

La **Pasión**
por el
CINE

La Vereda de Enirente

Año I - N° 4 - Noviembre 1996 - \$ 6.-

Director: Roberto Pagés

HEROÍNA SIN HÉROES



TRAINSPOTTING

UNA MUJER INFIEL y *EL JINETE SOBRE EL TEJADO*: EL AMOR Y LA GUERRA EN FRANCIA

CARPENTER VUELVE: *FUGA DE LOS ANGELES*

RICARDO III: VUELVE SHAKESPEARE

SCHWARZENEGGER: *EL PROTECTOR*

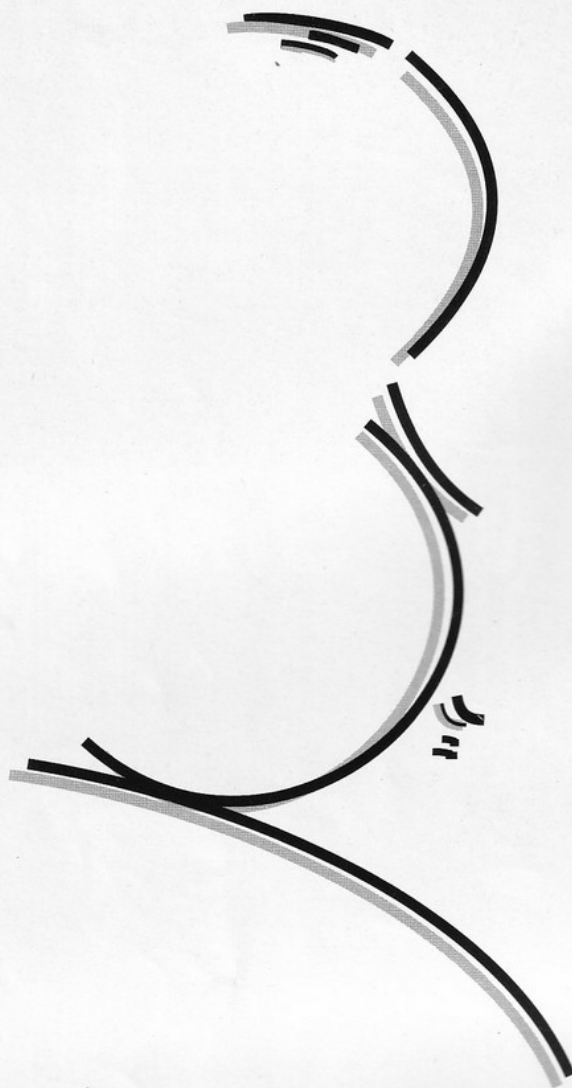
FENÓMENO: TRAVOLTA

12 MONOS EN VIDEO: *VÉRTIGO*

EL HECHO y *EL COMENTARIO*

LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE CRISTO

OPINAN: Costantini - Farinello - Borges - Pagés



La Vereda de Enjente 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, Malena Mazzoni, Gustavo Cabrera 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: *El mundo contra mí, Algo muy personal, La dama regresa* (pág. 3) - *Trainspotting* (pág. 4) - *Fenómeno* (pág. 8) *Ricardo III* (pág. 10) - *Tiempo de matar* (pág. 11) - *Fuga de Los Angeles* (pág. 13) - *El jinete sobre el tejado y Una mujer infiel* (pág. 16 y 17).

La última tentación de Cristo: *Cristo se detuvo en Space* (pág. 20) - *Cristo de nuevo crucificado* (pág. 23) - *Como dormidito...* (pág. 24) - *Para excomulgar a Borges* (pág. 26)

Notas: *Cine bostero* (pág. 6) - *Hay unos tipos afuera* (pág. 15) - *Emmanuelle Béart* (pág. 18).

Polémicas: *Malasangre/El Hecho y el Comentario* (pag. 32).

Reflexiones: *Desconfíe del prójimo* (sobre *El protector*, pág. 27) - *Vértigo* (sobre *12 Monos*, pág. 29)

Cine Nacional (pág. 31) - *Fotogramas de acá* (pág. 31) - *Festival de Mar del Plata* (pág. 33) - *La yapa* (pág. 34) - *Para coleccionar* (pág. 35 y 36)

Impresa en: **Ronor S.R.L.** - 26 de Julio 192 - Bernal - Pcia. de Buenos Aires.

Distribuida en Capital y Gran Bs. As. por: **Distribuidora Huescas Sanabria S.R.L.** - Baigorri 103 - Cap. Fed. - Tel. 304-3510/3463

Derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial sin autorización previa. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

Las notas firmadas representan la opinión de los autores.

Cartas a: **Mario Bravo 658 - 2° "A" - (1175) 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

EXPLICACIONES DE LA CRÍTICA. La crítica de *Striptease* en el número anterior provocó algunas curiosidades. La página en blanco y sobre ella la foto que está acá al lado logró que ciertos lectores pensarán que nos habíamos “comido” el texto, que otros dieran vuelta la página para ver cómo seguía, y algunos la entendieran. La página en blanco “decía” que no había nada que decir sobre el film; la foto indicaba que cierta prensa -periodistas, fotógrafos- asociada a los intereses de la industria del cine (Demi Moore es buena madre, se desnuda, cobró doce palos, el marido, Bruce Willis, no dice nada, y otras estupideces), inducen al público a ver una película insostenible. Y que lo nuestro fue un ensayo de crítica desde la imagen y eso ha sido todo, amigos.



EL ÉXITO DEL MES. Michelle Pfeiffer (los hombres mueren por ella) y Robert Redford (las mujeres mueren por él) lograron que *Algo muy personal* se transformase en una de esas películas “que hay ver” (en Callao y Santa Fe, mejor). ¿No están amorosos?

EL MUNDO CONTRA NOSOTROS. Foto de filmación de *El mundo contra mí*, perpetración enésima contra los espectadores financiada vaya a saberse por quién y para qué. La foto, lo aseguramos, revela toda una estética. La que puede surgir de cualquier polaroid tomada en un acontecimiento familiar. En colores, es peor.



NOTA DE LA REDACCIÓN: La Vereda de Enfrente lamenta informar el fallecimiento de Rodrigo Alvarez Montalvo, quien después de ver *La dama regresa* se indispuso para morir, horas después, en la sala de guardia del hospital Fiorito. Unos se inclinan por una indigestión al explicar las causas, otros no descartan un aneurisma provocado por un súbito pico de hipertensión, abonando esta tesis por los gritos de ¡Me muero, me ahogo! proferidos por el occiso al escuchar las pedantes “explicaciones” que en el programa de Mauro Viale proferían un tal señor Hermida y un atildado señor de origen polaco. De todas maneras, los familiares, en actitud que los honra, han decidido no hacer cargos.

Trainspotting, de Danny Boyle

SURREALISMO SOCIAL

por Gustavo Costantini

“Si no puedes confiar en tus amigos, entonces, ¿qué queda?, ¿qué?...” se pregunta, al comienzo de *Tumba al ras de la tierra*, David (Christopher Eccleston), el joven-con-aspecto-de-perdedor que pronto se transformará incorporando a su vida la ambición y el cinismo de sus compañeros Juliet y Alex. Si en una primera visión, el director Danny Boyle parecía celebrar el horrible accionar de sus personajes, en una visión posterior pareciera estar tomando distancia de ello y hasta denunciando y castigando la falta de sensibilidad que éstos presentan. Las humillaciones que en principio imparten estos jóvenes hacia los aspirantes a inquilinos de una habitación de su departamento y las que luego se proporcionarán entre sí (sobre todo las de Alex hacia David, quien al ganarle un partido de squash le dice “¡Derrota, derrota total!: deportiva, personal, sexual, laboral...”) son tomadas en principio como algo natural en estos individuos dado que el director genera diversas situaciones de humor negro que distancian al espectador de toda posibilidad de identificación con alguno de ellos, pero también de una sanción moral sobre sus conductas (claramente deplorables). Sin embargo, el mismo director castigará a sus creaciones por no respetar el vínculo de camaradería que deberían sostener. Y lo hará de la forma más cruel. *Tumba al ras de la tierra* es un film sobre la amistad en los tiempos de cólera o, mejor dicho, sobre su imposibilidad.

Trainspotting parece transitar por el mismo camino. La amistad de un grupo de jóvenes, algunos de ellos adictos a la heroína, se pone en tela de juicio cuando el dinero se entromete en ella y destruye más poderosamente que la droga el vínculo, aunque el proceso no sea tan despiadado como en el film anterior.

El cine de Danny Boyle parece entonces retratar la ausencia de referentes para un grupo social -los jóvenes- que sólo se implican dentro de una generación en función de la edad y ciertos rasgos comunes, pero totalmente carentes de valores -positivos o negativos- y de alguna forma de identificación como la que otras generaciones conocieron: hippies, punks, yuppies [No importa para Boyle la ubicación política o el sentido de estas

mentalidades, sino el hecho de haber podido constituir alguna forma de integración y de pertenencia, no tanto al conjunto social sino más bien al propio entorno que supieron conseguir]. Los '90 no parecen tener para el director esa chance: ni siquiera desde la ubicación común en un estrato marginal ni por la nacionalidad -escocesa- entendida como sojuzgada por otra -la inglesa- tan indigna como la propia (a otros directores, el hecho de presentar irlandeses o marginales les alcanzaba para articular cierta potencialidad, por constituir algo que daría por sentada cierta solidaridad y cierta conciencia de clase de los personajes, que en sí misma generaría una forma de resistencia: aquí no hay siquiera esa suerte de “optimismo”).

Basada en una novela de Irvine Welsh y en su inmediata y exitosa transposición al teatro, *Trainspotting* plantea una curiosa forma de denuncia social a través de una estética surrealista opuesta al naturalismo que frecuentemente está asociada a los temas que despliega. Por una parte, es eminentemente cruda cuando muestra los preparativos y la inyección de la heroína -sin eludir detalle alguno-, pero por otra es casi fantástica en la forma que elige presentar estos fragmentos de realismo, ya que el vértigo del montaje o la artificialidad de las escenografías y la iluminación apuntan a un despeque de esa mirada sobre lo real; dicho de otra manera: sin dejar de hacer percibir la revulsión de ciertas situaciones (la visión directa de las agujas en la vena, el cadáver de un bebé querido pero descuidado, los excrementos que salpican a una familia desayunando, los vómitos y las convulsiones del síndrome de abstinencia), elige un camino surrealista que no niega la naturaleza de los hechos presentados y que permite un distanciamiento que hace posible cierto regocijo visual acorde con las formas de representación del cine actual. ¿Y cuáles serían esas “formas de representación actual”? si bien es difícil aventurarse a delinear un estilo definido para los '90 es posible encontrar algunas claves en quienes han logrado articular un discurso interesante y coherente en sus narraciones audiovisuales. *Europa*, de Lars von Trier; *Criaturas celestiales*, de Peter Jackson; *Todo por un*



sueño, de Gus van Sant, y algunas características reconocibles en figuras tan disímiles como Scorsese, Cronenberg y Mike Leigh, parecen trabajar sobre ciertos patrones comunes: desnudar ciertas características de la sociedad actual, asumir la influencia de la imagen electrónica (sin reducirse a imitar el videoclip) a través de cierta violencia y velocidad del montaje, generar mecanismos de simbolización a través de elementos de la realidad cotidiana, jugar con el lenguaje audiovisual reciclando elementos del pasado a partir de la incorporación estéticamente interesante de posibilidades de los nuevos dispositivos técnicos... Boyle se adhiere con *Trainspotting* a estos intentos y lo hace con bastante felicidad.

El film logra asociar ciertas imágenes y sonidos con el elemento argumental que le sirve de centro o de pretexto: el efecto de “desplomamiento” de la heroína con las cámaras subjetivas que muestran el punto de vista como hundido algunos metros del piso; la indiferencia de los hipotéticos cambios operados en la sociedad con la repetitiva estética del trip-hop (recuérdense los títulos de *Tumba al ras de la tierra* acompañados por la hipnótica música de Leftfield, y en *Trainspotting* las reflexiones de Mark Renton -Ewan Mc Gregor- sobre dichos cambios sociales mientras escucha las repetitivas secuencias en la discoteca, que lo contradicen de una manera interesante); la mezcla de escatología y alucinación en la escena del baño, en la que la voz interior de Mark supone que defecará en un retrete de ébano en medio de paredes de mármol, para luego observarse un

cartel que dice “el peor baño de Escocia” e inmediatamente mostrar algo peor que lo que el espectador intuye que verá al entrar en él.

Danny Boyle elude los esquematismos típicos de los films sobre las drogas: no presenta a padres represores (por el contrario, parecen comprensivos y conscientes de la presencia del alcohol, de las drogas y del sexo en la vida de sus hijos), no separa a los “drogonos” de los “caretas” y no contrapone la extracción social de algunos personajes (manifiesta diferencias pero no la presencia de prejuicios). De esta manera, hace que los adictos sean responsables por el placer o el horror que experimentan con las drogas (y no víctimas de la familia o del colegio): el antagonista verdadero está en el Estado o en el discurso social que hace posible la búsqueda hedonista de placer y de evasión que delinea individuos no comprometidos con el destino que debieran forjar. Mark abre y cierra el film con una reflexión respecto a la posibilidad de elegir una carrera o de fabricarse una vida; inmediatamente se dice a sí mismo: “¿por qué habría yo de hacer algo como eso?”. La posición que toma el personaje, lejos de todo esclarecimiento, presenta una gran ingenuidad al suponer que las únicas elecciones posibles están entre la droga o el consumismo de la burguesía del capitalismo tardío. Sin embargo, Boyle parece denunciar que ésa es la oposición que se deduce de los discursos políticos y de los discursos de los medios. Por tanto, su cinismo y su corrosión dejan espacio para una reflexión del espectador que tendrá que hacerse cargo de las preguntas sobre las formas de realización que deparan estos tiempos.

Mientras tanto, se asiste a una eficaz forma de placer proporcionada por el impacto inmediato de la heroína y, a su vez, al riesgo de quedar atrapado dentro de un circuito que constituye un literal "círculo vicioso".

Mark Renton es un personaje mucho más rico que los crueles y antipáticos "amigos" de *Tumba al ras de la tierra*. Junto a su inmoral compañero Sick Boy se encuentra el ingenuo y querible Spud (a quien tratará de ayudar y a quien finalmente no traicionará), el gracioso pero violento Begbie y el "sano" e hiper-romántico Danny: si bien su accionar respecto de ellos es cuestionable, su reflexión manifiesta la conciencia de que lo que hace no está bien y que cualquier excusa resultará falsa. Esto no quiere decir que quien reconozca su error encuentre perdón sólo por ello; más bien, hace que su autocensura le dé una dimensión humana que la degradación a la que asistió parecía impedirle. De esta manera, el tema de la (im)posibilidad de la amistad verdadera vuelve a estar en el centro de la trama sólo que esta vez de una forma mucho más rica y más lograda cinematográficamente. Los remordimientos son mostrados como alucinaciones que confunden inteligentemente los síndromes de abstinencia con la visita de los fantasmas de la culpa; los momentos de goce son destacados por la intensidad de las imágenes (la iluminación, los sonidos, la música, el montaje); el horror de lo denunciado es presentado en conjunto con un humor que permite digerir y tolerar lo expuesto con la dosis suficiente como para quedar igualmente shockeado por el impacto.

Los trainspotters son aquellos personajes que se ponen a clasificar y a hacer listas de sus gustos (como Sick Boy al repasar lo mejor de la serie de films de James

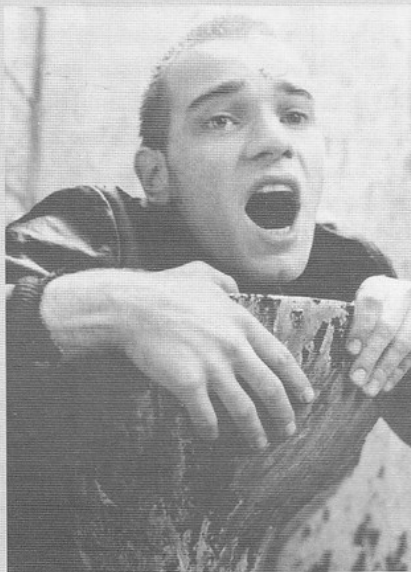
Bond); a su vez, la palabra hace referencia a los que llevan la "merca" en un cargamento y, finalmente, el título del film, *Trainspotting*, manifiesta una literalidad con el decorado de la habitación de Mark que está empapelada con trenes: trenes que remiten al viaje de la heroína, no como la triste metáfora del "viaje de ida", sino como un viaje sin destino al cual el personaje se enfrenta y que se asocia a la improbable claridad del viaje personal de cada espectador. Mark se dirige al público proponiéndoles que intentará ser uno de ellos, y lo que se deduce de qué "son" los "ellos" es inquietante y suficientemente molesto como para irse indiferente del cine.

