

La Vereda de Enirente

CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

Director: Roberto Pagés



MADADAYO KUROSAWA: SED DE VIVIR

CUATRO ESTRENOS:

¿ARGENTINOS A LA "B"?

KUSTURICA POLÉMICO: UNDERGROUND

AMORES QUE NUNCA SE OLVIDAN - STRIPEASE - LAS MEMORIAS DE ANTONIA

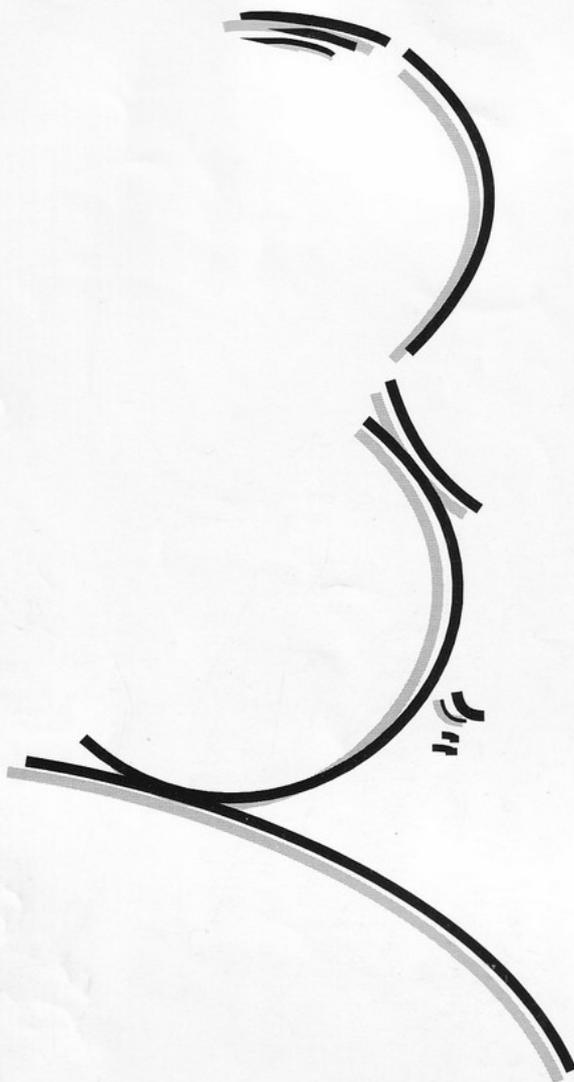
LA TRASTIENDA: CÚLEX Y ANOPHELES

ZHANG YIMOU - GONG LI:

LA REINA DE SHANGHAI

CLOCKERS: LOS NEGROS AL VIDEO

EL HECHO Y EL COMENTARIO



La Vereda de Enjrente es una revista de **Hitch Publicaciones**, dirigida por **Roberto Pagés**. Con la colaboración de **Gustavo Constantini, Lucio Schwarzberg, Eduardo Rojas, Marisa Simon, Fernando Brenner, Guido Gabucci, Pablo Ventura** 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: *Striptease* (pág. 3) - *Las memorias de Antonia* (pág. 4) - *Crónica de un joven pobre* (pág. 5) - *Clockers* (pág. 8) - *La reina de Shanghai* (pág. 10) - *Amores que nunca se olvidan* (pág. 12) - *El ausente* (pág. 14) - *Sol de otoño* (pág. 15) - *Besos en la frente* (pág. 16) - *Rapado* (pág. 17) - *Madadayo* (pág. 18) - *Underground* (pág. 23).

Notas: *Argentinos a la "B"* (pág. 14) - *Día del respeto a los ancianos* (pág. 21) - *Diez días que conmoverán al país vasco* (pág. 25) - *Cúlex y Anopheles* (pág. 27).

Polémicas: *Malasangre/El Hecho y el Comentario* (pag. 28).

Para miraras por TV (pág. 30) - *El cartero* (pág. 32) - *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

Distribuida en Interior por: **Distribuidora Austral S.A.** - Isabel La Católica 1371 - Cap. Fed. - Tel. 301-0869/0701

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) Buenos Aires - Rep. Argentina** - Teléfono/Fax: (54) (01) 862-9346

Delegación **Córdoba:** Claudio de Arredondo 4395 - B° V. Centenario - Teléfono/Fax: (54) (051) 81-3139

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

STRIPTease



Striptease, EE.UU., 1996. Escrita y dirigida por Andrew Bergman, sobre libro de Carl Hiaasen. Con Demi Moore, Burt Reynolds, Armand Assante y Ving Rhames. Fotografía de Stephen Goldblatt. Música de Howard Shore.

LA CIUDAD DE LAS MUJERES

por Antonio Palau

Antonia tiene una hija que a su vez tiene una hija prodigio, que a su vez tiene una hija bellísima que cuenta la historia de su bisabuela, que a su vez es la historia que cuenta la película.

Antonia es matrona y matriarca. Decide hasta el día de su muerte. También decide cuándo se acostará con el hombre que la pretende (después de varios años, cuando reaparece el deseo en ella), cómo lo harán, dónde, y cuántas veces a la semana. La hija de Antonia dibuja y pinta y decide tener descendencia. Busca un padrillo que la embaraza -sin sospechar de las intenciones de la mujer- y luego se enamora de otra mujer. La nieta de Antonia es niña prodigio, basurea a su profesor, crece, se aburre con intelectuales que hablan y se aburre con los mismos intelectuales en la cama. Decide probar con el muchacho que la adora desde niño, que resulta ser eficaz con el sexo. Decide quedarse con él. Queda embarazada y luego de días de dudas decide tener a la criatura sin consultar al hombre. De allí en más decide no cuidarla, no alimentarla ni prestarle atención. El hombre se ocupa de estas cosas y ella sigue leyendo y estudiando.

Antonia recoge a la idiota y al idiota del pueblo. Negativo por negativo da positivo. Tienen una hija normal.

Antonia tiene una madre. Loca.

Antonia tiene un padre. Un padre que volvió loca a su madre. Perseguía y manoseaba a las mujeres del pueblo todo el día.

Antonia tiene una amiga. Una amiga a la que no le interesa el coito. Sólo embarazarse y parir. La amiga de Antonia se agencia a un ex cura que le llena la panza todos los años. Puntualmente. Inexorablemente.

La hija de Antonia vive su amor lésbico.

La nieta de Antonia vive su amor con el saber. Libros, facultad, docencia.

La bisnieta de Antonia puede ser escritora o cineasta. Narra la historia de su abuela en el film contado por Marleen Gorris, directora del film.

Hay un señor cura católico, cobarde frente a los nazis durante la guerra e hipócrita frente al sexo propio y ajeno.

Hay un señor protestante, pusilánime hasta la desesperación, penando por años su amor por la vecina de arriba.



Hay un hombre que toma decisiones. Es un violador, que se hace militar, y es echado del pueblo por Antonia como si fuese un perrito faldero.

Hay otro hombre que toma decisiones. Es un suicida. Las lecturas incansables durante años, y Schopenhauer, lo llevan a colgarse de una viga.

Hay otro hombre que toma decisiones. Es un asesino. Mata a su hermano, el violador, por interés pecuniario.

Hay otro hombre que toma decisiones. Es un cashishio. De su propia hija. Dice que es medio tarada pero tiene buena carne.

Hay una única pareja heterosexual, conviviendo y

cuidando de su hija. El tonto y la tonta del pueblo.

Hay una película, *La memoria de Antonia*, esquemática, pueril y con explicaciones sobre todo lo que pasa en ella.

Una verdadera porquería.

Frente a una afirmación tan rotunda como la última, basada en el feminismo torpe e inconducente que, sin vergüenza, despliega el film, suele anteponerse la idea que alega que los hombres han hecho lo mismo durante décadas. Suele decirse que el western, o los films de aventuras, son campo propicio. Suele decirse que John Wayne es el paradigma visual de esta concepción.

Contestemos con *Hatari!*, por ejemplo. De Howard Hawks, autor vilipendiado por esta visión mezquina. Los

hombres son autosuficientes, cantan, bromean, juegan y cazan juntos, y la muchacha del grupo es tratada condescendentemente porque es una "niña". Hasta que llega Elsa Martinelli y Wayne tambalea como un tarambana, y los otros reparan en que la niña se ha hecho mujer, y todos dejan de ser lo que quieren ser para pasar a ser lo que pueden ser.

Diferencia notoria y rastreable en todo el buen cine acusado de machista e imposible de hallar en la maniquea visión de esta holandesa con mala leche, tediosa hasta la exasperación.

Antonia, Holanda/Bélgica/Inglaterra, 1995. Escrita y dirigida por Marleen Gorris. Con Willeke Van Ammelrooy, Dora Van Der Groen, Els Dottermans, Veerle Van Overloop y Thyra Ravenstijn. Fotografía de Willy Stassen. Música de Ilona Seckaz.

Crónica de un joven pobre, de Ettore Scola

EL DOLOR DE YA NO SER

por Guido Gabucci

"Se puede decir que el rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción"

Alfred Hitchcock.

El cine de Scola remite, insistente, a un pasado mejor. Sus historias parten de un presente oscuro y se proyectan al ayer hacia una forma menos dura de vida. Esta obsesión por lo que pasó está presente en éste, su último film. El señor Bartoloni (Alberto Sordi) ahora a su mujer bella y joven, y Vincenzo Persico (Rolando Ravello) vive un presente lleno de amarguras e incertidumbres. Entonces se cruzan. Criaturas desesperadas que intentan torcer el rumbo de sus grises destinos, la mirada del director sobre ellas está cargada de lástima y piedad.

Hay un malentendido bastante molesto que pretende relacionar este film de Scola con *Pacto siniestro* (Alfred Hitchcock, 1951). La anécdota es similar pero existe una distancia abismal entre el genio inglés y Scola, que no está en su mejor forma. *Crónica de un joven pobre* muestra a un realizador en franca decadencia. Al no decidir un camino, Scola naufraga en un relato híbrido y pretencioso sobre los oscuros y decadentes años noventa.

Tema del policial

Scola coquetea con el género y con las dudas sobre quién asesinó a la esposa de Bartoloni. El error (grave en un director de la experiencia de Scola) está en que no parece importarle demasiado seguir por ese rumbo, pero esto lo decide minutos antes de que termine la película. Plantear una estructura basada en la intriga de quién-es-el-asesino, para después mandar todo al diablo, es torpe y poco honesto.

Al intentar mixturar el policial con una temática social queda a mitad de camino. Las preocupaciones sociales están presentes en todo su cine: la guerra, los cambios de costumbres a través del tiempo, la muerte de una forma de comunión social (el cine), las disputas ideológicas. En *Crónica...* el intento es el de reflejar una realidad diaria y opresiva: desocupación, choques generacionales (otro de sus temas preferidos), las brutales diferencias de clases, el reinado de la tv.

El camino que elige es bastante peligroso y es el de la declamación. Los personajes detienen su andar y como en una obra de teatro recitan sus problemas. Hay algunos momentos claves: Vincenzo discutiendo con su madre y



enumerando en voz alta todos sus males; en otro se enfrenta con su novia y aparece el choque de clases. Momentos penosos en los cuales los personajes explicitan una situación que estaba sugerida y presente en todo el film. Scola parece estar muy preocupado por dejar todo bien clarito, evitar cualquier posible ambigüedad.

Tema del robo

El homenaje-robo de Scola al film de Hitchcock sirve para marcar algunas diferencias entre el arte cinematográfico y la pobreza estética de *Crónica...* En *Pacto siniestro* el juego con el suspenso y la culpabilidad no pasaba por descubrir quién había cometido el asesinato, sino por el traslado de la culpa a un inocente (uno de los temas centrales de la obra de Hitchcock). Scola coquetea con el policial pero sin demasiado convencimiento: bordea el género con una mirada que combina cierto rechazo con un marcado desinterés.

En Hitchcock el Mal tiene una presencia palpable: el dilema moral está presente en todo el film y provoca reacciones en los personajes. Para Scola no hay muchos

conflictos y no importa demasiado si fue un asesinato, un accidente o un suicidio: está más preocupado por cuestiones sociales que cinematográficas, más interesado en el contenido de su film que en la forma.

La puesta en escena marca un cambio de rumbo con su cine anterior. Si el tono de sus otros films era pausado y calmo, en *Crónica...* hay un brusco viraje: cámara en mano, un tono sucio y un montaje exasperado como camino para transmitir la desesperación de sus tristes criaturas. Lo que le falta a Scola es una mirada poética sobre la historia que cuenta. Es como si lo grisáceo del relato hubiera

contaminado su mirada como realizador. Si en algunas películas anteriores había logrado combinar la calidez de sus historias con un bello estilo visual, *Crónica...* es una película desgana, con resoluciones torpes (la secuencia donde el juez habla con su ayudante sobre las distintas hipótesis de la muerte), una notable falta de rigurosidad narrativa y una enorme falta de emoción.

En un momento, Sordi, cansado y agobiado, canturrea una vieja canción mientras recuerda a su mujer bailando con un exótico vestido. Es un instante mágico que deslumbra por su belleza y hace imaginar cómo hubiera sido el film si Scola elegía otros rumbos más libres. Si el cine de Scola celebra de forma obsesiva el pasado, sus últimas películas nos muestran el mismo camino: lo mejor de su obra está atrás, demasiado atrás.

Romanzo di un giovane povero, Italia, 1995. Dirigida por Ettore Scola. Guión de Ettore Scola, Silva Scola y Giacomo Scarpelli. Con Alberto Sordi, Rolando Ravello, André Dussolier, Isabella Ferrari, Sara Franchetti y Mario Carotenuto. Música de Armando Trovajoli. Fotografía de Franco Di Giacomo.

El cartero

...un espacio del lector en

La Vereda de Enjrente

para sus comentarios, opiniones, insultos y elogios

Por correo: Mario Bravo 658 - 2° "A" - (1175) Buenos Aires - Rep. Argentina
Por Fax: 54 1 862-9346

Organon



AKZO NOBEL

División Farmacéutica

Archivo Histórico de Perceps Argentina *El esfuerzo por ser completos*



Spike Lee al video: *Clockers*

LA PARADOJA NEGRA

por Lucio Schwarzberg

“Si un negro dice la verdad, nadie le cree”, afirma uno de los dos sospechosos negros ante el detective que lo investiga. Sobre esta paradoja trata *Clockers*.

Dos hermanos negros son sospechosos de asesinato. Dos hermanos como Caín y Abel: uno malo y otro bueno. Dos hermanos desesperados por salir de ahí. “Ahí” es un barrio neoyorquino, y aún menos: es una plaza cercada de monoblocks; una tribu, un ghetto negro, una cárcel.

