

La **Pasión**
por el
CINE

La Vereda de Enirente

Año I - N° 6 - Marzo 1997 - \$ 6.-

Director: Roberto Pagés

LOS HERMANOS COEN

FARGO

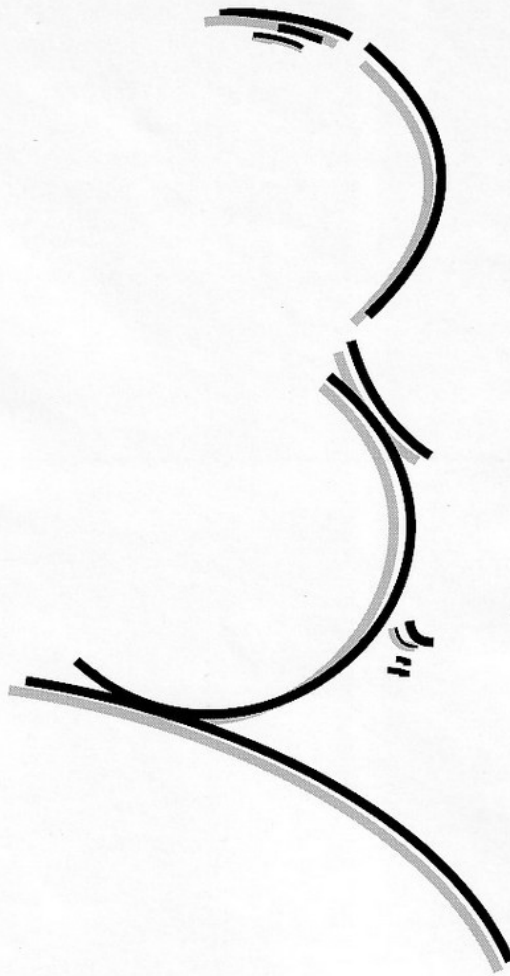


MIKE LEIGH
SECRETOS Y MENTIRAS

LARS VON TRIER
CONTRA VIENTO Y MAREA

MILOS FORMAN
LARRY FLYNT

TIM BURTON
LA FELICIDAD DEL BABIECA



La Vereda de Enjente 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, Soledad Isola, Pablo Valle, Ernesto Heimberg** y **Antonio Palau**. Dibujos de **Raúl Perrone**. Diagramada y compuesta por **Oscar Pagés**. Diseñada por **Oscar y Roberto Pagés**. Servicios periodísticos de **Fernando Brenner**.

Crítica: *Show Girls* (pág. 3) - *Evita* (pág. 4) - *Secretos y mentiras* (pág. 6) - *Contra viento y marea* (pág. 8) - *Larry Flynt, el nombre del escándalo* (pág. 11) - *El callejón de los milagros* (pág. 12) - *Marcianos al ataque* (pág. 14) - *Romeo y Julieta* (pág. 16) - **Comentarios:** *Eso que tú haces* (pág. 18) - *El rescate* (pág. 19) - *Matilda* (pág. 19).

De fondo: *A propósito de Fargo* (pág. 22).

Notas: *Evita en París* (pág. 4) - *La felicidad del babioca* (pág. 15) - *Bestia Pop* (pág. 17) - *África* (pág. 20) - *Los recuperadores* (pág. 27).

Semblanzas: *Trintignant existe* (pág. 20).

Reportajes: *Ana Poliak y Marcelo Céspedes* (pág. 26) - *Víctor Bailo y Daniel Stefanello* (pág. 28).

Reflexiones: *Muerte y redención* (pág. 30) - *¿Qué es el "Mac Guffin"?* (pág. 32).

Polémicas: *Malasangre/El Hecho y el Comentario* (pág. 34).

Fotogramas: *De acá* (pág. 35) - *De allá* (pág. 36)

Para mirarlas por TV: (pág. 36).

La yapa (pág. 38) - **Para coleccionar** (pág. 40)

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

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

PAUL VERHOEVEN: AUTOBIOGRAFÍA

por Lucio Schwarzberg

Paul Verhoeven era un director holandés (*El soldado de Orange, El cuarto hombre*) con inclinaciones místicas y gustos un poco perversos. Dos actores "raros" -Rutger Hauer y Jeroen Krabbe- le deben su fama internacional a esa estética retorcida de Verhoeven.

Un día, Verhoeven viajó a los EE.UU. a filmar *El vengador del futuro* con Schwarzenegger. Además de exitosa y divertida, la película resultó una buena reflexión -entre pesimista e irónica- sobre la memoria, la identidad, los mundos imaginarios, la manipulación social, el futuro de la humanidad. (Algunas vueltas de la trama parecían la adaptación de algún relato inexistente escrito por Borges o por Bioy o por Cortazar.)

Verhoeven ya no volvió a filmar en Holanda. Hizo *Bajos Instintos* y, finalmente, *Show Girls*.

Show Girls es su autobiografía: es la biografía cínica y burlona de un hombre que -al revés de San Agustín- decide abandonar la búsqueda de Dios, la actitud mística y la visión torturada de la vida para dedicarse a juntar plata.

Verhoeven es, en este caso, una joven bailarina -una ex prostituta arrepentida- que llega a Las Vegas a redimirse: quiere ser artista. Así comienza, con ese punto de partida desopilante, *Show Girls*.

Lo que sigue es una historia desconcertante, en la que Verhoeven se toma en joda toda la retórica cinematográfica -la suya y la de Scorsese- sobre el pecado y la caída. "¿Mística?" parece preguntarse Verhoeven con sorna. "Pero, no. Histeria". Mientras la buena chica es desnudista en un cabaret de segunda, no se acuesta con nadie pero coquetea con varios. Va de visita a la casa de un buen amigo negro -un joven que sueña con ser coreógrafo de verdad-, y lo calienta. Se deja acariciar, se deja meter los dedos en el

sexo, se deja oler el flujo menstrual y, finalmente, a secas, lo deja. Es decir: no se deja. "¡Eh, tengo toallas!" le grita el muchacho cuando ella se está yendo (a su casa). Pero no hay caso.

¿Y cuándo se deja? Se deja cuando encuentra al ejecutivo de un casino capaz de convertirla en estrella porno. (La intencionada cursilería de la escena erótica en la piscina iluminada con palmeras de neón es graciosísima.) Por supuesto, la muchacha triunfa.

¿Hay castigo por tanto pecado? No, que va a haber, si así se hacen las cosas. Lo que no se debe hacer es abstenerse por pruritos morales: la amiga íntima de la bailarina es una costurera que da el mal paso. Una modista teatral (modista de actrices desnudistas) que se mantiene en abstinencia sexual durante seis meses. Por fin decide acostarse con un ídolo de la canción. Acostarse porque le gusta, porque lo desea. El tipo resulta un psicópata perverso que le rompe la cara a trompazos, la hace violar por sus dos guardaespaldas y la manda al hospital. En *Show Girls* sólo se castiga la falta de ambiciones y la ingenuidad.

Película cínica, desfachatada, sin pretensiones e inmoral como pocas -fundamentalmente porque viene envasada en un *packaging* de dos horas de entretenimiento-, es comprensible el escandalete que produjo en los EE.UU. También es comprensible que aquí no haya tenido ninguna trascendencia. ¿De qué nos vamos a asustar? ¿De una película en la que triunfan los malos y en la que los buenos son boludos? Vamos.



Paul Verhoeven, según Lucio

Ídem, EE.UU., 1995. Dirigida por Paul Verhoeven. Guión de Joe Eszterhas. Con Elizabeth Berkley, Kyle MacLachlan y Gina Gershon. Fotografía de Jost Vacano. Música de David A. Stewart.

¡A LA MADONNA!

por Julio Orión

Quizá sea mucho pedir, pero nadie debería intentar ver en esta película una biografía de la persona llamada María Eva Duarte de Perón, que cogobernó la Argentina hace cinco décadas. Pero *Evita* tampoco podría aspirar a ser la biografía de cualquiera de las míticas Evas (Evita para sus admiradores, la Perona para sus adversarios) que quedaron en el imaginario colectivo desde las 20.25 del 26 de julio de 1952: ni el hada de los descamisados creada por la oficina de propaganda de Apold, ni la revolucionaria desmelenada que se inventaron los montoneros, ni la ostentosa primera dama cargada de

piedras preciosas denostada por la clase media opositora.

Nada de eso. *Evita* es solamente una nueva versión de la adaptación musical que hicieron Andrew Lloyd Webber y Tim Rice del libro *La mujer del látigo*, esa criticada y atrevida biografía que escribió Mary Main poco después de la muerte de Eva Perón. Una biografía cargada de elementos caprichosos y que, por lo tanto, se alejaba del rigor histórico que después pusieron en sus investigaciones Marysa Navarro o Alicia Dujovne Ortiz.

Sin embargo, tanto el musical como la película *Evita* poseen una fuerza dramática que no existiría si sus autores se hubiesen inspirado en cualquiera de esas obras historiográficamente serias: obviamente, la calidad dramática surge de la exageración (y si no, pregúntele a Shakespeare).

El personaje inspirado en *La mujer del látigo* tiene una riqueza de matices y un cúmulo de contradicciones que no muestran las biografías "serias". Y eso -junto a la altísima performance de Madonna como cantante y actriz- es lo que convierte a la película en una obra sostenida, con un ritmo y un crescendo argumental que logran superar la mediocridad de Alan Parker como realizador.

Esa misma mediocridad hace que *Evita* sea una película de actores, donde hay dos desempeños de primera -Madonna y Antonio Banderas-, junto a trabajos deslucidos o francamente malos -particularmente Jonathan Price como Perón-.

En definitiva, no tiene ninguna importancia saber si Madonna entendió a la Eva Perón real. Porque no hay duda de que entendió a fondo a la Evita que le proponía el argumento del musical. Sumisa y artera, irónica y brutal, trepadora e inmisericorde, el personaje que crea tiene una sensualidad contenida y una duplicidad sólo comparables a las que en la pantalla puede mostrar Sharon Stone.

A mucha distancia de sus anteriores y poco felices incursiones por el cine, Madonna adquiere aquí un protagonismo que empaña al personaje histórico y lo resignifica: a partir de ahora, el nombre Evita no podrá ser separado del rostro de Madonna.

Evita en París

Ver *Evita* en París no fue sencillo. La daban en un solo cine y como iba mucha gente nos recomendaron reservar las entradas por teléfono. La grabación daba un montón de opciones. Intenté reservar para la penúltima función del día, pero la grabación decía que ya no había entradas. Pedí para la última y había. Como la grabación no daba opción para ubicaciones, decidí ir hasta el cine, retirar los tickets y conseguir buenos sitios. Pero no. Cuando llegué, eran las dos de la tarde y lloviznaba, me dijeron que no había llegado el fax con las reservas. Que volviese en una hora. Volví tres horas más tarde, todavía lloviznaba y todavía no había fax. Al menos, me enteré de que las entradas no eran numeradas y que era necesario ir antes para hacer la cola. También me enteré de que, contra lo que decía la grabación, había entradas para la penúltima función. Esperé en un bar y, finalmente, las reservas llegaron. Pero mal. El servicio telemático me atribuía diez entradas en vez de seis cuatro eran infantiles (?). Volví al hotel y una hora antes de la función estábamos haciendo la cola, bajo la llovizna que no cejaba. En la boletería todavía había entradas... Fue en París. Parece que en Buenos Aires instalaron un servicio similar.

J.O.



Madonna es Evita, Banderas, ¿el Che o Phillip Marlowe?

Después de Madonna, la imagen de Eva Perón ya no será la misma, contra lo que piensan esos que han dicho: "Cuando pase la moda Madonna, el mito Evita recuperará su lugar". Pretensión que no es sino una aspiración inútil a no querer reconocer que a un mito se le superpuso otro, mucho más poderoso y penetrante, por obra de la globalización mediática (y si no, pregúntenle a MacLuhan).

En la película, Madonna representa al personaje creado por Lloyd Weber y Rice pero, por sobre todo, es ella misma. La Evita real (la que inspiró *La mujer del látigo*, que a su vez inspiró el musical, que a su vez inspiró la película) queda apagada ante el brillo de la diva. Ahora, Madonna es Evita pero, mucho más, Evita es Madonna.

Porque, por encima de la potencia mediática de su imagen, Madonna resolvió brillantemente el papel, y tomó el personaje hasta el punto de apropiárselo aun fuera de la pantalla. Desde ahora, la imagen ya algo borrosa de la Eva Perón real queda aún más oscurecida por su nuevo rostro fílmico (y si no, pregúntenle al doctor Ara).

Quien quiera leer la película desde la historia argentina perderá el tiempo: ya se sabe cuántas lentes y espejos deformantes hay entre la persona que se llamó María Eva Duarte de Perón y el personaje de la película *Evita*.

Por su parte, Banderas se juega a fondo en un papel difícil: el personaje del Che Guevara en el

musical, caprichosamente convertido en un opositor anónimo en la versión fílmica. Sin embargo, es evidente que Banderas piensa en el Che cuando actúa y así consigue una fuerte presencia que balancea la de Madonna.

Como se habrá notado, prácticamente no se habló aquí de la película como tal. Pero es inevitable, ya que es muy poco lo que se puede decir del trabajo de Parker: no tiene ni una sola idea cinematográficamente interesante. El naturalismo que aparece a cada momento y en cada rincón va a contramano de la esencia del musical, que requiere fantasía, estilo e imaginación (y si no pregúntenle a Gene Kelly).

En la *Evita* de Parker hay resonancias estéticas de *Quien quiera oír que oiga*, de Eduardo Mignogna, aquella modesta e interesante aproximación biográfica a Eva Perón, donde la mirada naturalista era esperable y coherente con la historia que contaba.

Como final, una propuesta contrafáctica: ¿sería mucho pedir que *Evita* se hubiese parecido, aunque fuera un poquitito, a la extraordinaria y alucinante *Romeo y Julieta* de Baz Luhrmann?

Ídem, EE.UU., 1996. Dirigida por Alan Parker. Guión de Alan Parker y Oliver Stone, basada en la obra musical homónima. Con Madonna, Antonio Banderas y Jonathan Pryce. Fotografía de Darius Khondji. Música de Andrew Lloyd Webber y letras de Tim Rice. Producción musical de Nigel Wright. Vestuario de Penny Rose. Coreografía de Vincent Paterson.

LA FAMILIA UNITA

por Gustavo Costantini

Los noventa parecen ser años de una nueva vitalidad para el cine inglés. La obra de directores como Ken Loach -quien se ha consolidado como el referente más importante del cine político actual-, Anthony Minghella -¿un nuevo David Lean?-, Stephen Frears -quien regresó a las islas luego de su paso por Hollywood para recuperar algo de aquel espíritu socialmente crítico-, Danny Boyle -con un sorpresivo éxito masivo- y Mike Leigh -quien finalmente obtuvo un tardío aunque importante reconocimiento- han puesto a los británicos en el centro de la escena. Y con esta (¿)new wave(?) las relaciones humanas, presentadas mayormente desde una perspectiva social que se mantuvo ausente en la cinematografía mundial durante varios años, reintrodujeron una dimensión íntima a las narraciones que parecía definitivamente irrecuperable.

Mike Leigh es uno de los grandes artífices de esta recuperación y quien posee una larga carrera que sale a la luz luego de un extenso período de incubación televisiva. El éxito crítico que cosechó *Naked* logró generar un seguimiento más atento de su producción que culminó con la obtención de la Palma de oro en el último Festival de Cannes. *Secretos y mentiras*, la ganadora indiscutida del certamen (al menos para el jurado), legitimó una serie de preocupaciones comunes a la filmografía toda de su director aunque también presentes en las películas de Loach y -de una manera menos ortodoxa- en el de Boyle. Pero, ¿hasta qué punto el prestigio de estos directores no se sostiene por el manifiesto y progresista interés por lo social (curiosa variación inglesa de la *political correctness*) más que por cualidades intrínsecamente cinematográficas? Habrá que diferenciar entonces lo extracinematográfico que puede constituir un aplauso a las buenas intenciones de lo que claramente constituye un mérito de Leigh como realizador.

Uno de los hallazgos de la puesta en escena es la forma en la que la cámara se aproxima a los personajes y penetra en su sensibilidad sin recurrir a explicaciones torpes -vía voz en off, por ejemplo- y cómo se las ingenia para conciliar momentos de profundo dolor con otros de un controlado sentido del absurdo que relaja la tensión acumulada por la revelación de los secretos a los que alude el título. Leigh es sin duda un gran director de actores y su mirada aprovecha

instantes de las performances a través de planos detalle que reparan en la forma de agarrar una taza de té, en la esforzada contención del llanto, en la forma nerviosa de fumar o en el impacto acusado por la lectura de un documento en el registro civil. Ese sentido de la observación está explicitado en el film a través de un personaje, Maurice (Timothy Spall), un fotógrafo que reconoce el conflicto de las parejas y familias que toman sus servicios y que sabe qué hacer para descontracturar las tensiones y obtener una hermosa foto de apariencia feliz. No es raro que haya un parecido físico entre Spall y Leigh, ya que de alguna manera el actor encarna



Family Group

a un personaje que es un alter ego del propio realizador: el hombre detrás de la cámara que captura instantes que le alcanzan para reconstruir parte de la intimidad de las personas a las que pone frente al objetivo. Este personaje (que parece secundario) es sin embargo el que permite al espectador tomar distancia y entender el complejo tejido de relaciones que envuelven a los integrantes de su familia. Es a su vez una suerte de mediador entre el film y el público, ya

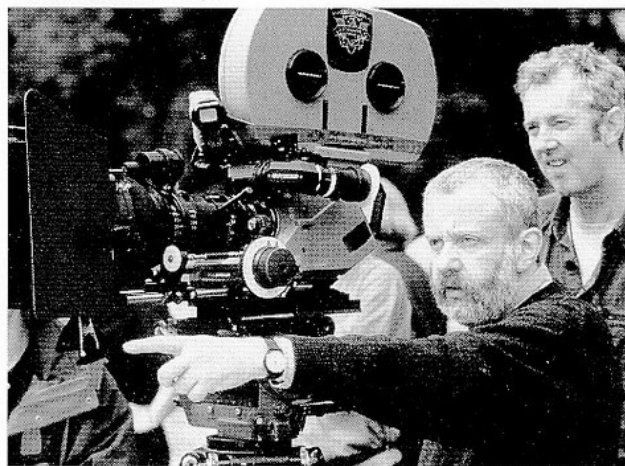
que él mismo se encarga de hacer raccontos que marcan una dirección al relato. Cynthia (Brenda Blethyn), la madre soltera que descubre a su otra hija perdida (fruto de una lejana e inmadura relación adolescente) es el nervio principal de esta historia que no recurre a los golpes bajos pero que no escapa de cierto esquematismo.

El esquematismo de *Secretos y mentiras* se encuentra en un juego de oposiciones que, si bien en algunos casos proviene de la diferencia de clase social y de su consiguiente proyección sobre los caracteres de los personajes, en otros responde a la siempre mal aplicada ley de las compensaciones. La diferenciación económica y cultural entre Cynthia, quien se ubica en la clase media baja, y su cuñada, Hortense, especie de pequeño burguesa, es muy rica en contrastes y provee elementos que le sirven a Leigh para demostrar su habilidad en cuanto al registro de impresiones sensibles: la escena en la cual la cuñada le muestra a Cynthia su casa repara en el orgullo de la dueña por ostentar los pequeños adornos, la nueva alfombra y todas las pequeñas cosas de los pequeños burgueses; mientras tanto, la inocente Cynthia se sorprende de esa acumulación con una mirada a la vez desconfiada (pues no entiende cómo es que su hermano y esa mujer ascendieron socialmente tan rápido) e ingenua (se nota claramente cuando ella les pregunta qué pasó con el auto anterior y por qué tenían uno nuevo, sin llegar a comprender cuál es la necesidad de cambiar y renovar los autos periódicamente más allá de lo que podría tener que ver con la utilidad o los problemas mecánicos). Otra diferenciación interesante la establece entre ella y su hija reconocida, donde contrapone su carácter vacilante con los nervios y el ímpetu de Roxanne; y entre ella y su hija "secreta" se oponen de manera interesante varias cosas: mientras Cynthia es blanca y típicamente inglesa en su origen y costumbres, Monica es negra y ha sido adoptada, manteniendo siempre cierta condición de outsider; sin embargo, Cynthia no ha desarrollado ninguna habilidad o carrera mientras que su hija es optometrista (son muy graciosos los momentos en los cuales Monica dice ser optometrista y debe explicar a todos -a excepción de Maurice y su esposa Hortense- en qué consiste esa profesión). No deja de ser interesante cierto paralelismo entre el fotógrafo y la optometrista: ambos trabajan con el ojo y con las lentes, en definitiva, con la mirada, literal respecto de los materiales con los que trabajan y metafórica respecto de su significado en cuanto a cómo se ve el mundo desde cada lugar (Leigh parece interesarse así en presentar una forma alternativa al crecimiento social y cultural más cercana al humanismo que a la burguesía).