Trainspotting viene acompañada de un culto que puede inducir al espectador a ser injusto con ciertos planteos del film, o por el contrario a ser indulgente en función de subirse al tren -equivalente al tren que no hace mucho significó *Pulp Fiction*-. El film de Danny Boyle es mucho más que una película de culto (pareciera ya haber fórmulas para fabricarlas de antemano): es una interesante película sobre los valores de la sociedad, contada a partir de un lenguaje que intenta equilibrar la coherencia del relato con características inusuales, que sólo el tiempo dirá si constituyen recursos válidos, o son sólo rasgos circunstanciales de una novedad autoimpuesta. Por ahora, parecieran ser suficientes para construir un relato entretenido, violento, impactante y (por momentos) conmovedor.

Idem, Gran Bretaña, 1995. Dirigida por Danny Boyle. Guión de John Hodge, sobre novela de Irvine Welsh. Con Ewan McGregor, Ewen Bremner, Jonny Lee Miller, Kevin McKidd y Robert Carlyle. Fotografía de Brian Tufano. Canciones por Iggy Pop, Lou Reed, Underworld, Sleeper y otros.

Cine bostero

¿Hay una crítica del futuro? O mejor: ¿puede un crítico anticiparse a lo que perdurará de un film? Son preguntas sin respuesta y, sin embargo, cada vez más imperiosas. El cine actual y las crónicas que lo acompañan, como todo aquello que la comodidad engloba como moderno, descubre "talentos" y "obras maestras" a cada rato. La exacerbación de esta conducta obedece -y no se descubre nada nuevo- a la lógica de un capitalismo cada vez más sediento. Es una lógica que actúa sobre desodorantes y modelos, autos y lavarropas, libros y zapatillas, camisetas y películas. No es inhabitual toparse hasta con el mismo lenguaje para vender una u otra cosa. Una publicidad reciente de la revista *Olé* pregona un "ma qué Picasso" para que un obrero descuelgue un cuadro del malagueño y ponga un "cuadro" de Boccia en el museo. Es



la cultura del descarte, necesaria para que un nuevo objeto a consumir sea posible (en cuanto al cine, la expresión "objeto de culto" no parece inocente).

Trainspotting apunta a ser una de esas películas, un film que se alimenta de los rituales profanos de la época, y como tal percedero. Los espíritus pobres suelen confundir la moda (trajes, sombreros, etc.) con la perdurabilidad de un lenguaje. Era Cocteau, creo, quien decía que el tiempo hace bella a la fealdad del arte y afea la belleza de la moda. *Trainspotting* es graciosa por momentos, torpe en otros (uno la imagina en castellano y no puede dejar de evitar cierto parentesco con los programas de Tinelli: los gritos, los vómitos, la mierda desparramada) y adolescente en su formulación estética casi todo el tiempo. Si ésta es una opinión aventurada tiene la ventaja de no ser mayor a la de quienes aseguran, en todo el mundo, que es una joya del cine.

Antonio Palau

Organon



AKZO NOBEL

División Farmacéutica

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

Et esfuerzo por ser completos

Fenómeno, con Travolta, un fenómeno

PROFANA INTELIGENCIA

por **Lucio Schwarzberg**

La copa de una higuera, creo, que se mece al ritmo de un viento de principios de otoño, es la primera toma de la secuencia de los títulos. Bastante después, en una escena premonitoria de la lluvia y del larguísimo desenlace, John Travolta-George Malley suspende el trabajo en su huerto, mira hacia el monte de coníferas que también es hamacado por el viento y comienza a balancearse al ritmo de los árboles. Poco antes del final, Travolta escribe en unos cuadernos desaparejos, corriendo contra el tiempo, al pie del tronco cuarteado de un árbol, tal vez una higuera, que se dobla sobre sí mismo hasta formar un arco enraizado en ambas bases.

“¿Cuál es el organismo viviente más grande”?
-pregunta Travolta a los parroquianos del bar. -“Un monte de árboles cuyas raíces están unidas entre sí”.

Harmon, California. Un pueblo arbolado que se extiende a lo largo de una ruta. Ni la costa ni el desierto. Un valle de tierra dura para el maíz.

Las dos primeras secuencias describen a Travolta antes de que se convierta en un fenómeno. En la primera, un conejo devora una plantación de lechugas mientras la voz en off de Travolta felicita al inútil de Atila, su perro, por haber cazado al conejo que depreda el huerto. Ése es el primer gran problema de Travolta, el primero que habrá de resolver cuando se convierta en un fenómeno: ¿cómo hace un conejo para cruzar un cerco que tiene cincuenta centímetros bajo tierra? Una escopeta habría alcanzado para resolver el problema. Pero Travolta no usa escopeta.

Segunda secuencia: Travolta trabaja en su taller mecánico de Harmon. Llega Lace, una vecina de la cual está enamorado. Él la invita a una fiesta que se hace esa



misma noche. Ella no acepta.

-¿Es por mí? -pregunta Travolta.

-No -responde Lacey.

-Entonces seguiré insistiendo -concluye Travolta con una sonrisa.

La pregunta es tan inteligente como la respuesta. Es la pregunta del que va al grano para saber de qué se trata.

Sostenida en uno de los mitos más populares de la divulgación científica -sólo usamos una parte ínfima de la capacidad de nuestro cerebro-, *Fenómeno* logra evitar los lugares comunes, y es (casi siempre) una película imprevisible: los hechos tardan más de lo esperado o nunca suceden. El "fenómeno" tarda en realizarse, el terremoto tarda en producirse, el amor tarda en consumarse. Y cuando ocurren, vienen a romper con una cotidianeidad que estaba a punto de hacerse aburrida. O a la inversa, hay amagues que nunca se concretan: el viaje a Berkeley nunca se hace; la irrupción del FBI parece peor de lo que es.

Pero al mismo tiempo -y precisamente por esa habilidad de la película para esquivar siempre el lugar común-, *Fenómeno* trata sobre una forma del saber que no es ni esotérica ni sobrenatural, ni religiosa. El relato le huye al pensamiento mágico como a la peste, aunque juegue permanentemente con él (con el del espectador). El saber de *Fenómeno* está fundado en la confianza en la inteligencia humana.

Así como Travolta mueve objetos al ritmo de su mano o es movido al ritmo de los árboles, hay siempre una conversación entre sus percepciones -sus "intuiciones"- y el conocimiento aprendido en los libros, que Travolta devora

a razón de cuatro por día. Esos libros no son biblias. Son manuales universitarios con fórmulas matemáticas o químicas, diccionarios bilingües o novelas. Para saber del amor, para conocer a las mujeres y para seducir a Lacey, Travolta agrega a su propia inteligencia la lectura de *El amante de Lady Chatterley*. La obra de la inteligencia humana tiene en *Fenómeno* el mismo status que la obra de la naturaleza. Ambas dialogan. Para todo lo que sucede hay una hipotética respuesta inteligente.

Un optimismo esencial, una confianza en la racionalidad de la especie, recorre toda la película y la redime del tristísimo final inevitable. En *Fenómeno* no hay adversidad. Travolta se irá del valle sonriendo como siempre -como al principio, cuando le dice a Lacey que va a insistir sin dejar descendencia. Su heredad es una sabiduría comunitaria -la que permite que Forest Whitaker siembre con éxito maíz en una tierra seca- fundada en la inteligencia humana. Ha sido siempre, como lo grita Robert Duvall en el bar, un hombre inteligente: no tiene ni ha tenido ni pudor ni rencor.

PS: Buena parte de la bondad de los personajes está expresada en el *casting*. Travolta, Whitaker y Duvall son actores amigables. No ocurre lo mismo con la dama -una tal Kyra Sedgwick-, que debe ser alguna acreedora de algo de alguno de los productores. La señora no es ni amigable ni odiable: es insoportable.

Phenomenon, EE.UU., 1996. Dirigida por Jon Turteltaub. Guión de Gerald Dipego. Con John Travolta, Kyra Sedgwick, Forest Whitaker y Robert Duvall. Fotografía de Phedon Papamichael. Música de Thomas Newman. Canciones por Diana Ross, Las Iguanas, Taj Mahal y otros.



Buenos Aires Greens

PLANTAS DE INTERIOR
PARQUES Y JARDINES
MANTENIMIENTO
DECORACIONES

Teodoro García 2011 (1426) - Tel. 771-1719

Ruta Panamericana Km. 29,700 - El Talar - Pacheco - Tel. 736-3018/736-3024

Ricardo III, de Loncraine y McKellen

REY POR INCONVENIENCIA

por Eduardo Rojas

"Shakespeare... no conoce otra vida que la terrena, vigorosa, apasionante, afanosa, debatiéndose entre la vida y el dolor, y en torno a ella y sobre ella, la sombra del misterio."

Benedetto Croce



Hay dos películas en *Ricardo III*; o por lo menos dos voluntades empujándose por prevalecer en la pantalla en un equilibrio difícil. Por un lado está Richard Loncraine, el director, que trae la historia de Shakespeare a una época cercana a la nuestra: 1930, en una Inglaterra imaginaria que sale de una guerra civil también fantaseada.

Por otro lado está la película de Ian McKellen, actor shakespireano e inglés, quien hace su propio trabajo despreocupándose por el contexto aggiornato con que lo rodea el director.

En el medio de ambos, sometida a esa tensión de dos voluntades diferentes, está la historia de Ricardo de Gloucester, hermano del rey Eduardo IV: un príncipe dotado de una inteligencia perversa que compensa su deformidad física de nacimiento.

Mediante alianzas efímeras, intrigas, traiciones y una extraña capacidad de seducción que nace del cruce de su discapacidad con su inteligencia, llegará a ser Ricardo III, rey de Inglaterra. Su trono estará asentado sobre los cadáveres de sus víctimas: enemigos, amigos,

hermanos, sobrinos, súbditos o señores. El terror será la marca de su reinado, y se volverá en su contra bajo la forma del remordimiento en la noche previa a su derrota y muerte.

La película de Loncraine pretende unir el texto de Shakespeare con los temas políticos de nuestro pasado cercano: el ascenso de los totalitarismos en la Europa del '30, la decadencia de la nobleza, la simpatía de la aristocracia inglesa por el nazismo. Para ello utiliza un estilo visual grandilocuente, deliberadamente expresionista y lleno de símbolos e imaginería nazi; o dibuja retratos de un Ricardo III parecido a Stalin, como para que a nadie le queden dudas sobre lo que quiere decir. La puesta en escena es estática y cerebral y el desarrollo de la historia se resiente en el salto del texto original a su entorno "moderno", que nunca termina de amalgamarse porque Loncraine parece no

entender que aunque la historia se ocupe de intrigas palaciegas, batallas y ascensos políticos, la fuerza del drama pasa por el interior atormentado y complejo de los personajes. Con la pretensión de traducir la obra a un código moderno diluye el principal atractivo de la obra: la formidable incursión en la personalidad carismática y cruel de Ricardo, la pregunta moral por los límites de la ambición, y la ambigüedad de los sentimientos. Un ejemplo: en la noche previa a la batalla final, Ricardo es acosado por los fantasmas de todos los rivales a los que asesinó para quedarse con el trono. El texto de Shakespeare rodea al rey de cadáveres que le anuncian el final con una misma letanía fúnebre: "¡Despiértate y muere!". Loncraine elige mostrar un primer plano de Ricardo durmiendo agitado, mientras se escuchan en off, lejanamente, las

voces de los muertos. Una escena breve, sin locura, sin poesía, que desperdicia todas las posibilidades del original.

En el final, elige recordar *Alma Negra*, con Ricardo cayendo al vacío desde lo más alto de una fábrica abandonada; pero es inútil: la sonrisa del rey mientras desaparece entre las llamas y la voz de Al Jonson en la banda de sonido, lo transforman en una alegoría cínica que lo deja tan lejos de Shakespeare como de Raoul Walsh.

En eso queda la película de Richard Loncraine: el injerto de un texto clásico en una historia de ficción política contemporánea para adaptarlo al supuesto gusto o comprensión de la época. El resultado: una especie de ucronía expresionista en donde la figura del *Ricardo III* de Shakespeare pierde sus contornos tenebrosos y humanos sin conseguir ninguna ganancia en el cambio.

Por suerte está también la otra película, la de

Ian McKellen, el *Ricardo III* que cuando quiere se impone a la puesta pretenciosa y fría y como actor shakespireano e inglés, simplemente se deja llevar por su instinto y recita el texto, bellísimo y apasionado. Hay que ver como McKellen disfruta ese monumento de palabras, como le arranca chispas de sensualidad, le da una dimensión física como la de un cuerpo al que se ama o una comida que se saborea lentamente, para comprender a Ricardo III "debatándose entre la vida y el dolor y sobre él y en torno a él la sombra del misterio". El resto, como decía Shakespeare, es silencio.

Richard III, Gran Bretaña, 1996. Dirigida por Richard Loncraine. Guión de Ian McKellen y Richard Loncraine. Adaptación de Richard Eyre, sobre la obra de Shakespeare. Con Ian McKellen, Annette Bening, Robert Downey Jr., Maggie Smith y Nigel Hawthorne. Fotografía de Peter Biziou. Música de Trevor Jones.

Tiempo de matar, de Joel Schumacher

SABOR A NADA

por Guido Gabucci

La relación entre el redactor de best-sellers John Grisham y el cine nunca produjo resultados interesantes: tres adaptaciones y tres bodrios soporíferos. *Fachada* (Sidney Pollack, 1993), *El informe pelícano* (Alan Pakula, 1994) y *El cliente* (Schumacher, 1994) repetían fórmulas, personajes y fallas narrativas. La mafia, en sus distintas variantes, encarnaba la idea de un mal absoluto que era enfrentado por personajes desprotegidos.

El director Joel Schumacher pertenece a una generación de realizadores limitados, mediocres y exitosos. Puede saltar de una remake de una comedia francesa (*Cousins*) a una superproducción desastrosa (*Batman eternamente*), a una película "comprometida políticamente" (*Un día de furia*), a...

Schumacher-Grisham se unen por segunda vez en *Tiempo de matar* y, aunque existen algunas variantes temáticas, todo suena repetido.

Carl Lee Hailey (Samuel Jackson) asesina a los

dos violadores de su hija de diez años. Hailey es negro y pobre, los criminales son blancos, borrachos y drogadictos. El encargado de evitar una muerte segura es el abogado Jake Brigance (Matthew McConaughey), que está a favor de la pena capital (¿?) y la defiende en un momento realmente vergonzoso. Schumacher vuelve a naufragar y pone en primer plano sus ideas reaccionarias, disfrazadas de "corrección política". Desde el título Schumacher no le deja alternativa a sus personajes: la venganza como único camino, la violencia como alternativa a la justicia.

Al ver ciertos films clase A de Hollywood se tiene la desagradable sensación de enfrentarse con una obra vacía: no hay demasiado para decir y no importa cómo se cuentan ciertas historias. Schumacher es un especialista en acumular obviedades, filmar de una manera plana (casi televisiva) y sin un gramo de pasión.

La pretensión de fundir distintos géneros

cinematográficos (suspense, film judicial, drama) naufraga por las notables limitaciones del director. No hay crecimiento dramático, todo se desarrolla de una manera lánguida y con poco interés.

Desde el primer fotograma se adivina todo lo que va a venir: el abogado carilindo e inseguro, la aprendiz brillante, la víctima que va a salvar su pellejo y los testigos que tienen un pasado oscuro. Schumacher acumula lugares comunes y tensa una situación para revertirla en el último minuto. Historia repetida. Y aburrida.

Aparecen ciertas cuestiones que parecen preocuparle al realizador como la violencia de los años noventa y justificar la justicia por mano propia. En *Un día de furia* (1993), D-Fense (Michael Douglas) arremetía contra los coreanos, los latinos, los distintos (el asesinato de un nazi intentaba marcar una diferencia inexistente entre ambos personajes).

