los valores económicos que le dan forma y sentido, loco e imbécil, a esa sociedad.

La puesta en escena de Tavernier y su sentido y amor por el cine es opuesta a la concepción de Jackson en la suya. El frenesí adolescente lo resuelve con cortes de montaje y conversaciones superpuestas, con el zapping en el televisor y con el zapping en la vida (saltan de una cosa a otra sin interrupciones). La falta de pasión sexual se destaca sobre la desnudez esplendente de la muchacha, que nada despierta en su novio y en el amigo de éste. Los gritos de un torturado a punto de ser asesinado se tapan con el walkman o con el televisor. Desnudarse frente a la mujer policía no implica comprometerse con los crímenes propios sino con la curiosidad que provoca el embarazo de quien la revisa. Siempre hay algo que se interpone, a modo de valla insalvable, entre lo que hacen -terrible- y lo que no quieren admitir.

Esa falta de conciencia, esa amoralidad, es propia de una adolescencia todavía fijada en la infancia. Hay una inocencia perversa en los personajes, que toman o intentan tomar lo que está a su alcance sin medir las consecuencias. Lo lúcido de Tavernier es que no son personas ni sucesos aislados, sino consecuencia proporcional de una sociedad que se rige por los mismos valores, o por falta de valores salvo el dinero. La vida

en directo, para decirlo con el nombre de otro de sus films.

Vida y hechos que eluden puntillosamente todo naturalismo. El aire es el de un falso documental, un ojo ubicuo que registra, como al pasar, el camino de la perdición. Como en *Alrededor de la medianoche* (obra maestra nunca estrenada; hay que rastrearla en video) asistimos como privilegiados testigos al ir y venir de unas vidas desgraciadas. La diferencia radica en que entre la miseria y la droga y el alcohol del músico en París aspiramos al solo de saxo que redima en la trascendencia tanto dolor, y en *La carnada* asistimos a la horrorosa banalidad del vacío.





Una teoría de la mujer/ la máquina de imaginar

por Lucio Schwarzberg

Vestida para matar empieza con Angie Dickinson copulando con su marido. El hombre, echado sobre el cuerpo inerte de su mujer, bufa y se agita mientras su mujer, quieta, lo deja hacer. El marido no parece desplegar una mala *performance*; sin embargo, a la mujer no le pasa nada. Después, ella se mete en la ducha y se masturba (en una escena que, ya sabemos, cita a la célebre de *Psicosis*). Finalmente, Angie Dickinson sale de levante. Encuentra un hombre en un museo, se hace perseguir por él a través de los salones, lo espera a la salida en un taxi y coge con el desconocido en el asiento trasero del auto, a la vista del chofer que figonea a través del espejo retrovisor. Esa situación la excita. En esos 10 o 15 minutos, De Palma desata un paradójico doble sentimiento sobre el *pathos* de una mujer disociada: conmiseración y deseo al mismo tiempo.

En la sexualidad masculina reverbera siempre la fantasía de satisfacer a la mujer ajena. Es el estereotipo de la mujer mal atendida. Un estereotipo que viene a completar otra fantasía, la de la redención de la puta. En toda esposa, una puta; en toda puta, una novia. (Y lo curioso es que tal vez sea así, recíprocamente así. La circunstancia furtiva, el espejo "escoba nueva", la atemporalidad de los amantazgos; la noche, la música, la penumbra; las luces, los espejos, la asepsia de los hoteles: todo contribuye a que unos y otras nos hagamos la película).

De todo esto trata *Belle de Jour*.

Belle de Jour es una película sin género. Obviamente, no pertenece al género "comedia romántica", aunque tenga un tono risueño permanente

(un japonés gordo que visita el prostíbulo con una cajita de música en la que guarda algún raro bicho zumbón; un duque que se masturba debajo del sarcófago en el que yace Catherine Deneuve; un malevo español que parece Adolfo García Grau escapado de una película argentina). Tampoco es lo que se suele llamarse un "drama sentimental".

Belle de Jour pertenece, más bien, al género "película científica".

Porque *Belle de Jour* es una película mecánica. Es el plano de una máquina visual. Es un mecanismo imaginario. Es el helicóptero de Leonardo: volaba antes de existir. Es una secuencia física de causa y efecto.

A. Causa: una mujer y su marido marchan rumbo a un castillo en una calesa conducida por dos cocheros. En la mitad del viaje, el marido ordena detener la marcha. Los criados bajan por la fuerza a la mujer, la arrastran por el campo, la amarran a un árbol y la flagelan. Después, el hombre se las entrega: "hagan con ella lo que quieran", dice. Uno de los criados se quita la librea y besa el cuello de la mujer. Ella, estática, cierra los ojos.

B. Efecto: la mujer está tendida en una cama individual. El marido le pregunta si fue "otra vez el carro" y ella asiente. El marido se excita y quiere meterse en la cama de la mujer; ella lo rechaza. Duermen cada uno en su cama.

A. Causa: la mujer está sentada a una mesa de un bar, al aire libre. Un hombre se sienta junto a ella y le pide un servicio especial a cambio de un buen pago.

B. Efecto: ella marcha en la misma calesa del

principio, conducida por los mismos cocheros, rumbo al mismo castillo. Pero ahora no hay marido. Va al encuentro del hombre del bar, que ha resultado ser un duque con inclinaciones necrófilas, propietario de la misma calesa, patrón de los mismos criados, habitante del mismo castillo.

Etcétera, etcétera.

La materia prima de *Belle de Jour* es el imaginario de Catherine Deneuve puesto en escena sin comentarios, sin una advertencia que diga "atención, que viene la fantasía". Entonces, uno podría creer que existe una historia de una mujer llamada *Belle de Jour*. Podría creer que Buñuel imaginó a una mujer llamada *Belle de Jour*, que Buñuel imaginó a un marido amable, paciente y rico, que Buñuel imaginó a un amante y apasionado joven español. Uno puede creer que *Belle de Jour* cuenta un "cuadro clínico" a partir del cual es posible inducir algún principio general.

Sin embargo, Buñuel no imaginó nada. Es un hombre perplejo que se limita a preguntarse por la causa del efecto: ¿por qué las mujeres no desean a los hombres que aman?

Porque en cada esposa, una puta, y en cada puta, una novia.

Buñuel ve el efecto y reconstruye la causa. Él sí actúa por inducción: observa, arma una teoría y la expone. A nosotros nos llega la fórmula y sólo nos está permitido deducir. Todo está dicho.

La máquina visual de Buñuel se escapa disparando del psicologismo. No tiene nada que ver con el encantador "misterio femenino" freudiano (que responde a una pregunta con otra pregunta). La máquina de Buñuel responde, más bien, a una curiosidad sociológica, a una observación empírica de los varones de fines de los años sesenta: ¿qué les pasó a las mujeres? ¿se volvieron todas locas? (Buñuel se preguntaba en tono risueño. Polanski, en cambio, se preguntaba -y se respondía- con otra película científica, más vinculada a la clínica psicológica: *Repulsión*. En ambas películas, Catherine Deneuve ponía lo que hoy ya se sabe de ella -la belleza impávida, la máscara psicótica- para dar la imagen del misterio femenino).

