

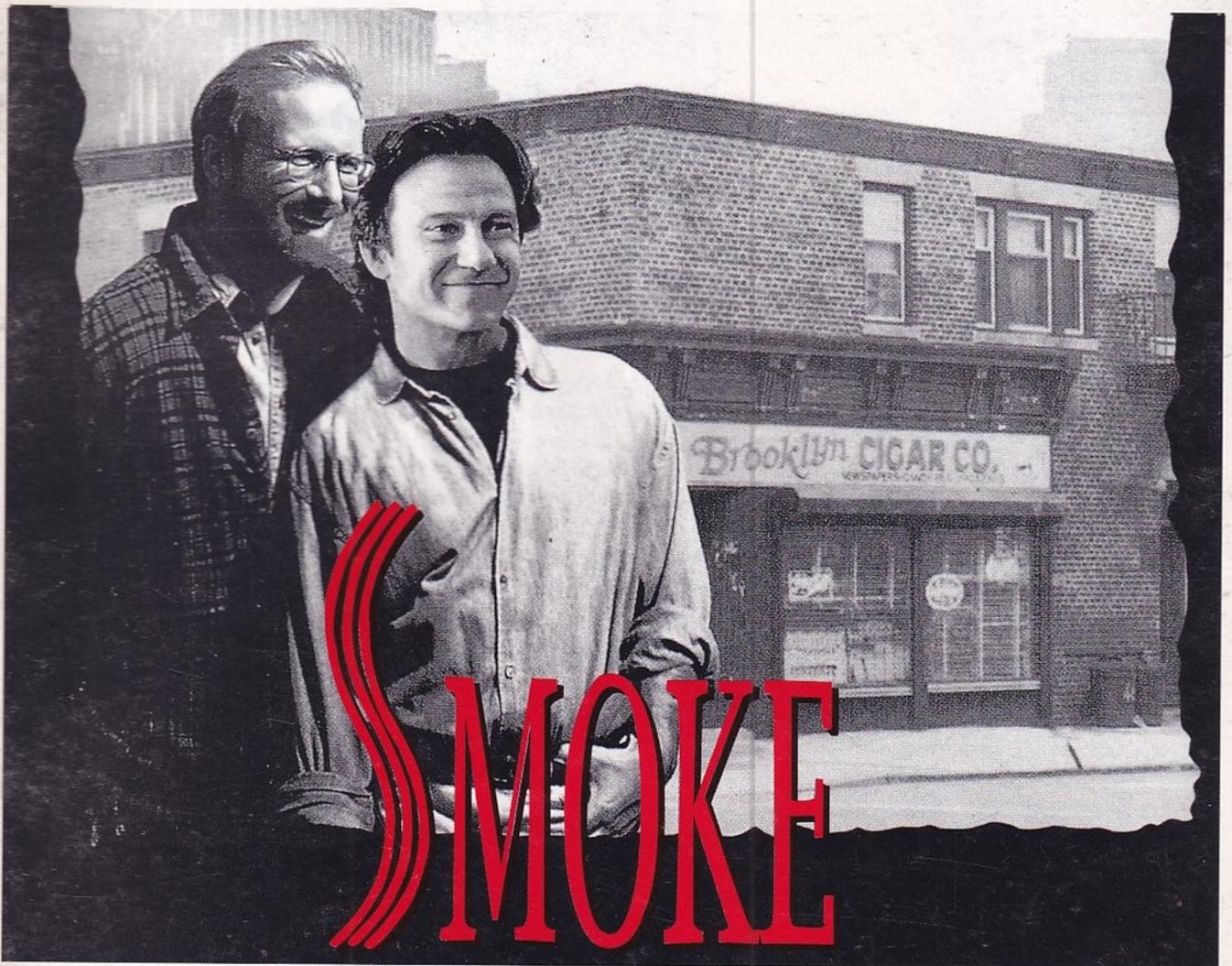
La **Pasión**
por el
CINE

La Vereda de Enfrente

Año I - N° 8 - Junio 1997 - \$ 6.-

Director: Roberto Pagés

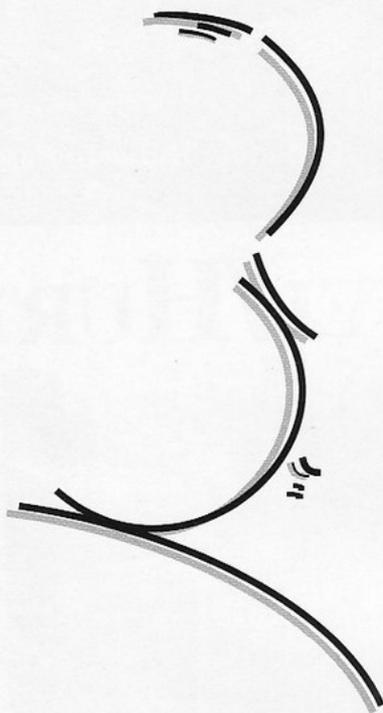
WANG/AUSTER - KEITTEL/HURT



HISTORIAS BREVES '97
EL REGRESO

MARCO FERRERI
SU MUERTE

CINE ARGENTINO: VOLVIÓ A HACER SAPO



Cuando un amigo se va

Se llamaba Reynaldo Giachetti, Arias para el teatro, le gustaba Cortez y por eso el título, aunque en eso disentíamos. Lo explotaban en Pupilent, era actor (fatigó desde salas off hasta años en Salsa criolla, de donde salió con una resignada decepción con Pinti), luchó en el MATE hasta el final, tenía una bella voz, era un tipo noble, pero por sobre todo era mi amigo. Mi más viejo amigo.

Hace tres años recordó, en una conversación cualquiera, un libro sobre Bergman que le había prestado hacía más de treinta años. Me asombró que conservase ese recuerdo. "Cómo no, tenía forro verde", precisó para mi doble asombro, que se hizo perplejidad cuando agregó: "Vos fuiste muy importante en mi vida, Roberto. Me ayudaste a formarme en el cine y en los libros como nadie antes".

Supe, tarde como siempre, que había dejado huella en él. Y que me amaba. Y ahora, que "se me ha muerto como del rayo" (aunque pudoroso y discreto, como acostumbraba), sé que se va con él una buena parte de mi inmortalidad. Y ya no me queda, para él, más que estas pobrecitas palabras, y el llanto y el recuerdo y el amor tardío para hacerlo inmortal. Hasta el día en que me vaya yo.

Roberto Pagés

La Vereda de Enjrente es una revista de **Hitch Publicaciones**, dirigida por **Roberto Pagés**. Asistente de dirección: **Guido Gabucci**. Con la colaboración de **Gustavo Constantini, Lucio Schwarzberg, Eduardo Rojas, Marisa Simon, Fernando Brenner, Guido Gabucci, Pablo Ventura, Gustavo Cabrera, Julio Orione, Soledad Isola, Pablo Valle, Ernesto Heimberg, Rita Degrandis, Margueritte Chiarenza y Antonio Palau**. Dibujos de **Raúl Perrone**. Fotografía por **Benjamín Ávila**. Traducciones de **Lorena Mazzoni**. Diagramada y compuesta por **Oscar Pagés**. Diseñada por **Oscar y Roberto Pagés** (Asistente: **Mariano Saracco**). Servicios periodísticos de **Fernando Brenner**.

Crítica: *Historias clandestinas en La Habana* (pág. 3) - *El quinto elemento* (pág. 4) - *El negociador* (pág. 6) - *El impostor* (pág. 8) - *Retrato de una dama* (pág. 10) - *Cigarros (Smoke)* (pág. 12). **Comentarios:** *Sostiene Pereira* (pág. 22) - *Caído del cielo* (pág. 22) - *Michael* (pág. 23).

Notas: *Llaves y cerraduras* (pág. 7) - *Adiós* (pág. 9) - *De Queens a Brooklyn* (pág. 13) - *Fasos y Fotos* (pág. 14) - *Blue in the Face* (pág. 14) - *Euroamericano* (pág. 16) - *Kolya es el pibe* (pág. 24) - *Marco Ferreri* (pág. 37).

Cortometrajes: *Historias Breves 1997: El regreso* (pág. 18) - *La banda de la risa* (pág. 19) - *Ratas* (pág. 20) - *Filmando con el enemigo* (pág. 20)

Reportajes: *Parla Gianfranco Quattrini* (pág. 21).

Reflexiones: *Reciclaje cultural y nostalgia* (pág. 25).

Dibujo: *Harvey Keitel por Perrone* (pág. 15).

Polémicas: *Malasangre/El Hecho y el Comentario: La noche de Almería* (pág. 28) - *Confusiones* (pág. 30).

Fotogramas: *De acá* (pág. 32) - *De allá* (pág. 33).

Para mirarlas por TV: (pág. 34).

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

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

Distribuida en Capital Federal por **SinFin** - Pichincha 180 - Cap. Fed. y **Jacqueline** - Salta 781 - Cap. Fed. - Interior: **DISA**
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

LOS CONFORMISTAS

por Eduardo Rojas

Cuba fue en un tiempo, para buena parte de una generación, un destino soñado, catedral secreta de la utopía: La Meca o El Vaticano de los agnósticos. La isla resumía, confusamente, la posibilidad de un mundo distinto que quedó en el camino. El viaje a Cuba era una posibilidad casi inaccesible por razones políticas; por eso, los relatos de los pocos que lo hacían evocaban un lugar mitológico en donde el vendaval de los cambios sociales arrastraba las historias individuales a un destino inevitablemente mejor.

El paso de unos pocos años ha transformado a la isla en lo que ni cubanos ni argentinos de entonces querían: un destino turístico, un lugar lleno de calidez y nostalgias de lo que no fue, en donde ellos y nosotros renovamos una camaradería nacida de mitos comunes.

La película de Diego Muziak da cuenta, involuntariamente, de ese tránsito entre la utopía y el turismo. Desde el comienzo un relator informa a cámara sobre la historia y la geografía de la isla. Después se suceden historias de argentinos que viajan a Cuba para recontrarse de alguna forma consigo mismos, de cubanos que los confortan maternalmente, y de cubanos enfrentados a sus propios problemas. Unas y otras historias, las del relator del comienzo, las de argentinos y cubanos, se cruzan arbitrariamente, con la necesidad de que, a las apuradas y sin rigor ni lógica, todo termine bien, todos sean buenos y estén en armonía. Muziak, a quien no le falta pulso para diseñar personajes queribles, se deja ganar por el espíritu turístico y se pierde por el Malecón, las callecitas coloniales, el encanto provinciano de la gente. A su película le falta alguna contradicción, y no me refiero a planteos políticos o sociales. El país que simbolizaba la posibilidad del cambio copernicano, del asalto al cielo, ha devenido en el sitio al cual algunos argentinos acuden a resolver mágicamente sus problemas afectivos.

Ciertamente no es de Muziak la culpa de los reveses de la historia, pero sí de dejarse ganar por un conformismo que incluye también a las relaciones sentimentales. Ese conformismo invade toda la

película, que no quiere dejar mal parado a nadie. Así, la pareja gay se queja de la marginación a que la somete el régimen, pero inmediatamente uno de ellos se encarga de recordar que con Batista era igual. El desabastecimiento y los problemas económicos tienen una mención al pasar. Cubanos y argentinos se tiran flores, se reencuentran y se enamoran.

Muziak mira a sus personajes con indulgencia más que con simpatía; ello le impide comprometerse con sus historias. Y reitero: no es el compromiso militante el que se hace desear, sino aquél que tenía (por ejemplo) una película pequeña y encantadora que también hablaba sobre viajes, amores fugaces, elecciones vitales, madurez y juventud: *Echale la culpa a Río*, de Stanley Donen. No se trata de imponer modelos ni, mucho menos, dar consejos, pero es oportuno recordar una película, que con el leve pretexto de unas vacaciones tropicales, mostraba con encanto y profundidad las contradicciones que mueven el corazón de la gente, el mismo corazón que hace las revoluciones o se quiebra de amor bajo el sol del Caribe o la humedad de Buenos Aires.



Argentina en La Habana, en los noventa

Idem, Argentina, Cuba, 1997. Escrita y dirigida por Diego Muziak. Con Susu Pecoraro, Jorge Perugorria, Ulises Dumont, Verónica Lynn, Luis Alberto García, Humerto Páez, Jorge Martínez y Laura de la Uz. Fotografía de Carlos Ferro. Música de Leonardo Lebas. Tema habanero: Atanai. Montaje de Miguel Pérez. Distribuida por Filmarte.

CRÍTICA *El quinto elemento*, de Luc Besson

SÓLO UNA BOLA DE FUEGO

por Julio Orione

El pasado 15 de mayo, los astrónomos del Instituto Tecnológico de California anunciaron que a una parva de millones de años luz de la Tierra existe un monstruoso foco emisor de rayos gamma. Que de estar un poco más cerca de nuestro sistema solar podría acabar con la Tierra y sus habitantes en un abrir y cerrar de ojos. Exactamente como la enorme bola de fuego que Luc Besson (que abandonó su original Jean-Luc, demasiado francés para el gusto norteamericano, por un neutro Luc más acorde con la neolingua del mundo globalizado) presenta como la encarnación del "Mal Absoluto" en esta *space opera* tan monumental como diminuta.

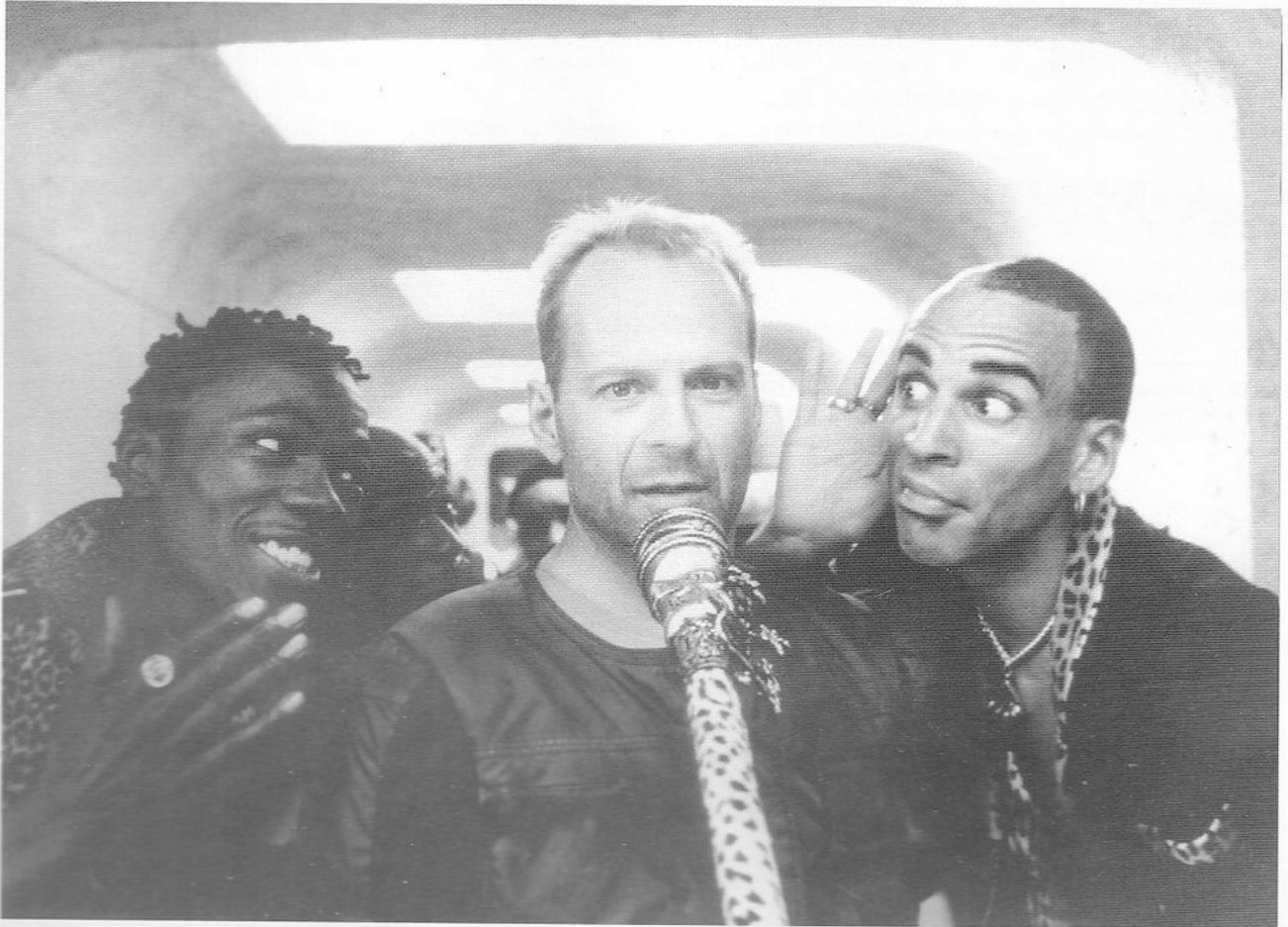
Llena de citas, *El quinto elemento*. Mucho *Indiana Jones*, quizá demasiado (aunque sin la seriedad con la que Spielberg se toma en serio cuando hace bromas, porque por más que quiera Besson, para hacer chistes a la yanqui hay que ser yanqui). Un acertado chispazo que emparenta a dos replicantes: el "ser perfecto", el Quinto Elemento, y la feroz criatura que en *Blade Runner* atacaba con piruetas de gimnasta. Tiros que desde el piso hacen saltar para esquivar las balas, como en tanta película de acción. La necesaria huida por un ducto de ventilación, como en las dos *Duro de matar*. La gran nave que entra en la pantalla desde atrás de la cámara, igual que en *Alien* o en *La guerra de las galaxias* (ya parodiada por Mel Brooks). Unas pizquitas de *Flash Gordon*, otro poco de *Escape de New York*, otro poquito más de *Star Trek*. Y cuántas citas más, metidas por acá o por allá, entre las cuales no deja de sorprender la insistente voz telefónica de la madre de Bruce Willis, eco de la celestial *idische mamme* de Woody Allen en *Historias de Nueva York*.

Con *Nikita* y *El perfecto asesino*, Jean-Luc había arremetido con un cine de fuerte acción, absolutamente personal, con brutales asesinos por encargo a los cuales, paradójicamente, es imposible no querer. En cambio, en *El quinto elemento* Luc se olvida por completo de semejantes sutilezas conceptuales y se despeña hacia la aburrida trivialidad del "Mal Absoluto". Que si bien es uno de los mitos fundantes del cine, aquí lleva a exclamar con un bufido: "¡Otra vez lo mismo!".

Obviamente, para el norteamericanizado y pos-moderno Luc, hacer que los malos sean malísimos y que los buenos buenísimos no es más que otra cita, esta vez recargada de ironía, referida al cine norteamericano en general. Pero, bueno, el Mal Absoluto está allí y hay que destruirlo a toda costa porque de lo contrario nos aniquilará. Y esto es lo que verá el espectador ingenuo que no va a buscar las sutilezas del farragoso metadiscursio que, en diálogo ínterior hecho público, el artista Jean-Luc le propina a Luc (menos artista que cualquiera de esos "buenos artesanos de Hollywood", según la expresión tan cara a algunos críticos autóctonos).

Todo el despliegue escenográfico no basta para disimular el peor agujero de *El quinto elemento*, el referido al personaje del título: el "ser perfecto", el Quinto Elemento, encarnado por Milla Jovovich. Al permitir que el personaje se trivializara, Luc perdió una magnífica oportunidad de construir algo realmente grande. A diferencia de *Nikita*, donde el personaje central era una eficaz heroína, y de *El perfecto asesino*, donde la chiquita que acompaña a Jean Reno tiene una estatura fenomenal, el femenino "ser perfecto" que debe salvar a la Humanidad no tiene una pizca de heroicidad ni es para nada perfecto. Al contrario, es mostrado como una débil mujer, incapaz de mantener una pelea consecuente con los diversos malos que la atacan, como los polimórficos Mangalores (otra alusión, esta vez doble, a *Terminator II* y a los *Power Rangers*) o el cruel vicario del Mal Absoluto, un Gary Oldman desagradablemente caricaturizado a la *Flash Gordon*.

Esa nada futurista (más bien decimonónica) mujer imperfecta -sólo es perfecta para Bruce Willis, encargado por el guión de enamorarse de ella- podrá cumplir su misión gracias a la acción de los cuatro hombres (ellos son los que se harán cargo de los otros cuatro elementos tradicionales), que la acompañarán hasta el clímax de la historia. Objeto pasivo por excelencia, en particular a partir de un notable vuelco hacia la mitad del film, el ultrafemenino Quinto Elemento ideado por Luc ya nunca se nos revelará como tal (aunque al principio de la película parecía que iba a intentarlo).



Bruce Willis, lejos de Duro de matar y de El último boy-scout

En el plano de las actuaciones, Luc se quedó estancado en la caricatura de los "buenos artesanos de Hollywood", esta vez en detrimento de un actor al que obliga a imitarse a sí mismo sin tener la apoyatura de buenas líneas de diálogos. El personaje de Bruce Willis intenta parecerse a los personajes de las películas hechas a su medida, pero faltan la fuerza y el humor de guiones como los de ambas *Duro de matar* y *El último boy scout*. Oldman se parece a sí mismo, aunque más aburrido, ya que no acude a sus exageraciones habituales que, por lo menos, habrían puesto un poco de sal. Y el afeminado negro que hace de animador de radio es más patético que gracioso. Quizás el gran actor inglés Ian Holm -como Cornelius, el sacerdote portador del infaltable secreto milenario guardado en un templo egipcio-, y la modelo y cantante Milla Jovovich, -con un aire ingenuo que la hace encantadora-, sean los únicos que no se dejaron avasallar por la inútil búsqueda del metadiscursio paródico de Luc.