En *Tiempo de matar* las cosas varían un poco para no cambiar nada.

Aparecen los enfrentamientos raciales entre los habitantes del pueblo y hasta la reaparición del Ku Klux Klan. Schumacher elige el trazo grueso y las simplificaciones. Los personajes declaman sus ideas de forma insistente, los «malos» además son imbéciles y los «héroes» son inteligentes, lindos y cancheros. Todo demasiado burdo. Hay más sabiduría, belleza e inteligencia en cualquiera de las películas de Spike Lee que en las

larguísimas dos horas y media de *Tiempo de matar*. Si para Lee la convivencia entre las razas es una cuestión complicada, trabajosa y violenta, Schumacher elige un final edulcorado, ingenuo y mentiroso. El realizador parece poco interesado en la temática racial y su mirada no puede penetrar más allá de la superficie.

La trama judicial, que prevalece en el final del film, reúne las obviedades del cine de género de los últimos veinte años. En *Tucker* (Francis Ford Coppola, 1988)



Jeff Bridges apelaba en su alegato final a los sentimientos del jurado para revertir una resolución seguramente adversa. En *Tiempo de matar* asistimos a un momento similar pero plagado de golpes bajos y apelaciones lacrimógenas. Esa es la diferencia que existe entre el arte y el vacío, entre un autor y un ilustrador de pobres novelas.

El próximo proyecto de Coppola es adaptar *The*

rainmaker, uno de los últimos libros de Grisham. Ojalá que él sí pueda inyectarle su apasionada visión del mundo a las híbridas historias de un escritor que algunos tilingos insisten en filmar.



A Time to Kill, EE.UU., 1996. Dirigida por Joel Schumacher. Guión de Akiva Goldsman, sobre la novela de John Grisham. Con Sandra Bullock, Samuel L. Jackson y Kevin Spacey. Fotografía de Peter Menzies. Música de Elliot Goldenthal.

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

El Cartero

...un espacio del lector en

La Vereda de Enjente

Mario Bravo 658 - 2° "A" - (1175)
Buenos Aires - Rep. Argentina
Telefax: (54) (01) 862-9346

En Córdoba: Claudio de Arredondo 4395
B° Villa Centenario - (5009)
Telefax: (54) (051) 81-3139

Fuga de Los Angeles, de John Carpenter

APOCALIPSIS MAÑANA

por **Guido Gabucci**

El estreno de un nuevo film de John Carpenter supone un verdadero acontecimiento. Mientras esperamos el estreno de su remake de *Village of the Damned* (film de Wolf Rilla del año 1960) que filmó en el '95, Carpenter retoma la historia de Snake Plissken y se dedica a filmar un apocalíptico futuro.

Fuga de Nueva York (1981) significó una vuelta a la aventura clásica y ciertos guiños al cine clase B de los años '50. *Fuga de los Angeles* mantiene la anécdota original (misión encargada al reo Plissken, ambiente hostil y un tiempo limitado para cumplirla) pero el tono es completamente distinto. Después de una de sus obras más oscuras y pesimistas (*En la boca del miedo*), las cosas no cambiaron demasiado: Carpenter es un director inquietante.

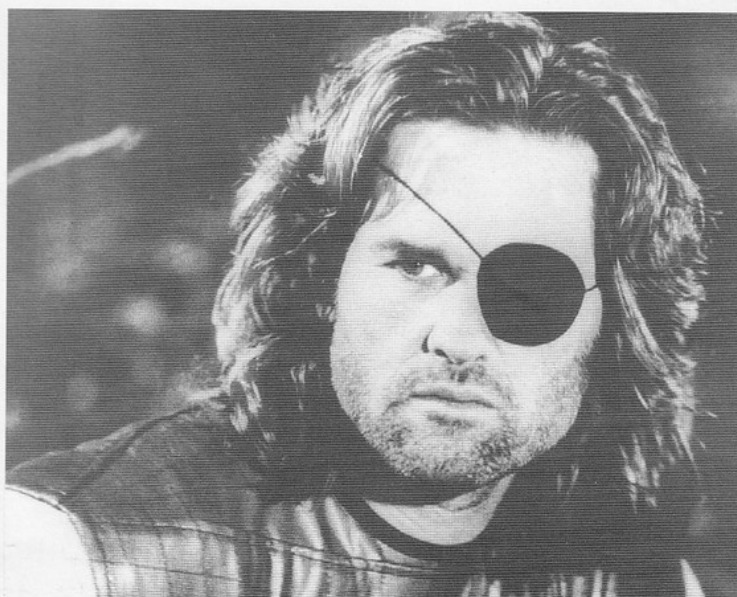
En el año 2017 la ciudad de los Angeles fue separada por un terremoto y se convirtió en una isla donde van a parar todos los culpables de crímenes «morales». El presidente (un fanático ultra-religioso) se eterniza en el poder y un importante dispositivo está en manos de guerrilleros tercermundistas que son dirigidos por Cuervo Jones y ayudados por la hija del presidente. Entonces, aparece Snake Plissken.

Son varios los puntos que diferencian a esta fuga californiana de la fuga neoyorkina. El contenido político, apenas sugerido en la primera parte, tiene una presencia mucho más fuerte y hasta determinante de algunas cuestiones. Jones es una réplica del Che Guevara, hay una inminente invasión del tercer mundo hacia los Estados Unidos, y el presidente norteamericano es una mezcla de dictador trasnochado y predicador televisivo. El problema está en la forma en que John Carpenter expone sus ideas. En *Sobreviven* (1988), la idea de dominación

estaba incorporada en la trama y justificada por la historia. En *Fuga de los Angeles* por momentos cae en la declamación y en algunas obviedades. Como si Carpenter quisiera explicitar sus ideas, como si tuviera la imperiosa necesidad de ser entendido. Algo similar ocurre con los contenidos religiosos: referencias a Sodoma y Gomorra, un personaje que es crucificado y el triple 6 como un número clave en la resolución de la historia.

También existen algunas variantes en la figura del héroe. Si Plissken es un personaje de otra época, está mucho más remarcado en esta segunda parte. Snake tiene una relación traumática con la tecnología y no puede reacomodarse a los tiempos en que vive. También se remarca de forma insistente su figura mítica. Varios personajes le recuerdan aventuras pasadas y el paso del tiempo (20 años) no afecta su condición de héroe.

El problema, ahora, es la acumulación de elementos y el exceso de personajes y tramas. Carpenter está desaforado y se extraña la concentración de espacio y tiempo de algunas de





sus mejores obras (*Asalto al precinto 13*, *El enigma de otro mundo* y *El príncipe de las tinieblas*). También es traumática la relación de Carpenter con los grandes presupuestos: producciones millonarias como *Rescate en el Barrio Chino* y *Diario de un hombre invisible* marcaron momentos impersonales en su carrera. Su visión pesimista y oscura del mundo se acomoda mucho mejor a las producciones independientes y el control total de su obra. Sin embargo Carpenter revierte una de las cuestiones más problemáticas de las grandes producciones de Hollywood y sabe aprovechar la tecnología para contar su historia. En una película plagada de

efectos especiales, todos están al servicio de la narración y no como protagonistas exclusivos.

Fuga de los Angeles es un film arduo y por momentos exasperante. Una película de crisis y desbocada. Por debajo de las ruinas y de las escenografías desoladas, el espíritu carpenteriano sobrevive a los desolados tiempos que corren. Con eso alcanza.

Scape from L.A., EE.UU., 1996. Dirigida por John Carpenter. Guión de Carpenter, Debra Hill y Kurt Russell. Con Kurt Russell, A. J. Langer, Steve Buscemi, Stacy Keach, Cliff Robertson y Valeria Golino. Fotografía de Gary B. Kibbe. Música de Shirley Walker y John Carpenter.

HAY UNOS TIPOS AFUERA

El mejor cine de Carpenter está en la clase B. Actores poco conocidos, bajo presupuesto, control sobre su material sin la injerencia de los grandes estudios. Es lo que se extraña en *Fuga de Los Angeles*. En la década pasada, con *Fuga de Nueva York*, si bien había unos pesos de más, Kurt Russell no era una estrella y Carpenter construyó una de sus habituales pesadillas sin que el poder del dinero oscureciese su formulación artística. Ahora, Russell cobra millones y, además, es el productor. El resultado abona el mercadeo de la industria: de tanto en tanto, alguna escena espectacular para los presuntos gustos del público.

Sin embargo, no es lo más grave. *Fuga de Los Angeles* confirma una tendencia en Carpenter que asomó en *Sobreviven*, buen film medianamente opacado por la explicitud. La obra previa de este director se destacaba, justamente, por la elusión, como si el escamoteo de sus últimas verdades fuese el motor de sus films.

Hay una constante en el mejor Carpenter (*Halloween*, *La niebla*, *El enigma de otro mundo*, *Asalto al precinto 13*, *Príncipe de las tinieblas*; también

Christine, en otro registro): mundos cerrados, que pueden ser pequeños pueblos, edificios, una base militar en el Artico, una comisaría; pocos personajes; una amenaza fuera de ese ámbito.

Con esos pocos elementos Carpenter construye fábulas morales donde el Mal se presenta bajo distintas formas, a veces mostruosas, otras fantásticas, algunas bajo la indigencia de los excluidos del sistema. Lo que perdura y hace atemporales a esos films es el carácter elusivo de sus imágenes y de ese peligro que avanza sin que explicaciones racionales lo expliquen o justifiquen. La niebla, los miserables, lo monstruoso, acechan, sin que nunca esté verbalizado el porqué existen y para qué se presentan frente a personas que cualquiera puede tildar de normales.

Es en este cruce -la normalidad versus un invasor incomprendible- donde el cine de Carpenter se hace en verdad inquietante: ese afuera, representado en formas destructoras alentadas por el crimen bajo distintas características, no son más que reflejos oscuros de la pulcritud que exhiben los personajes principales. En un juego de espe-

jos constantes, los protagonistas de Carpenter ocupan un espacio socialmente aceptado -una base militar, las casas de la clase media norteamericana, un pueblo apacible, un edificio poblado de científicos, el edificio de la ley- y desde allí luchan contra un enemigo sólo en apariencia exterior. El Mal que avanza hacia ellos no es más que la forma que adquieren los a menudo miserables, cotidianos y criminales actos que despliegan sus "normales" protagonistas. Es esa lucha interior dividida en dos -las maneras y costumbres del comportamiento social contra la corrosión interna del alma- lo que hace grande al cine de Carpenter, molesto para las buenas conciencias, y extrañamente ausente en *Fuga de L.A.*, como si un viraje en su humor, en su visión, o en la exigencia de los productores, hiciese que, ahora, el Mal sólo esté afuera.

Será más espectacular pero sin duda más tranquilizador. Lamentablemente.

Roberto Pagés

El jinete sobre el tejado

LA RAZÓN, EL AMOR Y

por Rol

"Eso no es razonable", le dice un ambiguo Olivier Martínez a la lánguida Juliette Binoche. Y ella contesta, sorprendiendo al galán y al espectador: "Usted es demasiado razonable".

Hasta allí no han hecho otra cosa que andar a caballo escapando de la guerra y de la peste. A él parece alentarle su amor por la patria lejana y la madre; a ella la voluntad de regresar junto a su marido. Entre esos momentos y ese diálogo, el realizador de *El jinete sobre el tejado* (Jean-Paul Rappeneau) delata un impedimento, el de la aventura física concebida por un francés. Si Truffaut alegaba la casi genética imposibilidad de los ingleses para acercarse al arte del cine, este film muestra el espejo al otro lado del Canal de la Mancha. La razón exacerbada anula el contacto físico, el contacto de la guerra y del amor.

Desde este lugar no parece casual que Godard, Melville y algún otro se hayan acercado al policial desde una estilización de la violencia alejada de la carnalidad del mejor cine norteamericano. El cuerpo parece ser yanqui; la razón, francesa. Rappeneau intenta subsanar su intento aventurero con el despliegue económico y la variedad de escenarios para las correrías de la pareja. Es interesante, sin embargo, cómo esta frustración abre paso a otra aventura, la del amor romántico que elude la rela-

ción carnal. Con el fin de la guerra y de la peste todo vuelve a la normalidad de la vida cotidiana y sin que el espectador lo espere, imprevistamente, por unos pocos minutos el film levanta vuelo, paradójicamente, hacia el lugar en que la melancolía por el amor nunca consumado se apodera de la heroína. Uno de los axiomas del amor-pasión (eludir la concreción del deseo, manteniéndolo en

suspenso continuo) se cumple cuando las infinitas cabalgatas podrían dejar lugar al galope sobre el cuerpo amado. La tensión entre la aventura física de la guerra -tampoco consumada por la impericia del director- y la aventura física del amor (propia de Rappeneau, si atendemos al hecho de que es el responsable de *Cyrano de Bergerac*), se resuelve a través de la nostal-



gia por lo que no fue.

Una confirmación de este mundo desde el lugar del oficio de director, y una inversión a partir de la historia que cuenta y cómo la cuenta, propone Regis Wargnier en *Una mujer infiel*. También hay dos aventuras en su film, una de guerra, otra de amor. Entre ambas, una de sexo. La aventura de la guerra, en la que está inmerso el marido de "la mujer francesa" (título original de la película), nunca es mostrada, como si esa guerra permanente (la Segunda Guerra Mundial, Indochina, Argelia...) fuese un continuum que sólo atañe al personaje

Una mujer infiel

LA PASIÓN FRANCESAS

to Pagés



y nunca al director. La guerra es ineludible para su protagonista masculino, tanto como el sexo y el amor son insoslayables para su mujer. Este último es el mundo que le importa a Wargnier.

La diferencia entre sexo y amor surge de la misma historia. Si el marido no puede dejar de ir, una y otra vez, al frente de batalla, su mujer no puede -cada vez que él no está- enfrascarse en la batalla de los cuerpos bajo las sábanas. Hay algo atávico en ambos, parece sugerir el film. Una razón de ser que lleva al hombre a la guerra, otra que lleva a la mujer a la pasión amorosa.

Wargnier está más interesado en esta última que en la primera, y lo bien que hace. Seguramente inepto para la guerra cinematográfica (*Indochina* fue un ejemplo), opta por la guerra de los sexos, de larga tradición en la novelística y el cine de su país. Si bien el espectador atento no puede dejar de pensar, durante la proyección, lo que hubiese sido este material en las manos sutiles de Truffaut, tampoco puede ignorar el aporte de Wargnier, una mirada sexualizada a la que Truffaut, por su recato, no se hubiese animado.

La mujer infiel goza de la mirada comprensiva del director porque no apunta a la moralina, sino a la descripción fascinante de una fuerza que no puede dejar de manifestarse. En esta dirección, Wargnier se opone a la visión de Rappeneau, ofreciendo una carnalidad en ebullición que hacía años no se veía en el cine. La secuencia donde la mujer hace el amor mientras su hijo la reclama detrás de la puerta de su habitación no sólo soslaya todo lo que la moral al uso impone, sino que atiende, como pocas veces se ha visto, la urgencia del deseo sin fronteras. Si hace treinta años *Los amantes* escandalizó con su fría descripción del acto sexual, *Una mujer infiel* no permite esa reacción censora impuesta por la razón, la costumbre y el miedo. Como espectadores, estamos compelidos a echar a ese chiquilín molesto que se interpone entre nosotros y ese cuerpo de mujer lanzado a satisfacer la ansiedad de su carne. Queremos verla porque verla es poseerla.