Ahí sobreviven los jóvenes negros: matan el tiempo, desocupados, ociosos y aburridos, discutiendo sobre el *rap* y los raperos, transando merca y aguantando la requisita rutinaria de la policía que, como en la cárcel, los desnuda y les revisa los cantos a la vista de todos.

El negro malo -un adolescente huraño, ulceroso, sexualmente ambiguo, desocupado, *dealer* minorista de crack- es el encargado de cometer el asesinato. El comitente también es un negro: es el *dealer* mayor, el patrón de la cuadra. La víctima es otro negro: es el encargado de un *fast-food* en el que también se transa, que está trampeando al *dealer* mayor. Y el negro bueno -trabajador, padre de familia, buen hijo- es quien confiesa haber cometido el asesinato sin ningún motivo; sin otro motivo aparente que no sea proteger a su hermano, el negro malo.

Así por lo menos lo cree Harvey Keithel, un detective atormentado por la piedad (no un maldito policía), que intenta imponer un poco de orden blanco en esa cosa de negros. Keithel está seguro de que todo es al revés de como se dice que es, y al derecho de como parece ser. Si hay dos negros sospechosos de asesinar a un tercer negro -un negro narcotraficante que se proclama inocente y otro negro trabajador que se confiesa asesino-, seguro que la verdad es al revés.

¿Cuál es el problema? pregunta John Turturro, *alter ego* de Keithel. Un negro muere a balazos y otro negro confiesa haberlo matado. Caso cerrado, cosa de negros. Todos tienen su *alter ego*. Hay un detective piadoso y un detective maldito, hay un negro narco que corrompe y un negro policía que protege. ¿De qué lado está la verdad? Siempre del peor. Turturro tiene razón: un negro muere a balazos y otro negro confiesa haberlo matado. Caso cerrado, cosa de negros.

Una escena devela el prejuicio piadoso del bendito policía. Un chico negro mata, en la plaza, a un *dealer*. Harvey Keithel decide protegerlo y en la comisaría le dicta al chico una declaración que permitirá exculparlo. Lo que Keithel dicta -lo que Keithel cree que es una mentira piadosa-, es la verdad: el chico sabía que el *dealer* había asesinado a otro chico y, cuando lo vio desenfundar, disparó en defensa propia. “Eso fue lo que pasó” refuerza Keithel al final de su mentira piadosa. Y el chico, sin entender, responde: “Sí. Eso fue lo que pasó”. Keithel cree que la verdad es mentira. Porque la verdad no es cosa de negros.

Clockers es una película tenebrosa. Es iracunda, es resentida y es segregacionista, como antes lo fueron *Haz lo correcto* y *Malcolm X*. Una película militante, moralista y prescriptiva y, al mismo tiempo, ideológicamente complicada. ¿Qué hace un liberal ante este relato en el que la droga es un instrumento de exterminio y dominación y no un estimulante de las “puertas de la percepción”? ¿Y un socialista (por dar un nombre genérico al pensamiento de izquierda) ante este relato segregacionista y desesperanzado que afirma la imposibilidad intrínseca -casi genética- del blanco de aceptar al negro? ¿Qué hacen los dos juntos, un liberal y un socialista, ante esta afirmación -aún más desafiante- de que la violencia suburbana no es una forma de protesta social, ni una manifestación del “malestar en la cultura”, ni un producto de la marginalidad, sino un mecanismo tolerado y promovido sutilmente por el Estado para exterminar a los que sobran?

Clockers -o mejor dicho, Spike Lee- es puro prejuicio. Prejuicio voluntario, intencional. Pero prejuicio radicalmente contradictorio con cualquiera de los otros prejuicios de circulación corriente. *Clockers* seduce porque confronta.

Lo más peligroso que nos podría pasar es celebrarla como si fuera verdad. Porque si un negro dice la verdad, habrá que creer. Por la verdad, no por el negro.

Clockers, EE.UU., 1995. Dirigida por Spike Lee, sobre novela de Richard Price. Con Harvey Keithel y John Turturro.

La reina de Shanghai, una película de Zhang Yimou

LA ROSA

por Ro

Dos ojos abiertos, dos ojos ciegos y una bellísima mujer. Sobre esta triangulación trabaja Zhang Yimou. El film abre con la cara de un adolescente mirando desorbitado el incansable ajetreo del Shanghai cosmopolita de los años treinta y termina con el mismo chico mirando, cabeza abajo, el mar, una isla, un viaje hacia la ciudad y el orden impuesto por un jefe mafioso, el hombre de la mirada sin luz: los pequeños anteojos negros impiden, durante todo el film, verle los ojos: la ceguera, entonces, es del espectador:

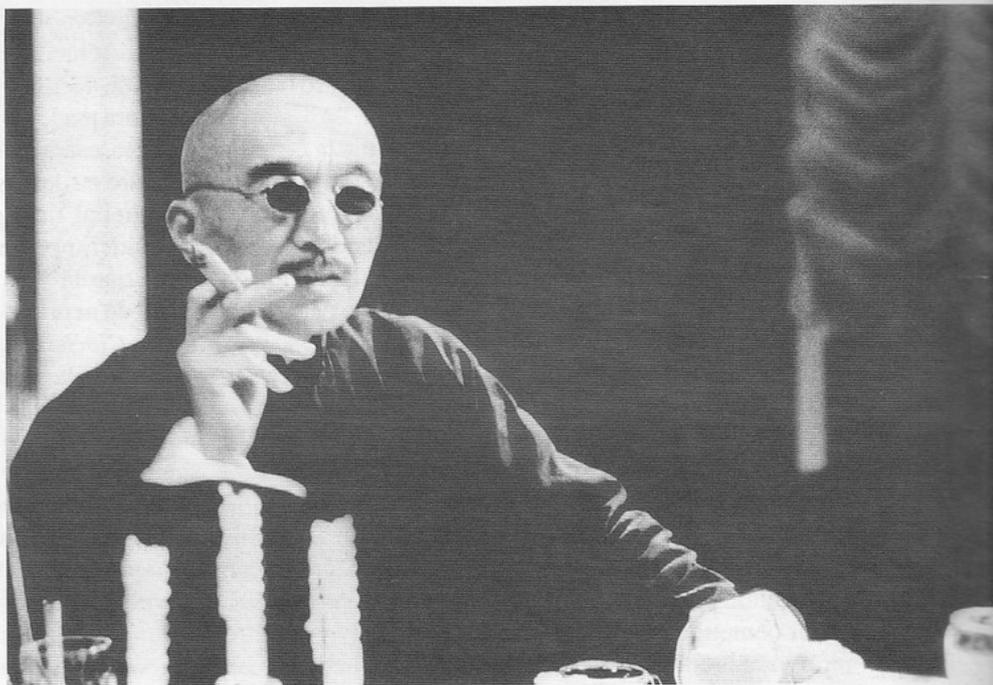
Entre ese principio y ese final vemos todo lo que el chico mira: un asesinato en una barraca, el lujo de la casa del señor Tang, la belleza de la amante de éste, la sensualidad de la piel de la mujer, de los vestidos, joyas, espejos y cortinados de un cabaret, los berrinches celosos y los caprichos de la mantenida (una rosa del hampa), una masacre en la mansión, un viaje a la isla, el amor apurado de una pareja pobre, la conversión hacia una forma de redención de la prostituta de lujo, la venganza terrible del capomafia, la muerte de la belleza, la prostitución incipiente de una niña.

Es todo. Y no es nada.

Falta todo lo que ve el hombre de los anteojitos negros. Todo lo que no vemos pero está.

Hay dos ojos grandes siempre bien abiertos que no ven nada y dos ojos clausurados que ven todo. Sobre esta paradoja también trabaja Yimou.

“No mires nunca con los ojos, mirá con los oídos”, le dicen al chico durante su aprendizaje. Y la única vez que baja la vista se pega la cabeza contra un espejo, rompiéndolo: sin sus ojos no hay reflejo que le devuelva la imagen de lo que sucede.



Al revés: con la cabeza siempre gacha, los ojos velados por la oscuridad de sus lentes, el señor Tang (amo y señor de la vida y la muerte) ve sin mirar todo lo que sucede a su alrededor: la lealtad de unos y la traición de otros, la infidelidad de su querida, el complot en su contra, su resolución.

Entre la oscuridad de los ojos abiertos y la claridad de los ojos ciegos se desliza la mujer, mercancía tibia del Sr. Tang, amante del segundo de éste, caprichosa y petulante con el chico y con sus sirvientes, mimosa y falsamente celosa con su patrón.

Su poder es su cuerpo. Su belleza. Su fragancia.

Su debilidad es su cuerpo. Su belleza (siempre reemplazable). Su fragancia: contaminada por la traición, por el cuerpo de otro hombre, enemigo de su dueño.

La rosa del hampa pierde porque el cuerpo es perecedero, y es allí donde ella ha depositado su único

DEL HAMPA

to Pagés



valor. El intento de trascendencia que pone en la campesina miserable (cuidar de ella y de su hija) fracasa porque no ve, en realidad, al dueño de su cuerpo. Supone que su cuerpo y su belleza alcanzan e ignora que la sensualidad del otro se ejerce desde el poder.

El jefe del hampa gana, precisamente, porque "ve" -luego sabe- que la carne es corruptible. Por la infidelidad, por la traición y la deslealtad. Por último, y sobre todo, por el tiempo. El poder y el dinero, en cambio, son eternos. Algún día, el señor Tang morirá pero perdurará la dinastía a la que pertenece o la que la reemplace: cambiarán sus nombres pero no sus valores, serán otros pero serán él mismo, será un eslabón en el devenir del tiempo pero sin ese eslabón la cadena estaría rota.

El chico empata porque ha visto todo lo que sus ojos ávidos han perseguido, pero nada esencial le ha sido revelado en sus recorridas visuales incansables. La única

vez que "ve" con sus oídos (una conversación donde se fragua el asesinato del amo) se gana el derecho de no perder la vida. Todo lo visto con sus ojos es oropel engañoso: la verdad está en el revés; su vida habrá de aprenderla cabeza abajo: "hasta el mejor perro debe ser amaestrado", dice de él el señor Tang. Su destino de sirviente, lugar para el que llegó desde el campo a la ciudad, es ineludible.

La rosa del hampa (Gong Li, esplendorosa) muere porque creyó poder eludir ese destino con la belleza de su cuerpo y de su sexualidad. El chico se salva porque el azar -y la enseñanza de su tío, servidor de un único patrón- por fin se hace carne en el momento final.

La campesina pobre, aceptante de su destino, muere por la ceguera

de la cabaretera imprudente. Su hija, una nena con destino de futura amante del amo, vivirá sólo si acepta su condición de lujo pasajero. El señor Tang reinará por los siglos de los siglos, con su cuerpo o con el cuerpo de los que lo sucedan.

La reina de Shanghai, el film de Zhang Yimou, perdurará por largo tiempo a los que se le animen. Es un poema sutil y bello deslizándose con la calma de una brisa de verano en medio del invierno: entre la placidez se esconde, agazapado, todo el ruido y la furia del Poder.

YAO A YAO YAO DAO WAI PE QIAO, China/Francia, 1995. Dirigida por Zhang Yimou. Guión de Bi Feiyu, sobre "Men Gui", novela de Li Xiao. Con Gong Li, Li Baotian, Li Xuejian y Wang Xiaoxiao. Fotografía de Lu Yue. Música de Zhang Guangtian. Letras de las canciones: Zhang Yimou y Zhang Guangtian.

Amores que nunca se olvidan, de Jocelyn Moorhouse

CORTE Y CONFESIÓN

por Gustavo Costantini

*Pues sea lo que sea lo que perdamos (como un tú o un yo)
es siempre a nosotros lo que en el mar encontramos*

e.e.cummings

a Silvia

Alguna vez Borges mencionó que los rusos habían demostrado en sus novelas que todos los recursos argumentales eran posibles: asesinatos por compasión, pasiones que obligan a separarse, pérdidas que se convierten en felicidad. La directora australiana Jocelyn Moorhouse entró al cine con una película cuyo personaje responde a estas curiosas contradicciones: un fotógrafo ciego. *La prueba* (1992) planteaba una extraña relación entre este hombre y la mujer que lo ayudaba con sus quehaceres domésticos, cuyas tensiones recordaban lejanamente a *El sirviente* de Joseph Losey. Si bien la mirada de la directora no proponía novedad alguna respecto de la puesta o la narración, la rareza del planteo argumental situaba al film en un lugar incómodo y peculiar. Esta vez -y no casualmente dentro de la industria norteamericana- Moorhouse se presenta con una historia en apariencia muy sencilla y de un extremo clasicismo audiovisual. Sin embargo, y gracias a un maravilloso delineamiento de los caracteres -sostenidos por un reparto excepcional-, *Amores que nunca se olvidan* sorprende y gratifica al espectador a partir de la profundidad con la que retrata y transmite los sentimientos de los protagonistas.

Partiendo de la novela de Whitney Otto, *Coser y cantar*, Jocelyn Moorhouse construye un film que comparte muchos elementos con *Secretos de mujeres* (1952), de Ingmar Bergman, no sólo por las afinidades argumentales sino por una mirada semejante sobre el universo femenino. La historia se centra en Finn (Wynona Ryder), quien se dispone a pasar el verano en la casa de su abuela y de su tía para terminar su tesis de doctorado mientras su novio se queda en la ciudad dando

los toques finales a la casa que pronto habitarán como matrimonio. Las dudas sobre este inminente compromiso, sobre el destino del proyecto conjunto y de su lugar social y familiar, constituyen el eje de las tensiones que el relato presenta a partir de las confesiones de las mujeres que la rodean en esta estancia veraniega mientras le cosen una colcha -que será el regalo de bodas-. En función del título dado para la Argentina -no inapropiado pero inexacto y susceptible de ser malinterpretado- y esta somera descripción argumental, el espectador puede suponer que irá al encuentro de un telefilm repleto de golpes bajos y apelaciones a un sentimentalismo banal. Nada más lejano: al igual que sucede con ciertos films del incomprendido Robert Benton (revisar urgente su filmografía), en especial *Las cosas de la vida* -donde el desafortunado título castellano atenta de la misma manera que con este film-, la ausencia de complejidades no significa necesariamente ausencia de profundidad, ni su clasicismo implica retroceso o simplificación visual.