Quien llega hasta el posmoextremo de incluir in extenso un aria de ópera (de *Lucia de Lamermoor*), cantada por un posmoengendro extraterrestre en un lugar que es posmoparódicamente anunciado como una imitación del Covent Garden, a bordo de una nave espacial que funciona como posmohotel volante y

flotante atendido por posmomarineros. Todo eso como marco para una escena de acción resuelta de acuerdo a la costumbre. Y en la platea uno queda posmoagotado.

Al final, el posmoderno envejecido Besson trata de reivindicarse y culmina la película con un recurso extraído de la inmortal cantera de los tópicos románticos. Entonces, reaparece Jean-Luc, el artista, y aunque no llega a abandonar la rutinaria clave irónica con la que insiste durante todo el film, logra emocionar con el "triumfo del amor", es decir, el final feliz.

Dicen que Luc prepara una segunda parte (que obviamente no será mejor, tal como asegura el sabio refrán). ¿Será otro intento de salvar a la Humanidad del Apocalipsis? Si de eso se trata, prefiero volver a ver, una y mil veces, *El día de la bestia*.

The Fifth Element, EEUU, 1997. Escrita y dirigida por Luc Besson. Guión de Luc Besson y Robert Mark Kamen. Con Bruce Willis, Milla Jovovich, Ian Holm, Gary Oldman, Chris Tucker y Luke Perry. Fotografía de Thierry Arbogast. Música de Eric Serra. Diseño de Vestuario de Jean-Paul Gaultier. Efectos especiales por Mark Stetson. Distribuida por Columbia/Gaumont.

CRÍTICA *El negociador*, de Thomas Carter

LA MEDIACIÓN PERFECTA

por Soledad Isola

El Negociador es un ejemplo perfecto de los resultados de las mediaciones en Hollywood.

CARATULA: Las partes implicantes son el director Thomas Carter y el espectador que, como siempre, sólo tendrá como defensa lo que pueda utilizar de astucia y lucidez. La mediación está a cargo de la cuidadísima Producción de *El Negociador*.

INCISO N°1- El tema: Scott Roper (Eddie Murphy), un hábil policía de San Francisco, negociador oficial para

intentarlo y se resista con todas sus fuerzas, es IMPOSIBLE: *El Negociador*, quiera o no, repite cada uno de los puntos (¿a esta altura podrían llamarse "Clásicos"?) del género:

La muerte del compañero (los guionistas, ¿nunca han tenido un buen compañero que siempre los matan?).

La dulce ex-novia que al promediar la película será ex-ex (Aclaración: dejará de ser ex para volver a su amado. ¡Adivinó! el amado es "Eddie").

El policía, al que se le prohíbe terminantemente investigar la causa de su amigo muerto, pero igual lo hace (está visto, los policías hacen lo que quieren).

La persecución en auto (cualquier parecido con *Las calles de San Francisco* queda bajo su entera responsabilidad).

La búsqueda infaltable del asesino dentro de un estacionamiento y el también infaltable perro, que para asustar al personaje de turno vive dentro de un auto desde hace años (¿le darán algún Dogui cada tanto?).

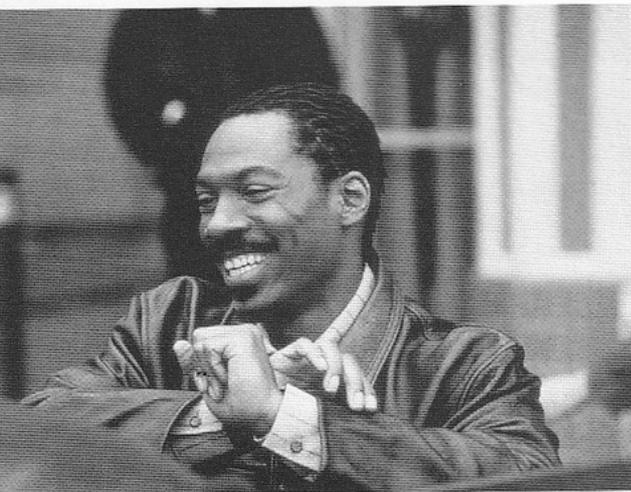
El escape de la cárcel (¿es tan fácil que un psicótico asesino logre salir?, ¿estaremos en peligro?!), tan imposible que ni siquiera lo filmaron (Gracias por la Atención).

El "compañerito nuevo" al que nuestro héroe, con paciencia y esmero, le enseñará sus habilidades (¡¡ésta es la figurita comodín, hoy es su día de suerte!!).

La mutilación de algún inocente para dejar clarito que el malo de la película es -¡cuidado!- Muy Malo (uno de los últimos hallazgos, y que se perfila como leit motiv).
NOTA: Hasta aquí solo algunos de ellos, contamos con la ayuda de nuestros lectores para que nos hagan llegar su lista de "Clásicos para Olvidar".

(TIEMPO DE RECESO -Ante semejantes planteos la parte del Director pidió unos minutos de descanso para elaborar su estrategia).

INCISO N° 4- La Defensa: El Director, implicado en semejantes cargos, se dedico a obviarlos (está asesorado por un buen abogado) y procedió a enumerar cada uno de sus aciertos:



Eddie en su mejor papel en años

aquellos casos que derivan en la toma de rehenes, se encuentra involucrado personalmente cuando el ladrón y asesino Earl mata brutalmente a su compañero en la fuerza. De allí en adelante Roper pondrá todos los medios para que prevalezcan el orden y la justicia.

INCISO N°2- El Guión: La historia, que parece tan simplemente narrada en el párrafo anterior, es lo que parece: muy simple. Y lo es tanto que el director deliberadamente utilizó todas sus artimañas para encubrir este defecto. El único eje conductor del relato es "Eddie". De manera que la historia se podría fraccionar fácilmente y, con las diferentes escenas, tendríamos los capítulos de una semana para la serie en TV.

INCISO N°3 - Lo Obvio: Aunque uno se niegue a

El Tiempo fue su gran aliado, es decir, la FALTA de TIEMPO, porque la acción fluye a una velocidad exorbitante. No deja respiro.

El Montaje, con momentos excelentes, como por ejemplo un asesinato a cuchillo digno de la ducha de *Psicosis*.

La Música apoya acertadamente el suspenso de la trama, pero sus acentos sobre las típicas situaciones de tensión la hacen demasiado evidente.

La Acción, para los amantes del rubro, tiene sus puntos culminantes en el despliegue de autos masacrados por un tren descontrolado y, en la escena final, con unas explosiones DE PELÍCULA (porque de lógicas nada).
INCISO N°5- La Mediación: Con tan fuertes argumentos

por las dos partes se resolvió dejar sin efecto los cargos presentados. Aunque todo ha quedado debidamente registrado en Actas, las cuales serán consultadas ante cualquier reincidencia por parte del acusado. Sin más, CERTIFIQUESE Y ARCHIVESE.

NOTA: La parte del espectador se manifiesta disconforme frente al resultado de la Mediación, por lo cual deja constancia de que procederá a entrevistarse en el transcurso de la semana con el Sr. Moreno Ocampo. Cualquier novedad será reportada.

Metro, EE.UU., 1996. Dirigida por Thomas Carter. Guión de Randy Feldman. Con Eddie Murphy, Kim Miyori, Art Evans y James Carpenter. Fotografía de Fred Murphy. Música de Steve Porcaro. Distribuida por Buena Vista International.

Llaves y cerraduras

Un manojito de llaves sobre la mesa, las llaves de un nuevo auto, una llave que no coincide con la cerradura esperada. "¿Dónde dejé las llaves?", "Acá, donde siempre", otro manojito que no debería tener, una cerradura que hay que abrir a tiros, un interruptor que no puede soltar... Durante toda la película, el policía (un Eddie Murphy exacto) se debate entre llaves y cerraduras. En cambio, para el asesino (el excelente Michael Wincott) las cerraduras y las llaves no existen, sale impunemente del negocio donde retuvo y mató rehenes, hace andar un coche ajeno sin necesidad de llaves, desde la cárcel envía un emisario para matar a la novia del policía, escapa de la cárcel, entra a la casa de ella y la rapta...

De vez en cuando, entre metros y kilómetros de película (inútilmente filmados para transmitir mensajes, para

proclamar verdades, para llorar por el mundo cruel, para entretener memos) aparece un Thomas Carter, por suerte para el cine. Un tipo capaz de darse cuenta de que un inspector de policía honesto está sujeto a toda clase de cerraduras y que eso había que mostrarlo de alguna manera, y que un asesino no está atado por nada y que eso también había que mostrarlo. Sin necesidad de decirlo y sabiendo que a cualquier norteamericano eso de llaves y cerraduras le despierta inmediatas resonancias bíblicas.

En todo el film, el policía siempre estará a la defensiva ante un asesino que logrará vencerlo una y otra vez. A partir de ese enfrentamiento polar, Carter sabe aprovechar un guión interesante e inteligente para transformarlo en una muestra (1) de puro cine. Ese que sólo permite dos alternativas: disfrutarlo o

quedarse fuera, buscando el sexo de los ángeles.

Sin pretensiones y ningún esfuerzo Thomas Carter llega hasta lo más alto de las elevadas esferas donde se enfrentan el Bien y el Mal. Pero no dice ni una sola palabra del metafísico asunto. Como debe ser en el cine.

(1) Sólo tres momentos, como ejemplos de acción, de suspenso y de ironía, magníficamente logrados. Uno, la bella secuencia del tranvía, desenfrenada como muy pocas persecuciones vistas en el cine. Dos, el juego de simetría/asimetría con los dos paquetitos que envía el asesino, uno con la oreja de un secuestrado, el otro... Tres, cuando el asesino triunfante se aleja silbando el motivo de *A la hora señalada*.

Julio Orión

www.vereda.com.ar

La Vereda de Enfrente virtual

Desde el 1º de mayo **La vereda de enfrente** está en la World Wide Web de Internet. En la dirección <http://www.vereda.com.ar> se renueva todas las semanas la presentación de la revista virtual con un menú variado. En la página de apertura (Home Page) se presentan notas publicadas en el número de la revista que está en los quioscos, el anuncio de las críticas de los estrenos de la semana y de las películas que siguen en cartel, como también links que permiten conectarse con acontecimientos de actualidad, como las páginas de Cigarros (Smoke) y de El Quinto Elemento, las del reciente Festival de Cannes o las dedicadas a Katharine Hepburn en sus 90 años.

A la izquierda de la página, una serie de links permiten navegar por varias secciones: las películas en cartel, lo mejor del cable, agenda de funciones especiales, novedades en video y aparición de libros y CD-ROM sobre cine. La sección Cinemateca se ocupa de la historia del cine, rescate del patrimonio fílmico y textos raros o de difícil acceso. Y todos pueden dejar su mensaje en La Hoja en Blanco.

Asimismo, todas las semanas se publica **Cinéfilos**, una newsletter que se envía por correo electrónico, con parte de los contenidos de **La vereda de enfrente digital**. Se puede solicitar el envío a la dirección: cinefilos@vereda.com.ar.

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

CRITICA *El impostor*, de Alejandro Maci

HEREDIA, UN CASO CLÍNICO

por Eduardo Rojas

El impostor es un cuento bello y perfecto. Un joven, Sebastián Heredia, encerrado en una estancia semiabandonada, recibe a otro muchacho de su edad, Juan Medina, que con el pretexto del estudio, es enviado por el padre del primero a rescatarlo de un ostracismo que esconde -se sospecha- algún secreto.

El relato magistral de Silvina Ocampo supone una variación -no una cualquiera, sino de las mejores- sobre el tema del doble, el "otro yo", la doble identidad, que se reitera en la historia del arte con la persistencia de los grandes misterios.

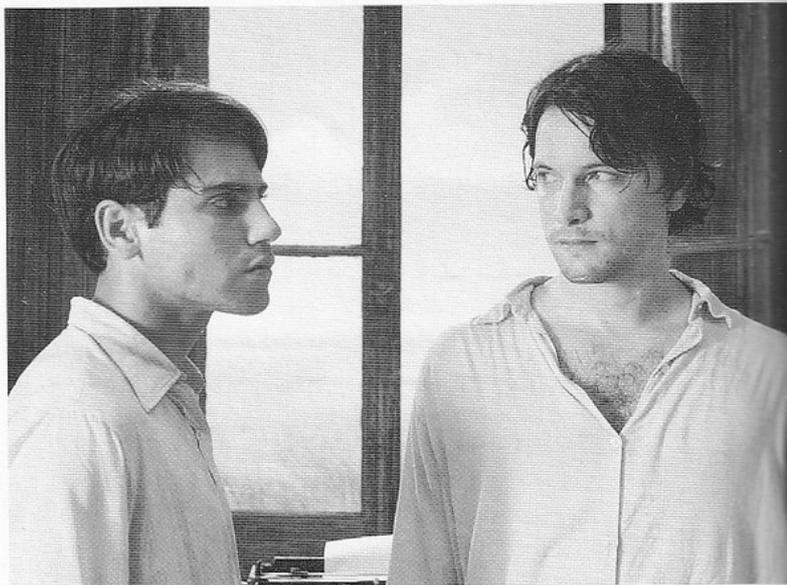
Ese, el misterio, es una de las claves del relato de Silvina Ocampo. Su decidida elección por la locura, por la ambigüedad; el manejo magistral de los climas, las reiteraciones y la rotunda belleza del lenguaje. *El impostor* según Ocampo es el territorio del sueño, nunca se sabrá dónde está la verdad, nunca habrá un lugar seguro para el lector. Tampoco para la narradora; Silvina Ocampo parece ir descubriendo la historia junto con el lector, a medida que la cuenta. Esa alternativa, la volátil felicidad de la escritura, es lo que tiene la creación artística de aventura, el territorio de riesgo que eligen cruzar juntos el autor y el lector.

Alejandro Maci también filmó una versión del "doble" al adaptar el original de Silvina Ocampo. Pero su "otro yo" procede al revés; es, paradójicamente, una impostura de signo distinto a la del título, un doble que anula y empobrece el original.

El joven Heredia (Antonio Birabent, un niño bien con "spleen" en desabrida versión sopa cuáquera) recibe al joven Medina (Walter Quiróz), su alternativo espía y amigo. Este se deslumbra primero con Teresita (piedra libre para Belén Blanco debajo de un sombrero ridículo) y luego con María Olsen, la amante fantasmal de su amigo-rival. Las alucinaciones de Juan Medina -hijo del psiquiatra (Norman Briski) de Heredia- le indican que algo no anda bien. Cuando pide ayuda, primero a su padre, y luego al de Sebastián Heredia (Eduardo Pavlovsky), ya es tarde. Sebastián Heredia lo mata, pero se descubre la impostura: Sebastián estaba loco, Juan Medina no existía, era una creación de su mente

perturbada. María Olsen había muerto hacía mucho y el propio Sebastián Heredia pone fin a su alucinación suicidándose y dejando un diario que da cuenta de su extravío.

Esta es, aproximadamente, la historia que cuenta también Silvina Ocampo. Pero ella, como dijimos, elige la locura y el misterio y es fiel a su elección hasta el fin: Rómulo Sagasta (el personaje "sano" del cuento), que al final revela la impostura, termina diciendo: "...a veces pienso que en un sueño he leído y meditado este cuaderno, y que la locura de Heredia no me es ajena...".



La impostura

La película, en cambio, limita la locura a Sebastián Heredia, un esquizofrénico que pone las cosas en su lugar pegándose un tiro y corriendo el telón (!literalmente, junto con el tiro cae un telón!) a su desgraciado historial clínico. Esta racionalidad es certificada desde dos órdenes: el legal, representado por el comisario (Carlos Roffé, siempre excelente), y el médico, representado por el psiquiatra Medina. Ellos acreditan que Sebastián Heredia es un insano. Muerto el perro se acabó la rabia.

Dijimos que Silvina Ocampo descubre la historia

junto con sus lectores. El procedimiento que sigue Alejandro Maci y sus coguionistas parece ser el inverso: Ellos conocen el final y parten desde ese lugar amparados en la certidumbre de la razón. Consecuentes con su elección, desperdigan pistas en la trama mediante breves secuencias que se pretenden misteriosas pero que no tienen clima ni seducción alguna: las subjetivas de sapos y pájaros sobre Juan Medina, los "flashes" de éste cuando aparece María Olsen. La secuencia inicial -modelo de trampa al espectador, que se repite en versión "cuerda", que no simétrica, al final-, la confusión que introduce la lectura del poema en inglés por parte de la madre de Sebastián.

Se dirá con razón que el director tiene derecho a leer como quiera la obra que adapta; pero el espectador también tiene derecho a hacer su propia elección. Ocampo -lo dijimos- propone el riesgo y la locura y llega hasta la médula en "...el eterno conflicto del hombre consigo y con los demás, la lucha entre su necesidad de semejanza y su deseo de diferencia...el conflicto del doble que pretende la autoperpetuación enfrentada al temor a la muerte, que es hoy la esencia de la existencia humana", según dice Otto Rank en *El Doble*, estudio que agota las relaciones entre el arte y la ciencia en torno a este tema.

La película, en cambio, no ofrece riesgos sino certezas. Maci está cómodamente instalado en la línea de llegada, esperando que se desarrollen los hechos, él ya los conoce y juega con las pistas. No estamos frente a "un atrapante relato de misterio, traición, mentira y amor", como promete la información de prensa, sino frente a una especie de policial de enigma en donde el doctor Medina es un Watson sin Holmes.

Como un reflejo de la época en que transcurre, la de las vacas gordas y el granero del mundo, en *El impostor* se gastaron todo. Trajeron lo mejor. Habrá que reconocer, entonces, que da gusto ver la fotografía de Ricardo Aronovich, especialmente en la secuencia del eclipse, la única sugestiva de la película; y que muchas veces dan ganas de cerrar los ojos y escuchar solamente la bella música de Nicola Piovani. Pero, citando otra vez a Otto Rank: "...el tema del doble parece surgir durante las más grandes conmociones de la sociedad, o inmediatamente después de ellas". Si convenimos que en nuestro país estamos viviendo una de esas desgraciadas épocas, tamaño desparramo de manteca al techo en medio de la mishiadura general, se parece sospechosamente a la inoportuna ostentación de un nuevo rico.

Argentina, 1997. Dirigida por Alejandro Maci. Guión de María Luisa Bemberg, Jorge Goldenberg y Alejandro Maci, basado en el cuento homónimo de Silvina Ocampo. Con Antonio Birabent, Walter Quiróz, Belén Blanco, Norman Briski, Mónica Galán, Marilú Marini, Beatriz Matar, Erasmo Olivera, Eduardo Pavlovsky y Carlos Roffé. Fotografía de Ricardo Aronovich. Música de Nicola Piovani. Montaje de Juan Carlos Macías. Director de Arte: Emilio Basaldúa. Sonidista: José Luis Díaz. Distribuida por Filmarte.

ADIÓS

COMPRÉ EL *CLARÍN* PARA LEER EN EL AVIÓN Y AHÍ, EN UN ÁNGULO INFERIOR, ESTABA LA NECROLÓGICA IMPERSONAL QUE INFORMABA DE LA MUERTE DE ALBERTO TABBIA. CREO QUE EL AVIÓN PEGÓ UN CIMBRONAZO EN ESE MOMENTO. HACÍA APENAS UNOS DÍAS ME HABÍA "REPROCHADO" (A SU MANERA, CON AMABILIDAD INCLAUDICABLE) QUE NO LE HUBIESE MANDADO LOS ÚLTIMOS NÚMEROS DE LA REVISTA. AHÍ MISMO, EN EL BAR, LE DI EL ÚLTIMO. NO SABÍA, EN ESE MOMENTO, QUE EFECTIVAMENTE ERA EL ÚLTIMO.

MENTIRÍA SI DIGO QUE FUI SU AMIGO. IGNORABA MUCHO DE MI VIDA Y YO DE LA DE ÉL, PERO SIEMPRE TUVIMOS UNA RELACIÓN CORDIAL QUE EXCEDÍA LA FORMALIDAD. SECRETAMENTE, CREO, NOS INTERESÁBAMOS POR ALGUNAS DE LAS COSAS QUE AMBOS ESCRIBÍAMOS. EN ÉL LO INTUÍ POR COMENTARIOS BREVES PERO CERTEROS QUE DE TANTO EN TANTO ME OFRECÍA CASI CON TEMOR A MOLESTARME O A INCOMODARME. POR MI PARTE GUARDABA (YO, QUE TIRO TODO -Y POR SUERTE SE LO DIJE-) ALGUNAS DE LAS NOTAS SUYAS QUE ME HABÍAN REVELADO CIERTOS FILMS -*EL DINERO*, DE BRESSON; *EL ÁRBOL DE LOS ZUECOS*, DE OLMY Y GUARDO, TODAVÍA, ESTO QUE ESCRIBO AHORA Y JAMÁS LE CONFESÉ: EL RESPETO QUE ME MERECE SU PERSONA, UN HOMBRE AMABLE, CULTO, PERO SOBRE TODO UN HOMBRE RESPETUOSO.