La mujer llamada *Belle de Jour* no existe: es un enunciado universal. Es como el helicóptero de Leonardo: sólo falta construirlo. Todas las mujeres son ese artefacto llamado *Belle de Jour*. Y todos los varones son maridos amables y pacientes, o amantes y apasionados jóvenes españoles: depende de la pieza que sean dentro de ese artefacto imaginante que es *Belle de Jour*.

¿Quién cuenta la película? Seguramente, esa máquina imaginante llamada *Belle de Jour*. Gracias a ella podemos conocer la causa del efecto. Salvo en una escena: aquélla en la que Michel Piccoli llega de visita al prostíbulo. Entonces, Buñuel y la cámara saltan y se quedan ahí, a su lado, esperando la entrada de Catherine Deneuve.

¿Quién es Buñuel? Es Michel Piccoli: el que desea a la puta que hay en la mujer ajena, el que no toca a la novia que hay en la puta.

"En cada esposa una puta; en cada puta una novia". Falta una última pregunta. ¿Y por qué no? Tanto jodimos con eso que el día que las mujeres salieron a la calle, salieron para ejercer lo que deseábamos de ellas.

El científico perplejo llamado Buñuel no perdió la cordura. Una década más tarde, De Palma no aguantó más. Enloqueció y salió, vestido para matar, a acuchillarlas en los ascensores. Sólo Polanski pudo, veinticinco años más tarde, en *Perversa luna de hiel*, resignarse a una cínica aceptación.



Sexo y Muerte en los '90

por Roberto Pagés

Mujeres fatales hubo siempre. En la vida, y también en el cine. La aparición de la mujer que pierde a los hombres ya estaba en el cine mudo. Como contrapartida estaban las ingenuas, pero éstas sólo movilizaban a las madres y a las novias. En cambio, las mujeres de la mala vida (según los cánones de la época) alteraban a las señoras -porque eran competencia- y hacían bullir la sangre masculina porque las admiraban y deseaban. A su manera, esas damas de mirada lánguida y penetrante, desafiantes a la mirada masculina, invocaban el oscuro objeto de deseo siempre anhelante y, también, siempre distante, como el horizonte que se aleja en cuanto nos ponemos en movimiento para alcanzarlo. De ese movimiento voluntarioso y desatinado surgen las grandes tragedias cinematográficas que en el mundo han sido.

A partir de los cuarenta, con el surgimiento a repetición del llamado policial "negro", surge la figura emblemática de la mujer fatal: aquélla que usando como señuelo su cuerpo y el deseo sexual masculino que despierta, lleva al hombre al crimen, y con el crimen a su perdición. *El cartero llama dos veces* (novela de James Cain primero, y luego llevada al cine en cuatro oportunidades en distintas décadas) es la historia ya clásica que ilustra esa concepción del erotismo que lleva al hombre a superar distintos y crecientes obstáculos -aún el del asesinato- para alcanzar su huidizo objeto de deseo, la mujer soñada. Las sucesivas versiones de esa novela fundacional, desde la primera con Lana Turner hasta la última con Jessica Lange y un exagerado Jack Nicholson, son muestras de que en este campo no ha habido variaciones fundamentales.

Hasta los últimos años.

Cambia, todo cambia

Antes de llegar a los años noventa, la década del ochenta ofreció dos películas que despedían y saludaban, respectivamente, las viejas y nuevas relaciones eróticas. Una, *Cuerpos ardientes* (que hizo famosos a sus protagonistas, William Hurt y Kathleen Turner, y a su director Lawrence Kasdan) era una nostálgica mirada a un cine que ya no existe, el de los '40, aunque con tórridas escenas sexuales propias de los nuevos tiempos. Basada argumentalmente en *El cartero llama dos veces* -presencia que no delataban los créditos del film-, la película le decía adiós al mundo donde la mujer se vale del hombre para consumir sus crímenes y/o tropelías: los '90 cambiarían radicalmente este estado de las cosas.

La otra película, *Nueve semanas y media*, anticipaba lo que en la década que corre es una constante: el peligro que entraña todo lo que viene de "afuera". De afuera del orden establecido, de las normas aceptadas y aceptables, del statu-quo en todos los niveles, incluída la vida sexual, la más íntima de todas las vidas posibles.

Acorde con los tiempos del SIDA y con la política reaganiana imperante -tanto uno como la otra inducían a quedarse en casa, seguros y viendo televisión-, e invirtiendo los roles tradicionales, *Nueve semanas y media* le proponía al espectador una hora y media de sexo "inseguro" (la pasión creciente que proponía Mickey Rourke frente a la también creciente destabilización emocional de Kim Basinger) con la tranquilidad que daba saber que, después de todo, no era más que una película.

El erotismo en el cine de los años noventa

confirmará esta certeza y esta seguridad. La transgresión es creciente en la pantalla de cine y en la pantalla de televisión en el living a través del video-home (o mejor: por cable, para reforzar la tendencia autista de la década), pero decrece, y con ello el riesgo, la aventura, en la vida cotidiana. El cine de estos días se mueve en este campo oscilando entre la mostración de la zanahoria -el sexo transgresor y riesgoso que tiene en vilo durante dos horas al adormecido espectador- y la seguridad que implica la moraleja que se desprende de la mayoría de estos films: fuera del statu-quo -la familia, el trabajo, el orden, las instituciones- todo es riesgoso y más nos vale volver a casa. Salvo *Bajos instintos*, que es otra cosa y a la cual volveremos, casi todo el cine último está cortado bajo este patrón.

La película emblemática de esta generación es *Atracción fatal*, que en su vertiente argumental no es más que una remake de la primer película que dirigió Clint Eastwood en los comienzos de la década del setenta: *Obsesión mortal* acá, *Play Misty for me* en el original, donde Eastwood era un impensado disc-jockey que recibía por teléfono el llamado de una mujer que le pedía Misty (famosa composición del pianista Errol Garner) para ella. Esa voz en el auricular se corporizaba una noche en un bar, y de allí a la relación sexual pasajera era un paso que Eastwood daba sin imaginar lo que le esperaba. La relación fugaz derivaba hacia la permanencia psicótica que intentaba prolongar la mujer.

De la persecución al crimen se atravesaban todas las etapas del miedo y la desesperación. El final lo imponía Eastwood a su manera, luego de una pelea donde él casi perdía la vida: una trompada explosiva en la cara de ella, en un balcón, con un barranco abajo. De alguna manera, una anticipación de lo que años después tendría como protagonista a Carlos Monzón, otra vida de película.

Atracción fatal retoma el argumento y le agrega un par de ingredientes que reflejan los tiempos que corren. Uno es el de la situación social y familiar del protagonista masculino, un abogado en ascenso que no desea perder su condición ni su familia, compuesta por una mujer bella pero casi asexuada (su libido, en todo caso, está puesta en el orden familiar y en la compra de su nueva casa suburbana), y una hija espléndida por su gracia y su inteligencia.