Frente a estos interesantes contrastes, el film también cae en un estéril juego de compensaciones que no contribuye a leer nada relevante sobre los personajes. Mientras Cynthia es madre soltera, Hortense está casada con su hermano y con éste simulan ser el matrimonio perfecto (aunque se insista en la mutua insatisfacción); pero Cynthia es madre (dos veces) y su cuñada está imposibilitada de dar a luz. Mientras Monica celebró su cumpleaños en soledad, Roxanne es

agasajada con una fiesta a la cual ella es invitada. Mientras Cynthia es una simple trabajadora, su hija secreta es una profesional con cierto aire de sofisticación. Por último, mientras Monica está sin pareja y se muestra solitaria, sus dos hermanastras (la de su familia adoptiva y Roxanne) muestran una vida amorosa y sexual activa. En definitiva: el que es próspero económicamente, carece del beneficio de la paternidad; el que ha sido abandonado y luego adoptado obtiene el beneficio de la cultura y de la intelectualidad que sus padres biológicos no poseen (al menos su madre), etc.

Mike Leigh en lo suyo



Sin embargo, estos planteos especulares un tanto esquemáticos (si se quiere llegan hasta enunciarse respecto de las casas en las cuales habitan los personajes) y el aire de torpe catarsis que adopta por momentos la instancia de las "revelaciones" (con escenas de gritos y de posterior reconciliación incluidas que consagrará a la nueva "familia unita") que recuerdan ciertos vicios del cine psicologista de los '70, se diluyen si se presta atención a la sutil manera de exponer la interioridad de los caracteres, los conflictos, las angustias, las alegrías, sin recurrir a ninguna forma de didactismo o de sentencia moralizante. Allí está la potencia de Mike Leigh, potencia que quizá no alcance a justificar el prestigio que su figura ha adquirido recientemente, más cercano al reconocimiento de las buenas intenciones (equivalente al caso del progresismo de Loach) que a lo demostrado en la totalidad de su obra cinematográfica.

Secretos y mentiras es una pequeña pero resplandeciente luz cálida en el gélido paisaje del cine de los '90 y, más allá de la presencia de ciertas convenciones agotadas, constituye un aggiornamiento para un cine que pretende adentrarse en la sensibilidad humana, sin solemnidad y con gran ternura. Y lo consigue.

a Pedro Wolkowicz

Secrets and Lies, Gran Bretaña, 1995. Escrita y dirigida por Mike Leigh. Con Brenda Blethyn, Timothy Spall, Phyllis Logan y Claire Rushbrook. Fotografía de Dick Pope. Música de Andrew Dickson.

EL MOVIMIENTO FALSO

por Roberto Pagés

En 1962, en Mar del Plata, Joseph von Sternberg alertaba sobre las verdades generalizadas. Refiriéndose al cine norteamericano decía que en cualquier lugar que estuviese -Madrid, Tokyo, Nueva York o Buenos Aires- escuchaba que el cine de ese país era malo. Concluía: "Una verdad tan generalmente aceptada debe ser necesariamente falsa".

Contra viento y marea, escrita (rezan los títulos) y dirigida por el danés Lars von Trier ha sido unánimemente reconocida como una obra maestra. Acá y en cuanto festival internacional se presentó. ¿Tendría razón Von Sternberg?

Puntualicemos.

1. Por los años de Von Sternberg en Mar del Plata estaba de moda la *nouvelle vague* francesa. Jean-Luc Godard -uno de sus representantes- inventaba formas distintas de presentar los títulos de sus films. Hasta llegó a firmar "un film de Jean-Luc -le cinéma-Godard". Una de esas variantes usa Von Trier cuando imprime el título sobre inmensas letras con su nombre.

2. La necesidad se hizo virtud con la *nouvelle vague*, como antes lo había hecho el neorealismo italiano. El uso de la cámara en mano y su natural consecuencia -aire de documental o de noticioso, como si lo sucedido a los personajes en los lugares públicos pudiese pasarles a cualquiera de los espectadores- se hace afectación en Von Trier, relleno o -contrario sensu- ropaje para el vacío. Esto lleva a otra cuestión:

3. Godard decía que un travelling es una cuestión moral. Es decir: un travelling, un primer plano, un plano general, una panorámica, es una elección de la mirada sobre el mundo. Von Trier bambolea su cámara durante más de dos horas y media interminables, a la salida de la iglesia, en las calles, sobre el mar, en la plataforma marina, en los cuartos, a veces en foco y en otras haciendo foco durante la toma, cuando la protagonista camina, cuando habla por teléfono, cuando hace el amor, cuando viaja, cuando está sentada, y también cuando su marido y sus amigos trabajan, suben al helicóptero, se bañan. Cuando Godard filma la hiperquinética vida de Belmondo en

Sin aliento justifica la cámara en mano, pero cuando hace *Vivir su vida* se aquieta, salvo en los flippers, en la calle y en la escena de la seducción en el billar. Von Trier, en cambio, no distingue -o no le importa- el momento, salvo en la iglesia cuando ella habla con Dios y Dios (que también es ella) habla con ella misma. Esto último no se entiende bien pero en la película es peor por ridículo: cuando habla a Dios, ella levanta los ojos, cuando es Dios que habla (por boca de ella) los baja y enronquece su voz. No hay diferencia notoria entre este recurso y los de cualquier telenovela con

Hablando con Dios, y la florcita



Andrea del Boca, salvo que la actriz del film es literalmente extraordinaria. En cuanto al movimiento continuo, el film más que dirigido por Von Trier parece realizado por Débora del Corral o el equipo de producción de Pergolini.

4. Godard, se dijo, hizo *Vivir su vida*, y entre otras cosas, dividió la historia en doce capítulos. Von Trier hace lo mismo, en ocho, creo. No sólo está la copia alevosa sino que en el enunciado de los capítulos se magnifica la posición de uno y otro frente al cine y frente al espectador. Godard informa escuetamente sobre los lugares y algunos hechos -la calle, en el bar, los flippers, en el cine, Poe, Juana de Arco...; Von Trier explicita: sobre lo que le pasa a su heroína, lo que les sucede a los otros y lo por venir, llegando al paroxismo en el último, "el sacrificio de Bess". El espectador puede estar tranquilo: si no se aviva que Bess se sacrifica el cartelito ya se lo anunció para que lo entienda.

5. ¡Escrita un corno por el danés!. Esta película ya fue escrita en los años sesenta por Jean-Luc Godard y se llama, otra vez, *Vivir su vida*. En Godard, Naná (Anna Karina, maravillosa) "se presta a los demás para darse a sí misma", como reza la cita de Montaigne que abre el film. En la travesía, Naná -devenida prostituta por necesidad- conserva una virginal inocencia y, por amor, es elevada por Godard a la categoría de santa, una Juana de Arco (de Dreyer) moderna. Si a Juana de Arco la quemaran, a Naná "le hacen fuego" con un revólver, y en esta correspondencia entre ambos personajes -sumada a la escena de Naná llorando en el cine mientras ve el film de Dreyer- se nota la forma elusiva y bella de Godard

para concebir y plasmar su film y su tema. Von Trier, quedó dicho, opta por la explicitud. Hace hablar a Bess con Dios cincuenta veces, es virgen al principio y luego se acuesta con distintos hombres a pedido de su marido paralítico, vomita y/o escapa por la relaciones sexuales impuestas (para que no quepan dudas sobre su condición de pura), y luego llega el mentado cartelito que nos habla de su sacrificio y de...

6. Su redención. Escena final, increíble pero real. El marido está tirado en la cucheta de la plataforma marina donde trabaja, deprimido porque Bess se ha sacrificado, es decir ha muerto. Un amigo lo busca y lo lleva al aire libre. Tiene algo que mostrarle, algo que no podrá creer, le dice.

(Confieso que imaginé que se acercaba algo que yo tampoco iba a poder creer)

Salen al sol, al mar y al viento. Se escuchan campanas, campanas que no había en la iglesia del pueblo, y todos levantan la vista hacia el cielo. "Ay, mi madre", me dije. "Se vienen". Corte a plano general desde el cielo, los hombres rudos en la plataforma, emocionados, lagrimeantes, y ahí, a los costados de la pantalla, una a la izquierda y otra a la derecha, dos campanas enormes pendiendo del reino de dios, del cielo señores, tañendo por Bess. Fin. Y yo, como Buñuel, lamentando no estar armado.

Breaking the Waves, Dinamarca, 1996. Escrita y dirigida por Lars Von Trier. Con Emily Watson, Stellan Skarsgard, Katrin Cartlidge y Jean Marc Barr. Fotografía de Robby Müller. Música de Joachim Holbek.

FORMACIÓN DE NUEVOS CRÍTICOS EN LA VEREDA DE ENFRENTA

La pasión de ver cine, el placer de la escritura

Un CURSO de ROBERTO PAGÉS

Informes: Telefax (01) 862-9346

Organon



AKZO NOBEL

División Farmacéutica

El esfuerzo por ser completos

FLYNT, PELIGRO SUPREMO

por Eduardo Rojas

Traducida del original inglés, la película se llama *El Pueblo vs. Larry Flynt*, y enterado de eso el espectador sospecha que no se va a encontrar con el escándalo que promete el título local. La sospecha se justifica porque es un film de Milos Forman; un señor mayor, checoslovaco de origen, que hace películas serias, importantes, cine arte sin lugar a dudas.

¿Cómo encararía entonces el checo Forman (¿o será eslovaco?) la vida de Larry Flynt, el pornógrafo público número 1, el perverso orgulloso, el que creó un emporio editorial basado en las fotos explícitas de las entrepiernas femeninas, en la glorificación del sexo sin límites, en la burla feroz de cualquier tipo de institución, siendo al mismo tiempo un fanático defensor de la libertad de expresión?

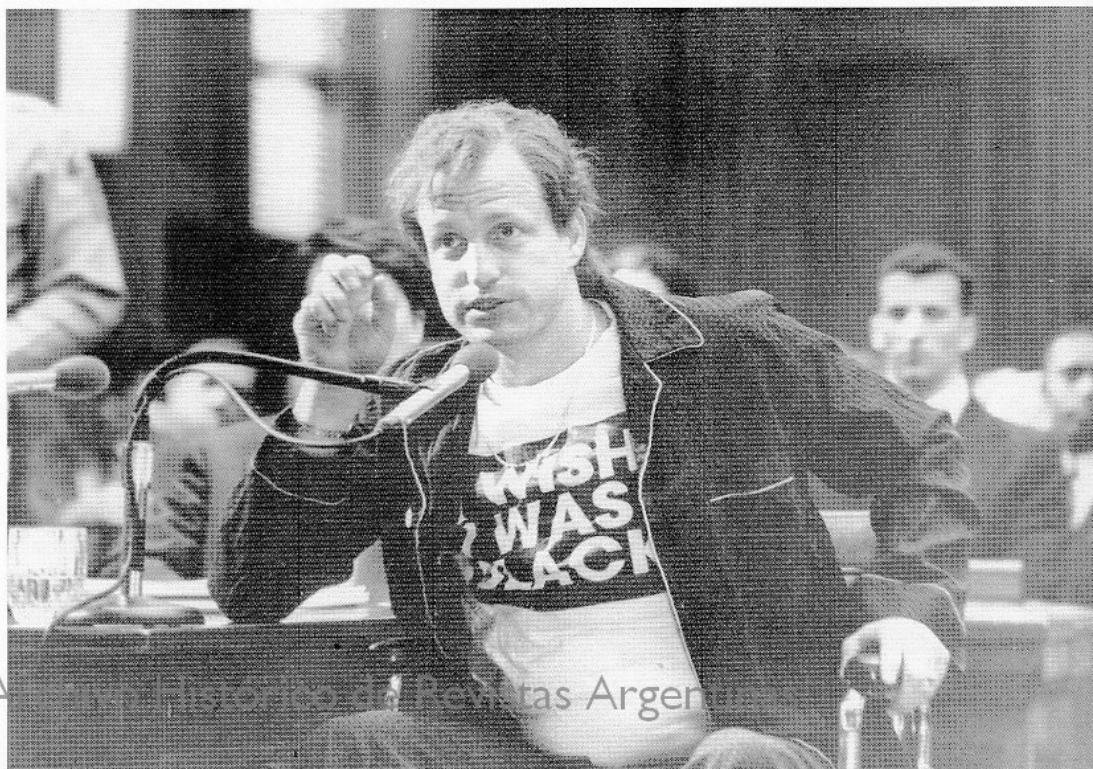
El eslovaco Forman (¿o será checo?) lo hace recurriendo a sus reflejos de director de cine arte, esto es, enfriando la película, distanciándose de sus personajes y aportándole a la historia lo único que no necesitaba: pudor, buen gusto, la ética y el sentido común de un "wasp"; todo aquello de lo que Flynt carece sin lamentarlo.

Hustler, el primer cabaret de Flynt, es, según la película, tan entretenido y erótico como una misa de esponsales. La orgía que Larry, su mujer Althea y dos amigas más celebran en el jacuzzi de los Flynt, se parece más bien a un juego de chicos en la Pelopincho del fondo que a una fiesta de depravados.

Es que el centro-europeo Forman mira a sus personajes con un respeto que éstos no le piden: cuando Flynt presencia una sesión de fotos con una de sus modelos le exige poses cada vez más provocativas, finalmente se acerca, abre las piernas de la señorita y ordena al

fotógrafo que consiga el primer desnudo frontal femenino de la historia gráfica de Estados Unidos. La primera vagina en vivo y en directo, diríamos aquí. La cámara de Forman se acerca a las piernas de la niña y en el momento preciso, un oportuno y delicado filtro nos oculta la revelación. El valijero vergonzante que se esconde dentro de más de un cinéfilo, mentará a la madre de Milos, en checo y en eslovaco, si lo apuran.

Descartado el escándalo y la pornografía, Forman elige un camino más seguro: la película de juicio. Es una elección lógica hasta cierto punto; la vida de su personaje está llena de querellas, comparendos y cárceles, y a la salida de un tribunal recibe el balazo anónimo que lo dejará parálítico e impotente para siempre. En las escenas de juicios, Flynt y Forman se sienten cómodos. El director le hace despachar a su protagonista todos los discursos en favor de la libertad que caben en el metraje, le permite hacer y sobre todo decir cuanto grosería se le ocurre, y son muchas. Es en alguna de estas secuencias cuando Forman consigue darle a su personaje algo del interés y el carisma que desborda este fauno grosero y atropellador.



Pero fundamentalmente Flynt habla y habla; en esto la película lo acerca sin proponérselo a su archienemigo, el Reverendo Jerry Falwell, un pastor evangélico de los que construyen un castillo de palabras santas por televisión. Forman se pierde aquí una interesante línea de desarrollo porque filma el guión todo igual, chato y parejito, como si en lugar de una cámara usara un rastrillo.

Por eso también se pierde la historia de la conversión de Flynt al bautismo. Forman no se calienta, literalmente, por comprender la curiosa relación que se establece entre la pastora Ruth Carter, hermana del presidente de Estados Unidos, y Larry Flynt: el impensable erotismo que despliega la mujer para llevar al pecador a su iglesia, los celos de Althea, casi un privilegio viniendo de una mujer que aceptaba y compartía la vida promiscua de su marido. Todo se insinúa pero es desdeñado por la mirada pacata del director.

Larry Flynt, para Forman, es un pastor, un predicador del sexo libre, un hombre que ejercita verbalmente su credo carnal. La lengua, se sabe, puede ser un delicioso condimento erótico; salvo, claro, que se la utilice solamente para hablar.

Si se tiene en cuenta que la empresa de Oliver Stone fue la productora de *Larry Flynt...*, se puede llegar a añorar la natural grosería estética del Stone director para esta película.

Al menos Oliver no hubiera transformado a Flynt en ese león herbívoro que brama su discurso contra los poderes para terminar reclamando mansito ante la Suprema Corte,

un grupo de señores simpáticos y bonachones que finalmente ponen las cosas en su lugar. De paso, Forman frustra el climax de la película de juicio, haciendo que Flynt se notifique de la sentencia por teléfono, para permitirse una escena salida de *Amadeus*: la cámara que sube por las escaleras de la mansión Flynt, entre cuadros románticos y la música del "Stabat Mater" como fondo, evocando el recuerdo de Althea, muerta de Sida. Coitus interruptus lo llamaría Forman. No me imagino como lo llamaría Flynt.

Es curiosa la vocación de Milos Forman por meterse en embrollos: su *Amadeus* pretendió ser un paradigma del cine arte y confundió vitalidad dionisíaca y alegría de vivir con grosería e histeria desatadas. El Mozart de la película era una cacatúa de risa hiriente, una especie de Silvia Süller dieciochesca, que afortunadamente no lograba tapar con sus chillidos la maravilla del *Réquiem*.

En cambio, cuando decide contar la historia de un guarango, sexópata desaforado, insoportable y excesivo pero también fascinante, toma distancia estirando el brazo como en la escuela, y se distrae reiterando sus discursos sobre la libertad.

Me sigo quedando con **Playboy**.

The People vs. Larry Flynt, EE.UU., 1996. Dirigida por Milos Forman. Guión de Scott Alexander y Larry Karaszewski. Con Woody Harrelson, Courtney Love y Edward Norton. Fotografía de Philippe Rousselot. Música de Thomas Newman. Producida por Oliver Stone.

CRÍTICA

El callejón de los milagros, de Jorge Fons

LAS CARTAS NO MIENTEN

por Pablo Valle

La unánime celebración que la crítica argentina dedicó a *El callejón de los milagros* sería sospechosa si no supiéramos que reposa en una posmoderna -y a veces acrítica- sobrevaloración de los géneros menores, en este caso el melodrama. Pero la crítica olvida (quizá porque le conviene olvidarlo) que el uso de los géneros -menores o no- sólo se vuelve realmente productivo cuando es un abuso: un desvío, una perversión, una provocación.

Y *El callejón de los milagros* sólo se salva de ser otro producto de ese origen for export, correcto pero intrascendente (al nivel de *Como agua para chocolate*)

cuando se atreve siquiera a rozar lo impredecible, lo inclasificable, lo irrespetuoso.

Veamos.

El filme está dividido en cuatro episodios. Todos transcurren en el escenario central de la callejuela que se llama como el filme mismo; los tres primeros se centran en personajes epónimos, pero en verdad hay muchas historias paralelas. En el primer episodio, *Don Rutilio*, un patriarca tiránico y machista decide dedicarse a la homosexualidad y se consigue un efebo para tal fin; su hijo, el Chava, no puede soportarlo y ataca al amante de

su padre. El segundo, *Alma*, es la historia de una espectacular y deseada nínfula del callejón: enamorada de Abel (que parte hacia EE.UU. para acompañar a su amigo Chava en desgracia), luego de un fallido compromiso matrimonial, es seducida por José Luis, obvio cafiolo elegante; cuando ella se da cuenta de la



trampa en que ha caído, lo abandona, indignada, pero finalmente vuelve a él y acepta prostituirse. El tercero, *Susanita*, es el cruel relato de cómo una solterona irredenta trata de cumplir sus sueños románticos. En el cuarto, *El regreso*, como su nombre lo sugiere, las historias anteriores se anudan y concluyen. Veremos hasta qué punto.

Como se puede deducir de estos bruscos resúmenes, se trata de relatos "pintorescos", tributarios de un costumbrismo que, por suerte, nunca se desbarranca hacia el epigonal "realismo mágico" de tantos textos latinoamericanos actuales (literarios y fílmicos). En esto tiene que ver, seguramente, la novela original del egipcio Naguib Mahfouz, pero también la adaptación, a cargo del escritor mexicano Vicente Leñero, especialista en reconstruir historias "no ficcionales" y en el registro del habla coloquial, de la cual el filme abusa un poco, por cierto.

Sin embargo, lo más interesante de *El callejón...* es su estructura. Porque la división en episodios no es neta, cortante, lineal; las historias se van entroncando, desarrollándose unas sobre otras hasta el punto de que algunas escenas se repiten, vistas desde diferentes ángulos de cámara/puntos de vista. El tiempo narrativo vuelve hacia atrás varias veces, a un momento ya visto, y sigue desde allí su curso (como, salvando las distancias, en *The Killing* de Stanley Kubrick). Esto desacomoda saludablemente al espectador, que a veces no sabe exactamente dónde (cuándo) está parado. Pero, sobre

todo, produce un efecto de relativa circularidad, de temporalidad cerrada y asfixiante, como la vida en el callejón, de la que todos quieren salir pero a la que todos regresan de una manera u otra. De todo esto es emblema el juego de dominó con el que empiezan los capítulos (¿es el mismo, es otro?): como el truco para Borges, con su eterna repetición de jugadas y dichos, alude a la eternidad, pero también a un estancamiento vital, a la insuperabilidad del destino marcado. "Las cartas no mienten", dice la fraudulenta adivina, pero a su manera tiene razón.