ALGUNOS VITRIÓLICOS COMENTARIOS HUMORÍSTICOS SOBRE EL CINE ARGENTINO (DICHOS EN EL SUSURRO DE LA DISCRECIÓN) PODRÍAN HACER SUPONER LO CONTRARIO, PERO ALBERTO DESDEÑABA LA SUPUESTA DISONANCIA ENTRE EL HUMOR Y EL RESPETO. TOMABA A AQUÉL COMO UNA FORMA DE LA INTELIGENCIA, Y TAMBIÉN EN ESO ERA DISTINTO EN EL MEDIO. AHORA SE MURIÓ Y CON SU MUERTE SE VA OTRO POCO DE ESA MANERA GENTIL DE ANDAR POR EL MUNDO: LA VIDA EN VOZ BAJA, CASI SECRETA, SIEMPRE LUMINOSA SI SE PRESTABA ATENCIÓN.

R.P.

CRITICA Retrato de una dama, de Jane Campion

RETORNO AL PASADO

por Gustavo Costantini

En un curioso retroceso respecto de su propia producción la directora Jane Campion se aleja cada vez más de las inquietudes desplegadas en sus primeros films para acercarse a un pasado cinematográfico que parecía olvidado: el del cine de "qualité".

Fueron los primeros Cahiers du Cinéma los que libraron una batalla descarnada en contra de los que suponían al cine como un arte deudor de las otras artes y en el que debían confluír diversas excelencias en pos de adaptaciones de clásicos de la literatura universal. El cine producido por los devotos de esta forma "elevada" era tan universal como impersonal y tan vacío como muchas de las interpretaciones oficiales de obras consagradas. No se trataba de negar las adaptaciones; por el contrario, en textos ya célebres para la teoría cinematográfica, André Bazin hablaba a favor de un cine impuro, de un cruce de literatura y cine que no debería producir films como ejercitaciones de una transposición literal y respetuosa de una fuente incuestionable. Precisamente en las transformaciones, en los corrimientos, en la focalización de ciertos aspectos de la obra de un escritor podrían encontrarse elementos para el despliegue audiovisual, dándole al dispositivo cinematográfico una especificidad no deudora de los méritos de una novela o cuento adaptado. Las adaptaciones de Hitchcock de Daphne Du Marier (que superan claramente en interés a las obras originarias), las de Welles y Kurosawa de Shakespeare (que desarrollan algunos de los

aspectos latentes de las piezas e incorporan otros totalmente nuevos) o las de Visconti y Bertolucci -que recrean enteramente algunas de sus fuentes- sirven como un ejemplo preciso del tipo de libertad y creatividad que hace justicia al sentido de ese cine impuro.

Jane Campion no sólo retrocede en el tiempo en cuanto a la ubicación histórica de la novela de Henry James que adaptó en su última película, sino que también lo hace respecto de los planteos estéticos que subyacen en su propuesta. *Retrato de una dama* es, a pesar de sus declaradas intenciones de exploración e indagación del original, un retorno a un pasado cinematográfico olvidable, el del *cinéma de qualité*.

La directora y su coguionista, Laura Jones, manifestaron abiertamente haber abandonado los análisis que Henry James hace de sus personajes y dejado los diálogos y las acciones. Esa literalidad de

Guantes, bordados, sombrero y sombrilla



los sucesos puede ser interesante si lo que se busca es utilizar una obra como pretexto para construir otra (como lo es, por caso, *La ventana indiscreta* de Hitchcock, que más allá de los méritos de la novela de la que parte, la trama se abre hacia una reflexión sobre el matrimonio y sus posibles versiones en lugar de ahondar en la resolución de un policial): lamentablemente no es el caso de *Retrato de una dama*, que abandona las afortunadas reflexiones de James y no propone reflexión alguna, siendo sólo posibles aquéllas que el juicio distanciado del espectador permite. La denuncia de las presiones que se ha ejercido sobre la mujer en la historia no constituye en sí una lectura sobre las mismas.



Las muecas de Malkovich

El planteo de Jane Campion es fuertemente descriptivo, de una morosidad que no introduce al espectador en ninguna otra contemplación que los trajes, los decorados, la reconstrucción histórica y los códigos morales de la época. Pero no para establecer el tipo de distanciamiento casi entomológico de Scorsese en *La edad de la inocencia*, que no sólo revisa el universo moral sino también la propia historia de

sus diversas representaciones en el cine; lo hace como si su cámara fuera capaz de realizar un alegato en forma de denuncia impersonal que descansa sobre la valoración de las acciones de los personajes (no ya de las intenciones de éstos, que en muchas oportunidades no quedan claras, como sucede con el personaje de Barbara Hershey). Cada vez que la situación dramática se acerca a algún choque entre caracteres o aparenta producir una revelación, la cámara se aleja como si eso constituyese un mecanismo de sugerencia o de connotación. Esto se ve reforzado por la recurrente forma en que se pasa de una secuencia a otra: con una lenta descripción de los ambientes o de los jardines que parte de una amplia panorámica hasta planos cortos que penetran en los ambientes (ya que no en el alma de los personajes).

Jane Campion comenzó su filmografía con *Sweetie*, película deudora de una fuerte influencia de David Lynch (*Terciopelo azul* es para ella una de las mejores obras de la historia). Allí se centraba de una particular forma en una trama familiar y dejaba de lado todo tipo de descripción estéril. Idéntico tratamiento recibió *Un ángel en mi mesa*, de tres episodios irregulares en su resultado pero de una gran intensidad respecto de la aproximación a la psicología de la protagonista, que encarna a la escritora Janet Frame. *La lección de piano* trajo su primera incursión en el puntillismo, incrementado por la decorativa música de Michael Nyman -equivalente musical de la qualité-. Allí comenzó a reparar en el barro, en el amoblamiento, en las costumbres de los pobladores locales, en el vestuario...(sobre este particular ha declarado recientemente que "es lo primero en lo que pienso de un film": toda una declaración de principios). Finalmente, esta progresión lleva a *Retrato de una dama*, que, si se considera literalmente, es exactamente un retrato de óleo sobre tela que se convierte en un elemento más de un fastuoso decorado que pretende ser sugerente y revelador.

La directora neocelandesa se aleja cada vez más de lo mejor de su obra, radicado en sus dos primeros opus, y se acerca peligrosamente a un territorio donde la confianza en las intenciones que no se terminan de explicitar pareciera ser suficiente para construir un film comprometido con las reflexiones sobre el género partiendo, nada menos, que desde un escritor llamado Henry James.

Portrait of a Lady, EE.UU., 1996. Dirigida por Jane Campion. Guión de Laura Jones, sobre la novela de Henry James. Con Nicole Kidman, John Malkovich, Barbara Hershey, Mary Louise Parker, Martin Donovan, Shelley Winters, Richard E. Grant, Shelley Duvall, y John Gielgud. Fotografía de Stuart Dryburgh. Música de Wojciech Kilar. Montaje de Veronika Jenet. Distribuida por Líder.

CRITICA Cigarros (*Smoke*), de Wayne Wang y Paul Auster

LOS NARRADORES

por Roberto Pagés

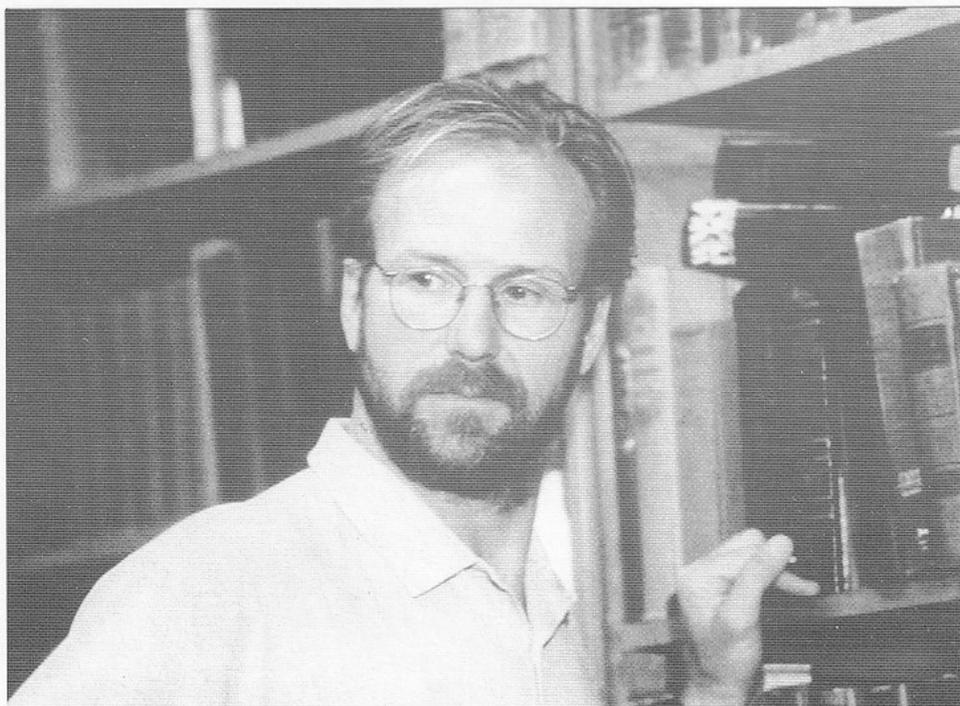
De las decenas de historias que circulan en *Smoke*, las que tienen que ver con el equipo de béisbol de Brooklyn, las del escritor como fruto de su cultura y también las de su vida personal, las del dependiente de una tabaquería, la de una mujer que reaparece dieciocho años después, la de un manco que toma su discapacidad como un aviso del Señor sobre su maldad y su estupidez, la de un adolescente que busca un padre, y las que cuentan o inventan los otros personajes del film, tres tienen particular encanto e importancia, en ese orden.

La historia narrada a través de una sucesión de fotografías tomadas durante cuatro mil días sucesivos, a la misma hora todos los días, en el mismo lugar (demostración de que el tiempo fluye y nunca somos como fuimos hace apenas unos segundos atrás, o nadie se baña en el mismo río dos veces -al escritor Paul Benjamin/William Hurt esas fotos le parecen una mera repetición y dos minutos después llora por su amor perdido); la que cuenta Benjamin sobre el "peso" del humo de los cigarrillos, peso asimilado en su inasibilidad al peso del alma; y el cuento de Navidad narrado por el vendedor y fumador -como todos los otros- Auggie (Keitel).

Smoke está construida con materiales difíciles de encontrar en el cine de hoy. La memoria, el azar, la paternidad -ausente, perdida o reencontrada-, el espíritu, la amistad, el amor -hallado, olvidado, recuperado-, y sobre todo la identidad, la generosidad y la sabiduría del corazón. Con esta armagasa ingrávida, sutil y gentil ("yo

amo los mundos sutiles, ingravidos y gentiles..."), amaba Antonio Machado), Paul Auster y Wayne Wang lograron uno de esos milagros infrecuentes en el cine, más en el de hoy: hacer tangible la intimidad del alma humana, corporizar en gestos y actitudes los sentimientos, permitir al espectador la visión -de por sí contradictoria- de todo aquello que es invisible por definición.

En la superficie de *Smoke* hay una galería interminable de seres extraños, extranjeros en su propia



William Hurt como Paul Benjamin, alter ego de Paul Auster

tierra, representados metafóricamente por sus inclaudicables ansias de fumadores en un medio prohibido. Ser outsider por fumador no lo es menos que por drogadicto, por borracho o por buen tipo, si se está -bajo cualquiera de esas condiciones, u otras- lejos de las normas que impone la cultura dominante, la de los que ordenan y la de quienes obedecen. Los personajes de *Smoke* son literalmente outsiders, ya que no pertenecen al mundo

del consumo que prima en la sociedad en la que viven. Se diría que, por el contrario, están en la vereda de enfrente de esa moral. Son desprendidos con el dinero, los alimentan aficciones secretas -aun el escritor, que cuenta historias en los lugares y a las personas más inverosímiles vistos el lugar del prejuicio-, y todos, absolutamente todos, tienen una huella del pasado sobre sus espaldas, que eluden -a veces-, aceptan en otras, y siempre respetan, las propias y también las ajenas.

Son personas comunes si se las mira desde lejos, con rutinas casi exasperantes desde esa misma lente deformada por la distancia, no sólo física sino también por la distancia emocional y por aquella que impone el statu-quo (la misma, me temo, que hará de *Smoke* un film para minorías). Escribir, vender cigarrillos, fumar, barrer, contar historias -reales, inventadas, da lo mismo-leer, volver a escribir, a fumar...Pero acercando y ajustando la lente de la cámara, del ojo, se nota que, en verdad, son vidas extraordinarias. Es decir, fuera de lo común. Si se entiende que esas rutinas ocultan hechos que para el alma pesan a veces demasiado -un padre perdido, un amor sesgado por la desgracia, la soledad, la pobreza, una ¿hija? imprevista-, y en otras actúan como lastre abandonado para la ligereza del corazón: la recuperación de un hijo o de un padre, un nuevo amor, escribir otra vez, la sinceridad, el espíritu solidario, compartir íntimas revelaciones con un amigo (¿cuánto pesa el humo del cigarrillo? ¿cuál es el peso del alma?).

Una historia que se cuenta como verídica dice que Paul Auster escribió un cuento que Wayne Wang leyó y quiso llevar al cine. Ambos, continúa la historia, deciden filmarla: Auster la escribirá, Wang la dirigirá. Por fin, juntos, encaran el proyecto sin demasiadas diferencias entre un trabajo y otro. El film es *Smoke* y narra la vida de unos habitantes de Brooklyn que, a su vez, tienen historias para contar, surgidas de acontecimientos surgidos del azar y que Dios, el Destino o como quiera llamárselo, han puesto en su camino. De esas infinitas historias azarosas surge una historia que revela, con argumentos disímiles, que los personajes tienen historias en común más allá de lo imaginado en un principio. Quizá como Paul Auster y Wayne Wang hasta que éste leyó -podría no

haberlo leído- el cuento de aquél.

Esas historias ocultas se revelan, en *Smoke*, a partir de la narración. La narración escrita de Paul Benjamin (en la banda de sonido se oye persistentemente el sonido de una máquina de escribir), la narración fotográfica de Auggie, o la narración oral del propio Benjamin, de Auggie y de los otros personajes del film. Narrar es dar forma a recuerdos, ausencias y sentimientos dispersos. Tanto para la risa como para el dolor. Narrar, entonces, es dar vida. Es recuperar -volver a- lo perdido, o, si se quiere, lo olvidado.

Acá, en este punto, adquiere importancia fundamental la narración de Auggie sobre la Navidad. Luego de unos planos y contraplanos, la cámara -nuestro ojo- centra su mirada sobre Keitel, más grandioso que nunca. A medida que su narración avanza, el ojo de Auster, de Wang, el nuestro, avanza hacia el rostro de Auggie, hasta un gran primer plano que se detiene en la boca del narrador. En el contraplano, imprevistamente, cuando la narración ya casi finaliza, se ven los ojos -que no las

De Queens a Brooklyn, pasando por Manhattan (o la mirada del peatón)

Hay una línea que une indefectiblemente a la maravillosa *Queens Logic* (¿Quién dijo que todo está perdido?) de Steve Rash y a *Smoke*: la mirada del peatón. Esa mirada que también despliega Woody Allen sobre Manhattan (y extrayendo al azar cualesquiera ejemplos de la memoria, en las escenas finales de *Tootsie* o de *Prohibida obsesión*). La vereda enfocada transversalmente por la cámara, desde el lugar del peatón; nunca, como en las películas de acción, desde la vereda de enfrente, desde un auto en movimiento o en sesgo desde la calle.

Es entonces que tenemos esa Nueva York donde los autos sólo son formas que pasan por ahí o sirven para ir de un lugar a otro momentáneamente. Pero no tienen ningún protagonismo, como sí prepoten en cualquier otro film ambientado en los Estados Unidos fuera de Nueva York.

Al principio de *Queens Logic*, Al (Joe Mantegna) va en su descapotable, recorre las calles del barrio y saluda a la gente, pero aún en esa secuencia Rash lo muestra como si fuera caminando, con la cámara que barre la vereda desde detrás de Mantegna, colocada a la misma altura que los peatones (y Auggie abriendo el pollo con las manos frente a la abuela ciega en *Smoke* remite al vecino italiano que en la vereda lava con la manguera una enorme Virgen María en *Queens Logic*: dos bellísimas y sorprendentes revelaciones de lo oculto).

El parentesco entre las historias del grupo de amigos de *Queens Logic* y los de *Smoke* no reside sólo en la tremenda textura emocional de ambas películas, sino también en la similar estructura de guión (muchas historias simultáneas sin un aparente hilo conductor) y en puestas en escena notablemente cercanas por su estilo visual: tanto Rash como Wang envuelven a los actores en atmósferas intimistas formidables (en *Smoke* sólo entre amigos varones, en *Queens Logic* también entre amigas) y van revelando sus historias lentamente, desde la serie de preguntas que se hace el espectador sobre sus desconocidas biografías, que durante largo rato siguen sin respuesta y se develan lentamente hasta que al llegar al final uno ya los considera como si fueran de la familia (de la propia).

Otro hilo intertextual -aunque esta vez frustrado- entre ambas películas: en *Queens Logic* está Tom Waits, destinado al papel de Auggie en *Smoke* (que finalmente quedó para Keitel). Y algo más. De punta a punta, en *Queens Logic*, el puente que une Queens con Manhattan es el querido símbolo que marca a todas esas vidas el paso del tiempo, tan inmisericorde como la puntual cámara de Auggie sobre su amada esquina de Brooklyn.

Julio Orión

orejas- de Paul Benjamin, el escritor (Hurt, en notable trabajo). La narración oral de Auggie no es "escuchada" por Paul sino que es "vista" con sus ojos, transformada luego en narración sobre el papel por el mismo Paul -narración escrita- mientras el film *Smoke* pone en imágenes esa historia que apenas minutos atrás hemos escuchado y visto.

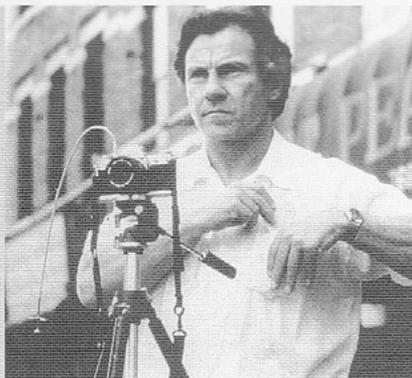
Se cierra el círculo. La narración escrita de Paul Auster que Wayne Wang leyó en una revista años atrás se hace narración oral que repite Auggie en el film, primero, para volverse cine luego a través de los ojos de Paul Benjamin -alter ego de Paul Auster-. El cuento se volvió guión, el guión se hizo cine y, dentro de éste, narración oral, para terminar, mediada por la palabra, hecha

imagen. "El alma no piensa sin una imagen", dijo Aristóteles, y *Smoke*, a través de la palabra, la fotografía después, el cine finalmente -en sucesivas etapas de un mismo arte, la narración- logró pesar el humo del cigarro. Es decir, el peso del alma. Tanto peso de emoción, de tristeza y de alegría y placer como la sensibilidad del espectador le permita.

Smoke, EE.UU., 1994. Un film de Wayne Wang y Paul Auster. Dirigida por Wayne Wang. Guión de Paul Auster. Con Harvey Keitel, William Hurt, Forest Whitaker, Harold Perrineau, Stockard Channing, Deirdre O'Connell y Daniel Auster. Fotografía de Adam Holander. Música de Rachel Portman. Montaje de Maysie Hoy. Dirección de Producción: Kalina Ivanov. Distribuida por Miramax International.

FASOS Y FOTOS

Brooklyn es uno de los cinco grandes barrios en que se divide la ciudad de Nueva York. Allí también los fumadores deben procurar su lugar en el mundo. Al igual que en todo el territorio estadounidense, las leyes anti-tabaco gobiernan como un Tribunal de la Inquisición. No se puede fumar dentro de los aeropuertos, dentro de las dependencias oficiales, dentro de las casas de estudios, en la mayoría de los negocios. Los cafés y restaurantes tienen un espacio menor para los fumadores (a la inversa de lo que sucede, por ejemplo, en Madrid o Buenos Aires). En los recreos y descansos, la gente sale a la calle a fumar. Así haya 70 o 32 grados Fahrenheit (que en la escala nuestra serían entre 26 y 0 grados, aproximadamente). El que fuma es un perseguido. Es un paria. Un marginado a quien se lo aísla como enemigo público N° 1. En *Cigarros*, los que fuman son leales. A una marca en especial: Paul Benjamin (William Hurt) solo fuma Walter Raleigh. Los saborea, los disfruta, convive con ellos. Y cuando "hay alguien que se preocupa por mi salud", deja de comprar dos paquetes y reduce su pasión a la mitad. Pero no desfallece. El placer sigue siendo el mismo. No fuma lo que venga, ni en cualquier momento. El fuma lo que le pertenece, lo que siente como propio y defiende lo suyo como un acto de supervivencia. Alguien dice en cierto momento: "Dentro de poco si te agarran fumando te llevan al paredón". ¿Exagerado? No creo. Yo fumo los inmortales e inigualables Particulares 30. No hay otros así en el mundo. No fumo mucho, pero los saboreo y los disfruto. Respeto a los que no fuman. Si están comiendo



no les tiro el humo en la cara. Pero cuando prendo un faso, en lugar permitido y luego de una buena comida, viejo, ¿no me jodan!

Fernando Brenner
(fumador no empedernido)

P.D.: Auggie Wren (un colosal Harvey Keitel), es el encargado de la tabaquería y como tal, también se complace fumando. Pero tiene otra gran pasión: la fotografía. Todos los días a las ocho de la mañana saca una foto del mismo cuadro del frente de su negocio. Cambian las personas y el clima. Pero la vida sigue andando. El momento de disparar es apenas un segundo. Pero lo que queda en el papel, puede ser eterno. Auggie se juega a eso: a quedar en el aire, en la atmósfera, como alguien que apuesta a vivir la vida, sin disiparse tan rápido como una bocanada de humo.