El otro ingrediente novedoso lo pone la mujer en la resolución del "caso". El hombre macho que habitualmente representa Michael Douglas es impotente a la hora de arreglar los zafarranchos en los cuales se mete. Su violencia implícita (es abogado y viola el domicilio de la amante) y explícita (la golpea con furia dos o tres veces) no

logran el objetivo de alejar a Glenn Close, devenida furia psicótica que sólo se detiene ante la muerte. Es la mujer de Douglas, como representante del orden familiar que no debe romperse, la que impondrá con un balazo ese límite definitivo. Con la foto familiar, simétricamente ordenada, que muestra el último plano de la película se cierra la idea central de este cine que, en el campo del erotismo, domina la tierra minada de los últimos años: la aventura sexual, por intensa y atractiva que sea, pone en peligro de muerte la vida de la célula base del orden establecido, diría Quarracino. Por tanto, mejor abstenerse y vivirla en la ficción del cine. Este mensaje se complementa con su consecuencia: anulada, o casi, la acción, se impone la verbosidad. Ríos de tinta e infinitos programas de TV multiplican lo que se hará materia de conversación en los distintos lugares de la vida social. Oficinas, clubes, empresas, infinitos receptores de ese hablar ininterrumpido que suple, simbólicamente, la no vivencia real del fenómeno que ofrece el film.

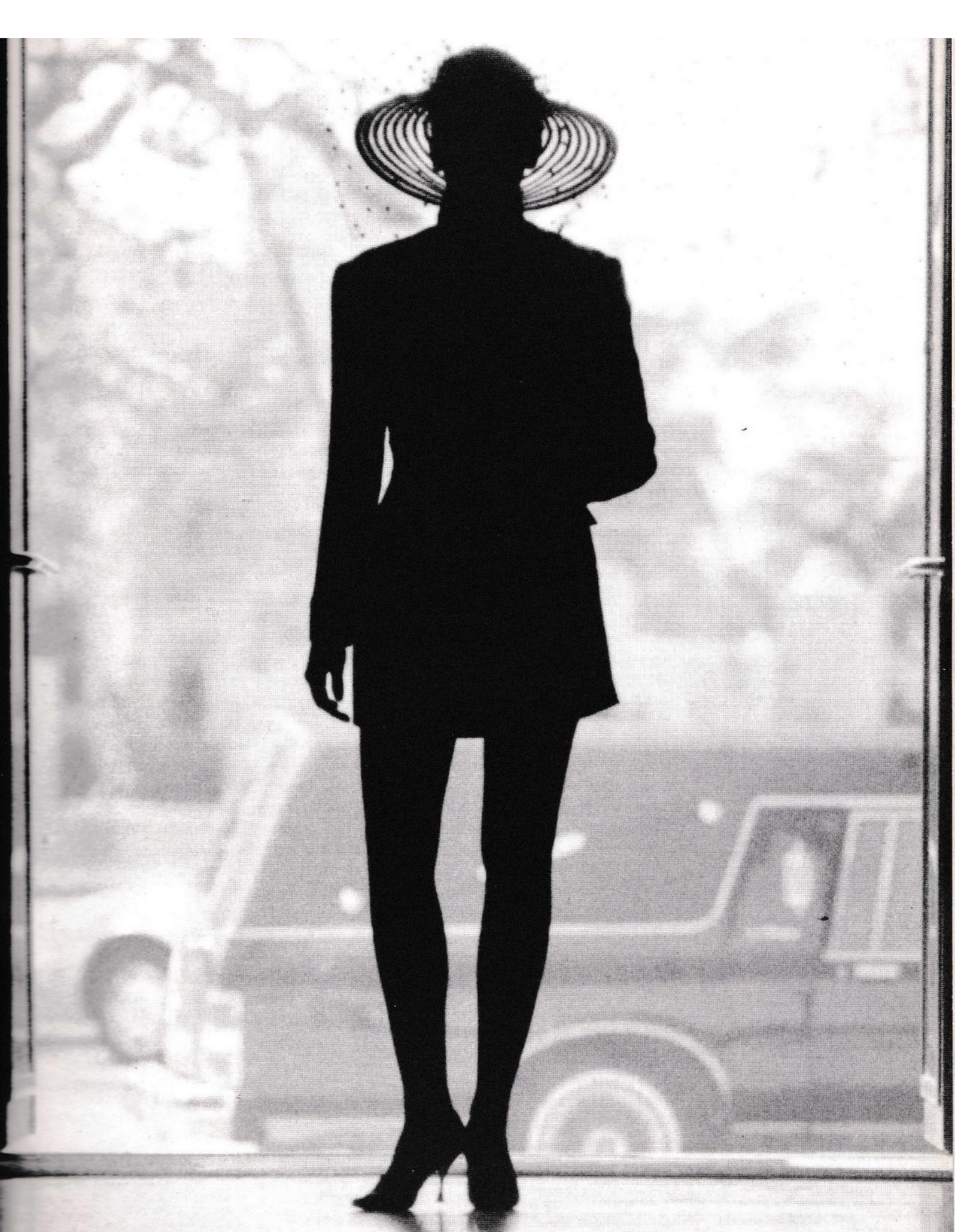
Las intrusas

Con las variantes mínimas indispensables que impone cada trama argumental, el esquema se reitera en varias y significativas películas de la última producción norteamericana. En *El cuerpo del delito*, otro abogado es jaqueado y meneado en todos los sentidos por una Madonna que justifica su fama. El final, ya muerta la serializada y sexualizada asesina, encuentra al "hombre de la ley" reencontrándose y recomponiendo su matrimonio.

En *Sliver* hay una inversión de roles, donde la amenazada es una mujer (Sharon Stone) que llega de afuera para ocupar un lugar que pertenecía a otra, ya asesinada. En ese edificio exclusivo todo el mundo parece ser espiado en la intimidad y el asunto se resuelve a los tiros, como es hábito.

En *Deseo y decepción*, Richard Gere es un psiquiatra que tiene como paciente a una mujer enamorada de él. En esa relación de por sí equívoca se entromete, con las mismas aspiraciones y deseos que la paciente, la hermana de ésta. Las dos mujeres, Kim Basinger y Uma Thurman, se reparten la historia personal tenebrosa, las culpas y responsabilidades de un crimen, además de los favores sexuales que extraen de su compartido terapeuta.

Mujer soltera busca se centra en la historia de una mujer (Bridget Fonda) que, enojada con su amante, intenta compartir su departamento



neoyorkino con una desconocida a partir de un aviso que coloca en el diario. De todas las postulantes, elige a la más "normal" y servicial. Paulatinamente, la intrusa, consentida por la dueña de casa, se revela como alguien dispuesto a adueñarse del tiempo, de la ropa y del amante de su anfitriona. Totalmente psicótica, la desconocida arrastra y carga con el crimen de su hermana gemela en la infancia e intenta reproducir, a través de la apropiación constante de la otra, ese antiguo vínculo roto.