Hasta acá, el melodrama, por supuesto. ¿Y la transgresión? Hay grietas por las que se cuele lo indecible, lo indecidible. Alma quiere tener relaciones sexuales por primera vez y para eso provoca a su novio Abel, que no tolera la iniciativa de ella y le replica: "No, tú tienes que decirme que no quieres..." Más tarde, cuando Alma se entera de que José Luis quiere convertirla en una puta fina, reacciona con la moralina y el honor mancillado de una heroína de culebrón... pero vuelve, sin que haya ninguna explicación verbalizada sobre ello.

Tampoco hay explicación para la transición sexual del brutal don Rutilio, personaje en el que el tradicional machismo mexicano se resquebraja sin piedad. Y en la fulguración de los cuerpos desnudos de Rutilio y su efebo, en el baño para hombres, el melodrama pierde -por fin- su consistencia genérica, su esencial conformismo ideológico. Es para celebrar.

México, 1994. Dirigida por Jorge Fons. Guión de Vicente Leñero sobre novela de Naguib Mahfuz. Con Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Salma Hayek, Bruno Bichir y Tiare Scanda. Fotografía de Carlos Marcovich. Música de Lucía Álvarez.

Film

Revista de Cine

23

EL SHOW DE LOS FREAKS

por Guido Gabucci

"Sólo se puede hacer la parodia de algo o de alguien verdaderamente admirado".

Mel Brooks, 1979

¿Puede un director prestigioso, personal y con una trayectoria interesante rifar su carrera con una película desastrosa? ¿Puede esta misma película sembrar inmensas dudas sobre el futuro de ese autor? La respuesta es afirmativa y el ejemplo que se presenta de forma brutal es *Marcianos al ataque*, última producción de Tim Burton.

La ciencia ficción es un género que vuelve a estar de moda. Después del éxito de ese bodrio impresentable que es *Día de la independencia*, se multiplicaron los proyectos y hasta se podrá volver a ver en el cine la revolucionaria trilogía de Georges Lucas. En medio de este volver a vivir del género, Burton suma su mirada sobre materiales transitados hasta el hartazgo por el cine y la televisión.

El problema central con esta película es la ambición del director. Burton elige la parodia para contar la repetida historia de la invasión extraterrestre, el ataque exterior y la victoria de los terrícolas. Estos hechos, mínimamente desarrollados, le sirven a Burton para reírse de forma desaforada de la televisión americana, de los políticos, de los periodistas, del propio género de la ciencia ficción y de la new age, entre otras varias cuestiones. Hay una intención abarcativa que no estaba presente en su cine anterior. El peso de sus intenciones hace que su caída sea más ruidosa y que su película sea mortalmente aburrida.

Burton ha devenido en un cineasta que lleva al límite las ideas de su cine, que mira su propio universo con autosuficiencia insoportable. ¡*Marcianos al ataque!* funciona por acumulación: de personajes, de relatos paralelos, de lugares comunes trabajados de manera supuestamente inteligente o personal, y de bromas. Este es un punto central. Nunca, como en este film, Burton encaró una película desde el humor y, sobre todo, desde la parodia. Se suman bromas y chistes, algunos buenos y la mayoría absolutamente previsibles. Esta es una

película casi sin estructura dramática, donde hay escenas injustificadas sólo aptas para que Burton se burle de alguno de sus blancos elegidos. Con un planteo semejante el sufrido espectador se ve en la incómoda situación de esperar el próximo chiste y rogar que la pesadilla termine.

Otra cuestión fallida es el tema de los actores. El director acumula estrellas y pretende que su relato tenga



una forma colectiva. Burton demuestra una incapacidad que asusta para plasmar una narración coral. El personaje de Danny DeVito no tiene ninguna importancia en la trama: aparece dos veces, hace algunos chistes y es fulminado por los marcianos. Y este es un sólo ejemplo al que se podrían sumar varios más. También los actores bordean todo el tiempo la sobreactuación. Annette Bening (en un papel francamente imbécil) parece sacada de un programa malo de televisión. Y también Glenn Close, Nicholson, Martin Short y hasta los marcianos creados

por computación andan a los gritos, acelerados. Todo esto da un tono de chiste interno, de gran broma para entendidos, de guiño del chico "raro" de Hollywood para sus seguidores. Esta vez le salió mal.

El cine previo de Burton, uno de los más intensos y personales de los últimos diez años, tiene toda la belleza que le falta a *¡Marcianos al ataque!*. Los personajes solitarios, el dolor de los distintos, sus demonios internos y la poesía que volcaba sobre ellos, conformaron una obra interesante. Siempre logró resolver el problema de cómo narrar sin que sus propias obsesiones entorpecieran el relato. Salvo en *Batman* (película que hizo para la industria, comprando su libertad creativa), sus films destilaban una tristeza apenas sugerida, un dolor mezclado con una particular forma de humor. Con

¡Marcianos... Burton se convierte en una copia berreta de sí mismo. También es increíble que éste haya sido un proyecto personal, que con la libertad y el poder adquirido haya hecho **esta** película.

Burton no cree en el género. La parodia esta vez fue para la ciencia ficción como la próxima podría ser para las telenovelas. Parece estar interesado en masturbarse con la repetición de sus ideas, con su pequeño mundo que empieza a aburrir. Con ser freak no alcanza.

Mars Attacks, EE.UU., 1996. Dirigida por Tim Burton. Guión de Jonathan Gems sobre "Mars Attacks" de TOPPS. Con Jack Nicholson, Glenn Close, Annette Bening, Pierce Brosnan, Danny DeVito, Tom Jones, Rod Steiger, Sarah Jessica Parker, Michael J. Fox, Lukas Haas y Sylvia Sidney. Fotografía de Peter Suschitzky. Música de Danny Elfman.

LA FELICIDAD DEL BABIECA

Sospecho desde siempre que Tim Burton es un babieca. Sé que esta sospecha/afirmación enojará a muchos enemigos -lo que me tiene sin cuidado- e incomodará a los pocos que me respetan y me quieren bien, lo que sí me importa pero no tiene remedio. Con *Ed Wood* la sospecha se hizo casi certeza, y con *Marcianos al ataque* ya no me quedan dudas. Y si uso la palabra babieca es porque es linda, vieja y olvidada, y también porque es simpática: no ofende, creo. Si usara pelotudo, por ejemplo, que también le cabe, ya estaría ofendiendo a sus admiradores y no es mi intención. Y además, tampoco es el sentido exacto de lo que quiero decir. Tim Burton es un papanatas, un bobalicon, el pavote del grado, que con sus torpezas logra hacer reír -a veces- pero termina invariablemente inflando de malhumor a los que lo rodean. Un babieca. Es, cómo decirlo, como Ed Wood, ese imbécil absoluto que en estos tiempos muchos elevan a la categoría de genio y que Burton, con su película, tanto ha contribuido a alimentar.

Es que vivimos tiempos generosos, como bien apunta Rodrigo Fresán mientras se lanza desenfrenado a elogiarlo como "joven y genial director de cine", como si ser joven fuese un mérito *per se* y como si Borges ya no hubiese alertado sobre "el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra", la palabra genial (De paso: Borges la usa a propósito de *El ciudadano* y, se me ocurre, hay una

distancia entre Welles Orson y Burton Tim. Otra: joven era Welles cuando *Citizen Kane*, Truffaut con *Los cuatrocientos golpes*, Jean Vigo con *Cero en conducta* y *L'Atalante*. Burton ya es un señor, cerca de los cuarenta).

Fresán, admirador en jefe de la cohorte aduladora en nuestro país, arremete con otros desconcertantes elogios. "Burton dibuja sus películas antes de filmarlas; no se conforma con la frialdad del storyboard". Fellini también dibujaba, Kurosawa lo mismo, Hitchcock igual. Scorsese y Coppola, que se sepa, no. De Murnau y de Von Sternberg y de Bergman y de Ford y de Hawks...no hay noticias. ¿Y? ¿Son mejores, más geniales los que dibujan? Otro elogio: "Todo lo que hace Burton es Burton". ¡Todo lo que hizo Enrique Carreras es Enrique Carreras! ¡Todo lo que hace Emilio Vieyra es Emilio Vieyra! "Lo que es, es, lo que no es, no es", creo que escribió Shakespeare. Se hace lo que se es. No hay otra posibilidad.

Marcianos al ataque es una película de chistes. Sobre todos los blancos habituales que ofrece la época: el presidente norteamericano, la primera dama, los generales "duros", la new age, la televisión y sus presentadores, los políticos, el señor común y, como diría Fresán, siguen las firmas. Algunos eficaces -los menos-, los otros previsibles y, por tanto, sin gracia, y con una media hora inicial soporífera, donde Burton no sabe qué hacer con la presentación de los personajes. El resto es George Lucas y su redituable empresa de efectos especiales.

El tono es el de una parodia de Guinzburg con mucha guita encima y

una mayor elaboración en el diseño. El resultado es bueno para la televisión y deplorable para el cine, para quien se pretende -y lo pretenden- un genio. Por lo demás, Nicholson como presidente y Glenn Close como primera dama son caricaturas gruesas de lo que ya eran parodias involuntarias en *El día de la independencia*, el general "halcón" de Rod Steiger le lame los zapatos a George Scott en *Dr. Insólito* y todo lo demás son refritos cariñosos de viejas películas berretas.

Acá, me parece, el problema: alguna razón que habrá que rastrear en profundidad logra que, en estos tiempos, una nostalgia improductiva por mamarrachos de otras épocas se imponga como camino a seguir y/o disfrutar. De otra manera: es muy difícil hacer la saga de *El Padrino*, cualquier película de Scorsese, lograr la delicadeza espiritual de Kurosawa. ¡Vamos entonces con Armando Bo, con Ed Wood, con Tim Burton!

Viendo los dibujos de Tim Burton se sospecha que su camino quizá esté allí. Son buenos, lo verían menos personas, el círculo de culto estaría restringido, no se gastarían fortunas en este "megachiste" (Fresán dice, a favor), el periodismo y la crítica no gastarían tinta en imponer lo que la gente ya no quiere ver (*Ed Wood*, *Marte ataca*), yo no gastaría tiempo en ver sus películas y en escribir esto que ya se termina, y la felicidad del babieca y sus acólitos viviría en el reducto de "iniciados" autofabricado. Se sabe: todo el mundo tiene sus razones.

Roberto Pagés

HURACÁN KITSCH/CAMP

por Julio Orione

El inmenso arco, que alguna vez rodeó un escenario, ahora sólo tiene el mar como fondo. A sus pies morirá Mercutio, víctima del odio que subleva a Montescos y Capuletos. Un inmenso plano general muestra el cadáver de Mercutio y la cámara se queda largamente fija mientras Romeo corre desesperado en línea recta hacia el lejano punto de fuga donde está su auto, en busca de su destino que acaba de decidirse en tragedia. Como cariátides, dos jóvenes Montescos quedan fijos a ambos lados, custodiando el cadáver del amigo. Ningún primer plano, ningún travelling, ningún zoom. Hombres y cosas son los que se mueven: las nubes se desplazan alocadas, una banda de motociclistas abandona la playa, las sombrillas vuelan y las palmeras se agachan bajo la fuerza del viento; Romeo lucha contra Benvolio, que trata de detenerlo, y parte en su descapotable; oscurece, los restos del viejo teatro se confunden con la negrura asfixiante del cielo bajo el huracán. Si todo el

resto de esta *Romeo y Julieta* de Baz Luhrmann se perdiera, que la secuencia de la muerte de Mercutio sobreviviera: merece ser guardada entre los clásicos del cine.

Violencia, acción desenfadada, pasiones desatadas, simulación, equívocos, sangre, sexo, amor, muerte. ¿Qué más requiere el arte de contar? ¿Qué más puede pedir el cine? Hace 400 años, William Shakespeare creó, a partir de una antigua historia, el libreto perfecto: *Romeo y Julieta*. Y desde la película dirigida por George Cukor en 1936, se sucedieron las versiones de cine, unas extremadamente apegadas a la puesta en escena tradicional de la obra, como la refinada de Franco Zeffirelli (1968) y otras sostenidas en el ballet de Sergei

Prokofiev. Pero hasta la huracanada aparición de Luhrmann con esta arriesgada versión en tiempo actual, el cine no había podido responder al poeta como su obra lo pedía.

Esta vez sí. Luhrmann, realizador de *Baila conmigo* (*Strictly Ballroom*, 1992) y amante irrestricto de esa imaginería kitsch/camp que es parte sustancial de la cultura australiana contemporánea, puso manos a la obra y consiguió: (1) con el excepcional Leonardo DiCaprio, el mejor Romeo que haya dado el cine, (2) conservar -y

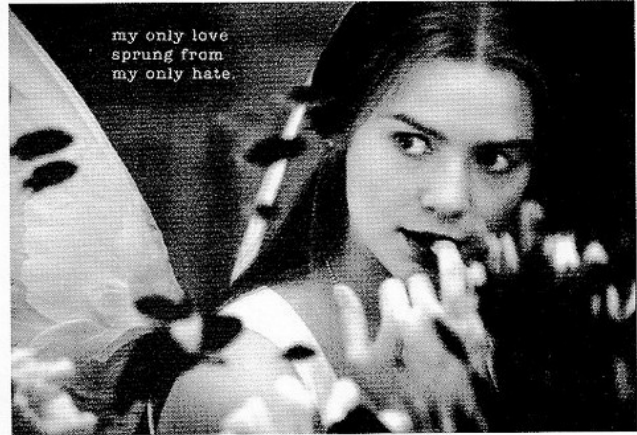
potenciar- el típico contrapunto shakespeariano de comedia y drama, y (3) al trasladar la acción al tiempo actual, mantener intacto el hilo argumental de la obra.

Por si esto fuera poco, hizo hablar a los actores con acentos completamente alejados de la dicción que impusieron Lawrence Olivier y otros intérpretes clásicos. El cortante acento norteamericano da a los textos de

Shakespeare un nuevo sonido, sorprendente. Para tomar esa decisión, Luhrmann se apoyó en la idea de Anthony Burgess de que el inglés isabelino debió de parecerse más al acento yanqui que al oxonian (y es una lástima que para el subtítulo se apelara a una traducción tan castiza que, justamente, hace en español lo que el film evitó en inglés, es decir, repetir el tradicional amañamiento "culto").

Luhrmann formuló la película como un collage (pero nada que ver con el videoclip, como quisieron ver algunos) y anunció buscar la cita explícita a estilos de películas como *Rebelde sin causa*, como los musicales de Busby Berkeley y como *Harry el sucio*. Y en el





vestuario realizado por Kym Barrett se acentúa el efecto collage: líneas muy sencillas en las ropas de los protagonistas, un look hawaiano para los jóvenes Montesco, una onda latina para los jóvenes Capuleto y un desenfreno de formas y colores para todos en la escena del baile.

Filmada en México D.F. y en Veracruz, la acción transcurre en una fantástica Verona Beach cargada de sombras, fotografiada en fenomenales panorámicas, con un ritmo galopante en el prólogo que se calma a partir de la aparición de Romeo en el "bosquecillo de sicomoros" (mediante una atrevida maniobra de sustituciones, Luhrmann llama por su nombre, es decir, el dado por Shakespeare, a los sitios de la acción, pero reemplaza los lugares: en este caso, el bosquecillo es el parque de diversiones en la playa; lo mismo hace con las armas: una automática lleva grabado su nombre, "daga", o "espadín", etc.; y cuando los actores hablan de desenvainar, sacan los revólveres).

La mezcla de estilos y climas -que en la mayoría de los casos suele redundar en catástrofe-, es manejada por Luhrmann con extraordinaria sabiduría. Hay varias formas mayores de ataque: la comedia grotesca cuando aparecen los jóvenes Montescos y Capuletos, la comedia ligera con la que aborda las acciones de la familia Capuleto, al drama de acción en los enfrentamientos bélicos, y la comedia romántica que marca los encuentros entre Romeo y Julieta (la sutil Claire Danes, que interpretó a Beth en la última *Mujercitas*).

Mediados por las

evoluciones de los peces de una pared-pecera, Romeo y Julieta se conocen en una larga y bellísima secuencia alrededor de la cual pivota todo el film. Luhrmann se jugó aquí a la capacidad interpretativa de DiCaprio y Danes. Y ganó. Son dos estilos muy diferentes de actuación que se confrontan y que redondean las personalidades de los amantes en tonalidad romántica. La pureza de imagen que identifica a *Romeo y Julieta* es la vuelta de tuerca que da al film su dimensión mayor: esas escenas se recortan y diferencian del marco recargado del resto del metraje pero, justamente, no quiebran la unidad.

Acorde con la actitud irreverente con la cual Shakespeare enfrentaba la puesta de cualquiera de sus alocadas historias, Luhrmann no se quedó con las ganas y logró articular una película limpiamente barroca (composición de cuadros con predominio de diagonales, sorpresivas circunvoluciones de la cámara y puntos de

BESTIA POP

Sally Potter, Kenneth Branagh, Derek Jarman y Richard Loncraine intentaron adaptar relatos clásicos y de épocas lejanas en una mirada donde se mezclan ciertos elementos de la modernidad. Los resultados fueron desaparejos pero existía en esas películas una necesaria duda sobre cómo realizar ese cruce.

Baz Luhrman no se preguntó nada. Simplemente trasladó los personajes de *Romeo y Julieta*, los colocó en los años '90 y volcó sobre ellos un derroche de pirotecnia gratuita. El falaz argumento del director es que Shakespeare fue un autor popular y que su película pretende ser una obra accesible. El resultado de esta actualización es una de las peores películas de los últimos tiempos, un film cuya visión se vuelve una tarea insalubre.

Luhrman filmó un extenso videoclip, donde la narración está fragmentada de forma arbitraria y donde no existe un momento en el que asome algo parecido a la emoción. Una cáscara vacía con actores interesantes que juegan papeles ridículos. El insostenible bombardeo de imágenes aleja a *Romeo y Julieta* del cine y nos acerca a otras disciplinas menos placenteras.

Situar una historia clásica en los '90 e intentar reelaborarla puede ser interesante si el director sabe qué hacer con eso. Luhrman no lo sabe. Está más interesado en la apariencia que en el fondo, en lo que muestra que en cómo lo narra.

Romeo y Julieta empieza y termina con un noticiero televisivo que comenta los hechos centrales de la película, y este medio es el que sirve para definirla: una verdadera pesadilla catódica.

Guido Gabucci

mira excéntricos, como la llegada desde arriba a la celda de Fray Lorenzo o la deslumbrante toma invertida de los amantes muertos, etc.).

La música no se queda en zaga: las potentes *#1 Crush*, por Garbage, y *Local God*, por Everclear, la hipnótica *Angel*, por Gavin Friday, la romántica *Kissing You*, por Desiree -usada como fondo del primer encuentro entre Romeo y Julieta-, la vibrante *Everybody's Free*, por Quindon Tarver, y otras (editadas también por Nellee Hopper) marcan situaciones precisas del drama; pero

además aparecen y reaparecen, leve y sutilmente, como comentarios o acentos de una acción que, fiel a la retórica de Shakespeare ("¿cómo vas a estar sin aliento cuando tienes aliento suficiente para decir que estás sin aliento?"), nunca se detiene.

William Shakespeare's Romeo and Juliet, EE.UU., 1996. Dirigida por Baz Luhrmann. Guión de Craig Pearce y Baz Luhrmann. Con Leonardo DiCaprio, Claire Danes, Miriam Margolyis, Harold Perrineau y John Leguizamo. Fotografía de Don McAlpine. Música de Nellee Hopper.

Nota: William Shakespeare's Romeo and Juliet fue acompañada por un cuidadoso marketing, que incluyó la edición de un CD con la música, un CDROM interactivo y la instalación de una completa home page en la Internet (<http://www.romeoandjuliet.com>).

COMENTARIOS

MÚSICA LIGERA



Eso que tú haces
(*That thing you do*)
EE.UU., 1996.
Escrita y dirigida por Tom Hanks.
Con Tom Everett Scott, Liv Tyler,
Johnathon Schaech y Steve Zahn.
Fotografía de Tak Fujimoto.

El paso de varios prestigiosos actores al otro lado de la cámara tiene ejemplos recientes y notables. De Niro, Sean Penn, Jodie Foster, Campbell Scott y Stanley Tucci otorgaron films personales y demostraron que no se trataba de simple capricho. Ahora es el turno de Tom Hanks, quien había realizado un interesante capítulo de la serie *Fallen angels* para la televisión.

