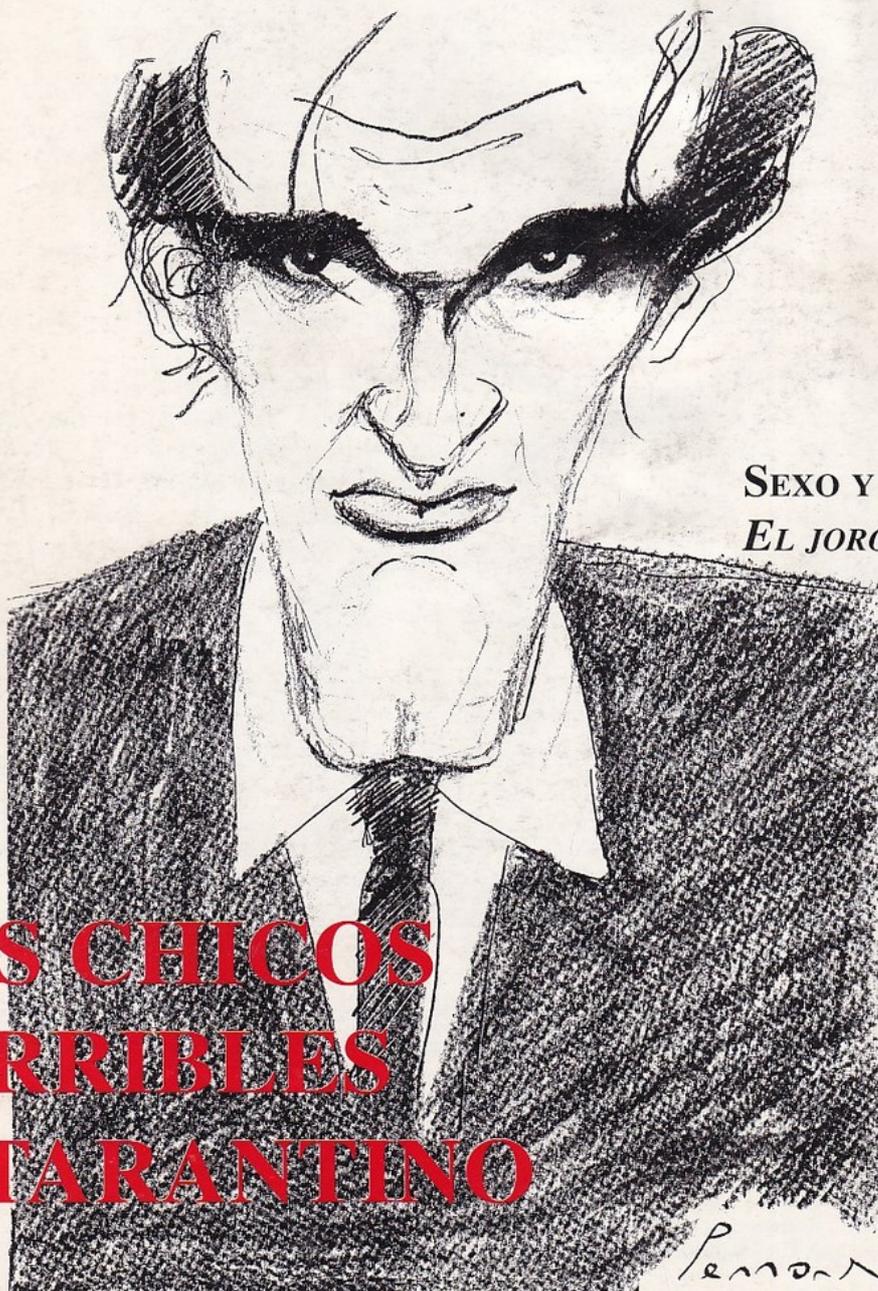


# La Vereda de Enirente

CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

Director: Roberto Pagés



SEXO Y VIOLENCIA

*EL JOROBADO DE NOTRE DAME*

BRIAN DE PALMA

¿MISIÓN IMPOSIBLE?

LA TETA Y LA LUNA

UN ANÁLISIS

LOS CHICOS  
TERRIBLES  
DE TARANTINO

DÍA DE LA INDEPENDENCIA: 4<sup>TH</sup>, JULY - WOODY, EL TÍO VIEJO: PODEROSA AFRODITA

MALASANGRE: EL HECHO Y EL COMENTARIO - REPORTAJE: CHAMUYANDO CON PERRONE



**La Vereda de Enjente** es una revista de Hitch Publicaciones, dirigida por Roberto Pagés. Con la colaboración de Gustavo Constantini, Lucio Schwarzberg, Eduardo Rojas, Isabel Boschi, Fernando Brenner 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:** *Día de la Independencia* (pág. 3) - *Poderosa Afrodita* (pág. 4) - *Twister* (pág. 7) - *El Jorobado de Notre Dame* (pág. 8) *Misión Imposible* (pág. 17). **Notas:** *Misión: Brian De Palma/Doble de cuerpo* (pág. 12) - *Quentin Tarantino/Los chicos terribles* (pág. 18) - *La Teta y la Luna* (pág. 24).

**Reportaje:** *Chamuyando/Raúl Perrone* (pág. 26). **Polémicas:** *Malasangre/El Hecho y el Comentario* (pag. 29).  
Concurso: *Vientos del sur* (pág. 30) - Para mirarlas por TV (pág. 31) - Fotogramas de acá (pág. 33) - La yapa (pág. 34) Para coleccionar (pág. 35 y 36).

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 - 2° "A" - (1175) Cap. Fed.** - Tel. 862-9346

**AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas**

# DÍA DE LA INDEPENDENCIA

**Comunicado N° 1.** A partir de las 0500 de hoy quedan abolidos el 9 de Julio argentino, el 14 de Julio francés, el 18 de Julio uruguayo, y cualquier otra fecha patria, de cualquier país, caiga o no en julio. (Se autoriza, por única vez, a los argentinos que sospechaban desde antes sobre esta resolución (especialmente desde 1989), a consolarse diciendo "Yo se los dije". A los que no, no).

**Comunicado N° 2.** Se establece el 4 de Julio como Día de la Independencia Universal y no sólo de los Estados Unidos. Do you understand, motherfuckers?

**Comunicado N° 3.** Sabemos que nuestro presidente, Bill Pullman, tiene cara de idiota toda la película, pero no nos interesa, fuckin'niggers. Ya habrán escuchado que el hombre supo qué hacer en Irak: aplastar a esos malditos árabes que nos querían robar el petróleo y entretenerlos a ustedes con la CNN para que no sufran.

(¿Acaso cara de qué tenía Reagan? y ¿Clinton no parece Troy Donahue sin Sandra Dee?)

**Comunicado N° 4.** Es obligatorio de toda obligación ver la película, aunque se aburran como ostras en los momentos sin video-games. También lo es comprar los CD Rom que vendrán y todo el merchandising ad-hoc. Para eso hemos gastado la maldita money. Bussiness are bussiness.

**Comunicado N° 5.** Sepan, y si no se lo haremos saber por el ass, que nuestros valores son los únicos: nuestra gente de pueblo es borrachina pero dará la vida por la patria y la humanidad; la foto de sus hijos estará sobre el tablero de mando del avión más sofisticado; Our President se pondrá al frente como el Gendarme del Universo; el ecologista andará en bici pero sabrá descifrar cualquier intrincado mecanismo tecnológico. La Cruz electrónica será la verdadera Luz que aniquilará a los invasores (si no la vieron fijense bien cuando el estallido final). Los negros no nos gustan mucho, lo reconocemos, pero este año hay elecciones y los son of a bitch siempre votan por los democrátas, como habrán escuchado en la movie. Por eso los hicimos simpáticos y valientes.

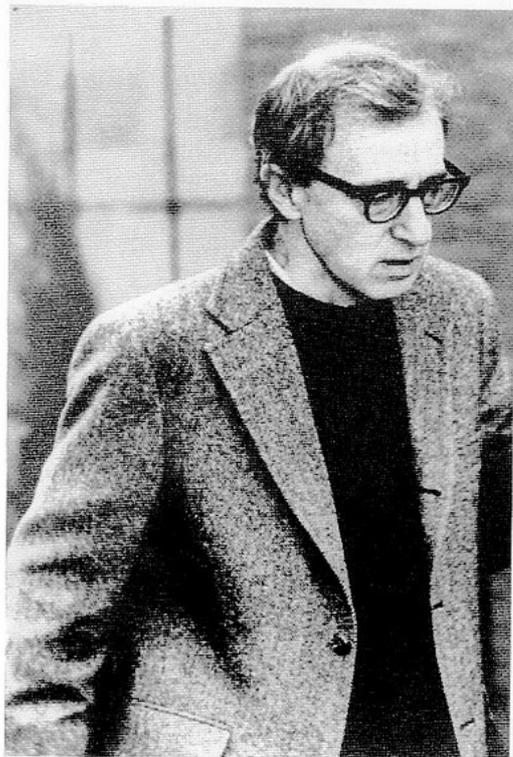
**Comunicado N° 6.** Todo, pero todo, lo que viene de afuera y es ajeno a nuestras creencias, es malo. Sólo a ese judío roñoso y seguramente comunista de Spielberg se le puede ocurrir que los marcianos son buenos. De todas formas pusimos un judío bueno e inteligente. Ya saben: las elecciones de noviembre.

**Comunicado N° 7.** No estamos solos. En el patio trasero tenemos gente de reserva: el rey petiso, que hace siete años era peludo como un gorila y decía no serlo, y ahora está pelado y lo es. Sólo un subnormal y barbudo caribeño se empeña en negar nuestro maravilloso american way of life. Ya caeremos sobre él, maldito sea.

**Comunicado N° 8.** Acostarse temprano.

## WOODY, EL TÍO VIEJO

por Eduardo Rojas



Iba a comenzar reseñando la historia de la nueva película de Woody Allen: un periodista deportivo neoyorquino (Lenny, el mismo Woody), casado con una mujer bella y fría como las estatuas de la galería de arte que administra (Amanda, por Helen Bonham Carter). Una vida grata y trivial: los problemas de Lenny y Amanda parecen oscilar entre la mudanza desde Manhattan hasta Tribeca, conseguir los fondos para inaugurar su propia galería o sobrellevar la rutina de una vida

social brillante y vacía. Hasta que la pareja decide adoptar un hijo, el que con el tiempo despertará en Lenny una obsesión: conocer a la madre biológica del chico.

Y allí podría decir que empieza la película. Y podría continuar reseñando: el coro griego que comenta jocosamente la historia. La madre prostituta, tan grosera y vital como inocente; una variante alleniana de un tema clásico en la literatura y el cine: la puta buena que busca reencauzar su vida. Podría hablar entonces de la magnífica Mira Sorvino: su belleza, su sensualidad, que contrasta con la frigidez de Amanda. Y podría seguir así con la reseña, pero creo que no vale la pena. Se me ocurre pensar que todo espectador medianamente informado ya sabe la historia porque los diarios se han ocupado de contarla; pero sobre todo porque

ya conoce a Woody Allen y difícilmente espere sorpresas de él. Cada película suya es más de lo mismo: una receta uniforme sazonada con algún ingrediente distinto, que a veces mejora el original y otras no.

¿Por qué entonces, me pregunto, esa expectativa, ese regocijo que precede, al menos en Buenos Aires, al estreno de cada película de Allen? ¿Se justifica tanta devoción en torno de estas historias de gente maniática y provinciana? ¿Cuál es el atractivo de los personajes de Allen, esos pequeños *Madame Bovary* encerrados en Manhattan, sin sobresaltos económicos, obsesionados por la contemplación de su propio ombligo, relacionados con el resto del mundo únicamente a través de la pantalla de la CNN?

Recuerdo aquellas primeras películas de Allen, esas historias de humor disparatado y fresco como *Bananas* o *Robó, huyó y lo pescaron*, llenas de gags y humor verbal, a menudo malogradas por una narración torpe, atomizada, carente de una idea central. Sin embargo muchos creyeron encontrar detrás de ellas a un genio, un continuador de Groucho Marx o Buster Keaton. Tal vez el mismo Woody se lo creyó y comenzó a filmar películas presuntuosas y narcisistas como *Dos Extraños Amantes* (*Annie Hall*) o *Interiores*, que le dieron un equívoco prestigio de artista, sucesor de Bergman en nuestro escuálido imaginario cultural de la época.

Al mismo tiempo, las peripecias de su vida privada, sus sucesivas parejas, sus gustos personales, eran consumidos en Buenos Aires, esta Manhattan del culo del mundo, como una especie de emblema, un modelo de vida. No es exagerado decir que Woody Allen pasó a ser, al menos para el espectador porteño ilustrado -esa abstracción- una especie de oráculo; cada película suya se esperaba como un mensaje que contuviera una pequeña revelación, una guía que nos indicara por donde seguir en una época oscura (hablo de los años '70 y principios de los '80).

Y mientras tanto Woody siguió viviendo, y aprendiendo a narrar cinematográficamente. Y así, mientras sus recetas de vida explotaban como pompas de jabón al compás del derrumbe de su pareja "perfecta" con Mía Farrow -un modelo de matrimonio moderno, con espacios para todo: los hijos, la soledad, el desarrollo individual, las discusiones de pareja- sus películas se fueron despojando de pretensiones, adquiriendo una fluidez narrativa, una calidez, una humanidad de la que carecían al principio.