La idea de mostrar en un pueblito a mujeres simples tejiendo y cosiendo una tradicional colcha -en la que los personajes se envolverán, cobijarán y abrigarán- remite inmediatamente a la mítica noción de "tejer" el destino del héroe o heroína. Las frustraciones, postergaciones y secretos de estas mujeres son confesados a Finn por cada una, introduciendo numerosos flashbacks que permiten el crecimiento de la dimensión de los personajes. Como sucede en *La flor de mi secreto*, de Almodóvar -donde se presenta brevemente una situación similar-, el retorno al pueblo implica una forma de refugio y de preservación que, si se permite la intromisión psicoanalítica, simboliza el retorno al vientre materno. Vientre no sólo representado por las mujeres que se multiplican en el relato sino también en la misma idea de protección de la casa ancestral, la

comida casera, la tierra de la cual proviene la familia y, en definitiva, del reconocimiento de un linaje que auspicia la constitución de una parte de la identidad. Pero, además, un elemento más claramente expuesto en las imágenes: el agua. Piscinas, bañeras, lagos, estanques y charcos rodean a los personajes y en alguno de estos espacios de contención se sumergirán para encontrar cobijo -como luego lo será literalmente con la colcha- y la respuesta a los problemas, no por una acción sanadora sino por el descubrimiento del origen de los resentimientos y conflictos silenciados y peligrosamente latentes.



El conflicto entre independencia y compromiso (que se confunde en estos tiempos con individualismo y sometimiento) es resuelto por Moorhouse comprendiendo las infidelidades, imperfecciones y torpezas de las personas que tejen y destejen nuestras vidas (perdonando sin olvidar, entendiendo sin renunciar). Finn observa a su abuela y a su tía (las excepcionales Ellen Burstyn y Anne Bancroft) y luego escucha las confesiones de las amigas de éstas, que tratan de tejer la trama de su vida a partir de una reconversión del resentimiento en experiencia y madurez, evitando el lado oscuro del universal mandato materno, advertido y domeñado por el aprendizaje. Moorhouse no es por ello concesiva con las faltas masculinas ni espera de las mujeres renunciamiento alguno: sólo desea marcar las falsas contradicciones que aparecen frente a una joven que

quiere ser independiente y cree que el matrimonio transformará postergando sus aspiraciones profesionales (como erróneamente tuvieron que padecer algunas de esas mujeres de cuya experiencia se propone aprender).

Finn escribe y reescribe una tesis ("Las labores femeninas como una forma de ritual") para denunciar la sociedad machista en la que debe vivir -que la directora rechaza sin responsabilizar únicamente a los hombres- pero, más que nada, para postergar indefinidamente su compromiso, su crecimiento, su encuentro con el destino que debe construir. "¡Qué suerte tener tan poco apego a las cosas!" le reprocha una de ellas a Finn cuando quiere volver a cambiar el tema de la tesis y comenzar de cero nuevamente. A su vez se enfrenta al dilema de proseguir con la idea de casarse con el carpintero a quien ama o dejarse llevar por el atractivo sexual del joven nadador (que no en vano conoce saliendo de la piscina: como si fuera un efecto de su inconstante y enamoradiza madre -interesante Kate Capshaw- viene a sugerir que repita lo hecho por su madre tiempo atrás). La resolución no sólo no es planteada como una máxima moral sino que se sugiere y reconstruye a través de los retazos de historias -positivas y negativas- que Finn va conociendo a través de las confesiones junto al espectador. Retazos que se encontrarán en cada fragmento de la colcha, como testimonio de lo acuñado por los años. Pero además está presente una atmósfera de ensueño y misterio que la directora capta en su particular forma de percibir la luna, la noche, las frutillas, el agua, las plantas, las aves.

Evitando el final agri dulce de la excelente *Antes del amanecer* (Richard Linklater), donde el miedo al fracaso se impone sobre la aventura del compromiso, Jocelyn Moorhouse logra con *Amores que nunca se olvidan* un film intenso, luminoso, potente y sugestivo, acaso superficialmente recubierto de un tono amable y plácido -enfaticado por la correcta pero melosa partitura de Thomas Newman- y sostenido por un espectacular reparto en el que además de las mencionadas se destacan Jean Simmons, Kate Nelligan (como siempre), Maya Angelou, Samantha Mathis y Alfre Woodward. Como en el mejor Benton y, por lo tanto, como en las mejores películas sobre las relaciones humanas.

How to Make an American Quilt, EE.UU., 1995. Dirigida por Jocelyn Moorhouse. Guión de Jane Anderson, sobre novela de Whitney Otto. Con Winona Ryder, Kate Capshaw, Ellen Burstyn, Anne Bancroft, Kate Nelligan, Jean Simmons, Samantha Mathis, Maya Angelou, Alfre Woodward y Adam Baldwin. Fotografía de Janusz Kaminski. Música de Thomas Newman.

¿ARGENTINOS A LA "B"?

por Eduardo Rojas

La volanta de esta nota contiene una cifra, una cifra par que marca una diferencia con la vieja película de Manuel Antín y también lo hace con otras épocas del cine de nuestro país. Cuatro estrenos en poco más de un mes. Un logro para los burócratas, un trabajo para los críticos, una alternativa para el público.

El ausente

EL DOLOR ANESTESIADO

La película de Rafael Filippelli se ubica, en alguna medida, en el extremo opuesto de *Sol de Otoño*. Dispuesta a contar la trayectoria de Raúl Salas (Omar Rezk), un dirigente gremial clasista de la Córdoba de los años 70 que evoca en realidad a René Salamanca, el fundador de Sitrac-Sitram, el legendario gremio combativo protagonista del cordobazo, la película elige un tono de seriedad y distancia que impide algún tipo de identificación. Presumo que a Filippelli cualquier acercamiento a la emoción, a la comunicación que su película pueda establecer con el espectador, le debe resultar superflua, cuando no molesta. El problema es que para seguir un relato de esta índole no hay más remedio que conocer de antemano cuáles eran las intenciones del director. Así, tal vez, podrá aceptarse este relato en donde un férreo raciocinio planifica no sólo cada escena, sino el significado que ésta debe tener para el espectador. Es una película cerrada, un producto terminado antes de empezar, dirigido a los que comparten sus claves y están dispuestos a aceptar sus tubos narrativos: esa molesta relación de los actores con la cámara que caracteriza a tanto cine argentino. Una falta de fluidez frente a ese objeto mecánico que los desnuda y los obliga a buscar más allá de la pantalla alguna ayuda para seguir adelante, una ayuda que en este caso no llega;

una planificación hierática evidente en escenas como las del diálogo de Salas con el delegado del partido frente a la Catedral de Córdoba, cruzándose una y otra vez con una banda de música de la policía en una especie de danza lenta y fría que parece abrirse en muchas direcciones para diluirse sin pena ni gloria.

Recuerdo haber leído hace un tiempo alguno de los relatos autobiográficos de Antonio Marimón en que se basa la película. En el texto, un periodista, un intelectual que trabajó para Salamanca como redactor de sus proclamas, revisa el pasado colectivo y su propia historia a través de las fotos que guarda de aquella época dramática y apasionante. Había en ese relato una mezcla de nostalgia y dolor, una pregunta llena de incertidumbre por el sentido de aquella entrega, imposible de encontrar en *El Ausente*: una película que ofrece certezas, que elimina la contradicción, la posibilidad de que sea el espectador quien complete su propia historia, la mayor aventura que permite el cine.

E.R.

Argentina, 1989. Dirigida por Rafael Filippelli. Guión de Filippelli y Carlos Dámaso Martínez, sobre relato de Antonio Marimón. Con Omar Rezk, Roberto Suter, Ana María Mazza, Omar Viale y Daniel Greco. Fotografía de Andrés Silvert. Música de Jorge Candia.

Cuatro estrenos, la necesidad de hablar sobre ellos. ¿Hay un cine argentino? ¿Qué tienen en común las cuatro películas? Dos "de la industria", dos "independientes".

Desde el lado de los que lo hacen, ésta parece ser una alternativa de hierro: o se está en un lado o en el otro; para los "independientes", los de "la industria" les tapan la pantalla y se quedan con los créditos oficiales. Para estos últimos, los primeros son una especie de furgón de cola que necesita del empuje de la locomotora que ellos imaginan conducir.

Los espectadores, mientras tanto, vemos que el resultado de esa supuesta alternativa es casi siempre una mezcla de buenas intenciones y torpeza narrativa, de mensajes uniformemente declamados y cámaras que corren por detrás para mostrar lo que ya se dijo hablando. El cine "industrial" trabaja con imágenes chatas, sin imaginación; sus modelos de guión y de actuación están clavados en los paradigmas de los éxitos de la televisión de los sesenta. *Cosa Juzgada* sigue haciendo historia en el cine "comprometido"; desde *La Historia Oficial* hasta Alejandro Doria hay una lista interminable de películas que eligen este registro llano y redundante que se olvida apenas termina la proyección. Si hablamos de comedia, el "grotesco" hace estragos en las pantallas; el grotesco como lo entienden nuestros directores, por supuesto: histeria, gritos, sobreactuación, chabacanería. Otra vez Doria, Carlos Galletini, Ayala y tantos otros incurren en esta confusión;



Sol de otoño

UNA HISTORIA SIMPLE

La película de Eduardo Mignogna parte del mismo lugar que tantas otras películas argentinas: una historia simple, casi lineal, centrada sobre dos personajes y con pocos escenarios. Ideal para un unitario de televisión, tanto que en su origen fue efectivamente pensada para ese medio.

Clara Goldstein (Norma Aleandro) es una mujer de más de cincuenta años dedicada a su trabajo de Contadora; soltera, se aferra a las tradiciones de su colectividad para mantener su equilibrio, un mínimo punto de referencia en su vida solitaria. Cuando decide buscar pareja a través de un aviso en el diario exige, lógicamente, que el pretendiente sea judío. Le responde un supuesto Saúl Levin, en realidad Raúl Ferraro (Federico Luppi), un modesto artesano uruguayo que arma marcos para cuadros en un inquilinato de Parque Patricios. Más tarde vendrán los desencuentros, especialmente por el rechazo inicial de Clara, los acercamientos, el descubrimiento de sus breves historias, el reencuentro final. Nada más que eso, pero también nada menos.

Sol de Otoño crece porque no pretende ser otra cosa que lo que es: una historia pequeña, contada desde muy cerca de sus personajes, que se vuelven inmediatamente queribles. No hay subrayados ni mensajes, la cámara se instala entre los dos protagonistas sin rebuscamientos y con seguridad. Siguiendo

esta línea, la película exhibe por momentos una delicadeza que la hace inusual para nuestro cine. Un ejemplo: Raúl está en su taller enmarcando una foto de Rodolfo Walsh; un chico que vive en el inquilinato le pregunta quién es. Raúl sólo contesta: "un escritor". Nada más, ningún discurso, ninguna explicación; pero el espectador sabe así que detrás de Raúl hay un pasado, una sensibilidad que justifica su presente. Aún para quien no conoce a Walsh y lo que significa en nuestra historia reciente, la escena está cargada de una tenue emoción que la hace entendible.

Lamentablemente Mignogna pierde los hilos de su relato cuando se desvía en historias laterales que no tienen relación con la de Clara y Raúl y disgregan el interés y el encanto que venía manteniendo. Ocurre con la historia del ratero que roba a Clara y es nieto de Palomino (Jorge Luz), amigo de Raúl. Pareciera que los directores argentinos se sienten obligados a testimoniar sobre la realidad social sea cual fuere el tema de su película, como si tuvieran una especie de compromiso moral con lo inmediato, en este caso con la pobreza y la marginación; un resabio de otras épocas en donde el registro testimonial parecía el único posible. Tal vez sea ésta la razón que llevó a Mignogna a incluir esos episodios que en el contexto de su película no tienen ninguna función.

Especialmente molesta resulta la utilización del relato en off que abre y cierra

el film, explicando con un lenguaje meloso lo que ya habíamos visto en la imagen, viejo y maldito hábito del cine argentino. Otro tanto ocurre con alguno de los flashbacks que ilustran los pensamientos y recuerdos de Clara; sobre todo aquél en que, sobre el final, se imagina atropellada por un camión en la ruta cuando vuelve a encontrarse con Raúl. Este agregado inoportuno crea confusión y desvía la atención hacia un camino en donde el espectador no encontrará nada.

No obstante la película sobrevive a estas caídas y ello es también un mérito de los actores, cálidos y homogéneos sin excepción, en especial Federico Luppi, cada vez más intenso, más sutil, creando desde su intimidad los matices de soledad y esperanzas de su personaje.

Más allá de los desniveles señalados, *Sol de Otoño* es por su modestia bien entendida, la pulcritud de su relato y la calidez que transmite, un modelo a seguir por los que pretenden hacer cine sin rótulos en nuestro país.

E.R.

Argentina, 1996. Dirigida por Eduardo Mignogna. Guión de Eduardo Mignogna y Santiago Oves. Con Norma Aleandro, Federico Luppi, Jorge Luz, Cecilia Rosetto, Roberto Carnaghi y Gabriela Acher. Fotografía de Marcelo Camorino. Música de Edgardo Rudnitzky.

muy lejos de ese otro país -presuntamente el mismo- que habitaron el enorme Armando Discépolo o Defilippis Novoa.

Este cine del que hablamos está invadido también por otra de las siete plagas modernas: la imagen publicitaria y uno de sus hermanos bobos, el clip. Esa es la modernidad que se permite nuestro cine industrial; *Tango Feroz* es un penoso ejemplo cercano de esta forma de narrar que reemplaza la emoción auténtica por una

catarata de imágenes vistosas, tan brillantes como vacías.

El llamado cine independiente, por su lado, es muchas veces el lugar de la improvisación y el disparate, en donde la falta de rigor y de coherencia hacen evidente la falsedad de la supuesta disyuntiva que plantean unos y otros.

En efecto, una industria no se crea solamente con voluntad y ganas. Hacen falta, obviamente, capitales, planificación (aunque sea mala palabra en esta época),

Besos en la frente

GRITOS SIN SUSURROS

Con esta película Carlos Galettini deja el género del grotesco para intentar otro que podría definirse como "televisión de qualité", decisión que se manifiesta desde las primeras escenas cuando Sebastián (Sbaraglia) cruza el Río de la Plata desde Montevideo mientras la banda de sonido nos amplifica el concierto N° 23 para piano y orquesta de Mozart. Sebastián viene a Buenos Aires para hacer carrera como guionista de cine y olvidar una frustración amorosa, y se encuentra con Mercedes (Zorrilla), una anciana millonaria que lo protege, se enamora de él y comienza a acosarlo verbalmente sin decidirse a ir nunca más allá.