Eso que tú haces tiene un tono decididamente menor y éste es uno de los mayores logros de su debut, la simpleza de contar una historia y atrapar con eso: un grupo de amigos se encuentra en medio de un éxito impensado con su grupo The Wonders. Hanks retrata con sencillez y pericia el ascenso y caída de un grupo con una sola canción exitosa.

Varias de las cuestiones que recorren *Eso...* le otorgan un encanto superior a la media de las producciones norteamericanas. Hanks sitúa la historia en 1964, cuando el baterista del grupo (Tom Everett Scott) trabaja en una casa de electrodomésticos, en contacto

con los adelantos "tecnológicos". Hay un retrato fascinante de una época donde todo estaba a punto de cambiar: los avances técnicos, la TV color, y el rock que empieza a ser "el" negocio. Hanks reconstruye la época y la hace cercana y querible. Una época de cambios, producidos también en los integrantes de The Wonders.

Otro asunto resuelto con pericia son las diferencias que existen entre los integrantes del grupo, aprovechando las tensiones que se generan. Hanks otorga información sobre cada uno de ellos: el fabricante "talentoso" de azucarados éxitos radiales, el obsesivo y amante de la música, el que está en el grupo por error y el que sabe que la música puede traer otros beneficios (plata y chicas). Estos intereses opuestos y diferenciados aparecen encarnados en los personajes pero sin ningún molesto subrayado: Hanks confía en las imágenes y en la historia que está contando.

La película es, también, una celebración del "héroe colectivo". Se sabe que para llevar adelante un grupo de rock, filmar una historia o editar una revista, es imposible hacerlo de a uno. Hanks celebra el trabajo grupal y cuando todo funciona bien sentimos algo parecido a la felicidad. El film es un homenaje a tantos grupos que, metidos en el gran circo del rock and roll, sólo tuvieron un éxito efímero. The Wonders cantaron hasta cansarse *That thing you do*, vendieron miles de discos y tuvieron su fugaz momento de gloria. Una historia que se repite en cientos de bandas. De acá y de allá.

Hanks transmite una felicidad bastante poco habitual en el cine norteamericano. Felicidad de los personajes, del propio hecho de filmar y de la construcción de un relato que fascina desde el primer instante. Si bien parece que Tom Hanks eligió un terreno seguro para su debut en la dirección, y que *Eso que tú haces* es una película chiquita, en su propia modestia está su valor y su fugaz belleza.

Gabucci

RON BERRETA

El rescate
EE.UU., 1996.
Dirigida por Ron Howard.
Guión de Richard Price y
Alexander Igon
Con Mel Gibson y René Russo.
Fotografía de Diotr Sobosinski
Música de James Horner

Si el espacio lo permitiera, *El Rescate* haría posible alguna reflexión sobre el cine entendido como industria, opuesto a aquél que sirve como vehículo de expresión de la personalidad de su autor.

Diremos, entonces, que *El Rescate* se ubica decididamente en la primera de aquellas opciones, pero que su vacuidad y falta de interés no se deben a que se trate de una película diseñada por empresarios (raras veces eso importa en el resultado final) sino a que no tiene el criterio unitivo de un artista detrás de la cámara.

Un ejemplo tratará de ilustrarlo: sobre el final de *Juego de Pasiones* (estrenada poco antes de *El Rescate*) Kevin Costner y René Russo han concretado el romance que se anunciaba desde el comienzo. Embobados, extasiados el uno por el otro con el fuego de una relación que recién empieza, hacen proyectos en voz alta y se dejan caer sobre un sofá, las caderas de ella se bambolean hasta buscar el lugar exacto en que las manos de él la esperan. Es una escena pequeña, encantadora e intrascendente. Es también un momento de gracia, de los que el cine ofrece de vez en cuando, y que habla con la profundidad y abstracción de un poema sobre el amor, el erotismo, la vida. Ello en una película industrial dirigida por un verdadero artista: Ron Shelton.

Al comienzo de *El Rescate*, Tom Mullen (Mel Gibson) y su mujer (también René Russo), terminan de celebrar una fiesta en su casa de millonarios, Gibson extiende los brazos, ella bambolea la cintura y se abandona en él; los dos tienen tanta gracia como una pareja de baile de "Grandes Valores del Tango".

Esta dureza, esta incomodidad, condenan a la película. Todos actúan para cumplir su contrato y punto. El hijo de Gibson y René, raptado por un policía psicópata que dice las únicas cosas interesantes del film, debe ser el chico más abandonado de la historia del cine desde *Crónica de un niño solo*. Maniatado por los secuestradores, apostado por su padre en una carrera de vanidades, es olvidado por el director ni bien se concreta el rescate. Lo que importa es el "suspense", conseguido como sea: golpes bajos, arbitrariedades de la trama y demás. Ello en una película industrial dirigida por un señor de apellido Howard que lo único que tiene en común con Shelton es el nombre: Ron.

En los dos casos los empresarios bien, contando los dólares.
Sepa el pueblo elegir.

Rojas

FAMILIA DE GRUPO

Matilda
EE.UU., 1996.
Dirigida por Danny DeVito.
Guión de Nicholas Kazan y Robin
Swicord.
Con Danny DeVito, Mara Wilson,
Rhea Perlman, Pam Ferris y
Embeth Davidtz.
Fotografía de Stefan Czapsky.
Música de David Newman.



DeVito tiene una breve pero intensa carrera como director: *Tira a mamá del tren* (1987) era una reelaboración cómica del clásico de Hitchcock-Highsmith, *Pacto siniestro*, y *La guerra de los Roses* (1989) fue una de las mejores comedias de la década pasada. Con *Hoffa* (1992) dio un paso arriesgado y fallido, pero dejó en claro la presencia de un director con inquietudes y con un poderoso estilo visual.

Matilda es la vuelta de DeVito al género que mejor maneja y otra muestra de su talento para trabajar detrás de las cámaras. La historia es bastante oscura y perversa. Una nena, que tiene una capacidad intelectual que roza con lo genial y que descubre tener ciertos poderes paranormales, es despreciada e ignorada por sus padres y por la directora de su escuela. Matilda logrará cambiar el rumbo de su vida y vengarse de los mayores.

El tono que el director elige para contar su película es el de una fábula aparentemente infantil con sus momentos inquietantes. DeVito se dispone a contar una historia y es lo que mejor hace. En *La guerra de los Roses* le contaba a un asombrado cliente (y a nosotros, fascinados espectadores) la vida de sus amigos los Roses. En *Matilda*, el narrador en off nos guía de la mano a un mundo mágico, extraño y desafortunado. DeVito tiene un estilo visual elaborado. La caligrafía demuestra que conoce los recursos cinematográficos y los aplica en cada uno de sus trabajos como director. No peca de preciosista y bordea con gran sutileza el delgado límite que lo separa del exceso.

Una cuestión que reaparece es el tema de la familia. DeVito la retrata en sus dos primeras películas como una verdadera pesadilla: una madre insoportable y un matrimonio que se despedaza lentamente. En *Matilda* la familia casi no existe, los padres son malvados y parecen resumir el peor costado de la sociedad norteamericana: sólo comen mientras miran fascinados horribles programas de televisión.

Matilda supone un verdadero regreso: el de un director inteligente al género que maneja con talento y habilidad. No es poco.

Gabucci

TRINTIGNANT EXISTE

por Lucio Schwarzberg

Es difícil recordar las películas o los personajes de Trintignant. No es de esos actores mutantes cuyo rostro se metamorfosea en el personaje hasta volverse irreconocible. Más bien, pertenece a la clase de los que hacen al personaje a su imagen y semejanza. Traje oscuro, camisa blanca, corbata oscura: así es Trintignant. El problema es que su imagen y semejanza es el de la nada. El recuerdo de su rostro se desvanece y se confunde con otros retratos, como los de las fotos clásicas, en blanco y negro, de Albert Camus o de Rodolfo Walsh. Retratos interesantes de rostros comunes.

Trintignant fue siempre más un *physique du rol* que un actor. Siempre fue la imagen del hombre francés; forjada en el molde de la moda existencialista, tal como podía entenderlo Lelouch: un hombre común pero no ordinario, condenado a "ser-en-el mundo" y atormentado por su circunstancia.

Quizás por esta característica -hombre común pero no vulgar- Bertolucci lo haya elegido para hacer *El conformista*. Sordi -se me ocurre arbitrariamente- habría dado la imagen del fascista vulgar, del fascista sin culpa y sin conciencia. Trintignant, en cambio, le dio al Conformista el toque siniestro de la angustia.

Sin embargo, los directores de la *Nouvelle Vague* casi no lo convocaron nunca -alguna vez Chabrol, Truffaut hacia el final de su vida-, como si Trintignant hubiera sido una imagen redundante, un icono demasiado obvio. A

Trintignant, el prestigio le llegó tarde y de la mano de directores no franceses: Dino Risi, Costa Gavras, Bertolucci, Kieslovski.

Trintignant ha vuelto en *Fiesta*. Y es como si nunca hubiera existido. El rostro del coronel homosexual que irrumpe con un primerísimo primer plano frente al espejo, untándose crema en las arrugas y lanzando a través de un espejo una mirada de alegría lasciva a un adolescente, es el rostro de un actor desconocido. De un gran actor desconocido. Trintignant ha envejecido. Su *physique du rol* atormentado devino en sordidez. Ahora está viejo y (Pagés me hace notar) rengo. La imagen de su cuerpo decaído se puede oler: huele a perfumes, a orina y a rancio. El rostro que era impávido ahora se ríe con placer de la crueldad. El hombre lacónico ya no deja de hablar ni deja hablar; dice todo lo que piensa y a veces lo grita: él, que siempre fue de una virilidad contumaz, ahora sufre de celos y de histeria.

Aprovechando la imagen fotográfica que ha dejado de sí mismo en nosotros, Trintignant vuelve, tardío y decadente, como si presintiera la muerte, a crearse. Está pidiendo su lugar en la historia del cine.

Belmondo lo tiene. Se lo dio Godard. Delon también. Se lo dio Visconti. Trintignant no. Y tal vez ya no lo tenga nunca. Es así: ni siquiera figura en los diccionarios. Paradójico destino de un rostro inolvidable con cara de nada.

África

La Guerra Civil Española no ha tenido aún su película. No sé si alguna guerra la ha tenido. Es posible que *Apocalypse Now* haya sido la película de Vietnam. Y sigo creyendo que una escena de *La lista de Schindler* -aquella en la que una multitud de chicos, cargados en camiones nazis y llevados al matadero, saludan a sus madres como si se fueran de excursión- es la escena del Holocausto.

Tierra y Libertad no es la película de la Guerra Civil. Es demasiado "british". Por más apasionantes que sean el debate sobre el régimen de propiedad de la tierra y la pelea por la hegemonía dentro del bloque de izquierda, estos son

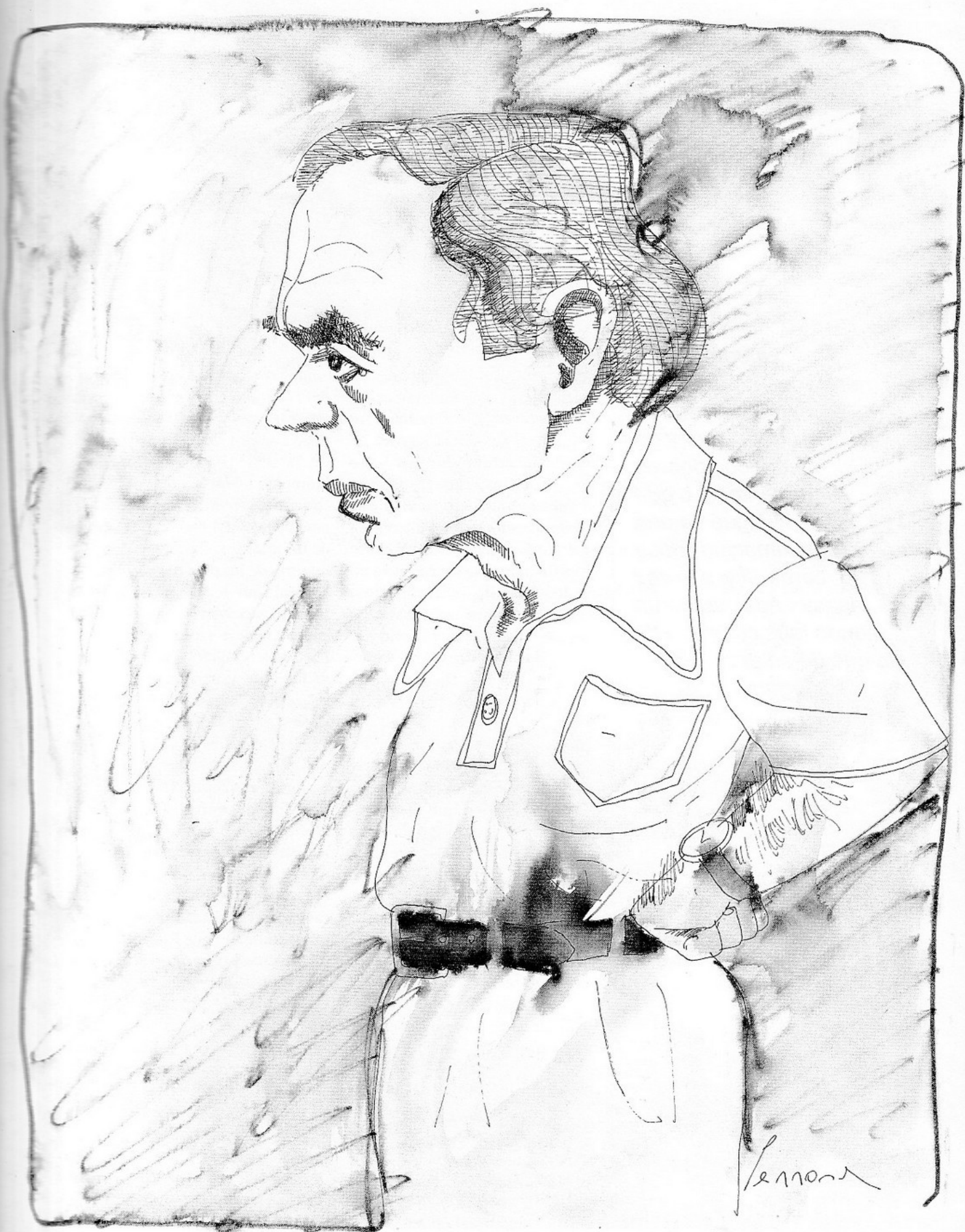
temas preferidos de los ingleses, y se parecen más a los debates internos del Partido Laborista inglés que a las peleas en el bando republicano (que, por otra parte, incluía algo más que stalinistas, trozkistas y anarquistas).

Fiesta está aún más lejos de ser "la" película sobre la Guerra Civil. También es una película poco "española", a pesar de los uniformes caquis y los apellidos de los personajes. Es una película francesa, una película con clima de "Legión Extranjera". Hay una ajenidad, una incomprensión básica del fenómeno que queda registrada en uno de los diálogos del protagonista en el hotel de Biarritz: esa guerra es algo propio de la "hispanidad", es cosa de españoles. *Fiesta*

está realizada desde afuera y con un cierto tono de desdén: esa guerra ocurre fuera de Francia, fuera de Europa, fuera de la civilización. Es una guerra que ocurre en tierra bárbara y es llevada adelante por bárbaros. España es, en *Fiesta*, África.

Para el cine español, la Guerra Civil es un contexto, es el escenario de otros dramas. Esta puesta en escena elusiva ha permitido que en el cine español la Guerra sea un hecho cotidiano, algo que viene dado en la naturaleza de la historia. Es una virtud, un modo de abordar el tema que ninguna otra cinematografía tiene. Pero es, al mismo tiempo, un límite. Tal vez, la película sobre la Guerra Civil no se haga nunca.

L.S.



BLANCO Y NEGRO EN COLOR

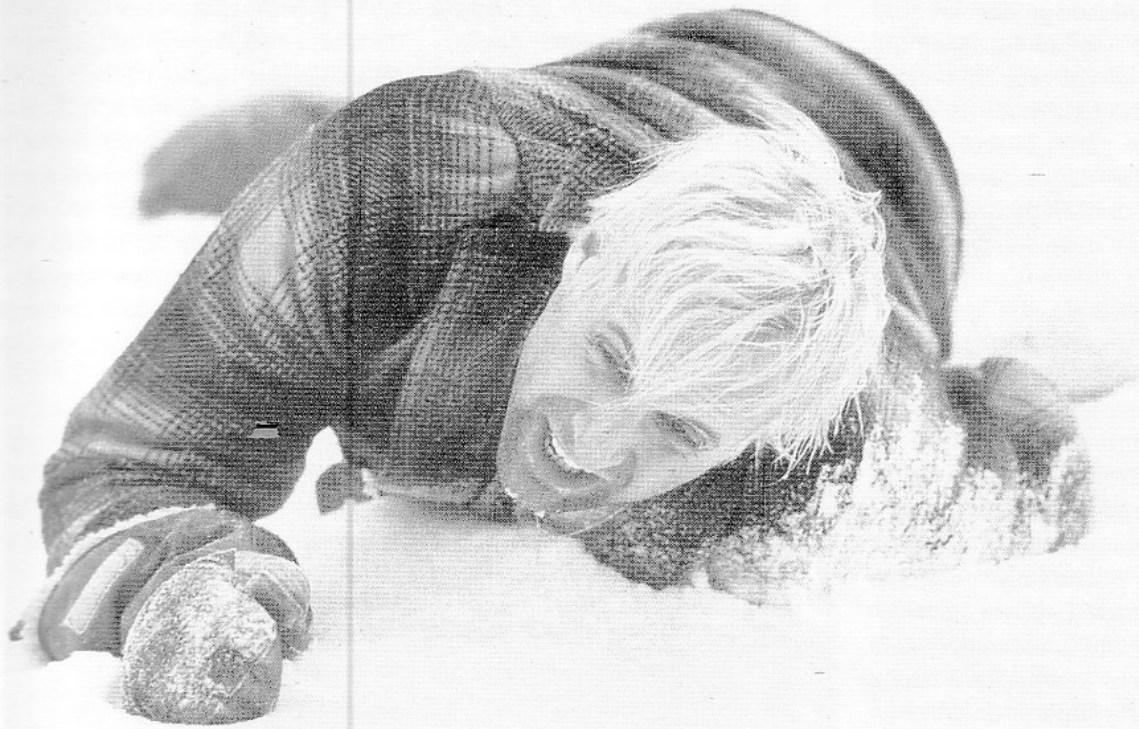
por Gustavo Costantini

La obra de los hermanos Ethan y Joel Coen ha sido considerada a favor y en contra con pobres argumentos. Lo que sigue es una aproximación crítica cerebral y, a la vez apasionada, sobre un mundo más complejo de lo que dejan entrever los lugares comunes habituales

Los films de los Hermanos Coen se han convertido en un problema para toda aproximación crítica. Defendidos y agredidos sin argumentaciones serias, su obra ha resistido absurdos elogios y no menos absurdos ataques. *Barton Fink* fue el punto de inflexión que los transformó, a la vez, en la promesa más firme para el cine-arte (!) y en un tramposo cascarón vacío para los pseudo-intelectuales. Reflexionar sobre las alabanzas constituye una auténtica pérdida de tiempo, pues hablar de la "perfección formal y técnica", o de las "metáforas sobre tal o cual cosa del mundo contemporáneo" no resiste el mayor análisis. Pero sí resulta interesante reconstruir algunos de los supuestos desde los cuales se los ha cuestionado, ya que el esquematismo de algunas posiciones negativas, y la falta de rigor en la demostración de lo argumentado por ellas, revelan no sólo los vicios de cierta crítica cinematográfica sino también aquello que el cine de los Coen trata de diluir y transformar a través de sus curiosas puestas en escena.

La vulgarización a la que han llegado algunas posturas hacen pensar reductivamente que el cine debe cumplir con una serie de axiomas sacrosantos para consagrarse como digno del panteón. Entre ellos, los más famosos -en su versión simplista- son: a) una buena película es obra de un director-actor; b) una película debe inscri-

birse dentro de un género o debe enunciar claramente cuáles son sus desviaciones y juegos efectuados sobre el mismo; c) una película debe contar una historia. Más allá de la utilidad que tuvo en su momento la *política de los autores* -que destruyó felizmente a la concepción del cine como summa de las artes y al llamado *cinéma de qualité*- de los primeros *Cahiers du cinéma* (que muy lejos se encuentran de sus tristes epígonos), su supervivencia en la actualidad le hace mucho daño a la lectura que se haga de la cinematografía. No se trata de negar la coherencia de la obra de un director o la posibilidad de encontrar patrones para una periodización de la misma, sino de evitar la esquemática mirada que necesita encontrar en cada film ciertas *claves* y *temas* que podrán repetirse en forma monótona pero que bastan con estar presentes en el vademecum. Una cosa es comparar cada film (entendido como texto independiente) con los restantes de un director y observar las constantes, y otra, muy diferente en los resultados que produce, es partir del recetario e ir tildando qué cosas reaparecen y cuáles se han ausentado. Esta concepción llega a aberraciones tales como descubrir que *todo* Scorsese está condensado ya en su primer cortometraje, o que los hallazgos de Hitchcock pueden reconstruirse en su totalidad y complejidad en su período mudo. [Esta posición no sólo no permite



leer la apertura de nuevos rumbos en una determinada producción sino que parte de una falacia sostenida por el carácter retrospectivo de la operación: desde la madurez de un realizador se van a buscar en sus comienzos elementos que no serán difíciles de hallar dentro de los confines del cine narrativo de ficción].