Parece que a medida que Woody se va haciendo viejo aprende que no hay recetas para vivir y rescata para sus personajes momentos fugaces de amor, de esperanza, de humor, dentro de un tono general melancólico y escéptico. Y logra entonces sus mejores films: *Anna y sus hermanas* y *Crímenes y Pecados* (no importa para el caso la cronología de su vida; si estaba en ese momento con Diane Keaton, Mía Farrow o Soon Yi). En ellos aparecen sus personajes de siempre con una vitalidad, una profundidad, que tal vez no se vuelva a repetir: los angustiados por la soledad o la muerte, los humillados, los exitosos -casi siempre frívolos y estúpidos- las mujeres distantes o sensuales (¿Cómo olvidar a Bárbara Hershey en *Anna y sus hermanas?*), temibles o deseables pero siempre



dominantes, en el centro de la escena como la misma Lisa de Mira Sorvino en *Poderosa Afrodita*. Pero todos ellos envueltos en un aire nostálgico de desesperanza, de inevitabilidad. Allen ya no pontifica, se resigna a lo que sucede con la vida, con el amor. Los sentimientos son arbitrarios, incontrolables, fugaces. El amor y el desamor pasan rápida y misteriosamente por el corazón de Woody y sus personajes. Este tránsito deja huellas de dolor y nostalgia, de estupor ante lo precario. Su humor, siempre presente, se tiñe de esta vena melancólica.

Jean Renoir, con una visión parecida de los sentimientos, se regocijaba ante esa precariedad. El amor se espumaba como las burbujas del champagne francés en una fiesta -la vida- que se debía disfrutar

hasta el final. Allen, cargando sobre sus pequeñas espaldas con toda la melancolía judía, no se decide a entrar de lleno en la fiesta ni tampoco a irse. Pasea por el borde de la pista, va, vuelve. Y cuenta historias, historias ambiciosas como *Anna...* o *Crímenes...*; o pequeñas y encantadoras como *Broadway Danny Rose* o *Días de Radio*. De puro humor risueño y absurdo como *Zelig*, o paródicos homenajes al cine de los grandes: Buster Keaton en *La Rosa Púrpura de El Cairo* o Hitchcock en *Misterioso Asesinato en Manhattan*.

Historias breves, acotadas, pincelazos balzacianos imperfectos; algunos brillantes, otros fallidos como *La otra mujer* (?), pero por sobre todo historias, cuentos, narraciones sobre la vida de la gente.

Y ese es, creo, el encanto del Woody Allen maduro, casi anciano, de *Poderosa Afrodita*: aquel intelectual egocéntrico que a veces parecía aplastar su mejor humor en el mar de la trascendencia, ha devenido con los años en un narrador de historias. Uno de esos tíos viejos como los que hay en casi toda familia grande. Un tío bohemio y grandulón al que todos esperan para que venga con sus cuentos a encantar las reuniones familiares.

Y al tío Woody le perdonamos todo: las pequeñas mentiras que adornan sus relatos, su autoindulgencia, sus repeticiones y lagunas. Como por ejemplo en *Poderosa Afrodita*, la artificial reconciliación de Lenny y Amanda, una solución que no convence ni a sus propios personajes y que decepciona a los espectadores, que estábamos preparados para ver a Lenny cambiar a Amanda por Lisa. O que la propia Lisa encuentre su salvación en un amor que baja literalmente del cielo, en un helicóptero milagrosamente averiado. Tal vez Allen fuerce este final de cuento de hadas para volver a machacar sobre la inestabilidad de los sentimientos, sobre el azar como único motor de la vida, como parece subrayarlo con el enroque de hijos que realizan Lenny y Lisa sobre el final.

Si no fuera por el humor, ese humor leve, distendido, amable, del mejor Allen, que recorre toda la película, la historia correría el riesgo de derrumbarse en la pacatería de una telenovela de la tarde.

Pero lo bueno es que el tío Woody ha vuelto con sus cuentos, con sus personajes increíbles tan parecidos a nosotros: pequeños, provincianos, gobernados por el azar, disfrutando a veces de momentos fugaces de amor, de esperanza, de humor.

---

*Mighty Aphrodite*, EE.UU., 1995. Escrita, dirigida e interpretada por Woody Allen, con Helena Bonham Carter, Mira Sorvino, Olympia Dukakis, y otros. Fotografía de Carlo Di Palma.

# LOS CAFÉS DE DELLEPIANE



## Licor de Café al Coñac **TRES PLUMAS**

*Una Señora copita!*

*Otras Señoras copitas: Licor de Café a la Naranja y Licor de Café al Whisky*

Pedidos : 342-0512 , 343-1693 , 345-0912 , 334-8517, 331-5176

 **DELLEPIANE**

TWISTER, de Jan de Bont

# Twister: la fe prehistórica

**"Una comedia y una historia de aventuras son bastante parejas. Lo que difiere es la situación peligrosa en una aventura, enredada en una comedia. Pero tanto en un caso como el otro lo que se ve son nuestros congéneres en situaciones inhabituales."**

**Howard Hawks.**

Cuando era chico vi como catorce veces una película de Howard Hawks que se llamaba *Hatari!*, en la que John Wayne era un cazador de rinocerontes vivos: los perseguía con un lazo, atado a una silla instalada sobre el capot de su *LandRover*, como si fuera Hemingway pescando tiburones. La cámara de Hawks viajaba en la camioneta, a veces adentro de la cabina y a veces afuera, detrás de Wayne. No era exactamente una toma subjetiva; era más bien una puesta de cámara "moral" (qué fanfarronada): la cámara de Hawks acompañaba la aventura.

Un primer comentario para Jan de Bont, el director de *Twister* y de *Máxima velocidad*. No me animo a juzgarlo, ni a vaticinarle ningún futuro, ni a compararlo con Hawks. Pero su cámara tiene el mismo compromiso con la aventura que tenía la cámara de Hawks en *Hatari!*: viaja en la camioneta, junto a los cazadores de tornados, como antes viajaba en el colectivo-bomba. En *Twister*, a diferencia de lo que sucedía en *Máxima velocidad*, nada obliga a nadie a andar metido en esa locura de perseguir tornados. Todos - o casi - van encantados a la aventura.

Un mediodía de este último verano, en Mar del Plata, vimos llegar desde el sudeste una tormenta. Nos cubrió, nos desbandó y después de una lluvia torrencial, el cielo escampó. Pero las nubes quedaron merodeando, y al rato volvieron. Nos metimos en un parador de madera, un restorán con tejado a cuatro aguas y ventanales amplio. Durante un minuto o dos, -no lo sé-, las ventanas comenzaron a vibrar y a sacudirse como si estuvieran vivas y hubieran sido poseídas por un ataque de epilepsia. El techo crujió -parecía que iba a desprenderse- y las luces parpaderaron. Pasó. Al salir, vimos un kiosko playero que había sido volteado por el viento. Al kioskero se lo llevó una ambulancia, con una costilla rota. En algún momento de la película -en una de las pocas pausas pueblerinas de la frenética persecución-, dos de los cazadores miran hacia el cielo, hacia unas nubes tormentosas que se abren y se cierran, elaborando la alquimia de vientos que desata los

tornados. Los rostros de los hombres son iluminados por una luz verde, sobrenatural; resplandor de la luz también verde del cielo. No es la iluminación blanca de la luz divina sino el color empetroado del desorden natural.

¿Qué tiene de fascinante esa descomposición del orden natural? No lo sé, pero es inevitable padecer, frente al caos, un sentimiento de religiosidad primitiva, para nada vinculada con un dios antropomorfo sino con el panteísmo. *Twister* contagia ese sentimiento: el de acercarnos a los bordes de la naturaleza pura.

En otro momento de la película, el meteorólogo Bill Paxton dice de sí mismo y de sus compañeros algo así como: "Allá vamos. Seguro que no faltará quien diga que somos el hombre intentando dominar a la naturaleza". Ironía sobre sí mismo y camorra para un espectador pretencioso como yo.

Es cierto que controlar a la naturaleza para salvar vidas es la excusa que impulsa a estos cazadores. Pero ni los meteorólogos ni la película se creen demasiado esa coartada científico-moral. Basta con observar el aparato inventado por Bill Paxton para medir el interior del tornado - parece un artefacto del hogar, un tanque de fibrocemento cargado de centenares de aceradas bolas de *flippers* - para darse cuenta de que a nadie de adentro o de afuera de la película le importa mucho el problema científico. Es sólo una buena excusa para ir al cine, para hacer una película o para perseguir a un tornado. La ironía de Bill Paxton es certera: en *Twister*, nadie intenta controlar a la naturaleza. Apenas está la voluntad morbosa de mirarla desde adentro, así como Odiseo quería escuchar a las sirenas, y sobrevivir.

**Lucio Schwarzberg**

---

*Twister*. EE.UU. 1996. Dirigida por Jan de Bont, con Helen Hunt, Bill Paxton, Jami Gertz y Cary Elwes - Guión de Michael Crichton y Anne-Marie Martin - Música de Mark Mancina - Fotografía de Jack N. Jreen -

# ESMERALDA EN EL CADALSO

por Lucio Schwarzberg

Esmeralda es un tono de verde. Hasta ahora, en las películas Disney (y tal vez en alguna otra tradición iconográfica que no conozco) el verde era el color de ojos de la envidia y la traición. El último malvado de ojos verdes ha sido Skar, el tío del *Rey León*. En *El jorobado de Notre Dame*, por primera vez, el verde es el nombre y la mirada de la belleza y la virtud: Esmeralda.

Esmeralda es una bailarina gitana. Una marginada que vive al amparo de la Corte de los Milagros -una cofradía de lúmpenes que habita en las catacumbas de París- y se gana la vida exhibiendo su cuerpo a cambio de monedas. Su belleza y su temperamento son tan poderosos como para modificar los destinos de los hombres que la conocen: un inquisidor -Frollo-, un mercenario -Febo- y un huérfano contrahecho -Quasimodo- que vive recluido en el campanario de la catedral.

Quitémonos rápidamente de encima lo que estorba por obvio. Como toda la línea de productos marca *Disney sin Disney* -las que se realizaron desde la llegada de Michael Eisner, Jeffrey Katzenberg y Peter Schneider a la dirección de la productora-, *El jorobado...* es una película políticamente correcta. Un manifiesto contra toda forma de discriminación -de las minorías étnicas, de las mujeres o de los discapacitados- y, de paso, una propaganda contra el acoso sexual. (Del mismo modo, *Pocahontas* es un acto de reconciliación cultural, y de paso un relato de los orígenes de la gran nación; así como *El Rey León* es una obra de divulgación de los beneficios del desarrollo autosostenido y de la protección del ecosistema).

*El jorobado...*, *El Rey León* y *Pocahontas* integran una trilogía temática, tal vez involuntaria, sobre el deseo y el poder. Como tercera parte de la serie, *El jorobado...* no es exactamente una novedad Disney. La novedad es la trilogía. Nunca antes,

hasta *El Rey León*, la Disney se había atrevido a meterse tan explícitamente con el tema del poder político. Tampoco hubo ninguna otra heroína Disney tan sensual como Pocahontas. Ambas películas cuentan historias inspiradas en obras de Shakespeare: *El Rey León* en *Hamlet*; *Pocahontas* en *Romeo y Julieta*. En el caso de *El Rey León*, esta fuente argumental permite estilizar el relato, evitar la referencia literal y dotarlo de esa condición elusiva que universaliza a la tragedia.

*El jorobado...* vincula los temas del deseo y del poder en un sólo relato y es la película Disney que llega más lejos en su exposición. Sin embargo, es la más imperfecta de las tres.

## ¿Qué es y qué no es de Disney en *El Jorobado*?

Aunque sea una respuesta redundante, en *El Jorobado...* es de Disney lo que siempre fue de Disney. Es algo más que el estilo: es la cita. La cita es el estilo.

Disney se cita a sí mismo. Se cita literalmente. Hay personajes secundarios de Disney que reaparecen en sucesivas películas como si fueran actores componiendo nuevos papeles. Por ejemplo, los cuervos que enseñan a Dumbo a volar son los mismos "actores" que asisten a Mowgli en *El libro de la selva*. En algunos casos, el recurso podría atribuirse a una cuestión de estilo de dibujo, de dirección de arte. Así sucede en aquellas películas *Disney con Disney* que dirigió Wolfgang Reitherman: Mowgli vuelve como Arturo en *La espada en la piedra*, y el oso Baloo vuelve como Little John en *Robin Hood*. La cita de las citas

podría ser interminable: la malvada Medusa de *Bernardo y Bianca*, por ejemplo, vuelve, más gorda, como la bruja Úrsula de *La sirenita*.

En *El Jorobado...* sucede algo así. La gárgola Víctor es un sincretismo del Genio de *Aladdin* y del Lumiere de *La Bella...*; Hugo es el jabalí Pumba del *Rey León* (si se presta atención, al principio de la película se podrá escuchar la misma pedorrera que afectaba a Pumba); Laverne es la Abuela Sauce de *Pocahontas*. Lo curioso es que, a diferencia de otros animismos de las películas Disney, estas gárgolas sólo existen para Quasimodo: son vidas imaginarias; son los amigos de los chicos.

También la orfandad y la muerte son de Disney. Los protagonistas infantiles de Disney son siempre huérfanos; en el mejor de los casos, huérfanos de madre. Y Disney se maneja con desparpajo frente a la muerte de la madre. La *Summa* de esta doble crueldad era, hasta ahora, como todo el mundo sabe, *Bambi*. Pues bien: ha llegado Quasimodo.



## Sobre la mujer

¿Qué ha cambiado con *El jorobado...*? Con la trilogía, ha llegado a su fin la misoginia. La última malvada de Disney fue la bruja Úrsula de *La sirenita*. Desde entonces, progresivamente, el mal ha recaído sobre unos varones que, además de malos, son cada vez más estúpidos.

Las peluñas de la *Disney sin Disney* han desarrollado una progresiva identidad sexual de sus mujeres, una suerte de secuencia ilustrada de la evolución del mono al hombre (en este caso, la evolución del pescado a la mujer): la sirenita Ariel desafía a su padre para ser antropomorfa y completarse físicamente; Bella -criada por un padre anómico- desafía a la sociedad para ganarse la libertad de leer -de pensar- y el derecho a ser reconocida como una humanidad dotada de "alma y espíritu"; Jazmín desafía a su padre para elegir a su marido; Pocahontas desafía a su padre para amar a quien desea.

¿Y Esmeralda? Esmeralda, a diferencia de sus antecesoras, no tiene padre. Esmeralda es una mujer a la par de los varones. Esmeralda deja atrás la misoginia que, desde Blancanieves, había caracterizado a Disney.