F.B.
(fotógrafo tampoco empedernido)

P.D.2: Y cómo no va a hacer hermosas tomas si usa una irremplazable Canon AE1?

Blue in the Face

Blue in the Face es la continuación de *Smoke*, surgida del deseo de Wang, Auster y Keitel de continuar la aventura de filmar, y que en la Argentina sólo se consigue en video con el imbécil título de *Humos del vecino*.

Han desaparecido algunos personajes en relación a *Smoke*, ostensiblemente Paul Benjamin, el escritor. Y es coherente que así sea, ya que en el final de *Smoke*, Benjamin le dice a Auggie que es "un maestro", y lo dice en el sentido de que es un innato y brillante narrador. Así es como en *Blue in the Face* quien narra la historia -las miles de historias que circulan por el film- es Auggie/Keitel, cuya voz en off organiza el aparente caos estructural del film.

Como todo narrador primerizo, Auggie/Keitel comienza por el mundo conocido, el propio. Y el mundo íntimo de Auggie/Keitel es Brooklyn, sus calles y su gente de mil idiomas, una Babel arraigada en la tabaquería donde sigue trabajando, más precisamente en la esquina donde está su negocio, la misma a la que le sacó cuatro mil fotos en *Smoke*.

Brooklyn, esa esquina, entonces, es el mundo. Todos los datos posibles sobre ese lugar son precisados por un inúmero e innominado conjunto de personas "raras", pero la rareza, como en el film precedente, proviene de la intimidad de esa gente, corporizada simbólicamente, en ropas, gestos y actitudes sin deudas con la llamada normalidad.

Y si siempre pongo Auggie/Keitel es porque el personaje es inseparable del actor. Keitel, como siempre, no actúa, sino que es. Hay una cosa extraña en este actor. Es feo, medido con los parámetros de la época, frecuentemente se lo asocia con delinquentes o criminales o locos, puede ser un proxeneta en *Taxi Driver* o un maldito policía, pero en su andar, con la barriga un poco más adelante que el resto del cuerpo, se le intuye siempre un aire de bondad.

La misma que hace que *Blue in the Face* respire un aire de comprensión y bonhomía sobre esa fauna en movimiento continuo, a la que seguramente otros ni siquiera se acercarían. Por el miedo a los diferentes, esa característica principal de la clase media.

R.P.



Euroamericano

por Pablo Valle

En un reportaje que le hizo Ariel Dorfman (publicado en *Radar*, núm. 1, suplemento de *Página/12*, 18 de agosto de 1996), Paul Auster admite que lo sorprende el ser considerado -por parte de cierta crítica- como un escritor "europeo". "Quizá me conectan con Francia porque hice algunas traducciones del francés al inglés -afirma-; pero de verdad no lo entiendo. (...) Mis modelos, mis fuentes, mis héroes son Hawthorne, Melville, Poe, Thoreau, Emerson. Esos escritores que crearon la literatura norteamericana, que definieron el territorio en un momento crítico, el pasaje de una cultura agrícola a una industrial con la Guerra Civil como trasfondo, la crisis en la formación de los Estados Unidos. (...) Bueno, todo norteamericano tiene lazos con Europa, entre otras cosas a través de su pasado familiar."

Pero la verdad es que en Auster se cruzan dos grandes tradiciones (dos "sistemas" literarios): la "norteamericana" y la "europea". Aunque parezca un lugar común, vale la pena explorar un poco esto, con el fin de ver cómo resulta productivo para entender el "sistema" Auster.

La literatura norteamericana (también el cine) se caracteriza por una fuerte narratividad, una especie de objetividad concreta, de pragmatismo entendido como filosofía de la acción. Esta relativa exterioridad es falsa, o por lo menos sólo aparente; la gran novelística norteamericana (de Melville a Hemingway) "cuenta historias", sí, pero -como dice Ricardo Piglia- cuenta dos historias a la vez: una "exterior", visible, con todos los caracteres de la aventura, de la peripecia, y otra "interior", que sólo puede atisbarse por los resquicios que deja la otra. En *La invención de la soledad*, Auster alude a ambas vertientes: "la anécdota como forma de conocimiento..."; "ésta es la

función del cuento: hacer que un hombre vea una cosa ante sus ojos, mientras se le enseña otra distinta".

Por otra parte, la literatura europea suele connotarse como más "intelectual", reflexiva, autorreferencial. En casi todas sus novelas Auster pone en escena el acto de la escritura o de la lectura, y la reflexión sobre el lenguaje es permanente. Beckett, Kafka y Borges se encuentran, se multiplican (pocos relatos podrían ser tan borgeanos como *Fantasma*, segunda *nouvelle* de la *Trilogía de Nueva York*, donde el detective Blue descubre que tal vez es el sueño de otro, que tal vez es el



Paul Auster, Harvey Keitel y Wayne Wang

otro). Pero la reflexión "teórica" nunca es abstracta: en Auster, la literatura habla de sí misma, sí, pero a favor o en contra de la vida, problemático reflejo.

En el principio fue la ausencia

Precisamente, en *La invención de la soledad*, primera novela de Auster, se condensan las líneas esenciales de sus libros posteriores. Es, en este sentido, el texto fundacional de su escritura, el espacio textual donde se realizan una serie de operaciones estéticas, psicológicas, ideológicas. El narrador busca su voz, y también diseña una figura de escritor, propone una función de la literatura, se sitúa en un sistema literario (o varios), etc.

La invención... es una historia doble: la muerte del padre y el nacimiento del hijo. El narrador ("Auster"), situado entre ambos extremos vitales, entre ambas situaciones límites, descubre que puede (y debe) narrar, que la narración es el modo de llenar la ausencia (del padre) con una nueva presencia (del hijo): "Mi recuerdo más temprano: su ausencia"; "supe que tendría que escribir sobre mi padre". Para esto deben darse una condición, la soledad, y un mecanismo, la memoria. La soledad, entendida como despojamiento de lo accesorio, como otra forma de vacío que requiere llenarse, pero no de cualquier forma; la memoria, entendida como la dolorosa forma de llenar ese vacío. Pero la soledad y la memoria sólo se justifican plenamente, en última instancia, cristalizándose mediante la escritura. "Un álbum muy grande, encuadernado en piel fina y con letras doradas grabadas en la cubierta decía: 'Los Auster. Esta es nuestra vida' y estaba completamente vacío."

En esta novela, se despliega una trama de citas y nombres y recuerdos y frases y escenas que se van repitiendo, modulando, en las novelas siguientes.

La búsqueda del padre (metafórica, entre otras maneras, mediante la historia de Gepetto y Pinocho), la relación padre-hijo en todo caso, será un tema por excelencia en Auster: Walt y el maestro Yehudi (*Mr. Vertigo*), el narrador y Sachs (*Leviatán*), Blue y Black (*Fantasma*)... *El Palacio de la Luna*, sobre todo, es una densa trama donde padres e hijos se cruzan sin encontrarse, o se encuentran demasiado tarde. En *El país de las últimas cosas*, Anna busca a su hermano desaparecido en "la ciudad", ausencia disparadora también.

Los nombres mencionados en citas o largos comentarios son cuantiosos:

Beckett, Thoreau, Laing, Marx, Babel, Proust, Blanchot, Dostoievsky, Kierkegaard, Flaubert, Joyce, Holderlin, Mallarmé, Rimbaud ("Je est une autre"), Collodi, Emily Dickinson, Freud. Muchos de ellos son obsesivos en Auster. En *La ciudad de cristal* (primera *nouvelle* de la *Trilogía*), Stillman hijo habla como un personaje de Beckett: "A esto se llama hablar. (...) Hace tiempo existían madre y padre. No me acuerdo de nada. Me dice: madre murió. (...) Oscuro, oscuro. Dicen que durante nueve años. Ni tan sólo una ventana. Pobre Peter Stillman. Y el bum, bum, bum. La caca se acumula. El pipí desborda. Los desmayos. Perdóneme. (...) Soy Peter Stillman. Ese no es mi auténtico nombre. Gracias." A su vez, el protagonista de este relato, Quinn, detective improvisado, vive un tiempo en un contenedor de basura, como varios personajes beckettianos.

Escenas, frases, resonancias que van de una a otra novela: en *La ciudad...*, Stillman padre "escribe" letras con sus trayectos por Nueva York (ya sugerido en *La invención...*: los pensamientos dibujan un trayecto, etc.); el departamento derruido de la calle Varick, donde el narrador de *La invención...* empieza a escribir es mencionado en *La ciudad...*; en *La invención...* se recuerda una frustrada visita a la Estatua de la Libertad (con la madre del narrador), que se repite en *Leviatán*; el nombre Quinn se reitera obsesivamente en muchos relatos; la historia de Anna Blume (o Bloom, alusión a Joyce), de *El país...*, se resume en *El Palacio...*; en *La ciudad...*, Quinn lee a Marco Polo, el protagonista de *El Palacio...* se llama Marco Stanley Fogg (tres grandes viajeros).

Como veremos más adelante, las repeticiones, las "coincidencias" no son gratuitas. Más bien, trazan una red particularmente compleja y significativa, que parece desmentir la modesta o irónica afirmación del autor, en el reportaje citado: "Yo me veo más bien como un escritor tradicional, alguien que cuenta historias de una manera bastante clásica y tradicional."

Memoria, azar y narración

En *La invención...*, como ya dije, el tema es fundante: "La memoria como un lugar, como un edificio..."; "Memoria: el espacio en que una cosa ocurre por segunda vez". Pero la memoria, formada tanto por el olvido como por el recuerdo (muy a la luz de Freud), no es sólo

personal: "La memoria, por lo tanto, no sólo como la resurrección del pasado individual, sino como una inmersión en el pasado de los demás, lo que equivale a hablar de la historia, donde uno participa y es testigo, es parte y al mismo tiempo está aparte."

Por cierto, las novelas de Auster (sobre todo, diría, *Leviatán* y *Mr. Vértigo*) son metáforas extendidas, fuertemente narrativizadas (lo que generalmente les impide desbarrancarse hacia la alegoría), de la historia norteamericana de este siglo. Por supuesto, en la segunda novela mencionada, el acto de volar es también una metáfora de la escritura ("El número iba a desarrollarse como un relato...") y del arte en general ("me estaba convirtiendo en un artista", "En el fondo, no creo que haga falta ningún talento especial para que una persona se eleve del suelo y permanezca suspendida en el aire. Todos lo llevamos dentro").

En relación con Auster, se insiste sobre el tema de la casualidad, el azar, las coincidencias "mágicas" (como las llamaría Cortázar: no es aventurado proponer relaciones de Auster con el autor de *62. Modelo para armar*, un texto que le es muy afín). El también niega, o relativiza, el concepto: "Sinceramente creo que lo inesperado está alrededor de nosotros todo el tiempo. Algunos lo llaman azar; otros casualidad; otros prefieren no verlo" (reportaje citado). Lo que sucede es que el llamado azar es la sustancia de la que está hecha la realidad o, lo que es casi lo mismo, nuestra limitada percepción de ella. Por eso, otra vez, la importancia de la memoria, como registro a la vez sistemático e impotente de lo que ha ocurrido: "En cierto modo todo está relacionado con todo", "En cierto modo, todo puede leerse como una apostilla sobre alguna otra cosa", "Daba la impresión de que todo se repetía. La realidad era como una caja china, una serie infinita de recipientes dentro de otros

recipientes". Estas citas, extraídas también de *La invención...*, definen tanto el concepto austeriano de azar como su sistema narrativo, que ya describí.

Porque todo esto, lo repito, necesita de la escritura para inscribirse, para ser rescatado de un limbo angustiante. Pero la operación no es meramente consoladora; ni siquiera tiene un mediano éxito: "Desde el principio reconozco que este proyecto está destinado al fracaso"; "Ha habido una herida y ahora me doy cuenta de que es muy profunda. Y el acto de escribir, en lugar de cicatrizarla como yo creía que haría, ha mantenido esta herida abierta".

Libros de Paul Auster

(Nueva Jersey, 1947)

Poesía

Unearth (1974)
Wall Writing (1976)
Fragments of Cold (1977)
Facing the Music (1980)
White Spaces (1980)
The Random House Book of Twentieth Century French Poetry (editor, 1982)

Prosa

La invención de la soledad (*The Invention of Solitude*, 1982)
The Art of Hunger (1982)
Trilogía de Nueva York (*La ciudad de cristal*, *Fantasma*, *La habitación cerrada*, 1985)
El país de las últimas cosas (*In the Country of Last Things*, 1987)
El Palacio de la Luna (*Moon Palace*, 1989)
La música del azar (*The Music of Chance*, 1990)
Leviatán (*Leviathan*, 1992)
Mr. Vértigo (*Mr. Vertigo*, 1994)
Smoke & Blue in the Face (*guiones de cine*, 1995)
El cuaderno rojo (1996)

En *The Music of Chance* (film dirigido por Philip Haas sobre la novela de Auster) el azar es, otra vez, y aquí desde el título mismo, un poderoso *leit motiv*. Nashe viaja por los Estados Unidos dejándose llevar sin dirección determinada. Se cruza con Jack Pozzi, un jugador profesional; en realidad, un torpe fullero. Y ambos enfrentan en una partida de póquer, desastrosamente, a dos hermanos que se han enriquecido con la lotería (otra muestra paradigmática del azar).

Philip Haas cambia el final de la novela, que era abierto. Lo hace más definido, cíclico, e introduce a Auster como actor-personaje, lo cual es muy coherente con su narrativa (¿acaso no aparece en *La ciudad...*, en *La invención...*, en *Leviatán*?).

La puesta en escena puede parecer un poco fría, cerebral, pero la rescatan actuaciones muy sensibles de Mandy Patinkin, James Spader (y muy crueles de Joel Grey y Charles Durning).

P.V.

EL REGRESO

por **Guido Gabucci**

Los cortometrajes producidos por estudiantes de cine comenzaron a difundirse en 1993, cuando en las salas comerciales se proyectaban algunos trabajos antes de cada largometraje (se destacaron *Rubén el murciélago* y *El condenado*). Esta forma de dar a conocer los cortos generó protestas de los exhibidores y dos años después se reunieron nueve trabajos en la primera edición de *Historias breves*. Esta proyección conjunta permitió observar una gran variedad estética, un nivel desperejo y algunos grandes trabajos (*Guarisove*, *Ojos de fuego*, *Cuesta abajo* y *Rey muerto*).

Después de varias postergaciones, con dos trabajos menos de los programados inicialmente (*Una historia de tango*, de Hernán Vieytes y *El bote*, de Alfredo Marcoleta y Alejandro Puri no están concluidos y podrían llegar a integrar una nueva edición de la muestra) y con un film que se agrega del '95 (*El fruto de tu vientre*), este grupo de cortometrajes presenta algunas características particulares. Hay una mayor variedad de géneros (aparecen el documental y la animación), una mayor cantidad de trabajos (16 cortos, lo que dificultó la exhibición de la muestra y qué criterio se debía utilizar para dividirla en dos funciones) y una gran variedad en la procedencia de los realizadores (escuelas del interior del país, alumnos del CERC, de escuelas de Capital Federal y algunos realizadores independientes).

El éxito de la edición anterior y el nivel de algunos de los trabajos, convierten a esta muestra en uno de los puntos más esperados de la producción de cine nacional.

El análisis que sigue intenta volcar una mirada sobre estos nuevos relatos, evitando la simple división entre buenos y malos resultados y agrupándolos por ciertos elementos comunes.

Los cortos de la buena memoria

En tres cortometrajes se recuperan ciertas cuestiones relacionadas con la memoria y el pasado. *Vete de mí (una de pasiones)*, de Alberto Ponce, es uno de los mejores trabajos de la muestra. En esta arriesgada mixtura de cine documental y ficción, Virgilio Expósito cuenta cómo compuso junto a su hermano Homero el bolero *Vete de mí* y cómo se convirtió en un clásico absoluto. Ponce remarca con inteligencia el desconocimiento de la canción en nuestro país y la vigencia que tiene en Cuba. También logra reconstruir toda una época de la Argentina, mostrar al mítico Bola de nieve y unir todos los elementos bajo el común denominador de la pasión.

Hay algunas imágenes arriesgadas y que provocan al espectador. Esta apuesta por escapar por las rígidas reglas del género documental es uno de los mayores méritos del corto. Virgilio Expósito y Bola de nieve, cada uno montado en su piano, se cruzan en un mar (de canciones, de tiempo) y se alejan lentamente. En esta escena (que puede desconcertar o resultar chocante) se resumen las intenciones y logros del gran trabajo realizado por Alberto Ponce.

Imágenes de Vete de mí, un docu-ficción de Alberto Ponce. De lo mejor



Dos cortos se ubican en la época de la dictadura militar para contar, desde lugares opuestos, historias de persecución y muerte. *Líneas de teléfonos* (Marcelo Brigante) parte desde lo fantástico para intentar colar la tragedia de los '70. Hay cierto acartonamiento en la forma en que se presenta a los militares y su accionar. En un momento un personaje habla de "una hippie zurda" y de "la pesada", términos más apropiados en el cine de algún dinosaurio local pero que resultan chocantes en el relato de un director joven. El recurso de contar esta historia con un elemento fantástico tiene un gran peso aprovechado a medias y todo se resume en los diálogos que mantienen los dos personajes ubicados en distintas épocas. Para resolver su relato, Brigante elige un camino que había evitado y filma una escena que no desentonaría en algún film de Héctor Olivera o de Luis Puenzo. *Líneas de teléfonos* naufraga en su intento de mostrar a la dictadura desde otro lugar y queda como el germen de un proyecto que podría haber sido interesante.

Aluap (Tatiana Mereñuk y Hernán Belón) se desarrolla en la misma época pero con un enfoque totalmente distinto. Una pareja perseguida por los militares, y que se prepara para el exilio, festeja el cumpleaños de su hija Paula. El error central es la indecisión que aparece a la hora de elegir a través de quien vemos la historia. Si bien el personaje de Paula es central, la historia se desvía a los mayores y pierde fuerza e interés. Los logros del corto pasan por un interesante trabajo desde el sonido (un campo descuidado por buena parte del cine nacional) y por cierto clima de pesadilla que se cuele en la fiesta infantil.

En *Aluap* falta riesgo y la decisión de jugarse por mostrar desde los ojos de una nena los terribles años de la dictadura. Los aciertos parciales del relato no alcanzan y queda claro que en cine quince minutos es mucho tiempo.

Nada de mí

Hay relatos que repiten algunos vicios que estaban presentes en trabajos de la edición anterior: un riguroso

La banda de la risa

Dos cortos logran un interesante resultado y comparten algunas cuestiones: la presencia determinante del humor y el retrato de distintos grupos de perdedores. Sin embargo, *Juntos in anyway* (Rodrigo Grande) y *Alma Zen* (Gianfranco Quattrini) son dos obras muy diferentes.

El relato de Grande combina con notable habilidad la nostalgia tanguera, la incomunicación entre un padre y un hijo y la vieja lucha entre el bien y el mal. El director evita la solemnidad y las metáforas banales y se inclina por la ironía: Dios como el relator en off, el diablo como una hermosa mina y un perdedor total y absoluto en medio de todo. *Juntos in anyway* es un prodigio de síntesis y de habilidad narrativa. Grande demuestra un enorme cariño por las desoladas criaturas que retrata y vuelca sobre ellas una mirada cálida y comprensiva.

Alma Zen es una de las cumbres de la muestra. Tres ladrones inexpertos ensayan una y otra vez un robo que quizás nunca realicen. Quattrini hace chocar a la "banda" de ladrones con una molesta vecina, con el dueño del almacén elegido para el asalto y con uno de los empleados. El humor (desaforado, demoledor) cubre un relato que tiene un enorme trabajo de dirección: todo el tiempo se salta de lo real a lo imaginado, de lo deseado a lo que se tiene. El director se ríe de la publicidad y logra algunos momentos inolvidables.

Este es un film complejo: un rompecabezas en el que las piezas se suman y donde no hay nada parecido al realismo. El absurdo reina entre personajes acelerados y la mirada nerviosa del director. También logra una sensación de veracidad en los tres chorros que creó: pocas veces en el cine nacional aparecen pibes que putean de forma tan efectiva como en este cortometraje.

Alma Zen es una auténtica joya, un derroche de imaginación visual y talento narrativo: una apuesta a un cine realmente distinto.

Gabucci



Alma Zen, una joya de Gianfranco Quattrini

cuidado formal pero un vacío absoluto en las historias que se cuentan. Ni *Fuera de servicio* (Javier Argüello) ni *Abrigo* (Diego Panich) logran superar las limitaciones de las miradas de sus autores. El trabajo de Argüello se reduce a una idea ingeniosa pero de una extrema frialdad, y con un plano final que hace explícita una situación apenas sugerida. En *Abrigo* se puede comprobar que el estatismo no siempre produce buenos resultados. Una historia mínima que se hace eterna, con planos estirados hasta el infinito, y una metáfora berreta (la del abrigo) como pálido final.

Walk little man (Diego Creimer - Nicolás Theodossiou) es, lejos, lo peor de la muestra. Una sucesión de planos chatos y televisivos para narrar la historia de un chico marginal. No hay emoción ni dolor

en un relato pobre de ideas y con los lugares comunes que sobre el tema se vuelcan desde los medios.