Un perverso y sutil erotismo impregna al film en su primera parte, cuando los perfumes, la bijouterie y la ropa compartida, más la desnudez de la intrusa en momentos cotidianos (vestirse, bañarse), va dejando paso a situaciones molestas o irritativas para la dueña del departamento: después

de hacer el amor con su novio la mujer se va al baño y, al salir, se topa con su inquilina hablando en voz baja con el hombre, como si fuese ella, la inquilina, quien disfrutara de la intimidad posterior a la unión sexual.

En su resolución el film se impone, junto con Bridget Fonda, la necesidad de desalojar a quien vino a complicar la ya azarosa vida de la protagonista, empeñada en colocarse en la industria del diseño de modas a través de la computación.

Mujeres de armas llevar

Sea porque estén de un lado o del otro de la ley, de un lado o del otro de la sanidad o de la enfermedad, de un lado o del otro del establishment, no varía el uso de la sexualidad como arma letal, en unos casos; y la decisión armada en las que defienden el estado

"normal" de las cosas. En cualquier caso, siempre son las mujeres las protagonistas decisorias en el cine de los noventa. Sea para robar o matar, o para apoderarse del otro, sea para defender el statu-quo que tanto largo camino ha llevado conquistar, las mujeres dirimen en el cine la vieja lucha entre el espacio conquistado -casa, familia, posición social- y la aventura imprecisa y azarosa representada en una sexualidad sin límites y por eso peligrosa. En esa tensión, donde dos fuerzas arcaicas luchan incansablemente, el hombre poco tiene que hacer. Su función, la mayoría de las veces, se limita a desencadenar el conflicto. Pone su sexo también arrastrado por una fuerza arcaica, pero a partir de allí es nulo para controlar los hechos desencadenados por esa actitud inicial.

En *El cuerpo del delito*, Madonna usa directamente su sexualidad para matar a hombres millonarios y con problemas cardíacos. Sólo en el final, cuando la relojería sexual montada por ella es descubierta, saca a relucir un revólver.

En *Atracción fatal*, Glenn Close seduce con el sexo para después intentar matar con una cuchilla. En tanto, la ama de casa hacendosa termina despachándola con un balazo.

En *Mujer soltera busca* el sexo le sirve a la psicótica para engañar al amante de su presunta amiga, para después matarlo con el taco aguja de metal de sus zapatos. Hacia el final golpea a un gay con un largo barrote e intenta matar a su anfitriona con un revólver, primero, y luego con un gancho. Será muerta, por fin, con un punzón que le clava en la espalda la otra mujer, la dueña del departamento.

Esta minuciosa descripción de sexo ligado al crimen, bañados ambos -crimen y sexo- por un ambiguo y, por tanto, perverso erotismo, intenta demostrar que en el cine de los últimos tiempos el sexo de la mujer comienza vaginal, de acuerdo a su condición femenina externa, y termina fálico.

En el principio es real -la utilización del sexo para conseguir el fin propuesto-, al final es simbólico, como no puede ser de otra forma. Un revólver, un cuchillo, un barrote o un punzón en la mano de una mujer, penetrando carne humana, deviene en sustituto viril simbólico ineludible.

Instintos básicos

Nada más ilustrativo de lo anterior que *Bajos instintos*, el otro film fetiche de la época. Film de trampas por excelencia, las sospechas del espectador sobre Sharon Stone se extienden durante todo el



metraje para, en el final, cargar el crimen sobre una psiquiatra policial y dejar otra vez la duda sobre la primera en el plano último de la película.

Mientras se asiste a estas casi infinitas vueltas de tuerca, el film despliega personalidades y situaciones que confirman la tesis más arriba descripta. Si la asesina es la psiquiatra, como afirma la policía, hay que señalar que el móvil es la mimetización con Sharon Stone, con quien ha tenido relaciones lésbicas. Amante, también, de Michael Douglas, es desdeñada por éste en un momento de furia por anorgásmica. Sin embargo, en el momento de matar, con un picahielo y mientras hace el amor, alcanza con furia desatada el orgasmo. Vale decir: mientras actúa como mujer, cuando es penetrada, su sexualidad no alcanza la plenitud. Cuando penetra, con el picahielo, la plenitud es posible.

El sexo vaginal y el sexo fálico se encuentran así en una sola persona y en el mismo momento. El primero pone en marcha el mecanismo, el segundo desata la sexualidad. Ambos unidos por el orgasmo definitivo, la muerte. Si la culpable es Sharon Stone, como se insinúa al final, el esquema se repite. Bella como una diosa, también tiene la lejanía de los dioses. Algo de hembra irresistible la recubre y, a la vez, un aire masculino la aleja. No en vano la primera imagen que se ve de ella es falsa: una mujer baja por una escalera lujosa, Michael Douglas y su policía amigo creen que es ella, el espectador también; por fin, cuando la cámara hace un primer plano, descubrimos que no es. Es otra, su amante lesbiana, que después veremos moverse y hablar como un hombre.

Bisexual, Stone desarma a los hombres con su belleza y su inteligencia, con sus desplantes irónicos y su desnudez, con su misterio y con todas las cartas sobre la mesa. El problema es que nunca se sabe cuándo dice la verdad o cuándo está mintiendo. En esa ambivalencia descansa con seguridad la trama argumental de la película, pero no es eso lo que llevó a la discusión y al éxito masivo a estos instintos básicos -sexo, muerte, miedo- de los que habla el título original del film.

Hay algo que diferencia a Stone de la psiquiatra. Ella llega al orgasmo sin necesidad de matar. Así la muestra el director cuando ella se acuesta con Douglas, en la misma pose y con los mismos movimientos de la primera relación sexual que ofrece la película, la que termina en crimen. ¿Pero no parece ella una mentirosa y seductora incorregible? ¿Y no parece, acaso, también una persona que siempre dice la verdad? En esa ambigüedad moral, complementaria de la ambigüedad sexual, descansa el carácter movilizador que *Bajos Instintos* ha tenido entre el público.

Lo que hace al film distinto de los anteriormente citados es el hecho notorio y notable de la ausencia de familia, en cualquier forma. En *Bajos instintos* no hay familia alguna, menos como célula básica de la sociedad. Si en *Atracción fatal* (película antagónica a *Bajos instintos* pese a críticos y espectadores que pretendieron ver casi lo mismo) el cuadro de familia tradicional es el bien supremo a defender, en *Basic Instints* ese concepto es defenestrado hasta su pulverización.