## El deseo

¿Qué más ha cambiado en Disney? La irrupción del sexo y del poder.

*El Jorobado...* es una película manchada de blasfemia y de lujuria. No sólo porque Frollo es un sacrílego descontrolado que mata a las puertas del santuario. No sólo porque Frollo delira de deseo ante la hoguera y jura poseer o quemar a Esmeralda (dos veces le ofrece el perdón a cambio del favor) después de haber pedido la protección de la Virgen María.

*El Jorobado...* carga con ese pecado delicioso que en las traducciones castellanas de Platón se dice concupiscencia. Es una apología de la lujuria. En esa catedral pasa de todo. Frollo manosea y besuquea a Esmeralda al pie del altar (sus manos lúbricas la inmovilizan por la espalda y le acarician el cuello) y, si hubiera podido, la habría poseído ahí mismo, bajo la luz extraordinaria de los vitrales de la catedral. Esmeralda y Febo tienen su primer *approach* -un tanto belicoso- en la nave principal de la iglesia. Se pelean, uno con la espada y la otra con el candelabro. "Uh -dice Febo- eso fue un golpe bajo". "¿Un golpe bajo?" -pregunta con ironía

Esmeralda- "¡Esto es un golpe bajo!"- y le tira un lanzazo a las bolas. Hasta las gárgolas andan alzadas: celebran e incitan la relación de Quasimodo con Esmeralda, y una de ellas -el chanchito Hugo- acosa a la cabra.

Y también está la fiesta. La fiesta de los bufones, la fiesta de los campesinos -dice Frollo-, la fiesta popular. Como en el Carnaval -lo dicen los juglares-, en esa fiesta se da vuelta el orden y todo lo prohibido puede ser.

Es que la culpa de todo la tiene Esmeralda. Como Carmen, como Salomé, Esmeralda exhibe su cuerpo para sobrevivir.

## El poder

Subida al cadalso, elevada por encima de la multitud, Esmeralda sólo tiene ante sí a Frollo. Una y otro ocupan los dos polos de la plaza. Esmeralda desobedece a Frollo y libera a Quasimodo del escarnio público. Es el fin de la fiesta. La multitud -una masa voluble, de sentimientos volátiles, víctima propiciatoria de un fascista como Frollo- hace silencio. "¡Justicia!" proclama Esmeralda, "¡Bufón!" le grita, y desata la persecución y el genocidio. Frollo, por atraparla, prende fuego a París y quema vivos a los campesinos que protegen a los gitanos.

Hay un tema cuáquero rondando esta película: la relación entre la justicia y la fe. ¿Es justa la justicia de los hombres? ¿Es Frollo la encarnación de la justicia terrenal? ¿Hay otra justicia que no sea la justicia de Frollo? ¿Hay una justicia natural, la que emana del santuario, la que da asilo a los perseguidos y a los marginados? ¿Tiene Frollo investidura para condenar a los hombres?

*El jorobado...* es, en este sentido, una película liberal, profundamente liberal. Una película que reivindica la libertad individual como una suerte de sacramento, una película que desconfía tanto de la legitimidad del poder del Estado como desconfía de la multitud, de las "masas", de las muchedumbres. Aunque parezca fuera de lugar o extemporáneo, corresponde decir que la Constitución de los Estados Unidos tiene su fundamento en estas mismas preguntas y en estas desconfianzas. Y que buena parte del cine norteamericano está atravesado por este tema.

## Lo que no fue

En su nueva era, la marca Disney produjo tres grandes películas: *La Bella y la Bestia*, *El Rey León* y, fuera de catálogo, *Toy Story*. *El Jorobado...* no alcanza la calidad de las otras.

*El jorobado...*, que integra la trilogía del deseo y del poder, es sin embargo deudora formal y temática de otra película anterior: *La Bella y la Bestia*. La relación entre fealdad y belleza, el ostracismo de los monstruos, la estupidez masculina (representada en los bellos Gastón y Febo), son los temas que vinculan a ambas películas; la Francia urbana y premoderna es el escenario común (ambas películas tienen un largo *travelling* inicial en el que el *boulangier* es el oficio distintivo); el asalto final a la fortaleza y la lucha cuerpo a cuerpo del bien y el mal entre las agujas y los arbotantes es el desenlace que comparten *La bella...* y *El jorobado...*

Sin embargo, aquí es donde fracasa *El jorobado...* En *La Bella y la Bestia*, la historia de la seducción traccionaba la película. Había un interés intrínseco en el relato que permitía cierta lentitud de la narración sin que se perdiera la tensión y dotaba a los tiempos muertos de una función lírica.



*El jorobado...* casi no tiene tiempos muertos. O tal vez, tenga demasiados. La historia parece avanzar al ritmo de una película de aventuras pero en verdad no avanza hacia ningún lado. Una vez que Esmeralda se asila en la Catedral y se reúne con Febo, la historia de amor ya ha concluido. A diferencia de *La Bella y la Bestia*, aquí ya sabemos que Quasimodo jamás podrá seducirla. Sólo queda el conflicto político. Pero también el conflicto político se disuelve cuando Frollo pierde todas sus contradicciones y se decide a ejercer su poder

absoluto sin fines trascendentes. Un conflicto que podría haberse inspirado en el enfrentamiento entre Antígona y Creonte se reduce a una larga peripecia destinada a demorar el final del inquisidor Frollo, cuya crueldad es inversamente proporcional a su astucia. Hasta el Capitán Garfio -un villano de inteligencia sutil- era capaz de urdir un plan más interesante que este genocida imbécil, lascivo y brutal.

*The Hunchback of Notre Dame, EE.UU., 1995. Dirigida por Gary Trousdale y Kirk Wise. Guión de animación por Tab Murphy, Irene Mecchi, Bob Tzudiker, Noni White y Jonathan Roberts. Canciones: música de Alan Menken y letras de Stephen Schwartz.*



### ANITA Y SU PAPÁ

¿Película para chicos? Polémica inútil. Disney (Walt, no Inc.) cuenta que estuvo seguro de que Blancanieves, su primer largo, sería un éxito cuando al finalizar la proyección de prueba, oyó los sollozos emocionados del público. Que, por supuesto, no era infantil.

Mi hija Ana, que todavía no cumplió cuatro, ya la vio tres veces. La sigue con atención, se la traga, juega con ella, la cuenta y pide que se la cuenten para dormir. En el final de la primera vez, saltó de la butaca con el brazo en alto y al grito de ¡bieeeen! cuando vio que se cumplía el destino ritual que, desde Blancanieves hasta ahora, Disney le reserva a los "más peores villanos": la caída al vacío. (También ingerimos toneladas de cajitas felices de Mc Donalds para hacernos de la colección de muñecos, y litros de yoghurt La Serenísimas para completar el álbum de figuritas de El jorobado distribuido en la edición dominical de Clarín).

Hace pocos días vimos en video una basura llamada La princesita, que es película-película y no de dibujitos.

Véanla. Es lo que se dice "una película para chicos".

Anita y yo preferimos El jorobado, que tiene sexo y violencia. Así somos: unos asquerosos. A nosotros nos encanta el cine.

Lucio Schwarzberg

Transite

## La Vereda de Enirente

con sus opiniones y comentarios

Mario Bravo 658 - 2° "A" - (1175) Cap. Fed.  
Tel.: (01) 862-9346

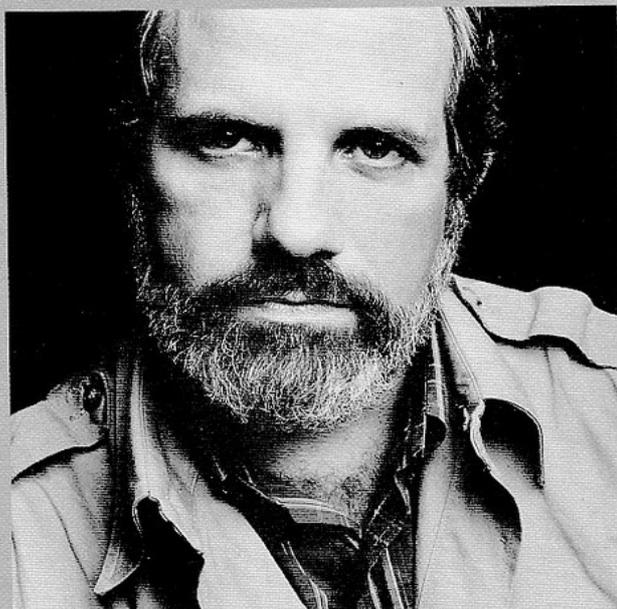
# MAX



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



AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

# DOBLE DE CUERPO

por **Gustavo Costantini**

La obra de Brian De Palma constituye uno de los casos más tristes de la incomprensión crítica. Se ha visto reducido a ser un mero discípulo de Hitchcock, se ha juzgado su virtuosismo fílmico como superfluo y se lo ha condenado a ser el representante de obsesiones religiosas desprovistas de un sentido más allá de lo que lo vincularía a su maestro inglés. Al igual que ocurre con Scorsese cuando se registra su "gran capacidad para mover la cámara", o con Spielberg cuando se lo llama "un gran narrador", estas consideraciones generales sobre De Palma se convierten en ofensivas. Lo que inmediatamente revela la obra de este director es un complejo proceso de deconstrucción del cine narrativo a la vez que una invitación a la explosión de lo sensorial desde y por la cámara y los micrófonos como prolongaciones del aparato sensitivo del espectador.

## **Construcción de una mitología, deconstrucción de las formas.**

De Palma encuentra en ciertos directores un límite de invención ya insuperable, dado que el cine narrativo -por recurrir inevitablemente a figuras humanas, a conflictos semejantes entre éstas, a corredores, puertas, trenes o parques como decorados innumerables pero no infinitos de las representaciones- no puede (o no podría) ejercer una novedad o algo que constituya un avance dentro de un modernismo cinematográfico. Por eso reconoce en Hitchcock el mérito de haber sido el cineasta moderno que exploró todas las posibilidades de representación en el marco de la ficción que a De Palma interesa. "Si ves a una

persona subiendo una escalera o a alguien caminando por un pasillo, él ya lo usó magistralmente alguna vez; Hitchcock exploró toda las clases de gramática fílmica del suspenso y la acción. Así que si estás trabajando en este tipo de historias vas a usar material que Hitchcock ya manipuló dentro de su obra" (De Palma en una entrevista de la revista *Sight and Sound*). Lo que sí cree De Palma como una operación posible es la de hacer estallar esas representaciones y liberar ciertas pulsiones en el momento de la recepción que produzcan un efecto catártico y subversivo a la vez.

El desequilibrio narrativo que se le ha achacado en varias oportunidades, al punto de impedirle supuestamente no haber podido hacer jamás un film perfecto, no responde a la esquizofrenia del director sino al molde formal desde el cual se lo está juzgando. Esas obras límites de las cuales se hablaba (*Psicosis*, *La ventana indiscreta*, *Vértigo*, de Hitchcock, pero también *Peeping tom*, de Michael Powell, o diversos momentos del Godard de los sesenta o los últimos films de Sergio Leone) constituyen una suerte de mitología que sólo puede volver a contarse pero que no admite el agregado de nuevos acontecimientos. Esto obliga a realizar su cinematografía en un segundo grado, es decir, a construir todas sus obras como un hipertexto que implica la existencia de otros textos anteriores a los cuales se remite constantemente. Esta operación, que ha ocurrido en toda la historia de la literatura, adquiere en el tiempo de De Palma características nuevas y se inscriben en el campo de la deconstrucción y el posmodernismo. Salvo que se entienda a estas palabras como una mera ejercitación de citas o cualquier banalización semejante de su significado (Derrida y Jameson, respectivamente, las explican con una profundidad -aun desde una perspectiva marxista- que excede lo que quiere decir, fuera de

obtención de un resultado que no se debe arriesgar y que impide cualquier tipo de libertad y goce visual; por lo tanto, ser bilardista implica subordinarse a un estricto planteamiento táctico al servicio de un libreto que constituye un bien supremo. Bien, esto que parece disparatado traer a colación al hablar de De Palma, es una oposición que afecta de manera equivalente la consideración crítica de su cine. El ataque constante a sus movimientos de cámara desmedidos, de sus violentos picados y contrapicados, en fin, de todos los artificios cuya función se intentó demostrar más arriba, hablan de un bilardismo cinematográfico que neutraliza el placer propuesto incesantemente por De Palma y que, curiosamente, proviene casi siempre de menottistas futbolísticos. Cuando un

indigna incompreensión. Al igual que Godard y Leone y también con Hitchcock -reducido muchas veces a ser sólo el mago del suspense o el maestro de la puesta-, De Palma es leído desde un esquemático bilardismo que renuncia al impacto sensorial que propone. Travolta en *El sonido de la muerte (Blow - Out)* -recurriendo a una transposición singular de *Blow up* de Antonioni- también prepara al espectador para oír de una manera diferente y para ver los mecanismos de construcción cinematográfica (recordar la animación que realiza con las fotos del automóvil). Como en *Carmen*, De Palma induce a fagocitar las imágenes y los sonidos y a apartarse voluntariamente de la dictadura del guión. Sólo así su cine encuentra las claves de lectura que requiere



para ser no sólo entendido sino también disfrutado a pleno. El descubrimiento de que lo que se ha creído ver es una falsedad, genera una vertiginosa y paranoica mirada que redescubre la capacidad de percibir los detalles y de mirar a los personajes y a los objetos como algo más que el vehículo de un texto y de un argumento. El asesinato en el ascensor (con la pantalla dividida) en *Vestida para matar*, el cartel publicitario que ve Pacino en su agonía al final de *Carlito's way*, la vietnamita que se creía muerta y que reaparece herida en el puente frente a

director propone tantas instancias de goce como lo hace De Palma (al que hay que sumar a Scorsese, Coppola y Spielberg), se le responde con una suerte de descreimiento de su virtuosismo suponiéndolo innecesario y carente de sentido dentro de la narración o de su estilo (estilo entendido no como el conjunto indiscriminado de estas operaciones sino al servicio de los objetivos antes señalados). Es así que en lugar de abrirse al apetito del ojo y de los oídos, la crítica responde -en general- con un escéptico "no me voy a dejar engañar" que elude el compromiso analítico, y supone un mérito intrínseco a films de bajo presupuesto o de una puesta en escena austera o estricta en nombre de una suerte de establishment narrativo. Por eso se aceptan los fríos juegos ultra planificados desde el guión por Tarantino y se condena a De Palma a ser una especie de jugador compulsivo o incontinente audiovisual que se encuentra resignado a una

los soldados de *Pecados de guerra*, los sueños culposos de Lolita Davidovich y el interrogatorio psicoanalítico a Litghow (que activa un fuera de campo que supone la presencia acechante de la hipotética hermana del personaje -en la que al final se convertirá-) de *Demente*, son muestras de la capacidad de De Palma para construir imágenes contundentes provistas de un rigor que es invisible para una mirada esquemática y que aquí se propone evitar.