Fantasías animadas

Tanto te gusta ese hombre (Liliana Romero-María Victoria Biagiola) es un curioso trabajo de animación que le da un toque distinto a esta edición. Hay varias ideas que recorren esta obra: el poder y la dominación

que se ejerce sobre los cuerpos, la oposición entre el color y el blanco y negro, y la familia como un pequeño infierno cotidiano. Las directoras resuelven con gran imaginación el relato y pueden sostenerlo sin un sólo diálogo. Hay un imaginativo uso de la técnica y un gran aprovechamiento de las imágenes que se transforman una y otra vez. Es un trabajo casi artesanal que logra superar las limitaciones técnicas y se ubica entre lo más intenso que se puede encontrar en la edición '97 de *Historias breves*.

Ratas

“Lo bueno si breve dos veces bueno” es una frase acuñada por la ignorancia popular, que aún así no deja de ser cierta. Contar una historia con cierta pericia en el exiguo marco -al menos temporal- del cortometraje es una tarea un tanto difícil. Pero si además se pretende trascender lo anecdótico de la narración y “decir algo”, o al menos tirar un cascotito que motive la reflexión o transmita una emoción, bueno, eso ya es un desafío. En el caso de *Ratas* (de Diego Sabanés y Dieguillo Fernández) las dos instancias se cumplen satisfactoriamente. En este corto se

cuenta la historia de un grupo de vecinos bastante obsesionados por expulsar del barrio a las ratas, y de paso también a un muchacho que hace las veces de chivo expiatorio. Se trata de un tipo pálido y misterioso, que pasa las horas mirando viejas películas que proyecta en las paredes gastadas de su habitación. Detrás de esas paredes, los vecinos pasan las horas comentando las extrañas costumbres de ese sujeto. El complot da resultado y la dueña de esa especie de inquilinato busca nuevos candidatos a su eterna sed de culpables. El clima opresivo y asfixiante se potencia con el omni-

presente blanco y negro que recorre los pocos minutos que dura la película, igual que en esas viejas cintas que el muchacho miraba una y otra vez. Tras ver el film queda una sensación que las palabras sólo traducen con torpeza (es difícil explicar una emoción: para eso están los poetas), y es la de ser un extraño en un extraño lugar, la de habitar un mundo en el que aún falta mucho para que se invente el technicolor.

Ernesto Heimberg

CONCURSO DE CUENTOS Juan Rulfo 1997

**Plazo de admisión:
30 de Septiembre de 1997**

**Organiza
radiofranceinternationale**

web: <http://www.rfi.fr>

**Envíe un sobre con
respuesta postal paga, y
La Vereda de Enfrente
le remitirá las Bases**

**Mario Bravo 658 - 2° "A"
(1175) Buenos Aires
web: <http://www.vereda.com.ar>**

Filmando con el enemigo

La forma en la que el Instituto maltrató a los integrantes de estas historias breves y a su trabajo debe tener pocos antecedentes. Primero sufrieron varias postergaciones en la fecha de estreno (desde marzo que se anuncian días “seguros” para el lanzamiento de los cortos). También hubo una pobre difusión previa de la totalidad de la muestra. Gracias a la buena leche de los realizadores pudimos acceder a una gran parte de la muestra. Quien escribe no pudo obtener del Instituto una respuesta afirmativa para ver los cinco trabajos que completan esta edición (*13 Segundos*, *Out round*, *Marisa a la siesta*, *Al cielo no* y *Pavana para un hombre descalzo*). Presentada la burocrática nota correspondiente empecé una pesadilla telefónica en la que una atenta empleada me deseó suerte antes de derivarme al responsable de prensa del organismo. Ese deseo pareció una caricia en la mejilla de un condenado a muerte, y también la sensación de haber perdido el partido antes de empezar a jugar.

¿Por qué el INCAA boicotea con tanta obstinación los trabajos que financia? ¿No le interesa la opinión y evaluación crítica de esta revista? ¿Alguna vez el encargado de prensa llamará, como prometió, para acceder a los trabajos que faltan? Todavía estamos esperando.

G.G.

PARLA GIANFRANCO QUATTRINI

ESTUDIANTE DE LA FUC, QUATTRINI TIENE VARIOS TRABAJOS PREVIOS A ESTE ALMA ZEN QUE SE ESTRENA CON LAS HISTORIAS BREVES: CIENCIA Y ENCUADRE, AMORES DIFÍCILES, SÉPTIMO DÍA Y ARANDELLA, SON ALGUNOS DE ELLOS. CON SU ÚLTIMO RELATO LOGRÓ DESTASCARSE COMO LO MEJOR DE LA MUESTRA DE CORTOMETRAJES. EN LA CHARLA QUE SIGUE HABLA DE SUS GUSTOS CINEMATOGRAFICOS, DONDE PREDOMINA EL HUMOR.

¿Qué cosas positivas tiene participar de Historias breves?

Te conecta con la posibilidad de realmente concretar una idea. Respecto de lo que pueda ser mi vida profesional para adelante, sin dudas que es antes y después de esto. Ahora tengo algo para mostrar, qué es lo que puedo hacer con tanta plata, que lo puedo terminar en el tiempo correcto y con la plata correcta. Es mi primer laburo netamente profesional. Yo lo tomé así y toda la gente que trabajó conmigo también.

¿Cómo fue la experiencia de Alma Zen?

A mi el cine realista no me atrae. El cine naturalista me aburre. Me gusta ser irónico. Me gusta lo que es comic. Yo quería jugarlo al borde, quizás hay veces que me pasé pero quería estar al borde y los actores lo tomaron así. Al rodaje fui con un plan bastante rígido. Me reconozco como un tipo que en el rodaje sabe lo que quiere pero que está muy abierto a las sugerencias de las personas en las que confío.

¿Cómo trabajaste con los actores que están en un nivel muy alto?

Laburamos un montón. Los tres (César, Silvio y Topo) empezaron a trabajar mucho antes, incluso antes de saber que iba a ganar el concurso. Tenía pensado filmarlo en blanco y negro. Ensayamos durante casi cuatro meses, una vez por semana. Lo que fue interesante del laburo es que nunca ensayábamos con el guión hasta que faltó una semana para el rodaje. La idea era que ellos fueran creando un vínculo entre los tres. Fuimos bastante minuciosos, me interesaba que hubiera una estética muy clara con respecto a la actuación, me parecía importante. Y la fuimos construyendo ahí. Los actores son muy amigos entre ellos y creo que eso también ayudó mucho.

En Alma Zen se putea de una forma notable ¿eso estaba en el guión o se creó en la filmación?

Mitad y mitad. Mi guión era de pocas palabras, de frases muy cortas y cuando se los di a los chicos los dije "Adáptenlo lo mejor que puedan". Ensayamos mucho tiempo y realmente siempre a las puteadas. Se metió adentro. Toda la gente que estaba en la filmación se cagaba de risa con estos tres huevones que estaban jugando. Se divertían tanto que que hablaban entre ellos así. En el tema del lenguaje ayudó mucho haber ensayado. Eso definió una forma de moverse y una forma de hablar. Si no hubiéramos ensayado ni locos lo hubiéramos tenido.

¿Qué tipo de humor te interesa?

Me gusta el humor inglés. Me gusta Monty Pyton. Ellos son netamente absurdos y me gusta eso. Lo que me encanta de los ingleses es que hacen un chiste y siguen de largo como si no lo hubieran dicho. Eso me parece fundamental. Creo que todos lo entendieron, de alguna forma se comunicó ese lenguaje. No íbamos a los gags. Evitamos completamente los gags.

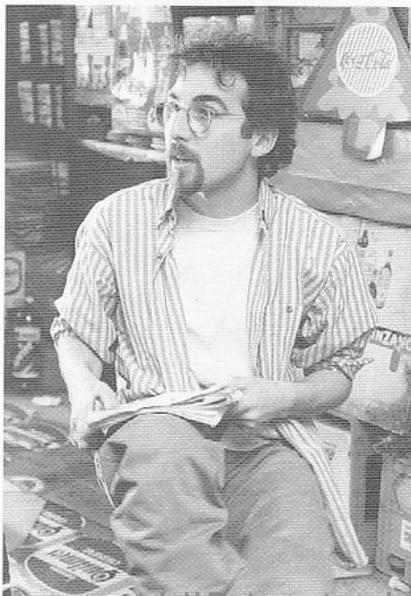
No es una película de chistes...

Creo que el humor tiene que salir de la situación. Me parecía que había que ponerlos en una situación muy ridícula y jugarlo a fondo. Mucho del humor pasó alrededor del personaje de Marga Alonso. Es importante su laburo, es muy filosa.

También ayuda la escena de artes marciales que está ubicada casi al principio. Ahí das una pista de por donde viene el asunto.

A partir de ahí aclarás la cosa. Inclusive en el cine funciona así. Hasta ese momento no entienden muy bien de que se trata la película porque están en el almacén, hay una historia de amor... En ese momento empezaron las primeras risas y dije "entendieron de qué se trata".

Gabucci



EL PEQUEÑO TABUCCHI ILUSTRADO



Sostiene Pereira
(idem)
Italia - Portugal - Francia, 1995.
Dirigida por Roberto Faenza.
Guión de Roberto Faenza y Sergio Vecchio, sobre la novela de Antonio Tabucchi.
Con Marcello Mastroianni, Daniel Auteuil, Stefano Dionisi y Nicoletta Braschi.
Fotografía de Blasco Giurato.
Música de Ennio Morricone.
Distribuida por Artistas Argentinos Asociados.

La novela de Antonio Tabucchi es una delicada recreación de una voz anónima que transcribe sin matices de emoción aparente el relato del protagonista, articulado sobre la muletilla del "Sostiene Pereira" del título, como si se tratara de una declaración judicial o policial. La voz, monótona, uniforme, cuenta la vida gris y solitaria de un periodista maduro en el Portugal de la dictadura de Oliveira Salazar: las caminatas rumbo al trabajo, la fatiga de un corazón enfermo, las charlas con la esposa muerta, la glotonería como única manifestación vital, el desinterés por el entorno. La crónica de una vida intrascendente que se va deslizando hacia una muerte todavía más gris. El relato de Tabucchi tiene una estructura circular, repetitiva que va creciendo inadvertidamente en intensidad, hasta explotar en un final sorpresivo y conmovedor que le da sentido a la vida de su protagonista. La repetición mecánica de gestos, hábitos y palabras, en lugar de provocar el tedio y el vacío al que evocan, generan una fascinación creciente; como el Bolero de Ravel o la música de Erik Satie: los mismos sonidos repetidos, los silencios, aquello a que se alude sin que esté presente, impone su peso y hace que el lector se abandone a su flujo.

Pero hasta ahora hemos hablado de la novela de Antonio Tabucchi en lugar del film de Roberto Faenza. No es casual, el entusiasmo que provoca el texto es proporcional al desencanto que genera la película. Faenza descuartiza a Pereira, sus hábitos, sus manías de viudo solitario devenidas en belleza de la mano de Tabucchi, y desparrama los restos con la arbitrariedad de un asesino serial, sobre la superficie de una película larga y aburrida. Lo que en la novela se insinúa, en la película se muestra sin sutileza. A la inversa: lo que en el libro Pereira no quiere ver: la represión política, la censura, el avance de la mancha negra del fascismo como una metáfora de su propia muerte: en la película se transforma en el producto de una ingenuidad que roza la estupidez. Ingenuos del mismo tipo son también para Faenza los jóvenes antifascistas que revolucionan la existencia de Pereira, cuando para Tabucchi su lucha era el símbolo de la persistencia de la vida, la del propio Pereira y la del mundo que él negaba.

Faenza pretende ilustrar el texto de Tabucchi rompiendo la delicada estructura de su voz anónima que es la columna vertebral del relato; no es extraño entonces que la película sufra la parálisis del tedio y la falta de ideas. Mastroianni, en la penúltima actuación de su carrera, parece esperar que alguien venga a salvarlo como a Pereira de su destino anunciado. Mientras tanto pasea aburrido, sin convicción, por las calles de Lisboa haciendo tiempo hasta tomar ese tren que lo espera al final de la película, el de su último viaje.

Rojas

QUÉ BELLO ES VIVIR, LA LEYENDA CONTINÚA

Caído del cielo
(The Preacher's Wife)
EE.UU., 1996.
Dirigida por Penny Marshal.
Con Denzel Washington, Whitney Houston, Gregory Hines y Courtney B. Vance.
Fotografía de Miroslav Ondricek.
Música de Hans Zimmer.

Hacia 1947 Frank Capra dirigió *Qué bello es vivir*. En ella, un Angel era enviado a la Tierra con el fin de ayudar a un Hombre a revalorizar su vida y aquellas cosas que son verdaderamente importante en ella. Hoy, en 1997, se estrena la película *Caído del cielo* y su historia no difiere mucho del clásico.

Aquí, quien se encuentra en problemas es el reverendo Henry Biggs (Courtney B. Vance, de acertada labor). Buen hombre y pastor atento a las necesidades de su gente se encuentra en un momento difícil. Podría decirse, en términos muy actuales, que sufre del stress propio de un trabajo hecho con profunda responsabilidad. Pero hasta aquí

llega la pintura realista y no simplemente por el hecho de que haga su aparición un Ángel Guardián para sacarlo del abismo (Denzel Washington, en un rol de niño grande), sino porque el resto de las pinceladas quedan envueltas en una ingenua moraleja.

Otro de los puntos donde se debilita el relato es la falta de consistencia del personaje de Whitney Houston, que interpreta a Julia, la poco escuchada y comprendida esposa del pastor. Con soporte en sus conocidas virtudes vocales (de cuya calidad no se duda) el personaje no termina de delinear su papel dentro de la historia. ¿Cómo remontar esto? Penny Marshall, la directora, otorgó líneas de color a la suegra del tipo "no me quiero meter pero aquí algo no funciona"; y también al pequeño Jeremiah, hijo de la pareja protagónica, que sale del cliché de niño igual bobo. Además de concederle espacio como soporte a las diferentes canciones interpretadas por Houston.

En 1947, Capra realizaba aquellas "comedias de enredos". Su fin era aleccionar sobre los valores humanos, para lograr un entendimiento que pudiera superar todas las barreras. Este espíritu, ciertamente esperanzador que guiaba al director, choca abruptamente con la realidad de 1997. Y no porque un cambio no sea posible y "la humanidad esté perdida", sino porque el tono de *Caído del cielo* se queda en aquella época y el efecto resultante termina siendo muy light. Al tiempo que, sin quererlo, replantea a los propios valores: ¿Hay que jugar con ellos para hacerlos creíbles o será que es utópico vivirlos fuera de la pantalla?

Se supone que no, y que aun hoy es posible considerar que la esperanza y el amor son claves para los éxitos duraderos de la vida, pero como dice el niño que relata esta historia: "espero que me crean, porque esto no es cuento".

Isola

MICHAEL SE DIO EL GUSTO ANTES DE PARTIR



Michael.
E.E.U.U., 1996.
Dirigida por Nora Ephron.
Guión de Nora y Delia Ephron.
Con John Travolta, Andie
MacDowell y William Hurt.
Fotografía de John Lindley.
Música de Randy Newman.
Distribuida por Columbia.

¿Cómo filmar lo etéreo? ¿Cómo contar una historia con un ángel como protagonista y no caer en el ridículo? Wenders encontró una respuesta en *Las alas del deseo* y filmó a unas criaturas complejas con deseos de convertirse en humanos. Nora Ephron logra crear un ángel pero con un recurso distinto: Michael es más humano (y terrenal) que angélico. Además de la comida, los cigarrillos, el tabaco y el sexo, al personaje de Travolta le gustan Los Beatles. En ese desacarotonamiento está uno de los mayores logros del film.

Ephron no es brillante pero tiene la habilidad de crear personajes con volumen, criaturas que cargan con un pasado triste y que logran superarlo. En *Esta es mi vida* y *Sintonía de amor* estaban presentes las historias cálidas y sentimentales que no caían en la banalidad. *Michael* reitera cierta preferencia por los perdedores y sus problemas. En la película se otorgan pistas lentamente sobre la procedencia de Michael y en la ambigüedad y misterio con el que Ephron pinta a su personaje se sostiene buena parte del relato. Es una película que gira sobre el viaje y el movimiento como forma de cambio, una idea clásica del cine que Ephron sabe aprovechar. El film (modesto, pequeño) se apoya en el notable elenco: Hurt, McDowell y Travolta logran un gran trío protagónico y hay una escena de baile en la que se tiene la sensación de que todo puede pasar. Narradora sencilla y no demasiado virtuosa, la habilidad de Nora Ephron está en confiar en sus personajes y en retratarlos con su dulce mirada.

Gabucci



Servicios de: Producción y Postproducción de videos, Documentales, Institucionales. Comerciales. Eventos.



Edición no lineal.



Realización de Efectos Especiales digitales



Animación computada



Títulos



Visual Plus

Comunicación visual para empresas

Correa 1916 Capital Tel. 701 - 6605

HALLAZGO

KOLYA ES EL PIBE

por Gustavo Cabrera

Un siglo de imágenes en movimiento confirman y refuerzan dos conceptos indiscutibles: 1) El cine ha llegado a una madurez tal que un cineasta necesita hoy ser un cinéfilo para dominar el campo que tiene delante de sí. 2) Toda película de autor nos remite a la personalidad íntima de quien la ha dirigido. Porque en la elección de cada encuadre (en lo que va dentro de éste como en lo que se excluye), en los matices de cada gesto, en la decisión de cada movimiento de cámara, está, en definitiva, la postura moral del creador ante su historia, su amor o su desprecio por cada personaje, su interés por las relaciones humanas que desencadenan el drama o la comedia. Y esta actitud moral ante el mundo, esa persistencia de una mirada que escruta las apariencias es lo que se transmite en la oscuridad de la sala. Las condiciones de recogimiento que ofrece el cine hacen que seamos particularmente sensibles, vulnerables y atentos a esa lección de vida que es toda buena película. *Kolya* es una de esas bellas obras que, bajo la epidermis de su testimonio social, se halla el film

precedente que emocionalmente la inspiró: *El Pibe* (*The Kid*, 1921), de Charles Chaplin. Y esto que puede sonar a disparate no lo es si reflexionamos (como en cualquier otro arte en evolución: plástica, música, literatura) que el cine se inspira y se alimenta permanentemente del propio cine. Es decir, cine sobre la base de un precedente. Nada raro. Causalidad afirmativa que enriquece poéticamente el hechizo inigualable de este arte.

Las coincidencias más que evidentes entre *Kolya* y *El Pibe* (trama narrativa, situaciones emocionales, giros argumentales, personajes afines) no minimizan sino que exaltan las virtudes del director checho Zdeněk Svěrák.

Kolya trasluce cómo se puede ser original utilizando los mismos elementos melodramáticos que le sirvieran, en este caso, a Chaplin hace más de 70 años. En esta remake europea el pible se llama *Kolya*, tiene 5 años, y toma contacto por circunstancias del azar -pero obligadas- con Louka, un cincuentón irascible, solitario, solterón asumido y mujeriego, que siendo cellista de la Filarmónica Nacional (expulsado de ella por sus convicciones políticas) se gana la vida tocando en funerales. El escenario es la ciudad de Praga en 1988, poco antes de la caída del comunismo y los albores de la denominada Revolución de Terciopelo (áspera escabrosidad, por suave tesis social de aquel momento histórico). Louka se casa, por motivos económicos, con una joven rusa que intenta obtener con este acuerdo programado la ciudadanía checa. La mujer abandona a su hijo, y Louka, muy a su pesar, se convierte en padre adoptivo de *Kolya*. Pese a no entenderse (ambos hablan idiomas diferentes) el pequeño se va ganando el afecto del veterano músico. Este mutuo aprendizaje afectivo, lento y silencioso, se entretije como en los mejores relatos infantiles del siglo XIX (*Heidi*, *El pequeño Lord*, *Oliver Twist*, *David Copperfield*, etc.). La emoción, la ternura, el humor, los sentimientos puros y también la nostalgia dominan las imágenes de *Kolya*.

1) El abandono y posterior recuperación de la madre. 2) La caracterización del solitario convertido en padre ocasional. 3) El chico y su relación con el adulto. 4) El entorno de incertidumbre social, y 5) El humor partiendo siempre desde el melodrama (síntesis de todo el cine de Chaplin), resultan ser sólo algunas -entre otras- de las coincidencias y referencias que otorga Svěrák a su trabajo, que la vinculan en forma directa con la impronta chapliniana.

Kolya es el arte del humor y la nostalgia. Ese arte del pasado, concebido o no en el presente, lleva en sí mismo el germen de su propia nostalgia. De esa misma nostalgia de *Kolya* proviene su emotiva belleza, que respira rítmicamente como el poeta frente a sus versos, como el pintor frente a su tela, como el músico en el pentagrama de su íntima melodía.

En conclusión, más allá de las influencias de su país de origen, el referente mayor sigue siendo el más grande clown angloamericano. Chaplin y Jackie Coogan no podrían tener mejores herederos que esta querible producción checa.



