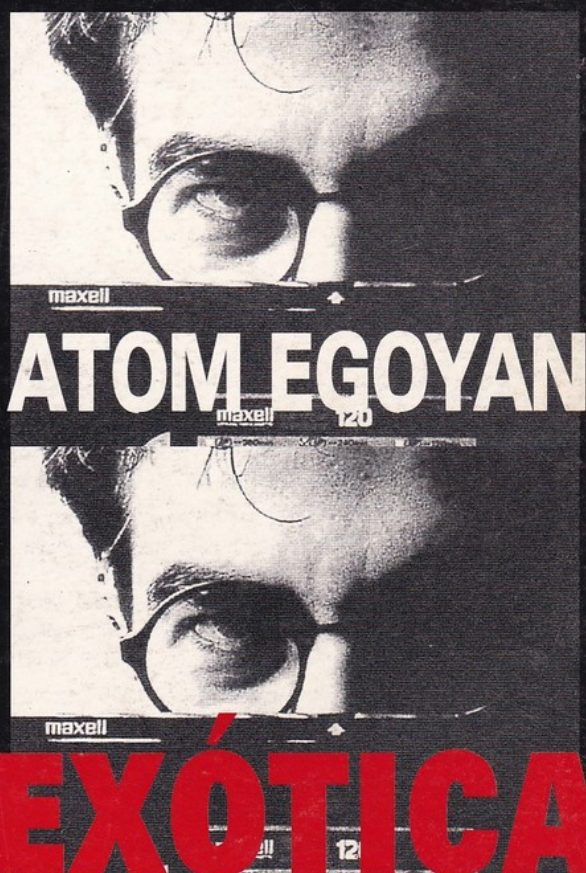
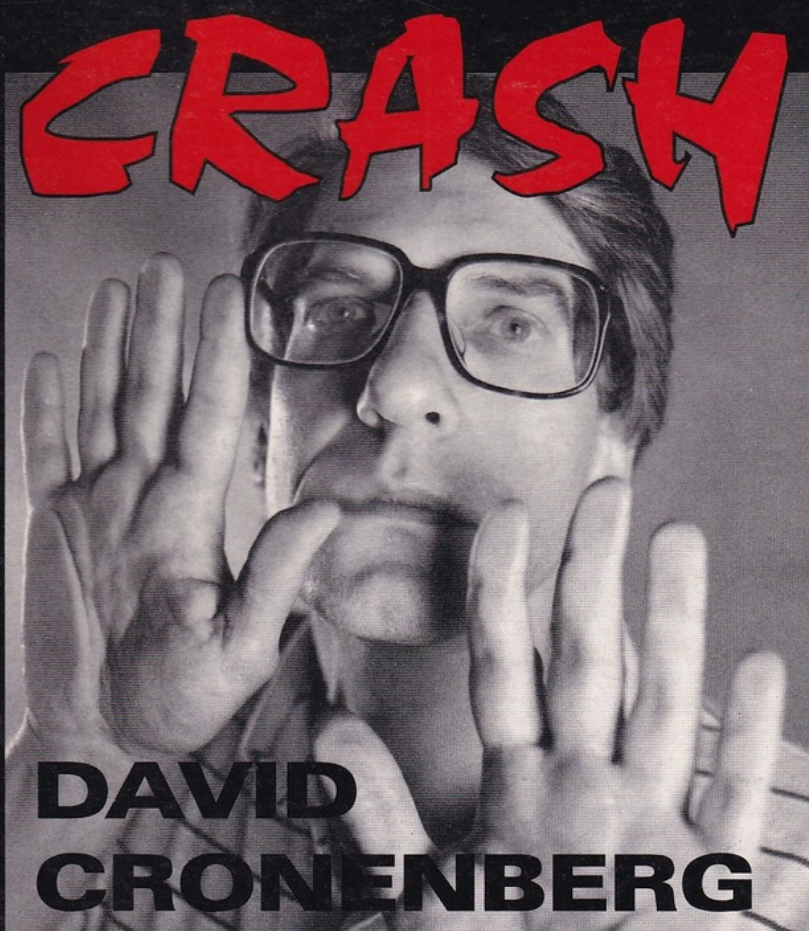


La **Pasión**
por el
CINE

La Vereda de Enjunte

Año I - N° 5 - Diciembre 1996 - \$ 6.-

Director: Roberto Pagés



EVA PERÓN: SI EVITA VIVIERA...

JACK: EL TIEMPO DE COPPOLA

ÁNGELES E INSECTOS: NIGHT AND DAY

VIDAS CRUZADAS: SEAN PENN RUNNER

REPORTAJES

ADOLFO ARISTARAIN

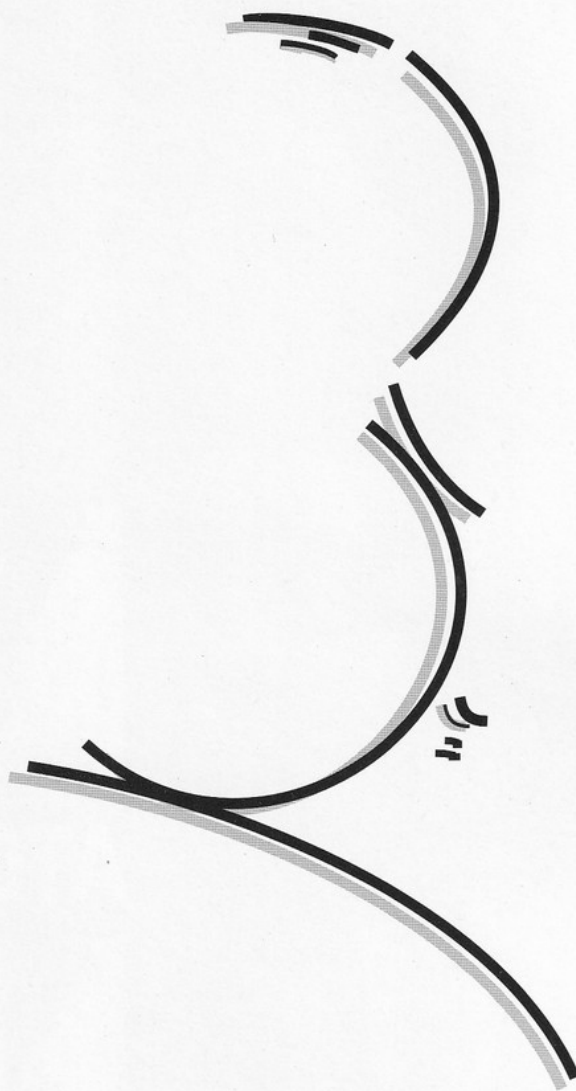
JOSÉ PABLO FEINMANN

LOS CHICOS DE MOEBIUS

CARO DIARIO: NANNI MORETTI, EL EXTRANJERO

EL DÍA DE LA MARMOTA: FESTIVAL DE MAR DEL PLATA

EL HECHO y EL COMENTARIO



La Vereda de Enjrente es una revista de **Hitch Publicaciones**, dirigida por **Roberto Pagés**. Asistente de dirección: **Guido Gabucci**. Con la colaboración de **Gustavo Constantini, Lucio Schwarzberg, Eduardo Rojas, Marisa Simon, Fernando Brenner, Guido Gabucci, Pablo Ventura, Gustavo Cabrera, Julio Orione, Adriana Ramírez 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: *Eva Perón* (pág. 4) - *Jack* (pág. 6) - *Ángeles e insectos* (pág. 8) - *Vidas cruzadas* (pág. 11) - *Caro diario* (pág. 14) - *Exótica* (pág. 17) - *Crash* (pág. 20).

Notas: *Una moral en desuso* (pág. 3) - *Lentes de no-contacto* (pág. 17) - *Habla el atómico hijo de Ego* (pág. 19) - *Expectativas y desafíos* (pág. 29) - *Festival de Mar del Plata* (pág. 34) - *El día de la marmota* (pág. 34) - *La publicidad, ¡ja!...* (pág. 37).

Reportajes: *José Pablo Feinmann* (pág. 26) - *Los chicos de Moebius* (pág. 28) - *Adolfo Aristarain* (pág. 30),

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

Para mirarlas por TV y Cine Nacional (pág. 35) - *El cartero* (pág. 36) - *Filmoteca Buenos Aires* (pág. 37) - *La yapa* (pág. 38)

Para coleccionar (pág. 40)

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

A propósito de *Juegos de Pasión,* de Ron Shelton

está emperrado el cruzar el charco desde lejos. Sabe que puede hacerlo y quiere intentarlo, aunque se le vaya el Abierto y la copa y la fama.

(Hace un rato el tipo no le pegaba ni a una pelota de básquet. Su caddie le hace cambiar las monedas de un bolsillo a otro, que se ate los cordones de la zapatilla izquierda con la rodilla derecha apoyada en tierra, que se eche la visera de la gorra hacia atrás. "Ahora, pegale", dice el caddie. Y Costner le pega, mandándola lejos. Como sabe).

En la vereda, parado sobre el cordón, pienso en esa escena graciosa y ridícula. El caddie ha logrado que Costner no piense. Ni en la mina que ama ni en ganar o perder el Abierto. Ha logrado que Costner juegue. Ha logrado -ahora caigo, me digo en la vereda- lo que el mismo Costner le pedía a Tim Robbins en *La bella y el campeón*, otro film de Shelton.

¿Llevo cinco, diez minutos sin cruzar Santa Fe? ¿Por qué, caprichosa, la memoria insiste en llevarme a aquella tarde en Saavedra, la pelota sobre la cabeza, el túnel, la gambeta al arquero y mi soledad frente al arco, donde sólo resta empujar la pelota al gol? ¿Por qué el amigo Shelton se empeña en hacer que Costner tire una y otra vez la pelota al agua? ¿Por qué pretende que su héroe no se beneficie con los dividendos de la especulación racional para empatar y luego, si se puede, ganar? ¿Por qué apuesta al desatino de acumular golpes que lo alejan de la punta, del éxito, de la plata y de la fama?

"La grandeza apuesta al fracaso", dijo Costner hace un rato nomás. ¿La grandeza es ganar el Abierto? ¿O meter esa maldita pelota desde cinco mil metros y de una sola vez? ¿El fracaso es perder el Abierto? ¿O no jugarse a hacer lo que íntimamente su propia moral le exige?

Costner, por fin, ha logrado meter la maldita pelota en el putto agujero y un millón de hormigas coloradas viajan por el cuerpo del espectador. Estúpidamente, si se quiere, pero también inexorable, como una cita postergada treinta años con una foto que nos espera en algún cajón de la casa. ¿Somos, todavía, éste que vemos? ¿Fuimos alguna vez aquél que pensamos haber sido? Costner está feliz. La pelotita descansa en paz. En su hoyo. Y a Costner lo espera otra oscuridad hambrienta, su mujer. "Debo reconocer que cuando te hundís, te hundís como el Titanic", le dice Don Johnson, su rival en el golf y en el amor.

Por enésima vez el semáforo de Río Bamba ha frenado el tránsito de Santa Fe. Sigo parado allí, sobre el cordón. Me doy cuenta de que es hora que les diga que aquella tarde en Saavedra, parado sobre la línea de gol, con todos mis rivales detrás, tomé una decisión insensata: dejé la pelota del lado del campo de juego, sin empujarla al gol, y me volví hacia el centro de la cancha. No supe porqué lo hacía. Sé que fue divertido para mí y también sé que no fue por desconsideración hacia mis compañeros, que me puteaban.

Años después me dije que lo utilitario del gol le hubiese quitado belleza a esa jugada, una de las mejores de mi vida. Y ahora, parado vaya a saber desde cuando en esta línea absurda que me separa de la vereda de enfrente, me digo que debo cruzarla, que La Farola espera con café y un hojaldre con dulce de leche, y cruzo, porque la vereda de enfrente, esa otra insensatez, me espera.

UNA MORAL EN DESUSO

por Roberto Pagés

Buenos Aires, treinta y pico de años atrás. Sobre el césped de Saavedra, pegado a lo que se llamaban "las casitas de Perón". Confortables chalés para los obreros, en ese entonces ya usurpados por la Libertadora y sus beneficiarios. Jugamos al fútbol.

Ese día estoy de 10, donde suelo jugar, aunque mi puesto habitual es de "centrojás". Me llega una pelota de aire. La paro con el pecho y, antes de caer, la paso sobre la cabeza de un rival (no se usaba aún la palabra *sombrero*). Del otro lado la piso contra el verde y le tiro un *túnel* (no había *caños* en esa época) al segundo rival que sale a marcarme. Me queda el arquero. Gambeteo hacia mi derecha después de un amague y quedo solo frente al arco...

(La palabra *repentización* aparecería años después para explicar esto. Macanas. Cualquiera que haya jugado fútbol sabe que, en esos momentos, pensamiento y acción están unidos umbilicalmente; si por un instante el jugador pensara qué hacer, estaría perdido. Como en la arquería zen, donde cerebro, ojo y brazo ejecutor actúan al unísono, sin interferencias, en el fútbol se actúa sin prioridades del cuerpo ni de la mente).

Buenos Aires, 1996. En la puerta del Grand Splendid, a mediados de octubre. Termino de ver *Tin Cup*, de Ron Shelton, con Costner y René Russo, un tipo extraordinario y una pareja maravillosa. Estoy conmovido corporalmente y también emocionado. Costner acaba de tirar seis, siete pelotas al agua en el último hoyo del Abierto de Golf de los Estados Unidos. Todos le han aconsejado que juegue corto, para llegar a empatar y dirimir el desenlace en otra chance. El hombre, se le nota,

Eva Perón, de Feinmann-Desanzo

EL LARGO CREPÚSCULO DEL 22 DE AGOSTO

por Lucio Schwarzberg

Ditirambo

Nunca, creo, un director argentino había logrado poner en escena el sustrato filosófico de un guión cargado de interpretaciones históricas de marca hegeliana. Con esa espesa hoja de ruta, Desanzo hizo una película inusual y, dentro de esa película, una escena literalmente extraordinaria: nunca como en *Eva Perón* el cine argentino había alcanzado a narrar un episodio histórico -el Cabildo Abierto del 22 de agosto- a la manera de una tragedia clásica.

Durante la escena del largo crepúsculo del 22 de agosto de 1951 -o la larga escena del crepúsculo del 22 de agosto- Evita y Perón (Espejo y Evita, Evita y el pueblo, Perón y Evita, Perón y Espejo, Evita y Perón) encarnan el drama histórico. Sus vidas -vidas privadas pero también vidas públicas, vidas que no dejan de ser destinos individuales- se confunden durante unas horas (en realidad, durante unos minutos) con el destino de una nación. ¿Quién arrastra a quién en esa encrucijada? ¿El líder a la masa? ¿El pueblo al dirigente? ¿Perón a Evita? ¿Evita a Perón? Lo inusual -lo extraordinario- de la escena del Cabildo Abierto es que para Desanzo y Feinmann todas las respuestas son al mismo tiempo posibles porque todas concurren *al mismo tiempo* a determinar el hecho histórico. O más bien, el fracaso del hecho histórico. Porque para Desanzo y para Feinmann, allí, en esa noche, se jugó el rumbo de la historia. Salió para donde salió, por supuesto. Pero la tensión de la escena reside en que uno puede ver a la historia ahí, bamboleándose para un lado y para el otro, pugnando por definirse.

Antes, -cuentan Desanzo y Feinmann- Perón había dejado que Evita hiciera. Casi la había desafiado a que tuviera su propio 17 de octubre. Esa otra escena, la del 17 de octubre, es el contrapunto histórico de la película; es la breve escena del crepúsculo en que la historia se realiza: la del hombre -Perón- que marcha sin vacilaciones a cruzar su destino con el del pueblo.

Evita y Perón

Eva Perón es la película de Evita en un sentido estricto. Ella ofrece la materia trágica no sólo por su agonía individual sino también por la agonía colectiva que significa su fracaso político. Uno de los aspectos más notables de la película -un signo de coherencia narrativa- es que para circunscribirse a esta elección temática coloca a la figura de Perón en un lugar dramático subalterno.

Perón es el mudo. No habla o no quiere hablar. Sus dudas -las que se le presentan durante el período 1951/1952- se manifiestan en silencios o elusiones. No es el Perón audaz y decidido -el de los tiempos en que fueron felices- que recuerda Evita. Esa mudez de Perón contagia de sugestión a la película, que todo el tiempo está indicando que hay allí otro drama que transcurre en off, un drama -el de Perón- que no va a ser contado. De esa manera, los silencios de Perón funcionan como premoniciones de la tragedia. Perón guarda el secreto del cáncer tanto como los secretos de su relación con el Ejército.

Discépolo y Jamandreu

Lo menos interesante de *Eva Perón* es la vida privada de Evita. No la de la política palaciega, la de la política secreta, sino la de su vida cotidiana. Es una vida contada con solemnidad. Es la vida de una mujer que, al agonizar, habla con una gravedad metafísica. El encuentro con Discépolo es solemne. El primer encuentro con Jamandreu es solemne. Esa reflexión sobre la marginalidad de los putos, los pobres y los bastardos, recitada como un lamento, es solemne. (No puedo dejar de asociar a Jamandreu con Truman Capote. Me lo imagino a Capote -como a Jamandreu- llorando ante la agonía de una amiga, o por amor, o por despecho, pero jamás por la condición social de los putos: llevaba la homosexualidad como un estandarte).



Cooke

¿Por qué *Eva Perón* parece una película tan “científica”, tan cercana a la verdad histórica? No por su “objetividad” histórica, a la que -creo- ni Desanzo ni Feinman aspiraron. Al contrario: *Eva Perón* es una película realizada con la más pura mitología peronista creada durante el posperonismo. Y todos creemos en esa mitología.

Lo que en *Eva Perón* se cuenta, lo que en *Eva Perón* se muestra, es la última gran interpretación ideológica del mito peronista: es la interpretación que se hizo del peronismo durante la década del sesenta. Es la interpretación del “potencial revolucionario” del peronismo, que no es otra cosa que la interpretación del más importante propagandista ideológico que tuvo el peronismo posperonista en los años ‘60: Cooke. La irrupción del olvidado Cooke como personaje de película no es sólo un homenaje reivindicativo. El personaje Cooke

define la heterodoxia peronista, el desacato, las posibilidades revolucionarias y los fundamentos “por izquierda” de la expropiación del diario La Prensa. Y, en verdad, Cooke habría de marcar como nadie la ideología argentina postperonista -si es que esta cosa existe-, proveyendo al sentido común de esa idea tan fuerte y divulgada de que el peronismo es “otra cosa”. Se acuerde o no con él -y yo no acuerdo- su exégesis es un acto de justicia histórica, por lo que significó más que por lo que pensaba.

Argentina, 1996. Dirigida por Juan Carlos Desanzo. Guión de José Pablo Feinmann. Con Esther Goris, Víctor Laplace, Pepe Novoa, Carlos Roffe, Horacio Roca, Enrique Liporace, Leandro Regúnaga, Cristina Banegas, Jean Pierre Reguerraz, Irma Córdoba, Tony Vilas y Danilo Devizzia. Fotografía de Juan Carlos Lenardi. Música de José Luis Castiñeira de Dios. Director de Arte: Miguel Angel Lumaldo. Vestuario de Leonor Puga Sabate.

Jack, de Francis Ford Coppola

EL TIEMPO ES VELOZ

por Guido Gabucci

"A veces alguien hace algo que el resto del mundo no hace. Pero no por eso es loco. Una percepción aguda no indica que uno sea loco".

Del padre (Denís Hopper) a Rusty James (Matt Dillon), en *La ley de la calle*.