El cine de De Palma espera y merece una revisión -aun de sus últimas obras- para replantear que sus méritos no se hallaban tanto en el juego de referencias sino en el sentido último de éste, y en la extraordinaria capacidad para establecer una sensorialidad sostenida, paradójicamente, desde el distanciamiento que supone la demostración de su propio artificio.

## INTRIGA INTERNACIONAL

La verdadera misión imposible de este film era la de hacer que esta transcripción de la espectacular serie televisiva tuviera algún espacio para el arte de Brian De Palma, director elegido por el productor Tom Cruise para llevar a cabo la empresa. Lo que en la superficie parece ser una obra impersonal del autor -como lo fue de alguna manera *La hoguera de las vanidades*- revela ciertos elementos de contacto con su obra anterior y con sus problemáticas habituales, aunque enmarcada en una puesta más clásica que evita los excesos de *Demente* pero también los convencionalismos de *Carlito's way*, sus obras precedentes.

A partir de esta película, De Palma sutilmente suma a su mitología otra obra de Hitchcock, *Intriga internacional*. El inexistente personaje de Kaplan del film protagonizado por Cary Grant e Eva Marie Saint es remplazado por un curioso y misterioso espía llamado Max. El personaje de Eva Marie Saint (Eve Kendall) es trasladado a la esposa del mítico señor Phelps (Jon Voight), encarnado por la bellísima Emmanuelle Beart (que está muy parecida a su referente hitchcockiano). Está también presente el elemento pre-texto, el Mc Guffin, no sólo en la identidad de Max sino también en el diskette que contiene una supuesta pero improbable información vital. También la trama presenta el favorito tema hitchcockiano del falso culpable, en este caso el protagonista de la película -un interesante Tom Cruise-, que debe desenmascarar al culpable verdadero y rearmarse luego de la traición y de las falsas expectativas amorosas que generó alrededor del ambiguo personaje de la Beart. Pero no sólo de Hitchcock se trata la inclusión: también se halla presente Kafka, que remite al personaje de Kaplan y aquí, doblemente, al traidor Max. Job (después de todo Max Brod también lo traicionó a Kafka al publicar, no una lista de nombres en un diskette, sino una lista de manuscritos que deberían haber quedado inéditos) y a la Praga nocturna que sirve de escenario para la magistral secuencia que contiene la abortada misión inicial.

La lectura kafkiana de Hitchcock que propone De Palma se sostiene desde las dos premisas que se han señalado como claves de su cine: la diferencia entre *lo visto* y *lo que se ha creído ver* y el tema del *doble* (aprovechado oportunamente aquí por el

juego de máscaras que siempre caracterizó a la serie original). El falso culpable Cruise se convierte más claramente en Cary Grant cuando se hace sentir al espectador la ambigüedad de Emmanuelle Beart: ¿es ella leal o traidora? ¿será viable como su objeto de amor o deberá renunciar a ella? En *Intriga internacional*, esta misma ambigüedad ocurre con Grant y la Saint, que se sospecha cómplice de los espías encarnados por James Mason y Martin Landau y que en realidad resulta ser una doble agente que responde al gobierno norteamericano.

Aprovechando los dispositivos tecnológicos de la misión (cámaras ocultas en anteojos, pantallas de computadoras, etc.), De Palma introduce nuevamente la pantalla dentro de la pantalla y esto le abre el camino para el juego de miradas falsas que el protagonista debe desentrañar. Las apariciones del ¿muerto? Jon Voight frente a un atónito y aterrado Cruise devuelven al De Palma más sugestivo, a la vez que autorreflexivo: el padre real/irreal de *Demente* puede ser un buen paralelo de estos encuentros. La otra secuencia magistral que depara el film se centra en lo que Cruise imagina como respuesta posible a lo que se le está diciendo que sucedió como explicación del enigma (¿por qué fracasó la misión? ¿quién es el traidor?), la cual le presenta al espectador dos versiones sobre el rol cumplido por su deseada mujer (cómplice o no del traidor, o traidora ella misma). La duda sobre lo que la mujer puede deparar dentro de la relación no sólo es caro a De Palma sino que remite a casi todas las relaciones amorosas de los films de Hitchcock (en especial, *La ventana indiscreta*, *Intriga internacional* y *Marnie*, todas de manera bastante diferente aunque dirigidas hacia el mismo problema) y aquí se convierte en otro eje de la trama que alimenta de emotividad a un film centrado en la paranoia.

*Misión imposible* no es una obra maestra ni la película más representativa de Brian De Palma. Sin embargo, es algo más que un entretenimiento o un film impersonal. Además de lo señalado, la cita bíblica introduce la acción -aunque sea lateralmente- en las obsesiones del director, pero, una vez más, para demostración de la ausencia espiritual que rige la sociedad, vista por sus ojos a través de la cámara. Nuevamente el

placer audiovisual se conjuga con la pretensión de deconstruir otra obra fílmica mítica y cruzarla con una atmósfera kafkiana. Y lo logra no sólo por la espectacularidad de ciertas escenas de acción (sobre todo la que cierra el film), sino por la sugestión que recorre toda la película desde su inicio y desde la sorpresiva muerte de los miembros del clan que se supondrían invulnerables. Nuevamente los trenes, presentes en *Intriga internacional* y *Cuéntame tu vida*, pero también en *Los intocables*, en *Carlito's way*, y tantas otras, cerrando un círculo de referencialidad que contribuye a la coherencia de este film con su obra anterior.

Pero esta vez De Palma ha hecho su trabajo con una enorme cohesión y de manera equilibrada, por lo cual otra vez va a decepcionar a críticos que lo atacan frente a los excesos y, seguramente, lo harán en esta ocasión donde reina la sutileza y el rigor de un guión sólidamente construido. Un guión que revela el enigma en la mitad de su desarrollo y le da las pistas al héroe antes del final para abrir la historia hacia nuevas tensiones, como ya lo indicó *Vértigo* en su oportunidad. El suspenso se crea proporcionándole al espectador la información para generar una nueva pregunta: ¿qué va a hacer el protagonista ahora que sabe quien es quien y lo que sucedió?

*Misión imposible* es un film decididamente entretenido y rebosante de hallazgos audiovisuales. Pero es también oscuro y pesimista, lo cual lo pone en una situación extremadamente curiosa: un film de acción lleno de pérdidas y de traidores con una historia de amor que apenas se alcanza a vislumbrar. Hasta cierto punto no deja de ser un film experimental. Pero partiendo de la coherencia que intenta tener con el título es, quizá, algo que se propuso hacer conscientemente, más allá de construir un producto efectivo para la taquilla. Misión imposible, pero misión cumplida.

Gustavo Costantini

*Mission Impossible*, EE.UU., 1996. Dirigida por Brian De Palma, con Tom Cruise, Jon Voight, Emmanuelle Beart, Henry Czerny, Jean Reno y Vanessa Redgrave. Guión de David Koepp y Robert Towne. Fotografía de Stephen H. Burum. Música de Danny Elfman, tema de Lalo Schifrin.



# LOS CHICOS TERRIBLES

por Roberto Pagés

*..toda mi vida es el ayer/  
que se detiene en el pasado...*

Homero Expósito - Tango

Hablar de un mundo propio en un director que apenas ha realizado dos películas, un episodio de otra (no vista acá todavía) y escrito algunos pocos guiones, es una temeridad. Sin embargo, el éxito de Quentin Tarantino, provocador de un casi inédito e insólito despliegue de notas y libros en varias partes del mundo, teniendo en cuenta su escasa producción, quizá obliga a echar una mirada a ciertas puntas coincidentes que su cine, tan incipiente como su mundo, muestra desde las primeras imágenes suyas conocidas.

Se puede decir que la primer secuencia de *Perros de la calle*, y más precisamente las palabras que se adjudicó para el personaje que él mismo compone, sugieren lo que más tarde, en ese film y en otros, sería una constante.

Me explico: de esos señores vestidos con traje y corbata, diciendo guarangadas, tomándose el pelo unos a otros y hablando sin cesar de sexo, no sabemos nada, pero por su comportamiento intuimos algo. Son chicos. Grandulones. Personas embarcadas en conversaciones pueriles, hablando sin cesar y sin escucharse demasiado, interrumpiéndose mutuamente, como si en vez de una reunión de personas adultas fuese un amontonamiento de adolescentes en un McDonald's. Puesta en escena e impresión reforzada por la presencia de un hombre mayor que actúa como padre, al intentar poner ciertos límites a los desbordes más notorios y en el ordenamiento al que obliga cuando de dar propina se trata.

En ese contexto asoma, tímidamente, alguien (Harvey Keitel) que luego actuará como un hermano

mayor, con cierta carga de responsabilidad frente al fracaso, o las consecuencias del fracaso, y el propio Tarantino con un monólogo que, reconstruido de entre los fragmentos de conversación superpuestos, ofrece, me parece, la clave de ese film y de todos los que escribió, y/o dirigió : *Pulp Fiction*, *Escape salvaje*, *Asesinos por naturaleza*, entre los más notorios.

Tarantino dice exactamente así, en un monólogo que fascinó a muchos y escandalizó a otros tantos, por el lenguaje crudo y directo : "*Like a Virgin* (la canción de Madonna) es sobre una chica que conoce a un tipo con una pija grande. Una canción sobre las pijas grandes". Sus compañeros de bar le dicen que no, que es sobre una chica maltratada que conoce a un tipo sensible. Tarantino agrega : "Basta de pavadas. Eso es para los turistas. *Like a Virgin* no es sobre una chica sensible y un buen tipo (...) *Like a Virgin* es sobre esta hembra que coge sin cesar. Mañana, tarde, noche. Tic, tic, tic. Y un día conoce a un tipo con una pija enorme...le hace un túnel. La coge bien. Y ella siente algo olvidado. Dolor. El dolor. Le duele. Le duele con este tipo. Como si fuera la primera vez. El dolor le hace acordar lo que era ser virgen. Por eso, *Like a Virgin*".

Este muestrario de palabras escatológicas para las almas sensibles, y más o menos graciosas para los que toman al cine desde la más ramplona literalidad, encierra un sentido, y la palabra clave es dolor, que Tarantino repite con fruición y deleite en la pronunciación : Pain. Pain. Si la muchacha de la canción ha cogido sin cesar y aparentemente

sin conflicto, la llegada del hombre que le hace doler le recuerda que alguna vez fue virgen, es decir, inocente. Habitante de un paraíso del que fue expulsada cuando llegó el dolor. El dolor de perder, el dolor de saber que hay un dolor.

Es la travesía que emprenden, sin saberlo, los hombres del film, anclados en su pubertad o adolescencia a través de la música que escuchan, la de los setenta. Música persistente que detiene el tiempo. Todos éramos tan jóvenes, y ellos siguen siéndolo.

*La música de los cincuenta y los setenta no es en Tarantino un revival a la moda, sino una manera directa y eficaz de colocar a sus personajes en su momento evolutivo*

En la peculiar y fragmentada estructura de *Perros de la calle* (como en *Pulp Fiction*) la secuencia inicial se ordena cronológicamente con un antes y un después que confirma el estadio vivencial de esos grandulones y la realidad que los expulsará del Paraíso. El orden es así: en la mitad del film, una escena muestra al cerebro del golpe, un viejo paternal de mal carácter con un hijo propio y varios "adoptados" para la ocasión, ordenando el modus operandi del asalto. Es casi un maestro frente a sus alumnos: sus chicos. Tiene pizarrón detrás suyo, explica y reta, en tanto los otros bromean como acostumbran. "A ustedes les gusta contar chistes y divertirse, ¿no? Reírse como *jovencitas* de la secundaria", refunfuña. Acá el viejo confirma el comportamiento infantil de los señores de traje e introduce, al pasar, otra de las características de la pubertad o adolescencia: la ambigüedad sexual, al tratarlos de "jovencitas". Luego los sermonea con furia, alertando sobre los peligros de los trabajos hechos sin profesionalidad. La respuesta es la de siempre: joda y discusiones banales sobre el color que cada uno tiene asignado para conservar el anonimato. Todo entre risotadas y miradas cómplices o sobradoras.

Después viene el planeamiento del asalto, donde siguen las bromas, y si el espectador ordena cronológicamente a las secuencias, le sigue la escena inicial (donde no sabemos para qué están allí ni a donde se dirigen) y, finalmente, el fracaso del asalto, del que sabemos por sus consecuencias más que por verlo, ya que Tarantino lo escamotea

deliberadamente: no es un film sobre ladrones o gangsters sino que éste es el soporte para el otro discurso ya apuntado.

El fracaso lacera el cuerpo a través de las balas en la carne (como la pija en la mujer de la canción de Madonna), las balas traen la muerte, física y también espiritual (el fracaso alimenta la desconfianza y se recela de las lealtades), la muerte hace sentir dolor, y el dolor los expulsa del Paraíso infantil en el que pretendían vivir. Dolor y muerte. Y desolación en el único personaje, Keitel, con conciencia previa del fracaso, uno amoroso y otro profesional, que no olvida y por eso el único capaz de ayudar y confiar aunque se equivoque en el objetivo protector.