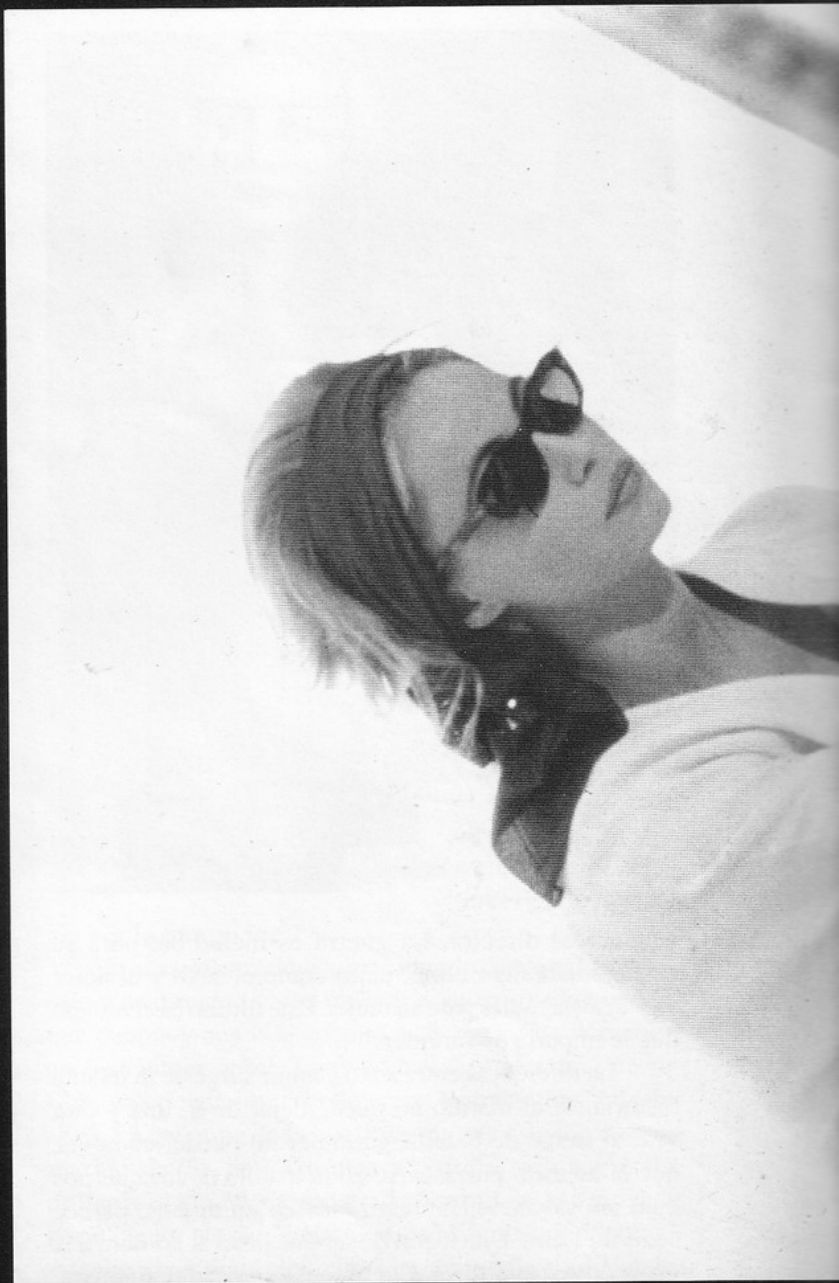
Le hussard sur le toi, Francia, 1995. Dirigida por Jean-Paul Rappeneau. Guión de Rappeneau, Nina Companeez y Jean-Claude Carrière. Con Juliette Binoche, Olivier Martínez, Jean Yanne y Gérard Depardieu. Fotografía de Thierry Arbogast. Música de Jean-Claude Petit.

Une femme française, Francia-Alemania-Gran Bretaña, 1995. Escrita y dirigida por Régis Wargnier. Con Emmanuelle Béart, Daniel Auteuil, Gabriel Barylli y Jean-Claude Brialy. Fotografía de François Catonné. Música de Patrick Doyle.

UNA FUERZA DE LA NATURALLEZA

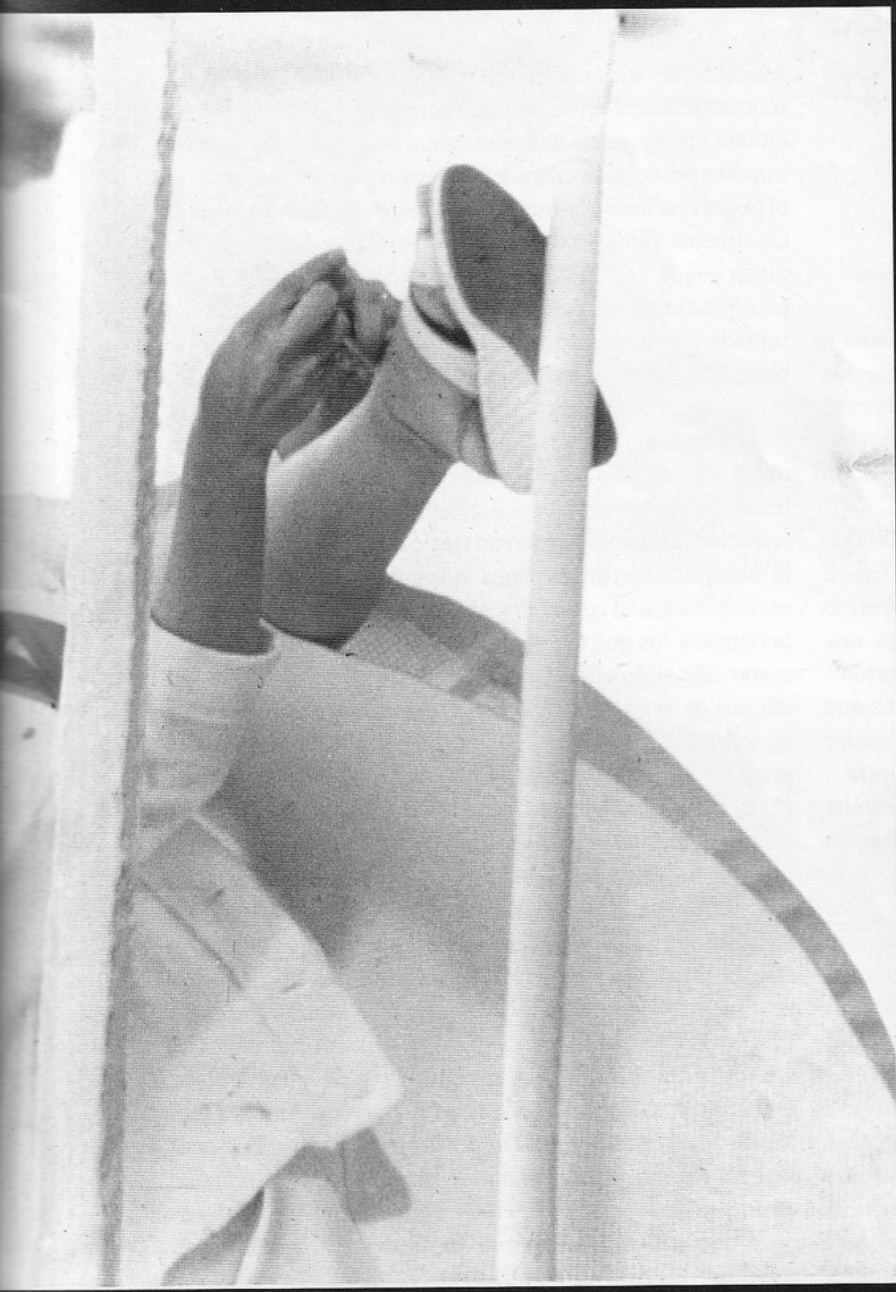
La primera vez fue en un bar. Sentada a distancia, con una amiga, mientras un amigo le contaba a otro que estaba enamorado de ella. Al levantarse para salir, su mirada huidiza voló hacia donde estaba el tercero de ese triángulo incipiente (un corazón en invierno impenetrable), donde estaba la cámara de Claude Sautet; es decir, donde estábamos nosotros.

Los empecinados logramos verla, más tarde, en *La belle noiseuse*, desnuda durante horas, entre la manos de un



Michel Piccoli empuñado en capturar,

inútilmente, su paradójica carnalidad
evanescente. Tuvo un curioso paso
de brillo artificial en *Misión*
Imposible, donde De Palma renegó de
poseerla a través de su habitual
mirada sexualizada. Ahora, en *La*
mujer infiel, intuimos que todo se ha
recompuesto. En brazos de muchos
hombres sabemos que no está en los
de ninguno. Como esas mariposas
blancas siempre fugitivas, una luz
entre la luz de la Creación.



Emmanuelle Béart

CRISTO SE DETUVO EN SPACE

por **Gustavo Costantini**

"Cristo en la cruz. Desordenadamente piensa en el reino que tal vez lo espera, piensa en una mujer que no fue suya. No le está dado ver la teología, la indescifrable Trinidad, los gnósticos, las catedrales, la navaja de Occam, la púrpura, la mitra, la liturgia, la conversión de Guthrum por la espada, la Inquisición, la sangre de los mártires, las atroces Cruzadas, Juana de Arco, el Vaticano que bendice ejércitos."

Jorge Luis Borges

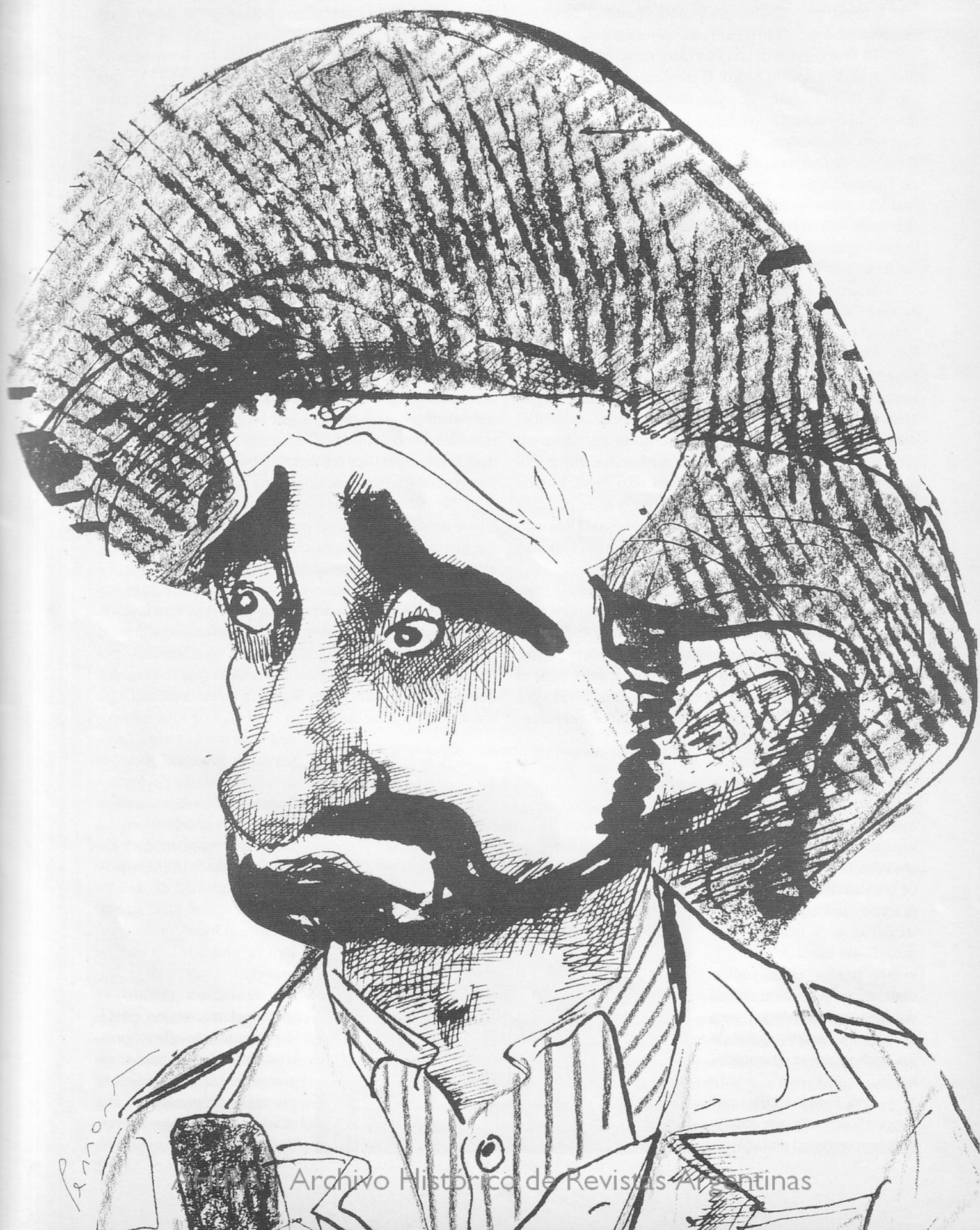
Es curioso: se acusa a Martin Scorsese de ofender a la Fe cristiana. Más curioso aun: la mayoría de los acusadores no vieron el film culpable. Es deplorable: se quiere implantar una censura previa sobre una que ya era tácita. Es imbécil: sólo la incultura de nuestros fanáticos creyentes pueden producir semejantes hechos.

La última tentación de Cristo es un film que más que ninguno induce al espectador -incluso al agnóstico- a reflexionar sobre la Fe y sobre el sentido del universo cristiano. Su planteo narrativo está realizado sobre una interesante premisa, ausente en casi todos los films anteriores sobre el tema: la novedad que significaron los valores que Jesús trajo a un mundo regido por un Dios cruel y vengador (basta con repasar los episodios de Sodoma y Gomorra o leer el Libro de Job) y dominado por la rueda de la fortuna de Roma. La bienaventuranza de los pobres, de los enfermos y de los débiles es absolutamente nueva en el momento de la aparición pública de Jesús y es esto lo que en principio Scorsese logra transmitir. Los films estándar de Hollywood que se ocuparon de la Pasión (De Mille, Ray, etc.) parecieran mostrar un universo moral que ya es occidental y cristiano y en esa falla se hace bastante incomprensible el sentido del sacrificio pascual.

Scorsese parte de la representación de un mundo totalmente ajeno a la imagen conocida de la provincia romana en la cual surgirá Cristo: la descripción de los rituales, las vestimentas, los valores, las costumbres es claramente distinta de la de *Rey de reyes*; este pueblo es un pueblo que espera una revolución, sojuzgado por el Imperio y dominado

por el temor a un Dios no misericordioso. Sosteniéndose en el áspero paisaje desértico y en una austeridad que domina aun a los monumentos romanos que muestra, instaura un mundo totalmente desconocido y raro para el espectador. Sumado esto a la banda sonora de Peter Gabriel, que asocia mito con música étnica, el clima generado sitúa al espectador en una mirada cuasi antropológica. Pero más allá de estos importantes componentes de su construcción, el film no tiene el pudor que los otros manifiestan respecto de los elementos claramente fantásticos (o milagrosos) que las Escrituras dicen y que casi siempre son eludidos en función de no precipitarse en un tono excesivamente "irreal" (dando por sentado que el supuesto espectador creyente podría sentirse burlado si se le muestran crudamente los milagros y los acontecimientos de índole mágica en los que debería confiar). Curiosamente, Scorsese enfatiza aquellos episodios más irreales y es cauto con los únicos que se atreven a mostrar: mientras no tiene miedo a presentar a Satán como una serpiente que habla o como un fuego que aparece de la nada, la multiplicación de los panes -que junto con el momento en el cual se saca su corazón, y el que muestra los estigmas de la cruz son los que aquel pudor se permiten- es presentada como una simple partición de una pieza en medio de un círculo de seguidores. Scorsese presenta como una misa aquello que lo es también en la realidad del cristiano practicante: así como el pan y el vino representan en la misa al cuerpo y la sangre de Cristo, en el film ese momento es casi exactamente experimentado por los fieles seguidores como lo hacen los fieles en cualquier oficio dominical.

La controversia absurdamente suscitada por los fanáticos -por demás fascistas además de incultos- se centra en el hecho de que Jesús, provocado por Satán bajo la forma de un ángel, tiene una visión en la cual cree recibir el mensaje de Dios padre que le indica que abandone el camino de la cruz para realizarse como humano. Y es allí -en el seno de una imagen satánica- donde tiene relaciones sexuales con María Magdalena y otras mujeres -para ser infiel- y para realizar, de todas maneras, aquello que la Iglesia promueve, el amor y la procreación. La represión sexual de los censores hace que no puedan soportar siquiera la denuncia de un ardid del Maligno que, tal como lo desarrolla Scorsese,



desentiende a Jesús de cualquier intención libidinosa o pecaminosa. Jesús, por un momento engañado, creará en esta imagen, pero finalmente logrará apartarse de ella y cumplir con el sacrificio para el cual ha venido a este mundo.