Michael Douglas es un hombre sin familia, con un solo amigo, perteneciente a una institución, la policial, que sospecha de él y con compañeros que no lo respetan. Sharon Stone es huérfana, sospechada de haber volado a sus padres con una bomba en el yate familiar. La psiquiatra policial vive sola, deambulando desde la juventud detrás de su admirada y amada Sharon. Estas características, reiteradas en los tres vértices principales de la tragedia, son reforzadas por las dos amigas de Sharon: su amante mujer, Roxi, ha matado a sus padres y hermanos cuando tenía sólo diecisiete años. La otra amiga, mujer madura que ha pasado algunos años en la cárcel, en el pasado asesinó a su marido y a sus hijos. Ninguna de las dos tiene alguna explicación sobre esos hechos por lo menos atípicos. En el momento de la investigación, ambas han contado los hechos como algo natural de la vida, como un actitud cotidiana. "La navaja estaba allí", llegó a decir la mujer más vieja, como si su uso natural fuese destinado al crimen y no a afeitarse. Como si el asesinato de la familia fuese un instinto básico más en la procelosa navegación de la vida.

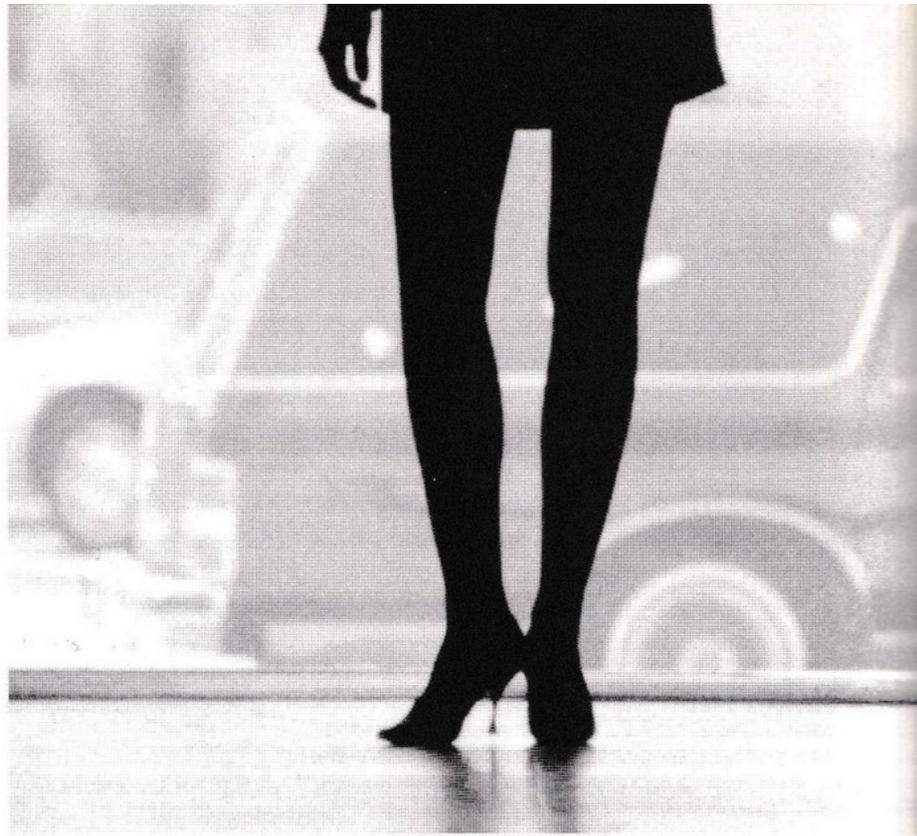
Este hecho inusual en el cine norteamericano de producción industrial, contrasta con la moral al uso y, fundamentalmente,



aparece como una reacción a la revolución conservadora de la era Reagan. No es que la película proponga la eliminación física de la familia como un camino a seguir, pero indica, en el menor de los casos, un estado interno del imaginario colectivo absolutamente distinto de la historia oficial.

En todo caso refleja, junto con las otras, un fin de siglo complejo, donde la ambigüedad sexual reina, el crimen forma parte de la actividad diaria, el erotismo y el asesinato parecen componentes de un mismo objetivo (aunque sea incierto ese objetivo), y la familia como institución se ve jaqueada entre la defensa cerrada, tradicional, que algunos hacen de ella, y por el deseo oscuro de aniquilarla que tienen otros.

La remake de *Las diabólicas* (*Diabolique*), otra vez con Sharon más Isabelle Adjani, confirman esta visión: juntas son dinamita.



La Vereda de Enjrente

También tiene su Concurso
SIN SORTEO - SIN LICITACIÓN

Un viaje a Colonia para 2 personas
con almuerzo y paseos

Ver el final de *Gatica, el mono*, desde el velorio hasta terminar.

Describir las impresiones personales sobre el sentido y/o la narración de ese fragmento.

No utilizar más de 60 líneas (de aproximadamente 70 espacios/ caracteres por línea).

La Vereda de Enjrente elegirá la mejor, reservándose los derechos de publicación. El fallo es inapelable.

Escribir a MARIO BRAVO 658 - 2° "A" (1175) - CAP. FED.
Serán evaluadas las cartas recibidas antes del 30 de julio de 1996.


VIA 23

Viajes y turismo
Leg. 8096 Disp. 1202/92

Comience a
disfrutar de
su viaje
en nuestras
oficinas

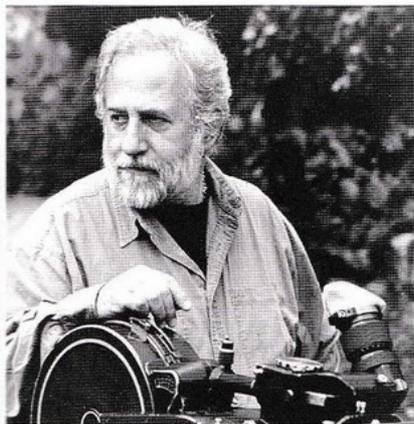
Carlos Pellegrini 755 - 1° P (1009)
322-6130/0791/3358 393-5962

Posadas 1590 (1129) 806-7645
Buenos Aires Argentina

Fotogramas de acá

El vasco no se rinde

Viajó a España Adolfo Aristarain. El vasco ha vuelto a su segunda patria cinematográfica para rodar su noveno largo, Martín (Hache) "con guión propio y de su mujer Khaty Saavedra.



Co-producción entre Osvaldo Papaleo y Gerardo Herrero (España), cuenta con Federico Luppi -leal e infaltable-, Cecilia Roth, Ana María Picchio, Eusebio Poncela y el joven argentino-español Juan Diego Botto. Aristarain y su gente rodarán a mediados de agosto en Madrid (seis semanas), en la costa andaluza (2 semanas) y terminarán en Buenos Aires (10 días). La música la está componiendo Fito Páez. La fotografía es de Porfirio Enríquez, el mismo iluminador de la aventura lusitano-gallega La ley de la frontera, anterior y gozoso film de Aristarain que muchos "jinetes salvajes" no han visto. Martín (Hache) será vista recién el año que viene. Paciencia.