Con variantes argumentales y a veces de resolución, Tarantino repite los personajes en sus otros trabajos. En *Pulp Fiction* (*Tiempos violentos*) Travolta habla de hamburguesas, toma coca cola, prueba leche malteada, y con Uma Thurman se sientan en el auto descapotable de un bar de los cincuenta luego de mirar un trencito de juguete fascinante para sus ojos. Sobre todo, desconoce el milagro de estar vivo después de que alguien le descarga su revólver desde cinco metros sin rozarlo. Esta inconsciencia infantil lo lleva a la muerte ("falta instinto de conservación propio", le dice Keitel, un adulto protector que lo baña, lo ordena, le arregla los entuertos y, en definitiva, lo salva, aunque momentáneamente). Como los chicos, Travolta anuncia cuando va a mear y a cagar -y lo dice con esas palabras- y es en una de esas circunstancias cuando lo "sorprende" la muerte, en escena simétrica a una anterior -puesta por Tarantino al final del film- donde lo salva su amigo, el negro Jules.

Uma y la mujer de Bruce Willis, dos mujeres/niñas sexualizadas (drogadicta una; la otra lloriqueante), se salvan porque tienen amantes-padres que cuidan de ellas. Y los adolescentes asaltantes del bar con que se inicia el film son salvados por la conversión del negro, que sí reconoce el milagro de estar vivo pese a los balazos disparados sobre él y Travolta. Antes de matar el negro citaba, sin comprender, a Ezequiel 25.17, donde se habla del "pastor del débil en las sombras, pues él guarda a su hermano y encuentra a *niños perdidos*". Luego de la señal divina, salva a los chicos enamorados y se aleja de la profesión. Al alejarse deja sin resguardo a Travolta, que muere sin reconocer su chiquilina falta de atención frente al peligro (está en el baño, sentado en el inodoro, leyendo historietas).

Hablando de niños perdidos. La pareja protagónica de *Escape salvaje* (*True Romance*,

dirigida por el publicista Tony Scott con guión de Tarantino) parece extraída, expresamente, de *Hansel y Gretel*. Comen pochoclo, pastel, y van dejando pistas de sus pasos a los narcos que los persiguen. En vez de mendrugos de pan para poder volver a la casa de sus padres, dejan papelitos, indicaciones, documentos, que permiten la persecución de quienes los buscan. Es una inversión con respecto al cuento pero en un sentido es lo mismo: son niños; ajenos a las acechanzas y al peligro si se quiere, pero niños. El final es opuesto al de *Perros de la calle* (donde todos mueren) y una mixtura en relación con *Pulp Fiction*, donde algunos se salvan y otros mueren, como quedó dicho. En *Escape salvaje* se salvan los dos chicos, en un final de cuento de hadas casi paródico, sólo entendible a partir de la comprensión de una inocencia -una virginidad esencial- que aún nutre a los protagonistas. No hay muerte, dolor ni conocimiento del dolor que los haya alcanzado. Viven en el Paraíso. Todavía.

La otra semejanza con *Hansel y Gretel* es que recurren al padre cuando están en peligro; con ese fin, volver al refugio de los padres, es que dejan migas los chicos del cuento. Como los tiempos son otros, el padre es renuente a la ayuda en principio y hasta reta al hijo: "Dejá

de actuar *como un chico*", le dice. Luego, frente a la llegada de los gangsters, aflora su condición protectora y entre Dennis Hopper y Christopher Walken construyen la secuencia soñada por cualquier guionista talentoso: magistral interpretación para unas líneas de diálogo que están entre lo mejor que haya escrito Tarantino en su corta carrera.

Las características de comportamiento de esta pareja responden a los patrones psicológicos de los personajes habituales del director. Además de comer pastel y pochoclo, miran películas de kung-fu, hablan del color favorito de cada uno, de Elvis, leen historietas, escuchan música, van en montaña rusa mientras negocian doscientos mil dólares en merca, comen galletitas con forma de animales y ella grita "hay cable" cuando ve la TV de un hotel. Y aunque una de las cosas más fuertes que los unen es el amor y la sexualidad que cada uno despierta en



## HABLA HASTA POR LOS CODOS

*Para muchos es un genio. Para otros un buen artesano. No faltan los que lo tildan directamente de chorro (de imágenes de otras películas). Claro que ha logrado el récord de tener más libros escritos sobre su obra que films realizados. Más allá de todo esto, Quentin Tarantino es un tipo obsesionado por el trabajo. No para nunca. Tampoco para... de hablar. Extrovertido de a ratos, en otros algo tímido. Pero cuando abre la boca es directo y un parlanchín consumado. Habla hasta por los codos y él mismo lo reconoce.*

• Tuve la oportunidad de verlo y escucharlo en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (septiembre del '94) cuando presentó su segundo largo *Tiempos violentos*. Casi no dió entrevistas exclusivas, pero se dejó fotografiar a troche y moche y ofreció una rueda de prensa donde no se privó de nada. Harto de que le pregunten siempre sobre la violencia de sus films, contesta cosas como: "Le doy la misma importancia a la violencia que a otras cosas en el film", o -no sin cierta ironía que a algunos colegas le resulta agresiva- dice: "Si estuviera haciendo una película de capa y espada, tendrían importancia los duelos de espada. La misma importancia que tendrían un baile o una canción en un musical. Y como yo estoy haciendo historias de gangsters, pues bien, hay violencia. ¡No son señoritas delicadas!. Me limito a contar historias, no voy por la calle portando una filosofía de la violencia", sentencia como para dejar las cosas claras.

Tarantino actúa, filma largos, produce a sus amigos, incluso un spot publicitario, se manda algún cameo. El se divierte y se mueve cómodamente fuera de los grandes estudios, aunque también reconoce que "así como prefiero estar en el campo del cine independiente, si el día de mañana me ofrecen un film tipo *Los cañones de Navarone*, con una superproducción y gran despliegue, para mucho público, lo haría sin problemas".

Frontal como pocos, con ese mentón saliente que es una mandíbula-balcón, debutante frente a una cámara haciendo de Elvis Presley, aunque no se considere un patotero tiene alma de pendercierto: "Todos los que se dedican a hacer cine, deberían ser cinéfilos. Porque si no lo son ¿para qué carajo están haciendo cine?".

**Fernando Brenner**

el otro, hay un momento en que la muchacha llega en auto al grito de "llegó la virgen". Si se los ha visto coger es obvio que la expresión remite a otra cosa: todavía no llegó la pija de *Like a Virgin*, ni las balas sobre los asaltantes frustrados de *Perros de la calle*. Todavía no llegó el dolor. El meticuloso pain, pain de Tarantino ya señalado.

Sin embargo, hay un pasaje. En el tiroteo final, el muchacho muere, ella se acerca llorando, le toca la cara ensangrentada, y con su mano mancha su propio rostro con sangre. La sangre marca la pérdida de la virginidad. Ahora sabe que existe el dolor (su amor ha muerto), pero por el amor de ella, a la manera de Cristo por el amado Lázaro, el chico resucita. Escapan, viven en una playa, tienen un hijo: se han hecho hombres.

No es el destino, por cierto, de los chicos de las otras películas, detenidos en el tiempo de la adolescencia o de la pubertad. Para decirlo de otra manera, Travolta se queda en la leche malteada y el enojo porque le rasparon el auto, las hamburguesas y la pseudo rebelión adolescente frente a los límites que imponen, a veces, los mayores. A su vez, los "perros de la calle" son feroces con sus armas y sus gritos, pero no avanzan más allá de las peleas simuladas entre ellos, los chistes verdes y las palabras soeces. Esta imposibilidad de trascender la infancia, detenidos en el mundo idealizado del pasado, los lleva a la muerte real, cuando para ellos no era más que un (otro) juego. De lo que se desprende que la música de los cincuenta y los setenta no son en Tarantino un revival a la moda sino una manera directa y eficaz de colocar a sus personajes en su momento evolutivo. Lo mismo que las conversaciones humorísticas alrededor de hamburguesas, malteadas, cocas y autitos.

Se puede decir lo mismo de los "asesinos por naturaleza" que filmó Oliver Stone, pero el problema es que Stone no sólo no tiene sentido del humor (como lo acusó Tarantino) sino que de este estado de las cosas no entiende nada. A él lo aquejan los problemas sociales y las denuncias que, más de una vez, se le vuelven contra (*Wall Street*, que inspira fascinación en las masas antes que repulsa, lo mismo que le sucede a él cuando filma esas presuntas acusaciones).

Las criaturas de Tarantino se falopean, matan, venden droga, mienten, traicionan, difícilmente se amen, salvo la pareja del bar en *Pulp Fiction*, Bruce Willis y su mujer en el mismo film, y los amantes de *Escape salvaje*. Hacen cosas terribles, pero son niños. Niños terribles.

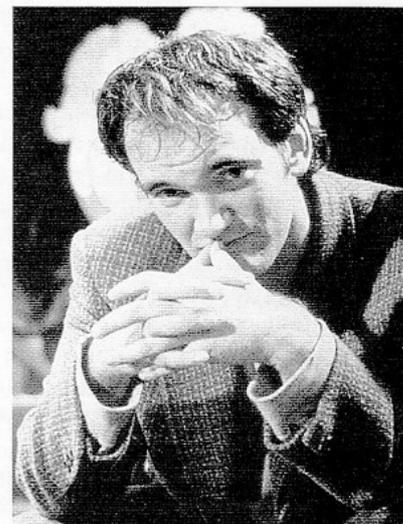


Filmografía

**QUENTIN TARANTINO**

(Knoxville, Tennessee, Estados Unidos; 27-3-63)

- 1982: *The Golden Girls* - Serie de TV (actor)
- 1983: *MY BEST FRIEND'S BIRTHDAY*. Inédito. (director / guión / actor)
- 1992: *PERROS DE LA CALLE (Reservoir Dogs)*. (director/guión/actor)
- 1992: *Después de la medianoche (Past Midnight)* de Jan Eliasberg (productor asociado)
- 1993: *Escape salvaje (True Romance)* de Tony Scott (co-guionista)
- 1993: *MOTHERHOOD* - Capítulo de la serie *ER Emergencias* (director)
- 1994: *Somebody to love* de Alexander Rockwell (actor)
- 1994: *Sleep with Me* de Rory Kelly (actor)
- 1994: *TIEMPOS VIOLENTOS (Pulp Fiction)* (director / co-argumentista / guión / actor)
- 1994: *Asesinos por naturaleza (Natural Born Killers)* de Oliver Stone (co-argumentista)
- 1994: *Killing Zoe (Killing Zoe)* de Roger Avary (productor ejecutivo)
- 1995: *Marea roja (Crimson Tide)* de Tony Scott (co-guionista)
- 1995: *Destiny Turns on the Radio* de Jack Baran (actor)
- 1995: *La balada del pistolero (Desperado)* de Robert Rodríguez (actor)
- 1995: *THE MAN FROM HOLLYWOOD* - Episodio del largo *FOUR ROOMS* (director / guión / actor)
- 1996: *Del crepúsculo al amanecer (From Dusk Till Down)* de Robert Rodríguez (co-productor ejecutivo / guión / actor)
- 1996: *Girl 6* de Spike Lee (actor)
- 1996: *All American Girl* de Margaret Cho (cameo)
- 1996: *The Typewriter and The Movie Camara* de Adam Simon. Documental sobre Samuel Fuller. (entrevistado)
- 1996: *Curdled* (productor ejecutivo)
- 1996: *Spot publicitario sobre medias italianas* de Giuseppe Tornatore (co-productor)
- 1996: *MACBETH*. Proyecto de largometraje. (director / guión)



F.B.

# LA TETA Y LA LUNA

*El film de Bigas Luna reclama una lectura que excede la crítica de cine, de la que probablemente no saldría airosa. La autora de la nota que sigue, sexóloga, nos acerca una visión interesante para el lector desde la propia especificidad de su profesión.*



por Lic. Isabel Boschi

*La teta y la luna* es la historia de un niño catalán y es, también, la epopeya de todo ser humano que pasa del mimo infantil materno al compromiso consciente pautado por los valores de su sociedad.

Cuando de ser varón se trata, el padre marca cómo pasará de macho a hombre.

En la fiesta del pueblo, se acostumbra que un chiquillo escale la pirámide humana hasta llegar a la cúspide (se le llama "anxaneta", en catalán). Si lo logra, "tiene cojones". Si no, esperará hasta la próxima oportunidad.

Tete debe atravesar el calvario de la envidia, los celos y el amor para conseguir la manteada consagratória final.

Tal el argumento de la película de Bigas Luna. En el entramado del título, se señalan las dos puntas de la odisea humana: alcanzar la luna; para eso hay que dejar la teta.

Como toda persona, a Tete le cuesta desprenderse de la teta materna, de la protección incondicional del amor primario. Como en todo crecimiento, sólo a la fuerza y con odio, renunciará al pecho querido: un hermanito se apropia de su amado objeto.

Pero el deseo no renunciará nunca. Tete persiste en una búsqueda de la felicidad, que lo lleva a desarrollarse. Para eso tiene dos aliados: su abuelo y

la luna. El viejo, llamado "loco" por la gente (porque odia las guerras, la política y los bancos), alimenta su panza y sus fantasías. La luna, aliada mágica, restaña las heridas de su abandono de amor.

Una noche, la luna le acerca a Estrellita, la bailarina que le ofrecerá su leche.

¿Qué le importan ya sus horribles visiones de su madre, gimiendo para que su padre la llene de leche! En sus creencias infantiles supone que, con esa misma leche, su madre alimentará al bebé. La obsesión por el pecho es insoportable; cambia su visión: su hermano es un lechón que sólo sabe mamar; su padre un centurión romano, que pretende imponerle una dura lex, privándolo del corpiño de Estrellita, el único fetiche rescatado para alimentar su ilusión.

¿Cómo aprende un niño, Tete, a amar como hombre?

- Sabiendo qué cosas debe hacer; sin comportarse como un ser dependiente y pasivo. Debe actuar, cortejar, seducir con regalos y piropos.