Respecto de los géneros, alcanza con decir que no constituyen una necesidad histórica y que, si bien pueden ser una herramienta de construcción muy eficaz, no son un fin sí mismo (a nadie se le ocurriría decir que *Más corazón que odio* es importante porque es un western que cumple con las reglas del género (y eso si efectivamente lo hace). Finalmente, *contar una historia* es ya una frase hecha que trata de reclamar la destreza de la puesta en función de una eficaz transmisión del relato, sólo que quienes la utilizan son capaces de entender cierta clase de relatos y la naturaleza de algunos se deduce de la complejidad del planteo formal (dicho de otro modo: la magistral *Providence* de Resnais cuenta el relato que su forma le permite y no podría ser contado de otra manera). Cuando esa destreza implica cierta novedad visual, o bien se la ve como un quiebre en la expectativa del gusto burgués (se ha llegado a ver detrás de un salto de eje "una violentación sobre los valores de la sociedad actual" -circa 1970), o se instaure sobre ella la sospecha de que se está siendo engañado o manipulado (!).

La destrucción

El cine de los hermanos Coen se funda sobre la destrucción de estos supuestos sin abandonar el territorio del cine narrativo de ficción. Su carácter de autores radica más en el criterioso emplazamiento de cada posición o movimiento de la cámara que en la utilización de temas recurrentes. Su

vínculo con los géneros es sólo lateral y constituye un pretexto para construir otra cosa a partir de ellos o, si se quiere, para denunciar incluso su anacronismo. Las historias que literalmente sostienen sus films pueden ser minúsculas-como *El gran salto* o *Fargo*-, extremadamente complejas (como *Simplemente sangre* o *De paseo a la muerte*), o, en el sentido lineal, no haber historia alguna: *Barton Fink*, que parte y necesita precisamente de esa ausencia.

La última obra del productor Ethan y del director Joel (siendo ambos guionistas) se basa en una historia real, e, irónicamente, estos

suerte nunca se hace presente.

El film se abre con la llegada de un curioso Papá Noel que no es otra cosa que un auto que remolca a otro en un paisaje nevado. Cuando los mismos dejan de ser un punto en el horizonte, y pasan por delante de la cámara, esta imagen navideña es reforzada desde la música que introduce cascabeles en la percusión. No es casual que lo que se está escuchando -que comienza con un instrumento solista y llega a la dimensión de una orquesta de resonancias épicas- sea la melodía tradicional "La oveja negra", adaptada por Carter Burwell para convertirla en el Leitmotiv de la



Los hermanitos Coen, Ethan y Joel

sucesos que se desencadenarán rápidamente a lo largo de las secuencias y sin una clásica progresión dramática, son aclarados por grandes carteles al comienzo de la proyección: paradójicamente, el peso que la cultura actual le da a lo real para desplegar una curiosa forma de morbosidad (y basta con detenerse un poco en lo que es un *reality show*) le es negado dentro de *Fargo*, que no deja de precisar que lo que se narrará ocurrió en 1987 y que "se han cambiado los nombres de los sobrevivientes para preservar su identidad...", cumpliendo con los requisitos de lo que aventuraría un telefilm que por

tragedia: de esta manera, los Coen tratan de jugar con la oposición entre apariencia y realidad, tanto del paisaje como por lo que sugieren las vidas de los habitantes de los pequeños pueblos de los Estados Unidos. Como ocurre en David Lynch -sobre todo en *Terciopelo azul*- la identidad de las cosas es un problema de escala: un pueblo puede ser idílico en una panorámica y siniestro en el plano detalle. Las identidades opuestas que constituyen el núcleo del film son una proyección de esa apariencia y de esa realidad, del paisaje hacia los personajes que habitan *Fargo*. Oposiciones múltiples que se dan

entre el ambicioso y falso Jerry (William H. Macy) y su esposa tonta y rutinaria Jean (Kristin Rudrüd), entre el Jerry pusilánime y el suegro prepotente, entre el nervioso matón Carl (Steve Buscemi) y su insensible y frío compañero Gaear, entre la astuta oficial Marge (Frances Mc Dormand) y Jerry el torpe...

Cara y ceca

La apariencia y la realidad se dan también en varios niveles: Jerry cree y aparenta ser calculador e indiferente cuando en realidad, por momentos, deja entrever una terrible culpa y una gran preocupación por la estafa que trata de perpetrar; Marge parece ser graciosa y tierna (hasta está embarazada) y resulta ser fría e indiferente frente a un cadáver descuartizado, y su gracia esconde un dominio muy claro de lo que traza como estrategia de investigación; Carl intenta ser dominante e irreverente pero termina siendo una suerte de víctima de sus propios nervios; Gaer es una especie de roca pero termina siendo vulnerable cuando es descubierto. De alguna manera, lo blanco termina siendo negro y viceversa, de la misma manera que el paisaje, que es blanco -literalmente- esconde un hecho negro y macabro que teóricamente sería impensable en un pueblo de North Dakota o de Minnesota (lugar de procedencia de los Coen). Todo es blanco o negro en cuanto a los caracteres pero lo es además en la imagen, pues todo lo que no es nieve también carece de color. De la misma manera que se necesitó del cine sonoro para escuchar el silencio, *Fargo* necesita del color para hacer patente que todo se ve o se siente blanco y negro.

No es la primera vez que los Coen realizan una interacción entre el ambiente y los personajes, o entre algún elemento del decorado y algún aspecto de la narración: En

Barton Fink, la secreción que sale de los oídos de Charlie Meadows (John Goodman) es idéntica al pegamento que se ve debajo del empapelado, estableciendo una interesante proyección mutua entre el personaje y el hotel. Así, el hotel se convierte en un organismo vivo que hiede, secreta, susurra (recordar los ruidos que molestan al protagonista, risas, mosquitos, etc.). En *Simplemente sangre*, la arena del desierto y la sangre de los cuerpos constituyen idénticos elementos inasibles que no casualmente servirán de indicio para la resolución de la trama. En *De paseo a la muerte*, el sombrero que se ve volar hacia el bosque no sólo es el que pertenecía a un muerto sino que es también parte de la vestimenta del Miller's crossing (además de ser un homenaje al sombrero de los gánsters y una suerte de epitafio para el género). En *Fargo*, esa interacción se da de diversas maneras: Gaear tiene el pelo blanco como la nieve y es tan frío como el hielo que lo rodea; Jean se convierte en fantasma cuando la cortina de la bañera se le pega al cuerpo, cuando intenta escapar de sus secuestradores: como un fantasma en la nieve ella se vuelve invisible para la vista y los demás sentidos, pues, en *Fargo*, todos son una especie de fantasma. Y si no, son ovejas -también blancas- víctimas de las ovejas negras o descarriadas a las que el Leitmotiv hace alusión.

Fargo es un film raro y complejo que aparenta ser sencillo, por limitarse a narrar la historia de un secuestro y los diversos asesinatos que se desencadenaron accidentalmente a partir de él. Sin embargo, la puesta en escena no es menos conciente que en los trabajos anteriores: existe internamente una absoluta cohesión de todos los elementos, al servicio de un esquema formal que sacrifica deliberadamente el crescendo dramático en pos de la atención que le quiere prestar a los detalles. Casi todas las secuencias se terminan por fundidos

dando la sensación de que las monótonas acciones continúan incesantemente. Los autos, únicos medios de escape de la opresión pueblerina, se escuchan como aviones o trineos a partir del meticuloso tratamiento sonoro al que son sometidos (continuando con la idea del advenimiento de un Papá Noel siniestro). Los paisajes, uniformados por la nieve, presentan la multiplicación al infinito de imágenes idénticas: carreteras, postes, bares (cuya música parece celebrar algo indiferentemente), son decorados de una inmensa cárcel sin muros ni cadenas que el paisaje ha transmitido a sus habitantes de una manera silenciosa. Con el fin de hacer visible todo esto, el film se detiene en la contemplación de los detalles y escapa de la historia que está narrando resolviéndola vertiginosamente en la última secuencia como si quisiera sacársela de encima. Por tanto, contemplar *Fargo* desde la receta de los autores, desde las convenciones de un género, o desde las aristas de la historia contada limita la visión y deja la sensación de estar frente a un film vacío.

Y es que en *Fargo*, los verdaderos hechos extraordinarios y oscuros de los cuales hay que hablar no son los acontecimientos que rezan los títulos iniciales, sino la vida en blanco y negro de la cual los personajes intentan escapar aunque más no sea a través de la televisión, único elemento del film que destella cruelmente una infinidad de luces de colores.

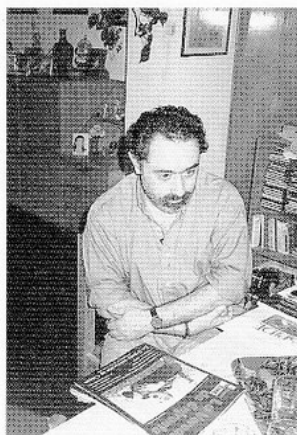
Fargo, EE.UU., 1996. Dirigida por Joel Coen. Guión de Ethan Coen y Joel Coen. Con William H. Macy, Steve Buscemi, Frances McDormand, Peter Stormare y Harve Presnell. Fotografía de Roger Deakins. Música de Carter Burwell.

EL OTRO LADO

EL DOCUMENTAL VIVE EN LA ARGENTINA UN BUEN MOMENTO. PRODUCCIONES CON CALIDAD MUY SUPERIOR AL GÉNERO DE FICCIÓN, GRAN RIQUEZA DE MIRADAS Y TEMAS QUE SON RETRATADOS CON PROFUNDIDAD Y RESPETO. UN GÉNERO QUE EN CASI TODO EL MUNDO DEPENDE DE LA TELEVISIÓN (COMO VÍA DE DIFUSIÓN Y PRODUCCIÓN), EN NUESTRO PAÍS TIENE UN DESARROLLO CASI MARGINAL, POSIBLE POR LA OBSTINACIÓN DE SUS REALIZADORES. DOS REPORTAJES SE SUMAN PARA ANALIZAR DESDE DISTINTOS LUGARES LO QUE PASA CON EL DOCUMENTAL. EN EL PRIMERO SE REÚNE LA EXPERIMENTADA VOZ DE MARCELO CÉSPEDES (UNO DE LOS RESPONSABLES DE CINE OJO, PRODUCTORA QUE CUMPLIÓ DIEZ AÑOS EN EL '96) CON LA DE ANA POLIAK, QUIEN DEBUTÓ CON UNA GRAN PELÍCULA: *¡QUE VIVAN LOS CROTOS!* EL SEGUNDO TIENE COMO PROTAGONISTAS A VÍCTOR BAILO Y DANIEL STEFANELLO, QUIENES ESTÁN TERMINANDO DE EDITAR UN TRABAJO SOBRE LA ENORME FIGURA DE HÉCTOR GERMÁN OESTERHELD. LA PELÍCULA, QUE TODAVÍA NO TIENE TÍTULO, SE EMPEZÓ A REALIZAR A FINES DEL '95 Y NO TIENE DEFINIDO UN CAMINO PARA SU DIFUSIÓN. ESTOS DOCENTES CUENTAN CON EL APOYO DE LA COOPERADORA DE LA ESCUELA DE CINE DE AVELLANEDA PARA PODER TERMINAR EL TRABAJO. UNA MUESTRA MÁS DEL AMOR POR CONTAR HISTORIAS QUE TENGAN QUE VER CON NOSOTROS. EN UNA CINEMATOGRAFÍA ARRASADA, EL DOCUMENTAL ESTÁ VIVO. AHÍ ESTÁN LAS PELÍCULAS PARA QUIENES QUIERAN CONFIRMARLO.

¿Por qué el documental refleja mejor la realidad, cosa que la ficción no logra en la Argentina, y por qué tiene una mayor madurez narrativa?

Céspedes: No tengo una respuesta definida. Sé que últimamente estoy tratando de no diferenciar ficción de documental, sino hablar de cine. La diferencia es que este cine, este género construye con la realidad. Entonces, obviamente, busca contar una historia y que tenga un conflicto. Y al tener



Marcelo Céspedes

un conflicto se tiene que apegar a realidades problemáticas, que es diferente, a lo mejor; a lo que hace el cine de ficción. Puede ser que sean etapas, momentos. A lo mejor; en estos últimos años, este género tuvo más predisposición que el otro a recurrir a este tipo de historias. Yo, por ejemplo, ahora estoy terminando un trabajo que es más una comedia que un drama, que una película política. Es una película de humor, trabajo corrosivamente con la realidad, con muertos, violados, violaciones, cuchillos, porque es la crónica policial de un diario que es Crónica. Lo que estoy tratando es que no le pongan el rótulo de película militante ni política. Es una comedia costumbrista, de humor negro.

En los años '70 el género estaba más condicionado por la situación política, ahora parece haber una mayor libertad para elegir historias.

Poliak: Personalmente, nunca estuve

embarcada en ninguna época, en ningún género. He visto material militante muy interesante, pero nunca fue el cine que me hubiera gustado hacer. Lo que a mí me gusta del cine, y dentro del cine de ficción, es aquél que tiene que ver con la vida, con personas que se interpretan a sí mismas. Por ejemplo, Pasolini. Es un cine de ficción pero elige a una persona que no es un actor profesional, sino que trabaja con todo lo que ese rostro aporta al personaje. Me parece que está bien que se deje de separar y de rotular en géneros.

Céspedes: Todo el cine, como cualquier manifestación cultural, es político, de lo más banal y trivial hasta lo más profundo y comprometido. Todo es político. Todo está demostrando, diciendo, analizando pautas y comportamientos culturales de una región, de un pueblo, de un conti-

nente. De lo que universalmente hoy está pasando, que es muy diferente al cine de los '60 o los '70. Hasta el mismo cine de principios de los '80. Me acuerdo del '83, La historia oficial, Los chicos de la guerra... había todo un cine que hoy está buscando otras opciones, que está buscando otra forma. Pero ello también tiene que ver con un tema que es el de la industria.

¿Se puede decir que hay una industria cinematográfica en la Argentina?

Céspedes: Incipientemente, diría que sí. Diría que es un bebé recién nacido. Mi comparación es ésta: 1986-1996. En el '86 para este tipo de género había una forma de producción que era juntarse un grupo de gente y a pulmón hacer algo. Depender del subsidio, que te podía dar Manuel Antín, con cámaras y micrófonos prestados, y recibiendo la subvención de algún organismo no gubernamental. La mayoría teníamos una doble vida: de lunes a viernes



Ana Poliak

trabajábamos para poder vivir y comer, y los fines de semana filmábamos. Ahora, hace tres años se estrenó Cortázar, el anteaño se estrenaron; Que vivan los croto! y Jaime de Nevares... El año pasado fue la explosión: Hundán al Belgrano, Cazadores de Utopías, Al Corazón y Tierra de Avellaneda. Este año se van a estrenar Tinta

roja y Fantasma en la Patagonia. La mayoría, ahora, vivimos de lo que hacemos. Yo vivo de mi productora, Cine Ojo. Creo que ha habido una profesionalización de este género.

Se notan cambios en los últimos diez años en la presencia del narrador. Antes estaba en un off, verbalizado o no, y ahora, en

Jaime..., por ejemplo, aparece Carmen Guarini, co-directora, en cámara.

Céspedes: En el caso de Jaime... no teníamos la intención de que Carmen fuera como un narrador. El tema de la narración es muy complejo. Con cada película es diferente. Lo que sí sé es que cada vez estoy más alejado de lo que hacía en un principio, del cine sólo testimonial. Nos preocupamos de ficcionalizar la realidad. No hay una pauta, no hay reglas, porque lo que estamos haciendo ahora es totalmente diferente a lo de Jaime de Nevares. Jaime... se construyó en el tiempo, porque empezamos tratando de hablar sobre la historia y la vida de un cura, sobre las comunidades indígenas. Al poco tiempo nos enteramos que tenía cáncer y lo que se decidió fue terminar la película el día que se muriera. Estuve siete años trabajando con la idea de que este señor se muriera y no trabajando con la idea de Jaime de Nevares obispo. El problema y el error en la película es que no le hicimos jugar a Carmen un papel a fondo. Está ahí, entre una cosa tibia, dubitativa, y no termina de profundizarse y transformarse en un actor dentro de la película.

La forma en que se fue armando la película no les dio la posibilidad.

Céspedes: También estaba el problema del tiempo. Una vez muerto Jaime era necesario estrenar la película. Mientras la íbamos armando hubieron como quince versiones. Ahora, en Tinta roja, es distinto. Es una película donde no hay ni testimonios frente a cámara ni narrador en off, no hay nada. Son puras situaciones, todo directo, y sin conflicto. Depende mucho de la hipótesis de trabajo que vos tengas, de la forma de mirar esa realidad.

Poliak: Creo que la maravilla de hacer una película es que cada una tiene otra forma. Concretamente, en la de Bepo (¡Que vivan los croto!) lo que más tiempo me llevó, lo más complejo de filmar no está en la película. Bepo, cuando era joven, era picapedrero y soñaba con ser croto. Él se había puesto a escribir una obra de teatro sobre un picapedrero que se iba de croto y la había bautizado Alberto Rosales. Finalmente, cuando él se va de la cantera abandona la obra de teatro y, cuando la policía le preguntó su nombre en la vía, dijo: Alberto Rosales. Había organizado todo alrededor de la idea de que este personaje seguía joven porque él no lo había continuado escribiendo, y el personaje venía a preguntarle a Bepo por qué le había robado la vida, y Bepo le decía que se la robó porque fue hermoso vivir

LOS RECUPERADORES

Alguna vez, Godard aventuró que la película más terrible sobre el nazismo consistiría en filmar el trabajo burocrático de los criminales. Mostrar la confección de planillas con los nombres de los condenados, edad, día de ingreso a los campos de concentración, día de la muerte, hora de entrada a las cámaras de gas, quienes iban y quienes no, los kilos de pelo, la cantidad de piel humana, el peso de la grasa humana para hacer jabón.

Esa película se hizo en la Argentina y se llama *Tierra de Avellaneda*. Con una diferencia descumunal con la inexistente -seguro que bella y cruel- película de Godard. La cámara, esta vez, no está al lado de los criminales sino del lado de los recuperadores de la muerte, que es como decir del lado de los recuperadores de la vida.

El trabajo constante de clasificación de cráneos, huesos de brazos y piernas, del cuerpo todo, de lo que alguna vez fueron cuerpos con nombre, vida y familia y amigos, tiene la paciencia de los días. La paciencia del tiempo infinito.

El nombre del tiempo infinito es eternidad. Y los recuperadores removiendo huesos en tierras de Avellaneda, y los familiares de esos huesos buceando en la aguas del tiempo, buscan recuperar un cuerpo -darles una identidad- y un espíritu: los gestos, la risa y la lágrima que los regrese a la memoria. A la vida.

Casi no hay risas sobre la tierra de Avellaneda, claro, ni en las casas de Avellaneda, pero, extrañamente, tampoco hay lágrimas. Hay espera, a veces asoma la bronca, y siempre está el paso lento de las horas y los días. Como si la lentitud de esas horas y de esos días fuesen la confirmación de que el momento esperado llegará. Como si la hora del reencuentro, con esos huesos que volverán a ser mujer u hombre o chico, fuesen tan inexorables como la hora del nacimiento de esa gente que después fueron huesos, tan inexorables como la hora de la muerte de esos huesos que antes eran padre, madre, hijo o hermano.