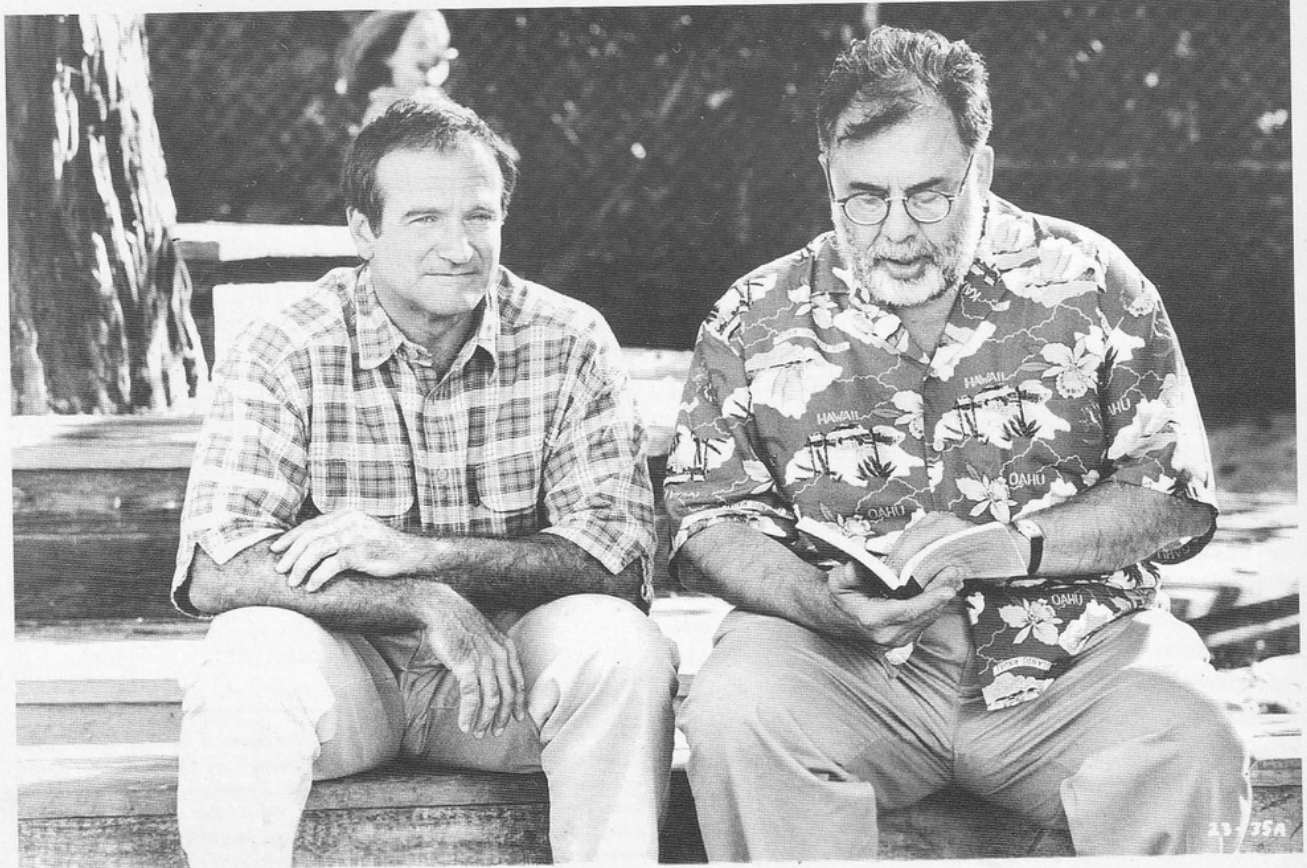
Las miradas que suelen volcarse sobre el cine de Francis Ford Coppola lo dividen en aquellos proyectos personales y experimentales (*La ley de la calle*, *La conversación*, *Los marginados*, y *Golpe al corazón*, entre otras) y esos films que le son ofrecidos por los grandes estudios (*Peggy Sue*, *Cotton Club* y *Jardines de piedra*).

Partiendo de esta falacia se elaboró la imagen de

dos Coppola: el autor personal y el artesano que vende sus servicios. Sus películas desmienten este razonamiento de tueritos y nos muestran un director único, con una apasionada visión del mundo y del cine y uno de los grandes genios del arte cinematográfico de los últimos treinta años. *Jack* ha sido definida de forma insistente como uno de sus proyectos "comerciales" (¿cuáles no lo son?). Es, en realidad, una melancólica comedia donde aparecen algunas de sus obsesiones e ideas más personales.

Jack (un Robin Williams controlado al milímetro por la atenta mirada de Coppola) es un chico de diez años con el cuerpo de un hombre de cuarenta. Una extraña enfermedad (felizmente explicada en pocas palabras) lo

Robin y Francis



convierte en un chico gigante que sufre para adaptarse y vivir lo que el tiempo biológico le marca.

Dos cuestiones centrales de su cine aparecen en su último film: el tema del tiempo y el de los personajes que encarnan una visión única y diferente del mundo. Jack se conecta de forma intensa con un trabajo anterior de Coppola: *Peggy Sue, su pasado la espera* (1986). En ambos films dos personas se relacionan de forma traumática con su edad cronológica: Peggy Sue es una adolescente con el cuerpo de una cuarentona que vuelve a vivir los dorados años sesenta, y Jack tiene que soportar el rechazo a todo lo distinto. El tiempo como algo traumático que deja sus marcas, como una materia incomprensible. El enorme reloj de *La ley de la calle* sin sus agujas. Las nubes avanzando velozmente en *Jack*. El dolor del paso del tiempo: Jack se interroga sobre su propia vida y muerte. La mirada de Coppola es engañosamente dorada. Sobre la superficie se esconde una amarga tristeza que se impone en el final de la historia.

Jack es un personaje que mira al mundo con ojos muy distintos. Como Tucker (un genio visionario e incomprensido), como Drácula (capaz de atravesar océanos de tiempo sólo por amor), como Motorcycle Boy (un personaje de otra época que ve como su reino se desvanece), como el coronel Kurtz (un solitario héroe que se acercó demasiado al Mal), y también como el propio Coppola, que navega entre sus problemas financieros y su imparable necesidad de filmar.

La mirada de Coppola es una mirada serena, cálida y profunda. Trata a sus personajes con un profundo cariño y le impregna a todo el film un tono de fábula infantil, de cuento leído por madres bondadosas a hijos insomnes. Algunas comparaciones con *Quisiera ser grande* demuestran la miopía de cierta crítica. En el film de Penny Marshall el chico-grande que interpretaba Tom Hanks se divertía en un juego sin consecuencias: todo volvía a estar en su lugar cuando la historia terminaba. Jack no tiene esa opción. Su viaje (adulterio) no tiene retorno. El final es la muerte y él lo sabe. No hay dulzura sino melancolía y esa conciencia del personaje le agrega poesía y belleza a la historia, dolor y una tristeza que se intensifica al salir del cine.

Coppola recorre un camino que para otros realizadores sería muy riesgoso. Durante una gran parte de la historia asistimos al aprendizaje de Jack, a su adaptación en un mundo hostil y a su educación. Coppola (con su serena visión de poeta) evita los lugares comunes y las explicaciones "profundas". Jack es un reflejo en el nos podemos ver. Existe una analogía entre el protagonista y otros "chicos grandes": la propia madre de Jack, que juega y se divierte con él (una Diane Lane deliciosa que vuelve a trabajar con Coppola después de una década), el maestro protagonizado por Bill Cosby (atravesada la asquerosa fiesta de iniciación y se convierte en un chico más), y hasta el policía que le roba alguna de

sus pertenencias. Todos somos un poco Jack.

En un cine predigerido (como son la mayoría de las grandes producciones norteamericanas) Francis Ford Coppola es uno de los pocos autores que expone en todo lo que filma su particular forma de ver el cine y la vida. *Jack* es su último eslabón: una profunda reflexión disfrazada de fábula infantil.

*Para Rodrigo Tarruella (otro chico grande),
al que sigo extrañando. Dos años son demasiado
poco para suavizar este dolor.*

Idem, EE.UU., 1996. Dirigida por Francis Ford Coppola. Guión de James DeMonaco y Gary Nadeau. Con Robin Williams, Diane Lane, Brian Kerwin, Jennifer López y Bill Cosby. Fotografía de John Toll. Música de Michael Kamen. Diseño de producción: Dean Tavoularis.



METAL VENETA S.R.L.

REFINERÍA DE METALES NO FERROSOS

UNA EMPRESA

CON MÁS DE

25 AÑOS

EN EL MERCADO

DEL ALUMINIO

**Camino a la Carbonada Km. 5 1/2
Tel. y Fax. (051) 972560 - 972413
C.C. N° 2 - (5123) FERREYRA
CÓRDOBA - República Argentina**

Angeles e insectos, un film de Philip Haas

NIGHT AND DAY

por Julio Orione

Una mariposa y una polilla. No son otra cosa que la misma floración alada de una grisácea larva y, sin embargo, resultan la perfecta metáfora del día y la noche, en todos sus posibles sentidos. Así las vio Philip Haas en una secuencia crucial de *Angeles e insectos*.

Por la mañana, el joven naturalista Adamson (Mark Rylance) da una sorpresa a su amada Eugenia Alabaster (Patsy Kensit): de una caja empiezan a salir mariposas. Ante el colorido espectáculo, Eugenia, que antes dijo odiar las sopresas, queda fascinada. Y acepta entonces una cita para esa misma noche. Al llegar la oscuridad, es Eugenia quien sorprende (simultáneamente a Adamson y al espectador): aparece con un lujoso vestido cuyos reflejos sugieren las alas de las grandes polillas nocturnas.

Opaca así la nueva sorpresa que le había preparado Adamson (en una escena nexa, protagonizada por la eclosión de una larva que la aproximación de la lente torna en un desmesurado monstruo, digno de *Marabunta*). El presente que trae Adamson a la cita es una oscura polilla hembra encerrada en una cajita cubierta por tul. Atraídos por el olor, llegan los machos. Pero en vez de prestar atención a la polilla de la cajita, se lanzan sobre Eugenia, quien se estremece de miedo y asco, mientras un escalofrío recorre las butacas.

Con esta formidable secuencia, Haas supera de un golpe el principal escollo con el que la obra adaptada pudo amenazar su realización: la artificiosa trabazón entre entomología y pasiones humanas creada por la autodefinida "feminista política" Antonia S. Byatt en *Morpho Eugenia*, recargada *nouvelle* ambientada en la Inglaterra victoriana, que forma parte de su libro *Angels and insects*.

Haas trabajó por oposiciones. Pergeñó una entretenida historia con mariposas y hormigas, capaz de hacer creer que se trata de una nueva vuelta de tuerca sobre los gastados motivos de la sociobiología (esa teoría de moda en los setenta que pretendía mirar la sociedad humana como si fuera idéntica a las sociedades de insectos u otros animales y que culminó

en el cine con la grotesca *Mi tío de América*). Pero, en realidad, Haas nunca deja de hablar sobre hombres y mujeres, tiempos fenecidos y tiempos por venir, paraísos perdidos y tierras prometidas. Todo en una tonalidad melodramática que alude a los códigos de la telenovela.

Pero no hay simplificación sociobiologista ni otra cosa que un uso irónico de los códigos del culebrón en *Angeles e insectos*.

La escena simétrica de mariposas y polillas se encarga, de entrada, de poner las cosas en su lugar. Y más, Haas se da el lujo de bromear sutilmente sobre el caso, cuando acepta la propuesta de Byatt sobre la madre de Eugenia como "reina" del hormiguero -papel en el cual la heredaría la misma Eugenia-. No se deja llevar por esa banalidad: el papel de las mujeres en la historia nada tiene que ver con la presunción que las igualaría a hormigas, sino con que son mujeres y actúan como tales (¿dónde se ha visto a una hormiga con remordimientos?).

Haas también manipula con habilidad la puesta



de época. A diferencia de las postales de un James Ivory, muestra adrede postales en escenas resueltas casi como fotos fijadas, donde las acciones de los personajes aluden a presuntos cuadros de género e, inclusive, a escenas de un museo de cera. Pero cuando tiene que ir al grano, se manda en un plano secuencia (hace acordar a ciertos momentos expresivos de Bertrand Tavernier en *Cuando la fiesta comienza o Más allá de la justicia*) que recorre el paisaje con todos los personajes hasta retroceder hacia el interior de la casa y terminar en un interior: la escena de muerte de lady Alabaster, madre de Eugenia y Edgar. Escena que debería ser dramática por lo que ocurre pero fría y distante por la actitud de las mujeres que la rodean mientras la mujer muere (las criadas y la institutriz Matty). Obviamente, no les importa nada que la obesa aristócrata se muera (¿dónde se ha visto insectos con conciencia de clase?).

Asimismo, cuando Edgar (Douglas Henshall), el hermano de Eugenia, acusa a Adamson de parásito, el epíteto aparece a primera vista como una trivial alusión a los machos del hormiguero, esa suerte de zán-



ganos que cortejan a la reina hasta que uno logra fertilizarla, para después morir. Pero pronto se ve que aquí también se habla sobre conductas puramente humanas: en particular cuando se revela que los hijos que Adamson creía haber engendrado con Eugenia son fruto de la relación incestuosa entre hermana y hermano

(¿dónde se ha visto que el incesto perturbe a los animales?).

Ante los esencialmente parasitarios ojos feudales de Edgar, Adamson es el parásito: la tarea moderna de poner orden en las colecciones de historia natural del padre es incomprensible para el joven aristócrata, que sólo se dedica a saltar a caballo por ventanas ajenas y a acostarse con las criadas (además de

hacerlo con su hermana). Para él, Adamson es un aprovechador que lucra con la afición del anciano por la historia natural para obtener trabajo, casa y esposa. Como implícitamente lo señala Haas en la escena de la comida, el joven naturalista es el tipo de científico profesional en ascenso hacia la segunda mitad del siglo XIX, mientras el viejo caballero es el hombre de cuna que desde el Iluminismo toma la historia natural como una dignísima afición (cuyo epítome en la realidad es el mismo Darwin, que en su juventud se dedicó sistemáticamente a la caza y a las juergas, y en la ficción el príncipe de Lampedusa).

La otra mujer, la socialista y feminista Matty (excelente Kristin Scott Thomas, puro juego de unos ojos bellísimos) surge de la oscuridad de los pasadizos del castillo para guiar al héroe en el periplo hacia su propio destino. La de los pasadizos es otra metáfora del hormiguero brillantemente aprovechada por Haas: el incesto se revela a través de un mensajero, aparentemente enviado por nadie en particular sino por la "casa invisible" (¿dónde se ha visto hormigas con pruritos morales?).

Mientras la atracción de Adamson por Eugenia es repentina y apasionada, su vínculo con Matty se construye paulatinamente, al compás del mutuo interés por los insectos. Y se sostiene en dos momentos clave: el plano detalle de la muñeca de Matty mientras dibuja (vista por Adamson y luego recordada mientras se acuesta con Eugenia), y cuando Matty revela mediante el juego de formar palabras con los naipes (las mismas letras de "insecto" permiten formar "incesto") que conoce el terrible secreto de Adamson.

Será con Mathilda (ya no más la intelectual institutriz Matty sino también revelada ahora como mujer sexualmente deseante), que retornará a su paraíso perdido, el Amazonas, donde la secuencia de los títulos lo mostró en tiempos felices.

En contrapunto, la imagen final de Adamson y Matty en el carruaje muestra las miradas de ambos dirigidas hacia un punto fuera de cuadro: ¿El castillo que dejan en la oscuridad de esa Inglaterra victoriana, encerrada en toda su abrumadora hipocresía? ¿La luminosidad de las fogatas en la noche natural que los espera, llena de peligros pero también de una promesa de honestidad?

Angels and insects. Gran Bretaña/Estados Unidos, 1995. Dirigida por Philip Haas. Guión de Philip Haas y Belinda Haas, sobre la nouvelle "Morpho Eugenia", de Antonia S. Byatt. Con Mark Rylance, Patsy Kensit, Douglas Henshall y Kristin Scott Thomas. Fotografía de Bernard Zitzermann. Música de Alexander Balanescu.

Organon



AKZO NOBEL

División Farmacéutica

El esfuerzo por ser completos

Vidas cruzadas, segundo film de Sean Penn

UNA CORONA DE ESPINAS

por Eduardo Rojas

Hay una especie de tendencia, más bien una moda, que lleva a actores jóvenes de Hollywood a convertirse en directores cuando apenas insinúan una carrera actoral de tres o cuatro títulos. La lista es larga y los resultados poco rescatables, o al menos desaparejos.

Se puede pensar que Sean Penn es uno más de esa lista. Por un lado conocemos al actor notable y desbordante desde sus comienzos en películas menores como *El halcón* y *el hombre de nieve*, hasta el abogado adicto y exaltado de *Carlitos Way*, componiendo siempre personajes en el límite, cargados de violencia y exasperación. Por el otro tenemos noticias de una vida privada conflictiva, llena de peleas callejeras, alcohol, y un lejano matrimonio con Madonna que genera en su contra una prejuiciosa sospecha de frivolidad.

Pero la visión de sus dos películas: *Vidas Cruzadas* (primera que se estrena en nuestro país) e *Indian Runner*, que circula en video como *Bajo la misma sangre*, nos dan una idea distinta, contradictoria si se quiere con aquella imagen pública, y hasta con sus papeles como actor. Ambas películas hablan de un director notable, personal y solitario, que parece elegir un camino alejado de la espectacularidad y el impacto inmediato que caracteriza a tanto cine reciente.

Conviene, entonces, acercarse sin prejuicios al cine de Sean Penn, a su estética oscura, a su tono asordado, lejos de cualquier artificio. Nos encontraremos con un artista, un creador; definición cómoda y errática pero también comprometida que en su caso le cabe mejor que a cualquiera de sus colegas actores-directores.

En ambas películas hay un entrecruzamiento permanente de personajes y anécdotas que parecen comentarse y complementarse entre sí. En las dos hay

hijos muertos por adultos desaprensivos, u obedientes a un orden que aceptan como inmodificable; hay padres que buscan a sus hijos más allá de la muerte; hay mujeres que saben lo que quieren y hombres inseguros. En ambas hay un dúo de hombres que aparecen como los extremos opuestos de una misma personalidad escindida. Que se necesitan para resolver sus vidas pero están separados por tragedias personales o caracteres inconciliables.

Para marcar estos pasajes, estos nexos y diferencias, Penn pone frecuentemente a sus personajes masculinos

entre cruces de trenes y carreteras. El policía rural Joe de *Indian Runner* se despide de su hermano Franky frente a una vía de tren, separado de aquél por una cruz que advierte el peligro del pasaje. Joe se queda en su lugar, junto a su mujer y su hijo: ha perdido su granja, su tierra, pero sabe que en su pueblo rural está todo lo que desea. También perderá a su madre (sabemos que en todas las mitologías la madre se identifica con la



tierra) y desde entonces buscará un reencuentro con su hermano, tan efímero como trágico. Franky es su opuesto: veterano de Vietnam, ladrón ocasional, vividor, borracho y violento, se muestra débil cuando debe asumir su paternidad y reacciona con una especie de huída hacia el otro extremo: en lugar de asistir al parto de su hijo, va al bar y mata al cantinero, un personaje breve y maligno, uno más de la inmensa galera de Dennis Hopper. (Como diría Borges: lo juzgo tan eterno como el agua y el aire, y me permito una digresión en su honor: Coppola lo canonizó en *Appocalypse Now* con un fugaz rol como fotógrafo alucinado, doblado bajo el peso de la iconografía hippie, integrante del cortejo del Coronel Kurtz en una especie de réquiem irónico para *Easy Rider*, el flower power y la generación ácida. Desde entonces,

Hopper parece haberse tomado en serio su lugar sacerdotal apareciendo en papeles siempre breves de películas y directores claves, como bendiciendo a los outsiders que toman su posta en el cine. *Indian Runner* es una de esas películas).

La historia de *Indian...* se cierra como había empezado, circularmente. Si al principio Joe había perseguido a un joven díscolo como su hermano y lo había matado sin desearlo, como respondiendo a un ruego del otro, cargando con su remordimiento y la amenaza de los padres del muerto (como después le ocurrirá al John Booth de *Vidas cruzadas*), al final perseguirá y dejará huir a su hermano sabiendo que nunca más lo verá. En algún lugar imaginario los opuestos se unirán. El que huye siempre, transformando su cuerpo en un mensaje (como el **corredor indio** del título) encontrará entonces su tierra prometida; la misma que busca Joe en su granja perdida, entre las piernas de su mujer o en el regazo de su madre, perdida como la tierra.

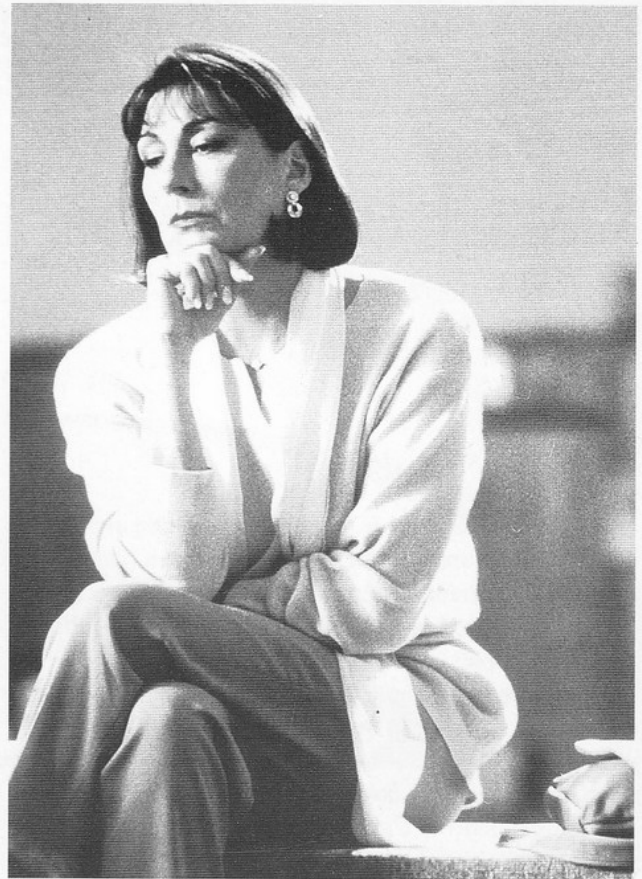
Indian Runner está dedicada, entre otros, a John Cassavettes, y esta referencia marca el estilo y el tono de *Vidas Cruzadas*. Es una película oscura atravesada por algunas zonas luminosas, por explosiones de furia de Freddy Gale (Jack Nicholson), con secuencias enteras que remiten a *Una mujer bajo influencia* y a *Torrentes de amor*.