REFLEXIONES

RECICLAJE CULTURAL Y NOSTALGIA

Uno de los grandes éxitos en nuestro medio, *EL CARTERO (IL POSTINO)*, le permiten a Margueritte Chiarenza y Rita de Grandis (de la University of British Columbia, Canadá) realizar un estudio sobre el reciclaje cultural y la nostalgia imperantes en el llamado mundo posmoderno

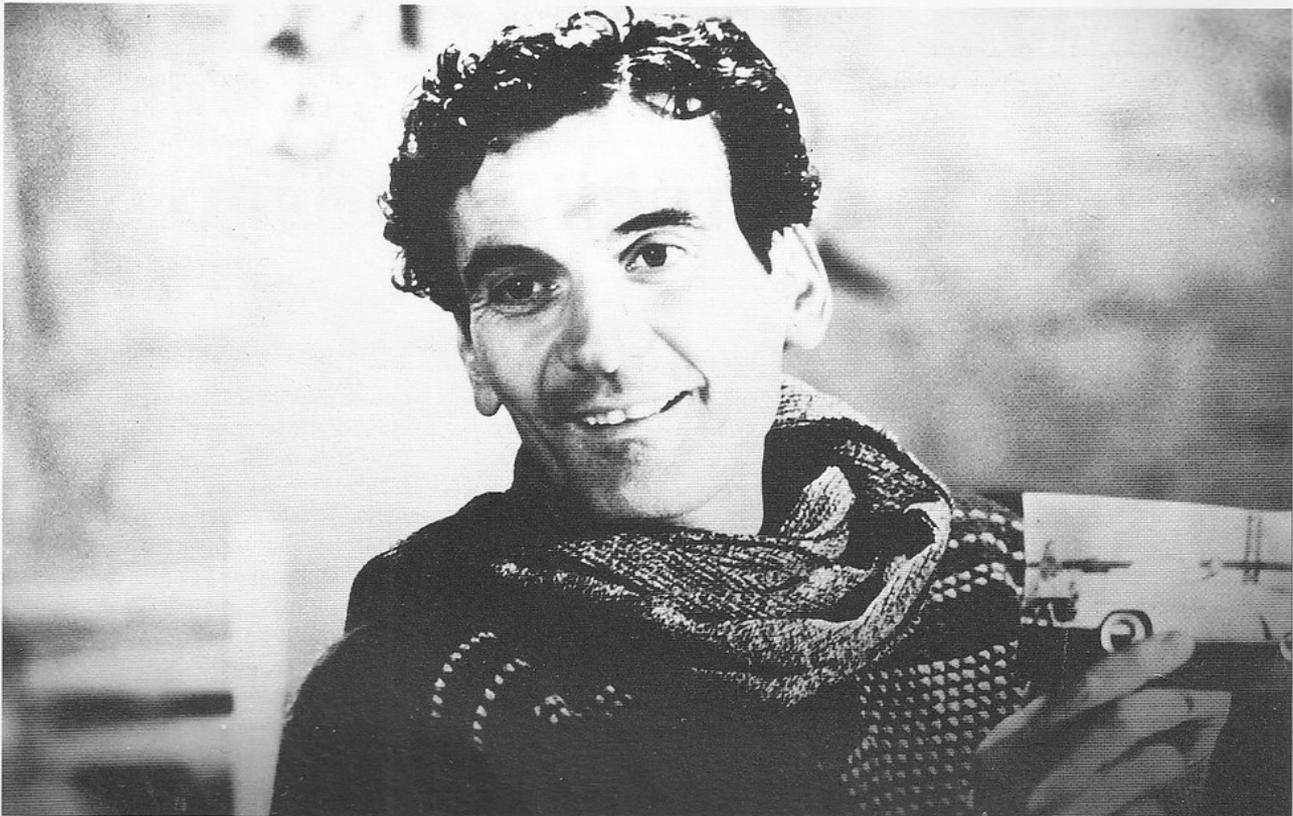
El reciclaje cultural permea hoy todos los ámbitos de la práctica artística, económica y científico-tecnológica, constituyéndose en la nueva materia prima sobre la que se insertan sus propios vestigios. *El cartero (Il Postino)*, 1995) así nos lo demuestra.

Aunque inspirado en una *nouvelle* chilena de la década de los ochenta (*Ardiente paciencia*, de Antonio Skármeta, 1985), y dirigido por un británico, Michael Radford, *El cartero*, no obstante, parece subrayar a cada momento que se trata de un film italiano. Y lo logra, justamente, por medio del reciclaje de toda una tradición cinematográfica italiana, cuya latencia se manifiesta de manera inequívoca en forma de alusión a momentos, escenas y frases que evocan, inconfundiblemente, previos films italianos. En efecto, el título mismo lo ilustra. En 1943, Luchino Visconti adaptó la novela norteamericana *The Postman always rings twice (El cartero siempre llama dos veces)*, de James Cain, en *Ossessione*, marcando el comienzo de la gran tradición del cine italiano de posguerra, tradición que se distinguió principalmente por la coherencia de su discurso humanístico en cuanto a la problemática de lo lírico y lo estético versus lo político y lo histórico. La tradición a la cual *Il Postino* parece querer adscribirse, aunque ha atravesado muchas fases, y sus creadores han sido numerosos, ha mantenido una constante: la búsqueda de un balance entre estética e ideología, realidad espiritual y realismo social, expresión personal y solidaridad de clase, poesía y política; constante que parece resonar en escenas importantes que sugieren no sólo una alusión, sino también un diálogo con las grandes películas de la tradición.

Así, *Il Postino* vuelve en los años noventa a tocar a la puerta de dicha tradición, presentándose como un film

que no puede ser leído fuera de la clave interpretativa de las glorias pasadas del cine italiano. Desde las secuencias iniciales hasta las finales el film contiene topos del neo y posneorealismo, como el encuentro de los habitantes de un pueblo en el cine (*Amarcord, Divorcio a la italiana, Cinema Paradiso*, etc.). En *Il Postino* los habitantes van a ver un documental que ha provocado entusiasmo y exaltación entre los isleños, apelando a sus sentimientos más genuinos (Recuérdese que la inserción de un documental en la trama fílmica es un recurso particularmente neorealista, sólo que en *Il Postino*, como en *La batalla de Argelia*, se trata de un documental ficticio). Otros topoi neorealistas son las playas como locus de meditación y signo artístico de interiorización psicológica; la procesión (*Viaggi in Italia, Las noches de Cabiria, La dolce vita*), y ni qué hablar de los decorados interiores de la sencilla vivienda de Mario/Massimo Troisi (*Ossessione, Ladrones de bicicletas*), y del bar y restaurante de sus suegros, o el acento local en el habla dialectal de Mario y de los habitantes del lugar.

Las imágenes del comienzo de la película evocan las del comienzo de *La Terra Trema* (Visconti, 1948), a menudo considerada como la producción más perfecta del neorealismo: la acción comienza en una isla con pescadores en el mar, situación geográfica que resulta del collage entre varias islas, la de Procida en la Bahía de Nápoles y el decorado prestado de Sicilia y de las islas Lipari cerca de Stromboli; paisaje que, a su vez, contiene otro guiño al espectador, la sureña isla Salina, el famoso espacio de *El Gatopardo* (también de Visconti, 1963), cerca de Stromboli, nombre que también evoca otro referente cinematográfico, *Stromboli*, isla y film de Roberto Rossellini, símbolo del amor apasionado entre el



Massimo Troisi como Mario en *Il Postino*, versión italiana de *Ardiente paciencia*

director y la actriz (Ingrid Bergman). Asimismo, la entrevista entre el cartero Mario y Cosme contiene un intercambio delicioso acerca de si Neruda es mejor pensado como fuerza política o como gran amante, intercambio que evoca la mera crisis del cine neorealista.

El argumento de *Il Postino* depende de la misma situación que lanzara *Ladrones de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948), un trabajo que requiere una bicicleta. Mario entra su bicicleta como si, atemorizado al igual que el personaje de De Sica, temiera dejarla afuera. Los paralelos son obvios: el efecto humanizador alcanzado en el orgullo del nuevo empleado frente a su familia, en su uniforme y en su preocupación por el sombrero. Sin embargo, existen significantes divergencias entre ambos. En De Sica, el nuevo obrero sale de su casa para unirse a una masa de obreros que invaden las calles al comienzo del día, representando no sólo a una clase social, el proletariado, sino el mensaje político del propio De Sica; mientras que en Radford el solitario cartero no sólo es el único empleado sino que para llevar a cabo su trabajo debe recorrer un paisaje natural que lo educará políticamente una vez que haya sido verbalizado a través de su expre-

sión individual.

La escena del brindis en la boda de Mario y Beatriz llena de un delicado erotismo la atmósfera festiva, y es seguida por el baile en el cual Neruda, el maduro poeta que ha sido instrumental en la unión de los jóvenes, inicia el baile al compás de la música junto a la joven radiante y sensual en medio de la admiración de toda la concurrencia. Aquí, el modelo aludido es nada menos que *El Gatopardo*, pero mientras la escena de Radford es sencilla y popular, la de Visconti es elegante y aristocrática. No obstante, en ambas convergen la belleza sensual de la joven, los sentimientos ambivalentes del padrino y la aprobación de los concurrentes.

Finalmente, tal vez el más intrigante eco de apropiación de otros films de la tradición italiana aludida, sea la escena de la grabación de los sonidos de la naturaleza que Neruda escucha póstumamente cuando regresa a la isla a visitar a Mario. Esta escena tiene un antecedente famoso y perturbador, *La Dolce Vita* (Fellini, 1959), que también gira en torno a un mentor y una grabación de sonidos de la naturaleza. Ambos episodios representan la relación entre un mentor y su discípulo; en las dos escenas hay alguien que muere

y las cintas son escuchadas póstumamente. Sin embargo, la grabación en el film de Fellini es escuchada por el discípulo y prueba ser fútil; representa el gran fracaso del mentor cuya poesía fue en última instancia artificial, vacía, y cuya traición destruye la fe del discípulo en la capacidad de autenticidad intelectual. En *Il Postino*, en cambio, la cinta hecha por el discípulo representa el triunfo del mentor cuya poesía ha dado sus frutos.

Ahora bien, *Il Postino*, en este proceso de reciclaje propone una manera particular de tratar el pasado histórico. Y es aquí donde el film de Radford lleva a cabo la transformación mayor con respecto a la novela en la que se inspirara. Recordemos que el referente histórico en *Ardiente paciencia* -film y novela- comprende el régimen de Allende y la última etapa de la vida de Neruda en Isla Negra. Al contrario, en *Il Postino* la historia ya no está situada en Chile sino en Italia, y corresponde a la corta estancia de Neruda en Capri en 1952 durante sus años de exilio. En efecto, según datos biográficos Neruda llega a Italia como consecuencia de presiones ideológicas impuestas por el gobierno constitucional de Gabriel González Videla

(1946-1952), quien dictó la ley de defensa a la democracia dejando en la clandestinidad al Partido Comunista. Como consecuencia, en 1948 Neruda es privado de sus derechos parlamentarios y perseguido. Se inician entonces sus andanzas de desterrado, haciendo una escala en Italia, donde se encuentra con su amada Matilde Urrutia. Radford abandona aquí la novela de Skármeta y toma su inspiración en las memorias del propio Neruda -*Confieso que he vivido*. Inevitablemente, con este cambio temporal Radford inscribe, independientemente de su intención y del conocimiento o no que tuviera de la versión cinematográfica de Skármeta, el motivo del exilio ausente en la novela, pero presente en la realización cinematográfica de *Ardiente paciencia* (1983), película filmada en Portugal, que fue una producción del cine chileno del exilio destacando su naturaleza colectiva y su implantación en un medio internacional inevitable. Sin entrar a hacer un análisis de este motivo, digamos simplemente que en Radford el exilio aparece no como fenómeno colectivo con su correlato extra-textual, sino como parte integral de la experiencia de vida del propio poeta. Así, y en contraste total, el film de Skármeta (particularmente las secuencias finales) señala claramente los días del golpe militar, los aviones del ejército sobrevolando Isla Negra, la noticia por radio del golpe, los controles policiales, la muerte de Neruda en medio de esa atmósfera política, la llegada de la policía a la casa de Mario con la orden de una requisitoria operación de rutina.

En cambio, el referente político e histórico en el film de Radford ha dejado de ser una inscripción directa y explícita para ser, ahora, sólo una evocación a través de dos documentales ficticios, insertando así el efecto de lo real en la historia. El primer documental anuncia y enmarca la llegada de Neruda a Italia; es visto en el cine de la isla por los isleños que asisten a verse representados. Alguien grita: ¡Ese soy yo! y la exaltación cunde en la sala, mientras la cámara se detiene en Mario, quien esboza una sonrisa mientras escucha al comentarista decir que Neruda era muy amado por las mujeres.

El segundo documental cierra *Il Postino*. En la última secuencia del film, Neruda regresa a Italia para visitar a Mario y se entera que éste ha muerto

dejando una cinta magnetofónica grabada para el poeta. Mientras Neruda se pasea por la playa pensativo y cabizbajo, imágenes en blanco y negro de un supuesto documental se superponen con las imágenes en color. Escena de extrema complejidad donde observamos un vaivén entre lo colectivo y lo individual; yuxtaposiciones de un altoparlante a través del cual escuchamos el grito de "¡Compañeros!", que supuestamente emana de una manifestación laboral que, probablemente, Mario quiso grabar para su maestro; la figura de Mario anunciada para leer su poema; y Neruda caminando por la orilla del mar, recordando esas imágenes evocadas por la grabación de Mario.

En esta serie de transformaciones y desplazamientos históricos, *Il Postino* inserta de manera oblicua a través de este documental la dimensión política. Sorpresivamente pasamos de la historia individual de un cartero preocupado principalmente por su propia expresión personal a un obrero reclamado en una congregación multitudinaria. El espectador debe operar un salto interpretativo ya que la trama narrativa no ha anticipado este recorrido ideológico de Mario (Existe una sola instancia donde podemos evidenciar atisbos de una conciencia colectiva, cuando Mario le hace un comentario al candidato político que llega a la isla y quiere regatear el precio del pescado de esos pobres pescadores).

Este documental propele la convergencia entre poesía y política; es decir, divulga algo que era secreto u oculto, por cuanto la presencia de Mario es requerida para leer una poesía, y no para proferir un alegato político. De este modo, la inserción del documental plantea la problemática fundamental de las odas de Neruda: la poesía como instrumento de transformación social. En otras palabras, la historia y la

política, no importan cuán documental, elusiva y ficticia sean, son reciclada precisamente como fragmentos y ruinas del pasado. Pasado que nos interesa en relación al tema del "fin de la historia" tan mentado por la crítica posmoderna en sus múltiples formulaciones, desde el fin de la historia a lo Baudrillard hasta la deshistorización posmoderna a lo Jameson, que por otra parte no es nada nuevo, pues Hegel ya había vislumbrado que el arte vanguardista adquiriría la forma generalizada del reciclaje de las cenizas del pasado. La ironía posmoderna de la deconstrucción histórica, el revival, la moda rétro, las remakes, la reutilización, re-escritura, re-invencción, etc. confirman la práctica del reciclaje del pasado, la exaltación de los residuos, el pastiche y la sentimentalidad ecléctica. Esta crisis de la historia es precisamente expresada en la necesidad de su propio reciclaje.

Si la novela y el film del exilio de Skármeta se concibieron en el horizonte de las utopías de los movimientos revolucionarios de los años setenta en América Latina, y el film de Radford reinscribe este horizonte en los movimientos laborales de la última posguerra europea, *Il Postino* reclama la inscripción de aquellos momentos del pasado reciente cuando las esperanzas y fallos de las utopías revolucionarias permitieron concebir la poesía y el arte en general como un instrumento para comprender los procesos históricos.

Margueritte Chiarenza
Rita De Grandis



MALASANGRE



El Hecho y el Comentario

POR UNA VEZ, ESTA SECCIÓN CAMBIA LA MODALIDAD. LUCIO SCHWARZBERG ENTRÓ -DICE ÉL- EN SU ETAPA POLÉMICA -NO TANTO, DECIMOS NOSOTROS- Y SE DESPACHA CON SU VISIÓN DE *MARTÍN (HACHE)*, EN ALGUNOS PUNTOS DIVERGENTE DE LAS OFRECIDAS EN EL NUMERO ANTERIOR POR EDUARDO ROJAS Y ROBERTO PAGÉS. NOTA BIENVENIDA YA QUE, CURIOSAMENTE, EL FILM DE ARISTARAIN NO PROVOCÓ POLÉMICAS DE NINGÚN TIPO EN LOS MEDIOS, SALVO LAS ÑOÑAS DE DROGAS SÍ O DROGAS NO, A LA MANERA ARGENTINA: CON IGNORANCIA, ESTUPIDEZ Y LA TILINGUERÍA TÍPICA DEL MEDIO PELO. PAGÉS, POR SU PARTE, ARREMETE CONTRA CURIOSAS OPINIONES SOBRE EL FILM VERTIDAS POR SERGIO WOLF Y LUCIANO MONTEAGUDO, DOS TIPOS QUE APRECIA. ALLÁ VAMOS.

La noche de Almería

He venido -permítanmelo decirlo así- a colarme en la fiesta que Rojas y Pagés se hicieron en el número anterior de *La vereda*: a mí me mandaron a ver *Michael Collins* y ellos se fueron solos a ver *Martín (Hache)*.

Leí sus notas como quien prueba los restos del festín sobre el mantel, mientras me preguntaba si -como dice Rojas y de algún modo sugiere Pagés- efectivamente allí, en *Martín (HACHE)*, estamos nosotros. (Nosotros, creo, somos los argentinos). Y si el placer que produce la película surge de esa identificación. No estoy seguro.

El pudor de Aristarain

Aristarain nos ha convencido de que es un artesano, un fino orfebre, un tipo con oficio. Y sin dudas es así. La estructura narrativa de *Martín (HACHE)*, de la que con acierto Rojas dice que fluye como un arroyo de montaña, es el resultado de una actitud artesanal: la persistencia obsesiva del artesano en la factura del objeto. En *Martín (HACHE)* todo señala la voluntad de Aristarain de parecer un orfebre: la puesta de cámaras (por ejemplo, ese ángulo curioso con el que registra a Alicia sentada en el borde de la pileta), o la elección de los planos y las lentes para que la retórica sea efectivamente clásica, nada artificial, fluida porque habla en un lenguaje conocido y despojado de pretensiones originales.

Pero, claro: este asunto del artesano distrae de la

magnitud artística de Aristarain. Creo que él lo sabe. Tal vez haya una cuota de pudor en Aristarain (hay una cuota de pudor en el estilo brutal con que Martín padre maltrata a Alicia), como si le diera vergüenza que de él se predique que es un artista. Sin embargo, Aristarain no es el buen aprendiz de las reglas del arte. No es el hijo bastardo de John Ford ni el buen discípulo argentino de Howard Hawks.

La estética de Aristarain es el resultado de una concepción ultraelaborada del cine, neoclásica y voluntariamente convencional, a la que él adhiere con una lealtad intransigente. Aristarain es tan enemigo de la vanguardia como de la estética populista: no le interesa ni romper ni agrandar, sólo quiere persistir. Por eso *Martín (HACHE)* es, como dice Rojas, una película de aguante.

(Posiblemente, si rastreamos la estructura formal de *MARTÍN (HACHE)*, encontraríamos la división en unidades aristotélicas. Es tan obvio que es así que hasta me da vergüenza escribirlo. Y sin embargo, en el transcurso de la película, esa estructura fluye, como escribía Rojas. Hacerlo así no está ni bien ni mal. Es una elección estética).

Pero no era esto lo que quería decir.

Qué griego era mi valle

¿Somos (o estamos) nosotros en *Martín (Hache)*? Sí, en el mismo sentido que los griegos estaban en el teatro. Es cierto lo que Pagés dice: es "la tragedia argentina".

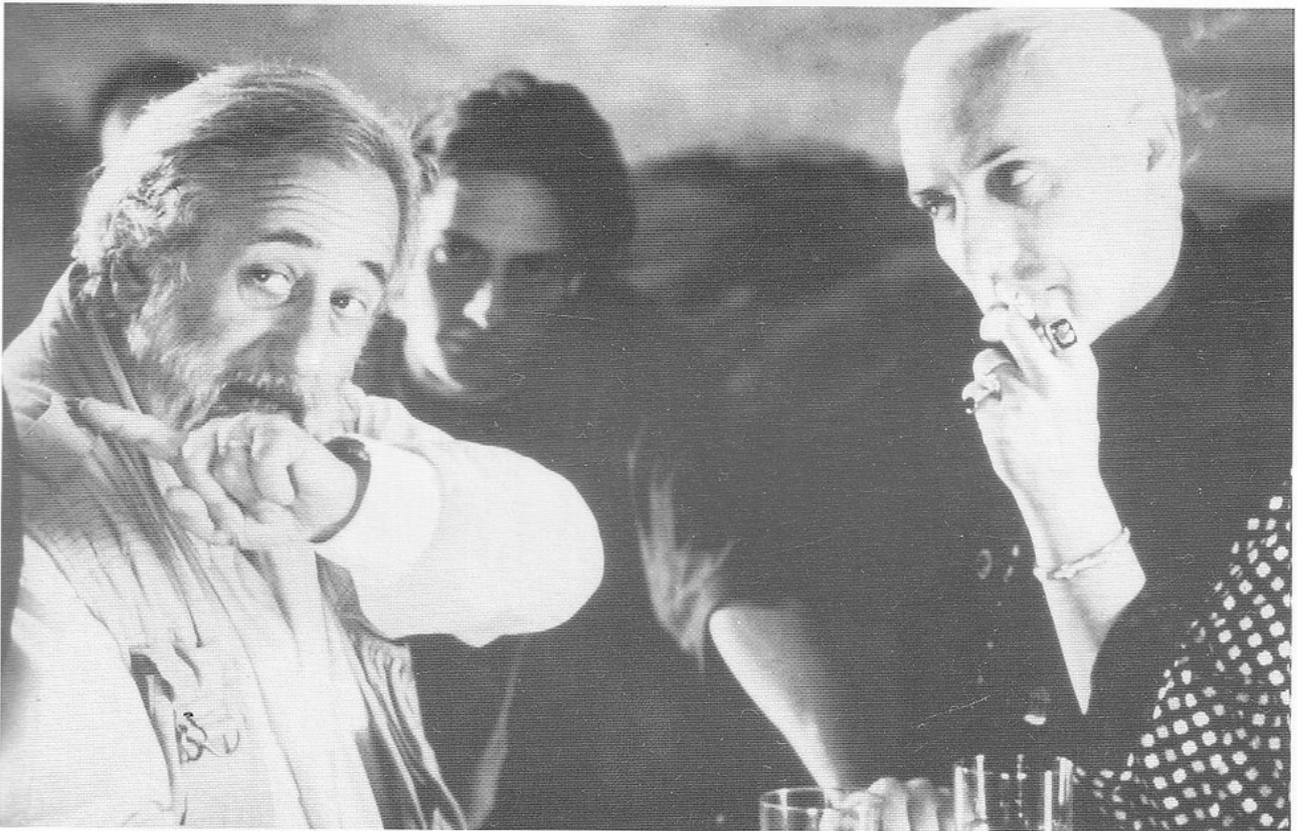
Cualquiera de las tragedias griegas -Edipo Rey, Antígona, cualquiera- es una obra empezada, un fragmento de la historia. Pongamos *Edipo Rey*. En *Edipo* no se cuenta la historia de Edipo -la profecía de Tiresias, el destierro, la muerte de Layo, el matrimonio con Yocasta-; la historia de Edipo viene sabida por el espectador. En *Martín* (HACHE), la historia también está empezada. Fundamentalmente porque la situación de argentinos en España -el exilio- de los personajes viene dada. Es una complicidad argentina.