El semillero

El año pasado, con Historias breves, irrumpieron en el circuito comercial otros tantos jóvenes directores dando aire fresco y esperanza de futuro. Ya están en carrera los cortos ganadores del Concurso 1995 del INCAA. Son: Trece segundos del rosarino Maximiliano González, Out Run del cordobés Pablo Belzagui, Aluap de Hernán Belón, Al cielo no de Gregorio

Cramer, Walk-Little-Man de Diego Creimer y Nicolás Theodossiv, Abrigo de Diego Panich, Líneas de teléfonos de Marcelo Brigante, Ratas de Diego Sabanés y Diego Fernández. Tanto te gusta ese hombre, animación de María Victoria Biagiola y Liliana Romero, Vete de mí de Alberto Ponce, Pavana para un hombre descalzo de Agustín Torre, Juntos, in any way de Rodrigo Grande, Fuera de Servicio de Javier Argüello, Alma Zen de Gianfranco Quattrini, Una historia de tango de Hernán Vieites y El bote de los cordobeses Alfredo Marcoleta y Alejandro Pury. ¿Quién dijo que todo está perdido?

Fenómenos rojos en Donostia

En el Festival Internacional de Cine de San Sebastián -entre el 19 y el 28 de setiembre próximo- habrá tres secciones de retrospectiva muy interesantes. La primera es un homenaje a Tod Browning, el mítico director y creador de Drácula y Fenómenos (Freaks). La segunda es "La pesadilla roja" y se refiere a



unos raros y no menos sugestivos films de propaganda anticomunista durante el reinado del senador yanqui Joseph McCarthy por un lado,

y de los años de Francisco Franco por el otro. Completa una serie de diez películas que se las creía perdidas y que fueron recobradas por el proyecto Lumiere, con el aporte de los más importantes archivos de películas de Europa. A cuatro años de Un lugar en el mundo, la Argentina volvería a figurar con el film de Alberto Lecchi, El dedo en la llaga. Otros títulos que se

podrían ver son Despábilate amor, de Eliseo Subiela, y Al corazón, la cabalgata tanguera de Mario Sábato.

El acto Vice Versa

En la reciente retrospectiva de Alejandro Agresti exhibida con gran éxito en la Lugones se vieron, entre otros films no estrenados en Buenos Aires, El acto en cuestión (1993) y Buenos Aires Vice Versa (1996). Existe la posibilidad -cada vez más cierta, luego de tantas postergaciones e indecisiones- que estas dos joyas se estrenen por fin en Vice Versa, perdón, en Buenos Aires y zona de influencia. Agosto y setiembre serían los meses elegidos para mostrar el público argentino estas películas. Mientras tanto Agresti no descansa y sigue con el rodaje de Un día para siempre, con Carlos Rofé (genial en El acto en cuestión) y la impagable Mirtha Busnelli.

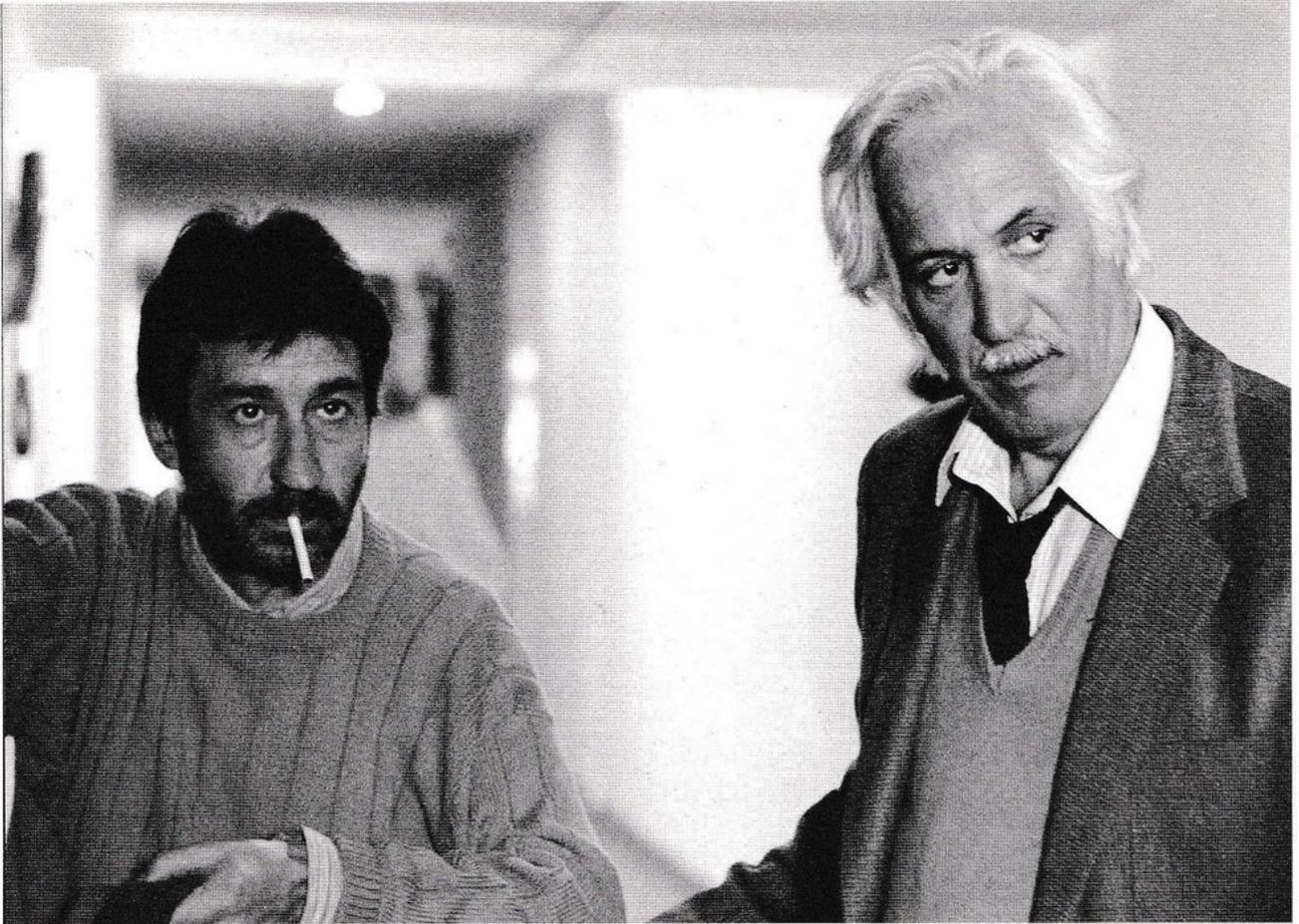
Por otra parte, Buenos Aires Vice Versa ha sido invitada a FestRío Film Festival (Brasil), Giffoni Film Festival (Italia), Festival de Films de Montreal (Canadá), Festival Internacional de Cine de Gijón (España) y Goteborg Film Festival (Suecia, en febrero del '97). Buen Viaje.