Aquí también hay una hija muerta: la de Freddy y Mary (Angélica Huston), que ha sido atropellada por el conductor borracho John Booth (David Morse, el Joe de *Indian...*). John ha ido a la cárcel y luego de seis años sale en libertad. Freddy, que se ha divorciado de Mary, va a verla para anunciarle que va a matar a John.

(Aquí otra digresión: John Booth no es un nombre más en Estados Unidos, es el del asesino de Abraham Lincoln; personaje oscuro y apasionante, descendiente de Shakespeare, actor fracasado, fanático de la causa sudista, odia y admira sin límites a Lincoln, al que mata como una forma de dar trascendencia a su propia vida. De la misma estirpe de Lee Harvey Oswald, o David Chapman (asesino de John Lennon) es un personaje histórico que, se me ocurre, tiene mucho de cassavettiano en su desesperación y en su imposibilidad de acceder a la vida de un hombre común).

Pero también Booth suena en inglés parecido a "both" (ambos) y esta película trata de ambos, de Booth y de Freddy, dos enemigos necesarios que son en realidad el otro, el uno del otro. El John Booth de la película sale en libertad pero en realidad sigue prisionero de su remordimiento, pensando una y otra vez en Emily, la chica muerta. Freddy también está preso: lo está de la memoria de su hija. Se ha zambullido en el fracaso personal, en una vida nocturna de cabarets, alcohol y prostitutas y su único objetivo es, dice, la muerte de John; muerte que éste, dice, desea como expiación a su culpa.

Mary, en cambio, ha reorganizado su vida. Se ha casado con un hombre atento y razonable, aunque se



adivina que el descontrol de Freddy todavía la atrae. Atiende a los otros dos hijos (varones) que tuvo con Freddy, canaliza su dolor en terapias grupales, trabaja (vende bienes **raíces**). Se entiende: ella es mujer. Como todas las mujeres de Penn sabe lo que quiere: seguir adelante, preservar la vida, no sólo crearla en su vientre. Jojo, la pintora que conoce Booth apenas sale de la cárcel, le dice: "Tu remordimiento es demasiado para mí. Vuelve cuando quieras vivir". Todas ellas usan su cuerpo: las prostitutas para atraer hombres; alguna quiere tener a Freddy para siempre, quiere su cuerpo gastado tal vez para crear otra vida, para que sea para ella un hombre fuerte y seguro, como le reclama Mary. Jojo usa su cuerpo como pincel para pintar su mejor cuadro, el que ella quería que representara a Dios. Se embadurna de pintura y rueda sobre la tela: "Quiso encontrar a Dios y se encontró a sí misma", dice uno de sus amigos. El cuerpo de Freddy, en cambio, está vencido, seco, usado promiscuamente por mujeres anónimas. Jamás podría encontrarse a sí mismo a través de él. El cuerpo de John ha sido usado como el de una mujer: "Sólo quiero saber una cosa", le dice su amigo Peter, "En la cárcel ¿Te usaron?". "Sólo duele la primera vez", responde John, lacónico y brutal. Su cuerpo puede ser usado como el de una mujer, pero no para crear otra vida. En cambio, el dolor de haber matado (haber matado a Emily, una mujer, destruyendo más posibilidades de vida) no cesará nunca.

Freddy, por su parte, no es un hombre, es un niño

que no puede olvidar su agravio, su dolor, y es consolado obscenamente por una madre distinta cada noche. Reavivar el dolor es una forma de mantener viva la memoria, de perseguir la vida más allá de la muerte. Freddy está tan prisionero como John: las sombras de la ventana en la pared de su cuarto dibujan los mismos barrotes de la celda que dejó John Booth. El mundo de los dos es oscuro, claustrofóbico; ambos viven encerrados en su obsesión. El sol está asociado a las mujeres y a los chicos. Invariablemente los pocos niños de la película aparecen primero fuera de campo, los preceden sus risas, luego la imagen: chicos que corren rodeados por el sol y entran al cuadro oscuro de la película, de las vidas de Freddy y John. No son Emily, son una breve ilusión que desaparece.

Booth vive con sus padres que, a diferencia de Freddy, creen haber recuperado un hijo. También es una ilusión: John es un fantasma que llama a Freddy para que lo mate. Y Freddy responde, y como en *Indian Runner* se inicia la persecución de dos hombres que son uno solo: prácticamente no hay escenas en que el corte sobre la imagen de uno no empalme sobre la imagen del otro. Cuando John está por salir de la cárcel, aferrado aún a los barrotes, se escucha en off la voz de Freddy que dice: "Es hora de irte". En la escena siguiente Freddy despidió de su casa a una prostituta. John corre a lo de Jojo para preguntarle qué es el remordimiento, ésta le responde invitándolo a bailar, John se mueve torpemente, sonríe y se va. En el corte siguiente, Freddy, en el cabaret, es invitado a bailar sobre el estrado por una stripper vestida de colegiala, con voz de niña; Freddy baila y se va con ella a un hotel.

Freddy vive en la noche, entre mujeres que son sombras pláticas de la mujer que él busca (Emily, su hija muerta. ¿Mary, su mujer?). Sin embargo le dice a un homless a la entrada de un salón de baile: "Mi mujer es bellísima. Cuando la conocí había sol. Solcito, sol. Nunca me enamoré de una mujer de noche". Enseguida, haciendo expresa la fusión de ambos, John lo llama telepáticamente. Con su posición y su actitud de Buda le dice: "Vení, vení de una vez". Aunque es plena noche, John se pone unos anteojos de sol. Freddy responde al llamado, lo persigue o, más bien, se deja guiar hasta la tumba de Emily que no conocía, le dispara, no acierta (¿O tal vez sí? Poco importa: uno sin el otro no puede morir, tampoco vivir).

Finalmente se encontrarán sobre la lápida rosada de Emily Gale, se sientan, Freddy estalla en uno de los llantos más conmovedores que recordemos en mucho tiempo (la hondura del dolor de este Nicholson viejo, alejado de las muecas de buena parte de su carrera es, sencillamente, inolvidable). Los dos están sentados en el pasto, tomados de la mano (¿qué diferencia sutil hay, a veces, entre la cursilería y la grandeza!); es Freddy, por fin, quien pide perdón. A Booth, por Booth, por ambos. En el horizonte de la ciudad empieza a aparecer el sol.

Freddy y John, los dos, han encontrado, diferenciándose de Joe y Franky en *Indian...*, el lugar donde se unen la vida y la muerte, donde tal vez se puede volver a empezar, con los cuerpos de las mujeres que los esperan con el sol.

El dolor que padecen Freddy y John es una corona de espinas; no se elige pero se lleva hasta el final, hasta alguna forma de redención.

El lugar que ha elegido Penn para contar su historia es, lo dijimos, el lugar de Cassavettes, el de John Wilkes Booth, el de los humillados y ofendidos. Es el lugar del alcohólico, del que está lejos del éxito y cerca del dolor y el fracaso en carne viva. El lugar del cine para Penn, si sigue el camino estética y humanamente solitario de Cassavettes, puede ser también una corona de espinas. Y parece tener el coraje para ceñirla.

(Última digresión, que no es tal. Es imposible ver esta película desde la Argentina sin que se nos despierten otros ecos. Desde la banda de sonido, Bruce Springsteen canta el tema central, *Desaparecidos*. Hay padres que buscan a sus hijos, que son una memoria sin cuerpo. Hay una ausencia, un agujero eterno que es una obsesión para los vivos. Pero también hay solo víctimas sin victimarios y una reconciliación final que permite creer en el sol que asoma al final.

En Argentina, en cambio, sabemos que muchos llevarán una corona de espinas por el resto de sus vidas).

Crossing Guard, EE.UU., 1995. Escrita y dirigida por Sean Penn. Con Jack Nicholson, David Morse, Anjelica Huston, Robin Wright y Piper Laurie. Fotografía de Vilmos Zsigmond. Música de Jack Nitzsche. Canción: *Missing*, de y por Bruce Springsteen.

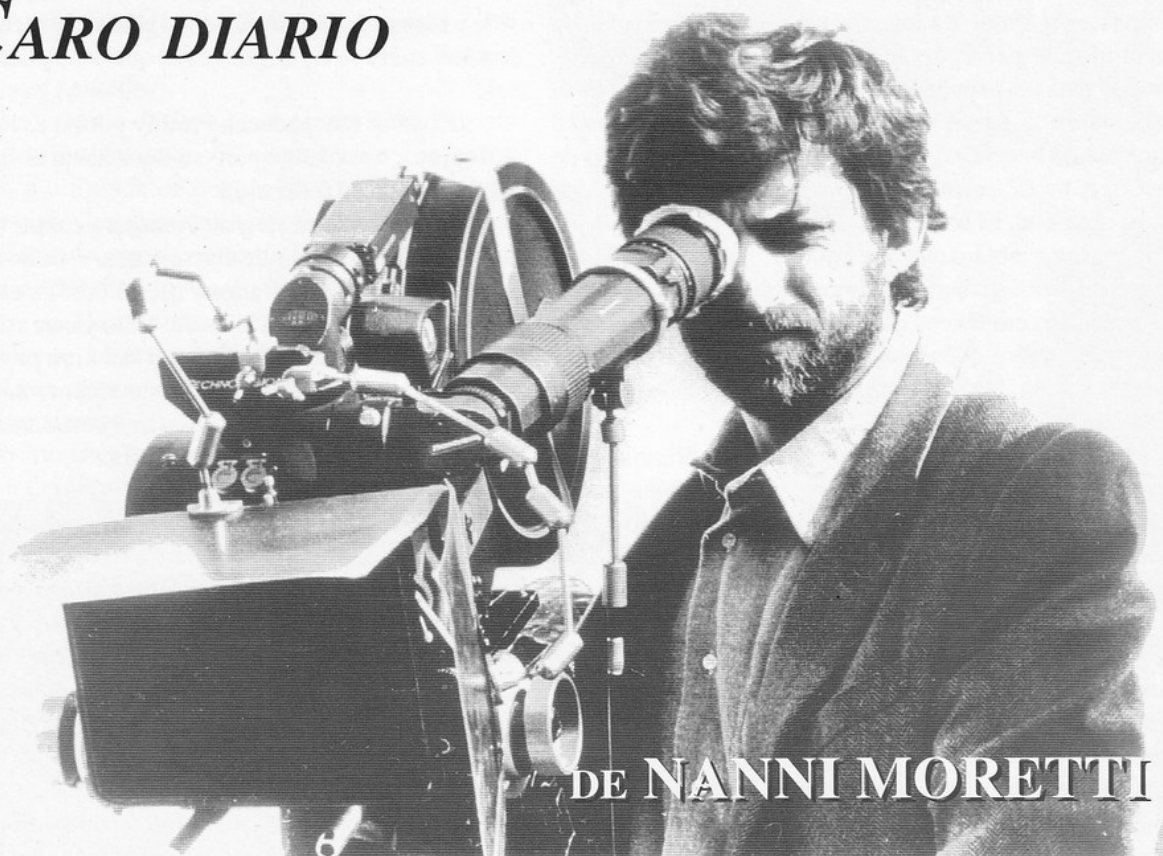
Film

**KIDS
TRAINSPOTTIN'
Fanny Navarro
Ernst Lubitsch**

22 Octubre/Noviembre '96

Dossier
JOHN CASSAVETES

CARO DIARIO



DE NANNI MORETTI

Obra maestra

EL EXTRANJERO

por Roberto Pagés

*campaneando medio colo
hablando y hablando solo*
Tango

La belleza, el humor y la serenidad ocultan, o disimulan, la soledad. En tres episodios, sólo en apariencia dispares entre sí, Nanni Moretti (autor integral de *Caro diario*, además de actor) construye una obra notable encerrada en una dicotomía. Italiano en Italia, su lengua es ajena a los otros y los otros son ajenos a él. Un extranjero en su propia tierra. Un idioma común en lo formal y una absoluta imposibilidad de comunicación. Los momentos de felicidad del personaje Moretti son vividos con las

cosas inanimadas -un puente amado, los barrios romanos, una pelota de fútbol en un solitario descampado junto al mar-, o sino con personas con quienes mantiene relaciones indirectas, con un nexo que une pero a la vez distancia: el baile y el canto de un conjunto tropical a la manera de Juan Luis Guerra (incluido el español), un baión también cantado -extrañamente- en castellano por Silvana Mangano en un viejo film pasado por la televisión, un encuentro en inglés con la estrella de *Flashdance*, que no resulta lo que ese film sugería a priori para Moretti.

Uno de los puntos comunes de los tres episodios es el deambular. En el primero, Moretti

deambula por los barrios vacíos del verano romano; en el segundo, "yira" por distintas islas buscando un lugar donde escribir el guión de su próximo film; en el último recorre, incansable, infinitos consultorios médicos para curar su picazón, que resulta ser un posible cáncer. Ese deambular parece sugerir que el lugar de Moretti no está en ninguna parte, o está en íntimos recodos de su alma que los otros no reconocen. Esta sensación está reforzada por los travellings permanentes del primer episodio (casi todo este tramo es un largo travelling admirable), como si ese recurso técnico, pero también estético, señalara la imposibilidad de asentarse en algún lugar.

El segundo episodio refuerza la idea en el peregrinar incansable por distintas islas, que además de remitir a un Ulises moderno (en esos barcos infatigables que van y vienen por el mar infinito), remite a esa imposibilidad de afincamiento, por lo menos en el mundo social y cultural que, en apariencia, le pertenece: no parece vano que su amigo y presunto co-guionista escape hacia la civilización -donde lo espera la TV como una droga- mientras él (Moretti) se queda, en off, sin que se lo vea, en la isla sólo habitada por unos pocos monjes solitarios.

Con menor intensidad, el travelling (desde los barcos) vuelve a señalar el permanente desplazamiento del personaje, mientras las panorámicas hacen su aparición para sugerir un movimiento que las más de las veces termina en una encerrona: una caminata por la calle que desemboca en un departamento ruidoso, un paseo por el muelle que lleva a un nuevo barco que recomenzará el viaje circular, un admirable caminar -en su *tempo* perfecto- a la vera de un canal surcado por una embarcación que desaparece como tragada por la tierra. -

El último viaje es, literalmente, un viaje por el infierno disfrazado de progreso médico. Con humor envidiable, Moretti narra su odisea cancerígena (hecho real en su vida) por consultorios, sanatorios y farmacias, recetas, pastillas y pomadas, científicos, psicólogos, aparatos, médicos chinos y quimioterapia, con desenlace favorable -ya que no muere- pero con conciencia del espectador de un mundo -otra vez- indescifrable, un lenguaje abstruso más por la manipulación que la ciencia ejerce sobre Moretti que por la incompreensión de la jerga médica.

El desarraigo de Moretti tiene una formulación artística extraordinaria a partir del hecho de ser una escritura cinematográfica admirablemente engañosa. Moretti habla todo el tiempo, dando la sensación de que su cine es verbal, pero hay que atender al hecho de que habla en off: es decir, habla

solo. Sus intentos de comunicación con los otros son siempre interrumpidos (por la televisión, por los hijos de los amigos, por el idioma), por el desinterés (los demás dicen cosas que no le importan, o los otros no entienden o no les interesa su discurso) o por su propia imposibilidad de comunicar sus intereses más profundos. Así, Moretti discurre verbal y físicamente por un espacio sin amarres, en motoneta (primer episodio), en barco (en el segundo) y de a pie y en auto en el tercero.

Es interesante observar, además, cómo la ciudad (calles, bares, cines) está vacía, o cómo las islas están llenas de gente ajena al mundo sensorial e intelectual de Moretti. Esta puesta en escena es casi invisible en el film, o por lo menos no es remarcada. De allí la extraña sensación de que nada trascendente está pasando cuando en realidad está pasando de todo. No es ajena a esta concepción el humor disparatado y absurdo que despliega Moretti como actor, y las situaciones humorísticas que actúan como distanciamiento del drama profundo que se desarrolla frente al espectador: un mundo sin pasiones, una frialdad prolija y una soledad esencial.

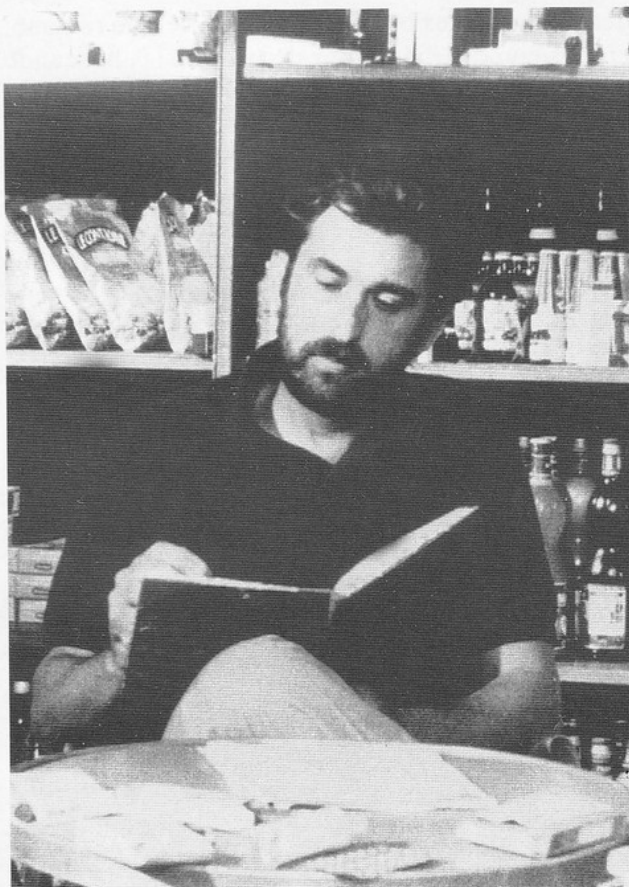
En este punto no se puede dejar de señalar los referentes cinematográficos de Moretti en cada uno de los tres episodios. Pasolini en el primero, explícito; Rossellini en el segundo, elusivo (a partir de la recalada del autor-actor-personaje en la isla de Stromboli), y Fellini en el tercero, casi oculto.

I. Moretti casi no soporta la visión de *Henry*, *retrato de un asesino*, y más: en la escena siguiente -desopilante- recuerda la valoración elogiosa de un crítico de cine sobre el film, con el cual está en absoluto desacuerdo. Corte a recortes de diarios y revistas sobre el asesinato de Pasolini. Monta en su Vespa, recorre el camino que circunvala la playa de Ostia y cuando el espectador presume que Moretti se aleja de ese lugar mítico del cine, de la literatura y de la poesía, la Vespa, Moretti y la cámara, en un bellissimo travelling, vuelven al lugar del hecho acontecido veinte años atrás. El horror rechazado en la pantalla, en *Henry...*, se presenta en la memoria del cineasta Moretti como un hecho actual y aun no dilucidado, donde el horror de la muerte del poeta vive aún en la soledad de esa playa desatendida, en la escultura o monolito no visitada por los italianos, con la mirada de Moretti haciendo ostensible la "extranjería" de Pasolini, extranjero en su tierra desde antes de su muerte.

II. Stromboli es una isla, también un film (de Roberto Rossellini), y de alguna manera el símbolo de un amor apasionado y escandaloso por esa misma pasión: el del mismo Rossellini e Ingrid Bergman. En *Caro diario* se transforma en una escala de

Moretti, su amigo, un alcalde parlanchín al que nadie atiende, y unos turistas norteamericanos. La resolución de esa estadía, con un volcán humeante que ya no significa nada en términos simbólicos, culmina en el interés del amigo por saber, de boca de los americanos, las próximas peripecias amorosas de una telenovela que aquél sigue con atraso en Italia. Los tiempos cambian, como decía Michael Corleone en *El Padrino*.

III. Después de visitar a varios médicos, comprar y consumir infinitos remedios, Moretti llega a un especialista que después de recetarle la farmacopea de rigor le dice que su problema es psicológico y todo depende de él. Está claro que ahora no sólo no sabe si tiene picazón o cáncer sino que su curación, posible o no, es también de su responsabilidad. Moretti hace un plano que recuerda, por la composición del cuadro y la colocación de la cámara, al famoso embotellamiento con que empezaba el 8° de Fellini. Plano nada gratuito porque ambos personajes -el Marcello felliniano, el Moretti de Moretti- viven inmersos en un infierno personal, y porque si Marcello no sabía cómo hacerse cargo de la realización de un film, todo *Caro diario* es un viaje y un monólogo interior sobre los apuntes de un cineasta esplendoroso -Nanni Moretti- luchando contra los mil obstáculos impuestos por el hecho de ser un extranjero cultural, intelectual y emocional en su propia tierra, y del tiempo que le ha tocado en suerte.



Ídem, Italia/Francia, 1994. Escrita, producida, dirigida e interpretada por Nanni Moretti. Con Giovanna Bozzolo, Renato Carpentieri, Antonio Neiwiller y participación especial de Jennifer Beals y Alexandre Rockwell. Fotografía de Giuseppe Lanci. Música de Nicola Pavoni.



Buenos Aires Greens

PLANTAS DE INTERIOR
PARQUES Y JARDINES
MANTENIMIENTO
DECORACIONES

Teodoro García2011 (1426) - Tel. 771-1719
Ruta Panamericana Km. 29,700 - El Talar - Pacheco - Tel. 736-3018/736-3024

Exótica en video, revelación de Atom Egoyan

A TRAVÉS DE UN ESPEJO, OSCURAMENTE

por Roberto Pagés

Un supervisor de aduana, mirando a un viajero a través de un espejo falso, le dice a un subalterno, palabras más o menos: "No hay que mirar las valijas, hay que mirar las caras. En la cara se ve si mienten o ocultan algo".