Me preguntaba si estábamos o no estábamos nosotros en *Martín* (HACHE). Estamos en como estaban los griegos en la tragedia griega: no creo que haya habido demasiados griegos que mataran al padre y se acostaran con la madre.

Veuve Clicquot -el mismo que Al Pacino sirve durante el casamiento de su hija en *El Padrino III*-, un champagne francés de etiqueta anaranjada que en la Argentina cuesta cincuenta dólares por botella), son inteligentes, son lúcidos y son lindos. No somos nosotros, aunque estemos contenidos en ellos. Nosotros, como los griegos, no matamos al padre ni nos acostamos con la madre. Tampoco tomamos Veuve Clicquot en Almería.

La tregua

Nosotros somos otros. Lo escribo ahora, respetando el orden narrativo de Aristarain, para que la irrupción de la miseria no arruine la grandeza. ¿Notaron como *La*



Aristarain, artesano y artista, dirigiendo Martín (Hache)

El mundo de *Martín* (HACHE) es un mundo mítico. Porque *Martín* (Hache) transcurre entre gente de cine y el mundo del cine no es el lugar de los mortales, sino el de los dioses. Es un Olimpo. Por allí circulan dinero e ideas en un tráfico que ningún mortal posee juntos.

Martín padre es director y guionista, Alicia es montajista, Dante es actor. Así se ganan la vida; esas son sus "bases materiales". Los personajes de *Martín* (Hache) pertenecen a una clase de desclasados de clase alta, si es que se me permite la sucesiva negación de los términos. No es que sean burgueses ilustrados, ni burgueses de izquierda. Son ricos, (por lo menos lo suficiente como para tomarse dos cajas de champagne

tregua intercepta brevemente la película? De pronto, Ana María Picchio, Enrique Liporace y Rodrigo Fresán aparecen *cenando* en un living-comedor argentino. Fresán es el joven padre que averigua con avidez por no sé qué tranquilizante para perros mientras recibe un bol de algo que podría ser una ensalada de remolacha y huevo. Yo, por lo menos (no quiero ofender a ningún argentino satisfecho) pertenezco resignadamente a este mundo de mortales tres ambientes, remolacha y huevo.

(Y para desterrar el alivio de algún tarado del segmento social ABC1 que crea haber zafado, agrego que el mundo de los mortales también incluye **Palermo**. regio liv. cuatro amb./c. dep.)

La noche de Almería

Y salgo al cruce antes de que se me malinterprete.

Reunirse una noche cálida, en una terraza de Almería, sobre el Mediterráneo, lejos de la patria, a comer, a beber, a fumar y a conversar lenta, muy lentamente, con los seres más amados: el hijo, la mujer y el amigo. ¿Hay algo más placentero?

La fascinación de *Martin (Hache)* nace de esta visita al Olimpo. *Martin (Hache)* no es lo que somos. Es, fundamentalmente, lo que deseamos ser.

La larga noche de Almería es la escena capital del cine argentino. Para poner en escena la tragedia argentina, -la tragedia de los argentinos, la tragedia de algunos argentinos: no sé cómo decirlo- Aristarain despoja a sus personajes de las urgencias materiales. Les da todo: casa, trabajo, dinero, amor y vacaciones pagas. Los pone, digámoslo así, en situación justicialista. (O, si se prefiere, para evitar banderías políticas, los pone comidos, curados y educados.) Los pone en situación mítica.

Puede decirse de otra manera. Aristarain protege a los personajes, a la película y a nosotros mismos de la ilusión populista, de la manera más cruel: dándola por cumplida. Lo que queda, entonces, es lo esencial. Y las esencias, como todo el mundo sabe, son sustancias volátiles y difusas.

Martín (Hache) te parte la cabeza

Efectivamente, *Martín Hache* te parte la cabeza. Y no por todos estos devaneos logosóficos. A cada uno por lo suyo. A mí, porque me gustan las formas clásicas. Porque me encanta que me cuenten historias de gente de cine e historias de familias. Porque los personajes son inteligentes, lindos y ricos. Porque tuve un amigo gay que se parecía a Poncela. Porque la candidez deslenguada y el exhibicionismo desfachatado de Cecilia Roth me recuerdan a los de mi mujer; porque el pudor indignado de Federico Luppi se parece en algo al mío; porque ni yo ni Alejandra tenemos la menor idea de qué hacer ni decir el día que nuestra hija se enfrente a una línea blanca; porque la descripción de la paternidad que hace Luppi es exacta; porque yo soy tan pelotudo que bien podría escribir (de hecho he escrito cosas más cursis) un decálogo de razones para seguir viviendo; porque me mata la escena en que finalmente Luppi le dice a Hache que lo quiere.

Este es mi catálogo. Pero *Martín (HACHE)* le da a cada uno el suyo. Insisto: *Martin Hache* te parte la cabeza por lo que deseás y no por lo que sos.

Me parece que el cine es eso. Ojalá pudiéramos ser como Bogart en *Casablanca*.

Lucio Schwarzberg

Confusiones

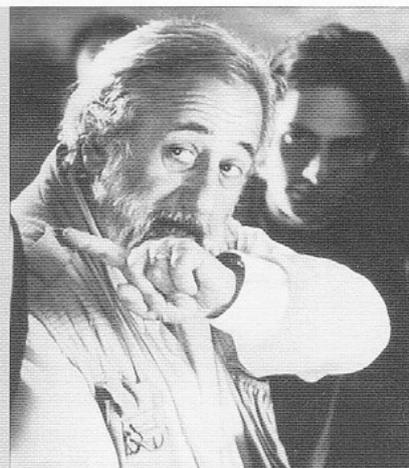
Luciano Monteagudo escribió que *Martín (Hache)* "es profundamente misógina: las tres mujeres que aparecen o bien son monstruos o no saben qué hacer con su vida". Discutible. Las mujeres son cuatro: una adolescente de hoy, reacia a jugarse "por amor"; una ama de casa (la hija de Martín) que, sí sabe qué quiere: casarse, tener hijos, ser ama de casa (una "monstruosidad" frecuente, en todo caso); el personaje de Picchio, monstruo de cinismo -es verdad- pero sólo detectable por verbalizar lo que está muy segura de querer para su vida, mientras tantísimas callan; y Alicia, montajista (su trabajo) que también sabe de su pretensión: vivir con Martín padre, deseo insatisfecho que la lleva al suicidio; al revés de la adolescente ella sí cree que se puede morir por amor. Por lo demás, en el caso de Alicia me parece indiscutible la simpatía y la piedad con que es mirada por la cámara de Aristarain.

Lo de Wolf es más serio, más grave. Dice que en *Un lugar en el mundo* se "explica la Argentina en la cocina" (y en la montaña, en el campo, en las cuadreras, en la estancia...Sergio) y se escandaliza

porque Luppi quema la lana de los cooperativistas sumisos (cuando los argentinos votan a Bussi, a Patti, a Menem, a Duhalde y se bancan los indultos por una cuota ¿acaso no tenemos ganas de mandarlos al carajo? Yo sí.

También dice -críticamente- que en *La ley de la frontera*, El Argentino (Luppi) termina aliándose a un policía. Esto es mirar al revés: el policía se aparta de su función represora para proteger al Poder y se alía a El Argentino para seguir haciendo lo que éste siempre hizo: robarle a los poderosos "imbuido de un anarquismo primitivo y visceral" que Wolf elogia. Es decir, el policía es ganado para la causa anarquista.

En *Martín (Hache)* Wolf "lee" literalmente el discurso antipatria que hace Luppi en el restaurante y gambetea olímpicamente la escena simétrica que se le opone (en la primera Luppi pide jamón ibérico y pescado; en la segunda -luego de la crisis y el derrumbe emocional- "bife de chorizo, como siempre, bien jugoso"); elude el melancólico monólogo de Martín sobre el silbar de la gente de Buenos Aires, y se saltea, como si nada, el primer tango



Ojo con lo que dicen de Roberto, ¿eh?

escuchado en la obra de Aristarain. Con este arte de birlibirloque, Wolf concluye que Aristarain ha abandonado las "metáforas que...disponía para vehicular sus ideas" en sus primeros films, y sostiene que Adolfo ha reemplazado el "nosotros los argentinos" por el "ustedes los argentinos", o peor -afirma- por el "ellos los argentinos".

Para decirlo breve y metafórico: para hablar con Aristarain yo lo sigo llamando a Villa del Parque. Desde *Un lugar en el mundo* más que nunca.

Pagés

Organon



AKZO NOBEL

División Farmacéutica

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

El esfuerzo por ser completos

DE ACÁ

El café de la esquina

Los videastas menores de 35 años ya pueden ponerse a pensar una historia, escribir un guión y rodar un corto de hasta 13 minutos en total. Es que ya se ha lanzado el 15° Concurso Nacional de Video Premio Georges Melies. El tema de este año es "El café de la esquina" y podrá ser tratado de manera argumental, documental, experimental o de animación. Los trabajos pueden ser registrados en formato de media pulgada u 8mm (Blanco y negro o color), en VHS o Super VHS y en norma PAL. La recepción de las obras cierra el 5 de setiembre y podrán ser enviadas a cualquiera de estas tres direcciones, de las entidades organizadoras:

Cinematca del Servicio Cultural de la Embajada de Francia, Basavilbaso 1253 - (1006) Buenos Aires (Lunes a viernes de 9 a 13 y de 14 a 16 hs.).

Fundación Cinematca Argentina, Av. Corrientes 2092, 2° piso - (1045) Bs. As. (Lunes a viernes de 11 a 17 hs.).

UNCIPAR, Estados Unidos 1819, 1° piso dto. 5 - (1227) Buenos Aires (Lunes a viernes de 19 a 21 hs.).

El Premio George Melies consta de un viaje a Francia para el/la realizador/a ganador/a incluyendo el pasaje y la estadía. Los ocho films finalistas se exhibirán el 1° de octubre en la sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín. Una semana después se conocerán los resultados y los films ganadores. Ya están avisados.

Silke, la mujer del puerto

Entre las muchas chavalas que andan surgiendo en el cine español, una de las que ha conmocionado a productores y espectadores es la insinuante Silke. Nos visitó el año pasado para el Festival de Mar del Plata, en donde se exhibió el film *Hola, ¿estás sola?*, la opera prima de la también actriz Iciar Bollain (Tierra y libertad). Silke rodó otros dos títulos: *Tierra*, la enigmática película del vasco Julio Medem (Vacas, La ardilla roja) en donde seduce a Carmelo Gómez, y luego el debut en el largo de Mónica Laguna, *Tengo una casa*, junto a Nancho Novo y Ernesto Alterio, el hijo de Héctor, producida por Pedro Almodóvar. Silke -así nomás, a secas- se tomó como un año de descanso en su reducto en Ibiza, y ahora está presta a desembarcar nuevamente en la Argentina para rodar *El Puerto*, de la checoslovaca Jana Bokova, producida por Claudio Pustelnik y basada en una obra de Julio Cortázar. Silke compartirá elenco con Fernán Mirás, Federico Luppi e Inés Estévez.



Silke (izq.) y Ernesto Alterio, hijo de Héctor

Invasión hispana



Eusebio Poncela, again

Las relaciones entre el cine argentino y el español cada vez se van estrechando más. En este último año, a los films Martin (Hache), con Eusebio Poncela, Juan Diego Botto y Sancho Gracia, hay que sumarle las inéditas *El sueño de los héroes*, de Sergio Renán con Fernando Fernán Gómez; *Momentos robados*, de Oscar Barney

Finn con la actriz catalana Assumpta Serna (que está radicada en Buenos Aires dado que vive en pareja con Juan Pablo Lacroze, asistente de Barney Finn); *Doble o nada*, de Jaime Chávarri con Aitana Sánchez-Gijón y Juan Echanove; *La sonámbula*, de Fernando Spiner con Poncela; *Sin querer*, de Ciro Capellari con Angela Molina; el reciente estreno de *Territorio Comanche*, de Gerado Herrero, para cuya presentación vino especialmente el vasco Imanol Arias. Otro grande que pasó raudamente (una semana) fue Paco Rabal para participar en la última obra de Eliseo Subiela, *Pequeños milagros*. A su vez, Pastora Vega (la mujer de Imanol) filmó *Un crisantemo estalla en Cuatroquinas*, de Daniel Burman y *El Chevolé*, de Eduardo

Ricagni. Además de la mencionada Silke (*El Puerto*, de Jana Bokova), hay que recordar que se encuentran en Buenos Aires la actriz Carmen Maura representando la obra *Bienvenida a casa* y el realizador aragonés Carlos Saura filmando *Tango*. Entre los próximos visitantes podrían contarse nuevamente a Imanol Arias para rodar *Buenos Aires me mata*, de Beda Docampo Feijóo y *La ciudad del sol*, de Carlos Galettini. Otro que podría llegar es Sancho Gracia para protagonizar *Colgados*, el regreso al cine de Guillermo Saura. A esta lista se agregarían Marisa Paredes, Maribel Verdú, José Luis López Vázquez y Aitana Sánchez-Gijón. *Venga, tío, que aquí todavía hay lugar. ¿Vale?*

Nota del director: ¡Éramos pocos y parió la abuela!

Las mujeres y el cine

El 10 de junio se ha cerrado la inscripción para anotarse en el "VII Concurso Nacional de Cortometraje y Video" organizado por La Mujer y el Cine y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Este encuentro de obras realizadas por mujeres, se desarrollará en Buenos Aires entre el 10 y el 12 de julio. Según reza el folleto que anuncia este evento, su objetivo es "promover el encuentro e intercambio de cineastas y videastas y la difusión de su producción, a fin de ampliar el conocimiento público de las obras". Un comité de preselección designado por La Mujer y el Cine, elegirá entre los trabajos recibidos aquellos que participarán del Concurso. Un jurado integrado por cinco miembros, será el encargado de elegir los premiados y estará conformado por destacadas personalidades de la cultura. Los premios serán los siguientes: 1º Premio de \$ 3.000 y película virgen. Tres menciones de \$ 1.500. También se entregará un Premio especial de \$ 3.000, llamado María Luisa Bemberg, a la película que mejor represente la condición femenina. La decisión del Jurado será inapelable y los premios no podrán declararse desiertos. Seguramente los films que concursan (ganen o no), serán exhibidos dentro del programa "La Mujer y el Cine" en el marco del próximo 13º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

DE ALLÁ

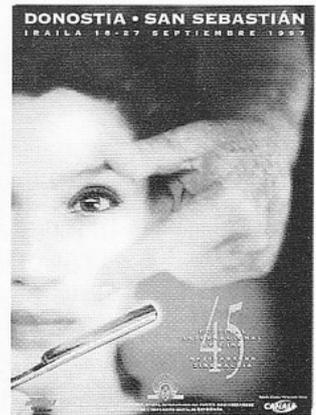
Volando a Floripa

Si el Brasil se identifica por ser extremo en sus características y querer ser todo el tiempo "O mais grande do mundo", también lo es con sus festivales, muestras y semanas de cine y video. Entre los muchos encuentros de cine que tiene hay que destacar el Festival de Cinema Latino de Gramado, las Jornadas Internacionales de Cine de Bahia, el Festival Internacional de Video de Belo Horizonte, el Festival de Cine y Video de Curitiba (donde-acaba de ganar un corto de Juan Pablo Lacroze) y el reciente Primer Seminario de Cinema e Televisao Do Mercosul. Ese importante evento realizado entre el 3 y el 6 de junio en Florianópolis fue organizado por la Cinemateca Catarinense y Funcine. Contó con la presencia de cineastas, productores, autoridades y periodistas de todo el Mercosur (Brasil, Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile). Entre las personalidades que fueron invitadas para las distintas ponencias y mesas redondas figuraron: los realizadores Nelson Pereira Dos Santos, Carlos Reichenbach, Orlando Senna y Guilherme de A. Prado (Brasil), Fernando Solanas (Argentina), Hugo Gamarra (Paraguay), el productor brasileño Luis Carlos Barreto, Esdras Rubin (del Festival de Gramado), Julio Raffo (de la Cámara Argentina de la Industria Cinematográfica) y, entre otros, Luciano Alvarez (director del Instituto Nacional de Cinematografía del Uruguay).



El festival vasco

Ella es bien conocida por nosotros. Ha rodado aquí dos películas y tuvo éxito con unas cuantas. Se llama Angela Molina, y es la imagen del próximo Festival Internacional de Cine de San Sebastián, que se llevará a cabo del 18 al 27 de septiembre en la hermosa Donostia, Guipuzcoa. El afiche (cartel) de la 45ª edición rememora -en homenaje explícito- a la clásica escena de Un perro andaluz, en la cual una navaja se acerca peligrosamente a un ojo. Las manos son del murciano Paco Rabal. Ambos actores trabajaron con el inolvidable aragonés Luis Buñuel. Ella en su último film, Ese oscuro objeto del deseo, y él en Nazarín, Viridiana y Belle de Jour. Esta nueva entrega del festival donostiarra promete bueno y mucho como en ediciones anteriores. Por ahora podemos adelantar (además del afiche oficial) que se realizará un homenaje retrospectivo a un grande de la comedia hollywoodense: Mitchell Leisen, quien dirigió a estrellas como Claudette Colbert, Marlene Dietrich, Olivia de Havilland y Charles Boyer, sumando un total de 42 films entre 1933 y 1967. Otro gran tributo, esta vez en vida, se le brindará a Peter Bogdanovich, gran director y verdadero autor de films, además de autor de inolvidables libros sobre John Ford, Howard Hawks y Orson Welles (en próximos números ampliaremos este informe). Y como preveíamos, en la Competición Oficial participará Martín (Hache), el entrañable film de Adolfo Aristarain, obra que seguramente se alzará -eso deseamos- con alguna de las Conchas. ¡Gabón y agur!



Fernando Brenner

PARA MIRARLAS POR TV

Australia vs. EE.UU.

La sociedad de los poetas muertos. Dirigida por Peter Weir. Con Robin Williams. (Domingo 22/6 a las 19.15 y Lunes 23/6 a las 12.15 hs. - ISAT)

La neutralidad ideológica y estética es uno de los dramas del cine de los últimos veinte años. El cine de Peter Weir es de los pocos que tiene una política autoral marcada y en todos sus films se vislumbran sus temas, sus obsesiones y sus angustias.

Desde su Australia natal, donde produjo tres obras maestras (*El plomero*, *Picnic en las rocas colgantes* y *La última ola*), su paso al cine norteamericano no operó como una trituradora autoral o ética sino que Weir, afortunadamente, siguió haciendo lo suyo.

En *La sociedad de los poetas muertos* aparece el hilo conductor de toda su obra. El choque, imposible de conciliar, entre una visión racional y oficial (el poder) con otra intuitiva y emocional. La confrontación siempre tiene un saldo trágico para los no poderosos. También se encuentran las marcas del director: la abrupta irrupción de lo desconocido, el uso dramático de la naturaleza, la seducción por el mundo clandestino, subterráneo (la cueva como lugar de ceremonia es elocuente).

Una mirada superficial no del todo exacta podría decir que *La sociedad...* funciona como una especie de remake de *Picnic en las rocas colgantes*, pero tal vez el film que nos ocupa carezca el clima misterioso y perturbador de *Picnic...* Claro, Australia versus América del Norte.

De todas formas, aunque en su momento se tomó a *La sociedad...* como una película "problema", pocos han hablado de los momentos de enorme belleza que ésta tiene: la primera excursión a la caverna, las escaleras iluminadas por las linternas, la destrucción del tratado sobre poesía, la escena en la nieve posterior al sacrificio de Neil. Una aclaración: dije sacrificio y no suicidio, porque los miopes negadores de siempre han visto "un coqueteo inconsciente con el suicidio adolescente", y sólo imbéciles e ignorantes no saben que en toda la obra de Weir hay "sacrificados". Y que Neil es un eslabón más de una cadena que tiene al plomero del film homónimo, a Billy Kwan (de *El año que vivimos en peligro*), como partes de un todo.