Chilla Zorrilla cumple con solvencia su rol habitual de China Zorrilla, pero la China Zorrilla que le tocó a China Zorrilla en *Besos...* tiene un toque de histeria que caracteriza además a todas las mujeres de la película: Estela (Papaleo), la nieta; Laura (Rivas), ex novia de Sebastián; Casilda (Flechner), la mucama. Todas gritan, lloran con mohines de nena o tratan de estúpido al pobre Sebastián, siempre callado y desconcertado. El único que maneja una clave diferente es Fabio (García Satur), el protegido gay de Mercedes. Uno piensa si Sebastián, cansado de tanto grito, no va a terminar yéndose con él, que también agrade pero al menos es irónico y sutil. Pero no. Finalmente, al borde de un ataque de nervios, el joven abandona la casa de Mercedes donde se había instalado y años después (tres) triunfa como guionista contando su propia historia con la Zorrilla. Hay un reencuentro fugaz con besitos en la frente y una batalla con almohadas con todos los personajes, menos Seba.

Para entonces ya hace rato que hemos abandonado la pretensión de qualité, todos andan por ahí diciendo lo que les pasa para que no queden dudas, a voz en cuello. Fabio se desliza por la mansión de Mercedes, Leo llora a cada rato y las mujeres siguen gritando. Esta tendencia al chillido como modo de expresión, y la arbitrariedad de sus reacciones, parece ser el motivo del supuesto encanto de Mercedes, curiosa concepción misógina de la película que, por otra parte, presenta a los hombres como un pusilánime que ellas llevan y traen o como un vividor ambiguo y mediocre.

A esa altura el lenguaje es el de un unitario de televisión con toques grotescos. Mezcla de géneros, entonces: puesta televisiva, pretensiones de qualité y grotesco a la manera del cine argentino. Nos podemos quedar tranquilos, nuestro cine nunca va a abandonar sus tradiciones.

E.R.

Argentina, 1996. Dirigida por Carlos Galettini. Guión de Galettini, Jacobo Langsner y Luisa Irene Iekowicz. Con China Zorrilla, Leonardo Sbaraglia, Claudio García Satur y Mabel Manzotti. Fotografía de Héctor Morini. Música: Mozart, Tchaikovsky, Dvorak, Verdi, Elgar.



pautas de producción estandarizadas, un mercado al cual dirigir los productos, estudios de consumidores potenciales y muchos otros factores que se manejan con criterios profesionales específicos. Nada de ello se tiene en cuenta en la Argentina al hablar de una industria del cine. Pero, sobre todo, hace falta un desarrollo parejo y extendido en todas las actividades de un país. Entonces, ¿por qué la Argentina habría de tener una industria del cine si va en camino de no tener industrias de ningún tipo? ¿Quiénes son los "capitanes de la industria" de los sueños? ¿Un productor argentino es un emergente del capitalismo de celuloide, o un caballero sin espada que arriesga sus ahorros a una sola ficha con cada estreno?

No hace mucho tiempo ví a Víctor Bo sentado en el cordón de la vereda en la esquina de Lavalle y Ayacucho, vestido con camisa sport y jeans desprolijos. ¿Alguien se imagina a Irving Thalberg o Jack Valenti sentados en el piso de alguna esquina de Hollywood, lejos de sus limusinas y desnudos de sus fracs?

Este ejemplo (¿grosero o significativo?) pretende sintetizar todo lo dicho hasta ahora. El cine en nuestro país está en la calle en mangas de camisa, esperando que aparezca alguna oportunidad, como un desocupado que busca una changa. No hay diferencias entre industriales e independientes, salvo algún peso más en la producción. Y esto no está ni bien ni mal, son las posibilidades que ofrece un país que también está en el cordón de la vereda esperando que "pinte" algo mejor. Lo que se ha olvidado hace mucho tiempo y debería ser la primera

preocupación es lo más elemental: lo que se va a contar y cómo se ha de hacerlo.

La del cine en nuestro país parece ser una actividad industrial a medida para que le caiga aquel peyorativo "flor de ceibo" con el que se definió alguna vez, con mala leche, a toda la producción argentina. Los otros, los supuestos artesanos, proclaman su independencia con respecto a algo que no existe. La mayoría se extraviará entre la incertidumbre y los devaneos individualistas, despreocupados del simple arte de narrar, de emocionar a un público que, pese a todo, siempre está esperando algo de su cine.

Unos pocos quedarán como ejemplo de todo lo opuesto a lo hasta aquí dicho; los nombres de Favio, Aristarain, Santiago o Agresti, y algún otro más que esporádicamente aparece por ahí, son la medida del cine válido que puede ser posible en la Argentina de hoy: esfuerzos individuales que por milagro se llevan adelante, producto del talento y de la locura, de la locura de hacer cine, una misión imposible y apasionante en un país que autodestruye en pocos segundos casi todo lo que apunta a ser bueno y distinto.



Rapado

LADRONES DE MOTOCICLETAS

La primera película de Martín Rejtman también se aparta de los supuestos cánones de la industria. No hace concesiones para tornar el relato más fácil, más accesible. Es seca y rigurosa, sin sobreentendidos. Pero Rejtman es riguroso antes que nada consigo mismo. Cada imagen parece el producto de una necesidad interna; por eso, con escasas tomas de tonos oscuros, crea un mundo claustrofóbico en el que unos personajes silenciosos y obsesivos dan vueltas y vueltas sin sentido ni destino alguno. Un mundo de objetos que circulan de mano en mano arbitrariamente. En ese mundo todos serán circularmente ladrones y víctimas. Los objetos que se cambian, se compran o se venden, no tendrán un valor muy claro porque tampoco hay valores de otro orden que les sirvan de referencia.

Los protagonistas de la película son en su mayoría adolescentes, y los códigos que maneja *Rapado* son los propios de los jóvenes; los pocos adultos que aparecen son tan autistas y extraños como aquéllos. No hay vínculos posibles, no hay comunicación como no sea la del cambio de objetos, truchos e inútiles en su mayoría.

Al comienzo, un joven le roba su moto a Lucio (Ezequiel Cavia), el protagonista; ese joven, seguramente, ha sido víctima de otro robo antes. A su tiempo, Lucio también robará otra moto con la que saldrá a la ruta hasta que su vehículo deje de funcionar, en una especie de intento de huida inútil y silenciosa. Sobre la imagen de Lucio retornando a su punto de partida se encadena la de su amigo (Damián Dreizik), que en la pantalla de un video-game maneja una moto hasta el infinito posible que le permite el juego mecánico; vale decir: con la misma falta de horizontes y de dirección con que su amigo salió al mundo.

Justamente es la secuencia en la cual Lucio pinta dentro de su cuarto la moto robada el único momento en que parece haber un toque de empatía, algo de sensualidad aunque se dé entre un vehículo y un ser humano. La escena recuerda lejanamente al Ferreri de *Dillinger ha muerto*. Allí Michel Piccoli se dedicaba minuciosamente a limpiar y pintar un revólver, al que transformaba en un objeto brillante y colorinche. Luego iba a su

habitación y mataba a su esposa, que dormía su hastío de confort y vaciedad. Este acto final reivindicaba una protesta, una forma de vida que se manifestaba tortuosamente. Había, paradójicamente, algún tipo de esperanza. Nada de esto ocurre en *Rapado*. La parquedad de sus personajes es la de aquéllos que no esperan nada, que no tienen temor ni afectos definidos. Son "freaks" en la misma medida en que todos lo vamos siendo cada vez más, en que nos extrañamos unos de otros en un mundo cada vez más ajeno.

En *Invasión*, una de las obras maestras de Hugo Santiago, la austeridad también dominaba el relato, sus personajes también eran parcos, pero su silencio era el de los héroes que habían emprendido una guerra sabiendo que estaba perdida. Era el heroísmo romántico de los que luchan sabiendo de antemano cuál es su destino.

Los personajes de Rejtman parecen los hijos de aquellos héroes, su mundo es el paisaje después de la batalla, la derrota los ha dejado sin palabras, sin ideas, sin destino posible.

Pero todo lo que es un mérito en la película de Rejtman: su austeridad, su falta de concesiones, la esencialidad de sus imágenes y sus escasos diálogos, también puede ser su limitación. Este mundo cerrado, ultrarromántico aunque no lo parezca, se agota en sí mismo rápidamente. Como un perro que se muerde la cola, a veces parece regodearse con el mismo síntoma que señala. Se añora el desborde, la explosión de Ferreri, la seca dignidad de los hombres de Santiago. Quedará para la próxima película de Rejtman la incógnita de saber si hay otro mundo para sus personajes.

E.R.

Argentina/Holanda. Escrita y dirigida por Martín Rejtman. Producción de Alejandro Agresti, Kees Kasander y Rejtman. Con Ezequiel Cavia, Damián Dreizik, Mirtha Busnelli, Horacio Peña, Gonzalo Córdoba, Lucas Marty, Cecilia Biagini y Verónica Llinás. Fotografía de José Luis García. Música de Paul V. Brugge.

Akira Kurosawa

先生

SEN SEI

Madadayo, la obra de un hombre sabio

SED DE VIVIR

por Roberto Pagés

A Robi, hijo de José

Un film de 1965 olvidado por los pocos que lo vieron, y desconocido por la mayoría, llamado acá *Bondad humana* (*Barbarroja*, en el original), mostraba explícitamente el acercamiento casi religioso de Kurosawa hacia todo lo que vive y muere en este mundo. Alguna vez escribí sobre el momento crucial de esa película: "El médico Barbarroja le muestra a un estudiante de medicina un paciente a punto de morir. Se escuchan los últimos estertores del hombre, y la voz de Barbarroja se impone para decirle al atribulado joven: 'Escuche. Y mire. Está usted a punto de asistir a uno de los momentos más misteriosos y desconocidos de la vida, la muerte de un hombre'. La escena es desgarradora hasta las lágrimas y, sin embargo, de una belleza deslumbrante. La concepción de un mundo sagrado se pone de manifiesto en esa pequeña escena, como Kurosawa repetiría, de distintas formas, en casi toda su filmografía".

En el viejo alucinado de *Ran*, en la anciana-testigo de la masacre de Hiroshima en *Rapsodia en agosto* (volviendo hacia el origen del horror con un absurdo paraguas protector), en el soldado culposo por no haber muerto en la guerra en *Sueños*, antítesis de la muerte como fiesta en el último capítulo de ese film (sin olvidar el canto de sirena de la Muerte entre los hombres perdidos en la nieve), en la batalla final elevada a coreografía orgiástica de *Kagemusha*, podemos encontrar las muestras esplendorosas e intimidantes de un artista conectado visceralmente con las cosas de este mundo, la Vida y la Muerte incluídas.

Hay un antes y un después de *Bondad humana* y su escena esencial, sin embargo. El tiempo que corre entre *Vivir*, de los primeros cincuenta, y *Madadayo*, luz de carne y alma en la noche plastificada de los noventa. El tiempo entre la obra maestra de un artista talentoso, *Vivir*, y la obra de un hombre sabio, *Madadayo*.

En *Vivir*, la muerte se anuncia imprevistamente en

la vida sin vida de un burócrata. El cáncer coloca a ese hombre pulcro y ruinoso frente al dilema de morir sin haber "vivido". Kurosawa le ofrece, entonces, la posibilidad de seis meses disfrutados a pleno. Un Mefistófeles japonés lo lleva de putas en la noche de la ocupación norteamericana. Mujeres, alcohol, baile, música. El frenesí descontrolado de un pueblo confundido después de la guerra perdida. El problema es que, en medio del ruido y la furia, el burócrata se empeña en cantar una vieja canción japonesa de triste melodía. Hay una nostalgia por la vida que se escurre, pero más hay una nostalgia por morir sin algo que justifique su paso terrenal.

La segunda oportunidad de Kurosawa a su criatura desvalida viene en forma de mujer joven, quien abandona la oficina inútil donde compartía -y desperdiciaba- su vida con el burócrata, y en un bar donde otras mujeres celebran un cumpleaños, le muestra el fruto de su nuevo trabajo: juguetes para los chicos japoneses. El mensaje es claro. Hacer algo por sí mismo y para los otros. De fondo, se escucha el "happy birthday" de la fiesta vecina. El inglés es engañoso y tiene doble lectura: por un lado, señala la invasión cultural yanqui después de la guerra; por otro, es una sagaz manera de celebrar, con otra lengua, el sentido que los japoneses le dan al cumpleaños nuestro: ellos celebran "el día del nacimiento", traducción literal de la cancioncilla norteamericana. Ese es el día de nacimiento de la nueva vida del burócrata: empeñará sus días últimos y su esfuerzo en hacer un parque que cubra las necesidades de un pueblo anegado no sólo por la lluvia y el barro.

(Rodrigo Tarruella decía: "Las críticas a Kurosawa del establishment crítico japonés -y también de muchos occidentales- acusándolo de 'occidentalizado' y 'poco japonés' se inscriben en una extensa marcha de la estupidez humana").



MADADAYO

“Fue entonces (...) cuando se ordenó la destrucción de la ciudad y cuando un aguacero de granadas, al abrirla en una sola llama, la redujo a escombros y a cenizas, para lograr que no cundiera el miasma de la certidumbre de la muerte”.

Oliverio Girondo

Madadayo es un film imperecedero como el Tiempo. Fluye con el miasma de la certidumbre de la muerte a un lado, y la sed de vivir al otro. Junto a las ruinas y los escombros y las cenizas de la guerra y la pobreza navegan la risa y la emoción y la belleza. El dolor y la alegría. El canto de alegría y el canto del llanto. La luna en la noche y la luna en un plato. La extrema lucidez y el ensueño plácido. La carcajada de la juventud y la responsabilidad de la madurez. La sabiduría del viejo y el asombro del niño.

No hay dualidad en *Madadayo*, sino el entramado sutil que surge de lo visto y lo oculto. Hay una casucha miserable donde vivir: es mucho comparado con la señorial casa destruída por las bombas. Hay alegría con el fin de la guerra pero ya no hay raciones para vivir ofrecidas por el Estado. Hay un gato perdido y otro encontrado. La luna alumbra las ruinas pero los hombres cantan su súbita aparición. Hay un mafioso aprovechador y hay un hombre pobre de ineludible dignidad. Hay una primavera resplandeciente de luz y un otoño para barrer

las hojas muertas. Un verano para solearse y un invierno para abrigarse con la ropa del compañero. Hay extrema desolación por las pérdidas y extremo acompañamiento para el consuelo. Hay un hombre que lleva la candorosa buena voluntad y la estupidez descontrolada en la misma mochila de su vida. Hay adultos que parecen chicos. Hay un viejo sabio con el asombro y los temores de la niñez.