Fernando Brenner

Librería



Corrientes 1555 Tel/Fax: 371-7098



Cine Argentino: El dedo en la llaga - Al Corazón - De mi barrio con amor

Usábamos el corte de mangas. Itálico. Felliniano. Italia nos había influido a partir de las grandes oleadas inmigratorias, se había encarnado en nuestra cultura hasta dar con la más genuina expresión creadora argentina en el campo de lo popular, el tango. Hoy de moda - puro cuento- no por casualidad, porque hace unos años triunfó en el mundo. Cruzábamos un brazo sobre el otro para mostrar enojo, burla, desprecio. Cuando pretendíamos dejar claro que habíamos jodido a alguien que nos había querido joder.

Teníamos una variante, llevar la mano abierta a la entrepierna y sacudirla mientras, hacia adelante, movíamos la cadera. Era más guaso, pero nos identificaba junto al corte de mangas en el momento de la reivindicación, así fuese ilusoria.

Era felliniano. Porque cuando las generaciones herederas de la inmigración corrían el riesgo de perderlo llegaron *Los inútiles* con Albertone, el inefable Sordi, el *laboratori* ofensivo lanzado con el corte de mangas, frente a la furia de los laburantes de por vida.

Era nuestro, por fin. Porque era importado, pero lo hicimos propio. Porque se hizo carne en el diario vivir. Porque terminó, asimilado, a nuestra cultura.

Ahora bajamos dos dedos del lado derecho y dos del lado izquierdo. Queda, enhiesto, el dedo mayor. Es el famoso fuck-you, impuesto por el vendaval de imágenes ajenas que se abate sobre nosotros. Importación sin raíces, ausencia de carnadura, gesto del Imperio que las colonias repetimos como muñequitos a cuerda. Gesto que hace Grandinetti desde un afiche ajeno. Producto para ganar mercados en la aldea global dominada siempre por los mismos. Imagen sin sustancia, movimiento falso en la nada propia.

A la izquierda de estas líneas hay dos fotos. A la izquierda de esas fotos hay dos gallegos, inconfundibles, por suerte para ellos. El de abajo, cómico de la legua en la desolación del tercer mundo, parece vestido por Hugo Boss (imagen reveladora del "producto"). A la derecha hay dos argentinos. Uno es irremediamente de acá. Se nota en el gesto y en la mirada. Se evoca en su voz. El otro es del mundo globalizado. Sin diferenciación.

No es culpa del actor. Es el cine argentino en una de sus variantes. La otra, en los dos últimos títulos que encabezan esta reflexión, es la huída hacia la madriguera. La melancolía de los barrios que han pasado.

Es hora, otra vez, de encontrar un lugar en el mundo, y hacer el tomá de acá al tren que trae a la Tulsaco de todos lados, de ningún lugar.

Antonio Palau

El Hecho y

ACLARACIÓN: SOBRE EL CIERRE DE ESTE PRIMER NÚMERO COMPRÉ EL AMANTE, DESPUÉS DE MESES DE NO LEERLA, POR ESA LEY NO ESCRITA DEL PERIODISMO QUE OBLIGA A CONOCER EL PRODUCTO DE LOS OTROS. SORPRESA: UNA SECCIÓN LLAMADA CRÍTICA DE LAS CRÍTICAS. EN 1993 TRABAJÉ EN ESA REVISTA, Y ADEMÁS DE ACLARARLE A QUINTÍN QUE **MAD DOG AND GLORY** ERA UNA COMEDIA, DELICIOSA PARA MEJOR (COSA QUE ESCRIBÍ DESPUÉS PERO NO ME RECONOCIÓ), Y DE REVELARLE EL SENTIDO DE **UN MALDITO POLICÍA** (COSA QUE LO ENARDECÍÓ, AUNQUE FUE PUBLICADA), LE PROPUSE ALGUNAS SECCIONES QUE NO TUVIERON ECO. ENTRE ELLAS, LA QUE DA TÍTULO A ESTA SECCIÓN Y QUE AHORA ME ENCUENTRO, EN SU REVISTA, CON OTRO NOMBRE.

Con el tiempo, el cine que oliera intelectual cayó en desgracia. He oído últimamente a muchos ex consumidores del cine "culto" proferir frases como: "Me tenía que bancar al plomo de...", y los puntos suspensivos se completan con nombres como Godard, Antonioni o Bresson (...)
Pecados capitales es una película que tiene todos los ingredientes de las fórmulas taquilleras (...) Pero tiene mucho más que eso. Tiene a Darius Khondji, la estrella de los fotógrafos del momento. Y el fotógrafo se luce todo lo que puede, inventando una fotografía de las sombras como si el expresionismo alemán renaciera con su sed de artificio. Tiene un sonido envolvente y dirigido que produce una notable sensación de presencia. Tiene citas literarias y religiosas. Y tiene un mensaje poderoso. Es una película que destila moral e ideología (...) Transmite una cosmovisión sólida, dispara mecanismos de identificación social (...)

... este mamotreto subrayado, sin contradicciones y mucho más retórico que es Pecados capitales.

El amante N° 51

poderoso, destila moral e ideología, sobre todo transmite una cosmovisión sólida y dispara mecanismos de identificación social, pero...es un mamotreto.

Abandono. Que lo entienda su abuela.

Acá, otra vez, no se entiende bien o yo estoy cansado. Q. dice que la película *Los sospechosos de siempre* le da a la policía las mismas claves... ¿A qué policía? ¿A la que está dentro de la película? ¿A la Federal? ¿Cómo puede la policía tener las claves de un film llamado *Los sospechosos de siempre*? ¿O es que Corach y Pelacchi, maldita sea, se han vuelto también críticos de cine?

Sin embargo, el párrafo puede ser revelador. Quizás sean las propias limitaciones lo que impide a Quintín comprender *Los siete pecados capitales*. Lo remitimos a la nota de Costantini en este número.

Los sospechosos de siempre (...) le da a la policía las mismas claves que al espectador y si ambos no descubren la verdad es por sus propias limitaciones...

El amante N° 51

el Comentario

LO CIERTO ES QUE LA IDEA NO PERTENECE A ELLOS NI A MÍ. MI PROPUESTA INCLUÍA UN HOMENAJE -QUE AHORA MATERIALIZO- A DANTE PANZERI, CREADOR DE UNA SECCIÓN EN EL GRÁFICO HACE MÁS DE TREINTA AÑOS, Y A QUIEN SEGUÍ EN MI ADOLESCENCIA HASTA SAN ANDRÉS PARA ESCUCHARLO POR PRIMERA VEZ. SI NO ADIVINARON, LA SECCIÓN SE LLAMABA, JUSTAMENTE, EL HECHO Y EL COMENTARIO. SOSPECHO QUE QUINTÍN Y SU REVISTA YA SE ABONARON A ESTAS PÁGINAS.

ROBERTO PAGÉS

...Ed Wood ha llegado a ser un mito contemporáneo tan sólido como Valentino, Marilyn, James Dean, Gardel.