Sobre esta ilusión pivotea *Exótica*, primer gran film conocido en la Argentina del canadiense de origen armenio Atom Egoyan.

El viajero comparte, azorosamente, un taxi con un desconocido que se baja frente a un local donde bellas y jóvenes mujeres se desnudan en la pasarela o frente a las mesas privadas (¡por sólo cinco dólares! anuncia un locutor) de los parroquianos. Ese lugar exótico es *Exótica*, lugar de confluencia de casi todos los personajes del film, donde las caras y los gestos y las actitudes no dirán lo que el espectador espera (llevado por el hábito y el pre-juicio) sino que revelarán todo aquello que está oculto, como si la primera mirada del espectador fuese velada como a través de un espejo, oscuramente (epístola de San Pablo a los Corintios), y fuesen necesarias nuevas y sucesivas y piadosas miradas para descubrir qué esconden esas criaturas. No ya en las valijas, que poco importa, sino en las mochilas de sus almas.

Egoyan opera con paciencia quirúrgica sobre la sensibilidad del espectador. Morosamente, presenta un cuadro atractivo por la belleza de las imágenes y por la desnudez de las mujeres, introduce de a poco el misterio del comportamiento de sus protagonistas (que lleva al espectador a preguntarse si todo es cómo parecía en un primer momento, o si, como comenzamos a sospechar,

algo triste y doloroso se oculta por debajo de esos voyeurs empedernidos y esas desnudeces sin pudor) y culmina con una revelación elusiva -o una serie de revelaciones que remiten a una sola- accesible sólo si la atención y la sensibilidad está alerta.

Ese piringundín lujoso, que en otro contexto sería sórdido, se revela como el santuario de la verdad, lugar de conocimiento y de reconocimiento, ámbito donde caen las máscaras (las caras que pretendía escudriñar el vista de aduana) y florece, dolorida, el alma.

Persona (nombre que los griegos daban a la máscara en las representaciones teatrales) es un film de Bergman donde una actriz pone su cara -su máscara- en tanto es atendida en su "enfermedad" espiritual -se ha quedado muda- por una enfermera llamada **Alma**. [Los

LENTES DE NO-CONTACTO

¿Qué se pierde y qué se recupera en una fotografía? ¿Qué buscamos en una imagen de video que registra acontecimientos íntimos y familiares? Sobre estas preguntas se construye el cine de Atom Egoyan. Y las sensaciones que despierta inducen, a la vez, a la fascinación y a la melancolía. Fascinación por la recuperación de una mirada ya perdida sobre un objeto de nuestro deseo, recuperación que recrea al objeto real convirtiéndolo en un objeto soñado que simula ser verdadero pero que se ha transformado dentro del dispositivo fotográfico. Melancolía por evidenciar una y otra vez aquella pérdida irreparable que nos hace sentir el paso inexorable del tiempo. En *Exótica*, la apuesta de Egoyan se multiplica al llevar al extremo la temática de su poética: ¿Qué sucedería si -en lugar de ver fotos o videos- observáramos una representación escénica de nuestra pérdida?

Exótica es un film que trata sobre la niña de sus ojos: sobre aquella parte orgánica del ojo en la cual se asienta la posibilidad física de la visión, sobre el mismo ojo entendido como una cámara de los recuerdos e instante imborrables; pero también sobre la otra, la niña que está en sus ojos, que "vive" en su retina, la niña de los sueños, de la fascinación, de la melancolía, del amor y de la pérdida, de la ternura y de la culpa.

Gustavo Costantini

agonistas del film sufren una pérdida que les anula la posibilidad de ser; la pérdida ocurre durante la vida de ellos, o, en otros casos, viene con el nacimiento].

"La gallina se compone del exterior y del interior, si sacamos el exterior queda el interior, si sacamos el interior queda el alma", se escucha en *Vivir su vida*, de Jean-Luc Godard. [En el argot francés, la palabra gallina se usa, también, para nombrar a las prostitutas. La muchacha de *Exótica* vestida de colegiala, que se desnuda a diario frente a los clientes del local, no es una lasciva caliente braguetas (una prostituta que cobra por mostrarse sin que se la pueda tocar) sino una criatura, una niña desvalida que busca un padre].

Jung decía: "Llamo **persona** a la disposición hacia el exterior, y a la disposición hacia el interior la llamo **alma**" [los personajes de Egoyan se mueven entre el mundo exterior -regentean, son empleados o clientes del local; ven ballet; viajan; poseen un acuario; llevan contabilidad...- y el mundo interior: aquél oculto a los ojos de los demás. La pretensión del aduanero no es otra cosa que ilusión, pretensión infatuada, desconocimiento de la intimidad profunda que anida cada ser].

A los ojos necios, *Exótica* se presenta como un film donde la sexualidad está presente en la desnudez de los cuerpos y en los ojos de los espectadores: los ojos de los clientes del cabaret *Exótica*, los ojos del espectador que ve el film *Exótica*. Hurgando por debajo de la superficie de esos pobres elementos se encuentra una sexualidad que, en todos los casos, o no aventura decir su nombre, o está negada por un interés distinto al de la apariencia.

La dueña del local, bella y sensual en su belleza clásicamente femenina, está marcada por la herencia de su madre (le dejó el local, y el recuerdo de verla detrás de los espejos falsos mirando desnudarse a las mujeres. Esa hija es lesbiana y está embarazada, de un empleado suyo con quien firmó un contrato para que la preñe).

El dueño de una veterinaria es gay, y la manera sustituta y simbólica de dar vida es "empollando" unos huevos que contrabandea desde el exterior.

La muchacha desnudista es ambigua como puede serlo una niña: excita a los hombres, tiene amoríos con el locutor del local y mantiene relaciones con la dueña.

El locutor comienza su relación con ella como si fuese una relación amistosa, y culmina celándola como a una hembra huidiza.

Hay un personaje masculino central, presentado por Egoyan como un posible pedófilo. Hace sentar a su mesa a la joven muchacha, siempre vestida de colegiala, y lleva a otra niña a su casa, la regresa y le paga. Con ambas mantiene una relación ambigua, mediatizada por el cuerpo de las chicas -a quienes no toca- y por el dinero:

moneda de transacción aparente para poder estar con ellas; sin embargo, no es interés sexual lo que lo anima sino el intento de recuperación de su hija asesinada.

Si los homosexuales del film encuentran la manera efectiva de ejercer la maternidad o la paternidad -como se dijo, la dueña del *Exótica* a través de un contrato con su empleado; el muchacho gay, simbólicamente-, este otro personaje está anulado en su posibilidad por la brutalidad del crimen. Su relación con la muchacha que lleva a su casa (que resulta ser su sobrina) y con la stripper que todas las noches sienta a su mesa, es el sustituto visual de su hija muerta.

Esos ratos pagados alimentan, falsamente, la idea de una recuperación del cuerpo brutalmente desaparecido. Su memoria lucha por recuperar y retener la imagen del cuerpo amado, y frente a la insistente imagen del cuerpo



ausente, permanentemente en fuga, sólo queda el intento de recreación a través de esas dos muchachas todavía en flor.

Si el hombre busca a su niña, la niña busca a su padre. Así, lo que parece ser una relación sexual perversa (un adulto pagando por tener a una niña tocando música en casa; pagando por tener a otra desnudándose frente a él en un lugar de solitarios irredimibles) se transforma en las manos de Egoyan en un delicado poema que habla del intento de retención de las vidas de las personas que se van.

Un video casero cumple, a medias, la misma función. Una y otra vez, el hombre vuelve a ese video donde está su hija y su mujer. Pero no alcanza: la mujer

se acostaba con su hermano y su imagen en el video "tapa" a "la niña de sus ojos", como la llama Costantini. Se abre, entonces, la única posibilidad: la recuperación por medio de la memoria, empecinada en registrar el último paseo de la hija por el campo donde fue muerta. Hay recuerdo del paseo en la imagen sustituta que luego, en el cabaret, se personificará en la "colegiala" que se desnuda. Pero no hay registro del cuerpo muerto, hasta que el muchacho que la descubrió -el mismo enamorado de la stripper- le revela que él fue quien encontró el cuerpo. A través de los ojos de ese joven es que el padre tronchado como tal recupera la imagen completa de su hija, viva y también muerta.

El hermano, amante de su mujer, completa este cuadro de existencias sufrientes. La sexualidad desbordante que lo unía a su amante se anula con un accidente que lo deja sin mujer (ella muere) y sin sexo: queda postrado en una silla de ruedas.

Exótica es un film extraño y bello. Tan extraño como puede ser un artista del cine no apegado a las fórmulas del cine industrial, y sí riguroso con su mundo personal. Pero también porque Atom Egoyan es un artista que apuesta al misterio (su film se reconstruye en la mente y el corazón del espectador, como las personas amadas por -y los deseos de- sus personajes se corporizan a partir de los fragmentos elusivos que los resquicios de la memoria le permiten).

Como en la cita de *Vivir su vida* ya señalada, *Exótica* se despliega como una cebolla a la que su autor le va retirando sus capas con amorosa piedad, para descubrir con paciencia y sabiduría las infinitas máscaras con que los hombres cubren sus ausencias más profundas. Todo el film pareciera estar construido sobre la premisa de filmar el alma de la gente y no las acciones de todos los días. Un hombre que admira a Egoyan, Wim Wenders, pretendía por boca de un personaje en *El estado de las cosas*, no contar más una historia sino el espacio que existe entre una persona y otra.

Atom Egoyan parece haber creído en esa premisa y su film (lamentablemente el único exhibido en la Argentina, disponible en video) es una demostración, con un agregado: quien penetre en el mundo de sus solitarias y desvalidas criaturas asistirá a una de las historias más fecundas y regocijantes a que puede aspirar el hombre: un viaje al alma humana, insondable, abismal y más emocionante que un viaje en globo. Si de arriba se ve poco (un juego de dioses menores), hacia el abismo se siente mucho. Porque todos somos un poco los personajes de Egoyan, gente con ausencias reconstruidas en la memoria.

Ídem. Canadá, 1994. Escrita y dirigida por Atom Egoyan. Con Mia Kirshner, Elias Koteas, Arsinée Khanjian y Don McKellar. Fotografía de Paul Sarossy. Música de Mychael Danna.

Habla el atómico hijo de Ego

(...) Y así, en la habitación del hospital donde debía de nacer mi hijo, me sorprendí preguntándome si iba a sujetar la cámara con la mano o si la iba a situar en posición fija para concentrar mi atención en el nacimiento. Me daba vergüenza filmar el nacimiento, y al mismo tiempo algo me incitaba a hacerlo; no una necesidad instintiva de poseer un documento, sino una presión irresistible: ese suceso era demasiado importante para perderlo.

Esta tensión entre grabar o no grabar está provocada, paradójicamente, por un sentimiento de pérdida posible. Si se graba, se pierde la participación inmediata en el acontecimiento, porque se ve filtrado a través de un objetivo. Y si no se graba, se tiende a pensar que el instante va a pasar sin dejar huella, que lo habremos perdido para siempre.

Perder. Este verbo ha sufrido una transformación radical para los integrantes de mi generación. Las cosas que antes nos perdíamos pueden recuperarse ahora. Cuando era pequeño, yo "me perdía" programas de televisión porque se emitían demasiado tarde o demasiado temprano, o porque mis padres tenían que salir. Sin embargo, ahora el video los graba. También "me perdía" llamadas. Sin embargo, ahora el contestador responde por mí.

La tecnología de los media se ha fundado sobre el principio de que no se puede "perder" nada. Todo deviene inmediatamente accesible en el momento en que se quiere y durante el tiempo que se quiere. Nuestra única responsabilidad es asegurarnos de tener una buena máquina y de apretar el botón. (...)

El acto de filmar el nacimiento de Arshile me acompañó de una tensión que no me era desconocida. Muy a menudo, cuando ruedo mis películas, soy presa del pánico preguntándome cómo se interpretará tal o cual cosa, o, lo más frecuente, cómo se malinterpretará. Y allí, filmando un tema extremadamente íntimo, experimenté la misma ansiedad. ¿Pero quién iba a ver este documento? ¿De quién venía la presión?

Evidentemente, el espectador fantasma era una proyección del hombre que mi hijo llegaría a ser. O más bien, una proyección del comportamiento social de la generación de mi hijo en relación al ritual de la documentación privada.

Mientras que mi generación miraba los films y las fotos de la niñez con una curiosidad *naif*, imagino que la próxima generación se verá inundada por una masa de documentos en video sobre cada momento clave de su desarrollo. El Nacimiento. La Primera Sonrisa. La Primera Palabra. Todos estos acontecimientos serán archivados y fáciles de ver. (...)

Siempre me sorprende que, a pesar del frenesí en la grabación, las personas raramente vuelven a ver su material. El fenómeno de los archivos de video privados parece tener más significación por su simple existencia que por su función de repertorio de informaciones. Saber que tal cosa se conserva en una cinta de video puede tranquilizar. Nos sentimos aliviados de la tensión que se experimenta cuando se confía un acontecimiento a la memoria.

Atom Egoyan

Crash, de David Cronenberg, sobre J. G. Ballard

AUTO DESTRUCCIÓN

por Gustavo Costantini

El camino más corto para que dos puntos se unan es la recta. Sin embargo, otros optan por el laberinto.

Juan José Arreola, *Confabulario personal*

Un autor romántico como cronista del horror siniestro y la sexualidad imaginaria

Hace tiempo que David Cronenberg ha devenido su propia noción. Hace tiempo que ha comprendido, sin saberlo, que ha alimentado intuitivamente su intelecto -o que inconscientemente ha racionalizado sus instintos (las paradojas son equivalentes)- con una serie de temáticas tan claras y específicas que sólo la distancia que proporcionan las obras ajenas -literarias, generalmente- permiten establecer una tensión entre sus propias obsesiones y aquello que las dispara y las hace comprensibles.

Fascinado desde sus primeros trabajos con el cuerpo y la conciencia y con el dominio de la mente sobre él, su obra fue constituyendo un curioso itinerario que encuentra en sus últimos opus -los que se basan en la adaptación más o menos libres de obras literarias o teatrales- el sentido último de sus enigmas y sus revelaciones. *Crash* es, en cierto sentido, un ensayo fílmico sobre su propia cinematografía y, por tanto, sobre la relación establecida entre el sujeto contemporáneo con su cuerpo, su tecnología y su sexualidad, entendida esta última no como una orientación o identidad específica, sino como una sexualidad imaginaria que resulta de los conflictos suscitados por un cuerpo que desea independizarse de la mente que lo quiere gobernar. El video, el experimento científico, la medicina [la cirugía], el automóvil, el fenómeno parapsicológico, la enfermedad (física o mental), son los instrumentos que ese cuerpo utilizará para apartarse de aquella mente racional que fracasa en su intento de control, en su denodado esfuerzo por contener una pulsión de muerte que violenta la conciencia de sí dentro del escenario de un sujeto abrumado por las enneguecedoras luces del horizonte tecnológico.

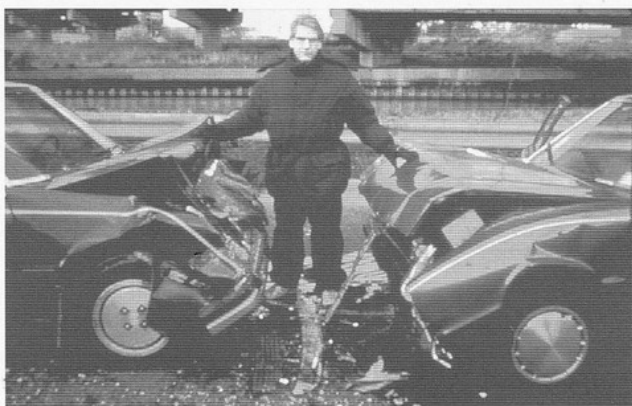
El ritual que viven los últimos personajes cronenberguianos genera una distancia que en más de una oportunidad provocó cierta desaprobación crítica, acaso

porque se cree ver dentro de él un tono solemne ajeno al carácter intenso de la puesta en escena general. Es cierto que Cronenberg somete al espectador a una confrontación directa con un horror orgánico, visceral, siniestro, que proviene del contacto establecido con el límite exacto que separa a la conciencia de la alienación. Los personajes asisten con su último resto de conciencia a una ceremonia de autodestrucción que no sólo no es celebrada por la narración -como lo hacen la mayoría de los cineastas del género gore que torpemente pretenden asociarse a la poética de este director canadiense- sino que contiene un carácter admonitorio, acaso moral, que se desprende de la denuncia de las complejas estructuras de la perversión que invade sus films.

Si bien Cronenberg -como Buñuel- intenta negar al psicoanálisis en cada entrevista u ocasión posible, su obra se beneficia con ciertas claves vinculadas a lo entendido como psicopatología (sobre las cuales el psicoanálisis desarrolla un discurso teórico pero que no las ha inventado o tiene propiedad y derechos sobre ellas) que alejan a sus intérpretes de toda lectura simplista que sólo contemple lo natural y lo terrorífico. Lo monstruoso proviene de la mente y no de una fuerza extranjera: lo extraño está en el interior o en medio del sujeto y del objeto que proyecta su conciencia. Al igual que en el clásico de la ciencia ficción *El planeta desconocido* (especie de transposición libre de *La Tempestad*, de Shakespeare) donde el invisible monstruo no es otra cosa que la proyección de la conciencia del oscuro Dr. Morbius (Walter Pidgeon), en *Cromosoma 5*, en *Rabia*, en *Scanners*, en *Pacto de amor*, aun en *M. Butterfly*, las fuerzas destructivas provienen del mismo dominio de la razón y no se vislumbra ninguna naturaleza satánica. Y es que en el cine de Cronenberg no existe la exterioridad, es decir, algún lugar que no se vea a través de la mente de un personaje: no hay un mundo objetivo y exterior que sirva de referencia para ofrecerles garantías al espectador. Esta opresión, esta cárcel de la mente enferma, se ha ido agudizando a la vez que refinando, se ha ido profundizando a la vez que sofisticando y depurando estilísticamente al correr de los films. En definitiva: ha ido abandonando paulatinamente los confines del género fantástico para



delinear un género propio e inconfundible, carente de toda referencia cinéfila pero portador de una iconografía propia en la búsqueda de una homogeneidad verdaderamente impresionante. Cronenberg efectúa una inversión, que no es otra que la de partir, en sus primeras películas, de una puesta que hace ver un mundo posible en el cual irrumpe una fuerza desconocida y brutal, por un mundo totalmente imaginario (literalmente se está en el imaginario de los personajes: piénsese en la clínica de los gemelos Mantle en *Pacto de amor*, en los espacios por donde deambula Wiliam Lee en *Festín desnudo*, en la China que ve Gallimard en *M. Butterfly*) en el cual el escenario imposible convierte a lo monstruoso en natural. Los primeros relatos de Cronenberg presentan un espacio naturalista invadido por monstruos decididamente inverosímiles (el órgano sexual-axilar de *Rabia*, los "hijos" macabros de *Cromosoma 5*, las explosiones craneanas de *Scanners*); los últimos, acusan el despliegue de un espacio irreal, mental, ritual e impensado dentro del cual la imagen monstruosa es realista (en el sentido que se ven dentro del cuadro objetos o monstruos imposibles pero que portan elementos de un realismo descarnado: el semen que brota de las criaturas de *Festín desnudo*, la vagina que aparece en el vientre de James Woods en *Videodrome*, los órganos humanos reconocibles en el contorno de los instrumentos quirúrgicos de *Pacto de amor*, el cuerpo masculino de la imaginada diva de *M. Butterfly*, la crisálida del sueño de *La Mosca*, las cicatrices y heridas de los personajes de *Crash*), realismo que conduce a un naturalismo fragmentario y radical que transforma el terror en horror



asfixiante e insoportable. Este curioso proceso evolutivo de las imágenes de Cronenberg no genera una separación entre los primeros monstruos y los últimos: sólo que los más recientes resignifican a los anteriores en función de la naturaleza mental que, retrospectivamente, puede leerse en toda su obra. Quizá las diferencias que median entre las criaturas de *Rabia* o *Cromosoma 5* y las de *Festín desnudo* y *Crash* no sean otra cosa que el resultado de un cambio en los medios de representación empleados -que genera una progresiva estetización de la imagen y la mencionada ritualización del relato- pero siempre en función de construir una crónica del horror siniestro (lo que fascinadamente Freud explicó como aquello que ha sido familiar y que se ha



reprimido, retornando horrorosa y fragmentariamente a un presente que dispara la alienación).