Hay *Madadayo*, un “todavía no” que no cesa porque el devenir es eterno. Kurosawa ofrece su testamento cuarenta años después de *Vivir*, cuando la urgencia por justificar su vida no lo acosa, y nos ofrece la visión de un hombre que ha comprendido que toda vida lleva implícita la muerte y en toda muerte germina un renacer.

Kurosawa filmó su *Madadayo* con la sencillez de un poeta oriental. Pincelazos tenues que albergan un mundo. Momentos de serenidad y de bullicio a los que le alcanzan unos pocos planos. El discurrir de un tiempo que se sabe eterno, más acá de la muerte, más allá de la vida.

Tres momentos que ilustran desde el lugar de la cámara la sabiduría del Sen Sei Kurosawa. La primera escena en el colegio. El profesor siempre está tomado de frente. Cuando nos hemos acostumbrado a su lugar del saber, contraplano que nos desubica: los que están de frente son sus discípulos. Exactamente lo mismo durante la primera comida en su casa. La tercera hacia el final, cuando los alumnos velan por su sueño. Son cuatro, enfrentados entre sí: a uno se le ve la cara, a otro la nuca; los de los costados muestran sus perfiles, uno el

derecho, otro el izquierdo. Contraplano: vemos el rostro del que mostraba su nuca, vemos la nuca del que revelaba su cara, los perfiles se han invertido. El plano y contraplano, viejísimo recurso del cine, elevado desde su función estética a cosmovisión moral. Luz y sombra, anverso y reverso, vida y muerte, lo visto y lo oculto caminando juntos hacia la verdad.

Así termina *Madadayo*, con el viejo profesor soñando con el juego de las escondidas. Es el momento de partir, de “escondarse” de la vida terrenal. Y en ese momento que pensamos final, una luz lo ilumina y lo obliga -y nos obliga- a mirar el cielo. Un cielo de sueño.

Un cielo de pintor, primer oficio de Kurosawa en el arte. Eterno como el tiempo y la luz. Eterno como el cine, entonces. Eterno como las personas que amamos.

“Sentimiento religioso es el de claridad del existir”

Macedonio Fernández

Japón, 1993. Escrita y dirigida por Akira Kurosawa. Con Tatsuo Matsumura, Kioko Kagawa, Hisashi Igawa, George Tokoro, Masayuki Yui y Akira Terao. Fotografía de Takao Saito y Masaharu Ueda. Música de Shin Ichiro Ikebe. Tema de Vivaldi.

DÍA DEL RESPETO A LOS ANCIANOS

En la penúltima secuencia de *Madadayo*, cuando el viejo profesor se descompone, sus discípulos más cercanos no dejan de repetir, con tono afligido: Sen Sei, Sen Sei...La traducción literal de esas dos palabras significa “nacido antes”, y de allí su significación de maestro en el sentido de la palabra que ofrece Kurosawa: “Creo que la mejor manera de enseñar los valores básicos de la vida es a la vieja usanza de los Maestros, que es enseñar de acuerdo a su propia experiencia. Tuve grandes Maestros (...) ellos fueron de gran importancia para mí y con ellos crecí aprendiendo lo mejor (...) Por esa razón siempre quiero mostrar en mis films la importancia de tener a un Gran Maestro detrás, al menos una vez en la vida”.

Este reconocimiento al que nació antes tiene que ver con la cultura japonesa, donde al revés de lo que sucede en Occidente, se venera a los viejos como fuente de saber. Si más han vivido, más han de saber. Fiel a esta concepción, Japón celebra el 15 de septiembre un feriado nacional: El día del respeto a los ancianos.

Las influencias del confucianismo conservan en la cúspide del sistema social tres figuras fundamentales y veneradas: El padre, a quien se le debe piedad y respeto filial. El maestro, objeto de devoción y respeto. El soberano, a quien corresponde tratarlo con lealtad.

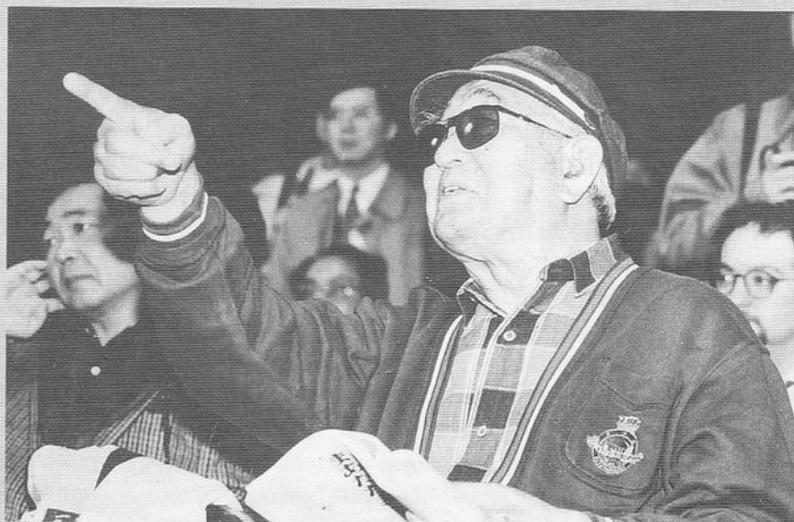
Es lugar común hablar de la occidentalización de Japón, y es verdad si no se tienen en cuenta los matices. La occidentalización es de afuera hacia adentro (la parafernalia norteamericana que suele ensalzarse desde los centros de poder occidentales) pero en Japón permanece el culto y el respeto por la propia tradición. Los japoneses llevan su cultura dentro de ellos, está hecha carne, más allá de las apariencias y de los intereses propagandísticos de las poderosas multinacionales.

Este llevar la cultura dentro es particularmente notorio en *Madadayo*. Si hacia el final, cuando el tiempo ha pasado, la presencia norteamericana es un hecho ineludible (las jóvenes generaciones cantan el “Happy Birthday” y algunos visten a la usanza occidental), también es irrefutable que la salida del anciano maestro muestra que la veneración a los que han marcado un camino es plena, llena de respeto y de silencio, y que, acabado el sofocón por la suerte del venerado, sus discípulos, hombres maduros insertados en el mundo contemporáneo en sus trabajos, se sacan los zapatos, se sientan en el suelo, velan por el sueño final del Sen Sei y esperan tomando sake, rito perdurable a lo largo de todo el film.

En el estilo de actuación se nota también el apego a formas tradicionales del arte japonés. En el teatro Noh el personaje principal es denominado “shite”, que a menudo son fantasmas o espíritu de hombres del pasado. El “shite”, generalmente, usa máscara. La utilización de la máscara permite la mayor profundidad emocional que se alcanza con la misma. Si se observa la interpretación de Tatsuo Matsumura (el profesor), se verá que en los momentos de dolor, de canto o de alegría, predomina una máscara, su propia cara, que con mínimos gestos nos ofrece el estado de ánimo de su personaje. Hecho notorio en la maravillosa secuencia de la pérdida del gato, reforzada por otra característica tradicional: el cuerpo inclinado ligeramente hacia adelante a partir de la cintura, postura no natural para adaptarse al ropaje. Esa posición y su máscara hacen vivir al espectador el dolor y la angustia del viejo profesor por la desaparición de Nora, su gato. En el primer episodio de *Sueños*, otro gran film del Sen Sei Kurosawa, hay una acabada muestra del uso de las máscaras en su cine.

Por sus adaptaciones de Shakespeare, sus viejas declaraciones a favor de John Ford, su amor por Van Gogh, quizá por Vivaldi en *Madadayo*, Kurosawa ha sido acusado de “occidentalizado”. Zarandajas a las que no hay que prestarle atención, para entrar en -y gozar de- su arte, tan visceralmente japonés que se ha hecho, inevitablemente, universal. No es la Coca-Cola pero con Kurosawa todo va mejor.

Marisa Simon
Roberto Pagés



CANALE



Alimentos de calidad

Underground, de Emir Kusturica

REALISMO MÁGICO/ REALISMO SOCIALISTA

por Gustavo Costantini

El escándalo suscitado por la adjudicación del premio máximo del Festival de Cannes de 1992 a *Underground*, de Emir Kusturica, abrió enormes expectativas sobre un film que sólo por momentos destella el talento de su realizador, mucho más cómodo y seguro en la saga familiar de la inolvidable *Tiempo de gitanos* que en la saga política de la que trata el mundo subterráneo al cual alude el título de su último film.

La película tiene tres partes bien definidas, no sólo argumentalmente, sino también en la puesta visual y en el tono que pretende darle a dichos fragmentos del relato. La primera de ellas, la mejor, se estructura alrededor de la relación de dos amigos y la que ambos mantienen con la amante de uno de éstos, que constituirán el eje de una larga historia que se prolonga en las partes subsiguientes a través del inseguro mecanismo de la alegoría. Es allí donde el simpático Marko acompaña a su estridente amigo Blacky por las calles del pueblo emborrachándose y desparramando la música de la banda de vientos que los sigue como si se tratara de una procesión. Es la víspera de una guerra cuyo advenimiento toma por asalto la ingenuidad de los habitantes de una ciudad -Belgrado-, sobre la cual se proyecta la sombra del nazismo y ante la cual la ingenuidad no constituye precisamente un peligro menor. Esa ingenuidad es mostrada eficazmente por Kusturica al establecer un paralelo entre la población civil y la población animal del zoológico que contempla atónita la escena de destrucción. El cuidador de los animales y acaso el más querible de los personajes, Iván trata de entender lo que está sucediendo y conmueve con su intento desesperado por salvar a los animales cuya "libertad" no se convierte para nada en un beneficio. Es allí donde la imaginación visual de Kusturica logra sus mejores resultados: el enfrentamiento entre el tigre y el cisne, la aparición del elefante que roba los zapatos de Blacky, el paso rugiente de los aviones por sobre las jaulas, la conmovedora muerte de la chimpancé madre de la mascota Soni y el derrumbamiento de los muros del zoológico, que permite la comunicación de los animales

con el exterior (excusa semejante a la desarrollada por Terry Gilliam en *12 monos* para construir imágenes bellas y sugestivas). El imaginario sonoro -siempre amplio en la obra del director- encuentra sus mayores hallazgos en la banda de vientos cuyas estridencias vienen a ocupar el lugar de los ruidos producidos por los bombardeos y los tanques y aviones. Inocencia y ruido son entonces las claves sobre las cuales se basa la puesta de esta primera parte.

El heroísmo de Blacky, desplegado a través de cómicos actos repletos de irresponsabilidad y actitud temeraria, ve aquí un sentido muy claro: unir a los valientes para la lucha contra el poderoso enemigo. Hasta aquí el accionar de Marko se asocia a su amigo en pos de un beneficio colectivo en medio de un retrato grotesco que consigue destacar la valentía y mostrar los padecimientos de los prisioneros de los nazis sin caer en la morbosidad de las típicas representaciones de seguidores del führer ni tampoco dejando de hacer presentes los terrores ocurridos. Kusturica logra mixturar la farsa con la denuncia y rescata en su pueblo una impresionante pulsión de vida que se impone sobre la amenaza alemana. Pero en la verdadera historia de Yugoslavia estos momentos ya constituyen puntos de conflicto para juzgar las distintas posiciones frente al invasor: Blacky viene a representar a los serbios que valientemente resistieron y liberaron la nación de su sojuzgamiento; Marko viene a ocupar el lugar de Tito (de origen croata pero pro-serbio durante la Segunda Guerra), quien hábilmente logró transformar esta fuerza en el impulso para imponer la unidad a las diversas etnias bajo la figura de una única nación "indivisible"; el peor papel le toca a Natalija, quien viene a simbolizar a aquellos croatas que fueron colaboracionistas de los nazis durante la invasión. Una vez expulsados los nazis del territorio vendría una etapa de unidad que bajo Tito permitiría la unificación y la liberación colectiva. Y esto es lo primero que Kusturica se ocupa polémicamente de cuestionar.



Así se inicia la segunda parte, con Marko convirtiéndose en la mano derecha de Tito, quedándose con la amante de su "amigo" Blacky como esposa (aceptando y olvidando las actitudes ambiguas de Natalija frente a los nazis) y haciendo que todo esto sea posible a ocultar de Blacky, a quien le hace creer que la guerra continúa y que los nazis no han abandonado su tierra. Por eso el héroe serbio escondido -acompañado de su hijo y de familiares y amigos además de la omnipresente banda- en el underground de la casa de Marko convertido en un verdadero microcosmos subterráneo. Kusturica parece homologar a Tito al realismo socialista del estalinismo, ya que Marko pronto se convierte en funcionario y le hace ver al pueblo una versión muy particular de la resistencia hacia el nazismo (incluida una estatua de su amigo Blacky que lo hace dar por muerto y el financiamiento de un film sobre los acontecimientos históricos de la primera parte: resulta memorable un momento posterior donde Blacky sale del subsuelo y ve la filmación de un fusilamiento perpetrado por los nazis creyendo así que la permanencia de los alemanes era un hecho y no un invento de Marko) de la misma manera que le hace ver a los "sumergidos" que la guerra no ha cesado y que deben seguir resistiendo fabricando armas para beneficio de su accionar como funcionario. En esta mirada sobre la figura de Tito radica el eje del conflicto ideológico dado que los verdaderos

resistentes yacen en el corazón mismo de la tierra y no en la progresista apariencia de la Yugoslavia titista. Más allá de las polémicas, la historia fracasa por su sobreabundancia de elementos alegóricos y por la presencia de esquemáticos símbolos de la opresión burocrática y del engaño que significó la unificación de las diversas etnias. El recurso a elementos cercanos tanto a Fellini como a Ken Russell o a Gilliam hace que la imagen se vea desbordada por hipotéticos mensajes alegóricos que sólo contribuyen a una confusión generalizada.