- Identificándose con su maestro adolescente, Miguel, quien también se enamoró de Estrellita.

- Asemejándose a Maurice, el amor de Estrellita.

- Complementando los gustos de Estrellita, tan especiales.

La artista escoge sus estímulos no convencionales.

La excitan las excrecencias humanas. En ello se reconoce Tete, tan cerca de las flatulencias, leches, ruidos, por su momento evolutivo.

Maurice es el "Rey del Fuego"... anal.

Estrellita, misófila (perversa de los olores) lame sus pies con «olor a roquefort», bebe sus lágrimas (que acopia en un frasquito), pide sus pedos como música de amor.

Siguiendo a Goethe sin poder saberlo, Tete se comporta como si creyera lo que dijo el sabio: "Lo que de tus padres heredaste, tú debes conquistarlo a fin de poseerlo". Su gen Y le dió "los cojones", pero sólo imitándolo y apropiándose de los atributos del varón llegará, en su cultura, a recibirse de hombre.

Tete persigue cual enamorado celoso a Estrellita, sin temer a sus rivales: Miguel, el anjaneta mayor, y Maurice, el Rey del Flato. Sus tácticas de seducción: le regala su rana a Estrellita, quien, en agradecimiento, le llena de leche la boca, arrojándosela desde una bota carnal maravillosa. Come coliflor como "el gabacho" (el francés), para emular sus pedos. Cuando Miguel hurta la trusa de la bella, él sustrae su sostén. Y como el chaval, pretende cantar flamenco. Siguiendo la teoría de las alianzas (dos más débiles contra uno más fuerte) defiende a Miguel frente al poderoso Maurice.

El amor en un chico de la edad de Tete es un tema de cuidado. Si no puede tener a Estrellita, se suicidará: la pasión romántica la aprende de Miguel.

La tarea evolutiva consiste en seleccionar su estímulo amoroso (una teta, igual a una mujer) y conjugarlo con su rol de género (varón). Mapas de amor, mapas de género, dice el sexólogo John Money.

Elegió el pecho porque, como todos, quiere lo que no se tiene. Creyó ser el dueño del seno materno. Lo desilusionó el parto del hermanito, su posterior amamantamiento y el coito traidor entre su padre y su madre.

Entonces se sintió más abandonado que nunca, pues confirmó que era un iluso del amor incondicional.

A rey muerto, rey puesto. La vida continúa y sólo crecen los que luchan. Se fijó otra meta, y su objeto fue otro imposible: mujer adulta, casada, cortejada y codiciada por varios pretendientes.

Pero Estrellita lo atendió con respeto, alimentando así sus fantasías de macho merodeador. Aprendió con ella que mejor que agonizar en la irrealdad, es cualquier acción dirigida a un objetivo. Sacar afuera, valga la redundancia, es excretar, expeler, como los pedos, "que alejan al demonio", diría su abuelo.

## Tete y el desarrollo sexual

¿Cómo eran los mapas de amor de Tete?

Siguiendo el esquema de los mapas del amor, el niño estaba en edad de condensar la figura del ser amado, primero en su madre, y luego fuera de su hogar, en Estrellita. Ya era capaz de seleccionar los rasgos arquetípicos de la amante elegible: mujer con senos bellos y generosos.

Pudo imaginar los actos sexuales imprescindibles para llegar al deseo, a la excitación y al orgasmo. Según observó en parte, y reconstruyó por otro lado, el coito consistía en que la pareja se besa, se chupa, se huele, se lame, canta durante el coito, baila antes de la penetración, y finalmente el hombre trasvasa su leche a la mujer.

Tete aprendió que la escenografía del amor era nocturna y, por lo menos, con un testigo mudo. La escena de sus padres copulando incluía al bebé que lloraba en el cuarto matrimonial, y a Tete, fascinado al otro lado de la puerta. También fue de noche cuando escuchó la unión de los artistas circenses. Esta vez el otro tercero excluido era Miguel. Por último, para completar su equipaje sexual, Tete debía conjugar su enamoramiento de Estrellita con el hecho de sentirse varón.

Como la sexualidad es una condición humana ineludible a cualquier edad en que se viva, Tete empleó los desvíos y atajos que le impuso su momento vital para eludir frustraciones. Como niño, debió renunciar durante la realidad cotidiana a la teta exclusiva, pero veía tetas en todas partes: en la luna y en las mujeres del pueblo, de quienes se ilusionó que le mostraban sus senos.

Aprendió a ser complementario con las mujeres: no debía ser "femenino", sino masculino y emprendedor. Debía escalar, pedir, arrebatar. Para ser hombre, finalmente, se identificó con su padre, su amigo, y su rival, realizando todo aquello que lo confirmase como varón.

## Conclusión

Tete atraviesa por el camino del infierno y triunfa. El fuego aparece en Maurice, diablo francés, rey de los flatos y de los ruidos, pero impotente con su dama. A Maurice le interesa más la fama que el sexo, a diferencia de su mujer que lo desea pese a todo.

Tete supera los celos de los hombres de su casa, la tristeza de la muerte de Stallone (el macho musculoso del pueblo), y las fantasías de suicidio cuando parte su amor.

Recupera a Estrellita en el recuerdo. Su imagen lo impulsa a ascender a la torre humana en la fiesta de Cataluña. Al llegar recibe un premio doble: lo espera su padre, quien se moviliza para alentar al anjaneta debutante. Ya en la cima, desde el balcón, Estrellita lo amamanta.

Su avidez adivina que su madre se pelea por darle el pecho. Y completando su felicidad, el suicidado Miguel regresa en forma de ángel para unirse a la pareja circense. El trío es posible, parece sugerir Tete, en la escena final.

Según el lugar que coloquen al tercero, convendría aclarar.

## En Honduras y Bonpland con el Perro Perrone

# CHAMUYANDO

- Aunque aún no has hecho un largo en sentido comercial, lo sorprendente es que venís realizando video-films de manera continua, uno tras otro.

- Esto yo lo hablo con los pibes que estudian cine. Lo sorprendente es que alguien se atreva a hacer un largometraje en video, cuando la mayoría de los estudiantes, siempre están con la teoría pelotuda de que si no la hacen en fílmico, no lo hacen. Creo que el hecho es tener los huevos y hacer algo -ni siquiera en Betacam Digital, sino en High 8- y que se proyecte en el Lorca y que la sala quede desbordada, y la pidan en Montevideo y se estrene comercialmente por intermedio de la Cinemateca Uruguaya, y que lleve más público que, por ejemplo, **Cortázar** que se exhibía en una sala de enfrente, como pasó con **Labios de churrasco**, que no ha tenido ni ayuda del Instituto ni nada. Es una película en video, que dejó de ser mía en el momento en que la exhibí. Hice una película más larga que el resto. Es un corto-largo de una hora.

- En tus films se ve al autor, pero hay en vos una necesidad de trascender más allá del dibujo, el dibujante que pasa a cineasta. ¿Hoy por hoy el dibujo es lo que te da de comer, pero lo que te interesa realmente es filmar?

- No, básicamente con el cine encontré una manera de no aburrirme. Cuando empecé con el dibujo, en los ochenta, en muy poco tiempo ya tenía como tres o cuatro libros y muchas exposiciones. Ni digo que me cansé ni que me harté, pero llegó un momento en que necesitaba otro canal de expresión. A mi otro viejo amor que era en el '76 el cine, el Super 8, le sumé todo eso. Traté que los videos de ese momento fueran cuadros en movimiento y después fui

buscando un estilo. Creo que no me traicioné. Y fui laburando y laburando. No pretendo batir récords, yo hago cosas porque tengo ganas de hacerlas y tengo la posibilidad de hacerlas. Y como dice un amigo mío, 'las hacés bien'. Ahora es la serie para TV **No seas cruel**.



Fabián Vena, Violeta Naón y Raúl Perrone

- Vos decís que con el cine lográs no aburrirte y una de las características de tus personajes es que no tienen en general un pomo que hacer. Quizás no por culpa de ellos, pero digamos que son deambulantes...

- Ellos buscan en la película lo que yo busco en la vida. ¡Ojo, no confundir! Alguien decía una vez "cómo les puede gustar este tipo, el pelotudo de Jarmusch, donde con sus personajes no pasa nada". Y ése seguramente nunca vio nada, porque, no lo comparo pero pienso que mis personajes son tipos expresivos, mientras que en Jarmusch son más apáticos. Ojo que en ese

aparentemente "no pasar nada", pasa de todo. Pero si vos me decís que en **Labios...** o en **Angeles** no les pasa nada a esos tipos, que finalmente se dan cuenta que sólo se tienen a ellos mismos, les pasa mucho más que toda la pajería que estamos acostumbrados a ver. Siempre digo que trato de hacer en el cine lo que no veo en la tele ni en

el cine, y trato de mostrar personajes de carne y hueso. Cuando me planteé hacer **Labios de churrasco** me dije: quiero dejar un documento de los noventa. Sin ser pedante ni grandilocuente. Y creo que con los años este film va a tener una fuerza infernal.

- Dejanos aclarar esto: no dijimos que a tus personajes no les pasa nada. Creemos que les suceden infinidad de cosas. Lo que decimos es que son tipos que no tienen nada que hacer en lo que el mundo del consumo, el mundo capitalista, da como modelo de lo que hay que hacer. No están produciendo

como se supone que hay que producir en el mundo en que vivimos. En ese sentido es que dijimos que son ambulantes.

- Aunque suene reiterativo, yo lo que trato con mis historias es que el cine sea lo más parecido a la vida. Y ojalá alguien se haya dado cuenta que son fragmentos de vida. Trato de reflejar un poco lo que veo y hago en la vida...

- Pero al mismo tiempo tu estética está totalmente lejos del naturalismo.

- ¿Por qué?

- Porque si bien son todos hechos reconocibles (ver la televisión, agarrar un auto, andar por la calle, ir a buscar minas a San Bernardo, estar sentados en una estación de servicio), surge un espíritu como de un falso documental. O como que hay una trascendencia mayor sobre eso. A veces son como hechos metafísicos.

- Quizás también, inconscientemente, debe haber mucho de lo que pienso. Creo que uno siempre está solo. La soledad parte no solamente de lo que pensás, sino con el equipo que trabajás. Hay que estar explicando todo el tiempo. Hay tantas cosas de incomprensión, en todo momento... Entonces te das cuenta de que estás solo y estás buscando algo. Es todo cíclico. Yo tampoco sé qué carajo busco.

- Hablá de la posición de la cámara.

- Tiene que ver con mi laburo de dibujante. Yo no hago un encuadre porque sí. Ya lo dijo una vez Laurie Anderson: si entramos diez personas con una cámara a un bar, son diez tomas distintas. Lo que más me motiva es un encuadre, pienso los diálogos sobre la base de un encuadre. Hay que llenarlo ese encuadre. Yo respeto mucho el lenguaje en "off", es decir, estar mostrando lo que no se ve. El uso del sonido no es gratuito. Cuando vos ves una película mía y decís que no escuchaste bien, está hecho a propósito; no es una deficiencia de guita, como algún pelotudo pudo suponer alguna vez: "este tipo labura así porque tiene bajos recursos". ¡Me cago en los bajos recursos! Cuando vas en un bondi, o estás en un bar, casi tenés que gritar para que te entiendan. Yo no quiero que después eso sea por doblaje, porque sino pierde la credibilidad. El cine tiene que ser éso: escucharse mal, que el

sonido suene a Spica. Como la realidad que sentía de pendejo, quiero que las cosas pasen como en un sueño. Yo no sé si quiero a esos personajes en la vida. Yo no soy un labios de churrasco. Soy un cronista, no un protagonista. Yo te cuento lo que veo, pero eso no quiere decir que me ponga en pedo, ni que me falopee, ni que vaya a San Bernardo a levantarme una mina. Digamos que hay mucho de mí, pero desde la ingenuidad. Me representa desde otro lado. Lo que definiendo básicamente en casi todos mis films es la amistad. Creo que se perdió. La amistad no existe más acá, como no existen los carnavales, las mejores cosas que hemos perdido, como el bar, el billar...



Perrone con Andrés Calamaro

- Estás haciendo una serie, No seas cruel, que es un homenaje a las series de los '50 y '60 y lo filmás como si fuera una película pasada por televisión. Hay un homenaje explícito a las series de TV y, no dicho, hay un homenaje al cine pasado por televisión.

- Y no dicho hay una estética. A raíz de esto estoy viendo muchas series de los '60: **La ciudad desnuda**, **77 Sunset Street**, que eran en un formato alargado, con encuadres raros. Y quería que la serie tuviera esa estética, más allá de lo digital y los filtros. Hay también una mezcla de épocas, una ambigüedad temporal, los personajes por ahí se la pasan hablando de *Los Simpson* y al lado hay una disquería donde se ven discos de Palito. Cuando

hice esto me planteé: ¿Qué es lo moderno? ¿Lo transgresor? Es éso, porque para lo otro, ya estamos. Es decir, lo transgresor hoy no es decir "la concha de tu hermana", lo transgresor es no decirlo. Con el cine y la tele pasa lo mismo. Tarantino pasa música como de la época de Palito. Lo transgresor hoy no son los Ratonos Paranoicos, lo transgresor es esa música, Frank Sinatra es transgresor.

- ¿Por qué creés que es así?

- Porque creo que es una cosa cíclica. Creo que los '80 fueron los '60 y los '90 son los '50. No sé porqué, a mí me parece así. Yo creo que hoy en día si no te ponés las pilas a nivel tele, te vas a la mierda. Creo que el cable se come a la tele. Ya hay cables que parecen televisión abierta, tienen sus programas, sus noticieros, sus avisos. Va a haber un cambio estético y un cambio desde cómo lo contás. El recambio lo vamos a dar los tipos que estamos en el video, que cada vez somos más y no haciendo video-arte.

- Viendo la serie tuya se nota un cambio estético con respecto a tus anteriores trabajos.