Fernando Peña en Film N° 11

El joven colector Peña riega los geranios fuera de la maceta, como decía Tato Bores. Mito es "ficción alegórica (...) la cual tiene una fuerza creadora e incluso mágica en que queda impregnado el pueblo que la crea, rigiendo su vida y conducta" (Salvat). Difícil pensar en la potencia del imperio yanqui con la fuerza creadora y mágica de un pelotudo semejante como Ed Wood. Eso sí: colectiveros y feriantes, tacheros y bailaneros, llevan la foto de Wood al lado de la de Gardel. Dicen que también está Leguisamo.

...el film de Lecchi refleja un mundo pequeño en el que, en plena era menemista, queda lugar para la utopía. Como Tango feroz y Caballos salvajes, puede convertirse en un boom de boletería.

Publicidad en los diarios sobre *El dedo en la llaga*

Estas frases de publicidad se la atribuyeron a Luciano Monteagudo de Página 12. La verdad es que Luciano escribió, entre otras cosas, que el personaje de Grandinetti es un estereotipo, que los españoles que trabajan en el film se justifican únicamente por la coproducción, que el tratamiento que se hace de los adolescentes responde a la concepción superficial con que la televisión ha impuesto a ese grupo de edad, que tiene solvencia narrativa y profesionalidad técnica pero cae en los lugares comunes y los clisés que dictan, "desde sus lugares de poder, la televisión y la publicidad".

En el país "se igual" de Minguito Tinguitella y Carlos Menem, ¿cómo se llamará a esta tropelía?



Ventajas exclusivas para Ud.
En 486 y Pentium ...
algo superior en Multimedia y Sonido

MAX PRECISION S.A.

Estados Unidos 800
(1101) Buenos Aires
ARGENTINA
Tel: 300-5656

La yapa



Truffaut: En *La sombra de una duda* hay una cuestión de detalle que me preocupa; en la primera escena de la estación, cuando llega el tren del que va a descender el tío Charlie, hay una enorme humareda negra que sale de la chimenea de la locomota y, cuando el tren se acerca, oscurece todo el andén. Tengo la impresión de que era una cosa deliberada porque, al final de la película, en la segunda escena de la estación, cuando el tren se va, sólo hay un poco de humo blanco.

Hitchcock: Efectivamente, para la primera escena había pedido mucho humo negro; es una de estas ideas por las que uno se molesta mucho sin que luego se adviertan, pero aquí tuvimos suerte: la posición del sol produjo una bonita sombra sobre toda la estación.

Truffaut: ¿Esta humareda negra puede traducirse por "aquí está el diablo que entra en la ciudad"?

Hitchcock: Sí, naturalmente. En el mismo orden de ideas, en *Los pájaros*, cuando Jessica Tandy se va en su camioneta después de haber descubierto el cadáver del granjero, ha recibido un auténtico choque y, para preservar esta emoción, hice salir humo del tubo de escape del coche y también polvo de la carretera. Esto contrasta con la apacible escena de su llegada: la carretera ligeramente húmeda y sin humo en el tubo de escape. (...)

Hitchcock: Cuando abordo cuestiones sexuales en la pantalla, no olvido que, también ahí, el suspenso lo es todo. Si el sexo es demasiado llamativo y demasiado evidente, no hay suspenso. ¿Por qué razón elijo actrices rubias y sofisticadas? Buscamos mujeres de mundo, verdaderas damas que se transformarán en prostitutas en el dormitorio. La pobre Marilyn Monroe tenía el sexo inscripto en todos los rasgos de su persona, como Brigitte Bardot, lo que no resulta muy delicado.

Truffaut: Es decir, usted desea ante todo conservar una paradoja: ¿mucho reserva aparente y mucho temperamento en la intimidad?

Hitchcock: Sí, y creo que las mujeres más interesantes, sexualmente hablando, son las mujeres británicas. Creo que las mujeres inglesas, las suecas, las alemanas del norte y las escandinavas son más interesantes que las latinas, las italianas o las francesas. El sexo no debe ostentarse. Una muchacha inglesa, con su aspecto de institutriz, es capaz de montar en un taxi con usted y, ante su sorpresa, desabrocharle la bragueta.

Truffaut: Comprendo muy bien su punto de vista, pero no estoy seguro de que la mayoría comparta sus gustos. Me parece que al público masculino le gustan las mujeres de aspecto muy carnal, y ésto queda confirmado por ciertas mujeres que llegaron a ser estrellas, aunque sólo rodaban casi siempre malos films (...)

Hitchcock: Es posible, pero usted mismo dice que no pueden rodar más que películas malas. ¿Por qué? Porque con ellas no puede haber sorpresa, y por tanto, buenas escenas; no se produce con ellas el **descubrimiento** del sexo.

de **El cine según Hitchcock**
de Francois Truffaut, Alianza Editorial

Cine Club "Utopía"

Sarmiento 3419 - Cap. Fed.

Funciones los Viernes a las 21:00 (Video)

05/7: **Kaos**. Dirección: Paolo y Vittorio Taviani

12/7: **Accatone**. Dirección: Pier Paolo Pasolini

19/7: **El pisito**. Dirección: Marco Ferreri

26/7: **Violación en primera página**. Dirección: Marco Belocchio

02/8: **Padre Padrone**. Dirección: Paolo y Vittorio Taviani

09/8: **El cochecito**. Dirección: Marco Ferreri

l i b r o s
gandhi

Av. Corrientes 1551
(1042) Tel. 374-7501

Eva: Soy una gran chica.
Cary: Sí, y en todos los lugares indicados también.
(se besan)
Eva: Vos sabés, esto es ridículo. Vos lo sabés.
Cary: Sí.
Eva: Me refiero a que nos acabamos de conocer.
Cary: Correcto.
Eva: ¿Cómo puedo saber que nos sos un asesino?
Cary: No lo sabés.
Eva: Quizá estás planeando asesinarme aquí mismo, esta noche.
Cary: ¿Podría?
Eva: Por favor, hacelo.
(se besan)
(...)
Eva: Quiero saber más sobre vos.
Cary: Bueno, ¿qué más querés saber?
(se besan)
Eva: Sos un hombre de la publicidad. Es todo lo que sé.
Cary: Correcto. Es un poco inestable.
Eva: ¿Quién no lo está?
Cary: ¿Qué más sabés?
(se besan)
Eva: Tenés gusto en la ropa... gusto en la comida...
(se besan)
Cary: Y gusto en las mujeres. Me gusta tu sabor.
(se besan)
Eva: Sos muy vivo con asesinos, podés obligarles probablemente a hacer cualquier cosa para vos...
(se besan)
Eva: ...venderles cosas a la gente que no necesita, hacer que las mujeres que no te quieren se enamoren de vos...
(se besan)
Cary: Estoy empezando a pensar que me pagan menos de lo correcto.



La Vereda de Enjrente - Colección - N° 1



INTRIGA INTERNACIONAL
(NORTH BY NORTHWEST)
CARY GRANT Y EVA MARIE SAINT
1959