El film comienza con una clara manifestación de la presencia del Espíritu Santo: la cámara, como si fuera los ojos de Dios, recorre el paisaje hasta detenerse en Jesús, quien está escuchando voces que lo atormentan. La cámara es capaz de mostrar al elegido como ya sucedía en el comienzo de *Después de hora* con el primer plano que recae en Griffin Dune. A su vez, Gabriel pone de fondo una melodía tradicional armenia que se llama "El viento descende" -otro símbolo del Espíritu Santo- y que funcionará como Leitmotiv cada vez que el Padre se manifieste misteriosamente al Hijo para guiarlo a su destino sacrificial.

Scorsese convierte a cada símbolo de la cristiandad en un presagio del destino por venir: en la casa de María Magdalena, mientras ella se acuesta con sus clientes, se ve una planta por la cual se trepa un reptil (no asociando a Magdalena con eso sino a Satán que la utilizará como tentación); en la fiesta en la cual Jesús baila entre amigos antes de dirigirse a enfrentar a los fariseos se observa el desollamiento de un cordero; por último, introduce un polémico asesinato de Lázaro, como adelanto de lo que será el deicidio final. Pero acaso esté en otro lugar lo más interesante de lo planteado por el director, y es en la figura del perdón, extendida no sólo a Jesús a través de Dios sino a los mismos hombres que hasta las Escrituras condenan como irredimibles.

El lugar central que ocupa Judas en la película hace que no sólo no se lo vea como el traidor sino como el verdadero instigador del sacrificio que Dios pide y que Jesús teme. "Mi Dios es el temor" dice el espléndido Willem Dafoe. Judas -Harvey Keitel- es advertido como traidor pero él trata de resistirse hasta entender que debe traicionarlo por voluntad del Señor y no por su ambición. [Nótese el parentesco de este lugar privilegiado de Judas con el cuento de Borges que en estas páginas se sintetiza]. Es Judas quien en medio de la imagen satánica sacude a Jesús con sus reproches (hasta invierte el sentido de la traición: Judas le dice que él accedió dolorosamente a entregarlo y él traicionó la mismísima causa de Dios). Y es este "traidor" (Judas) quien obtiene una redención dentro del film, que excede la figura de mero entregador o agente de los hechos que se desencadenarán.

Esta figura del dios misericordioso es la que constituye una novedad en la histo-

ria del mundo y que los otros films no logran transmitir al narrar desde un universo ya cristiano en su conformación moral. El mitólogo Joseph Campbell, mientras estudiaba el *Finnegans Wake* de Joyce, encontró una de las claves que están presentes en este film sumada a las borgeanas. A Campbell le llamaba la atención un número -el 1132- que aparecía una y otra vez dentro de la obra bajo diferentes formas. En un momento pensó: "el 32 debe referirse a la Caída, ya que físicamente es de 32 pies por segundo; y el 11, debe referirse a la Renovación, ya que es el número que reinicia el ciclo luego de que se han expuesto todos del uno al diez". Así, concluyó que la obra de Joyce se trataba de la Caída y la Renovación. Pero un día, se hallaba leyendo un fragmento del Nuevo Testamento en el cual Pedro señalaba que "Dios hizo al hombre desobediente para demostrar su misericordia. No puedes ser lo suficientemente desobediente para no ser alcanzado por el perdón divino". Recordó la frase de Lutero "peca con valor y verás la grandeza del perdón de Dios" y, entonces, creyó que esto ilustraba lo que él pensaba sobre el *Finnegans Wake*. Para no perder la ubicación del pasaje anotó en su cuaderno "Romanos 11:32" y allí descubrió que el propio Joyce hacía una lectura equivalente del sentido último del cristianismo y que había introducido esa específica referencia bíblica en su obra de una manera consciente como una suerte de clave.

Scorsese comparte esta visión -y basta con ver cualquiera de sus films para ver qué entiende él por redención- y fue por ello que redimensionó al personaje de Judas más allá de lo que ya lo había hecho el propio Kazantzakis. Lo mismo hizo con una interesante transposición de un episodio impreciso en las Escrituras y muy particular en la novela del griego: Lázaro, ya resucitado y convertido en la prueba fehaciente del milagro de Jesús, es asesinado por Barrabás; en el film, el asesino es reemplazado nada menos que por Pablo (Harry Dean Stanton), quien combatía a los cristianos y aquí se convertiría en el peor de los enemigos

de Cristo aun cuando su conversión lo hiciera el principal divulgador de la Fe junto a Pedro (a quien Jesús negó en más de una oportunidad). Es Pablo un conspirador, es Pablo el asesino del milagro pero también es quien en su imagen satánica impulsa a Jesús -junto con Judas, quien revelará la identidad del ángel malvado- a salirse de la última tentación (Pablo se autoproclama asesino, estafador y manifiesta haberse prostituido: todo un personaje scorsesiano). Es él quien se encuentra pregonando la fe y quien es enfrentado por Jesús-hombre y denunciado como

Jesucristo (Dafoe)





Jake La Motta (De Niro)

CRISTO DE NUEVO CRUCIFICADO

En plena bahúnda por las sucesivas prohibiciones del film -primero por el Arzobispado, luego autorizado por éste, más tarde censurado por unos ridículos personeros de la ignorancia y la estulticia-, un maravilloso chiste aparecido en Página 12 resumió desde el absurdo toda la confusión y toda la verdad: Cristo, en la Cruz, martirizado, dice más o menos estas palabras: "Yo

creo que es un caso de discriminación laboral contra mí. Cada vez que aparezco en una película la Iglesia la censura".

Esta es la carga que lleva como una cruz la película de Scorsese. Su explicitud. El hecho de que Jesús sea el protagonista. Incapaces de ver más allá de la literalidad, o peor: viendo pero oponiéndose por motivos fariseos de los que no reniegan, sin temor de Dios ni por amor a El, arremeten como tantas otras veces sin otra lógica que la del poder. Aborrecen, por el miedo a perder sus privilegios, de "las complejidades del mal y del infortunio", según Borges.

El hecho es que esta explicitud no es más que la confirmación de un tema que Scorsese ha tratado en casi toda su obra, con la descripción de "pobres cristos" (expresión popular ya olvidada pero no menos significativa) debatiéndose entre la santidad a la que aspiran y el urgido llamado del pecado (desde la óptica católica).

Alguna vez, Gustavo Noriega apuntó, inteligente, que el gangster delator de *Buenos muchachos* es la antítesis del Jesús de *La última tentación...* Mientras aquél debía resignarse a una vida mediocre y provinciana después de infinitos sueños de grandeza, Jesús sueña con esa modesta pretensión: una

vida sin sobresaltos, una familia, llegar a viejo. Este anhelo, se sabe, es imposible. Ha sido llamado por el Padre para salvar a la humanidad.

Es, quizá, la única inversión en la filmografía de Scorsese. Sus personajes libran una invariable lucha interna entre lo que quieren ser y lo que finalmente son. Pretenden un poder y una pureza virginal y se topan con la atracción del pecado. En este combate, la culpa juega su monstruoso papel autodestructor. El ansia final es, claro, la redención.

Si Travis Bickle en *Taxi Driver* y Jake La Motta en *El toro salvaje* son los personajes más reconocibles de esta concepción, los más explícitos antes de *La última tentación...* son el Paul Hackett de *Después de hora* y el Big Bill Shelley de *Pasajeros profesionales*. En la noche interminable de *Después de hora* llega un momento en que Paul Hackett se arrodilla en la calle, pone los brazos en cruz, eleva su mirada hacia arriba, y grita, mientras la cámara lo toma desde arriba, en picado: ¿Por qué a mí? Grito que si los censores no lo toman a mal resuena excesivamente similar al "¿Dios, por qué me has abandonado?" de Cristo en la Cruz. Lo de *Pasajeros profesionales* ya es literal: en el final del film, Keith Carradine (si no recuerdo mal) es crucificado sobre el vagón de un tren.

Más elusivas son las peleas de Jake La Motta, con las sogas del ring oficiando de cruz, chorreando sangre, y De Niro con sus brazos extendidos sobre esas cuerdas, gritando: "No me tiraste, no me tiraste".

Más inquietante para los censores y los jerarcas del poder eclesiástico es la relación que los agonistas de Scorsese entablan con las mujeres. Para decirlo mejor: con la mujer. Lamento señalarlo pero los personajes scorsesianos sueñan con María y desean a María Magdalena. Anhelan a la Virgen y se acuestan con la puta. El problema (para los hipócritas) es que ambas conviven en la misma mujer.

No hay director en la actualidad que presente a la mujer como la presenta Scorsese en sus films. Algunos de sus momentos más bellos -en una obra saturada de grandes momentos- son los que iluminan la visión de sus personajes y del espectador frente a la

mujer. Travis Bickle la ve en la calle, casi levitando, cuando entra a un local político; Jake La Motta la descubre en una piscina pública, en cámara lenta, sus pies meciendo el agua; Lionel (en su episodio de *Historias de Nueva York*) la observa a la salida de un aeropuerto, también en ralenti; De Niro, en *Casino*, jugando en la ruleta, un ángel y una risa rubia en el infierno de Las Vegas.

Estas son "visiones" de los personajes, fatalmente contrastantes con la realidad posterior. Siempre, alguna forma de prostitución las anima. El poder político, el dinero, la figuración social, la promiscuidad sexual a menudo, son variantes aisladas o coincidentes que condicionan la vida de esas mujeres. Lo dicho: pretenden a la virgen, son atraídos por la puta. Esta tensión, dentro de la cultura católica donde se mueve Scorsese, se resuelve en violencia, interior o exterior. Travis emprende un baño de sangre redentor; La Motta revienta su cabeza contra la pared, sus brazos en cruz; Lionel lo resuelve en el Arte para salir en busca de la repetición; en *Casino* sobreviene el Apocalipsis y luego la aquiescencia, la aceptación de un tiempo que pasó.

Se podrían nombrar otras películas de Marty Scorsese (*Calles peligrosas*, *New York New York*, *El rey de la comedia*, *Cabo de miedo* y hasta *La edad de la inocencia*) pero este via crucis ha sido una constante de su obra, sólo negada por los ciegos a los que no tocó Jesús: *El toro salvaje* termina con una cita bíblica, aquél pasaje de Juan sobre la curación de un ciego de nacimiento. Los fariseos interrogan por dos veces a los padres del curado milagrosamente. "Los padres empiezan a tener miedo -ha declarado Scorsese- porque el asunto es político. Entonces los fariseos convocan al niño: 'El que se ha acercado a ti está rodeado de prostitutas, de rufianes y de recaudadores de impuestos. ¿Comprendes que ese hombre es un pecador y no debes frecuentarlo?', y el niño contesta: 'todo lo que sé es que antes estaba ciego y ahora veo'. Los fariseos de por acá, es redundante, también tienen un asunto político cuando censuran, pero a ellos, con estas líneas que entre varios escribimos en este número, les decimos que algunos vemos.

Roberto Pagés

mentiroso. Sin embargo, Pablo contesta que no le importa si es él Jesús verdaderamente, sino que le importa lo que la gente necesita creer y lo que servirá de salvación para ellos. Y es esa Fe, la del pecador más profundo, la que mueve a Jesús a derrotar la tentación y volver a la cruz para consumir su entrega en nombre de los mortales. Para Scorsese, es el mayor pecador el que, si se arrepiente, merece el per-

dón verdadero, y es esto lo que genera el punto más emotivo del film que sintetiza la ambivalencia de la mayoría de los personajes que pueblan sus películas. Los últimos cuarenta minutos memorables del film, los extrañamente más polémicos, son los que inducen al espectador a sentir el mensaje cristiano de una manera no esquemática y a la escala humana para la cual estaba pensado: no para los fastos

de una institución que se olvida de Cristo cuando rodeada de caros objetos se aleja de la austeridad de la Última Cena y del símbolo del pan y el vino que recuerdan al cuerpo y a la sangre de Jesús.

Más allá de la posición religiosa del espectador, *La última tentación de Cristo* es la explicación cinematográfica más cabal del sentido de la comunión entre Dios y el



María Magdalena (Barbara Hershey)

hombre que transmite la cristiandad, y de la naturaleza novedosa del mensaje que aparece en el cruel mundo romano. Y a su vez es un film fantástico que se juega en la síntesis entre la austeridad y aspereza de la puesta y la representación fantástica de los acontecimientos milagrosos que tienen lugar en las Escrituras. En algún sentido, todo el film es una proyección de la conciencia de Jesús en el intervalo que separa el momento en que, en la cruz, dice "Padre, por qué me has abandonado" y el momento en el cual grita glorioso "Todo está consumado". [Para insistir con paralelismos borgeanos: este episodio encuentra un parentesco con el formidable cuento El milagro secreto, también referido a un judío condenado a muerte y a

tratar en un instante de condensar el sentido de su obra].

Hacía falta un realizador extremadamente coherente y comprometido con el mensaje a transmitir. Pero a la vez un realizador talentoso que supiera dotar a la narración de un imaginario visual a la altura de lo representado: para observar hasta dónde llega la sutileza del director puede recordarse la última secuencia, en la cual las befas de la plebe no se dejan escuchar -parecen imágenes mudas- y sólo se escucha la voz del ángel falso; cuando Jesús toma conciencia del engaño y vuelve sobre su camino sacrificial, las voces y los gritos se vuelven a escuchar y la narración vuelve al tiempo presente que había abandonado para sumergirse en la tentación; esos gritos insultantes sólo serán acallados por otros, las voces que sobre el último plano del film aparecen desde la banda sonora, voces que ya no son índice del desprecio sino que son símbolo de las voces, mejor dicho, del Verbo divino. Ese realizador es Martin Scorsese, quien ha filmado varias veces esta última tentación. Sólo que esta vez, y a modo de balance de su propia filmografía y del sentido de su producción desde una mirada retrospectiva y autoconciente de su estilo, tuvo que recurrir a la literalidad de Cristo que antes fue ocupada por Travis Brickle o Jake La Motta. *La última tentación de Cristo* explica la dimensión humana de Jesús (sin renunciar a su último destino divino) y a su vez explica el sentido de la obra de un director cristiano que, vencido por las tentaciones, dejó el estudio que lo conduciría a los hábitos para adentrarse en una curiosa pero potente forma de transmisión del Verbo (y de tantas otras cosas...).

A mi madre, a quien hace años regalé la novela de Kazantzakis, que afirmó su Fe y su interés en la figura de Jesús.

EL 13 DE SEPTIEMBRE NUESTRA REVISTA LE HIZO UN REPORTAJE A **LUIS FARINELLO** SIN PRETENDER LA EXCLUSIVA PERO SIN IMAGINAR LOS INFATIGABLES REQUERIMIENTOS A QUE SERÍA SOMETIDO POR DISTINTOS MEDIOS. ASIMISMO, LA NOTA SOBRE **TRES VERSIONES DE JUDAS**, DE BORGES, FUE ESCRITA EL 10 DE SEPTIEMBRE. EL 18, MARIO WAINFELD HIZO UNA REFERENCIA A ESE CUENTO EN PÁGINA 12, AUNQUE SIN NOMBRARLO. SABIENDO QUE SALÍAMOS A LA CALLE UN MES DESPUÉS DECIDIMOS MANDAR LAS NOTAS COMO HABÍAN SIDO PREVISTAS, PORQUE AUNQUE ESTAMOS EN **LA VEREDA DE ENFRENTE** NOS ALEGRA VER QUE SOMOS ALGUNOS MÁS QUE LOS INTUÍDOS CUANDO COMENZAMOS.

Como dormidito...