No es casual que en un mismo año se haya concretado la inversión antes señalada: 1983. Ese año Cronenberg decide por vez primera estetizar lo que antes se mostraba de manera descarnada y exagerada: *Videodrome* (*Cuerpos invadidos*) es un claro salto cualitativo en las imágenes del director canadiense, que inaugura un camino hacia la perfección técnica que permitirá el despliegue del distanciamiento ritual. A su vez, es el año de la primera adaptación de una obra literaria: *La zona muerta*, de Stephen King. ¿Por qué una adaptación? Acaso porque Cronenberg haya comenzado allí a darse cuenta de lo que delimita su propio estilo y sea en la obra de otro donde puede ver con más claridad qué elementos él ha agregado. Si bien con *La Mosca* y *Pacto de amor* vuelve al guión original, no hay que perder de vista el hecho de que la primera tiene las resonancias de la vieja película de Kurt Neuman, *La mosca de la cabeza blanca*, y del relato *La Metamorfosis*, de Kafka; la segunda se basa en acontecimientos reales extraídos de crónicas periodísticas. Las dos obras -para algunos, la cima del arte cronenberguiano- tienen ahí mismo el signo que era más claro en las películas inmediatamente precedentes. El camino hacia el realismo (que devendrá naturalismo horroroso), desde una óptica conciente de su estilo, es el eje sobre el cual se contruirá el giro que su cine hace a partir de 1983: realismo que no debe entenderse desde la noción de realidad cotidiana, sino desde el punto de vista de representar acontecimientos reales, biográficos o imaginariamente autobiográficos (la mezcla de la novela *El almuerzo desnudo*, de Burroughs, con elementos de la biografía del escritor en *Festín desnudo*, la adaptación de una obra teatral basada en hechos reales en *M. Butterfly*, la adaptación de la novela "más autobiográfica (...) que ocurre en el mundo actual (...) como crónica de una catástrofe verdadera y posible", de J. G. Ballard en *Crash*).

Dos elementos hacen al cine de Cronenberg tolerable y atractivo para el espectador: por una parte, el distanciamiento que imponen las ceremonias que realizan los personajes (distanciamiento que neutraliza o suaviza la repulsión que la presencia de la huella siniestra de lo real genera) y, por otra, el carácter romántico (a veces gótico) de sus historias, que no son otra cosa que trágicas historias de amor romántico transpuestas al universo frío de la clínica o a la sociedad moderna que, según Ballard, "encuentra sus características dominantes en el sexo y la paranoia". ¿Qué otra cosa que una historia de amor romántico son *La Mosca*, *M. Butterfly*, *Festín desnudo* o *Crash*? ¿Qué otra cosa que horror gótico se puede desprender de *Pacto de amor*, *La Mosca* o *Festín desnudo*? La aparente desconexión que hay entre obras como *M. Butterfly* y *Crash* o entre *Pacto de amor* y *Festín desnudo* sólo existe en plano superficial del objeto que ha elegido para representar, una vez más, su



particular universo: el de personajes apasionados que laberínticamente deciden encontrarse luego de reinventar su propia sexualidad, luego de transformarse o transformar al otro para penetrar en una senda de autodestrucción que albergaba la esperanza de concretar, finalmente, el vínculo amoroso.

El erotismo de ortopedia y el horror del sexo frío

Hay una página de Yukio Mishima (reproducida en el film de Paul Schrader) que presenta a un hombre fascinado por la perfección del rostro de una hermosa joven, perfección

que extrañamente mueve al hombre a cortarle el rostro con una navaja ("tu rostro es demasiado bello. Tenía que cortarlo" -porque la Belleza, al igual que el Horror, son igualmente insoportables-). Hay una obra de Charles Bukowsky que se le parece bastante. Hay una canción de Fito Páez (*Polaroids de locura ordinaria*) que se hace eco de esta última historia. Hay un film de David Cronenberg (*Crash*) que explica el sentido de estas destrucciones (de la búsqueda de hermosura en las heridas y cicatrices, o bien de reconocer lo que era o es bello sólo cuando algo exterior a la belleza penetra en él, de la necesidad de lacerarse hasta sangrar, marcarse -tatuarse- y morir).

Los autos van por las autopistas y por las calles sin tocarse. Tocarse significa traspasar una frontera que implica la aparición de la represión: el acto erótico del choque, como despliegue bestial de pulsiones animales, se ve refrenado por la intervención de lo legal: los automovilistas observan si el roce ha causado algún daño; la gravedad del choque deriva en un hecho policial o judicial; se actualiza la presencia del contrato cuando se piensa en la póliza de seguros... Vaughan (Elias Koteas) es el niño que se niega a estos límites. Vaughan quiere liberar esas pulsiones que le darían una potencia que él teme no poseer (o que ya sabe que ha perdido). Esos impulsos conforman un curioso acto de fricción erótica y de agresión, agresión que al no desplazarse simbólicamente al sometimiento sexual (ritualizada y gobernada por la lógica del placer) se revierte en pulsión de muerte: lo erótico, es decir, lo vital, se convierte en tanático, lo mortal. ¿Es *Crash* -obra maestra de Ballard y de Cronenberg- una obra tanática?

Luego de mutuas y confesadas infidelidades, Ballard (James Spader) -un Ballard imaginado- y su esposa Catherine (la imposiblemente bella, sensual, glacial y brutalmente atractiva Deborah Kara Unger) se preguntan si pudieron "acabar" en esos actos sexuales. Catherine, insatisfecha como su esposo, le contesta "quizá la próxima vez". La angustia por no llegar al orgasmo o más bien el temor a que alguna vez desaparezca su promesa de placer y goce absolutos, los lleva a recurrir a medios desesperados y progresivos para lograrlo. Pero el orgasmo -la "petit mort", según los franceses- es una distensión y pérdida de sí que puede llevar a la muerte. *El imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima, daba cuentas de esto con claridad: el estadio último y absoluto del desenfreno sexual es la muerte. Entonces, la búsqueda sexual puede presentarse bajo el mismo intercambio físico pero con destinos opuestos: en algunos podrá ser el goce satisfactorio, en otros, el camino que conduzca hacia la destrucción.

Ballard y Catherine mantienen constantemente relaciones sexuales con otros partenaires porque suponen que en los otros encontrarán estímulos para alimentar su propia historia de amor. Pero todo se quiebra, literalmente, cuando Ballard es víctima de un accidente: allí descubre el germen de una nueva sexualidad, otra vez imaginaria, que contempla la relación entre el cuerpo y al automóvil como su extensión tecnológica. En su choque, Ballard mata al



marido de la sobreviviente Dra. Helen Remington (Holly Hunter) y, a través de ella, conoce a Vaughan, curioso personaje cubierto de cicatrices que dice estar realizando un proyecto que logrará la integración del cuerpo con la tecnología. Sus fotografías de accidentes, cicatrices, amputaciones y demás exquisiteces, abren las puertas de una nueva pulsión que resulta de tan cruda carnalidad desplegada ante los ojos. Pero este "proyecto" ¿logrará hacer "acabar" a la pareja?

El proyecto de Vaughan no es otra cosa que un operativo desesperado por negar su impotencia (es claro en el film que tiene que penetrar a sus parejas con los dedos, nunca recurre a su pene para hacerlo). Impotencia que el automóvil que choca y destruye logra eficazmente ocultar bajo la forma de una prolongación literal de su estructura corporal. Todos han sido heridos por los accidentes excepto Catherine: por eso, en la fabulosa secuencia del lavadero de autos (donde la excitación comienza cuando el convertible se cierra para no dejar pasar el agua al interior del vehículo) se ve a Ballard observando detenidamente cómo Vaughan somete violentamente a Catherine dejándola llena de moretones y marcas. Son estas marcas del cuerpo las que testimonian una historia, la permanencia de un rasgo que eterniza el instante del goce y cuyo desarrollo último es la marca total, la del choque que no permita un camino de retorno.

Es a través de las marcas y de la ortopedia que encorseta a Gabrielle (Rossana Arquette) que se siente su belleza. Son sus cicatrices las que "dicen" que este cuerpo es hermoso, porque, de manera negativa, son las cicatrices las que actualizan la belleza que hay debajo de esta escritura perversa. Catherine, la única ilesa del grupo, deberá integrarse a través de un choque que sobrevendrá cuando la simetría de las situaciones permita

la recomposición del vínculo originario de la pareja: luego de que Vaughan es penetrado por Ballard -asumiendo finalmente que su impotencia está ahí y que la potencia la tiene el otro- no le queda otro camino que extremar su proyecto y llegar a la muerte en su último accidente; paralelamente, Catherine se someterá al arrebato de su esposo y tendrá finalmente su choque, del cual sobrevivirá. "Quizá la próxima vez", dice Ballard cerrando el círculo que los ha depositado en la senda de la muerte. Lo tanático, puntualizado por una eficaz superposición de guitarras distorsionadas, trabajadas por el músico Howard Shore a manera de Leitmotiv de la pulsión siniestra, ha logrado imponerse, y la pareja se reencuentra a la salida del laberinto fortalecida en su vínculo amoroso pero cercana a su futura muerte automovilística en las oscuras fronteras del horizonte tecnológico.

Cronenberg se ha propuesto -según sus palabras y emulando, casi, las del escritor Ballard- hacer un film con la forma de un film pornográfico, es decir, una suma de actos concretos no explicados y sin ninguna -o casi- transición dramática. Pero a diferencia del cine narrativo -opuesto al pornográfico en sus formas- donde las escenas de sexo son una suerte de impasse donde el relato se detiene, concentra en aquellas escenas lo que la narración tiene para decir. *Crash* es el film más ambicioso de David Cronenberg y quizá una de sus cimas. Su visión implica aceptar que no se está frente a una escritura tradicional (ni tampoco frente a una caótica sucesión de imágenes que supondría el insustentable apelativo de "experimental") sino que se está frente a un ensayo fílmico que utiliza imágenes y sonidos de sexo y automóviles para nuevamente hablar de la sexualidad y de lo siniestro dentro de un atormentado siglo XX que ha encontrado su propia forma de exterminio -socialmente aceptada y programada- en los accidentes de autos, principal causa de mortalidad (junto con el hambre, otro reverso de la sociedad tecnológica) del mundo actual. Los excesos de *Crash* pueden mover a cierta mirada risueña (aunque el film se permite momentos de un curioso humor, como si estuviera distanciándose de su propia exageración) si se lo mira como un tradicional relato narrativo y de ficción: si se lo piensa en las claves que se han intentado desarrollar en estas páginas, o sea como testimonio audiovisual de las fantasmagorías de la relación del hombre con la tecnología, conducirá a un profundo horror y, a partir de allí, ningún auto volverá a observarse de la misma manera. Autodestrucción y auto destrucción.



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

Ídem, Canadá, 1996. Escrita y dirigida por David Cronenberg, sobre la novela homónima de J. G. Ballard. Con James Spader, Holly Hunter, Elias Koteas, Deborah Unger, Rosanna Arquette y Peter Mac-Neill. Fotografía de Peter Suschitzky. Música de Howard Shore.

La **Pasión**
por el
CINE

La Vereda de Enjrente

INVITA A:

**AUTORES
INÉDITOS**

Para Nuestra

Próxima Sección:

**HISTORIAS PARA
SER FILMADAS**

ASOCIARSE

**CHARLAS
FUNCIONES
DEBATES**

**COORDINADOS POR LOS
CRÍTICOS DE LA REVISTA**

INFORMES: TEL. 862-9346 (DE 19:00 A 21:00)

COLECCIÓNELA

**Pack x 4
\$ 18,00**



N° 1



N° 2



N° 3



N° 4

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

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

AHORA NUESTRO PRÓXIMO NÚMERO: FEBRERO/97

CONFESIONES DE UN GUIONISTA AGRADECIDO

-¿No te parece que Eva Perón está llena de ideas políticas interesantes para discutir pero con pocas ideas cinematográficas.

-No coincido con eso. Creo que sí es una película ideológica. También hay grandes pasajes jugados a lo emocional. El diálogo entre Jamandreu y Eva Perón es ideológico porque de alguna manera hay una visión muy de los '90 sobre la homosexualidad. Se rescata el valor de las minorías sexuales. Eso es muy de fin de siglo. La mirada comprensiva que se da sobre Jamandreu no es la de los años '50. Pero si bien es una conversación ideológica es muy emotiva. Yo no creo que un guión discursivo sea necesariamente anti-cinematográfico. Creo que la palabra es parte del cine. Todas esas teorías de que el cine es imagen ... No es puramente imagen, es música, es actuación, palabras, diálogos. Mi guión está jugado a una película ideológica-política con muchas ideas. Ahora bien, si Desanzo lo acompaña o se somete, esa sería tu pregunta.

-Me parece que a la película le falta fuego, es demasiado prolija y no hay mucha pasión.

-Yo creo que no. Estoy contento con el trabajo de Desanzo. Eso que llamamos prolijidad me parece un valor altísimo, altísimo. Primero, me parece por parte de Desanzo un elemento de humildad muy infrecuente en el cine argentino, donde todos los directores se creen geniales. Algunos lo son o están cerca, otros absolutamente lejos, pero igualmente se creen geniales. En un cine arrasado por la idea del cine de autor, Desanzo es un tipo que filma el guión de un guionista y no lo firma él. Porque acá los directores vienen, se te sientan a la mesa, te dicen dos palabras y firman el

guión. Van y cobran el 50% en Argentores por derechos de exhibición. Esto es así. Es algo terrible para el guionista. Este guión es una especie de mojón, de hito para los guionistas argentinos. Desanzo se dedicó a filmar el guión y a dirigir a los actores, que no es poco. Fijate que acá hay actuaciones excelentes, es muy difícil encontrar un actor que no esté bien.

-Incluyendo a los secundarios...

-Mientras que en el cine norteamericano hay grandes secundarios y son maravillosos, acá no. Acá no porque los directores no los dirigen. Entonces un gran mérito de Desanzo es la puesta y la dirección de actores. No esgrimió una cámara inquieta, juguetona, movediza, cosa que él sabe-hacer perfectamente. Cuando muchos le dicen a Desanzo que es un director de oficio, él ya está contestando "Bueno, hay que tener oficio". Ojalá muchos directores argentinos tuvieran oficio, nuestras películas serían mejores porque dirigir es muy difícil. No alcanza con sentirse poeta de la noche a la mañana, rodearse de un equipo valioso y filmar. Desanzo no le puso rulos a la película. Esto es deliberado. Sin embargo hay logros de Desanzo que quizás habría que notarlos y creo que responden a un buen trabajo de puesta. Mirá, no sé, creo que no podríamos ponernos de acuerdo. Tu posición es que a Desanzo, en este caso, le falta vuelo.

-Mirando la película me acordé de Favio y de la poesía que había cuando la mostraba a Evita. ¿Te parece que él podría haber filmado tu guión?

-De ninguna manera. Favio nunca hubiera filmado este guión, creo que le habría horrorizado. Favio tiene una visión angélica del peronismo, años dorados de la historia argentina y eso se

ve en Gatica. El esquema de Gatica es terriblemente sencillo. Durante los años del peronismo el boxeador Gatica es muy feliz, gana sus peleas, es reconocido por el pueblo, reconocido por Perón, tiene el enorme honor de estar en el lecho mortal de Evita y, cuando cae el peronismo Gatica entra en la desdicha y en la persecución. Gatica es un mito que expresa la suerte del pueblo peronista, tal como lo entiende Favio. Entonces durante diez años el pueblo peronista fue feliz y a partir del '55 entra en la desdicha. Ese es el esquema del Gatica de Favio.

-La imagen de Evita en la película es la de una santa.

-Es una estampita, es la imagen de una santa, aburridísima, aburridísima. Comparala con la potencia que tiene Eva Perón en nuestra película. Favio siempre tuvo un peronismo muy simple, muy poco elaborado. Yo no lo veo poético. Lo veo muy simple, muy simple, naif. Muchos creen que Favio es un genio simple, un genio silvestre. Yo no creo en los genios silvestres. No creo que el genio sea algo que no merezca ser arduamente elaborado.

-¿Cómo recreaste el lenguaje de Evita? ¿Te basaste en algún referente histórico o fue una recreación personal esa forma de hablar rea?

-Me parece muy importante lo del lenguaje. Esto fue una apuesta definitiva. ¿Cómo hablaba Evita? Hay muy pocos textos en los cuales ella hable como callejera y arrabalera. En las biografías esto no aparece. Se cuenta su vida pero no se la hace hablar. Yo tenía dos o tres referencias. Una era el libro de Paco Jamandreu La cabeza contra el piso; él llega y le dice que le manda saludos Zully Moreno. Evita le contesta "que se los

meta en el culo”, tal como está en la película. Entonces, con eso sólo, dije “esta mina hablaba como una callejera”. Además, el lenguaje era la manera de decir esta mina no es una santa, esta mina tiene un pasado, viene de abajo, se abrió camino y si tuvo que transitar por alguna cama la habrá transitado. Eso estaba en el lenguaje. Ese fue el sentido de la elección del lenguaje.

-Hablemos de la actuación de Esther Goris que me parece inédita para el cine nacional, pone en escena una pasión desbordante.

-Desanzo me trajo un video y me dijo: “Mirá, te voy a mostrar a Eva Perón, fijate, si estás de acuerdo nos largamos”. Cuando la vi dije: “Sí, esta es nuestra Evita”. Cuando vi la primera doble banda me quedé pasmado. Lo que más me impresionó al comienzo fue la escena de la discusión con los ferroviarios. En

en gran medida lo que es por el trabajo de Esther. Está luminosa. Creo que hay pocos trabajos así en el cine argentino, esos trabajos que marcan un hito. Es una cumbre.

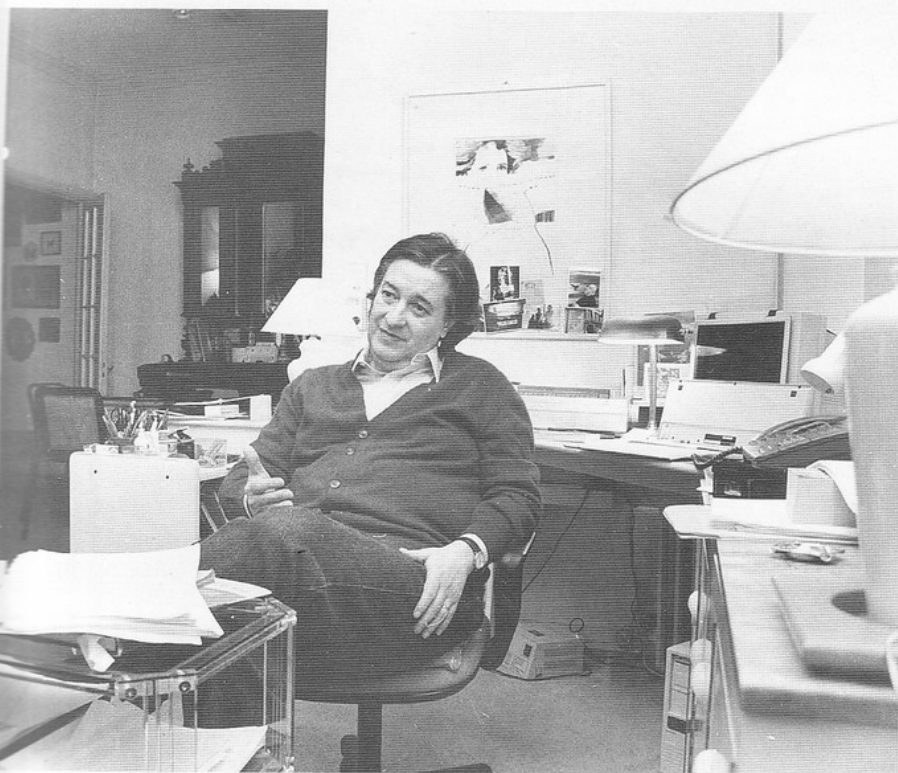
-Hay muchas ideas políticas para discutir: la idea de la revolución, del enemigo y de qué se puede hacer o no en una democracia. ¿Cómo las incluiste y cómo te parece que son recibidas por los espectadores?

-Todos esos textos están escritos deliberadamente desde los '90. Yo escribo desde los '90. En el lenguaje de los personajes hay algunas ideas que están en contradicción con valores muy vigentes en los '90. Básicamente el valor de la democracia y el respeto por la libertad de expresión de los otros. Me interesaba acentuar que eso no estaba presente en la vida política de los años cincuenta. Para Evita no había adversarios, había

fuerte en la película que creo no se desarrolló mucho. El otro gran tema de discusión es si una dictadura se justifica por ser una revolución. ¿Eso desde los noventa como se lee? La discusión que tendríamos hoy con ese Cooke que aparece en la película es si hay algo que justifique a las dictaduras o, por el contrario, cuando uno hace una revolución utilizando como medio la dictadura, se eterniza el medio, se termina acabando siempre en la dictadura y no se llega nunca a la revolución. Es un tema muy rico de discusión.

-¿No hay una contradicción entre la justificación de la violencia política y tus últimas contratapas publicadas en Página/12?