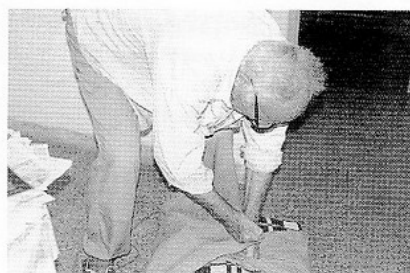
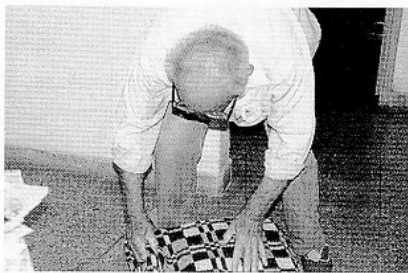
Estos huesos son de fulano de tal, dicen los recuperadores de cuerpos. Entonces son los huesos de mi padre, dice una recuperadora del alma. Unos excavando en las tierras de Avellaneda, la otra excavando entre las imágenes huidizas de los recuerdos, han recuperado el tiempo. Los huesos son un nombre y el nombre se vuelve lápida que recuerda. Por fin, el desaparecido ha muerto. Por fin, paradójicamente, ha vuelto a la vida.

El hallazgo revelador del film es oponer a este mundo empecinado la placidez y la rutina del Mal. El ex ministro del interior de la dictadura, Albano Harguindeguy, conversa con su mujer sobre la conveniencia de veranear en el mar o en la montaña. Recuerdan los días duros cuando él estuvo preso. Lleno de amigos y en un lugar acogedor, dice la señora. Ríen. Dicen que ahora ríen pero que en aquel momento fue doloroso. Y en esa risa, en la forma en que están sentados, en la manera de hablar, en la satisfacción por la vida que llevan, en los planes de vacaciones que arman, se empieza a comprender porqué tanto hueso sin nombre en las tierras de Avellaneda. Son tan iguales a tanto igual, se arrellanan en los sillones como tantos otros, planean sus vacaciones como miles y millones y Avellaneda queda tan lejos, tan lejana de esta Argentina nuestra mejor país del mundo, democrática y solidaria, con la calle más ancha y el río también, la avenida más larga y no hay tierra como la mía, tanta ausencia sin nombre, tanto crimen sin nombrar, tanto miedo en el espejo.

Roberto Pagés



Cuerpos y huesos en tierra de Avellaneda



¡Que vivan los crotos!: Bepo armando el "bagayo" para irse a la vía

todo eso. Esto se filmó, fue larguísimo, fue toda una reconstrucción de época complicadísima. Estuve cinco meses compaginando y no había forma de contar así la película. De alguna manera, esto pedía al espectador cierta actitud cerebral que se daba de patadas con lo emotivo de los testimonios. Con mucho dolor estuve cinco meses tratando de hacerlo entrar, no se podía, y ahí está, en las latas, el material más lindo de reconstrucción. Creo que el material pidió otra cosa y me parece que tiene voluntad, hay que escucharlo.

El material se les va imponiendo, la historia se va generando y tienen que encontrar el nudo, el conflicto. Tal vez en el cine de ficción esto no es tan así.

Poliak: Dentro del cine de ficción, el que a mí me gusta es precisamente el que se hace de esta manera. No de una manera industrial como puede ser la de Hollywood, donde prácticamente es un trámite ir al rodaje. Por ejemplo, lo que cuenta Tarkovsky sobre la filmación de *El espejo*, todo el proceso de montaje de esa película en el que estuvo un año y no le encontraba la forma. Qué sé

yo si esa película es ficción o documental. Es un caso muy especial Tarkovsky...

Céspedes: Pero no es tan especial hoy en día. Es un gran realizador pero... Nanni Moretti, Wayne Wang-Paul Auster, Víctor Erice, Kiorastami, ¿qué son, qué hacen? Para mí, ficción/no ficción es algo que está perimido. Hay que hablar de cine. Todo es cine.

Guido Gabucci
Eduardo Rojas

Víctor Bailo y Daniel Stefanello

LA OTRA HISTORIA DE OESTERHELD

RÍOS DE TINTA CORRIERON ALREDEDOR DE LA OBRA DE HÉCTOR GERMÁN OESTERHELD, MÍTICO GUIONISTA DE LAS MEJORES PÁGINAS DE LA HISTORIETA ARGENTINA. AUTOR DE UNA OBRA EXTENSA, VARIADA Y VASTA (*ERNIE PIKE*, *MORT CINDER*, *SHERLOCK TIME*, Y *EL ETERNAUTA* SON SÓLO ALGUNOS DE LOS TÍTULOS MÁS DESTACADOS) POCO SE SABE SOBRE SU VIDA PERSONAL, SU MILITANCIA POLÍTICA Y SU DESAPARICIÓN EN 1977. LO QUE SIGUE ES EL ACERCAMIENTO DE BAILO Y STEFANELLO A LA HISTORIA DE VIDA DE H.G.O., AQUEL GRAN NARRADOR.

¿Por qué eligieron la figura de Oesterheld para realizar este documental?

Stefanello: Un poco por casualidad y un poco no. Lo que buscábamos era un proyecto que pudiéramos manejar sin un productor. Un día nos volvimos a encontrar con cosas de Héctor y nos pareció que ése era el proyecto. Ese fue el comienzo casi casual. Lo que nos interesa es que Héctor representa una cantidad de cosas y tiene vigencia a través de muchas décadas. Hay temas muy importantes, aspectos que tienen que ver con su obra, con su vida, y con la evolución del país.

¿Cómo trabajaron con los testimonios para reconstruir la figura de H.G.O.?

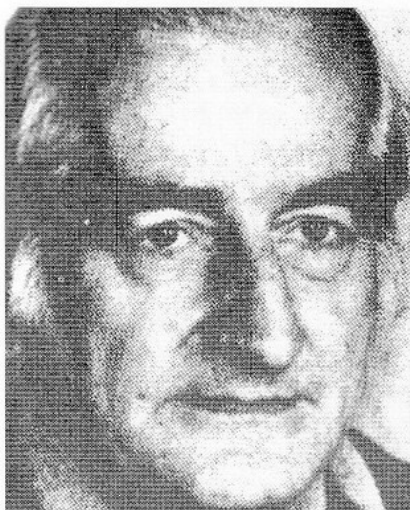
Bailo: Hubo básicamente tres pistas. La línea familiar fue la primera que recorrimos porque íbamos a hablar de la vida de una persona con una historia conflictiva y trágica. Allí se abrieron las otras líneas: la de la gráfica, historietística, y una un poco más complicada, la de la militancia política. Básicamente son esos tres carriles y

algunos se cruzan. Fue una investigación complicada y extensa pero tuvimos la suerte de tener mucha colaboración.

¿Fue difícil filmar la obra de un narrador, poner en imágenes su literatura?

Bailo: Lo central es que su obra no es el eje, si bien es muy importante. No es el centro de la cuestión. El centro es su vida. Hay un montón de cositas que incluso son pistas en la obra, algunas muy evidentes y otras no tanto, que reflejan los distintos momentos del pasado, de su vida familiar, de su historia personal, de su compromiso político. La obra entra en ese sentido.

Stefanello: Hay materiales producidos alrededor de Héctor, y de obras famosas como *El eternauta*, que son como informes técnicos que abordan aspectos de su obra. Nosotros definimos lo que estamos haciendo como una historia de vida. Una serie de circunstancias que rodean a una persona y que son representativas de una cultura, de un lugar. Héctor, de una manera, es la síntesis. En él se juegan una serie de cosas



Oesterheld



Oesterheld como Ernie Pike, según Pratt

que sintetizan el arte, la política, la vida de una familia, y él es un poco el eje.

¿Tuvieron algún miedo al enfrentarse a un mito como éste?

Bailo: Sucede que mucho no lo conocíamos. Fue muy interesante la investigación porque partimos de un conocimiento de las publicaciones comunes, de los comentarios comunes de las antologías, de la síntesis de su vida y principalmente de su obra. Queríamos investigar lo que nos parecía más atractivo, que era cómo un intelectual de un país que era otro país, tomó las decisiones sobre su vida. Cómo fue cambiando esa vida, a veces en forma voluntaria, a veces accidentalmente, pero asumiendo un compromiso de intelectual, de creador, que al final devino en político.

¿Hubo testimonios que los sorprendieran, que dieran algún dato desconocido?

Stefanello: De lo que conocemos a nivel masivo creo que hay mucha información que no ha sido muy escuchada. En general, hubo muy buena predisposición. Su vida es demasiado interesante más que llena de sorpresas. Es tan intensa que lo sorpresivo es, sobre todo, muy interesante.

¿Por qué la obra de Oesterheld tiene tanta vigencia después del tiempo que pasó desde su producción?

Stefanello: Me parece casi un misterio. Hay algunas respuestas lógicas, como que a los padres les gustó y se lo pasan a los hijos, o que los chicos se lo pasan a otros. Pese a eso me sigue sorprendiendo porque no tiene difusión, publicidad, ni prensa a favor.

También es cierto que la mayoría no conoce lo vasto de su obra. Creo que es una de las cosas más difíciles de llegar a completar.

¿Cómo ven este momento del documental, por qué tanta producción y calidad?

Stefanello: El documental que abordamos, el de investigación, tiene que ver con la necesidad, que creo es muy de aquí, de decir cosas. Investigarnos a nosotros mismos, entendernos, tratar de tener mirada, tener diferentes versiones de distintas cosas.

Bailo: Para entrar en el documental hace falta algún tipo de interés particular que, quizás, el campo de la ficción aborda porque sí, por el sólo hecho de contar una historia o de poder hacer unos mangos. De largada, el documental incluye personas que se apartan de eso, que pretenden tener una mirada determinada. El documental está abordando cosas que la ficción en otros países aborda y acá rehúye, un poco por la política cultural imperante y un poco por la política de subsidios, seguramente. Otra cosa es que el soporte de video es muy utilizado y en términos económicos, accesible. Permitió que mucha gente, en forma independiente, pueda abordar proyectos que si no los hiciera así nadie los subsidiaría. Un poco como Oesterheld. Cuando pudo hacer su gran obra la hizo porque puso su propia editorial. Si él hubiese propuesto hacer esas historias, incluido El Eternauta, en las editoriales de ese momento ninguna las hubiese aceptado.

**Guido Gabucci
Ernesto Heimberg**

INICIACIÓN AL VIDEO

Cursos organizados por la
Videoteca de Buenos Aires
(Centro Cultural Gral. San Martín)
y el Museo del Cine

ABIERTA LA INSCRIPCIÓN

Informes

Sarmiento 1551 - 2º Piso
Telefax 374-1251/59 Int. 270/275
De 12:00 a 18:00

VEA CINE EN EL CINE

Las grandes películas de todos los tiempos

FILMOTECA BUENOS AIRES

Director: Octavio Fabiano

Cine Maxi

Carlos Pellegrini 657

MUERTE Y REDENCIÓN

(EUROPA HABLA, QUIEN QUIERA ENTENDER QUE ENTIENDA)

ANTES DE LA LLUVIA NO DESPERTÓ EN NUESTRA REDACCIÓN EL ENTUSIASMO NECESARIO COMO PARA QUE ALGUIEN ESCRIBA, SALVO UN LECTOR QUE MANDÓ UNA INDIGNADA CARTA PUBLICADA EN NUESTRO NÚMERO ANTERIOR. NUESTRA NUEVA COLABORADORA SE LE ANIMA Y, ADEMÁS, LA RELACIONA CON LA TRILOGÍA DE KIESLOWSKI. AUDAZ LA MUCHACHA.

Antes de que llueva deben darse diferentes circunstancias en el cielo. Se oscurecen las nubes, los vientos las arremolinan, la presión baja. El aporte de cada detalle hace al conjunto, y es ahí cuando cae el agua. *Antes de la lluvia* relata los preparativos de esta tormenta, hilando cada uno de estos factores que hacen al todo, que hacen que, finalmente, llueva.

"...una sensación densa, de espera, se da cuando el cielo está cargado y la posibilidad de que ocurra algo terrible está latente; las personas están en silencio, esperando la tragedia o la redención..."

Manchevski, director de *Antes de la lluvia*

SE OSCURECEN LAS NUBES... (PALABRAS - BLEU)

"...existía una sensación de que algo denso iba a suceder, algo amenazante flotaba en el aire..."

Manchevski

MACEDONIA: un monasterio en oración es interrumpido por la presencia de Zamira, una joven albanesa que huye de sus perseguidores. Allí, Kiril (un monje *sin palabras* por sus votos de silencio), es contraste de un mundo que habla y habla pero suele no decir nada. La verdadera palabra está en los actos, hablamos por lo que somos y por lo que hacemos.

"...Y el Verbo, la Palabra, se hizo carne, y habitó entre nosotros..."

Juan I.14

"...lo que haces me habla tan fuerte que no puedo escuchar lo que dices..."

Bernard Shaw

En *Bleu*, las palabras también son escasas y reina la soledad. Todo pasa por el interior de la protagonista, Julie. Tanto a Julie como a Kiril se les desgarran los afectos: cambian de vida porque la vida los cambia primero.

"...Algo importante está pasando cerca de mí y me da miedo..."

Valentine,
protagonista de *Rouge*

En ambos films es interesante destacar cómo lo no dicho se transmite a través de una cuidadísima banda de música que, a manera de estribillo, refleja los estados de ánimo de los protagonistas.

...LOS VIENTOS LAS ARREMOLINAN... (ROSTROS - BLANC)

"...los truenos siempre me sobresaltan, como si los bombardeos estuvieran llegando..."

Un monje, en *Antes de la lluvia*

LONDRES: Anne, editora en una agencia noticiosa de fotografías, encuentra su corazón dividido por el amor de su marido y el de Aleksander, un fotógrafo.

Como preludio de una tormenta, los vientos (al igual que los afectos) soplan a lo loco por donde quieren y

pueden. Estos vientos llevan la acción de Macedonia a Londres, y en *Blanc* lo hacen de Francia a Polonia. El contraste es duro y frío.

Tanto Anne en *Antes...* como Karol (protagonista de *Blanc*) están sometidos por la realidad que los desborda. Ambos son abandonados por sus afectos, representado el abandono por la no consumación del deseo. Para Anne son *rostros* de amados que llenan su vacío, rostros de dolor que muestran los extremos del odio. Por su lado, Karol tendrá su mirada más intensa en la escena final.

...LA PRESIÓN BAJA (IMÁGENES - ROUGE)

MACEDONIA, OTRA VEZ. El calor pesa. Aleksander, otra vez en su tierra, sólo busca paz, sólo encuentra guerra. Con la presión baja los cuerpos se debilitan, las fuerzas decaen; "*estoy cansado*", dice el mismo Aleksander.

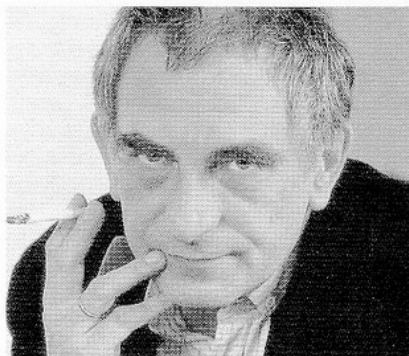
Las *imágenes* cuestionan la responsabilidad personal, llaman a un compromiso con lo que se ve pero también alertan sobre los peligros de cuando uno se involucra, cuando se toma partido. Entonces el espectador cae en la cuenta de que las moscas molestas de la primer escena están por todos lados y con zumbido de balas en su vuelo.

"...Antes de la lluvia describe la primera chispa de una guerra étnica en el nivel humano más sencillo..."

Simón Perry,
productor del film

Mientras en Macedonia se cuestiona el "poner la otra mejilla" o, sentido contrario, la validez de La Ley del Talión, en Suiza (en *Rouge*) un juez retirado descreo de la misma Justicia. En ambos casos la incomunicación se describe claramente: mientras el juez, en su soledad, se dedica a escuchar las conversaciones telefónicas de sus vecinos, Aleksander, otra vez en su tierra, es considerado un traidor, y en un diálogo quebrado por su ausencia será amenazado por su propio primo ("...él no es de los nuestros..."). En el otro extremo, Kiril, con su silencio, lo expresaba todo.

La imagen, en los dos casos, tiene un valor primordial, y es por esto que la elaborada fotografía se transforma en Palabra que grita, Rostro que cuestiona, Imagen que revela. A tal punto que Aleksander llega a decir: "estas fotos han matado a un hombre", sintiéndose parte de la masacre.



El polaco Kieslowski

EL CIRCULO NO ES REDONDO...

Un par de veces en *Antes...* se repite esta idea: el círculo no es redondo, pero como en un cuento borgiano las historias cierran, las realidades se unen, el todo encaja. Y si en la Trilogía el cierre es salvación, en *Antes de la lluvia* llueve, lo no querido sucede, las consecuencias son trágicas. Cara y cruz de una redonda realidad, de un círculo que tiende a cerrar.

Es por eso que el cuestionamiento de la humanidad, el dilema del hombre se resuelve a partir del lado en que opta jugar. Con esta moneda de la vida, cara y cruz están en nuestra palma a la espera de nuestra decisión personal. Decisión personal simbólicamente representada en el episodio recurrente de la Trilogía, en donde una anciana intenta con

dificultad poner un envase vacío en el depósito callejero. Frente al mismo hecho, los protagonistas de cada uno de los films tendrán diferentes reacciones.

1. En *Bleu*, mientras el hecho sucede, Julie tiene los ojos cerrados expreso, por lo cual no tiene opción de intervenir. Mientras ella no ve y Kiril no habla, las situaciones *les suceden*; finalmente, cada uno de ellos cambiará su actitud pasiva como re-descubriendo su propia identidad.

2. En *Blanc*, Karol observa lo que pasa pero su respuesta es de burla y risa, irónica tal vez, por descubrir que otro tampoco puede con lo que le toca vivir. Al igual que Karol, Anne no hace nada por modificar su realidad: se ve superada por las acciones de los demás.

3. En *Rouge*, inversamente, Valentine ayuda a la anciana, y al igual que Aleksander, "toma partido".

...PERO LA ESFERA TIENDE A CERRAR

"...los personajes son muy apasionados en lo que hace a sus vidas y en lo que hacen, pero pueden demostrar muy poco de esa pasión. Sus circunstancias son muy diferentes, vienen de diferentes ambientes culturales, viven diferentes estilos de vida y todos están atrapados dentro de esas condiciones. Eso es lo que los une, paradójicamente...", dice Manchevski, y la frase es válida también para la Trilogía; conjunción de los personajes

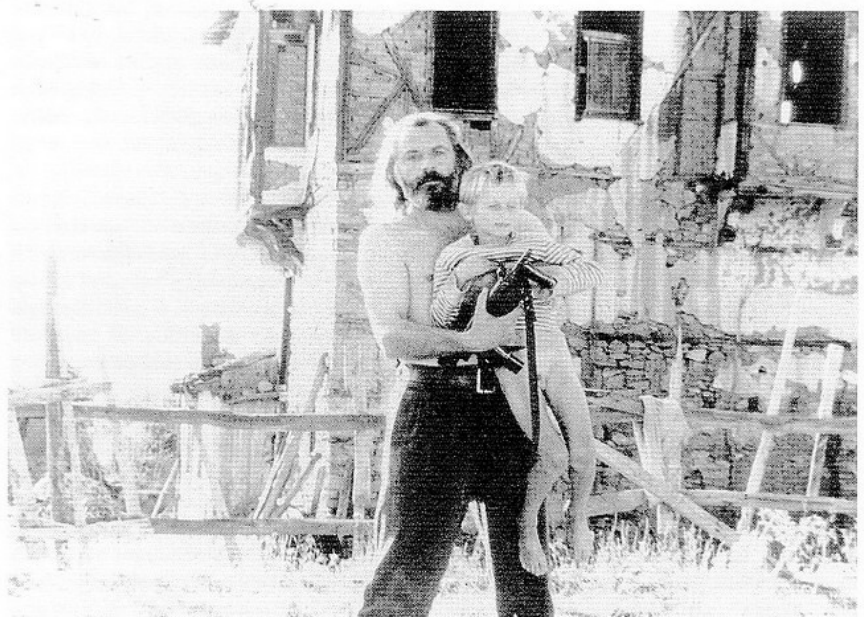
que hace a la igualdad humana frente a la vida. Ya sea en Suiza, Francia o Polonia, Londres o Macedonia, el hombre es el mismo. Un hombre que ríe y canta, que juega y lucha, que nace y muere.

"...yo creo que la vida de cada persona es interesante y que cada uno se merece que se haga una película sobre su vida... todas las vidas son interesantes, lo importante es saber verla...", dice Kieslowski, director de la trilogía. Este hombre es el que los autores han querido retratar señalando que "la guerra puede comenzar en cualquier momento". Porque dejando de lado las realidades y características particulares la verdadera guerra es la que sucede en el corazón del hombre. Esta es la Madre de Todas las Guerras.

EPILOGO PERSONAL

Salgo del cine y, como no podía ser de otra manera, cruzo a la vereda de enfrente y entro a un café. El aire está caldeado y mi interior desolado. Buenos Aires y Macedonia se confunden porque la misma historia ya ha sucedido por aquí. Sólo sé que al salir unas gotas caían sobre el asfalto y alguien gritó con la fuerza convencida de quien ha descubierto una verdad: "hay que evitarlo, aquí o allá hay que intentarlo. Antes de que llueva. El tiempo no espera".