La tercera parte, centrada en la actualidad a partir de la aparición del siniestro Slovdan Milocevic, quien alentó a las minorías nacionales hacia un separatismo que benefició a la población serbia de cada región (dado su entrenamiento militar debido a su accionar durante la guerra), puede inducir a una confusión, acaso insalvable: con Marko y Natalija como traidores, Blacky lidera un ejército que pareciera justificar sus fusilamientos en nombre de ajusticiar a las viles acciones perpetradas por la pareja. Es allí donde pareciera sugerirse que el ejército serbio es aquél que había logrado la unidad más allá de la imagen de Tito (en el fondo, croata) y que éste es encarnado por Blacky. Si se interpreta que Blacky ocupa el lugar de Milocevic, se está frente a un film pro-serbio que no castiga las crueles operaciones de los serbios actuales. Si, por el contrario, se repara en el hecho de que Blacky dice responder al ejército de "su patria" y no de Serbia=Milocevic, se entiende que Kusturica está más allá de la cuestión étnica y que sólo destaca el heroísmo de los serbios en un momento histórico que no es el presente. Acaso es suponer que las posiciones actuales convierten a alguien, retrospectivamente, en el resultado de un proceso, sin diferenciar los diversos momentos como independientes (de hecho, si se juzgara a los demócratas norteamericanos desde el presente se podría inferir que siempre defendieron a los negros cuando en el siglo pasado eran ellos los que los perseguían); de igual manera, el pasado heroico no legitima el presente criminal.

Kusturica no comete ese error: sólo no confía en el estado que sostuvo Tito durante años y lo entiende como un engaño, aunque rescate de él a la base serbia que logró la liberación e intentó la unificación hoy frustrada. *Underground* puede o no ser atacada políticamente; pero, a nivel cinematográfico, sólo puede ser rescatada en su primera parte en nombre de su comicidad, su fuerza, su nervio y sus hallazgos audiovisuales, y cuestionada en la segunda y la tercera por sus incesantes apelaciones a la alegoría y a los estereotipos fellinianos de los cuales el gran Federico no es responsable.

Un agradecimiento especial a Claudio Uriarte

1995. Dirigida por Emir Kusturica. Guión de Kusturica y Dusan Kovacevic. Con Miki Manojlovic, Lazar Ristovski, Mirjana Jokovic y Slavko Stimac. Fotografía de Vilko Filac. Música de Goran Bregovic.

DIEZ DÍAS QUE CONMOVERÁN AL PAÍS VASCO

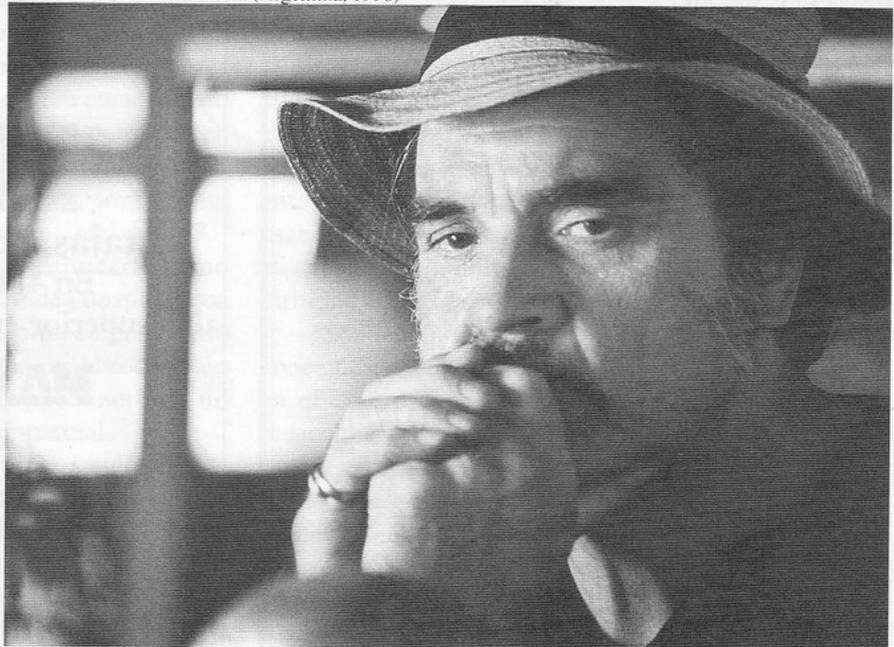
Festival de Cine SAN SEBASTIÁN

Se aproxima otra edición de uno de los festivales de cine más apetecibles por diversos motivos. El lugar: la magnífica costa vasca, en la ciudad de Donostia, la más turística de España. El material: films de reciente producción, tanto tanques *joligudenses* -que siempre tienen público entre los periodistas- como extrañezas de otros lados del mundo (Argentina, por ejemplo), homenajes para cinéfilos y coleccionistas, retrospectivas varias y un sinfín de informaciones. Las visitas: desde estrellas top del cine mundial hasta ilustres desconocidos con mucho talento, pasando por alguna starlet insoportable y por viejas glorias de la pantalla grande.

Este año, la 44ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián comenzará el jueves 19 y finalizará el sábado 28 de setiembre. Abrirá el evento, fuera de concurso, el último film de Bob Rafelson, *Sangre y vino*. Su trama cuenta acerca de un atraco perfecto que pergeña un vendedor de vinos (Jack Nicholson) y un chorro de aquellos en cuenta regresiva (Michael Caine). En la competición estarán: *Capitán Conan*, de Bertrand Tavernier (Francia) -alguien que siempre tiene algo o mucho que decir-; *Kamasutra*, de la india Mira Nair (*Salaam Bombay*); la británica *Twelfth Night*, de Trevor Nunn; *Beautiful Girls*, de Tem Demme (EE.UU.), y *La sombra del Emperador*, de Zhou Xiaowen (China-Hong Kong).

Los locales vienen en patota. Son cuatro films: *Taxi*, de Carlos Saura -es su primer film con guión de otro (Santiago Tabernero)-, una historia de amor tipo *De prisa, De prisa*, pero esto es muy vago. *El perro del hortelano*, el film de Pilar Miró sobre Lope de Vega, con Emma Suárez y Carmelo Gómez, que cerrará la sección Zabaltegi (no compite). El que sí vuelve a competir es Imanol Uribe (ganador de la Concha de Oro hace dos años con la fuerte *Días contados*), pero esta vez con una historia tragicómica sobre la xenofobia. Se llama *Bwana* y trabaja su mujer María Barranco. Finalmente, y también en Zabaltegi por el premio Euskal Media, el segundo largo de Gracia Querejeta, *El último viaje de*

Sotto voce, de Mario Levin (Argentina, 1996)



Robert Rylands, rodada en Oxford y hablada en inglés.

Y hablando de británicos, se verá el polémico y muy elogiado film visto en Cannes, *Trainspotting*, de Danny Boyle (quien ganó el premio al mejor director en 1994 con el film *Tumba al ras de la tierra*). Este film (que en la Argentina se estrenará posiblemente el 26 de septiembre o el 3 de octubre) será exhibido de manera



Trainspotting, de Danny Boyle (Gran Bretaña, 1996)

especial en el velódromo de Anoeta: una gran tribuna para 3.500 personas frente a una super pantalla, con la presencia, obviamente, de su realizador.

La sección Zabaltegi será inaugurada por el film de Bernardo Bertolucci, *Belleza robada*. Otros títulos a priori interesantes y que no compiten son: *Tormenta blanca*, de Ridley Scott; *Lone Star*, de John Sayles; *Drifting Clouds*, del finés Aki Kaurismaki; *En el nombre*

del hijo, del irlandés Terry George; *Ponette*, del francés Jacques Doillon.

Por el lado latinoamericano se verán *Bajo la piel*, del peruano Francisco J. Lombardi (en competición); *Profundo carmesí*, del mexicano Arturo Ripstein; *Tres vidas y una sola muerte*, del chileno (radicado en Francia) Raúl Ruiz, con Marcello Mastroianni y Marisa Paredes.

Nuestros aportes serán: *Sol de otoño*, de Eduardo Mignogna, con Luppi y Aleandro para la competición oficial; *El dedo en la llaga*, de Alberto Lecchi, con los españoles Karra Elejalde y Juanjo Puigcorbé (en Zabaltegi, por el premio Euskal Media); y en la sección Made In Spanish, el documental tanguero *Al corazón*, de Mario Sábato, y el film negro *Sotto Voce*, del debutante Mario Levín, con Lito Cruz y Patricio Contreras.

Además de estos films -a los que se le sumarán muchos otros- hay que agregar las otras secciones. El homenaje a Tod Browning, *La Pesadilla Roja*, Lumiere (los tres ya anunciados en el primer número de **La Vereda de Enfrente**); una retrospectiva especial de Eloy de la Iglesia (*Navajeros*,

El diputado, *El pico*) y el ciclo de Fipresci, películas premiadas en otros festivales y seleccionadas por nuestros colegas de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica. En próximos números daremos la reseña del Festival Donostiarra, con entrevistas exclusivas y materiales afines. ¡Agur!

Fernando Brenner

NÚMEROS ATRASADOS

La Vereda de Enfrente

Mario Bravo 658 - 2° "A" - (1175)
Buenos Aires - Rep. Argentina
Telefax: 54 1 862-9346

En Córdoba: Claudio de Arredondo 4395
B° Villa Centenario - CP 5009
Telefax: 54 51 81-3139

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

CÚLEX Y ANOPHELES

EN 1993 UNA REVISTA RECHAZÓ LA NOTA QUE SIGUE POR PRESUNTA HOMOFOBIA, Y PORQUE UNO DE LOS RESPONSABLES AVENTURABA LA DEPRIMENTE IDEA DE QUE LAS ENTREPIERNAS FEMENINAS SON TODAS IGUALES. EL TRASERO DE STALLONE EN *EL ESPECIALISTA* -MÁS EXPUESTO QUE EL DE SHARON STONE-, Y EL DE BRUCE WILLIS EN *EL COLOR DE LA NOCHE*, REANIMARON ESTOS COMENTARIOS, REPRODUCIDOS CON UNOS POCOS CAMBIOS PARA SU NECESARIA ACTUALIZACIÓN.

“*La vagina me emociona (con lágrimas en los ojos)...., en cambio el culo, el culo me hace reír, me da alegría*”

Ugo Tognazzi en un viejo film italiano

Algo está sucediendo. En los últimos tiempos he visto como se expande una invasión de cúlex y anopheles entre los directores de cine, cualquiera sea su origen. El hecho es que Harvey Keitel en *La lección de piano*, dirigida por la neocelandesa Jane Campion; Gerardo Romano en *Las boludas*, del argentino Dinenzon; Imanol Arias en *El amante bilingüe*, realización del español Vicente Aranda; y Tom Berenger en *Jugando en los campos del Señor*, del argentino-brasileño Héctor Babenco, muestran el culo con absoluto impudor. También, más atrás, Richard Gere en *Reto al destino*, Schwarzeneger en *Terminator* y nuestros Darío Grandinetti en *El lado oscuro del corazón*, y Víctor Laplace en una de Javier Torre cuyo título se me olvidó.

Alguna vez aventuré, a propósito de *La mujer pública*, del polaco Zuslawsky, que el culo era un objeto unisex sin orden ni diferenciación. Lo hice pensando en la función moral que cumplía, como símbolo, en dicho film: a partir del culo nada crece -decía- y, por lo tanto, no hay responsabilidad ulterior.

No era, ni es, mi intención descalificarlo como fuente de admiración y de placer. La idea de que todos los culos son iguales me parece tan torpe como aquella vieja expresión que señala “vista una, vista todas”, en referencia a la genitalidad femenina: puede ser para un ginecólogo, nunca para un curioso imparcial.

Señalo, simplemente, un hecho. Los culos de los hombres están invadiendo las pantallas (Berenger se lleva las palmas -las nalgas- en esta pequeña lista: en tres cuartas partes del film está de espaldas, con el consabido culo al aire). Y pregunto: ¿qué desplazamiento de la sexualidad se está operando en el imaginario artístico, o

no, de la época? No hablo del culo de Ciryll Collard en *Las noches salvajes* ya que su condición de homosexual -como personaje y como autor- explica por sí la elección. Digo: las otras películas tienen que ver con la heterosexualidad, y es en ese campo donde los pechos femeninos y la vagina y el pene pierden frente a esa manzana partida al medio, para decirlo con palabras de Neruda.

Claro que el chileno se refería en su poema al culo femenino, y no es el caso. Son los señores, todos cuarentones largos, los que se han lanzado a mostrar sus cachetes chatos o pulposos, siempre sin la redondez que moldea la cadera femenina y nunca con el mínimo pudor que impone la realidad de sus desangelados traseros. ¡Joder!, no es lo mismo el pequeño pero cimbreante culo de Daryl Hanna en la película de Babenco (dos planitos) que una hora larga del informe de Berenger.

En 1993, cuando esta nota fue imaginada, he visto en las calles de Buenos Aires a adolescentes mujeres pidiendo con carteles a los integrantes de Guns’N Roses: “Fuck me”, y al mismo tiempo berrear porque uno de ellos les muestre el culo, cosa que el hombre, orondo, cumplió, para ser exhibido, como fetiche, en los kioscos de revistas. Y hoy mismo, en la televisión (y en el cine antes de la película), se ve un aviso de Gancia donde el oscuro objeto de deseo de unas mujeres echadas al sol es el culo de un ambiguo caballero y no la tradicional virilidad atribuida en otros tiempos al bulto masculino.

Son muchas las cosas que en este mundo y en esta época no entiendo. Esta invasión de cúlex y anopheles en el cine es una de ellas. Si algún compañero de redacción, o algún lector o lectora, puede explicarlo, le estaría agradecido.

(Ruego abstención a los opinadores profesionales. El lector debe saber que prefiero la experiencia directa y viva antes que los discursos teóricos y chantas).

Roberto Pagés

El Hecho y

EN NUESTRO N° 1 HUBO UNA REFERENCIA BURLONA A FERNANDO PEÑA, DE LA REVISTA FILM, QUIEN HABÍA ESCRITO QUE ED WOOD "HA LLEGADO A SER UN MITO CONTEMPORÁNEO TAN SÓLIDO COMO VALENTINO, MARILYN, JAMES DEAN, GARDEL". PEÑA SE SENTIÓ MOLESTO Y ENVIÓ LA CARTA QUE SIGUE, REPRODUCIDA FIELMENTE DEL ORIGINAL.

Estimado Sr. Pagés:

Si es su voluntad hacerme quedar como un imbécil, tenga por lo menos la gentileza de utilizar una frase que pueda citarse como corresponde. La que Ud. transcribe en su revista se apoyaba en veinte líneas previas que le daban sentido. Para dejar eso lo suficientemente claro, la oración que a Ud. no le gusta no sólo terminaba el párrafo sino que además comenzaba con las palabras "En esos términos", que en su transcripción están cómodamente escamoteadas detrás de tres puntos suspensivos. Es decir, escribí lo que escribí "en esos términos" y no como una idea independiente de ellos, precisamente porque proponerlo del modo que aparece en su revista me parece una imbecilidad.