-Hay dos niveles. Las contratapas son ensayísticas. El guión no lo es, es narrativo, dramático, ficcional. Yo ahí trato con un personaje que sí cree que la violencia resuelve conflictos de la historia. Que trae 500 ametralladoras y 1.500 pistolas. Que quiere armar a los obreros. Para Evita era claro: o aplicaban ellos la violencia o la violencia los iba a derrocar a ellos. Ese es el personaje que estoy expresando en el guión. Ni siquiera en los setenta estuve con una concepción de la violencia como elemento resolutivo de la historia y mucho menos ahora. No sé en qué momento expresé mi ideología en la película, es muy difícil eso y, si tengo que hablar con total sinceridad, tampoco creo que el guión sea una pieza ideológica cerrada. Es un guión cinematográfico. Hay cosas de las que me entero después. Hay muchísimas cosas de las que yo me enteré por la lectura que hicieron los espectadores. Sobre todo la figura de Perón: algunos lo ven débil, otros lo ven como Maquiavelo, otros lo ven muy preocupado porque es el verdadero estadista mientras que a Evita le resulta fácil decirle: “Fusilalos a todos, traigamos las armas, armemos a los obreros”. Otros dicen algo muy gracioso: el error de la película es mostrar a Perón como un pequeño hijo de puta cuando en realidad era un gran hijo de puta. Yo tiendo a estar de acuerdo con eso (Risas). La lectura de los espectadores fue descubriéndome puntos de vista que yo no había manejado en la escritura del guión.



José Pablo Feinmann

esa escena hay una marcación de Desanzo que es interesante: él la toma de espaldas cuando cada ferroviario le habla y ella tiene que girar y cuando Esther gira surge como una fiera. Después de ver esta doble banda le dije: “Te agradezco lo que hiciste por mí, para un escritor que le digan así sus textos es algo maravilloso, no voy a dejar de agradecértelo nunca”. Y se lo sigo agradeciendo. Yo creo que la película es

enemigos. Ella dice moribunda: “El mal son los contreras”. Hay enemigos y al enemigo hay que silenciarlo. En consecuencia la democracia no sirve para nada, la democracia es ayudar a los pobres. Esta es, básicamente, la ideología represiva e igualitarista que manejaba Evita. Esto también se nota en la contra, en el grupo de golpistas de Menéndez. Ellos manejan un lenguaje terriblemente agresivo. Este es un factor de análisis muy

Guido Gabucci

Reportaje II: La experiencia de MOEBIUS

SÓLO LOS CHICOS

NATALIA URRUTY, MARIANO NÚÑEZ WEST Y FEDERICO RIVARES SON TRES DE LOS INTEGRANTES DEL EQUIPO DE MOEBIUS. ACÁ ANALIZAN CÓMO FUE LA EXPERIENCIA, QUÉ COSAS LES SIGUE GUSTANDO Y CUÁLES NO.

Natalia: Para mí está desbalanceada, por más que ciertos recursos hacen que vos no notes esto en primera instancia, o sea que te aguantas toda la película y no te pares en la mitad y te vayas, porque que el desbalance no es tan grosso. Pero está desbalanceada en cuanto a esa bajada de línea del profesor al final. Yo necesitaría más elementos que me prepararan para ese discurso. Me pasaba ya desde el guión, y en la película lo sigo viendo.

-¿Es muy abrupto el final?

N: Sí, sí, es un poco eso. Esto es lo que a mí más me perturba, y después cosas de actuación, de diálogo, básicas, que se había quedado en trabajar mucho más y no se hizo... Por ejemplo los diálogos, que son para mí claves y bastante duros. Gustavo (Mosquera R.) apuntaba algo, con esta idea del comic, que fueran diálogos más bien escritos, que parezcan un poco leídos. Si era eso lo que se quiso lograr, se quedó tibio, no quedó ni lo uno ni lo otro, no quedó ni un diálogo cotidiano ni leído. Pero hay gente que salió y vió eso en la película, entonces quizás está logrado y yo no lo veo. Me cuesta mucho saber cuál es el límite entre mis miradas y las posibles miradas de esto. La primera vez que vi la película a mí no me gustó.

Federico: Yo no la puedo ver como un espectador, despegarme de la película me cuesta horrores. Venís viendo material cuando estás filmando, entonces te hacés una película en la cabeza y nunca es lo que uno se imagina que va a ser. La primera vez que la ví, tampoco me gustó, hay un mensaje que de entrada me molestó, pero dije "bueno, viene por acá la cosa". Ahora cada vez que la veo es otra película. Primero porque nosotros

veníamos de muchos palos de nuestros pares, en la Universidad y llegamos a San Sebastián y fue una locura.

N: No es que uno se conforma con eso, pero también es parte de la experiencia de darte cuenta que tu mirada no es la única, que todo eso que vos armás lo manejas hasta ahí, tenés un dominio de eso hasta un punto. Cuando lo mostrás ya entra a jugar como cada uno vivió desde que nació hasta ese momento.

F: A mí me parece difícil decir qué cambiaría de la película, porque ya está. Quizás podríamos hablar acerca de como fue hecho el proyecto y en lo que terminó, que también es complicado, pero bueno, hemos aprendido más, también acerca de la producción y de como encararíamos a partir de ahí un proyecto. Creo que fue lo mejor que nos dejó la película en general.

Mariano: Hay algunas cosas de la actuación que no me convencen, y algunas del guión que no son de mi gusto, pero lo que me sorprende es que parece que la gente se da cuenta pero lo perdona absolutamente. La película es todo lo que somos cada uno de nosotros.

-El proyecto era hacer un largo que estuviera dirigido por los estudiantes de la Universidad. ¿Cómo aparece Mosquera en el proyecto?

N: Nunca quedó claro así, yo creo que nunca quedó claro. El proyecto en sí lo genera Mosquera con Antín, o sea el cuento se lo lleva Mosquera. Sumado a esto, se da que es la primer película de la Universidad. A la gente que se quedó, le pareció bien que Mosquera dirigiera esta película, más allá de todas las

opiniones que uno pueda tener sobre si hubiera sido mejor la otra posibilidad o no. Mosquera fue el coordinador de toda la etapa de guión; quiere decir que cuando ese guión se terminó, era de él. Si hubiera habido gente de dirección trabajando en esa etapa, quizás le hubiera podido dar una forma apropiada,

El equipo de Moebius en acción



pero después había que dirigir un guión que ya pertenecía a un director; con quien había que seguir trabajando. Era muy difícil manejar ese guión que ya tenía una persona, que lo llevaba dentro.

-¿Y la gente que se fue del proyecto?

N: Consideró que no era justo que él la dirigiera, que hubiera sido mucho mejor que no... De algún modo armaron un segundo proyecto, que es éste que se va a hacer ahora. La Universidad está por hacer su segundo largo: cuatro episodios que están interrelacionados y arman un largo, con personajes y locaciones en común.

F: Somos bastantes desunidos a nivel grupal. Para hacer cine necesitás un grupo grande de gente por más que exista

un director, y en vez juntarnos se tiende a separar. De los que se fueron, no vino ninguno a decir porqué se iba. Había una cosa implícita de que Gustavo la iba a dirigir, el tema hubiese sido, tanto los que nos quedamos como los que se fueron, juntarse y decir "bueno loco, la película la va a dirigir Gustavo, ¿qué hacemos, dejamos que esto siga?"

-¿Cómo resultó la unión de ustedes con Mosquera en el tema de laburo, siendo todos estudiantes y tener que unirse con un director, que a su vez era profesor?

F: Yo hice cámara en la película. Gustavo es un tipo al que le gusta mucho el tema de la cámara, del encuadre, yo aprendí muchísimo, en eso fue muy bueno, yo respetándolo, él respetándome. Fue una experiencia increíble porque aprendí muchísimo. Aprender a contar con una cámara. Te puede gustar o no pero me gusta que al menos el tipo se juega por una.

N: Para mí lo mágico fue superar todo. No creo que un equipo pueda laburar dos años y medio juntos, sin pelearse, porque es parte de la dinámica y parte del modo de creación, de que la cosa avance, una cuestión dinámica, de evolución.

-¿Se sienten responsables de la película?

F: Totalmente. Como te dije antes, esta película la dirigió Gustavo, pero si siete alumnos (que fue lo mínimo que tuvo la película), que somos los cabeza de equipo, no nos quedábamos, la película no se hacía, más allá de si dirigía o no Gustavo. Nosotros somos muy importantes dentro de este círculo. Entonces me siento muy responsable y la siento muy mía.

M: Igual yo creo que al director hay cosas que se le van de la mano: por ejemplo en mi caso, porque él no puede componer música, se le va de las manos, o sea que ni siquiera él es el dueño completo de lo que pasa, porque puede aprobar o desaprobar lo que le nuestro pero tampoco lo puede hacer, entonces eso hace que seamos todos responsables.

N: Si dijera que no me siento responsable me parece que miento, nadie me creería, pero sé que es la película de Gustavo; o sea, si vamos a ir al punto de vista, cine de autor, desde ahí es una película de él.

-¿Fue complicado aportar la visión propia de cómo hacer cine, relacionarse con el resto del equipo y con Mosquera? ¿Cómo es el tema de la participación?

F: Como venía del cuento que era ya estaba planteada la estética comic. Desde el vamos, y nosotros nunca planteamos

otra posibilidad. A partir de ahí fue laburar con Gustavo, ir a subtes a hacer las visiones de los decorados, ver qué tipo de encuadre utilizar, trabajar con los túneles...

-El trabajo de exteriores es muy bueno, crearon una ciudad distinta.

F: Creo que fue de las mejores cosas que tuvo la película, porque ahí era donde, mal que mal, estábamos todos bastante parejos. Obviamente que el cine siempre es vertical, hay un director, y viene para abajo, es inevitable, esto también fue así pero un poco más en diagonal.

N: En el guión también lográbamos meter cosas. Los aportes creativos llevaban mucho trabajo, porque había que plantear una estrategia para lograr que eso entrara. No era un planteo directo. Fue una etapa muy creativa, la etapa de guión lo fue también; ahí es donde se aprendió el mecanismo de estrategia porque uno iba con la escena que se volcaba a una mesa común y después se desmembraba, y de lo que

habías llevado quedaba aquel personaje que se volvía a condimentar y meter en la licuadora y a mezclar otra vez.

M: El trabajo, si lo tuviera que sintetizar, diría que fue una fiesta, porque siempre quise trabajar en un largo, y siempre tuve miedo porque me daba la sensación de que la música no tenía su lugar, y me encontré con Gustavo, que tenía justamente un criterio como el que yo deseaba. Entonces por un lado tenía mucho miedo, porque él no puede hacer nada con respecto a la música, solamente pedir. Entonces el venía a chequear como iba la composición, y eso me daba bastante seguridad porque me importaba muchísimo que él estuviera de acuerdo, y si no lo estaba lo cambiaba a menos que yo estuviera muy convencido, y lo discutíamos hasta que alguno de los dos entendía el punto de vista del otro. Pude concretar todo lo que yo deseaba.

Guido Gabucci

Expectativas y desafíos

El primer largometraje producido por la **Universidad del Cine** abre numerosas expectativas favorables y a la vez advierte sobre ciertos peligros y problemas a resolver. Expectativas por certificar la existencia de nueva generación de realizadores - que comenzó a vislumbrarse en las *Historias breves*- y por demostrar que la corrección técnica no necesariamente debe basarse en la disponibilidad de medios económicos. Curiosamente, *Moebius* invierte un falso supuesto sobre el cual se escudaba gran parte de la cinematografía "de autor" en la Argentina, el que postulaba que el cine argentino podía atreverse a ser sugerente y profundo en la narración pero limitado en la superficie audiovisual que casi siempre denunciaba fueros de sincro, problemas de continuidad o carencia de efectos. Por el contrario, *Moebius* presenta una interesante captación de los espacios (pareciera tener un diseño de producción de millones de dólares aunque haya costado sólo unos miles), un sofisticado trabajo de sonido (debido al promisorio Martín Grignaschi) y una atrapante iluminación. El espectador -gracias a estos méritos- se "cree" el perimetral, la compleja red de subterráneos en la cual se encuentra en laberinto. Sin embargo, no se "cree" mucho de los parlamentos del guión o el esquematismo de ciertos personajes (que alegóricamente representarían a algo tan vasto e ininteresante como "las instituciones"). Si luego de este auspicioso debut -mucho más atractivo y arriesgado que la supuesta "poesía visual" de Zubiela- los responsables abandonaran la idea de que "todo realizador es un guionista" y se despojaran de ciertos abusos en recursos técnicamente impecables pero no demasiado comprometidos con la totalidad de la obra (como la recurrencia sistemática al pan-focus y al travelling que saturan la primera parte), podrá decirse que *Moebius* ha abierto un camino a una necesaria renovación del cine nacional. La gran respuesta de público que obtuvo en los festivales de San Sebastián y de Mar del Plata (que obligó a agregar funciones) parece darle la razón. Extrañamente, la distribución en los cines de Buenos Aires no supo captar el entusiasmo observado en dichos festivales (entusiasmo del público general y no de los estudiantes de cine, entre los cuales se encontraron sus más impiadosos críticos) y *Moebius*, quizá, no alcanzó la repercusión que podría haber generado. Más allá de los aciertos y más allá de los desatinos que de una ópera prima cuasi colectiva se puede esperar.

Gustavo Costantini

FILMAR EN MADRID

ESTA CHARLA SE HIZO EN MADRID A PRINCIPIOS DE OCTUBRE, DURANTE LA SEGUNDA SEMANA DE FILMACIÓN DE *MARTÍN (HACHE)*. ARISTARAIN Y SU GENTE YA TERMINARON EL RODAJE, INCLUIDOS LOS DOCE DÍAS PREVISTOS EN BUENOS AIRES.

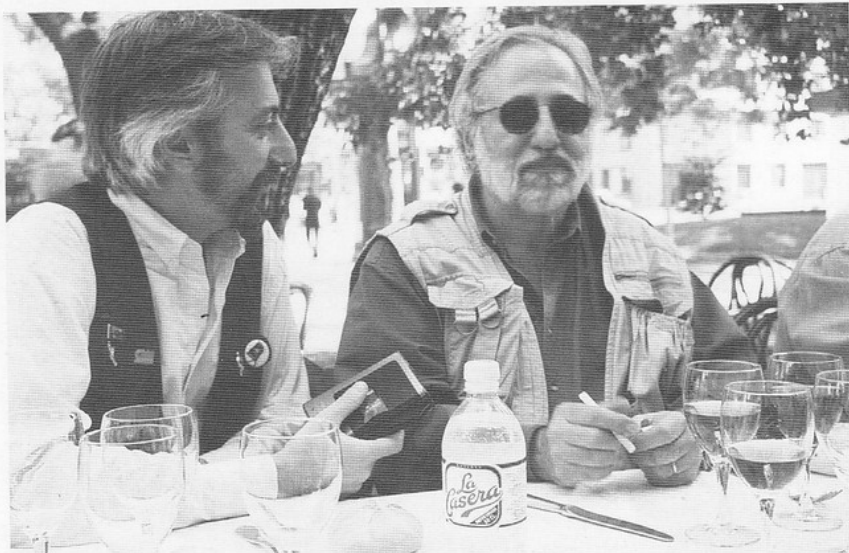
Noveno largometraje de Adolfo Aristarain. El segundo que rueda en España (el anterior fue *La ley de la frontera*) y posiblemente el más personal. En *Martín (Hache)* la aventura de vivir está pautada por los sentimientos y las características de los personajes. No es un policial ni un musical. La acción se mide por las intensidades de los protagonistas: Martín (Federico

Después se trasladaron a Andalucía, volvieron a Madrid y luego en Buenos Aires. En un alto del rodaje, y durante el almuerzo, mantuvimos esta charla en pleno Paseo de Recoletos. El tiempo era cálido y la comida estaba de puta madre. Arranca Aristarain: "Jamás me planteo: voy a cambiar de género. Gracias que se me ocurren historias de distinto tipo, género, estilo, qué se yo. Cada

que el negativo es como el papel para un tipo que escribe. Hay un criterio totalmente equivocado que tenemos nosotros desde siempre de cuidar los metros. Los metros es el papel. Cada metro vale un mango. Si hablamos de una película que sale más de tres millones de dólares, ¿qué vas a cuidar, cincuenta mil metros de película? Es un prejuicio que existe en la Argentina y un poco acá en España. Pero no en los Estados Unidos".

-En este caso ¿una escena está bien si te convence afectivamente y no técnicamente?

-No tengo reglas para decir cuándo una escena está bien o está mal. La única que sigo es que yo me la crea. Si lo que están diciendo los actores me convence y me enganchó... No hay técnica que te diga que una toma está bien. Existe tu visión como espectador. Si no me suena a falso y me creí todo lo que me dijeron, esa toma es buena. Si hay algo que sentí que estaba forzado, ahí repito. El problema con esta película, o lo que es más denso y más jodido para mí de esta película, es que, como las escenas son muy duras, yo me hago mierda también junto con los actores. El otro día hicimos un plano de Luppi en el ático, y él hablaba sobre la posibilidad de la muerte del hijo y yo estuve una hora en que no podía hablar, estaba hecho un pelotudo. Federico hizo una escena en que se cayeron todos de culo. ¡Porque no se quebró el hijo de puta! Le decíamos metete y contenete. Y él nos decía "no me voy a poder contener". Hice la toma, a la tercera Luppi se metió y yo sufría, por lo que estaba diciendo y porque pensaba "este tipo se quiebra



Brenner y Aristarain toman agua La Casera

Luppi), Alicia (Cecilia Roth), Martín hijo o hache (Juan Diego Botto), Sancho Gracia (un productor) y Ana María Picchio (la primera mujer de Martín y madre de su hijo). El guión es del vasco con la colaboración de su mujer, Kathy Saavedra.

El equipo de *Martín (Hache)* rodó en un ático, en la puerta de un edificio y en el interior de un restaurante, algunas de las locaciones madrileñas.

película te pide una manera distinta de enfrentarla. En *La Ley...* pedía una aventura. Ésta exige que la haga en orden cronológico y la hago así. El rigor y la perfección que busco en cada escena, en cada toma, es exactamente el mismo. Yo soy muy tranquilo, tengo en claro lo que quiero ver, y hasta no ver en cada plano lo que quiero, sigo repitiendo tomas. Siempre me he cagado en la cantidad de tomas. Yo creo

y se va a largar a llorar y no va a poder terminar el plano". Hizo toda la toma, con un nudo acá, y no podía hablar del llanto que tenía, Luppi. Es un actor de la puta que lo parió.

-Entonces las películas no son todas iguales...

-Es igual el rigor que usás, para mí no hay diferencia. Buscás la verdad en un película y en otra. Esta es una película que funciona toda a nivel de las emociones. Como no tiene trama, lo que te engancha es lo que están sintiendo los personajes. Te metiste en ese fluir de la emoción. Los tipos que leyeron el guión no lo pueden dejar. Lo leen como un policial. Si en toda la historia pasan dos cosas nada más... Hay que meterse en la emotividad de cada uno, que la gente se enganche, y se mandan como por un tubo. Cuando me identifico con uno, y cuando me dejo de identificar con ése, me da un cachetazo el otro y me meto con el otro. Y son los cuatro que te van envolviendo, envolviendo, envolviendo y no podés salir. Si yo consigo que ésto esté en la pantalla, listo. Ojalá lo consiga con el público. Se puede contar lo que pasa, pero no es importante. Pasan cosas muy puntuales, muy gordas, pero son dos. El resto de

las cosas que pasan son modificaciones en las relaciones de ellos. La ley de la frontera eran peripecias puras. Acá no.

-Para este tipo de escenas en que necesitás la precisión ¿no te interesó el apoyo del video, trabajar con monitores al lado, como hacen otros realizadores?

-Yo soy un enemigo total del video-assis. Repito muchas veces, pero copio una sola toma. No copio dos o tres tomas para elegir en proyección, jamás elegí en proyección. La toma buena la elijo en el rodaje. Si no la elijo en el rodaje y no estoy viendo a los actores en el momento, ¿para qué carajo me pagan a mí el sueldo? ¿Para qué la veo en el video-assis? O una de dos, no estoy con los actores y después la veo en el video-assis. Si el video-assis es para controlar que la cámara esté bien, es que trabajás con gente a la que no le tenés confianza. Para mí no tiene sentido ni elegir en proyección ni elegir en video-assis. Es una pérdida de tiempo en la que todo el mundo opina y es un circo.

-¿Vos decís que hacer el Festival no sirve, estás en contra?

-Yo no digo que el Festival de Mar del

Plata esté mal. A lo mejor sale fenomenal, va a tener brillo, va a ser maravilloso. Lo que yo, insisto, si lo pretendemos como algo que impulsa a la producción del cine argentino, éso no va a servir un carajo. Lo mismo pasaba con el Festival de Biarritz. Si la película ganaba le servía el premio al director y a los distribuidores, pero nadie vendía nada. Era un festival que daba gusto ir, la pasabas de puta madre. No tenía absolutamente ninguna repercusión, pero estabas en un hotel maravilloso, de superlujo, chupabas champagne todas las noches, no tenías que estar como loco yendo a ver películas para todos lados. Pero no servía para una mierda. Por ahí éste es como el de Biarritz. Pero el de Biarritz no le servía ni al cine Latinoamericano, ni al francés, ni a un porongo. No servía para nada. Era para pasarla bien. Eso sí, ¡no gastemos la guita del Fondo de Fomento! Busquemos sponsors, consigamos tipos que financien el festival. Que quede claro, no gastemos la guita que hay para producción. Ahí si te digo que estoy absolutamente en contra.