- Ahí está lo que decía del aburrimiento. Si algunos estaban esperando "*Labios de churrasco 5*", cagaron. Y después ves **Jimidin** y es otra cosa. Pero si vos ves mis películas una detrás de la otra, te vas a dar cuenta que no son tan distintas. Que haya una disquería inventada, por ejemplo, habla de un universo propio. Lo que está más evidente en esta serie es la mano del dibujante. Son decorados o maquetas, más el color, no importa: hay un mundo propio. En las calles no hay gente. En **No seas cruel** tengo mi propio departamento de policía, mi bar, mis calles, mi disquería. Es lo que vivimos hoy en día donde las épocas se confunden y se mezclan. Puede aparecer un Cadillac o un Citroën. Esa es la posibilidad que te da el tener un universo propio. Vos ponés lo que se te cante, lo batís y lo mandás.

- Casi todas tus películas son en blanco y negro, mientras que la serie es en color. ¿Por qué el cambio?

- Lo que pasa es que las películas eran realistas y además algunas son historias plásticamente grises, no me imaginaba que los tipos tenían que tener color.

Creo que es un recurso estético, ni siquiera tiene un porqué ideológico. Tiene que ver también con una limitación que tenía antes el video -no el super digital que tenemos ahora- que tenía una chatura con el color que a mí no me interesaba; éso en la parte técnica. No eran historias colorinches, eran historias grises y el blanco y negro le daba una textura más creíble. Y lo del color en la tele es como una explosión y un cambio en mí. Y no puedo ser idiota, voy a laburar para televisión. Puedo ser caprichoso pero no pelotudo.

- Más de una vez dijiste: laburo mucho y hago todo esto para tener el bocho ocupado. ¿Por qué no lo querés desocupado?

- Porque me enfermo. Me sube la presión, me duele la muela. En serio. Una vez en un ataque de muelas pinté todo el fondo de mi casa con aerosol. Después se me pasó. Cuando la cabeza no la tenés ocupada, pensás pelotudeces.

- ¿Qué pensás de tus películas?

- No las veo, me aburro. Pero me aburro con todas, ya me aburro con la serie, porque ya tengo otra cosa en la cabeza. Es una enfermedad que tengo. Si yo fuera un tipo que no tuviera autoestima, ni autocrítica, hubiera hecho un solo corto en mi vida. Lo que pasa acá es que cualquier pelotudo que hace un corto y gana premios, está toda su vida diciendo los premios que ganó con ese corto y no filma nunca más nada. La única manera de vencer esa pelotudez de recibir un premio -que son cinco minutos de gloria- es cagarme en eso. Así como soy grandilocuente y amo lo que hago, me cago en todo lo que gané, no me sirve de nada. Para mí lo mejor es lo que voy a hacer. Sino no podría haber hecho ni la mitad de lo que hice.

- Si mañana tenés la posibilidad de filmar un largometraje en 35mm con una historia propia y los actores y técnicos los elegís vos, ¿lo harías?

- ¿Cómo no lo voy a hacer? Yo no estoy

en contra de éso. En lo que estoy en contra es en lo que hace la mayoría: si no puedo filmar un largo, no hago nada. Lo que le enseñan a los pibes en las escuelas de cine es que si no tienen un millón de dólares, no pueden hacer cine. Ese es el problema. Y para hacer el primer corto hacen números y piensan: cuánto me van a cobrar un carrito para hacer un travelling. Yo he hecho travellings con el changuito de mi mujer poniendo la cámara arriba. Digamos: lo que no tiene que frenarte son las imposibilidades. Ante éstas te tenés que agrandar. Nicholas Ray le decía a sus alumnos: no importa si filman en super 8, en 16mm o 35mm; lo importante es contar una historia.

Chamuyaron con Perrone,  
Fernando Brenner  
y Roberto Pagés

## Videografía de Raúl Perrone



- 1989: **Subterráneos**
- 1989: **Las reglas del juego** (Inédita)
- 1990: **Bang-Bang**
- 1990: **Con los ojos del alma** (Inédita)
- 1990: **Esquina Corrientes**
- 1991: **Ilusiones perdidas**
- 1991: **Suave como terciopelo** (Premio Mejor Actriz en las Jornadas de Cine y Video en Villa Gesell)
- 1992: **Angeles** (Primer Premio en el Festival de Montevideo. Gran Premio del Público en el Festival de la SAVI)
- 1993: **Blus** (Inédita)
- 1993: **Chamuyando** (Primer Premio en el Festival Latinoamericano de Video en Rosario. Mención especial del Jurado Premio ICI de Video. Mención especial del Jurado en SAVI por realización)
- 1994: **Labios de churrasco**
- 1995: **Jimidin**
- 1996: **No seas cruel** (Serie para televisión de 13 capítulos)

VIA 23

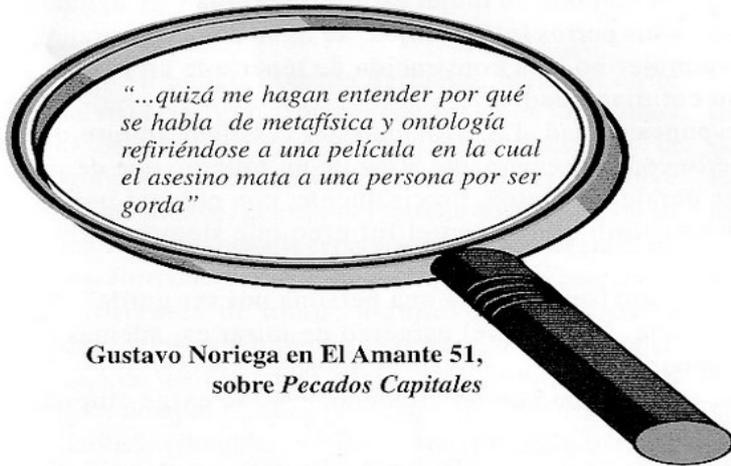
Viajes y turismo  
Leg. 8096 Disp. 1202/92

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

# El Hecho y el Comentario



Gustavo Noriega en *El Amante* 51,  
sobre *Pecados Capitales*

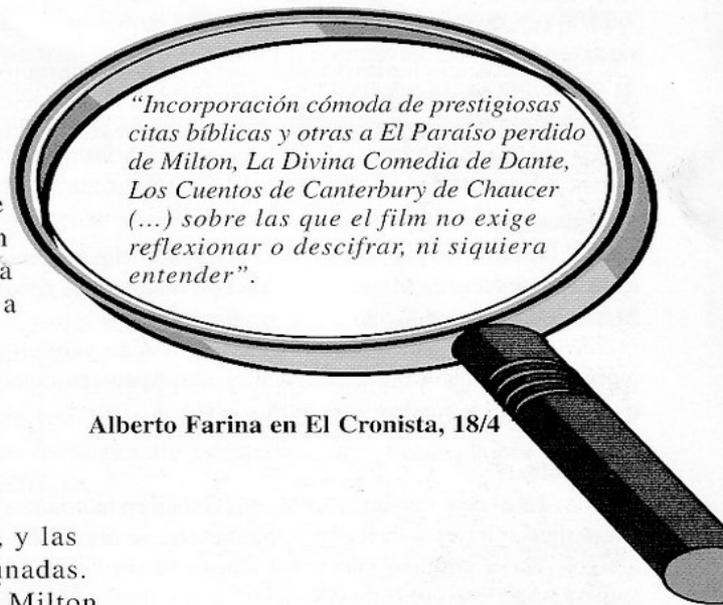
"...quizá me hagan entender por qué se habla de metafísica y ontología refiriéndose a una película en la cual el asesino mata a una persona por ser gorda"

Aunque la volanta de esta sección dice Malasangre, es casi enternecedor ver cómo Noriega (y tantos otros) ven las películas desde una literalidad infantil casi alarmante. El criterio que lo lleva a decir que el asesino de *Pecados...* mata a una persona por ser gorda llevaría a afirmar que *Psicosis* en una película donde un loquito se pone las ropas de su mamá y mata señoritas bajo la ducha. O que la saga de *El Padrino* trata sobre mafiosos más o menos simpáticos, y que *El color del dinero* es un curso acelerado sobre cómo jugar pool. Los ejemplos pueden ser infinitos.

Si algo caracteriza al arte, y a todo lenguaje poético, es decir una cosa para decir otra. *La ciudad junto al río inmóvil* es un bello título para un libro aburrido, pero cualquiera que se asome sobre el paredón de la costanera constata que el río del que habla Mallea está en permanente movimiento. Debe querer decir otra cosa, entonces. *El barco ebrio*, de Rimbaud, bajo la óptica de Noriega, nos pondría frente al curioso caso de una embarcación tratando de emular a Bukowsky o a Ubalvino, viejo personaje de Ubaldo Martínez. Es el lugar de la metáfora, que el cronista aludido tiende a desconsiderar sin reparar en que forma parte hasta del habla cotidiana, a veces llegando al lugar común. Salvo que Noriega crea que la expresión "se me hace agua la boca" signifique tomarse una Villavicencio, y además sin gas, ya que, caso contrario, hablaríamos de soda,

La incomprensión de este mecanismo y el evidente y profundo rechazo que *Pecados...* ha provocado en Noriega lo lleva a apoyarse en las palabras de un colega sobre la misma película, transcripción que hacemos a la derecha de esta página, caro lector o lectora.

(PAUSA PARA LEER LA OPINIÓN ALUDIDA)



Alberto Farina en *El Cronista*, 18/4

"Incorporación cómoda de prestigiosas citas bíblicas y otras a *El Paraíso perdido* de Milton, *La Divina Comedia* de Dante, *Los Cuentos de Canterbury* de Chaucer (...) sobre las que el film no exige reflexionar o descifrar, ni siquiera entender".

La elección de Noriega para confirmar su miopía, y las propias palabras de Farina, no pueden ser más desafortunadas. Quizá *Pecados...* no exija reflexionar sobre Dante o Milton

en sus alcances últimos o más profundos, pero sí exige al espectador a reflexionar sobre por qué están allí, en la película llamada *Pecados Capitales*. Y exige porque aparecen, con más fuerza y sentido, en la secuencia clave del film: un montaje paralelo donde se muestra dónde busca el viejo policía (Morgan Freeman) el móvil de los asesinatos -que ciertamente no es la gordura ni la fiaca ni la avaricia-, y dónde busca el negador policía novato (Brad Pitt).

El veterano cana cree en el Infierno y por eso busca en las grandes obras que han dejado testimonio de su existencia. Lo ve, lo vive y lo palpa en la vida cotidiana. Es una existencia real y absoluta, como

lo fue para Dante, para Milton, y tantos otros, Rimbaud entre ellos (*Una temporada en el infierno*, justamente su título más famoso). Para Brad Pitt, como para todos sus otros colegas, en cambio, es un hecho rutinario, “loco” pero individual, a resolver con los códigos limitantes y limitados de la escuela de policía. El montaje paralelo muestra, claramente, estas dos posturas: Freeman busca en las obras de arte señaladas (incluidos los maravillosos grabados de Gustav Doré para la *La Divina...*), en tanto Pitt husmea en las fotografías del funcionario policial de turno.

La diferencia radica en que así como el viejo cree en el Infierno (como Travis Bickle en *Taxi Driver*, aunque su posición es opuesta), Pitt no cree ni en su propio infierno personal: en su primera incursión policial mató a un hombre y ya no recuerda el nombre; su mujer está embarazada y no aguanta la ciudad y él ignora ambas cosas; llama “los chicos” a sus perros (estos “hijos” se ligan con la ignorancia sobre su propia paternidad, no del todo segura: su mujer no está convencida de tener a la criatura), y patear puertas, personas y disparar su arma, es su cotidianeidad.

No ver es su limitación. No mirar es su responsabilidad. La atrocidad del criminal admite dos respuestas: verlo con la teoría del loco suelto, o verlo como el emergente atroz de un infierno que de tan evidente ya no se lo siente. La escena del montaje paralelo termina, precisamente, con el viejo policía dejando el sobre de sus investigaciones sobre el escritorio de Pitt: en el Infierno que siempre hemos sabido crear los hombres están las respuestas.

De esto trata *Pecados Capitales* y no de un “asesino (que) mata a una persona por ser gorda”. No ver también puede ser una limitación de crítico de cine. No hacer el esfuerzo de mirar es, además de irresponsable, un pecado cinéfilo, por decir lo menos.

Se invita a Noriega y a Farina, cordialmente, a echar una mirada alrededor. No se exige etiqueta ni elegante sport.

**Roberto Pagés**

NOTA: Sobre el cierre de este número llegó carta de Fernando Peña, molesto por un comentario aparecido acá en el N° 1. En la edición de septiembre publicaremos su carta y nuestra respuesta.

### **Concurso: Vientos del sur**

EL CONCURSO SOBRE LA SECUENCIA FINAL DE *GATICA, EL MONO* LO GANÓ **MALENA MAZZONI** DE QUILMES. EL OTRO PREMIO ES NUESTRO: SU BUEN OJO SOBRE UN TRABAJO DIFÍCIL. AHÍ VA.

La secuencia narrativa solicitada tiene una duración de 4'15" y se estructura en tres momentos: una introducción (el velorio y el cortejo), un desarrollo (la evocación) y un desenlace (la inmortalidad: *Gatica-Símbolo*).

#### **Introducción**

Velorio del boxeador, donde el féretro ocupa el centro de la sala rodeado de flores y personas con vestuario de época. El ambiente es sacralizado.

Cortejo fúnebre del boxeador: mucha gente que representa a la clase popular lo acompaña. Aparecen manos oscuras, flores y banderas argentinas.

#### **Desarrollo**

La evocación: un niño sonríe (*Gatica* en la infancia); los amigos, *Gatica* y el Ruso, adolescentes, se abrazan; los amigos, ahora adultos, vuelven a abrazarse (la vestimenta sugiere un ascenso en la escala social y económica). El amigo vitorea al ídolo y avanza entre el público y banderas. El boxeador “flota” frente a su público; en el fondo banderas argentinas flamean. Su rostro, deformado por los golpes, sangra. Con sus manos vendadas tira besos a la gente.

#### **Desenlace**

Golpe de iluminación intensa y la imagen del boxeador queda congelada.