Mito: "Cosa inventada que sólo existe en la imaginación de alguien" (Kapelusz). No creo que Ed Wood sea un mito comparable a otros por su presunta raigambre popular o porque cada día cante mejor, sino sólo por su demostrado potencial para generar ficciones que se confunden de modo indisoluble con los pocos datos reales de su biografía.

Entiendo que citar el párrafo completo hubiese sido poco práctico, pero de ese modo la frase tendría el sentido que quise darle al firmarla. Recortada, en cambio, tiene otro sentido que es el que quiere darle Ud. Es paradójico que la misma página de su revista Ud. denuncie una operación similar, en perjuicio de Luciano. Aunque la suya no tenga los miserables fines mercantilistas que tuvo la otra, no termino de entender por qué Ud. puede hacer lo que objeta en otros.

Que le vaya bien;

Fernando Martín Peña.

Respuesta

Peña tiene razón. Escamoteé las veinte líneas previas que, según él, le daban sentido a su conclusión "en esos términos". Sin embargo, no fue por "poco práctico". Fue porque no agregan nada sustancial que modifique la conclusión a la que arriba. En esas líneas, Peña ofrece algunos datos biográficos sobre Wood, dice que fue un *auteur*, habla de la "popularidad de algunas de sus películas"... y aquí conviene hacer el primer alto en el camino.

Wood no es popular, y sus películas tampoco lo son. Es un objeto de culto en ciertos círculos, repitentes de un rito característico de esta época: hallar, y mantener (por corto tiempo) un emblema que los aglutine, y que los haga poseedores de una verdad tan discutible como escurridiza. Es la verdad sin fisuras de los adolescentes. Ayer fue un cantante, hoy es otro, mañana otro más. Entre

los cinéfilos sucede lo mismo: ayer Tim Burton, después Tarantino, en el medio Wood, mañana quién sabe.

Una anécdota ilustrativa: le dijeron a Mercedes Sosa que era una cantante popular. Ella dijo que no. Estupefactos, sus interlocutores intentaron discutirlo. Sosa: "Guaraní es popular".

Es así y no hay con qué darle, aunque duela. La voz de Sosa es un milagro y Guaraní canta, literalmente, como el tafanario, pero el que arrastra multitudes desde hace más de treinta años es él. Lo mismo sucede con Yupanqui -sabiduría hecha canto, música y palabra- y la Mona Giménez. O la señora Fernández Mejjide y Menem. Difícil de aceptar pero indiscutible. Y esta adhesión a unos y la reticencia o negación de otros habla de un pueblo y sus valores. Valores que, cristalizados en una invención, o depositados en una persona, representan, escanciados, al pueblo que les da forma y, a la vez, rigen su vida y conducta. No es en vano que en estos tiempos ominosos

el Comentario

el mito gardeliano mora en la oscuridad (destino cíclico de los mitos, por otra parte).

Es acá donde, sospecho, Peña y yo disentimos sin posibilidad de acuerdo, ya que hablamos de cosas distintas. No quise abrumar al lector en mi primer comentario y me apoyé en la reducción del Salvat (ver **La vereda de Enfrente** N° 1). Peña me tira por la cabeza con el Kapelusz, vale decir con la liviandad de los resúmenes Lerú. No es de extrañar: en las veinte líneas suyas que reclama como explicación del porqué elevó a categoría de mito a Ed Wood, Peña sostiene que “desde el principio fue imposible diferenciar la realidad de la leyenda: una y otra se alimentaron mutuamente” y “el resultado de esa combinación” es lo que le permite inferir que, “en esos términos”, Wood es un mito contemporáneo. Vale decir: Gardel es mito porque se ignora si es argentino, francés o uruguayo; Marilyn porque no se sabe si la mataron o se suicidó... En esos términos, seguro que sí.

Lamentablemente, el tema es más arduo. Se puede decir que mito es el relato primitivo de lo eterno, y a partir de allí podemos abrirnos en varias direcciones. Cocteau, por ejemplo, dice que todos los mitos remiten a un sólo mito, y Juan Bautista Vico y W. F. Schelling recuerdan que el romanticismo enfatiza la importancia del mito porque recuerda al hombre occidental la vigencia de modos no racionales de pensamiento y de lenguajes ajenos al discurso lógico. Agregan que Mitología es teogonía: *historia real de los dioses construida por la conciencia del hombre* en su camino hacia la revelación de la verdad total.

Más ilustrativa es la posición de Schelling, Ricoeur y Mircea Eliade, que aceptan la verdad intrínseca del mito y rechazan las posiciones racionalistas, empíricas o historicistas (¿Qué se sabe de Wood? ¿Qué no se sabe de Wood?) frente al mito. En Jung la consideración de los mitos es derivada al plano del Inconsciente Colectivo, y Fromm *ve en el mito, como en el sueño*, la persistencia de un *lenguaje cifrado* que encierra el saber filosófico-religioso de los pueblos antiguos. Mañana también seremos pueblos antiguos.

G.Gusdorf señala el carácter de “saber vivido”, no alegórico ni intelectual, de los mitos. Y Mircea Eliade lo considera como “vera narratio” (narración verdadera) y *modelo ejemplar de toda acción humana significativa*. Postula, además, una re-mitificación de Occidente. Lévi-Strauss es reacio al enfoque de la fenomenología religiosa pero dice que los acontecimientos míticos forman una estructura permanente que se refiere *a todo tiempo*. Y Gilbert Durand afirma que el mito convoca a una pluralidad semántica, “epifanía de un misterio”. Barthes sostiene que el mito es un habla, lenguaje, discurso (verbal o visual) *que debe ser leído o descifrado*.

Y otra vez Mircea Eliade, para terminar: “vivir” los mitos -dice- implica una experiencia verdaderamente religiosa, puesto que *se distingue* de la experiencia ordinaria de la vida cotidiana.

El artista deja de existir en el mundo de todos los días y penetra en un universo transfigurado, auroral.

Auroral, dice Mircea. Es la sensación de nacimiento que nos invade frente a los mitos y también frente a los hechos míticos del cine. Algo comienza y, sin embargo, es algo que re-conocemos, como en el cíclico mundo del mito del eterno retorno. “Arrabal amargo/metido en mi vida”, canta Gardel, y es un arrabal nuevo, que nace de su voz, y también es un arrabal nuestro, propio, y por eso lo canta “cada día mejor”. Porque siempre es el mismo y, sin embargo, nace todos los días, cada vez que lo escuchamos.

Peña: No ha sido mi voluntad hacerte quedar como un imbécil, como aventurás en tu carta. No creo que lo seas y si de eso se tratara tengo por docenas alrededor. Podrás decir, como otros, que bromeo y gasto ironías más, o menos, eficaces, pero aclaro -por única vez- que mi intención es sacudir un poco las neuronas en este país donde “cualquier cacatúa sueña con la pinta de Carlos Gardel”.

Roberto Pagés

Investigación: **Marisa Simon**

Para mirarlas por TV

Carlito's Way, dirigida por Brian De Palma. Con Al Pacino y Penélope Ann Miller (Cinecanal, sábado 21/9 a las 23:40)

Hay un cronista que suele referirse a la "miopía crítica" que se abate sobre ciertas películas. Tal el caso de este film, al que se ha señalado como un vehículo para el lucimiento de Al Pacino, como una película más de gangsters o, en el peor de los casos (casos de ceguera), como una *Scarface* menos desmesurada.

Se puede decir, en cambio, que Carlito Brigante es uno más de los irredentos y trágicos "héroes" depalmanos. El hombre para el que la salvación consistirá en llegar a la Isla Paraíso, y para lograrlo deberá regentear el Club Paraíso. Entre esa aspiración y la realidad, la confluencia del pasado, del destino y de su entorno, son los que activarán los engranajes de la tragedia.

Sobre las características, las virtudes y los alcances del cine de Brian ya se escribió un excelente artículo (de Gustavo Costantini) en el número anterior de esta revista. Queda por señalar, y no se descubre nada, que cuando Al Pacino no pretende ganarse un Oscar resulta un extraordinario actor, y que las generosas cualidades físicas y actorales de Penélope Ann Miller revelan una actriz sumamente desaprovechada. Como dijo alguien en una película, pero refiriéndose a la vida, *Carlito's Way* es un film triste pero bello.

Oro y cenizas, dirigida por Walter Hill. (Cinecanal, lunes 16/9 a las 17:05 y jueves 26/9 a las 20:15)

A Walter Hill hay que agradecerle varias de las grandes películas de los últimos veinte años (*El peleador callejero*, *Driver*, *La cabalgata infernal*, *Calles de Fuego*, *Encrucijada*) y, sin embargo, no suele gozar de la aceptación que tienen otros perpetradores de bodrios. Este film, no estrenado en los cines, confirma que Hill conserva todas sus virtudes. Narra las peripecias de dos bomberos que van a buscar un supuesto tesoro escondido en una fábrica abandonada, coincidentemente con dos bandas de negros que van a concretar un negocio.

Los personajes, como suele suceder en Hill, se manifiestan por sus acciones físicas y erradican el psicologismo de los enunciados.

Aparece uno de sus temas habituales: los obstáculos a sortear para regresar al punto de donde se partió. Siempre es difícil volver a casa.

El espectador tendrá tan poco respiro como los protagonistas, indudable mérito narrativo del director, y uno de los placeres que proporciona el film es el sabor a historia simple, no presuntuosa, esas que se disfrutaban gozosamente en los cines de barrio y que hoy, con muchos preocupados en el gran gesto cultural, está casi extinguida.

Pablo Ventura

CÓRDOBA CINÉFILA

La vereda de enfrente anduvo por Córdoba y se encontró con un hecho totalmente inusual en los tiempos que corren. El canal 31 de **Video Visión**, **El ángel azul**, ofrece todos los días a las 22:00 una cuidada selección de grandes obras del cine.

Para el mes de septiembre estaban anunciadas, entre otras, *El ciudadano*, *Soberbia*, *Sed de Mal*, todas de Orson Welles; *Los 39 escalones* y *La sospecha*, de Alfred Hitchcock; rarezas extraordinarias como *El increíble hombre menguante* (Jack Arnold), *Freaks* (Tod Browning), *La bella y la bestia* (Jean Cocteau), *Cul-de sac* (Polanski, a revisar), *Pepe le moko* (Julien Duvivier, con Jean Gabin; para ver si tenían razón los de la nouvelle vague), la maravillosa *La noche del cazador* (único film dirigido por Charles Laughton, con un impagable Robert Mitchum y la inolvidable Lilian Gish), y también hay Ford (*Tres hombres malos*), Jacques Beckert (*El boquete*, film que le gustaba a Truffaut), Keaton (*El maquinista de La General*). La otra sorpresa, ya casi increíble, es que anuncian la programación en la revista con el nombre del director, los intérpretes, el origen y año del film. Como en los viejos tiempos, cuando la Argentina era un país y entre sus intereses también figuraba el cine. Tanta dedicación y tanto amor por este arte hoy bastardeado se debe al escritor Daniel Salzano, quien junto a los periodistas Ramiro Ortiz, Guillermo Franco y Miguel Peirotti hacen la presentación y los comentarios sobre cada film, todas las noches del mes.

El antecedente de este fenómeno hay que buscarlo en el primer aniversario del cine El Ángel Azul, que al cabo de un año convocó a más de 25.000 personas en sus funciones diarias de las 20.30, con entrada gratuita y con una programación absolutamente alejada de la moda que los mediocres imponen desde los lugares del dinero, es decir del poder.

La última tentación de Cristo, dirigida por Martin Scorsese. Con Willen Dafoe y Barbara Hershey.

Acá estaba el comentario recomendando este film largamente censurado por la jerarquía eclesiástica. Sobre el cierre de la edición, el Episcopado decidió pedir la prohibición y, como suele suceder, se les hizo caso.

Lo interesante es que, en un comunicado, Quarracino y Cía. admiten no haber visto la película que tanto los asusta. **La Vereda de Enfrente** sospecha que esta actitud banal es la que los lleva a afirmar con vehemencia la existencia de Dios, descartando la complejidad que alguna vez Graham Greene resumió así: "Mi razón dice que Dios no existe, pero mi corazón me dice que estoy equivocado".

De una cosa estamos seguros: Quarracino, el padre Balsa y los otros, también Scorsese, morirán algún día: las obras de Marty perdurarán para las nuevas generaciones y las actitudes censoras se perderán en la nada del poderío politiquero que les da vida.

Otra cosa sabe **La Vereda...** La esencialidad cristiana pervive en Scorsese y ha sido la matriz de casi toda su obra. La explicitud de *La última tentación...* es lo que descoloca a los Mr. Magoo interesados en que todos seamos ciegos.

El director

Al borde del abismo, dirigida por Howard Hawks. Con Humphrey Bogart y Lauren Bacall (*Bravo, miércoles 18 a las 18:00 y jueves 19 a las 24.00*)

Está dirigida por uno de los grandes del cine, están Humphrey Bogart y Lauren Bacall, se basa en una excelente novela de Raymond Chandler, *El sueño eterno*, y el guión lo escribió Hawks con, nada menos, que William Faulkner.

Se dice que cuando lo escribían, Hawks y Faulkner estaban borrachos como una uva fermentada y llamaron a Chandler para que les diga cómo seguía la historia. Chandler estaba como dos uvas y contestó que no tenía la menor idea.

Este estado de las cosas hace al film casi incomprendible en su fase argumental, pero los climas del cine negro alcanzan uno de esos picos donde lo que importa no es lo que pasa sino cómo pasa. Un clima de sueño y pesadilla como la belleza aristocrática de Lauren Bacall. El sueño es que ella está allí, existe, más grande

que la vida. La pesadilla es la imposibilidad de alcanzarla. Su condición de fantasma. El que la tuvo cerca, al alcance de sus manos, fue Bogart, y siempre sospeché que se debe haber muerto feliz.

El imperio del sol, dirigida por Steven Spielberg. Con John Malkovich y un púber que es una maravilla (*HBO, domingo 22 a las 10:00*)

No es de las películas más nombradas de Spielberg y, curiosamente, está entre lo mejor de su obra. Basada en una narración autobiográfica de J. G. Ballard, el film despliega una belleza y emoción deslumbrante. La belleza se beneficia por un grado de inspiración que Spielberg no siempre logra (ver, por ejemplo, la magnífica secuencia de los objetos suntuarios pudriéndose al aire libre, o la bomba de Hiroshima vista a través del asombro de un chico), y la emoción se hace más amplia al no abusar de los estiramientos un tanto forzados de *E.T.*

La secuencia final, propicia para los excesos, derrocha una austeridad tan delicada que la lágrima llega sin esfuerzo y sin que el espectador sienta la extorsión sentimental.