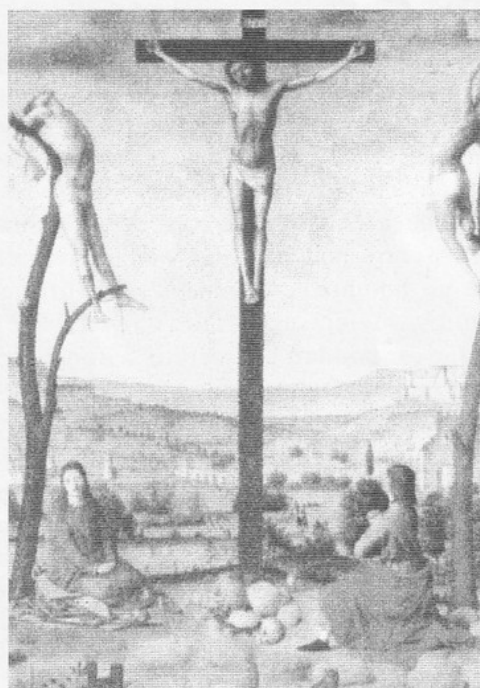
Primero es una novela hermosísima que hizo Kazantzakis, ¿no? hermosísima, era un tipo este Kazantzakis que estaba siempre en búsqueda y Scorsese es uno de los mejores directores del cine actual, sin ninguna duda. Lo que pasa es que se toma el tema de Cristo, que es un tema sagra-

do, y digamos así: el dogma dice que Él es verdadero Dios y verdadero hombre, son las dos naturalezas que coexisten en Jesucristo, en una sola persona divina, ¿no? pero el dogma dice que son dos naturalezas, la humana y la divina. Y hay, digamos así, ciertas teologías que se seducen mucho con la parte divina de Jesucristo y creen que lo humano es

como que lo mancha un poquitito. Hay otros que se seducen mucho con la parte humana, y la parte divina dicen acá se equivocó, cuando dijo que era el Hijo de Dios. Son las dos cosas y acá está el Misterio, acá está el Misterio. La película muestra al Jesús humano, por eso escandaliza mucho a la gente que gusta del Cristo divino. Nuestra carne está en lu-

cha con el espíritu, siempre es así y también en Jesucristo se dio esta lucha, sin ninguna duda. En el Evangelio está que Él tuvo tentaciones, lo dice el Evangelio, hasta la tentación del poder tuvo. Como verdadero hombre es lógico que haya tenido tentaciones humanas, no hay que asustarse de esto. Y para que haya Redención, dice la Iglesia, tiene que haber habido verdadera humanidad en Jesucristo. Pero nadie amó tanto al Padre como Jesucristo, se entregó al designio del Padre, al Misterio. Lo que pasa es que la película toma mucho esta parte humana y algunos se ponen tensos. Yo escuché tantos muchachos torturados y quién de ellos no pensó por qué estoy metido aquí, por qué este compromiso que yo asumí, qué soledad, qué fracaso, estaría en casa... Y seguro que han sentido eso, que lo han sentido, lo han sentido. Porque son humanos. Y Jesús cuando sabía que al día siguiente lo iban a matar fue al huerto de los olivos y transpiró una sangre: Padre, si es posible, la Pasión no, dice Jesucristo, si es posible, la Pasión no, la Cruz no, pero que se haga Tu voluntad, pero la naturaleza de Jesús se rebelaba, es lógico, es humano, le dolía en serio. Yo ví la película y la tuve que sacar dos veces porque estaba profundamente conmocionado, era la lucha de Jesús, la entrega al Misterio, que es lo que nos pasa a cualquiera de nosotros. Y se entrega, y esto es lo que para mí engrandece a Jesús. Porque Jesús se queda hasta dormidito, como desmayadito, y ahí tiene el sueño: me hubiera casado con María Magdalena, hubiera tenido hijos, nietos... es la tentación de Jesús, humana, pero Jesús, con tanta gente alrededor que lo insulta, y los gritos, lo despiertan y ahí tuvo conciencia de lo que estuvo soñando y está hermoso en

la película porque ahí saca toda su fuerza "¡Padre, en tus manos...!", es una maravilla. Supera esta última tentación, y esta es la película, me parece a mí, la última tentación de Cristo, que la supera con la entrega absoluta al Padre. Es una película hermosa para ver. Es bellísima. Puede ser que haya gente que no esté preparada para esto. Hay gente con



Pintura de Da Messina, inspiración para Scorsese

una Fe muy infantil, ¿viste? Hay gente que está tomando leche en cuanto a la Fe y vos le hacés un puchero y no lo puede digerir, pero para una persona adulta en la Fe es una película que te puede acercar muchísimo a Jesucristo. A mucha gente, a mucha gente. Y explicar esta película te permite explicar cristología, nuestra Fe cristiana, ¿por qué condenar así? Explicar desde la cristología como Jesucristo termina entregado a la voluntad del Padre. Me parece que es así de simple. Toda la película es así. Porque desde que Él siente que el Padre lo llama tiene un dolor de cabeza espantoso. No se quiere entregar. Es la tentación que tenemos, de pasarla bien, ¿no? Para uno es

el poder, para otros el dinero, para otros tener tiempo libre, ahí es como que la carne te exige un ámbito de cierto placer. Y esto da mucha angustia, porque vos sabés que tenés que vencer la naturaleza que te dice pasala bien y tenés que andar con problemas que te desequilibran, pero esto es lo que debo hacer, ¡dejate de joder!, aunque te dé angustia, ¡esta es tu misión! ¿viste? y ahí uno vence la tentación, de tirarse a chanta, de hacer el menor esfuerzo, y ahí uno vence la carne para vivir la misión que tiene en la vida. Y esto le pasa a todos, a un periodista, a un médico, porque todos tenemos la tentación. Jesús la tuvo... me hubiera casado, hijos, nietos, y ¿por qué... Todos las tenemos y esto es lo que sintió Jesús y es humano y tuvo que haberlo sentido porque es una naturaleza humana, lo que pasa es que se entregó totalmente. A pesar de todo me entrego al Misterio, al misterio del amor. Todos los grandes hombres tienen esta gran lucha y cuando más grande sos más lo tenés, más solo te sentís, más crucificado estás. Cuando más te entregás al Misterio... el poeta, el tipo creador, como que dejan de lado la prudencia de la carne y hacen cosas que te deslumbran. Y Jesús, como grande de los grandes, ¿sabés que lucha habrá tenido adentro?. Una lucha increíble. Y la película toda está muy bien. Todo está muy bien. Porque está en la sinfonía que es la vida, que tiene su moderatto, su allegretto, distintos tonos, y uno tiene que tocar su do, dejar su acorde, sabiendo que forma parte de la sinfonía, y que esa partecita contribuye a la brillantez del final de la sinfonía.

Luis Farinello,
en charla con **Marisa Simon**

PARA EXCOMULGAR A BORGES

En *Tres versiones de Judas*, Borges introduce la figura de Nils Runeberg, a quien Dios “le deparó el siglo XX y la ciudad universitaria de Lund”. En el cuento, Runeberg es presentado como “hondamente religioso” y autor de *Kristus och Judas*, cuya primera edición lleva un “categórico epígrafe”: “No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas Iscariote son falsas”.

Borges dice en el cuento: “De Quincey especuló que Judas entregó a Jesucristo para forzarlo a declarar su divinidad y a encender una vasta rebelión contra el yugo de Roma; Runeberg sugiere una vindicación de índole metafísica”. En esencia, Borges le hace decir a Runeberg que la traición de Judas no fue casual y “El Verbo, cuando fue hecho carne, pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la muerte; para corresponder a tal sacrificio, era necesario que un hombre, en representación de todos los hombres, hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre”.

“El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga”, dice Borges por boca de Runeberg, y agrega: “El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús”.

Las reacciones adversas que provoca esta primera versión lleva a Runeberg a abandonar el terreno teológico y proponer “oblicuas razones de orden moral”. Rechaza el móvil más torpe, imputar el crimen de Judas a la codicia, y propone el móvil contrario: “un hiperbólico y hasta ilimitado ascetismo. El asceta, para mayor gloria de Dios, envilece y mortifica la carne; Judas hizo lo propio con el espíritu. Renunció al honor, al bien, a la paz, al reino de los cielos, como otros, menos heroicamente, al placer”.

En este punto, Borges escribe palabras que, de leerlas (o mejor: si las oyeran en disciplinas artísticas masivas), la jerarquía eclesiástica no dudaría en sufrir un soponcio: “En el adulterio suelen participar la ternura y la abnegación; en el homicidio, el coraje; en las profanaciones y la blasfemia, cierto fulgor satánico. Judas eligió aquellas culpas no visitadas por ninguna virtud: el abuso de confianza (Juan 12:6) y la delación”.

En la tercera y última versión, Runeberg, por boca de Borges, arguye que el sacrificio de Dios (rebajarse a ser hombre para la redención del género humano) es perfecto y que “limitar lo que padeció a la

agonía de una tarde en la cruz es blasfematorio”. Y agrega, con palabras caras a la película de Scorsese: “Afirmar que fue hombre y que fue incapaz de pecado encierra contradicción; los atributos de impecabilidades y de humanidades no son compatibles. Kemnitz admite que el Redentor pudo sentir fatiga, frío, turbación, hambre y sed; también cabe admitir que pudo pecar y perderse”.

La conclusión de Runeberg es que “Dios totalmente se hizo hombre pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas”. En el final del cuento esta revelación es ignorada por los incrédulos y los teólogos, y en esa indiferencia Runeberg intuye “una casi milagrosa confirmación”. Dios ordena esa indiferencia, “Dios no quería que se propalara en la tierra Su terrible secreto”. Runeberg recuerda antiguas maldiciones divinas: a Elías y a Moisés, que “se taparon la cara” para no ver a Dios; a Isaías, “que se aterró cuando sus ojos vieron a Aquel cuya gloria llena la tierra”; a Saúl, “cuyos ojos quedaron ciegos” en el camino de Damasco, y a otros.

Runeberg termina sus días y Borges el cuento preguntándose “¿qué infinito castigo sería el suyo, por haber descubierto y divulgado el horrible nombre de Dios?” y “rogando a voces que le fuera deparada la gracia de compartir con el Redentor el Infierno”.

Nota: En los últimos cuatro renglones del cuento, Borges informa sobre la muerte de su personaje y dice que Runeberg “agregó al concepto del Hijo, que parecía agotado, las complejidades del mal y del infortunio”. Pero antes, en un pie de página, anota que “la crucifixión de Dios no ha cesado, porque lo acontecido una sola vez en el tiempo se repite sin tregua en la eternidad. Judas, ahora, sigue cobrando las monedas de plata; sigue besando a Jesucristo; sigue arrojando las monedas de plata en el templo; sigue anudando el lazo de la cuerda en el campo de sangre”.

Si es verdad, podemos parafrasearlo y decir que Cristo sigue muriendo en la Cruz todos los días, que Scorsese nos lo sigue recordando en casi toda su obra, y que la curia continúa, pobrecito, cristalizándolo, inerte, en la estampita dominguera.

Roberto Pagés

REFLEXIONES 1

Desconfíe del prójimo

“Coloque en la puerta de su casa una buena cerradura de seguridad / Desconfíe del prójimo...”.

Cerrajería (Leo Masliah)

Mi hijo Ernesto, fanático de Schwarzenegger como yo lo era a los 10 años de John Wayne o Randolph Scott, me llevó a ver *El Protector*. Sería un trabajo excesivo y, estoy seguro, de resultado desalentador, comparar el cine de una y otra época; o los héroes de mi infancia con los que veo hoy de la mano de Ernesto. En cambio, creo que vale la pena hablar de algunas pocas ideas que me sugiere *El Protector* comparándola, esta vez sí, con otra reciente: *Misión Imposible*, de Brian De Palma.

La imagen física de Schwarzenegger no le daba muchas alternativas; empezó su carrera y consiguió el éxito como un robot, una montaña de músculos sin conciencia del bien o del mal. La mano de grandes directores como James Cameron e incluso John Mc Tiernan, y su propia inteligencia, lo fueron humanizando al explotar un aspecto inesperado: el humor, especialmente sobre sí mismo. Por otra parte, a pesar de sus opiniones políticas conservadoras, el personaje de Schwarzenegger tuvo a menudo un aspecto contestatario, una especie de anarquismo apocalíptico que contradecía el discurso aparentemente conformista de la superficie de sus películas.

En ese sentido, *El Protector* es un retroceso en el que tal vez tenga responsabilidades su nuevo director, Charles Russell, cuyo antecedente más inmediato (*The Mask*, una de las películas más imbéciles y canallascas de los últimos años) hacían esperar lo peor. *El Protector* no es mala, hasta podría ser excelente para un hombre como Russell, pero éste es incapaz de aprovechar a fondo la veta de humor de Schwarzenegger y, así, vuelve a ser el robot, la montaña de músculos de sus comienzos. En *El Protector*, Arnold cumple con su tarea de preservar la vida de una testigo de la venta ilegal de un nuevo tipo de arma ultra letal a la mafia rusa, no porque tenga alguna noción de justicia, sino por que está programado para eso. El Agente Especial es perfecto, limpio, asexuado, inhumano.

No obstante la pétrea corrección de la película, permite encontrar elementos comunes con *Misión Imposible*.

En las dos se parte de una de las situaciones hitchcockianas básicas: el inocente perseguido que debe revertir el veredicto de toda una sociedad para salvarse. Mientras De Palma tiene plena conciencia del modelo del que parte y el objetivo al que se dirige, Russell deja que Schwarzenegger se arregle solo; por supuesto lo hace bien, pero esa orfandad se nota en que Arnold tiene que doblar a cada momento la apuesta y cumplir una hazaña más grande para que la historia progrese.

De Palma, más allá de Cruise, sabe que la paranoia que rodea al agente Hunt, es la enfermedad de la época; por eso, si bien Hunt queda como aparente ganador ocupando el lugar de su jefe Phelps, el recorrido previo por el que nos llevó De Palma nos muestra un mundo gélido, donde las miradas se cruzan cortando como cuchillos, sin reconocer en el otro más que a un enemigo, y las máscaras que se intercambian a cada rato

encubren la falta absoluta de identidades.

Para Russell, en cambio, la persecución es solamente otra instancia del guión, una oportunidad para que su personaje siga adelante, empujando la película con su humanidad de tractor.

Tanto en *Misión...* como en *El Protector*, sus protagonistas pertenecen a agencias oficiales que les encargan trabajos secretos. En ambas deben entrar clandestinamente a un lugar inexpugnable para copiar un diskette que será la clave de su salvación. De Palma y Cruise lo hacen reproduciendo una escena similar de *Topkapi* y, a través de ella, de *Rififi*, ambas de Jules Dassin: una forma de no salir del universo del cine, como única opción ante el mundo sin identidad que encuentra afuera. A diferencia de la mayoría de las películas anteriores de De Palma, no hay sexo en *Misión...* Los cuerpos jóvenes y perfectos de Ethan Hunt y sus compañeros, no se atraen entre sí ni despiertan atracción en el espectador; son figuritas luminosas y vacías cuyo único objeto parece ser protegerse del prójimo (prójimo=próximo). El único mundo posible para De Palma parece estar en el cine, en la memoria del cine; allí está el erotismo, la diversión, la vida. En *Misión...* De Palma utiliza el tren evocando a Hitchcock en *Intriga Internacional* (como lo destacara Costantini en su excelente nota de nuestro número 2) pero también juega con los trenes, con la alegría y la imaginación de un chico. Desde los andenes de *Misión Imposible*, peleado con Cruise, renegando de su propia película, descreyendo de casi todo menos del cine, Brian De Palma se las arregla para cascotear los techos del mundo unipolar.

Russell, con sus escasas luces, también zambulle a su protagonista en la persecución delirante. Víctima de sus propios camaradas, como Ethan Hunt en *Misión...*, Schwarzenegger tampoco debería creer en nada, pero Russell lo protege con la coraza de su robotización. Arnold está a salvo porque no es humano. En realidad nunca corre riesgos, no tiene alternativas, ni siquiera la nostalgia del cine. Sólo la de seguir adelante, como la película misma.

A modo de síntesis

Es curioso comprobar cómo en las dos películas (merecedoras de un análisis más destacado, comparándolas con otras del cine norteamericano reciente), la paranoia se va incorporando como síntoma en el imaginario yanqui, junto con otras características como la despersonalización y la asexualidad. Pareciera que el fin de la guerra fría, la falta de un enemigo concreto (Norteamérica siempre funcionó *contra* un enemigo), los hace volverse contra sí mismos en un movimiento que va desde los asesinos seriales hasta la masacre de Oklahoma, y del que algunos directores van dando cuenta a sabiendas (De Palma), o dejándose llevar por la corriente de la época (Russell).