Esta secuencia final de la película *Gatica, el mono* construye por sí sola la imagen que Favio tiene de su *Gatica*. *Gatica-Mito-Símbolo* argentino, símbolo popular, producto directo de su alma, de sus más recónditas pasiones. Un personaje-mito que ha sido olvidado por la historia oficial y que este director santifica. La secuencia toda es una desmesura de emociones, imágenes crudas, intestinales, pasionales.

No sólo representa la imagen que Favio tiene de *Gatica*, sino que esta secuencia condensa toda la película en escasos cuatro minutos y pico. Esta selección para nada azarosa que ha hecho el director resume la película entera, la vida del ídolo. Imágenes revelantes, quizá las de más emotividad, nos muestran un pantallazo que resume la vida del héroe-ídolo. Desde su niñez feliz y pobre, su adolescencia, su sufrimiento, su amigo siempre acompañándolo, su victoria y posterior ascenso socio-económico. Finalmente, su decadencia y su multitudinario velorio y masivo cortejo fúnebre.

Podemos entonces hablar de una secuencia jugosa que, además de condensar la vida de *Gatica* (la película), nos ofrece una clara imagen de la clase popular argentina de la década del '50, humilde pero digna, sufrida pero todavía alegre. Esa multitud que acompaña al ídolo en sus últimos instantes terrenales y le ofrece una última ovación en forma de llanto, como tributo.

**Malena Mazzoni**

# Para mirarlas por TV

**Torrentes de amor, de John Cassavettes (31/8 a las 03.30 por CV-SAT)**

Mi amigo Rodrigo Tarruella, hermano en el alma, en el cine y en el humor (separados en los últimos años de su vida por nuestras mutuas locuras y la ponzoñosa Argentina reciente) gustaba de esta nota sobre este film notable, que ahora reproduzco en parte en su recuerdo, en mi posible reparación, en nuestra amistad. "Estos *Torrentes de amor* (todos los films de Cassavettes son torrentes de amor; algunos amargos, otros esperanzados) son torrentes desesperados que circulan en uno de los films más negros y angustiantes de los últimos tiempos (...) Los personajes de Cassavettes son solitarios irredimibles, prisioneros de la segunda avenida o de la quinta, también de la calle 42, no necesariamente marginales en lo social, sí outsiders del amor. Deambulantes perdidos orillando la locura, los comportamientos extraños, las salidas extemporáneas que rozan apenas el humor macabro, los films de este autor notable son siempre una canción surgida del pecado (La canción del pecado, otro de sus films), una 'canción desesperada' si se prefiere acercarlo a estas latitudes".

"Son tangos, entonces. Y más *Torrentes de amor*, donde los hermanos protagonistas, cada uno por su lado, sufren la realidad de su vida mientras viven con toda intensidad los sueños y las pesadillas de la enfermedad. ¿Cuál? La de no poder concretar los amores perdidos, la de no poder olvidar las traiciones sufridas: una sufre la indiferencia y la promiscuidad de su marido, el otro no ha perdonado las infidelidades de su ex mujer (...)"

"Lo extraordinario de este autor de cine es que con un material argumental mínimo puede llegar a las más altas cimas de la poesía. Si en *Una mujer bajo influencia* orquestó dos horas largas de cine a partir de las rencillas domésticas de un matrimonio, en *Torrentes de amor* pone en escena operísticamente -su secreto, sin dudas- la música de la soledad. (...) *Torrentes de amor* se asemeja a un río profundo y furioso. No será -no es- lo que se entiende tontamente como una historia de amor, pero nadie podrá negar que es una bella historia de locura, de amor y de muerte".

Roberto Pagés

**Testigo en peligro, de Peter Weir (por Cinecanal el 17/8 a las 00.00 y el 28/8 a las 01.35)**

Un amigo de otros tiempos, más lúcido y despierto que yo, escribió alguna vez que toda la obra de Peter Weir pone en escena "la confrontación de milenarias culturas inspiradas en lo sagrado, contra las actitudes y leyes del racionalismo y el pragmatismo" imperantes en la cultura oficial de casi todo Occidente. De allí su desprecio por los ingleses, ocupantes invasores de su Australia natal.

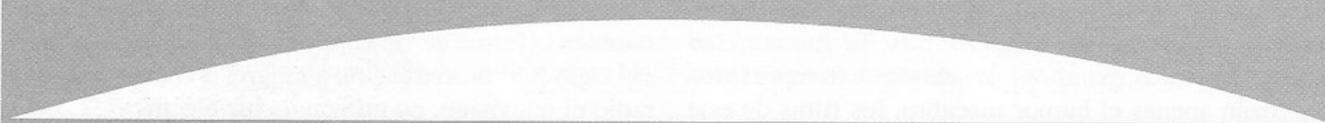
En *Testigo en peligro*, Weir pone en escena el tema que no lo abandona trasladándolo a los Estados Unidos. La confrontación, esta vez, se da entre un policía de la ciudad y la comunidad Amish de Pennsylvania en 1984, "un grupo que conserva los nombres bíblicos para llamarse Samuel, Jacob, Raquel, Elías, Daniel, como también la forma de vida ajena a los supuestos adelantos del siglo XX: usan tracción a sangre, no tienen teléfono, radio ni televisión, no utilizan la luz eléctrica"

Es uno de los films más exitosos de Weir entre el público y eso no le quita mérito, como a veces pretenden algunos críticos. Como decía mi amigo, "el film se construye como un poema visual pautado por las simetrías opuestas y complementarias. La muerte serena y natural de un amish se contrapone al asesinato en el baño; la impudicia de la mujer moderna es el negativo de la muchacha viuda; el individualismo feroz de la ciudad se opone a la solidaridad de la secta; el carácter profano de unos es la contracara del mundo sagrado de los otros; el respeto, la tolerancia y la diafanidad de los amish contrasta con el ocultamiento y la hipocresía de los yanquis ("ingleses o yanquis es lo mismo", dicen por ahí).

Un gran film, para no perder, para ver más de una vez en realidad, ya que cada visión ofrece un goce nuevo, un detalle a descubrir, una pincelada poética para disfrutar.

Antonio Palau

**CANALE**

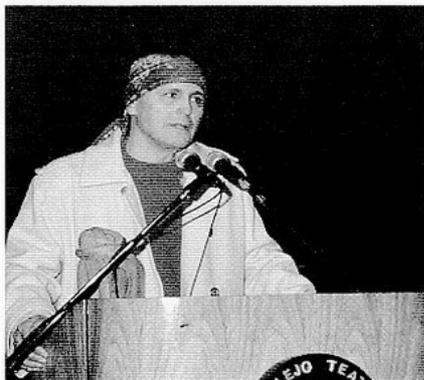


**Alimentos de calidad**

# Fotogramas de acá

## Favio, un sentimiento que no puede parar

Añorando volver a vivir en el verde mendocino de Luján de Cuyo, Leonardo Favio no descansa. Sigue enloquecido con la edición y post-producción del documental sobre Juan D. Perón, Sinfonía de un sentimiento, una obra monumental que durará tres horas, con imágenes de archivo, rodajes especiales, animación digital y trucas varias. Se supone, se espera y se desea que esta última obra vea la luz (se emitiría por televisión) el mismísimo jueves 17 de octubre, 51 años después de que el General fuera liberado de la prisión. Por otra parte acaba de recibir el Trofeo Mercosur por su trayectoria. La ceremonia fue dentro del marco de AMERIGRAMAS, Segunda Muestra de Cine del Mercosur y la Unión Europea, donde se exhibió su anterior película, la colosal y pasional Gatica, el mono.



Leonardo tomó el micrófono para desgranar las broncas sociales y los optimistas deseos cinematográfico-culturales para el futuro de nuestro país y el resto de Latinoamérica. Mientras "el loco" filme, hay esperanzas.

## El Ombú en la Bristol

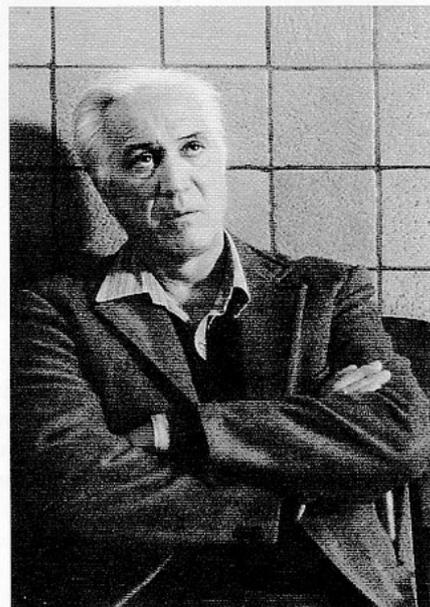
Nosotros también tendremos nuestro festival categoría "A", para demostrar que lo de "el primer mundo" no es chiste. Entre el 7 y el 16 de

noviembre se llevará a cabo el 12º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Con apoyos, resistencias, aplausos y rechazos, este megaevento cinematográfico reunirá un sinnúmero de films, periodistas, directores, productores y actores de todos lados, según han adelantado los organizadores (la Fundación Cine Argentino y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Además de la secciones como Competición Oficial, Informativa y Retrospectiva, habrá una denominada Cine Argentino '96 (donde se exhibirá todo lo bueno, lo malo y lo feo estrenado este año), una Muestra Iberoamericana (para confirmar que en realidad estamos en "el tercer mundo") y diversos Homenajes. Dentro del festival se incluirá "La Mujer y el Cine" y una amplia retrospectiva de la Nouvelle Vague, patrocinada por la revista Cahiers Du Cinema. La Muestra Informativa, que se llamará "Detrás de la cámara", incluirá las mejores películas -muchas premiadas- exhibidas en otros Festivales Internacionales. Por ahora los únicos 3 jurados confirmados (de un total de 9) son: el escenógrafo, reciente Oscar, Eugenio Zanetti, el director de la Universidad del Cine, Manuel Antón y el crítico de cine Claudio España.

## El gallego Luppi

Federico Luppi vuelve a rodar en España. Primero fue con Mario Camus en 1985 con la fallida La vieja música. El año pasado hizo triplete con Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto de Agustín Díaz Yañez, La ley de la frontera de Adolfo Aristarain, y Extasis, de Mariano Barroso (fue doblemente candidateado al Goya por las dos primeras). Ahora retornará como Martín, un argentino que se gana la vida en Madrid como guionista, en el film Martín (Hache), de Aristarain. Su estadía allí coincidirá con la participación en la Competición Oficial del Festival de Cine de San Sebastián, de su último film, Sol de Otoño,

recientemente estrenado aquí, dirigido por Eduardo Mignogna. Luppi es Raúl Ferraro pero se hace llamar Saúl Levín para poder engancharse con la Clara Goldstein que asume Norma Aleandro. Desde aquí ya anunciamos las grandes



posibilidades que tiene Federico de llevarse la Concha de Plata al mejor actor. Razones: el buen recuerdo que tienen los vascos de su Mario Dominicci en Un lugar en el mundo y los elogios y el apoyo de la prensa española tras su participación en las tres películas antes mencionadas.

Fernando Brenner

Librería



Librería Liberarte

Corrientes 1555 Tel/Fax: 371-7098

# La yapa



François Truffaut x 3

Desdeñaba las películas históricas, las de guerra y los westerns porque resultaba más difícil identificarse con ellas. Por eliminación no me quedaban más que las policíacas y las de amor. (...) no me identificaba con los protagonistas heroicos sino con los personajes desvalidos y todavía más asiduamente con todos aquéllos que se encontraban en apuros o eran acusados sin razón. Es comprensible, pues, que me sedujera desde el principio la obra de Alfred Hitchcock, consagrada por entero al miedo, y después, la de Jean Renoir, inclinada hacia la comprensión: "Lo terrible de este mundo es que todos tienen sus razones" (*La regla del juego*). (...)

En agosto de 1951, enfermo y prisionero en la sección de detenidos en un hospital militar -donde nos ponían esposas incluso para ducharnos o mear- me sublevaba en el fondo de mi catre al leer en un periódico que Orson Welles se había visto obligado a retirar de competición su *Otelo* en Venecia porque sus productores no podían permitirse un fracaso ante una superproducción británica, el *Hamlet* de Laurence Olivier. ¡Época feliz, vida feliz aquella en que se nos ve más preocupados por la suerte de las personas que admiramos que por la nuestra propia! Veintitrés años después, sigo amando el cine pero ninguna película es capaz de ocupar tanto mi espíritu como la que en ese momento estoy escribiendo, preparando, rodando o montando... Se acabó para mí la generosidad del cinéfilo, espléndida y emocionante, que a veces llena de embarazo y confusión a los que son objeto de ella.

François Truffaut,  
en *Las películas de mi vida*  
Ediciones Mensajero

## Cine Club "Utopía"

Sarmiento 3419 - Cap. Fed.

Funciones los Viernes a las 21:00 (Video)

ENTRADA LIBRE Y GRATUITA

16/8: **Roma ciudad abierta.** Dirección: Roberto Rossellini

23/8: **El diablo en el cuerpo.** Dirección: Marco Bellocchio

30/8: **Furtivos.** Dirección: José Luis Borau

6/9: **Iván el terrible.** Dirección: Sergei Eiseinstein

13/9: **El arpa birmana.** Dirección: Kon Ichikawa

l i b r o s  
**gandhi**

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

**Marie:** *Vos sabés, Steve, no sos difícil de preveer. Sólo a veces. A veces, sé exactamente lo que me vas a decir. Las otras veces...*

(ella se sienta en sus rodillas)

**Marie:** *Las otras veces sos ofensivo.*

(se besan)

**Steve:** *¿Para qué hiciste eso?*

**Marie:** *Me pregunto si me gusta.*

**Steve:** *¿Cuál es la decisión?*

**Marie:** *No sé, todavía.*

(se besan)

**Marie:** *Es hasta mejor cuando ayudás.*



**La Vereda de Enfrente** - Colección - N° 2



TENER Y NO TENER  
(TO HAVE AND NOT TO HAVE)  
LAUREN BACALL Y HUMPHREY BOGART  
1944