Rosaura a las diez, dirigida por Mario Soffici. Con Susana Campos y Juan Verdaguer (*Space, miércoles 18 a las 13:00*)

Una de las buenas películas argentinas en el momento del estreno, y a revisar después de mucho tiempo. El recuerdo alienta esperanzas: un excelente trabajo de Verdaguer (antes de subirse a las escaleras en la televisión), la presencia y belleza de Susana Campos y la atmósfera lograda por Soffici basándose en un relato de Marco Denevi. Habrá que ver.

Antonio Palau

¿Cómo mirar un film?

La Vereda de Enfrente

El Cartero

CARTAS RECIBIDAS QUE NOS HAN PUESTO MUY CONTENTOS NOS IMPULSARON A ABRIR ESTA SECCIÓN PARA QUE LOS LECTORES DE LA VEREDA DE ENFRENTÉ MANIFIESTEN SU OPINIÓN, SU CRÍTICA Y SUS COMENTARIOS.

Estimado Pagés:

No sabe cuánto me alegró recibir su Revista "La vereda de enfrente", "una nueva revista dedicada al cine" tal como la sitúa Usted mismo al presentarla. Cuántas películas que hacen falta para construir una cinematografía respetable, para que alguna de ellas (o varias, mejor) se destaquen sobre las otras. Cuántas revistas. Cuántos directores. Cuántos que luchen por lo mismo para que "lo mismo" exista realmente.

No es sólo el caso de "La vereda de enfrente". Es el caso de todos los que no queremos ser singulares ni estar solos porque la soledad no lleva a ninguna parte, la soledad es una especie de círculo de Las Bermudas donde todo desaparece, lo que uno hace y finalmente uno mismo.

Es el criterio que me llevó a crear la Universidad del Cine. Es, por lo leído en su Revista, el criterio que lo lleva a contrapuntear lo que existe y hasta lo que no existe para sumar una voz nueva y distinta. Lo felicito vivamente. Y cuente conmigo y con la Universidad para todo lo que podamos ser útiles.

La mejor suerte y un gran abrazo.

Manuel Antín, Rector
UNIVERSIDAD DEL CINÉ

Señor Director
Revista "La Vereda de Enfrente"
Presente

De mi consideración:

Le agradezco el envío del ejemplar de la Revista "La Vereda de Enfrente".

He leído con interés sus notas y le auguro éxito en el proyecto editorial.

Hago propicia la ocasión para saludarlo con las expresiones de mi consideración más distinguida.

Dr. Mario O'Donnell
Secretario de Cultura
de la Nación

Señores de La Vereda...

En mis manos los dos primeros números de la revista, quiero hacerles llegar la presente.

Podré estar de acuerdo, o no, con el tenor de algunas críticas, pero de lo que no me cabe ninguna duda es que las mismas me *obligan* a un análisis más profundo de las películas vistas, lo que considero un sano ejercicio para evitar el anquilosamiento neuronal.

Quizá me esté volviendo viejo, y no entienda los códigos de la época, tan proclives a la banalidad, la simplificación, la vulgaridad, la ostentación. Quizá me esté cansando de tanta publicación modernosa que nos bombardea desde lo visual con todos los chiches que las computadoras facilitan, importando más el continente que el contenido. Quizá por mi hija adolescente, que ha recuperado del baúl de los recuerdos aquella "Marcha de la bronca", de Pedro y Pablo, demostrando su vigencia -pese a los años- gracias a los gobiernos que supimos conseguir.

Quizá por todo eso, y algunas pocas cosas más, es que deseo transmitirles mis felicitaciones por una revista que (al menos en una manifestación de la cultura accesible a casi todos) demuestra que *no todo está perdido*.

Saludos,

Francisco Aguer.

N. de la R.: En el número anterior, por falta de espacio, no fue posible incluir los nombres de quienes también se destacaron en el concurso sobre Gatica, el mono. Ellos son: José Luis Visconti (de La Plata), Germán Arana e Isabel Zapata, ambos de Capital. A ellos, y a todos los otros, gracias por escribir.

Fotogramas de acá

Méliès, el mago



Al cumplirse el centenario de las primeras realizaciones del gran Georges Méliès (1861-1938) -el verdadero creador del cine ficcional-, la Fundación Cinemateca Argentina ha programado un Homenaje al maestro en la sala Leopoldo Lugones del Teatro Municipal General San Martín. El miércoles 25 y el jueves 26 de septiembre, con el auspicio y la colaboración de la Embajada de Francia, se ofrecerán films en 16 mm y en 35 mm, la mayoría absolutamente inéditos en la Argentina y el resto vistos alguna que otra vez. Los mismos serán presentados por Marie Helene Méliès, bisnieta del creador de Viaje a la Luna y curadora de sus films, quien viene presentando este ciclo -que siempre se renueva con el aporte de nuevas copias descubiertas en todo el mundo- hace veinte años. Ella irá intercalando comentarios de los films con el acompañamiento del piano. Un total de 50 títulos que abarcan los años 1896 y 1909.

Ron y cine

Cuba sigue adelante con su festival anual. Del 3 al 13 de diciembre se realizará en la isla el XVIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Se entregarán los premios Coral para los films de cine y video, tanto de ficción como documentales, animación, guión inédito, y al mejor afiche de película, como para que todos se lleven algo en sus valijas. Esto será otorgado por un Jurado Internacional. Además están los premios de la FIPRESCI, OCIC y Saúl Yelín (Cineastas de América Latina). Por ahora están confirmadas en la competición estas películas argentinas: El verso, de Santiago Carlos Oves, Sol de otoño, de Eduardo Mignogna y El dedo en la llaga, de Alberto Lecchi. Oie chico, ¿no habrá otras más?

...Y a los premios

Habrán premios de reconocimiento a los que hacen cosas buenas. A partir del año próximo existirán nuevos galardones que llevan el no muy sugerente título de Premios "Imagen Satelital-Función Privada", que han sido creados por la empresa de cable y por los conductores del programa nombrado. Cuentan con el apoyo y patrocinio de la Universidad del Cine, dirigida por Manuel Antín. Se entregarán cuatro distinciones: mejor película argentina, mejor director, mejor película extranjera de habla hispana y mejor actuación. En casos excepcionales se podrán otorgar hasta dos menciones especiales. Los galardones han sido creados por el escultor Antonio Pujía. El primer Jurado estará integrado por María Rosa Gallo, la directora española Pilar Miró, el realizador chileno Ricardo Larraín, los críticos e historiadores Domingo Di Núbila y Claudio España y los conductores de Función Privada, Carlos Morelli y Romulo Berruti.

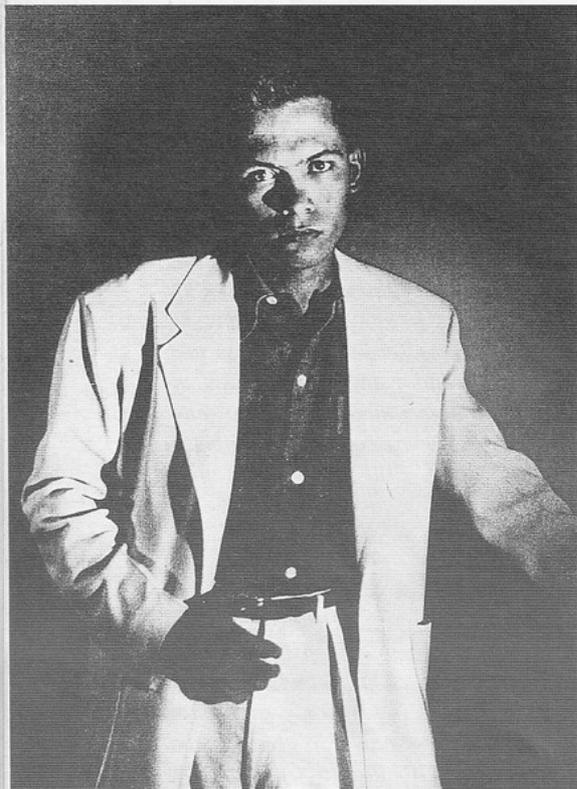
Fernando Brenner

Ronnie Amendolara (I-Sat), Morelli, Berrutti y Antín



Librería
Liberarte
Corrientes 1555 Tel/Fax: 371-7098

La yapa



Guillermo Cabrera Infante

Iba un día yo por la calle, caminando, mirando las azoteas (ustedes se sorprenderían al descubrir cuánto de mundo nuevo hay en las azoteas, en la parte altas de las casas, en las cornisas de los edificios: uno siempre mira a la altura humana que es la de los ojos, que es la de la calle), mirando la gente también, cuando vi venir una muchacha, trigueña, linda, con la que me hubiera casado. Ahí no terminó todo, porque detrás venía una rubia, aún más linda, con la que también me habría casado si lo hubiera permitido la primera muchacha o si la poligamia existiera entre nosotros. Detrás de la rubia venía otra muchacha, negra, con la que me habría casado, seguramente, de no haber venido detrás una muchacha mulata, con la que definitivamente me iba a casar. Cuando pasó la muchacha mulata, vi venir una muchacha alta, delgada, de pelo castaño y me decidí a casarme con ésta en vez, y ya lo iba a hacer cuando desapareció súbitamente, misteriosamente. Miré de nuevo y vi que, mientras yo decidía finalmente sobre mi matrimonio, había llegado un jeep de sanidad que fumigaba las calles y había envuelto a la muchacha, a mi novia, en una nube insecticida. Al disiparse el humo, la muchacha había desaparecido.

Entonces perdí la gana casadera y me vi en un film. Quiero decir que me vi en la vida como en una película: la vida era una película. Me perseguían. Agentes al servicio de una potencia extranjera querían la valiosa fórmula del caldo de aellium cepa que me hizo aprender de memoria mi tatarabuela, antes de morir acribillada a balazos (otro tanto habría hecho la edad) con una pistola anónima que disparaba desde la ventana. Mi tatarabuela, pobre mente anticientífica, insistía en llamar a la fórmula secreta del caldo de aellium cepa "mi receta de la sopa de cebollas". Los peligrosos agentes del Cordon Bleu se acercaban por la calle, frente a mí. Traté de huir. A mi espalda también avanzaban aquellos espías de grandes gorros blancos. Estaba perdido: ni el Gran Houdini habría logrado escapar. De pronto, de entre la nada y el guión, salió un jeep de sanidad que rociaba las calles en su campaña anti-aegyptii. Me vi envuelto en una nube de dedeté. Monté al jeep, en realidad tripulado por mis amigos, los cocineros de la fonda El Milagro (comida las 24 horas). Al alejarme en el jeep, vi a los peligrosos miembros de la Cuisine Française que me buscaban, afanosos, entre el humo disipado.

No hay que decir que estas "vagas figuraciones" me hicieron olvidar las casas miradas a lo alto, las muchachas de todos colores miradas a los ojos y otras partes contiguas, el amor, y me salvaron del matrimonio inminente. ¿Qué había ocurrido? Algún mosquito suicida, el recuerdo traidor; una película reciente me había inoculado el bacilo de Hitchcock. Me niego a creer que esta experiencia sea única. Ustedes también habrán tenido una visión semejante alguna vez. Cuando les asalte una de estas imaginaciones filmicas, aventureras, que no haya sorpresa: acaban de padecer el síndrome de Hitchcock. Quiera Dios que para estas entretenidas infecciones no haya ni aguja hipodérmica ni helado medicinal ni caramelo preventivo: que no exista nunca la vacuna antiHitch, la profilaxis anticock, el antídoto de Hitchcock.

Guillermo Cabrera Infante

Arcadia todas las noches - Seix-Barral

Hablar -¿o escribir?- de Casablanca es como mirar una vieja fotografía: ahí está uno, pero de alguna manera ése no es uno: por el medio está el recuerdo, el tiempo pasado y la renovada presencia fotográfica, ganada su batalla al tiempo, pero perdiéndola, porque el tiempo no pasa: pasa uno por él y como un estrecho pasadizo de zarzas se deja el vestido y la piel en sus espinas: en fin, que el tiempo es como la banca en la ruleta, siempre gana, aun perdiendo gana. Y ha ganado contra Casablanca. ¿Es esa cinta obsoleta, distante, casi ridícula y seguramente falsa la que uno recordaba con amor? ¿Es la petulante parte de Claude Rains el rol perfecto de caballero-bajo-un cínico que guardábamos en la memoria? ¿Y Humphrey Bogart, no es una caricatura de lo que pretende ser, con su labio inmóvil, sus respuestas lacónicas y su absurda valentía existencialista? ¿Y Paul Henreid, no está ridículo como el héroe de la Resistencia que le obligan a hacer, quien en vez de conspirar bajo tierra y mantenerse oculto se dedica a dirigir La Marsellesa frente a los alemanes, como un risible aprendiz de Stokowski? ¿Y Conrad Veidt, con su acento alemán verdadero convertido en postizo por lo falso del rol de estúpido caballero prusiano? A las preguntas del cronista, puede preguntar a su vez el lector: "¿Y entonces los cuatro puntos, la señal de excelencia, a qué vienen?". Son por el recuerdo.

Guillermo Cabrera Infante

Un oficio del sielo XX - El País/Aguilar

Cine Club "Utopía"

Sarmiento 3419 - Cap. Fed.

Funciones los Viernes a las 21:00 (Video)

ENTRADA LIBRE Y GRATUITA

20/9: **Las bicicletas son para el verano**

Dirección: Jaime Chávarri

27/9: **Rey por inconveniencia**

Dirección: Philippe de Brocca

4/10: **El sur**

Dirección: Víctor Erice

11/10: **Grupo de Familia**

Dirección: Luchino Visconti

Tarzan: *Buen día. Te amo.*

Jane: *Buen día. Te amo.
¿Nunca te olvidas, no Tarzan?*

Tarzan: *Nunca olvido que te amo.*

Jane: *¿A quién amas?*

Tarzan: *A tí.*

Jane: *¿A quién amas?*

Tarzan: *Amo Jane.*

Jane: *Amo a mi...*

Tarzan: *¿Amo a mi...? ¡Esposa! Mi esposa.*

(se besan)



La Vereda de Enjrente - Colección - N° 3



TARZAN AND HIS MATE
MAUREEN O'SULLIVAN Y JOHNNY WEISSMULLER
1934