Soledad Isola



¿QUÉ ES EL "MAC GUFFIN"?

Hitchcock: Tenemos que hablar del "Mac Guffin".

Truffaut: El "Mac Guffin" es el pretexto, ¿no?

Hitchcock: Es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un "Gimmick". Bueno, esta es la historia completa del "Mac Guffin". Ya se sabe que Kipling escribía a menudo sobre los indios y los británicos que luchaban contra los indígenas en la frontera de Afganistán. En todas las historias de espionaje escritas en este clima, se trataba de manera invariable del robo de los planos de la fortaleza. Eso era el "Mac Guffin". "Mc Guffin" es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles, robar... los documentos, robar... un secreto. En realidad, esto no tiene importancia y los "lógicos" y "verosímiles" se equivocan al buscar la verdad del "Mac Guffin". En mi caso, siempre he creído que los "papeles", o los "documentos", o los "secretos" de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador. Y ahora, conviene preguntarse de dónde viene el "Mc. Guffin". Evoca, siñ duda, un nombre escocés (...).

EL CINE SEGUN HITCHCOCK
(Alianza Editorial, 1966)

PRÓLOGO NECESARIO

Un recurso narrativo inserto a veces en las tramas de los films, que aún pocos teóricos saben definir en su plenitud (exceptuando en los '50 a André Bazin, Andrew Sarris o Edgar Morin), y todavía menos realizadores y guionistas conocen su secreto, el tan misterioso "Mac Guffin" sigue dando que hablar respecto de su efectividad y funcionalidad a la hora de plasmarlo en la pantalla. Sin la absurda intención de agotar el tema, merece dedicarle al menos unas líneas a un enigmático proceso de creación que ayuda a entender la "ilógica" de las imágenes en movimiento. El "Mac Guffin" es un "truco", una "trampa", un "ardid" en el entretejido

dramático de las películas; definiciones facilongas que esconden una inoperancia teórica y crítica muchas veces superada o disfrazada por la falta de análisis y comprensión real del arte cinematográfico. La casi inexistente bibliografía sobre el tema (las declaraciones de Hitch a Francois y las de Welles a Wood resultan sólo una minúscula referencia explicativa) no hace más que obstaculizar el deseo de un estudio serio, que debe complementarse necesariamente con ejemplos visuales auténticos para resumir su intento aproximativo.

Muchas veces entendido erróneamente como "falla", "perla" o equívoco de "continuidad", el "Mc Guffin" resulta en el cine de Hitchcock, Lang, Welles, David Lean, Kubrick, Peter Weir, Jonathan Demme, Wenders o Ridley Scott (por nombrar unos pocos que advirtieron su eficacia) un poderosísimo y esencial recurso de especificidad, que jamás podremos asimilarlo con claridad si lo reducimos a una "lógica" literaria, porque el mismo absorbe una "ilógica" y máxima anticonvencionalidad que es propia y única del lenguaje visual, mágico e ilusorio del cine.

"ILÓGICA" HITCHCOCKIANA

Si bien es cierto que el "Mac Guffin" (como afirma Hitchcock) posee en principio un origen de tipo literario, las distintas evoluciones y transformaciones que incorporaría al recurso el cine reafirman ciertas diferencias y matices que enriquecen su nivel significacional. Si el escritor inglés, nacido en la India, Rudyard Kipling, en *El libro de la selva virgen*, *Kim de la India*, *Gunga Din* o *Los hijos del Zodíaco* coloca este elemento en las tramas de sus novelas, sería su compatriota John Buchan (*39 escalones* y *Viento en el pórtico*) el que lo desarrollaría con mayor y concientizada funcionalidad. La simplificación audaz de Kipling y su mundo fabuloso de aventura y épica, se amplifica y modifica en los matemáticos y cerebrales relatos de espionaje de Buchan. En cine, el "Mac Guffin" no es sólo simplemente "robar los papeles", "robar los planos", etc., que, en rigor, luego no significan nada en la trama principal. Y aunque Hitchcock le manifestara a Truffaut precisamente lo anterior, el astuto y obeso cineasta escondía siempre el as bajo la manga,

para ese juego apasionado y apasionante de complicidad visual (voyeurista) entre personajes y espectadores que, como decía él, los "lógicos" y "verosímiles" son incapaces de captar o articular. Él, mejor que nadie quizás, supo extraer partido emocional del "Mac Guffin" en sus más complejas y nutridas variantes.

En ocasiones, el realizador-guionista se enfrenta a una historia en la que del punto A) debe pasar al punto J). El proceso operativo y la forma de narrar "convencional" o tradicional podría ser, tocar las situaciones B, C, D, E, F, G, H, I, e inmediatamente desembocar en el punto en cuestión. Mediante un "Mc. Guffin" pueden "simplificarse" las cosas y, fluidamente, no recorrer las etapas previas, sino ir directa y decididamente del punto A) al punto J). La trama puede ganar y lograr así flexibilidad y dinámica interior, además de eliminar el probable aburrimiento y lasitud que provocaría el recorrido de las instancias anteriores. En *Vértigo*, Hitch lo consigue espléndidamente cuando al inicio del film James Stewart queda colgado del canalón de una cornisa, sobre el vacío y, aparentemente, sin posibilidad de salvarse. Cuando la acrofobia (el vértigo) está integrado al personaje, Hitchcock pasa a otra escena (fundido mediante) en el que vemos a Stewart con bastón, varias costillas rotas, encorsetado y hablando con su amiga diseñadora. ¿Cómo se salvó Stewart? Sorprende, pero no importa en absoluto porque la "lógica" del cine Hitchcockiano nos hace continuar el sutil juego de las imágenes. *Vértigo* arranca como un policial y al aparecer este "Mac Guffin" comienza a desplegarse un melodrama tan romántico como psicológico, tan "mágico" como "cruel", tan "decimonónico" como Lovecraftiano. La comunión e interrelación de dos géneros -como vemos- se puede efectuar con este ideal recurso u opción narrativa. Ahora bien, el ejemplo previo nos sirve para entender y demostrar que si se "racionaliza", el "Mac. Guffin" pierde efectividad. En *Psicosis* se nos presenta en forma de "robo de un dinero". Janet Leigh escapa con ese dinero y llega hasta el motel de Norman Bates (Perkins). Luego del asesinato en la bañera el dinero va a parar al fondo del lago junto a la víctima y su automóvil. El fajo de billetes sirvió, en este caso, para trasladar la acción y la atención del espectador de la víctima al victimario. El

robo del dinero, y el dinero mismo, no tiene importancia en la trama, pero el realizador lo necesitaba para que Janet Leigh desapareciera a los 45 minutos de película y se instalara en la historia la figura siniestra del asesino. En *Intriga Internacional* el propio Hitchcock lo utiliza como "papeles secretos" que el espía James Mason comercializa con los soviéticos. Toda la película gira alrededor de este espía enfrentado al ejecutivo Cary Grant, pero, ¿qué dicen en definitiva esos papeles? ¿No importa! El "Mac Guffin" es la "excusa" o (como decía Truffaut) el "pretexto" para "mover" al film hacia la historia de amor entre Cary y Eva Marie Saint. Es decir, aquí "nuestro amigo escocés" (los "papeles" o "documentos secretos") deben ser muy importantes para los personajes, pero no para el narrador y mucho menos para el espectador.

ORSON: "CAPULLO DE ROSA"

Tal vez uno de los "Mac Guffins" más contundentes, empáticos y lúcidos de la historia del cine lo hallamos en *El ciudadano*. Adelanto a los "lógicos" que no me refirieron al cierre de la primera secuencia de la película, cuando Charles Foster Kane pronuncia su última palabra antes de morir y, aparentemente, nadie puede oírlo porque se encuentra solo en la habitación. Si eso es de por sí, o podría ser, un "Mac Guffin" puro (recuerdo una nota en cierto diario de cierto crítico que bajo el título -más o menos- de "El gran error de *El ciudadano*", se extendía largamente sobre esta "trampa" o "traspíe" del guión), la palabra misma que pronuncia Kane -"Rosebud"- es el hilo arácnido que conduce y entretreje todo el gran "puzzle" del filme. Es cosa de locos, de verdadera estupidez crítica, desplegar una nota completa basándose en la "supuesta incompetencia" de Herman Mankiewicz y Orson Welles (guionista y realizador del film) para desacreditar -sin razón- una de la veinte mejores películas del discurso cinematográfico.

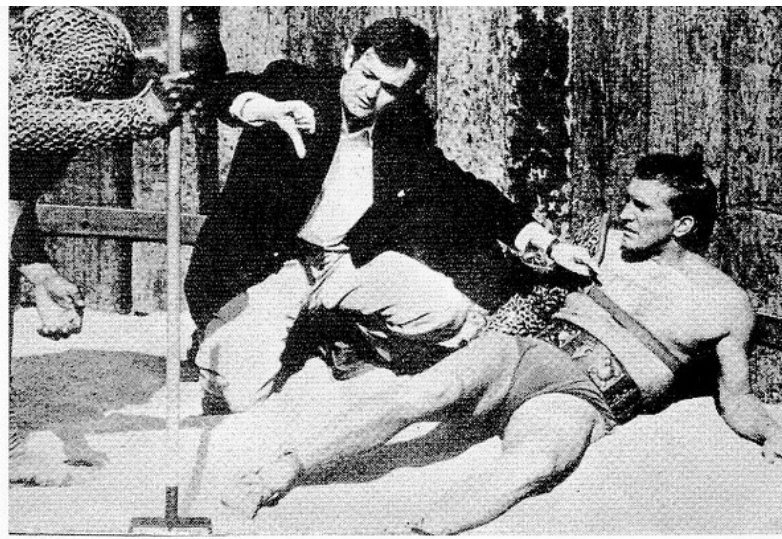
Olvidando esa primera secuencia hay que detenerse en la creación genial de la palabra Rosebud. Este "Mac Guffin" sensorial, obra de Mankiewicz y de Welles "es" la película toda. Aquí tiene tanta significación e importancia el "mensajero escocés" (el film se abre y se cierra con él) que resulta imposible imaginar a *El ciudadano* sin "Rosebud". La misteriosa palabra (que proviene de los amores reales de William Randolph Hearst con la actriz Marion Davies) le sirve al enigmático personaje del reportero, y a nosotros, para conocer la vida del multimillonario Charles F. Kane. Pero sólo el espectador tendrá el privilegio de descubrir el significado de la palabra en el último tramo de película. En este "Mac Guffin" se percibe la búsqueda imprescindible de Welles por encontrar la llave que le permitiera abrir las diferentes acciones, y fue Mankiewicz el que dio en el clavo. "¿Cómo unimos todo esto?" -le dijo

Orson a su guionista. "No importa qué sea, -contestó Mankiewicz. Encontraremos algo, un "señuelo", "un cable eléctrico", un "comodín", como un "Mac Guffin" catalizador subvertido que conecte las escenas y las reinvente sobre la marcha". (Entrevista a Welles por Robin Wood, *Screen* Nro. 12).

En este caso específico al film lo abre un "Mac Guffin" no demasiado distinto de los citados, pero, luego, se prende al argumento con un propósito estrictamente significacional, que remata de sentido y sin sentido la existencia trágica del personaje central.

KUBRICK, LA CRUZ, ESPARTACO

Otra especie, rara-avis, o variante opcional del "Mac Guffin" lo descubrimos en la última escena de *Espartaco*. Originalísimo y muy difícil de detectar por la carga emocional que conlleva, permite a Stanley Kubrick otorgarle el singular sentido de "continuidad" (tan afín a Kubrick) del personaje-símbolo interpretado por Kirk Douglas. Dalton Trumbo, guionista de la película, quería hacer morir a Spartacus en la batalla de Silaro (tal como ocurrió en la historia y también en la novela de Howard Fast), pero Kubrick, empecinado individualista, exigía que su personaje muriera en la cruz. Guionista y director terminaron -como se sabe- peleados, pues Douglas (productor ejecutivo del filme) aceptó la idea final del joven cineasta. Después de la batalla, la mujer de Espartaco, Varinia (Jean Simmons) y su bebé escapan libres hacia el Norte atravesando la puerta de la "Vía Casia" (la carretera que une a Roma con la Galia Cisalpina). Espartaco junto con 6.500 sobrevivientes de Silaro están crucificados a lo largo de 50 kilómetros, entre Roma y la ciudad de Capua (donde se inicia la rebelión). Los cuerpos exhibidos pudriéndose al sol son colocados hacia el Sur al borde de la Vía Apia (carretera que fluye desde la capital hasta Sicilia y el mar). Aquí está el "Mac Guffin" defendido a muerte por Kubrick; pues, si la esposa y el hijo escapan de Marco Licinio Craso (Lawrence Olivier) por la puerta de la "Vía Casia" -al Norte- es "imposible" que Varinia pueda ver crucificado a Espartaco (torturado a la entrada de la "Vía Apia") y levantar a su bebé hasta los ojos del esclavo-gladiador en la cruz para decirle que nació libre. ¿El público se da cuenta del juego?, ¿molesta?, ¿importa si salen hacia el Norte y no por el Sur de Roma?. Cuando hay talento creador en cine todo es admisible. El momento de cierre de *Espartaco* es de una



Kubrick y Douglas en la filmación de *Espartaco*

gran fuerza visual y conceptual como para detenerse a pensar en pequeñeces o detalles sin importancia. Kubrick opta por la razón: en los caminos del hombre-nuevo se encuentra el secreto destino de la humanidad, de la vida y de la historia. El hombre-nuevo (el hijo del gladiador) exige para su libre autorrealización la desaparición física del hombre-vejejo (el padre: Espartaco). Es este enfermizo sentido de "continuidad" conceptual y temático (prolongación utópica y afirmativa), que aparece en toda la obra de Kubrick, el que permite justificar semejante "Mac Guffin" significacional, frente a cualquier "lógica" dramática tradicional. Acaso en una elipsis audaz (es decir, a lo Kubrick) ¿no podríamos empalmar al hijo libre del esclavo-gladiador con el embrión que ve y viaja a la tierra en *2001*, reconvertido en el primer ser de una nación de super-hombres? En síntesis, el recurso cambia una vez más "irracionalidad" por "funcionalidad", ganando siempre lo segundo con fuerza excluyente.

EPÍLOGO NECESARIO

El cine, que todo lo descompone, lo transforma, lo desarticula, lo manipula, lo reinventa, tomando sólo de la realidad su inspiración, es una fuente inagotable de emociones, vértigo, sensaciones y magia. Sus tópicos y recursos también son perdurables. El "Mac Guffin", este "caballero escocés" que actúa y hace su entrada en cientos de películas, sigue funcionando como antes. Enumerarlos y analizar cada uno de ellos (dada la complejidad del uso y sus variantes creadoras) sería una tarea que excede esta nota. La intención fue marcar sólo algunas aristas y caminos para que otro los continúe. El mejor modo de hacerlo, creo, es observar los films de Fritz Lang (*El ministerio del miedo*), de David Lean (*Dr. Zhivago*), de Ridley Scott (*Leyenda*), de Peter Weir (*La última ola*), y de tantos otros, para descubrir dónde y por qué se halla el recurso en cuestión. El "Mac Guffin" requiere del crítico, o del cinéfilo, la amplitud y seriedad necesarias.

Gustavo Cabrera



El Hecho y el Comentario

...también hay pequeñas delicias no tan clásicas. Por eso recomiendo ver, de Martin Scorsese, El toro salvaje, con Robert De Niro en el papel de ese boxeador contradictorio y enérgico junto a un celoso Joe Pesci, absolutamente geniales.

Sylvia Iparraguirre
en Radar (Página 12) el 9-2

En las trescientas veinticinco veces que vi *El toro salvaje* nunca me pareció una pequeña delicia sino una obra maestra que perdurará por siglos, si es que el mundo perdura. Sí me parecieron geniales De Niro y Pesci pero en ninguna de las trescientas veinticinco veces vi a Pesci celoso. En cambio, en las trescientas veinticinco veces lo vi celoso a De Niro, una de las características principales de su personaje, el boxeador Jake La Motta, que, en ese rubro, dejaba a Otelo y a Yago (según ciertas lecturas) a la altura de media tachuela. ¿Qué curioso, no? hubiese dicho Borges.

Y quiero también decir que en los años que llevo colaborando en la revista jamás me vi obligado a escribir una línea contraria a mis convicciones, algo de lo que no sé si se pueden vanagloriar algunos de los falsos "principistas" que han proliferado en los últimos tiempos pretendiendo dar lecciones de ética periodística.

Jorge García

...la revista arrasó con los esquemas periodísticos que no asumen riesgos (...), con las cruzadas religiosas y fundamentalistas de otros medios disfrazados de revistas de cine...

Gustavo Castagna

Pero eso de editar revistas para perseguir a la gente solo pasa en la Argentina...

Quintín

Una característica común une a los tres señores citados: escriben en la misma revista. Una segunda: tiran la piedrita y esconden la manito, como los chicos asustados cuando saben que han hecho una travesura. ¿Quiénes son los "falsos principistas" proliferantes, Jorgito? ¿Quiénes son los cruzados religiosos y fundamentalistas que escriben en "medios disfrazados de revistas de cine", Gustavito? Quintincito, cariño, nene de mamá, ¿quién gasta plata y tiempo y esfuerzo en editar una revista "para perseguir a la gente"? La revista donde escriben se pretende "ocupando un lugar en la vida cultural argentina" y es por eso que a nosotros, noveles con seis números apenas en la calle (aunque yo ejerzo el periodismo y la crítica de cine desde 1978), nos gustaría que identifiquen a los falsos principistas, a los disfrazados y a los psicópatas perseguidores de la buena gente. Para aprender. Y para escaparles como a la peste.

Una tercera característica común se me ocurre ahora: los jugadores de fútbol le llaman "no poner lo que hay que poner", Pasarella lo disfraza bajo la palabra "fibra" y en mi barrio, más rústicos, le llaman "falta de huevos". Claro que no hay que hacer caso porque, se sabe, en el barrio no hay cultura ni instrucción.

Sospecho una cuarta característica común pero no sé cómo decirlo porque no tengo cómo probarlo (no conozco, ni me importa, la intimidad de los tres cronistas citados).

Pagés

Advertencia del Director

SIGUIENDO EL EJEMPLO DE UNA REVISTA INSTITUCIONALIZADA DE PLAZA LOS COLABORADORES DE ESTA REVISTA HAN RECIBIDO, EN LOS PRIMEROS DÍAS DEL AÑO, MEDIAS, ZOQUETES, ESCARPINES Y CALCETINES, DE ALGODÓN, DE NYLON, DE POLIAMIDA, DE SEDA Y DE LANA.

PARA EL PRÓXIMO MES DE JULIO, CUANDO **LA VEREDA DE ENFRENTA** CUMPLA SU PRIMER AÑO, ESAS PRENDAS DEBERÁN ESTAR CHUPETEADAS, MAMADAS, SOBADAS Y BABOSEADAS. ADEMÁS, DEBERÁN ESTAR ACOMPAÑADAS POR UNAS BREVES Y SENTIDAS LÍNEAS A FAVOR DE LA REVISTA, LA MEJOR DEL MUNDO EN SU GÉNERO, Y CANTOS DE LOAS A SU DIRECTOR, UN TIPO MARAVILLOSO, SIMPLE, TOLERANTE, DEMOCRÁTICO Y TODO ESO QUE AHORA ESTÁ DE MODA.

ESTÁN AVISADOS.

DE ACÁ

Preestrenos

Luego de tres años de realizar la muestra en otras localidades, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina vuelve a Mar del Plata. La Muestra de Preestrenos de Cine Argentino **Proyección '97** se llevará a cabo entre el 14 y el 23 de marzo en el Auditorium. Con el apoyo del EMTUR (Ente Municipal de Turismo), la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires y el INCAA, se podrán ver los siguientes films: Buenos Aires Viceversa de Alejandro Agresti, El Sekuestro de Eduardo Montes Bradley, Un asunto privado de Imanol Arias (co-producción con España), Historias clandestinas en La Habana de Diego Musiak, Historias Breves 2 (cortos realizados en 35mm por los egresados del CERC), Prohibido de Andrés Di Tella, Picado Fino de Esteban Sapir, un documental sobre Eva Perón de Tristán Bauer, un homenaje a Chiná Zorrilla y, si llega a tiempo, el preestreno absoluto en nuestro país de Martín (Hache) de Adolfo Aristarain.