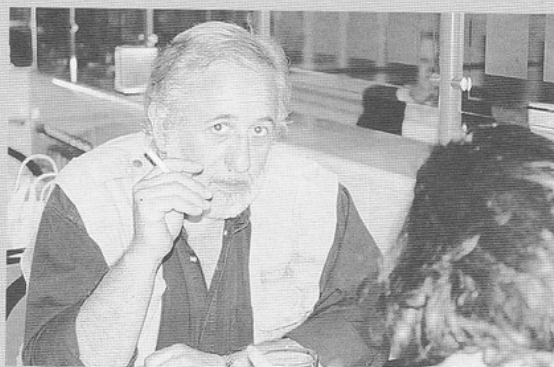
Fernando Brenner

¿ALTER EGO?

Varias veces se ha dicho que los personajes que interpreta Luppi en las películas de Adolfo Aristarain representan la posición del director. O si se quiere: Todo aquéllo que Aristarain piensa o siente, lo dice y hace Luppi en la ficción (Bengoa, Mendizábal, Dominicci, el Argentino o Martín). Mas allá de todo, acá hay una prueba irrefutable. Creer o reventar. Si una imagen vale más que mil palabras... ¿cuánto valen dos imágenes?

F.B.

Fotos, gentileza de Adrián Gualdoni



Ni parecidos razonables, ni separados al nacer. Como decía el MAS hace unos años: ¡Aristarain y Luppi son lo mismo!



El Hecho y

CURIOSAMENTE, EN ESTE NÚMERO LOS LECTORES CASI SE HAN APROPIADO DE ESTA SECCIÓN. UNO DE ELLOS NOS ENVÍA UNA NOTA QUE, SEGÚN ÉL, CUANDO EL ESTRENO DE *UN MISTERIOSO ASESINATO EN MANHATTAN*, REMITIÓ HACIA FINES DEL '94 A UNA REVISTA SIN LOGRAR SU PUBLICACIÓN. ES VIEJA PERO TAMBIÉN INGENIOSA Y GRACIOSA: POR ESO LA PUBLICAMOS. OTRO, DE BUEN OÍDO, ALERTA SOBRE LAS BONDADES DE LA CRÍTICA RADIAL, Y UN TERCERO, DE BUEN OJO Y MEJOR OREJA, DESCUBRE LAS MARAVILLAS DEL SUBTITULADO EN *LA TELE*. NOSOTROS HACEMOS EL POCO RESTO.

05-01-94 - 11.23

(Agencia Cinética). Una inusitada tormenta tropical de adjetivos y adverbios se desató en Buenos Aires con epicentro en la esquina de Córdoba y Esmeralda. El hecho habría ocurrido a mediados de diciembre pasado pero recién tomó estado público en estos días gracias a los buenos oficios de un tal J.L.B. (Jorge Luis Barrios, según pudimos averiguar; merodeante un tanto fantasmal de Maipú al 900).

Según nuestro informante, los hechos ocurrieron así: a propósito de la última película de Woody Allen, en una nota de la revista *El Amante* firmada por la señora Flavia De La Fuente (Barrios la imagina una niña: "su escritura alcachofa la delata", asegura) el vendaval se desplomó sobre los lectores sin freno y sin pausa. A *De La Fuente* le parecen "realmente" buenas pocas películas de Allen pero, también, "realmente" preferiría que cese con su cámara movediza y, por fin, "realmente" la sorprendió Diane Keaton. En este punto el señor Barrios asegura haber memorado un tango por Gardel: Qué hacés, tres veces, qué hacés.

La película, Allen y Nueva York, en orden alterno, le parecen a la escritora "más" cómico e inteligente, "más" ligero, humano y divertido, "más" refinado, "más" optimista, "más" relajado, y las personas son miradas por Allen con "más" afecto, y el film es de los que "más" le gustan a la señora De La Fuente. Cuando la computadora, exhausta, no tolera tantos "más" y tanto gusto personalizado (y no opinión subjetiva, que es otra cosa) aparecen los lugares "muy, muy" exclusivos y los actores están "muy" bien, mientras la vejez está mostrada con "mucho" cariño.

El lector JLB apunta que después de algunos adverbios poco felices (realmente - tres veces, se recuerda-, finalmente, insensatamente) irrumpen los impudicos adjetivos: buena, cómico, inteligente, menor, ligero, humano, divertido, seductor, refinado, plomífera, exclusivo, buenos, bárbara, graciosa, desopilante, gran comediante, indiscutible, simpáticos, distinta, optimista, relajada, fresca, divertida, chiquita, nada pretencioso, encantador. El lector Barrios abandonó acá por cansancio en la vista, aseguró, luego de advertir que también los hay en su forma aumentativa: simpatiquísima, iluminadísimo.

Un tanto escandalizado ("por mi edad, imaginarán, he accedido a escrituras de riesgo y de belleza", nos dijo), JLB se despidió pidiendo la publicación de este despacho como alerta a todo aquel que se le anime a una máquina de escribir y a una hoja virgen. "No se me escapa -dijo- que adjetivos como fresca, divertida, bárbara, simpatiquísima, parecían confinados a los comentarios del negocio cinematográfico de revistas como *Gente* o *Caras*, o a la media lengua de las modelos o presentadores de televisión, pero, ya ven, han llegado a las revistas especializadas".

Como nos pareció que su inquietud ocultaba un servicio a los demás le preguntamos si podíamos ofrecerle algo. "Ginebra", pidió.

Nota: JLB nos pidió reserva de otros datos suyos. Por tanto, ofrezco los míos como remitente: Julio Bergés, DNI 11.096.011, Villa Ortúzar, Capital.

"Edward Zwick es de esos directores que quieren cagar más alto que el culo"

"Para ver en TV recomiendo Atlantic City ¿te acordás? Aquella que Susan Sarandon se lavaba las tetas mientras Lancaster la espiaba".

Moira Soto en *Jaque Mate* (Rock & Pop)

Curioso e ilustrativo criterio estético el de la cronista para defenestrar o elogiar películas. Útil, además. De escucharla y no interesarle lo que dice **Moira**, el oyente puede decirse: Me importa un **Soto**.

Francisco Aguer, Capital

¿Cómo empezó tu relación con el cine? ¿Seguís viendo muchas películas? ¿Cuánto costó Eva Perón

Preguntas hechas a Juan Carlos Desanzo en una entrevista

¿De qué signo sos? ¿Cuál es tu color preferido? ¿Qué subte te gusta más, el de París o el de Londres? ¿Cuál es tu plato preferido? ¿Tomás café o té? ¿Te gustan las mujeres rubias o morochas? ¿De última, cuál es tu mujer ideal? ¿Te acostás temprano o tarde? ¿Sos amigo de tus amigos? ¿Qué opinás del caso Coppola? ¿Vos creés que Dieguito materializará su amenaza de matarse? ¿Para vos quién tiene razón, Menem o Cavallo? ¿Qué pensás de la influencia de la curvatura peneana en el intento de reforma agraria que se lleva a cabo en el estado de Pacaembú?

el Comentario



Juan Moreira: -¿A quién maté?
Andrade: -A un mitrista
Moreira: -Que viva el cine, pues

Subtitulado (para sordos) del canal
Volver para el film de Favio

Francesita, que trajiste pizpireta/
sentimental y coqueta/
la alegría del Cartier

Subtitulado del mismo canal para
un viejo film con Hugo del Carril

Me desarman. Y no me alcanza, siquiera, el humor (como a ustedes) para sobrellevar la carga. El menemismo cunde y se expande. Se puede "leer" a Sócrates, Borges escribió "novelas", Chaco es Formosa, y Pinochet "permitió" la democracia en Chile. Moreira dice, en realidad, "que viva *Alsina*, pues", y si verlo de a caballo, bajo la lluvia, casi con harapos y perseguido, diciendo "que viva el cine" tiene su gracia, también es torpe, triste, ignorante y desalentador. En cuanto al tango que canta Hugo del Carril no es a un reloj caro y famoso (y también alegre, según el traductor) lo que nombra, sino al *quartier*, barrio en francés. *La alegría del quartier*. Es decir, la alegría del barrio.

Antonio Roca, Córdoba

La cinta, o superficie, de Moebius es una cosa de lo más divertida. Usted agarra una tira de papel...

Los intérpretes quedan librados a su suerte...

Sin pelos en la lengua...con lujo de detalles... Al contrario, inventa de lo lindo

Perón y Evita avanzan en el lujoso Cadillac, en el que iba a ser el último acto público de ella.

Antes, se ha mostrado (...) cómo se han preparado los arneses del carruaje, que ocultará el no menos lujoso tapado de visión...

Ricardo García Oliveri en *Clarín*

Apenas muestras del lenguaje exquisito y creador de don Ricardo. En el tema de los lugares comunes se podría esperar, para el orgasmo, que algún día en vez de sol escriba febo o astro rey. En vano: ya lo ha hecho. Ni la espera de leer el dantesco infierno nos ha dejado.

¡Ay, Ricardo García, llama a la Academia Española! Si después de *Cadillac* ponés **en el que**, el pronombre relativo **que** se refiere al sustantivo *Cadillac*, resultando que el último acto público de Eva se desarrolla, para el lector, en el auto. Corresponde: ...avanzan en el lujoso Cadillac, **hacia el que** iba a ser...

Lo mismo con los *arneses del carruaje, que ocultará...* Escrito así, el pronombre relativo **que** se refiere a *carruaje*. Luego, se lee que el carruaje ocultará el tapado de visión de Eva, cuando en verdad es al revés: el tapado tapa a los arneses. Lo correcto es: los arneses del carruaje, **ocultos por** el no menos lujoso...

Por nada.

Otro pensamiento filosófico que tuve es que cuando se sale de la propia tierra hay un doble efecto. Uno se desprende de una máscara social que sin saberlo tiene todos los días. Y cuando digo máscara no me refiero a una máscara moral ni a alguna forma de hipocresía, sino a la presión que el medio ejerce sobre el individuo con sus demandas y exigencias que, cuando se sale al exterior, parecen diluirse aunque sea un poco.

Tomás Abraham

No quisiera importunar al bíblico Abraham. Tampoco soslayar su mítica certeza para descubrir trigo donde hay paja griega y televisiva, pero recuerdo que a mis diecisiete años, luego de dos viajes al Uruguay, me descubrí frente a las carteleras eróticas del cine Renacimiento (¿existirá?) con una soltura y liviandad de espíritu que no tenía con las más módicas del cine París en Buenos Aires, por ejemplo. Eso me hizo pensar en lo que Abraham descubre ahora, treinta años más tarde. Todo llega, sería la conclusión elemental.

Festival de Mar del Plata

LO BUENO, LO MALO Y LO FEO

Contra los agoreros de toda calaña. Contra los optimistas de toda región. Contra unos y contra otros. A favor de unos y a favor de otros. La realidad dice: se llevó a cabo el XII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Y nadie perdió la vida. El balneario turístico fue un hormiguero bullicioso durante diez días. Con todos los inconvenientes, olvidos y desórdenes que se presentaron antes y durante. Así y todo, se hizo. Hubo de todo. Lo bueno, lo malo y lo feo.

Lo bueno. En primer lugar y que realmente importa: el público fue al cine. Más allá de las entradas baratas (\$ 3.- la general, \$ 1,50 para estudiantes y jubilados), que haya espectadores a las dos de la tarde un día de semana, haciendo cola bajo el sol o bajo la lluvia, no se ve todos los días: casi 90.000 personas fueron a las nueve salas de proyección. Segundo: la cordialidad de los marplatenses (casi trescientos voluntarios aportando tiempo y amabilidad). Tercero: la gran variedad de propuestas cinematográficas. Sin películas *top*, pero sí gratas sorpresas. De las doce secciones hay que destacar *Contracampo* (coordinada por Nicolás Sarquís), y *La mujer y el cine* (preparado por Martha Bianchi y Anamaría Muchnik). Cuarto: el diario oficial del Festival editado por el matutino La Capital. Mención aparte para el excelente Catálogo Oficial preparado y escrito por el colega Claudio Minghetti, muy bien diseñado por Juan Lobianco. Uno de los pocos orgullos para mostrar al mundo.

Lo malo. La desorganización en casi todas las secciones. Muchos de los inconvenientes que hubo pudieron evitarse con personal idóneo. No se entiende la pérdida de credenciales y acreditaciones, el porqué periodistas e invitados no tenían alojamiento (o al segundo día de llegar debían dejar su habitación. Caso emblemático: el crítico uruguayo Homero Alsina Thevenet, Jurado de la Fipresci). Cambios de programación, films que no llegaron a tiempo, algunos sin subtítulo. La lavada de manos de varios integrantes de la organización, que no se hacían cargo con la explicación típica de estas pampas: "no es mi responsabilidad". Actitudes absurdas de encargados de la Gerencia Operativa. Dos ejemplos: un colega uruguayo tratando de resolver su estadía -ya convenida previamente- se queja porque no puede ir a conferencias de prensa ni a ver películas. Respuesta del Gerente Ejecutivo: "en el catálogo del Festival están todas las películas" (¿?). Quien ésto escribe, con el mismo problema y frente a la misma persona. Periodista: "Si tengo pasaje para el domingo, vales de comida hasta el sábado, debe haber un error" (con respecto a tener que dejar la habitación el jueves previo). Respuesta: "Sin duda hay un error, tendrá que adelantar su fecha de vuelo. Aquí en el piso de abajo hay una oficina de Aerolíneas y le solucionan el trámite" (¿¿¿??). Desplantes, gritos y falta de respeto a cualquiera. Invitaciones "selectivas". Proyectoros que se pinchaban, operadores que no sabían diferenciar el cinemascopio con la pantalla panorámica.

Lo feo. El hecho vergonzoso sufrido por el gran iluminador mexicano Gabriel Figueroa (fotógrafo de Buñuel y el "Indio" Fernández), quien no tenía su habitación correspondiente y, con 89 años encima, se tomó el primer avión de regreso. El no envío de las invitaciones formales y el pasaje cerrado ida/vuelta a varias personalidades, quienes no aparecieron ni estaban enfermas, como se dijo (Diego Galán, director del Festival de San Sebastián; Mirtha Ibarra, quien iba a presentar un homenaje a su marido fallecido, Tomás "Titón" Gutiérrez Alea). La absoluta falta de coordinación. El nulo material de prensa de los films que se exhibieron, salvo contadas excepciones.

En 1997, Mar del Plata (la Argentina) volverá a ser sede de un Festival. Para mantener la Categoría "A" habrá que mejorar. Seguramente varias cabezas rodarán. Queda un año para la autocritica. Para que haya mayor apoyo empresarial y sponsors. Si vienen luminarias *top* o no, es lo de menos. Sí sería interesante tener algún nombre de prestigio cinematográfico y no tanto desfile del PAMI. Pero a no sufrir. No ardió Troya ni tronó el escarmiento. Claro que más de uno lo merece. El que tenga que dar un paso al costado que lo dé, el que tenga que dar la cara que la muestra, y el que esté libre de pecado que arroje la primera película.

Fernando Brenner

El día de la marmota

Elegí no ir a Mar del Plata porque me parecía, y me parece, el típico circo menemista. Por eso, no tiro la primera película (como pretende Brenner) pero sí tiro las primeras palabras.

En Hechizo del tiempo, una misma situación diaria se repite invariable, en tanto se celebra "el día de la marmota". La primera imagen que tuve del Festival fue azarosa, por canal 9 haciendo zapping: una vieja ridícula con las tetas al aire (Lollobrigida), junto a un no menos absurdo anfitrión disimulando su falta de elegancia bajo trajinados afeites, y el tic incansable de estirar los puños de su camisa (el Presidente). Escena repetida, reproducción grotesca de otra ocurrida 42 años atrás: la misma tana y Perón, éste ciertamente más campechano y, a su manera, menos grosero.

Los días siguientes informaron en cuotas lo que Brenner pone en su síntesis. Y más: denuncias de Lanata sobre manejos turbios con la guía del Instituto en favor de una Fundación también presidida por Mahárbiz, obsecuentes que ponían la cara en el festival mientras Roque Fernández intentaba quedarse con el 50% del presupuesto del INCAA, más vejatorios, más denuncias (ahora sobre el uso económico de los pasajes y de la hotelería, y también sobre el Complejo Tita Merello), "gente del medio" picoteando las migajas que les permitía seguir en la huella sin huella de su cine, y ¿periodistas? amarillos alimentando su inserción en el mundillo del poder, sin pudor y haciéndose los boludos.

Desde hace un par de años, cuando pude ver Hechizo del tiempo, sostengo que la Argentina vive en perpetuo "día de la marmota", esa maldita repetición inconsolable.

Roberto Pagés

Para mirarlas por TV

El dorado, dirigida por Howard Hawks. Con John Wayne, Robert Mitchum y James Caan. (*Cine 5, de Cablevisión, martes 3/12 a las 12:50 y 18:50*)

En 1958, Howard Hawks filma *Río Bravo*, una de sus tantísimas obras maestras. Más que una película, se puede hablar de un compendio de la obra de Hawks hasta el momento: por las situaciones de los protagonistas, por los caracteres de todos los personajes y por el estilo "aparentemente" impersonal pero inconfundible del director. Para el recuerdo, una hermosa Angie Dickinson, Dean Martin en el papel de su vida, y la presencia única de John Wayne.

Unos pocos años después, Hawks emprende la remake de su propia película (con algunas variaciones) y nos volvemos a encontrar con Wayne, aparece un joven James Caan, la presentación de un par de sus típicas heroínas: temperamentales, emotivas, pasionales, y una actuación de Robert Mitchum que más que genial es milagrosa.

La reacción primera que suscita *El Dorado* es preguntarse cómo puede ser posible filmar la remake de una obra maestra y superarla.

Si esta apreciación fuera correcta, el secreto no tan secreto consiste en tener el talento para perfeccionar la propia perfección de una obra. Grande, enorme.

Para los que ya la vimos, *El Dorado* es una película de visión infinita. Para los todavía no afortunados, una cita ineludible con un film imprescindible.

Sierra alta, dirigida por Raoul Walsh. Con Humphrey Bogart e Ida Lupino. (*Cine 5, de Cablevisión, jueves 12/12 a las 11:00 y 16:00*)

En su extraordinario documental referido a los 100 años del cine, Martin Scorsese dedica un fragmento a analizar la obra de Walsh y habla de *Sierra alta* en particular. Leamos lo que dice: "...los géneros jamás fueron rígidos. Los cineastas creativos no hacían más que expandir sus límites. Este era un arte clásico donde la expresión personal está estimulada en vez de inhibida por la disciplina. Como por ejemplo Raoul Walsh, el discípulo más talentoso de Griffith. Sus mejores películas eran variaciones de unos cuantos temas y personajes. La figura del buen delincente, por ejemplo. Jesse James lo inspiró una y otra vez.

En *Alta sierra* no se estaba de parte de la policía o de la gente normal. Se estaba de parte del delincente y se sabía que no tenía salvación cuando perdía a la única persona que lo quería (...). Al final de sus memorias, Walsh cita a Shakespeare, su inspiración constante: 'todos los hombres hacen muchos papeles en su vida'. Esto es cierto del propio Walsh pero también de sus personajes explosivos. Estos delincentes eran gigantes. Estaban más allá del bien y del mal. Sus ansias de vivir eran insaciables aunque sus acciones precipitan sus destinos trágicos. El mundo se les hacía demasiado pequeño y Walsh, a menudo, les daba un campo de batalla cósmico".

Hasta aquí, la palabra de Scorsese. Queda por agregar que el estilo seco y arrollador de Walsh, un verdadero vendaval cinematográfico, aparece en *Sierra alta* (que tiene guión de John

Huston) en todo su esplendor. Y que las estupendas actuaciones de Bogart y Lupino están a la altura de la obra; esto es, una carnadura esencial de los protagonistas, acorde a un film que es paradigma de una forma de hacer cine que lamentablemente no existe más.

Pablo Ventura

Cine Nacional

Las aguas bajan turbias, dirigida por Hugo del Carril (1952). (*Space, martes 24/12 a las 17:30*)

Rodada en el Alto Paraná, en los alrededores de Oberá (Misiones), bajo un calor insoportable, la película más entrañable y famosa de Del Carril se abre con imágenes descarnadas: "las aguas bajaban turbias de sangre...", comenta una voz en off, mientras contemplamos cómo el Río Paraná se va infectando de cadáveres ante la azorada vista de los lugareños.

La novela en la que se basa el film (*El río oscuro*) y el nombre de su autor, Alfredo Varela (militante del partido comunista) fueron convenientemente eliminados de los títulos de crédito, apareciendo sólo Eduardo Borrás como argumentista; sin embargo, el mismo Varela colaboraría desde la cárcel de Villa Devoto en la adaptación a pedido del director. Valentía de éste, de proseguir pese a las trabas con un proyecto demasiado polémico y urticante para la época.

El texto sufrió algunas modificaciones sustanciales, que Del Carril entendió necesarias para agilizar el desarrollo dramático, además de alterar el final en la historia de amor en favor del "happy end" tradicional. Para Del Carril el cine era esencialmente un espectáculo de entretenimiento masivo; por ello, como bien apunta Abel Posadas, "desde esa óptica resultaba inadmisibles para el realizador que el protagonista huyera solo abandonando a la mujer, tal como ocurre originalmente en el *Río oscuro*".