Finalmente, y seguimos hablando de belleza, aunque uno pueda conceder que la película tiene algunos puntos discutibles, creo que la emoción intolerable de la escena final hace que el maravilloso gesto de Todd redima a todo el film.

Intimista otra vez

Dulces horas. Dirigida por Carlos Saura. Con Assumpta Serna. (Martes 17/6 a las 21 hs. - FOX)

Carlos Saura tiene una trayectoria afín a los vaivenes del cine de los últimos treinta años. Se hizo famoso y fue elogiado por películas donde colaboraba, habitualmente, Rafael Azcona, un guionista corrosivo e inteligente al que Saura siempre tomó en serio desdeñando la veta de humor filoso que sí supo aprovechar, por ejemplo, el italiano Marco Ferreri (*El pisito*, *El cochecito*). El tiempo pasó y, por las mismas razones que antes había sido elogiado, Saura fue



dejado de lado en las preferencias del público y aun en las de cierta crítica. Ahí, el español dio una voltereta y abrazó con pasión el baile y la música de su pueblo (*Carmen*, *Bodas de sangre*, *Flamenco*, *Sevillanas*), al mismo tiempo que dejaba la frialdad intelectual que lo había caracterizado. Dicho de otro modo: dejó la flacura de saraca de Geraldine Chaplin por las tetas pulposas de Laura del Sol. Por suerte.

Sin embargo, *Dulces horas* es un regreso a un cine intimista y conflictuado, y en un análisis que eluda aquéllas tristezas celebradas y los nuevos jolgorios se puede decir que es uno de sus films más destacados. Para ver y para ir poniendo las cosas en su lugar.

Pablo Ventura

Antonio Palau



De Nueva Zelanda con amor

Criaturas celestiales. Dirigida por Peter Jackson. Con Melanie Lynskey y Kate Winslet. (Sábado 28/6 a las 22 hs. - Supercine)

En el número uno de **La Vereda de enfrente**, Roberto Pagés maltrató a *Criaturas celestiales*, comparándola desfavorablemente con *La carnada*, de Bertrand Tavernier, ya que ambas trataban de adolescentes que, en conflicto con su medio, llegaban al crimen con naturalidad y sin remordimientos. En la intimidad de la redacción se sabe que a Gustavo Costantini, por ejemplo, le gusta *Criaturas...*, casi por las mismas razones esgrimidas por Pagés para justificar el aburrimiento que le provoca.

La exhibición por cable quizá le sirva al lector para dilucidar esta disparidad entre ambos críticos, disparidad de la que no tenía noticia hasta ahora. ¿Será ésto lo que llaman juego interactivo?

Palau

El extraño caso de Mr. Friedkin

Contacto en Francia (The French Connection). Dirigida por William Friedkin. Con Gene Hackman, Roy Scheider y Fernando Rey. (Sábado 14/6 a la 1.20 hs. - Cinecanal)

William Friedkin es un caso rarísimo. Con tantos éxitos rotundos, tanto en consenso de público como en repercusión artística, continúa siendo un director casi secreto, de un perfil lindante con lo marginal. Lo peculiar es que si bien todos sus films podrían enroscarse

en algún género (de terror, el policial) llama la atención la forma en que estos géneros son abordados, ya que Friedkin altera las coordenadas de los mismos para finalizar siempre haciendo otra cosa.

Contacto en Francia responde a esas premisas. Jimmy "Popeye" Doyle (Hackman) y Buddy Russo (Scheider) son dos policías de Narcóticos, a los que se presenta sin ningún vínculo exterior: ni familias ni amigos ni novias (sólo Hackman/Doyle tiene un polvo ocasional con un levante callejero). Su vida es su trabajo: arrestar pasadores de droga, ir a los bares de los dealers, hacer guardias interminables. En esa rutina exasperante se topa, sin saber y sin querer, con un caso realmente grande.

El film tiene una estructura persecutoria. A la intuición de tener un "caso grande" se sucederán persecuciones y más persecuciones. A pie, cámara en mano, por la calle, pasar en autos días y noches y de un auto a un tren (tal vez, la mejor y mayor persecución que yo haya visto).

Esta aparente morosidad, levemente paranoide, sin embargo crea un clima alucinatorio, demencial, pero también hipnótico del que el espectador no puede sustraerse. Finalizado el poder hipnótico del film, uno queda con el sabor amargo de que siempre triunfan o no son atrapados los hijos de puta. Por otro lado, la satisfacción de llenarse de cine.

Ventura

Woody Allen en la vieja Rusia

Amor y muerte, la última noche de Boris Grushenko. Dirigida e interpretada por Woody Allen. (Sábado 14/6 a las 8.25 hs. - Cinecanal)

Dentro de la muy conocida carrera de Woody Allen, *La última noche de Boris Grushenko* (Amor y muerte, en la traducción del original) es uno de sus films más ignotos, ambientado en la Rusia del siglo XIX, y pese a su título tremendista es uno de los más inteligentemente graciosos -y cultos- de los que haya filmado. Tiene algunos de los "chistes" verbales más repetidos luego por sus admiradores, y quien haya leído la literatura rusa de ese siglo tendrá un cupón adicional para el gozo. Ejemplo: la convención de idiotas que tiene lugar en el paraje de la Rusia zarista. Una obra curiosa de Allen, que no se ha destacado por hacer films de época salvo en la magnífica reconstrucción del siglo XX a través de *Zelig*, esa obra maestra del documental apócrifo, y el revival expresionista de *Sombras y nieblas*. La proyectan en inglés y, entonces, es una magnífica oportunidad para conocer -o visitar- este film casi perdido u olvidado. Injustamente, hay que agregar.

Palau

El erotismo del rostro

Sliver. Dirigida por Philip Noyce. Con Sharon Stone
(Lunes 16/6 a las 22 hs. - Supercine)

Es un mal film, malísimo, inesperado también porque el australiano Noyce se había dado a conocer con un film formidable que pivotaba sobre el mito de Orfeo: *Terror a bordo*, con Nicole Kidman.



¿Por qué, entonces, la recomendación? Porque se nota que a Noyce le gustan las lindas minas, y por masoquismo: está Sharon Stone, todo el tiempo, enfocada por mil cámaras de televisión y siempre inalcanzable salvo por la red de la mirada, y, aunque hay desnudos, la maravilla -la seducción- está en su cara.

Es el erotismo del rostro que vuelve, aquél que Hollywood explotó con sabiduría en los buenos viejos tiempos. Uno hace zapping, se topa con *Sliver*, sabe que es mala, pero está Stone, con una belleza que golpea como una piedra en la nuca y se queda. Pegado al televisor, demorando la ida al baño, con la empanada suspendida en el aire entre la mano y la boca, renunciando a un par de horas de sueño, tarado por una belleza y una fotogenia que casi desde la edad de oro no aparecía.

Palau

Cine Nacional

El negro que tenía el alma blanca (1950/51), dirigida e interpretada por Hugo del Carril. (Sábado 28/6 a las 16 hs. - Volver).

Rodada en plena dictadura franquista, bajo un régimen de censura tan rígido que entorpeció seriamente el desarrollo de la filmación, esta tercera versión de la interesante novela del escritor cubano Alberto Insúa (el de la *La mujer fácil*), proponía algunas variantes fundamentales respecto del original. Variantes que provenían de la re-acaptación que tuvo que hilvanar Del Carril, cuando el primer guión de Borrás y del propio Insúa fuera rechazado por las autoridades locales. Del Carril debió escribir día por día prácticamente uno nuevo, respetando en lo posible el primer script de sus colaboradores.

El resultado final (según el director, una labor repleta de problemas y tropiezos) fue una obra irregular, hecha con lentitud y falta de continuidad, con picos sin, embargo, en lo formal: todos los instantes musicales fueron confeccionados meticulosamente, teniendo como intérprete al mismo Del Carril en un papel que le exigía un par de horas de maquillaje para cambiar el color de su piel.

Conceptualmente también hay aciertos. El clima romántico de la historia (una historia de amor imposible), el conmovedor final, modificado por el autor en favor de su mejor cine, la escena del amigo moribundo (Antonio Casal) con profusión de planos-detalle (esos que tanto le gustaban al director) y de close-ups, y la hermosa ambientación madrileña de principios de siglo, le dan méritos indiscutibles a la producción.

El relato resulta un tanto descolorido en sus elementos anecdóticos para la sensibilidad "modernista" actual, pero es indudable que el marco que se le ha creado al film, le prestó atrayente relieve, con su mundillo pintoresco de otros tiempos, sus teatros de variedades, sus fiestas opulentas de trajes y de vals, y sus cafés-concert agitados por el vendaval rítmico del can-can.

Prolijo como siempre en la evocación de época, y ágil en el juego escénico, luciendo como actor y cancionista en el protagónico, al que infunde sobria emoción y expresivo acento, Hugo del Carril avanzaba hacia un lenguaje único y personal, con paciencia, intuición y amor hacia su profesión.

Gustavo Cabrera

TALLER DE PENSAMIENTO miserias de la adaptación

El Taller de Pensamiento de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, coordinado por Oscar Cuervo y Héctor Fenoglio, proyecta su video Miserias de la adaptación, un documental con entrevistas callejeras que indagan la distancia que separa lo que los hombres son y lo que (se) representan, los precios que hay que pagar para sobrevivir y lo que no admite precio.

Centro Cultural Rojas

Corrientes 2038 - Buenos Aires

30 de Junio a las 21 hs.

Debate con Hebe de Bonafini y otros invitados

ENTRADA LIBRE Y GRATUITA

Se murió el gordo Marco Ferreri.

¿Lo recordará alguien en la Argentina, donde sus películas se dieron mal, tarde, cortadas, y poco?

Sus películas están llenas de comida -hay una, emblemática- y sabemos (por las fotos) que él lo estaba también. ¿Estaría lleno de sexo, además, como aseguran los críticos de cine al interpretar sus films? No estoy seguro.

Tengo para mí que, a medida que escandalizaba progresivamente con su obra, el gordo Ferreri se acercaba cada vez más a una extraña forma de santidad por el exceso. Era, a su manera, un moralista.

El mochuelo de inmoral y perverso de las buenas costumbres se lo habían endilgado los conocidos de siempre: los dueños del poder. Les molestaba lo que Ferreri mostraba, tan parecido al diario vivir de los poderosos: la acumulación.

Comer y coger son actividades frecuentes en las películas de Ferreri. Lo infrecuente es lo que escondía esa actividad a veces frenética: la mirada nostálgica sobre un mundo, una cultura -él lo sabía- desaparecida hacía mucho. El problema, y la incomodidad que provocaba, es que lo supo antes que todos nosotros.

Empezó retratando los últimos manotazos de esa cultura: la posesión de un cochecito para inválidos, aunque haya que matar a toda la familia para lograrlo; la lucha por un pisito; la mujer obligando al macho a cogerla, como una abeja reina, hasta quedar embarazada para perpetuar la especie y las posesiones (¿Qué mujer "moderna" deja preñarse hoy para conservar al hombre?) Terminó aceptando -qué otra- la soledad infinita del hombre moderno, despojado del sustento espiritual que lo había alimentado desde los griegos para acá. En el euromarket de Ferreri la cultura ocupaba el 5% de las góndolas, con los grandes nombres del cine -otro mundo de dioses- arribados en un rincón solitario.

Ferreri era -o deseaba ser- un hombre pre-histórico. Pagano. O religioso, si se quiere, a la manera de un panteísta. Un hombrón desnudo con una púber en sus brazos alimentaba las fantasías onanistas de los espectadores; y también de los censores, para caerle encima. En Ferreri, el momento se resolvía en un momento de pureza inesperada.

La pureza inesperada.

Una puta terminaba cosándose la vagina y era velada como una santa, mientras una monja santurrón se escandalizaba histéricamente.

Un hombre enamorado de una muñeca inflable acababa suicidándose después de que su amor fuese violada por una turba de obreros españoles.

Otro hombre, el mismo hombre quizá, limpiaba incansablemente su revólver para liquidar a unas cacatúas insoportables. Podría seguir.

El sayo de misógino se lo calzaron tantas como torpes veces. Ferreri siempre reconoció la voluntad indoblegable de la mujer. Su fuerza vital, la imperiosa e imperativa voluntad de la hembra. Frente a esa tormenta arrolladora, un hombre se cortó el pene. Otro, terminó en un asilo. Un tercero se enamoró de un llavero que le decía te amo en inglés.

Podría seguir.

La mujer en Ferreri. Fuerte como una yegua, como decían en uno de sus films, admirativamente.

Altiva y orgullosa, con su panza de siete meses, filmando una película real para una historia de ficción que alcanzaba una realidad superior.

Eterna, inmemorial como el agua del océano. Lo que el océano fue para Lautreamont, la mujer fue para Ferreri. Un oleaje sin fatiga, una continuidad infinita, un misterio insondable.

Podría seguir.

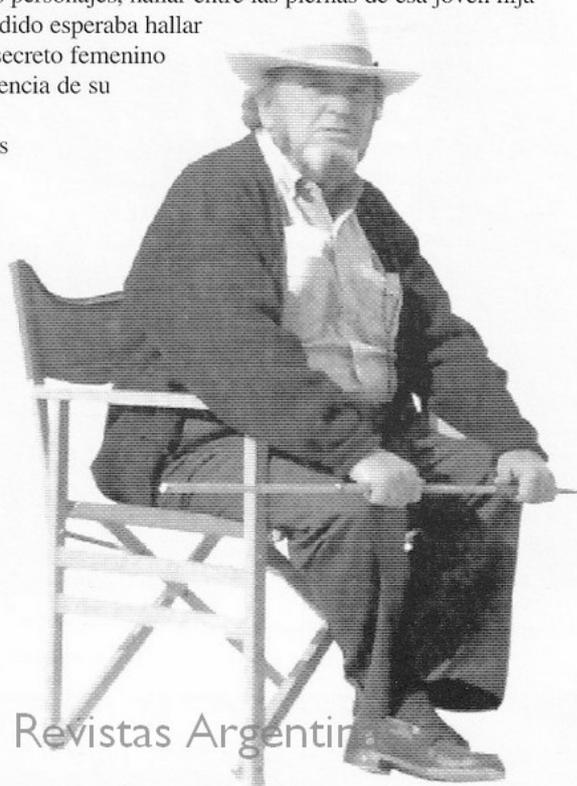
¿Qué buscaba el gordo Ferreri? ¿Qué pretendía, por medio de uno de sus personajes, hallar entre las piernas de esa joven hija ficcional, a quien pedía que le muestre el vello púbico? ¿Qué mundo perdido esperaba hallar en ese agujero que, de ninguna manera, igualaba al de su mujer? ¿Cuál secreto femenino perdido anhelaba poseer, ya que su hija, una muchacha moderna, a diferencia de su madre vestía como un muchachito?

Vuelvo a tener para mí que una de dos cosas, o ambas a la vez. Las aguas profundas de la inmortalidad, donde la moralidad de la cultura prohibicionista pierde sentido; o la eterna virginidad de la inocencia siempre renovada. Quizá, la Gracia.

Lo que nunca entendí es por qué mujeres de mi vida amorosa, o amigas, o de mi vida profesional, me hicieron berrinches de puta madre todas y cada una de las veces que las invité a ver un film de Marco Ferreri, ese artista de un cine irrepetible.

Ese gordo que se acaba de morir.

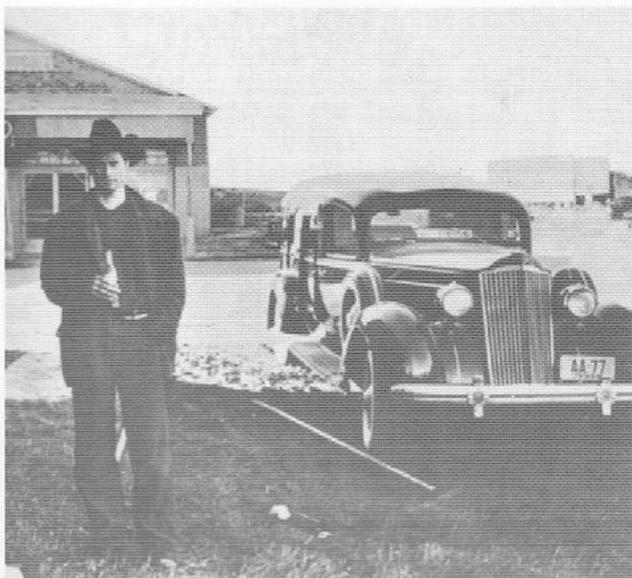
Roberto Pagés



Nota bene: cuento con el amable lector para que rastree la obra de Ferreri disponible en video.

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

LA YAPA



Sam Shepard en Texas

Limpió los canarios / Dio de comer a la Mula / Se quedó traspuesto durante 1/2 hora
Cada mañana / Limpiaba los canarios / Daba de comer a la Mula / Y se quedaba traspuesto durante 1/2 hora
Nunca había pretendido quedarse traspuesto durante 1/2 hora / Simplemente, le ocurría / Cada mañana
Quizá fuera por la pausa cuando terminaba de dar de comer a la Mula
El impulso ya gastado
Parecía existir un impulso natural / Que le llevaba de los canarios / A la mula
Simplemente, le ocurría / Cada mañana
Era la pausa / Después de dar de comer a la Mula / Lo que le aturdiría
Una Gigantesca Pausa
Hasta sabía qué tenía que hacer a continuación / Lo sabía muy bien
Sabía que lo siguiente era darse de comer a sí mismo / Después de dar de comer a la Mula
Pero era incapaz de moverse
Se quedaba traspuesto durante 1/2 hora / Mirando fijamente el desierto
Mirando a veces hacia su casa
Mirando a veces la bomba del pozo
Dependía de la dirección en que casualmente estuviera orientado / Cuando se quedaba traspuesto
Llegó un momento en que tenía ganas / De quedarse traspuesto durante 1/2 hora
Era el momento culminante de la mañana
Limpiar los canarios / Dar de comer a la Mula / Quedarse traspuesto durante 1/2 hora

15/1/80 - Homestead Valley, Ca.

Mi nombre me había llegado a través de siete generaciones de hombres con el mismo nombre que habían dado al primer hijo el mismo nombre que el padre de modo que las madres tenían que ponerles motes a los hijos para no confundirlos con los padres cuando gritaban llamándoles al aire libre y ellos estaban trabajando codo a codo hundidos hasta la cintura en el trigo.

Los hijos acabaron creyendo que su nombre era el mote que oían flotar a través de esos campos y atendían a esos motes y construían la idea de su identidad en torno a ese sonido sin jamás imaginarse siquiera que su nombre oficial estaba esperándoles escrito en algún documento de Chicago ni que ése sería el nombre al que antepondrían el "Mr." ni que ése sería su nombre al morir.

2/5/80 Homestead Valley, Ca.

Le sudaban los pies en la noche. Notaba la presencia de la pistola automática, el ganado, las alambradas, los dados, jinetes atravesando la noche sin linterna, bares cerrados en la noche de la pradera.

Apagó todas las luces de la habitación y se tendió en el suelo, entre las dos camas. Le sudaban los pies. Pulsó el botón del magnetofón Realista y en la oscuridad le contestó Stevie Wonder: "Songs in they Key of Life".

Vio cómo, de la nada, aparecía en la pared una pintura de arena como las de los apaches. Colores de la tierra: arena anaranjada, tierra color chocolate, un azul pálido como una lágrima.

Podía ver el brillo anacarado de la culata de la pistola. Hilachas de luz rosada. Girando en torbellino. Podía ver su propio corazón.

Podía sentir la demoníaca vinculación de un hombre por su única mujer.

3/79 San
Marcos,
Texas

La gente de aquí se ha convertido en la gente que finge ser

27/7/81
Los Angeles, Ca.

Crónicas de Motel
(Editorial Anagrama)

LA MOVIOLA
un programa de
Lilian Kovalenko

FM Clásica (97.5)

Lunes a Viernes 18:30 Hs

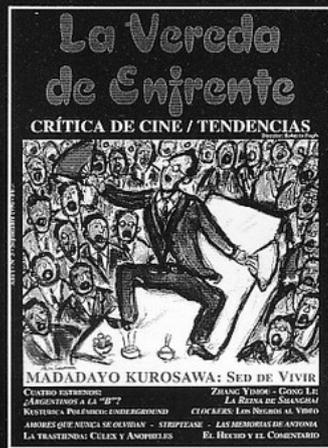
Cine y Literatura
por Gustavo Cabrera

CURSO INTENSIVO

Espacio, Tiempo, Sonido y
Géneros cinematográficos

Consultas

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



REVISTA DE COLECCIÓN A UN PRECIO EXCEPCIONAL

PAQUETE A (NÚMEROS 1 AL 4): \$ 12.-

PAQUETE B (NÚMEROS 5 AL 7): \$ 12.-

Números sueltos

Nº 1, 2, 3 ó 4 _____ \$ 3,50

Nº 5, 6 ó 7 _____ \$ 4,50

Interior/Exterior: Cheques o Giro Postal (incluyendo gastos de envío) a la orden de Roberto Pagés
Mario Bravo 658 - 2º "A" - (1175) Bs. As. - Rep. Argentina -Telefax: (54) (01) 862-9346

La Vereda de Enjirente - Colección - N° 8

Bill: Nunca quise verte otra vez. Pero vos me trajiste aquí con un cable de dos pulgadas. Te estoy sacando de esta función. Vos vendrás conmigo como mi esposa... a los ojos de Dios, del hombre, y de la Oficina de Pasaportes de los Estados Unidos



LADY OF THE TROPICS
HEDY LAMARR Y ROBERT TAYLOR
1939