Eduardo Rojas

CANALE

Alimentos de calidad

REFLEXIONES 2

12 Monos: Vértigo

Es posible un análisis paralelo entre *12 Monos* (Terry Gilliam) y *Vértigo* (Hitchcock) que señale fundamentales semejanzas entre ambos films. El director de *12 Monos* no sólo hace referencia a *Vértigo* sino que todo el film es un homenaje y recreación de éste contextualizado en la Postmodernidad, en la problemática de este fin de milenio. Sus temas: el viaje, el sentido trágico de la construcción de la identidad, el tiempo, el rostro...

Vértigo comienza con la imagen de un rostro de mujer, la cámara puesta primero en los labios y después en los ojos. El rostro es frío, rígido, inexpresivo como una máscara. Representa la inescrutabilidad de las apariencias, la imposibilidad de saber lo que sucede tras la máscara. Los ojos de la mujer se mueven nerviosamente de un lado a otro, sugiriendo que, ocultas, se encuentran -prisioneras- emociones, temores, desesperación. A continuación, un vertiginoso movimiento en espiral comienza en las profundidades del ojo, girando hacia afuera como para atrapar al espectador. Sugiere que el vértigo del título será algo más que el mero temor a las alturas. La imagen en espiral se justifica porque la película consiste en un lento y progresivo descenso a las zonas oscuras de la realidad, que resultan, así, descubiertas, iluminadas.

12 Monos también comienza con la imagen de un espiral que nos atrapa y sugiere un viaje en el tiempo, en el espacio: ¿en busca de qué? ¿en busca de una identidad?

El protagonista (Bruce Willis/Cole) hace tres viajes desde el futuro hacia el pasado. Las coordenadas espacio-temporales son complejas. La introducción de *12 Monos* se desarrolla en el futuro y en un espacio subterráneo. El primer movimiento, entonces, inicia un ascenso en el que nos descubren a los espectadores la superficie de la tierra devastada. En el futuro aparecen una serie de indicios (un oso, una estatua que representa un ángel, zapatillas, una gran tienda totalmente abandonada, etc.) que reconoceremos en viajes posteriores. Willis/Cole, un cazador que se equivoca, que conjetura, rastrea sin saber si llegará al destino correcto. El paradigma indiciario explicaría el error dentro del proceso de reconocimiento. La evolución del protagonista es un operativo de producción de conjeturas (aquellas que resulten equivocadas podrán igualmente llevarlo a la solución). La Dra. Raily también se convierte en cazadora y el itinerario que ambos recorren es circular. El primer viaje traslada al protagonista (y al espectador) desde el tiempo y espacio futuros (2035) hacia el pasado (1990). La ciencia, que es experimental y falible, no acertó. Un segundo viaje lo traslada a

Europa en tiempos de la Primera Guerra Mundial. Nuevo desacierto. El tercer viaje lo ubica en el tiempo preciso (1996).

Cole recorre incansablemente el círculo de su vida, en cada viaje reconstruye su identidad, ningún viaje será igual al otro, en un ida y vuelta permanente. Se equivoca y vuelve a intentarlo. Se encuentra encadenado a sí mismo, no puede nunca dejar de ser lo que es: "...esta realidad, este peso, esta carga, esta empresa de la que no se puede desertar: la existencia". Cole quiere dejar de ser él, trata de evadirse, pero es en vano. "Existir es un peso y no una gracia", dice Lévinas. La identidad significa no poder huir de la existencia.

Robin Wood divide a *Vértigo* "en un prólogo y tres movimientos o viajes. En el primer movimiento el protagonista (Scottie/Stewart) acepta vigilar a Madeleine/Novak y comienza a enamorarse de ella. El segundo movimiento nos lleva del intento de suicidio de Madeleine y su encuentro con Scottie, al enamoramiento de Madeleine de Scottie. El tercero comienza con el encuentro con Judy-Madeleine/Novak, el desarrollo de su relación, el intento de recreación de Madeleine por parte de Scottie, la muerte de Judy y la cura del vértigo de Scottie. Scottie se cura pero pierde a Madeleine". Cole también se cura, pero la Dra. Raily lo pierde. Los roles están invertidos, el descubrimiento de las identidades y el amor terminan en tragedia.

Vértigo y *12 Monos*, *12 Monos* y *Vértigo* nos cuentan una historia de amor. Nos

hemos deslizado ya un poco en el espiral. Si seguimos deslizándonos advertiremos que el descubrimiento de las identidades y el descubrimiento del amor plantean un conflicto entre la realidad y el deseo, o la realidad y la ilusión. La realización ideal implica necesariamente su destrucción. El proceso de conquista de la identidad es ambiguo, su descubrimiento es esencialmente trágico. Asumiendo lo trágico se reafirma la vida sin ignorar el dolor. Los viajes de Scottie y Cole se internan en el alma humana. Ambos personajes recorren una trayectoria moral que las dos películas describen.

La intertextualidad explícita

La Dra. Raily y Cole con sus identidades al descubierto, enamorados, están expuestos al peligro. Deben esconderse para disfrazarse, para cubrir su rostro, es decir para protegerse. El movimiento del espiral se acelera. Entran a un cine donde se proyecta la siguiente secuencia de *Vértigo*:



Kim Novak, en *Vértigo*

-Scottie: ¿en qué estás pensando?

-Madeleine: en todas las personas que nacieron y murieron mientras los árboles siguieron viviendo...

-Scottie: su verdadero nombre es Sequoia Semperviva.

-Madeleine: no me gusta sabiendo que tengo que morir.

Scottie y Madeleine examinan el corte transversal de un árbol derribado. Seguimos incursionando en el espiral. La cámara se desplaza sobre el corte desde el centro hacia afuera, llevándonos a través de siglos en segundos. Madeleine apoya su dedo tentativamente cerca de la circunferencia y murmura: "cerca de aquí nací, y aquí morí. Fue sólo un momento para ti, tú no te diste cuenta". Ella se aleja y desaparece entre los árboles. Scottie la sigue pero no puede encontrarla. La cámara se desplaza y avanza entre troncos de árboles.

En *12 Monos* la Dra. Raily y Cole están en un bosque, Cole desaparece. La cámara se desplaza y avanza entre troncos de árboles. Scottie busca a Madeleine. La Dra. Raily busca a Cole. El rostro escapa, se sustrae a la definición; encontrar a un hombre es mantenerse alerta por obra de un enigma. Cuando termina la secuencia de *Vértigo* y comienzan a proyectar *Los pájaros* (en la película *12 Monos*), Cole desespera porque Raily ha desaparecido. Reaparece con el pelo teñido con claras reminiscencias de Madeleine. La actriz Stowe (de nombre Madeleine) representa a la Dra. Raily que representa a Madeleine. ¿Quién es Scottie? ¿Quién es Cole? Retomando nuestra introducción: el rostro es inescrutable, su descubrimiento pone en riesgo la supervivencia, se enamoran, exponen su identidad, se humanizan y sucumben.

Seguimos acompañando el movimiento del espiral. El Apocalipsis en *12 Monos*, como representación de la decadencia de la sociedad, ¿sobrevendrá cuando el científico castigue ejemplarmente los pecados del hombre? ¿la ciencia sería la representación del mal?

La sociedad que engendró al científico no parece encontrar en la liberación de sus pulsiones y en la satisfacción mercantilizada de sus deseos la clave para evitar el quiebre mental y afectivo que caracteriza a los insensibles individuos que la componen.

Scottie/Stewart, Madeleine-Judy/Novak (en *Vértigo*), Raily/Stowe, Cole/Willis, Jepprey Goines/Brad Pitt... ¿están enfermos? ¿Qué es la locura? El encuentro amoroso, la lucidez, la necesidad de explorar los abismos del alma, la aceptación del dolor de vivir, la asunción de lo trágico como reafirmación

de la vida, la búsqueda de la libertad... ¿es enfermedad? ¿es locura? Sería, acaso, una herramienta ideológica de las formas totalitarias de dominio, la discriminación entre lo sano y lo enfermo, paralelos al Bien y al Mal, la cordura, el vulgar y mediocre sentido común y la locura.

Postmodernidad

La desaparición de las cosas, el olvido, están implícitos en la velocidad. El contenido de la memoria está en función de la velocidad del olvido. Las tecnologías de aceleración de la realidad (Internet, realidad virtual), llevan a que el olvido se automatice, se multiplique. Con la aceleración de la realidad entramos en una desaparición y olvido de las cosas. No se puede acelerar sin olvidar. Dice Paul Virilio: "la única manera de ir rápido es fijarse en lo que está por delante olvidando lo que queda atrás. La realidad se vuelve así un surco, como el de un barco. Eso es el espacio virtual, eso es internet".

Cole/Willis es elegido entre los presos pues conserva un atributo del pasado: la memoria.

Conclusión conjetural

El tiempo es una dimensión transitable como el espacio. *Vértigo* es una adaptación de una novela escrita por Boileau y Narcejac titulada *De entre los muertos*, Scottie recupera de entre los muertos a Madeleine para padecer el vértigo de perderla definitivamente. Cole, metafóricamente, también recupera a Raily de entre los muertos (no se sabe si ella morirá con la devastación de la superficie de la tierra).

Cole hace una llamada telefónica desde el pasado hacia el futuro. Cole tiene recuerdos del futuro: evoca desde el pasado el futuro y desde el futuro el pasado

12 Monos postularía un mundo caracterizado por la velocidad audio-visual, por lo virtual. Esa velocidad virtual reemplazaría la percepción y los reflejos humanos. Sugiere un universo que no coincidiría con el mundo real y con nuestra imagen de él. Apoyándose en los estudios de Paul Virilio el film postularía que "las divisiones que rigen al mundo de hoy (el espacio real con el tiempo local y el tiempo real con su hora mundial) serían superadas por un hipercentro virtual que hace de todos nosotros ciudadanos de un suburbio cuyo centro está en todas partes y en ningún lado".

Malena Mazzoni

COLECCION

La Vereda de Enjente

Pack x 3: \$ 15,00



Nº 1



Nº 2



Nº 3

Mario Bravo 658 - 2º "A" - (1175) Bs. As. - Rep. Argentina -Telefax: (54) (01) 862-9346
En Córdoba: Claudio de Arredondo 4395 - Bº Villa Centenario - (5009) - Telefax: (54) (051) 81-3139

Fotogramas de acá

Cine subte

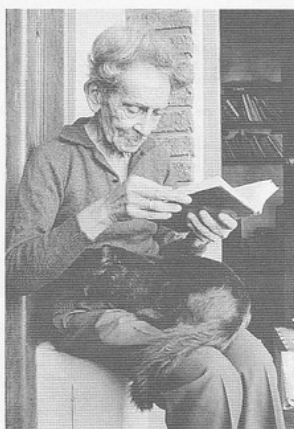
Está terminado el demorado film *Moebius*, realizado por un equipo de cuarenta técnicos, todos alumnos (egresados y estudiantes) de la Universidad del Cine, dirigida por Manuel Antín. La dirección general corrió por cuenta de Gustavo Mosquera y la producción a cargo de María Angeles Mira (productora de *Astortango* y *El día que Maradona conoció a Gardel*). El guión -escrito por seis alumnos- ubica una Buenos Aires del futuro, con mega-autopistas elevadas y una imbricada red de líneas de subterráneos que recorren todos los puntos de la ciudad. Lo inexplicable surgirá a partir de la cinta de Moebius, utilizada por un matemático para resolver un intrincado enigma. Actúan: Guillermo Angelelli, Roberto Carnaghi, Jorge Petraglia y Anabella Levi. *Moebius* compitió por el premio Euskal Media en San Sebastián.



Guillermo Angelelli, en *Moebius*

Juanele

Era un señor desgarbado, flaco, flaquísimo, con anteojitos, que fumaba mucho en pipa (o un cigarrillo al final de una larga boquilla), que amaba su río, el verde litoraleño. Entrerriano de pura cepa, Juan L. Ortíz, fue un bendito poeta maldito. Hoy es casi imposible conseguir su obra completa. Más de un privilegiado tiene esos tres inolvidables volúmenes plateados (En el aura del sauce) con la característica tipografía de cuerpo chiquito, como le gustaba al poeta. Al cumplirse este año el Centenario de su nacimiento, se han organizado varios homenajes. Uno de ellos es este delicado



video-film de 18 minutos que co-realizaron Tristán Bauer y Carolina Scaglione. Con la voz en off de Juan Carlos Gené (leyendo e interpretando varios poemas de Ortíz), este corto -llamado simplemente Juan L.- podrá ser apreciado (en el marco de una muestra de grabados, retratos y fotos) de lunes a viernes de 16 a 20 horas, en la sede de la Fundación Banco Mercantil Argentino, 11 de Setiembre 1535. Hasta diciembre.

Fernando Brenner

Cine Nacional

EN *SPACE* SUELE DARSE CINE ARGENTINO VALIOSO (QUE LO HUBO). A PARTIR DE ESTE NÚMERO ALERTAREMOS SOBRE ALGUNOS DE ESOS FILMS. EL LECTOR INTERESADO DEBERÁ RASTREAR EN LA PROGRAMACIÓN, SIEMPRE REITERADA, AQUELLO QUE MÁS LE INTERESE.

SI MUERO ANTES DE DESPERTAR. Carlos H. Christensen incursionó con relativa fortuna en distintos géneros: la comedia costumbrista, el cine de aventuras, el melodrama psicológico y el fantástico, pero fue en el policial donde este poeta del cine lograría su ecuación más lúcida, su ebullición artística más sentida y plena.

La muerte camina en la lluvia (1948), *La trampa* (1949) y *No abras nunca esa puerta* (1951) pueden ser consideradas como excelentes ejercicios de estilo y algo más (*No abras...*, *Los verdes paraísos* y *Si muero antes de despertar* son obras maestras). *Si muero...* es el policial más siniestro, mágico y perturbador de la historia del cine argentino. Un poema de horror, un cuento de hadas moderno, una fábula espectral, un pequeño compendio de dos géneros perfectamente interrelacionados: el policial y el terror en su máxima expresión lírica.

La historia, simple: un pueblo con su escuela, una plaza con su calesita, y un sombrío caserón donde habita un ogro asesino de niños enfrentado a un colegial, y el punto de vista del pibe mentiroso, que al igual que en los relatos de los hermanos Grimm, se convierte en héroe mitológico frente a la personificación del mal. La astucia y valentía de *Hansel y Gretel* y *Pulgarcito*, mezclado con el vampiro de Dusseldörf de Fritz Lang. Nada agregan las explicativas parrafadas en off de Alejandro Casona al inicio del film, subestimando (como dice Sergio Colombo) al espectador o "al hombre naif del pochoclo": punto flojo de un film mayor. Obra "maldita" para los jóvenes cinéfilos de hoy, basada en notable relato de William Irish, la anécdota encierra casi todas las dicotomías y códigos del fantástico. La audaz persecución del niño por las calles; las marcas de tizas de colores en las paredes

del barrio; "el sueño eterno" anticipador; la búsqueda dejando pistas para el padre policia del pibe y, finalmente, la célebre oración cristiana recitada una y otra vez por los niños, que vencen al mal en una lucha sin cuartel, onírica y mágica pero necesariamente verosímil a los ojos del público. Al revisar *Si muero...* se confirma que merecería un ensayo completo. Observar, por ejemplo, cómo el monstruo deja caer de su mano la manzana mordida al descubrir a su víctima, la niña. O cómo, ingeniosamente, el chico escapa de su casa para salvar a la pequeña. Escenas imperdibles para aquéllos que todavía dudan de la excelencia de nuestro ignorado cine de antaño, y también para otros muchos que desean conocer el secreto "simple" de contar una historia mediante las imágenes en movimiento, a razón de 24 cuadros por segundo.

Gustavo Cabrera

El Hecho y el Con



La Dama regresa

MALA

Clarín, 12/9

¡Milagro! Por una vez hay una película mala. Nuestros cacerolazos, bocinas, gritos y matracas para Aníbal Vinelli, autor de la hazaña en el largo apagón de la crítica de cine.

Bernardo Neustadt,
en la publicidad de
Memorias de Antonia

"Va a tener más éxito que El cartero. Yo la ví tres veces. Es la mejor película de los últimos diez años"

¡Hay que joderse! decía mi viejo, y lo decía entre interrogativo y seguro, delatando el malestar que le provocaban ciertas cosas. A Neustadt no le alcanza con martirizarnos con sus banalidades desde hace treinta años y con ser hincha de Racing. Ahora también es crítico de cine. ¿Así que *Las memorias de Antonia* es mejor que *La edad de la inocencia*, de Scorsese; que *Un corazón en invierno*, de Sautet; que *Drácula*, de Coppola; que *Madadayo*, de Kurosawa; que *Gatica, el mono*, de Favio; que *La voz de la luna*, de Fellini, para citar unas pocas estrenadas en los circuitos comerciales?