El trabajo que se planteó Del Carril fue, sobre todo, el de acomodar el libro de Varela a su mundo afectivo, a sus preocupaciones temáticas fundamentales, y a su particular lenguaje de ejecución, concertando para ello, de manera coherente, un pequeño prólogo y tres grandes movimientos dentro del film: 1°) El reclutamiento de los mensúes mediante el engaño y las falsas promesas, luego de esa obertura macabra con los cadáveres flotando en el río. 2°) La explotación del hombre por el hombre, la vida de los trabajadores en el infierno del yerbatal bajo el inflexible látigo del capanga, y 3°) La libertad; final éste, controvertido, que muestra y relaciona (no demasiado claro) la unión y formación de los primeros sindicatos en la Argentina. Planteo discutible pero completamente válido si pensamos en las intenciones últimas del director, que no fueron otras que la de mostrar y demostrar cómo esos sindicatos eran dirigidos por los propios trabajadores, sin intervención política de los "de arriba", sin ningún poder demagógico que los manipulara.

Por el mismo tema e idéntica geografía, el modelo que siguió Del Carril fue el de *Prisioneros de la tierra* (1939), precursora película de Mario Soffici que marcó rumbos hacia un cine social auténtico, comprometido con la historia y los gravísimos problemas que debió soportar y soporta el interior del país.

Las aguas bajan turbias tendría una accidentada y espectacular carrera, se convertiría en el título más querido de su autor y en uno de los 10 films argentinos preferidos por la crítica y el público. Del Carril se superaría enormemente como realizador en obras posteriores, pero, por esas cosas imponderables que sólo posee el arte, su nombre siempre estaría ligado internacionalmente a esta recordada y querida película de 1952.

El crack, dirigida por José Antonio Martínez Suárez (1960). (*Space*, martes 24/12 a las 14:30)

En una primera lectura, todo lo que *El crack* propone y ofrece es el debut de un director absolutamente representativo de esa heterogénea camada de jóvenes cineastas que los críticos bautizaron como "la generación del '60". No creo en la pretendida renovación expresiva ni estilística de esa generación, tampoco en las ínfulas de esos críticos e historiadores que la engalanaron como "escuela". Lo confirma la trayectoria en curva ascendente de Martínez Suárez (siempre popular y originalmente clásico en sus opus posteriores) y el descenso e involución de casi todos los demás miembros de esa generación. A nivel conceptual y temático, *El crack* posee hoy (salvando distancias sólo temporales) una vigencia extraordinaria, principalmente por el remodelado **star-system** que se produce e introduce en el mundo futbolístico actual. Por eso interesa, entre otros factores, ver esta opera-prima de un hombre de cine que pasó por todos los estratos de la industria hasta alcanzar la dirección con este primer largometraje, previa incursión en el corto.

Más allá de las influencias neorrealistas, de los postulados estéticos del free-cinema inglés y la nouvelle vague francesa, y de otras eclosiones vanguardistas, confieso mi especial cariño por *El crack*. Por la meticulosa construcción de algunas escenas maestras (todo el comienzo rodado en exteriores del barrio de Saavedra, y principalmente las escenas finales filmadas en el viejo y desaparecido "gasómetro" de San Lorenzo). Por la falta de pretensión temática-abarcativa, tan común en el cine debutante de nuestros días, y también

en aquellos jóvenes del '60, que dividían lo intelectual de lo auténticamente popular sin comprender que ambos pueden asociarse de forma ideal como en este caso específico.

El crack es el soplo filmico de un apasionado del fútbol que es al mismo tiempo un apasionado del cine. La corrupción moral en el universo futbolístico (¿les recuerda algo del presente?), a través de personajes idealmente contruados, nos introduce con directa sensibilidad (y simplicidad de matices plásticos) a un submundo de entretelones y negocios sucios, en donde la "estrella" se cambia, por conveniencia económica, como las fotos de futbolistas efímeros que pasaron, y pasan, por las tapas de la revista de deportes más famosa de la Argentina. La crítica sin moralidad lisonjera, el documento "negro", la denuncia, y la veracidad del testimonio honesto y sincero queda explícito y implícito en *El crack* con contundencia y potencia visual irrenunciables. Martínez Suárez, junto a Favio y el fallecido Lautaro Murúa, superaron ampliamente a sus coetáneos. Mi descubrimiento de Martínez Suárez fue con *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1975), para mí su mejor película, que junto a *Noches sin lunas ni soles* (1984) constituyen lo más preciado de su corta y rica filmografía. Aunque creo que esto último no tiene la menor importancia a la hora de evaluar un film (recuerdo que descubrí el Raúl Walsh recién cuando cumplí 30 años) sobrellevaba, en cambio, esta deuda de reflexión crítica-ética y moral desde 1989 con un amigo y colega de siempre.

Si *Pelota de trapo* (1948) de Leopoldo Torres Ríos, fue la mirada nostálgica del ascenso y declive de un futbolista, *El crack* describe el retrato seco y duro de la caída de un ídolo que no llega a serlo definitivamente por causas extradeportivas.

Conclusión: un pequeño y económico film recomendable por articular uno de los documentos más representativos y mejores de la llamada "generación del '60" y también ¿por qué no? del fútbol argentino. Algo así como un calculado gol de tiro libre del mago Capria.

Gustavo Cabrera
(a un hincha académico)

El Cartero

Estimados amigos: Los vi pasar por la vereda de enfrente y no resistí chistarles y acercarme para comentarles mi última tentación con Cristo. Vi la película tantas veces como crucifixiones tuvo Cristo, no puedo arrancar y creo que ya son como órganos o extremidades de mi cuerpo algunas imágenes y sensaciones de la película. Tengo a Daniel, el pastor sin rebaño, fiel y leal hasta la muerte, tengo al demonio vestido de ángel, a Juan el Bautista que me bautizó y me besó (como a Cristo) con el mejor beso de mi vida, indescriptiblemente un beso de amor, a María con la cual me relacioné con amor extremo y sensual, soy hijo de María y María sin hijo, por momentos desconcertada, pero sublime y pura y soy la piel de Judas cueste lo que cueste, con coraje y sin arrepentimientos y soy Cristo tentado, pero obediente, con o sin cruz, con y sin diadema.

Cristo también estuvo en dos veredas, en ésta y la de enfrente, por suerte (gracias a Dios) se quedó en la de enfrente.

Daniel Omar Cignallo, Capital

Domingo, primera noche en el Gran Splendid. La unanimidad en el desborde de elogios por parte de los críticos no me olía bien. Pero... éramos varios y acordamos ir a ver Antes de la lluvia. Por si acaso, alerté: "Este puede ser un acto suicida". Con las entradas en la mano, empezó el desfile: Gra Borges, Josefina Robirosa acompañada por Patricio Lóizaga, una novelista célebre por preferir los perros a los hombres... "Mmm -me dije-, esto viene muy artísssstico..."

Nos sentamos cuando empezaban las primeras imágenes, modosamente recortadas de Zorba el Griego y de Mediterráneo. No había pasado mucho cuando uno de mis amigos anunció que se le cerraban los ojos. Estoy cansado, se excusó tímido y se fue. Los demás aguantamos, por eso de respetar a otro que le estuviera gustando (qué mal dice eso de lo que pensamos de los amigos).

Pero cuando termina el casi soportable primer acto empieza un caos indescriptible, insoportable, incomprensible. Ahí, nos fuimos. ¿Cómo habrá terminado todo? Nunca lo sabré ni me importa. Solo lamento los 7 pesos. Según dicen, Milcho Manchevski tiene una habilidad: hace buenos videoclips. Creo que tiene otra, muy superior: sabe cómo engañar a los críticos. Aunque, ¿será tan difícil?

Félix Callejo, Vte. López

LA PUBLICIDAD, ¡JA! ¡JA! ¡JA! ¡JA!...

En el mundo que John Carpenter imaginó en *Sobreviven* existían unos extraños lentes oscuros que permitían ver las verdaderas intenciones de los afiches publicitarios, así como reconocer a los verdaderos enemigos. **Consuma, Duerma, Mire T.V.**, martillaban las gigantografías groseras que de gratuitas no tenían nada, y donde todo adorno estético había perdido la suprema importancia de la cual suele revestirse la publicidad para abrirse paso a codazos en un rincón del arte.

En el mundo que supimos conseguir todo está en su exacto orden, lo que no es una buena noticia, ya que no circulan, tampoco, mágicos anteojos de sol para arrancarle la piel a la trampa.

Pelota de trapo

"Ya se va, Picasso ya se va...", con la inocencia de un chico y la indiferencia de un cretino, un obrero atraviesa la sala de un museo que está siendo ¿revalorizado?. Otro le explica, a un supuesto Dalí, que "lo bajan" porque no está en un buen momento. Esto pareciera ser en primera instancia la revancha del fútbol, que mirando a los ojos del arte dice con su boca llena de sueño del pibe: Yo soy el único atractivo. Pero esta teoría no es suficiente: ¿Qué sabe el fútbol de revanchas que excedan el ámbito de la cancha o el color de la camiseta?

Parece ser que los que saben de esto son los dueños de la pelota, los que hacen jueguito con un negocio redondo. Parece que va teniendo más sentido, entonces, que se manden a "bajar" las obras de arte, que se cuelguen otras cosas, que se instaure lo efímero, que nos avisen, dos segundos antes del partido, que vamos a muerte súbita.

Alguien elevó en Londres (hace más de un siglo) a los afiches sobre jabones Pears a la categoría artística de "cuadros para pobres". Inútil será aclarar esta anécdota, espero.

Relaciones peligrosas

Después de no ansiar otra cosa más que la lobotomía, tras tandas enteras intentándonos hacer elegir entre una u otra AFJP, fuimos sorprendidos por lo que pareciera ser la segunda parte del

plan, las ART.

Hace unos años, una publicidad de seguros mostraba a una familia despidiéndose del padre fallecido de forma más que inusual. Cada uno de los integrantes arrojaba a la fosa las propiedades del difunto. La voz en off, explicaba, más o menos, la idea de que no es necesario desprenderse de estas cosas por un detalle tan pequeño como la muerte. Esto provocó, en la sociedad de entonces, grandes desgarramientos de vestiduras y, aunque no lo recuerdo con exactitud, podría apostar a que fue levantada del aire por ofender la moral de dulce de leche de la burguesía exagerada.

En la sociedad de hoy, parece no haber alarmado a nadie el hecho de que un obrero que trabaja en el recontra vigésimo segundo piso se resbale del andamio, se le escabulla de las manos a su compañero en un momento más que dramático, e inexorablemente empiece su caída hacia la muerte. Pero esto recién empieza: de esa muerte, lo salva un paracaídas.

La pregunta forzada es: ¿quién se salva? ¿El obrero o el empresario? ¿Un paracaídas cosido a la espalda de cada uno, o las condiciones de trabajo necesarias para que el accidente no tenga ni siquiera la oportunidad de ser?

La respuesta obligada (ya se los escucha), será que el plan de marketing de esta campaña publicitaria nunca tuvo puestos los ojos en el obrero, que de hecho es publicitariamente correcto, ya que se trata de un servicio que comprarán los empresarios; explicarán una y otra vez, entenderé todas y cada una de sus razones de mercado, tan lógica y paciente como puedo llegar a ser. Pero, insisto con que ése no es mi punto. Es tan sólo tener la impresión de que, en la mesa donde el publicista y el empresario discuten su campaña, la dan vuelta, la observan, la ponen a prueba, la exorcizan... precisamente en esa mesa de disección el sapo es el obrero.

En *Sobreviven*, la película que abrió este fuego, era una Organización de Resistencia quien repartía los lentes y fue un obrero común-y-corriente, quien desbarató la trama del engaño.

No sé si correremos con la misma suerte. Quien quiera ver que vea, y el que no, que siga mirando.

Adriana Ramírez

FILMOTECA BUENOS AIRES - UN PARAÍSO CINÉFILO

"El esfuerzo que estamos haciendo por recuperar el cine hasta el último fotograma lo hace muy poca gente" (Octavio Fabiano)

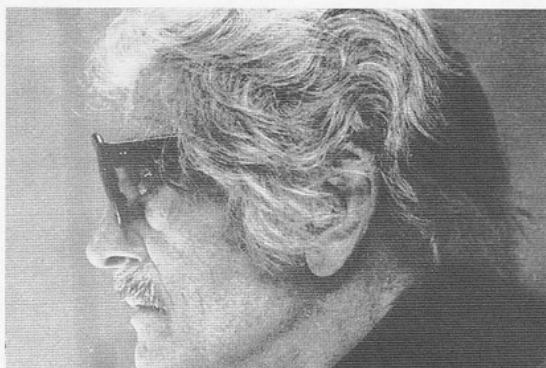
Los cinéfilos locales conforman una raza sufrida. La miopía de los distribuidores que eligen qué estrenar y qué no con criterios por lo menos discutibles y la imposibilidad de volver a encontrarse con grandes películas de todos los tiempos, componen un panorama desalentador.

Dentro de este desierto hay algunas excepciones. La más notable es la **Filmoteca Buenos Aires** y sus funciones en el cine Maxi 2 (Carlos Pellegrini 657). Heredera del espíritu y de algunos integrantes del glorioso Club de Cine, **Filmoteca** es un paraíso para cualquier cinéfilo interesado en descubrir algún film perdido o interesado en reencontrarse con alguna obra maestra.

Las ventajas del Maxi 2 son varias. Primero el criterio para elegir el material que se exhibe. Como dice Octavio Fabiano (responsable del proyecto) "el criterio es el no criterio". Las más diversas obras desfilan en la abundante programación mensual: de Scorsese a Fellini, de Wenders a Corman, de Lang a Hitchcock y una lista interminable. Fabiano abandona sus preferencias y busca satisfacer los gustos más diversos. Otra ventaja es la sala. Habitados a recorrer salas pequeñas y con deficiencias técnicas de la mayoría de los cineclubes, el cinéfilo local se encuentra en el Maxi con gran calidad de proyección, sonido impecable y butacas cómodas. En el mes de diciembre se lanza una suscripción de socios: \$15 mensuales que permiten acceder a todas las funciones, incluyendo las exclusivas de martes y miércoles. Un nutrido catálogo está a disposición de los asociados, que pueden solicitar films para ser incluidos en la programación.

Con una entrada popular (\$3,50) las funciones de **Filmoteca Buenos Aires** en el cine Maxi son un referente ineludible del mejor cine que se puede ver en Capital. Los aficionados, agradecidos.

La yapa



Luis Buñuel, disfrazado

Añadiré que la mayor parte de las intuiciones surrealistas han resultado justas. No pondré más que un ejemplo, el del trabajo, valor sacrosanto de la sociedad burguesa, palabra intocable. Los surrealistas fueron los primeros que lo atacaron sistemáticamente, que sacaron a la luz su falacia, que proclamaron que el trabajo asalariado es una vergüenza. Se encuentra un eco de esta diatriba en *Tristana*, cuando "don Lope" le dice al mudo:

- Pobres trabajadores. ¡Cornudos y apaleados! El trabajo es una maldición, Saturno. ¡Abajo el trabajo que se hace para ganarse la vida! Ese trabajo no dignifica, como dicen, no sirve más que para llenarles la panza a los cerdos que nos explotan. Por el contrario, el trabajo que se hace por gusto, por vocación, ennoblece al hombre. Todo el mundo tendría que poder trabajar así. Mírame a mí: yo no trabajo. Y, ya lo ves, vivo, vivo mal, pero vivo sin trabajar. (...)

Conservé mis simpatías por el partido comunista hasta finales de los años cincuenta. Después, me fui alejando cada vez más de él. El fanatismo me repugna, dondequiera que lo encuentre. Todas las religiones han hallado la verdad. El marxismo, también. En los años treinta, por ejemplo, los doctrinarios marxistas no soportaban que se hablase del subconsciente, de las tendencias psicológicas profundas del individuo. Todo debía obedecer a los mecanismos socioeconómicos, lo cual me parecía absurdo. Se olvidaba a la mitad del hombre. (...)

(...) En 1936, el pueblo español tomó la palabra, por primera vez en la Historia. Instintivamente, atacó primero a la Iglesia y a los grandes propietarios, representantes de una antiquísima oposición. Quemando las iglesias y los conventos, matando a los sacerdotes, el pueblo designaba con toda claridad a su enemigo hereditario.

Del otro lado, del lado fascista, los crímenes eran cometidos por españoles más ricos y más cultivados. Eran cometidos -el ejemplo de Calanda puede extenderse a toda España- en mayor número, sin verdadera necesidad, con una frialdad mortal.

Eso me permite decir hoy con cierta serenidad que, en el fondo, el pueblo es más generoso. A nadie se le escapaban las razones que tenía para sublevarse. Si durante los primeros meses de la guerra me horrorizaron ciertos excesos cometidos en el lado republicano (nunca he intentado ocultarlos), muy pronto, a partir de noviembre de 1936, se instauró un orden legal y cesaron las ejecuciones sumarias. Por lo demás, nosotros hacíamos la guerra contra los rebeldes.

Toda la vida me ha impresionado enormemente la famosa fotografía en que, ante la Catedral de Santiago de Compostela, se ve a unos dignatarios eclesiásticos, revestidos con sus ornamentos sacerdotales, haciendo el saludo fascista junto a varios oficiales. Dios y la patria están allí codo con codo. No nos traían más que represión y sangre.

Nunca he sido un adversario fanático de Franco. A mis ojos, no representaba al diablo en persona. Incluso estoy dispuesto a creer que evitó que una España exangüe fuese invadida por los nazis. Aun en lo que le afecta, dejo lugar a una cierta ambigüedad.

Lo que me digo ahora, mecido por los sueños de mi inofensivo nihilismo, es que el mayor desahogo económico y la cultura más desarrollada que se encontraban al otro lado, en el lado franquista, hubieran debido limitar el horror. Pero no fue así. Por esta razón, a solas con mi dry-martini, dudo de las ventajas del dinero y de las ventajas de la cultura.(...)

El ateísmo -por lo menos, el mío- conduce necesariamente a aceptar lo inexplicable. Todo nuestro Universo es misterio.

Puesto que me niego a hacer intervenir a una divinidad organizadora, cuya acción me parece más misteriosa que el misterio, no me queda sino vivir en una cierta tiniebla. Lo acepto. Ninguna explicación, ni aun la más simple, vale para todos. Entre los dos misterios, yo he elegido el mío, pues, al menos, preserva mi libertad moral.

Se me dice: ¿Y la Ciencia? ¿No intenta, por otros caminos, reducir el misterio que nos rodea?

Quizá. Pero la Ciencia no me interesa. Me parece presuntuosa, analítica y superficial. Ignora el sueño, el azar, la risa, el sentimiento y la contradicción, cosas todas que me son preciosas. Un personaje de *La Vía Láctea* decía: "Mi odio a la Ciencia y mi desprecio a la tecnología me acabarán conduciendo a esta absurda creencia en Dios". No hay tal. En lo que a mí concierne, es incluso totalmente imposible. Yo he elegido mi lugar, está en el misterio. Sólo me queda respetarlo.

La manía de comprender y, por consiguiente, de empequeñecer, de mediocritizar -toda mi vida, me han atosigado con preguntas imbéciles: ¿Por qué ésto? ¿Por qué aquéllo?-, es una de las desdichas de nuestra naturaleza. Si fuéramos capaces de devolver nuestro destino al azar y aceptar sin desmayo el misterio de nuestra vida, podría hallarse próxima una cierta dicha, bastante semejante a la inocencia.

Luis Buñuel

Mi último suspiro - Plaza & Janés

Cine y Literatura por Gustavo Cabrera

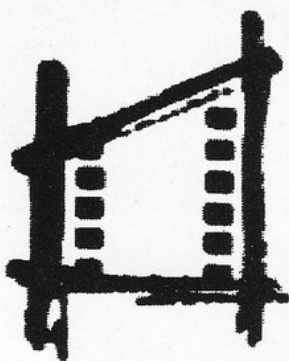
CURSO INTENSIVO

Espacio, Tiempo, Sonido y
Géneros cinematográficos

Consultas

Lunes a Viernes a partir de las 22 Hs.

Tel. (01) 502-7694



UNIVERSIDAD DEL CINE

ADHESIÓN A LA PUBLICACIÓN DE
"LA VEREDA DE ENFRENTÉ"
POR SU APORTE A LA DIFUSIÓN DEL
ARTE CINEMATOGRAFICO
EN LA ARGENTINA

Pje. J. M. Giuffra 330 (1064) Buenos Aires - Argentina
Tel/Fax: (+54.1) 300-1407/1413/1581/1583 Fax: (+54.1) 782-0473
Piedras 1052 (1070) Buenos Aires - Argentina
Tel: (+54.1) 300-0178/2802/2812/2873
(+54.1) 307-8189/9595
Correo electrónico: universi@cine.satlink.net
Internet: ucine@server.sminter.com.ar

La Vereda de Enjrente - Colección - N° 5

Rhett: Hay una cosa que sé, y es que te amo, Scarlett. Mientras tú y yo y el tonto mundo entero está rompiéndose en pedazos, te amo, porque somos parecidos... destinos malos, nosotros dos. Egoísta y veraz, capaz de ver las cosas en el ojo y llamarlas por su nombre correcto.

Scarlett: No me abrasces así.

Rhett: Scarlett, mirame. Te amo más de lo que amé alguna vez a una mujer. Esperé más por tí que lo que esperé por cualquier mujer.

(él besa su frente)

Scarlett: Dejame sola.



LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ
(GONE WITH THE WIND)
CLARK GABLE Y VIVIEN LEIGH
1939