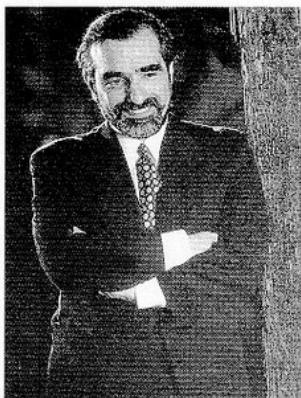
El Sekuestro



Cortos en la arena

Una cita tradicional para Semana Santa son las Jornadas Argentinas de Cine y Video en Villa Gesell, organizadas por UNCIPAR (Unión de Cineastas y Videastas Independientes). Esta 19ª edición se realizará entre el 27 y el 29 de marzo en la sala de la Casa de la Cultura de Villa Gesell. De los aproximadamente 200 cortos (en fílmico y en video) presentados, se preseleccionarán unos 50 para competir por el Premio a la Mejor Película y el Premio de la Juventud (para menores de 25 años). Estos dos, más los otros finalistas, compondrán el Programa Argentino que nos representará en el próximo Festival UNICA. Habrá un debate sobre los aspectos gremiales de los cortometrajistas y se proyectarán en 35mm algunos de los cortos realizados por los egresados del CERC. Entre los jurados apalabrados figuran los realizadores Nemesio Juárez, Santiago Carlos Oves y Jorge Polaco, y el periodista Rafael Granado.

¿Un Buen Muchacho en el Sur?



Marty Scorsese

Como consecuencia de los problemas climáticos para seguir filmando en Marruecos, la producción de la Disney dirigida por Martin Scorsese, Kundun, ha debido buscar otras locaciones para continuar con el trabajo. Existe la gran posibilidad de que Scorsese venga a rodar a estas pampas, con apoyo logístico de la empresa local Patagonik Film Group. El último opus de Scorsese (que ya había

venido a la Argentina en 1981 para presentar junto a De Niro, El toro salvaje) tiene guión de Melissa Mathison y narra los primeros años de la vida del Dalai Lama, el descubrimiento del mundo espiritual y los enfrentamientos que tuvo con los autoritarios jefes chinos. El propio Scorsese vivió en carne propia la resistencia de las actuales autoridades chinas, quienes se oponen tajantemente al proyecto.

Último Tango en Buenos Aires

El que sí viene y no tendrá inconvenientes con ningún gobernante es el aragonés Carlos Saura, quien traerá sus petates para la realización de Tango. Para la misma fecha se estrenaría aquí su polémico Taxi, presentado en el Festival de San Sebastián. Saura, que está trabajando en la post-producción de Pajarico (rodada en Murcia con Paco Rabal) es un apasionado por la música y el baile. Ya había hecho Bodas de sangre, Carmen (la mejor de todas) y El amor brujo. Años después encaró Sevillanas y Flamenco, quedándole pendiente Caribe a rodar en Cuba. Tango, producción de Juan Carlos Codazi con guión del director, es un film de ficción más que un documental. Una especie de reflexión sobre el baile rioplatense. La preproducción comenzaría en abril, y si las fechas lo permiten, incluirá la participación de Julio Bocca.

Carlos Saura con sombrero

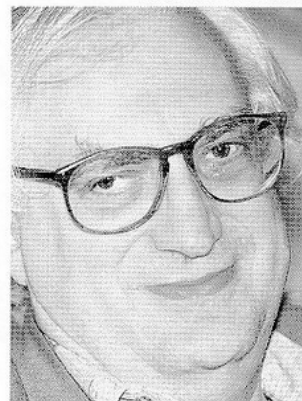


DE ALLÁ

Tavernier no es ningún ridículo

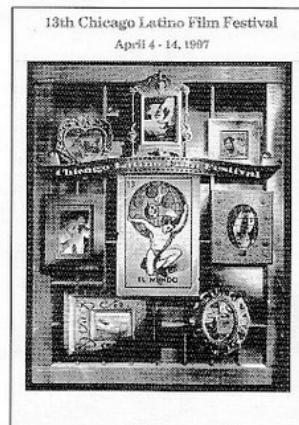
Creador de obras maestras como *La muerte en directo*, *Más allá de la justicia*, *Cerca de la medianoche* y, entre otras, *El juez y el asesino*, el genial director francés Bertrand Tavernier sigue cosechando premios y aplausos con su última película, la excelente y descomunal *Capitán Conan*. El año pasado -cuando debió haber ganado la *Concha de Oro*- se alzó en San Sebastián con la *Mención Especial del Jurado a la dirección artística*, el *Premio de la Fipresci* y el *Premio de la Solidaridad*. Hace un mes fue premiado por el *Sindicato Francés de la Crítica Cinematográfica*, y más recientemente se llevó los *César al Mejor Director* (compartido con Patrice Leconte por *Ridicule*, que fue el mejor film), y el de *Mejor Actor para Philippe Torreton*. Esta colosal obra de guerra antibelicista narra las vicisitudes que afronta el *Capitán Conan* y sus comandos, quienes deberán seguir peleando en los Balcanes luego de que se ha decretado un armisticio. Y cuando les informan que deben dejar de pelear -y de matar- también les comentan que deberán olvidar este incidente (!?). Cualquier similitud con la realidad... ¿Se podrá ver este film alguna vez en la Argentina?

Bertrand Tavernier



Eva Perón en Chicago

Ya se están ultimando los detalles para la realización del XIII Festival de Cine Latino de Chicago, organizado por el Chicago Latino Cinema y con la cooperación de la Columbia College. Este encuentro anual en la Ciudad del Viento, la espectacular Chicago, reúne más de 100 films de unos veinte países iberoamericanos, incluidos latinos de Estados Unidos. En la Gala de Apertura estará presente nuestro país con Eva Perón, el film de Juan Carlos Desanzo interpretado pasionalmente por Esther Goris (¡aprendé Madonna!). Este año se le brindará tributo a dos realizadores fallecidos: el cubano Tomás Gutiérrez Alea (con cuatro films) y el brasileño León Hirzman (el de *Ellos no usan smoking*) y se dará una serie de cinco films sobre *La Guerra Civil Española*. Este festival, que no es competitivo, entrega un Premio al Film más votado por el Público. Abrirá en el Art Institute el viernes 4 de abril y finalizará el lunes 14. Otro evento importante sucederá en el Piper Alley Theater, con la Noche Mexicana (jueves 10). Habrá charlas y debates entre el público y los directores, productores, actores y periodistas asistentes. Por la Argentina también participarán: Besos en la frente de Carlos Galettini, Flores amarillas en la ventana de Víctor Jorge Ruiz, El verso de Santiago Carlos Oves y S.O.S. Gulubú de Susana Tozzi.



Fernando Brenner

PARA MIRARLAS POR TV

Un film moderno

Para atrapar al ladrón (To Catch a Thief, 1955), dirigida por Alfred Hitchcock. Con Cary Grant y Grace Kelly. (Cine 5, Cablevisión, viernes 14/3 a las 13 y 19 hs.)

Truffaut: Para atrapar al ladrón le dio la oportunidad de rodar por primera vez todos los exteriores de una película en Francia. ¿Qué piensa del film? **Hitchcock:** Era una historia bastante ligera. **Truffaut:** Del género de *Arsenio Lupin*. John Robie (Cary Grant), alias "el gato", es un ladrón elegante, dedicado a robar a la gente rica, que vive retirado en la Costa Azul. Una serie de robos con escala de villas y robos de joyas, que llevan su marca profesional, hacen sospechar de él. Para disculparse y vivir en paz, realiza él mismo la

investigación, desenmascara al falso gato, que era una gata, y encuentra el amor en el camino. **Hitchcock:** No era una historia seria. Lo único interesante que puedo decir es que intenté desembarazarme del technicolor azul en el cielo en las escenas nocturnas.

Algunos puntos permiten refutar la opinión del propio Hitchcock. El cierre de lo que podríamos llamar la trilogía Grace Kelly confirma que en las sabias y perversas manos del gordo lo de actriz del montón y hembra fría era puro cuento: una gran actriz y una mina infernal. Prueba de esto es la toma por asalto, sin pruritos ni vacilaciones, sobre la soltería de Grant, que además es absolutamente audaz para la época.

Cary Grant, es justo decirlo, fue y seguirá siendo

uno de los grandes actores de todos los tiempos, aunque la comedia es su terreno más propicio. Acá hace una pareja bárbara con Grace: se nota que se divirtió mucho y lo transmite plenamente. Queda por decir que si bien es cierto que en la excepcional carrera de Hitchcock, *Para atrapar al ladrón* es considerado un título menor, a cuarenta y dos años de realizado, su increíble modernidad, su humor ligero y brillante, le permite seguir refulgiendo como un film pequeño pero perfecto.

Un director olvidado

Fuga de Alcatraz (Escape from Alcatraz), dirigida por Don Siegel. Con Clint Eastwood y Patrick Mc Goohan (*Cinecanal*, sábado 15/3 a la 1.40)

Las cárceles son monumentos a la crueldad y la prisión de Alcatraz, tal vez, fue la manifestación más obscena de esta iniquidad. La historia dice que se clausuró casi un año después de que los reclusos Frank Lee Morris y (los hermanos) John y Clarence Anglin lograron fugarse.

Fuga de Alcatraz está contada desde el arribo a la prisión de Frank Morris (Eastwood) y a partir de ese momento la cámara prácticamente no lo abandona, compartiendo y viviendo todos los matices que presenta la idea y la ejecución de la fuga, dándole toques

documentales al film.

Son interesantes los rasgos de carácter que Siegel le otorga a los convictos (el anciano pintor, el dueño de la lauchita, el Inglés), por quienes el director toma ardiente partido, en contrapunto con la mirada que se ejerce sobre el alcalde del presidio (un siniestro Patrick Mc Goohan), donde Siegel tiene la inteligencia de mostrarlo tal cual es, un hijo de puta, pero sin caer en la caricatura o en un demagógico maniqueísmo.

Clint Eastwood resulta la presencia perfecta de un personaje complejo, fascinante, nada exento de un humor filoso y de una ironía impasible (ver la gran escena del primer diálogo con el Inglés, o la charla en las escaleras del patio de la cárcel).

Como ocurre con tantos otros, Siegel es un director sin el reconocimiento que su obra merece. Además de esta excelente película tiene títulos como *Harry, el sucio* (su film más conocido) y, atención "cableros", estar atentos a dos joyas: *Charley Verrick o el hombre que burló a la mafia*, y *El engaño*. Quien revise la filmografía de Eastwood como director, y admire su tono, su estilo, su clasicismo, su sobria poética, le resultará evidente que el embrión de esa marca es posible rastrearlo y encontrarlo en las cinco que Clint filmó bajo las órdenes de Siegel.

Pablo Ventura

Cine nacional

Filomena Marturano (1949), dirigida por Luis Mottura (*Volver*, lunes 24/3 a las 14.30)

Tita Merello, la mujer, la actriz, el mito, debe a este título del inmigrante italiano Luigi Mottura mucho más que el éxito definitorio (en teatro primero), sino la liberación del capo-cómico Luis Sandrini en su vida sentimental, para iniciar una carrera profesional que en los '50 (desde este film hasta *Amorina* -1960-, de Del Carril) alcanzaría un nivel de popularidad inigualable, y su máximo aporte y esplendor como actriz dramática.

Porque Tita marcó una época en esa década como intérprete de carácter, sin escuelas y sin estudios, con la rebeldía, la necesidad, el tesón y el empuje arrollador de su avasallante personalidad. Si Italia tuvo en Ana Magnani (que también encarnó a Filomena en teatro) al prototipo de la romana, surgida de la calle como actriz de la mano del genio de Rossellini; si Francia recuerda en Edith Piaf a quien supo cantarle a su ciudad -París- como ninguna, Buenos Aires, en cambio, acuna a un mito viviente, Tita, surgido del adoquín húmedo y gris de San Telmo para hacerse dueño de esa antigua porteñidad.

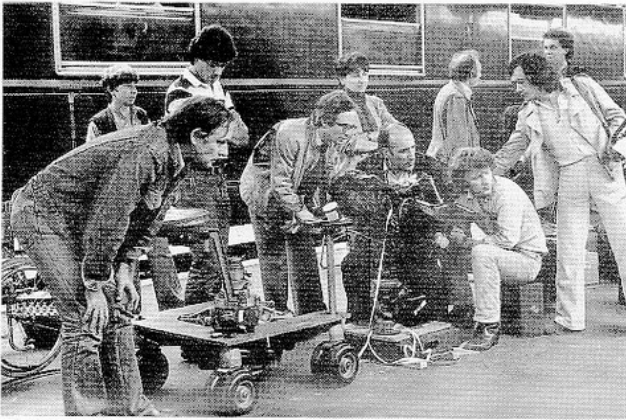
Filomena Marturano (espléndido grotesco de Eduardo de Filippo) fue el pivote de la actriz (como se ha dicho) pero nadie habla ya de su director, Luis Mottura. Hacer un estudio de este hombre esencialmente de teatro sería una insensatez (no resiste mínima coherencia filmográfica) pero más estúpido aún es ignorar a un artista que dio para el cine argentino dos grotescos peninsulares de excelente factura: *Filomena...* y *Una noche cualquiera*.

Esta última es una pequeña obra-mayor que la crítica olvidó injustamente desde siempre, donde Mario Fortuna, Elena Lucena y Pepe Arias (monstruos sagrados) se lucen como nunca en una comedia jocosa, de enredos y sustituciones tragicómicas, de artistas frustrados pero íntegros, a la manera de los de Fellini.

Filomena Marturano es un canto a la integridad femenina. "Los hijos no se pagan...", es la frase leit-motiv del film. Humor y melodrama se complementan en una "furia de pasiones", de idas y venidas, de fugaces encuentros y desencuentros. Entre lágrimas y sonrisas, entre el machismo egoísta-itálico de Guillermo Battaglia y la venganza "in articulo mortis" pergeñada por su concubina, Tita-Filomena, con meticulosidad salvaje pero justa. Sin duda, es una película Lumiton al servicio de Merello, pero Luigi Mottura la dirigió con loable solidez. Solidez conceptual emparentada hoy con algunos films posteriores de Dino Risi, Scola o el mismo Monicelli. Opinión exagerada para algunos, quizá, pero que defenderé (no con un tenedor en la mano, como Filomena) porque este título, y su realizador (circunstancial pero fundamental, que firmó menos de diez películas en nuestro cine) merece que en algún tiempo y en otro lugar se vuelva sobre él.

Gustavo Cabrera

LA YAPA



Almendros, pelado detrás de la cámara;
a su derecha, Truffaut

muy bella. Construían decorados al aire libre, sin techo, y tamizaban la luz con sábanas que filtraban los rayos solares cuando no trabajaban a la sombra. Aquellos profesionales utilizaron la luz natural, ya sea porque no tenían bastante dinero para utilizar luces sustitutivas, ya sea por falta de equipos eléctricos o de tecnología, cuyos refinamientos sólo llegaron después. Su estilo, sin afeites, tenía la precisión de lo escueto y depurado, que acabó por perderse. Los paisajes, los rostros y las cosas no piden más que su propia belleza, virgen, sin significación ni patetismo, como la de la primera mirada sobre el mundo.

Truffaut me pedía un cierto sabor arcaizante: le gustan mucho las transiciones del cine mudo, los fundidos. Hubo que estudiar el problema: ¿Cómo hacer fundidos sin recurrir al laboratorio? (el contratipo resta calidad a los planos). Pensé como solución en el cierre de iris, característico del cine mudo, idea que Truffaut aceptó enseguida con entusiasmo. Mi ayudante, J. C. Rivière, se puso entonces a buscar un viejo iris, de los que se empleaban en los primeros tiempos del cine. Lo encontró en una casa de alquiler de material para rodaje. Observamos, al hacer pruebas, que los mejores resultados se obtenían con los grandes angulares, a partir del 32 mm. Los límites del iris eran más precisos y el efecto de un anillo oscuro que se cierra progresivamente, hasta aislar lo esencial en la imagen y concluir luego en el negro total, resultaba perfecto. Las técnicas del cine mudo llegaron a un grado excepcional de refinamiento y sus secretos desaparecerán con la desaparición de sus creadores. Hay que redescubrir esas técnicas. Los raros efectos de iris que se ven en el cine actual están hechos en el laboratorio: los bordes del iris son demasiado recortados, mecánicos, como en los dibujos animados, la calidad fotográfica del plano se deteriora por las múltiples manipulaciones en la truca. Los iris del cine mudo tenían, en cambio, la calidad de las cosas hechas a mano, que hoy hemos perdido.

(...) En términos generales, estoy con James Wong Howe, quien procuró siempre que la luz fuera lógica; es decir, si hay una ventana -o una lámpara encendida- en el decorado, de ella debe venir la luz principal. Las velas, por ejemplo, han inspirado en el cine las más absurdas convenciones. En una pared que ilumina una vela, es completamente ilógico mostrar la sombra de ésta y la de la palmatoria que la sostiene. Seguir con un foco a un actor que se desplaza con un candelabro produce un efecto que se halla muy lejos de la realidad. ¡Las velas del cine no vacilan jamás! En El niño salvaje aspiramos, por consiguiente, a una luz de velas real. Es cierto que practicamos ciertas manipulaciones en las velas, para intensificar su luminosidad normal. Pero el caso es que la luz provenía de la propia vela y no se consideraba ésta como un objeto de utilidad simbólica. Creo que fue una de las primeras veces que tal procedimiento se aplicó en una película.

Estoy convencido de que en el cine se mantienen las convenciones por pura pereza mental. Fue esta idea la que dominó mi pensamiento en las escenas del bosque de El niño salvaje. Según la tradición, para iluminar la espesura de un bosque haría falta un arco, porque las manchas de sol y sombra a través del follaje son intensas y el rostro de los personajes podría resultar confuso. La luz de arco, en cambio, compensaría las sombras. Pero como soy partidario del realismo, no estaba de acuerdo con este procedimiento. Las manchas existen, conservémoslas. (...) por otra parte permite una gran economía de medios, en cuanto no entraña llevar arcos ni grupos electrógenos a lugares inaccesibles. Si no había luz suficiente, hacía podar la copa de los árboles y la luz que bajaba por aquel espacio libre era muy parecida a la que entraría por el patio de una casa, una luz por cierto muy bella.

Néstor Almendros

Días de una cámara (prefacio de François Truffaut) - Seix Barral

El blanco y negro puede aportar a una película un carácter muy extraño, estilizado. Puesto que la realidad es en colores, al prescindir de ellos, se consigue, sin más, una transposición estética de gran elegancia de las cosas. Es casi imposible caer en el mal gusto cuando se trabaja en blanco y negro. Aunque el hecho de que pueda uno equivocarse tanto en los colores resulta un enorme estímulo... Me hubiese gustado hacer simultáneamente una versión en color de esta misma película (El niño salvaje), con el fin de compararlas, a modo de ejercicio. Pero ningún productor quiere o puede financiar un experimento semejante, claro está.

Siempre admiré la fotografía de las películas mudas y El niño salvaje me dio la oportunidad de rendirle homenaje. Los directores de fotografía de los grandes cineastas escandinavos -Dreyer, Stiller-, americanos -Griffith, Chaplin-, o franceses -Feuillade- solían iluminar con luz indirecta,

Cine y Literatura por Gustavo Cabrera

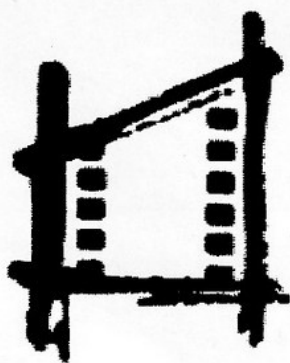
CURSO INTENSIVO

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 Enjirrente - Colección - N° 6

Sugar: *¿Alguna vez probaste una chica americana?*

Joe: *¿Por...?.*

(se besan)

Sugar: *¿Pasó algo?*

Joe: *No estoy completamente seguro. ¿Podemos hacerlo otra vez?*

(se besan)

Joe: *Tengo una extraña sensación en los dedos de mis pies, como si alguien los estuviese asando sobre una llama lenta.*

Sugar: *Tiremos otro leño al fuego.*

(se besan)

Joe: *Creo que estás en el camino correcto.*

Sugar: *Debo estarlo, tus anteojos empiezan a empañarse.*

(se besan)

Joe: *Nunca pensé que pudiera ser así*

(limpia sus anteojos)

Joe: *(...) ¿Donde aprendiste a besar así?*

Sugar: *Acostumbraba vender besos para una Fundación de Leche.*

(se besan)

Joe: *Haceme acordar mañana de mandar un cheque por cien mil dólares.*

(más tarde...)

Joe: *¿Cuánto debo a la Fundación?*

Sugar: *850.000 dólares.*



UNA EVA Y DOS ADANES
(SOME LIKE IT HOT)
TONY CURTIS Y MARILYN MONROE
1959

D.I.S.A.