A cucha, Bernie.

La película que no recomendaría a nadie, en cambio, es Madadayo, de Akira Kurosawa. Es lamentable. Es un chiste. La película empieza en el '43 y no hay una sola referencia a las bombas de Hiroshima y Nagasaki. ¿Quién es además ese maestro? Sin duda, no llega a ser ni la sombra de Macedonio Fernández: no tiene pensamiento. Y esos discípulos no son discípulos: no discuten, no hay dialéctica. Y ese final con todos disfrazados de happy birthday californiano. Por favor. Es muy floja. Penosa.

David Viñas, en Radar (Página 12), 8/9

Hasta ahora, el rótulo de MALASANGRE que anuncia esta sección no había llegado a ser totalmente verdad. Nos quedaba un resquicio de humor y de ironía para comentar las cosas que no nos gustaban de los otros. La torpeza inconmensurable de Viñas ha revertido la situación. Indigna. Dan ganas de putear. Otro más metido a "crítico de cine", con una soberbia y una ignorancia que descoloca a cualquiera.

Por su escritura, sabemos que Viñas no es Borges. ¿Tendrá un talento oculto bajo la ducha y será Stevie Wonder, o José Feliciano, o Ray Charles? ¿O los tres juntos, quizás?

Tres cuartas partes de *Madadayo* se desarrolla bajo las ruinas del Japón estragado por las bombas, hay un gato que corretea sobre latas y mampostería ruinosa, el profesor se muda de casa porque le bombardearon la suya (se dice explícitamente en el film), al lado de su nueva casucha hay una mansión absolutamente destruída, hay una sirena que interrumpe uno de los encuentros entre maestro y discípulos y anuncia los

bombardeos, las luces de las casas se apagan cuando llega ese momento, los alumnos celebran el fin de la guerra y el profesor apunta la paradoja que implica no tener más raciones del Estado, y Viñas dice que no hay ninguna referencia a Hiroshima y Nagasaki. ¿Se durmió? ¿Estaba mamado? ¿O necesita de la explicitud de las palabras Hi-ro-shi-ma y Na-ga-sa-ki para darse cuenta de la destrucción de Japón por los norteamericanos?

En cuanto al profesor, los alumnos y la dialéctica es de sospechar que como es ciego y no "lee" las imágenes se le escapa lo que llamé en mi crítica "el entramado sutil que surge de lo visto y de lo oculto", anverso y reverso que recorre al film como camino de la vida y de la muerte. Si Viñas no vio esto es ocioso pretender que vea la dialéctica visual surgida entre profesor y discípulos en la extensa y bella secuencia del gato, o en el reproche de los alumnos cuando se deja vencer por la pobreza. Seguramente, Viñas prefiere largas, tediosas y feas peroratas incomprensibles como las que escribe

habitualmente en algunos medios.

Lo del final californiano es increíble e imperdonable. Es verdad que hay un happy birthday pero Kurosawa lo usa para mostrar el paso del tiempo y la influencia norteamericana en el Japón moderno; también hay púberes y adolescentes vestidos a la usanza occidental y otros con sus clásicos kimonos: son los hijos de sus discípulos; hay chiquitos, todos vestidos occidentalmente: son los nietos. Los soldados norteamericanos (al fin de la guerra que Viñas no vio) se han transformado culturalmente en esos chiquilines que cantan en inglés y visten como en Occidente. Pero no es un "happy birthday californiano", sin embargo. Cuando el sen sei se descompone se impone el respeto por la tradición japonesa, la lengua es la materna, el cuidado y el respeto entre profesor y discípulos es mutuo y recíproco, y la despedida es con una vieja canción del país, leit-motiv de toda la película, canciones de la tierra para la alegría y el llanto.

No sé porqué me vuelven palabras de Roberto Arlt: rajá, túrrito, rajá.

entario

"...tiendo a tener un recuerdo de una película interesante (...) tenía una oscuridad que me parecía interesante (...) en la exposición de una simbólica política, me parece que había una negrura que era mucho más fuerte que eso (...) Tenía una referencia bastante directa a La noche americana (...) esa negrura tenía algo que ver -por supuesto me perdonarán todos la inmodestia- con Taxi Driver (...) también algo arltiano (...) La idea del Edipo está además.

Alan Pauls, en una revista que ya me cansé de nombrar

¡Que lo parió! diría Mendieta. Pauls habla así de *Los enemigos*, dirigida por Eduardo Calcagno con guión del mismo Pauls. Así que "una oscuridad interesante", referencias a *La noche americana*, de Truffaut, "una negrura" que -por supuesto todos le perdonaremos el autobombo- tiene que ver con *Taxi Driver*, de Scorsese, ajá, además algo arltiano, cómo no, y hasta Edipo. Pensar que yo siempre había pensado que *Los enemigos* es un bodrio inexplicable e insoportable.

Por suerte, Pauls me saca del error con su explicación de "la exposición de una simbólica política" (¡Dios! cómo se puede hablar así) y auto-untado con aceite Johnson's para bebés extiende su megalomanía hablando (en otra parte de la nota) de *Sinfín* (también guionista, dirigida por su hermano Christian) y de otra obra magna de Calcagno, *El censor*, donde Pauls afirma que escribió el guión interesado en un gesto, "casi como el gesto que podía haberle interesado a Sarmiento cuando escribió el *Facundo*". Claro que sí, qué menos para alguien que "ha atravesado la cultura argentina de los últimos años", según arriesga, imprudente y cholulo, el reportero de ocasión.

Siempre me pregunto, frente a tanta impunidad verbal o escrita, cuál es la diferencia entre esta gente y el presidente que supimos conseguir, que, como todos sabemos, sabe de todo y todo lo hace bien. Como Dios, según decía el padre Alejandro hace muchos años por televisión.

Roberto Pagés

FESTIVAL DE MAR DEL PLATA

La Argentina volverá a tener su Festival Internacional de Cine en Mar del Plata, como ocurría hace más de 25 años. La cita es entre el jueves 7 y el sábado 16 de noviembre. A continuación secciones y películas para destacar.

Competición oficial: al cierre de esta edición no estaban confirmados los films que compiten. Sí se sabe que abrirá el Festival, fuera de concurso, *Surviving Picasso*, de James Ivory, con Anthony Hopkins en el rol del pintor. **Detrás de la cámara:** *Carla's Song* (Inglaterra), de Ken Loach, *Celluloid* (Italia), de Carlo Lizzani, *Profundo carmesí* (México), de Arturo Ripstein, *Ilona se fue con la lluvia* (Colombia), de Sergio Cabrera, *Party* (Portugal), de Manoel de Oliveira, *Tieta de Agreste* (Brasil), de Carlos Diegues y *El funeral* (EE.UU.), de Abel Ferrara. **La Mujer y el Cine:** *Entre dos mares* (Bélgica), de Marion Hansel; *El sol, la luna y las estrellas* (Irlanda), de Geraldine Creed con Angie Dickinson (que vendrá al Festival), *Las hijas preferidas* (Francia), de Nicole García; *Hola, ¿estás sola?* (España), de Iciar Bollaín y *Días rebeldes* (Argentina), de Rosalía Polizzi.

Expreso de Medianoche: *The Leading Man*, de John Duigan con el músico Jon Bon Jovi, *Tésis*, de Alejandro Amenábar con Ana Torrent, *Lone Star*, de John Sayles con Kris Kristopherson. **Contracampo:** *Macadam Tribu* (Zaire), de José Laplaine, *Few of Us* (Lituania), de Sharunas Bartas, *Ava y Gabriel* (Antillas holandesas), de Félix De Rooy y *Bienvenido Welcome* (México), de Gabriel Retes. **Pantalla Iberoamericana:** *Edipo Alcalde* (Colombia-España), de Jorge Alí Triana con Jorge Perugorría, Paco Rabal y Angela Molina, *O Quatrilho* (Brasil), de Fabio Barreto, *Sayariy* (Bolivia), de Mela Márquez y *Quién mató a Pixote* (Brasil), de Joao César Monteiro. **Eventos Especiales:** *Los films de Max Linder* (presentados por su hija Maud y un pianista), *Lumiere y Cia* (film realizado por 40 directores contemporáneos utilizando las cámaras y la técnica de los pioneros franceses), *Día de fiesta* (versión en colores del film de Tatí), *Mar del Plata en cinta* (Fragmentos de películas filmadas en esta ciudad) y *Sombras y Luces, 100 años de Cine Español*.

Replón aparte: **Retrospectiva de la nouvelle vague:** *Disparen sobre el pianista*, de Francois Truffaut, *El bello Sergio*, de Claude Chabrol, *Paris nos pertenece*, de Jacques Rivette, *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard, *Adiós Filipina*, de Jacques Rozier, *Los paraguas de Cherburgo*, de Jacques Demy, *Cleo de 5 a 7*, de Agnes Varda, *Hiroshima Mon Amour*, de Alain Resnais y *Ascensor para el cadalso*, de Louis Mallé. **Generación del 90 del Cine Francés (Semana de Cahiers Du Cinema):** *La gente normal no tiene nada excepcional*, de Laurence Ferreira Barbosa, *Pequeños arreglos con los muertos*, de Pascale Ferrán, *La sentinela*, de Arnaud Desplechin, *La solitaria*, de Benoît Jacquot, *Los aprendices*, de Pierre Salvadori, *Los juncos salvajes*, de André Techiné y *Diario de un seductor*, de Danielle Dubroux.

Habrán tres Jurados. El Oficial, integrado por nueve miembros. Los confirmados: Eugenio Zanetti, Manuel Antín y Claudio España (todos por Argentina), el director brasileño Nelson Pereira Dos Santos y, a confirmar, el mexicano Arturo Ripstein y el italiano Giuseppe Tornatore. Por su parte la FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) otorgará sus premios. Estarán el secretario general, Klaus Eder y nuestro colega Luciano Monteagudo. Habrá un coloquio sobre la crítica y el cine latinoamericano. Finalmente la OCIC (Oficina Católica Internacional de Cine) premiará con la Targa de Bronce a la película que se destaque por sus valores humanos. Los premios del Jurado serán: Ombú de Oro al mejor largo, Ombúes de Plata para: director, guión, actor, actriz y film de Iberoamérica. Precio de las entradas: tres pesos. Estudiantes de escuelas de cine: transporte y alojamiento a precios preferenciales y entrada a 1,50 pesos. Argentina competiría con *El sueño de los héroes*, de Sergio Renán y se presentaría el film *Eva Perón*, de Juan Carlos Desanzo.

Fernando Brenner

La yapa



Billy Wilder

sucedió, por ejemplo, en *Cadenas de roca*. Pero es más estimulante hacer un fracaso honorable que una remake de *Hello Doly*; es un aburrimiento total.

(...) Nunca he tenido ganas de hacer un musical porque ese es el terreno de Kelly, Donen, Robbins y Minnelli. La garganta y las orejas no son mi especialidad (...) Lo que no quiere decir que siempre haga el mismo tipo de películas. Pero sé muy bien que hay géneros en los que no puedo destacar. No haré westerns, aunque haya westerns maravillosos. Y además está el trabajo: las canciones, el play-back, la coreografía. Hay que meterse en todo ese embrollo. Si hubiera definido más claramente la dirección en la que trabajaba, quizá habría tenido una mejor reputación como director. (...) Quizá es un defecto en la planificación de mi carrera. Como dice un viejo proverbio judío: trato de bailar con el mismo culo en cuatro bodas. Por supuesto hay cosas que no hago, como ya le he dicho. Se puede correr entre 100 y 1500 metros, pero si intentas el salto con garrocha, te partes el cuello.

(...) En el caso de Marilyn, era una historia totalmente diferente. Yo no tuve problemas con Monroe; era Monroe quien tenía problemas con Monroe. Tenía muchas dificultades para concentrarse, casi siempre había algo que la carcomía, dirigirla era como arrancar dientes. Pero cuando acababas con ella, aunque habías llegado a las cuarenta o cincuenta tomas, y habías aguantado sus retrasos, te encontrabas con algo único e inimitable. Y retrospectivamente, cuando la película está terminada, olvidas todos los problemas que has tenido. No es que fuera mala, sino que simplemente no tenía sentido del tiempo, ni era consciente de que trescientas personas la esperaban durante horas.

Billy Wilder
Billy & Joe - Plot Ediciones

En algunas películas puedo explicar mi éxito; por ejemplo, en *Una Eva y dos Adanes* se debía sin duda a la mezcla de violencia y humor. He hecho mejores películas, pero ninguna ha sido tan satisfactoria para mí. Eso se consigue una vez cada diez o quince años: ver salas tronchándose de risa. Podía ver que funcionaba. Hay casos particulares: Irma la dulce funcionó bien en todas partes salvo en Francia. Pero yo era totalmente consciente de que ningún francés podía aceptar a Lemmon como policía. Es como si Fernandel tomara el lugar de John Wayne en un western. Pero un día retomaré *Bésame*, tonto bajo otro ángulo; la escribiré mejor. Creo que está impregnada de una gran verdad humana: la atracción por una vida opuesta a la que se lleva: una puta sueña con preparar la comida a un hombre y fregar los platos. Y a una esposa que lo ha hecho durante veinte años le gustaría tomar una copa con un tipo que acaba de conocer, y acostarse con él. En los dos casos es la huída de la rutina cotidiana.

En fin, uno conoce su trabajo, hace planos para un avión, por ejemplo. Pero hasta que el avión no esté terminado no se sabe si va a volar, ni a que altura, a menos que, claro está, cojas *My Fair Lady* y la lleves a la pantalla: entonces no hay gran sorpresa. Todos estamos en el petróleo, pero algunos son exploradores: vamos a territorios desconocidos y excavamos. A veces brota vinagre, pero ha costado tan caro que tratamos de venderlo a pesar de todo. Pero otros directores menos temerarios compran petróleo y se contentan con refinarlo y meterlo en bidones. Es un trabajo completamente diferente. Cuando hicimos *Una Eva y dos Adanes* o *Piso de soltero*, no sabíamos si funcionarían, pero por suerte volaron muy alto y a la gente le gustaron esas películas. Pero si no hubiera sentido el pequeño escalofrío que dan los riesgos corridos, no hubiera sido divertido. Por eso sigo buscando. Cuando se hace algo valiente el problema está en saber si ése es un buen momento. Sino, produces un shock que la gente no está preparada para recibir. Es lo que me

Cine y Literatura CURSO INTENSIVO

*Espacio, Tiempo, Sonido y
Géneros cinematográficos*

Consultas
Lunes a Viernes a partir de las 22 Hs.
Tel. (01) 502-7694

Cine Club "Utopía"

Sarmiento 3419 - Cap. Fed.

Funciones los Viernes a las 21:00 (Video)

ENTRADA LIBRE Y GRATUITA

25/10: **Un muro de silencio**
Dirección: Lita Stantic

1/11: **El chagal de Nahuel Toro**
Dirección: Miguel Littin

8/11: **El romance del Aniceto y la Francisca**
Dirección: Leonardo Favio

15/11: **Julio comienza en julio**
Dirección: Silvio Caiozzi

Terry: *Por favor, abrí la puerta. Por favor.*

Edie: *Quiero que te alejés de mí.*

(él entra bruscamente)

Terry: *¡Sé lo que querés que haga, pero no lo voy a hacer, entonces olvidalo!*

Edie: *No quiero que hagas nada. Dejá que tu conciencia te diga qué hacer.*

Terry: *¡No me hablés de conciencia! ¡Es todo lo que estuve escuchando!*

Edie: *Nunca antes mencioné esa palabra. ¡Sólo alejate de mí!*

Terry: *Edie, yo... Edie, vos me amás.*

Edie: *Yo no dije que no te amaba. Yo dije que te alejés de mí.*

Terry: *Quiero que vos me lo digas.*

Edie: *Alejate de mí.*

(se besan)



La Vereda de Enjrente - Colección - N° 4



NIDO DE RATAS
(ON THE WATERFRONT)
MARLON BRANDO Y EVA MARIE SAINT
1954