

La **Pasión**
por el
CINE

La Vereda de Enirente

Año II - N° 9 - Julio 1997 - \$ 6.-

Director: Roberto Pagés

CLINT EASTWOOD



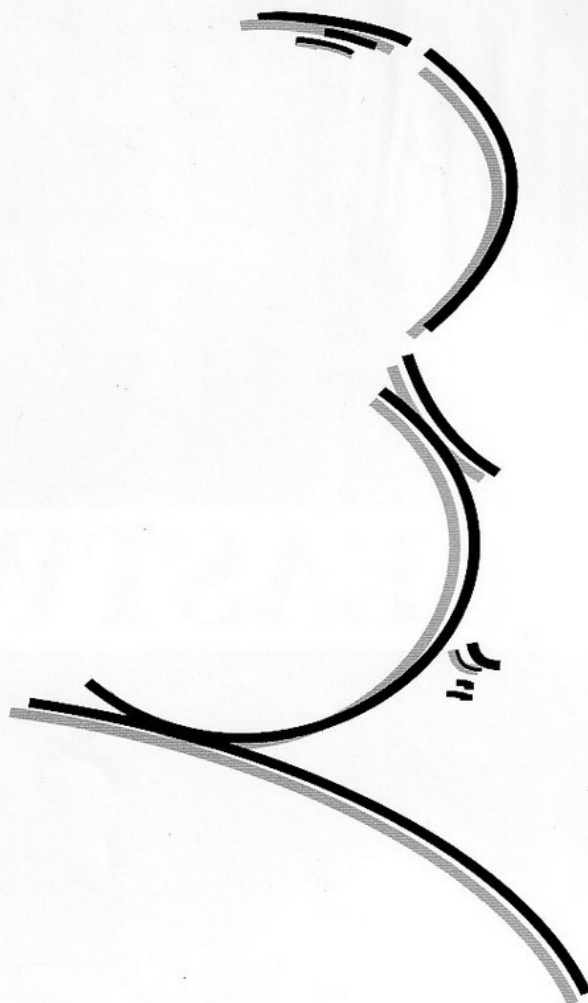
**Poder
Absoluto**

TODO SPIELBERG
EL MUNDO PERDIDO

STEWART-MITCHUM
MUERE UNA EPOCA

LA VEREDA... Y EL AMANTE: DOS A QUERERSE

1
AÑO



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, Guido Gabucci, Pablo Ventura, Gustavo Cabrera, Julio Orione, Soledad Isola, Pablo Valle, Nicolás Artusi, Amparo Rocha Alonso y Antonio Palau**. Dibujos de **Raúl Perrone**. Fotografías 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: *Comodines* (pág. 3) - *Poder absoluto* (pág. 4) - *Buenos Aires Viceversa* (pág. 8) - *Dársena Sur* (pág. 10) - *El mundo perdido* (pág. 19) - **Comentarios:** *La última cena* (pág. 22) - *La furia* (pág. 23)

Notas: *Nosotros y los otros* (pág. 6) - *Viejito castigador* (pág. 7) - *Música del alma* (pág. 9) - *El hombre perdido de un mundo perdido (todo Spielberg)* (pág. 14) - *Narradores y ladrones* (pág. 18) - *La necesidad de un ala de mariposa* (pág. 20) - *Las invasiones inglesas* (pág. 26) -

Reportajes: *Pablo Reyero y Lita Stantic* (pág. 11).

Reflexiones: *Representación y significación* (pág. 29).

De Ripley: *La vereda cumplió un año* (pág. 32).

Dibujo: *Woody Allen por Perrone* (pág. 20).

Polémicas: *La Vereda... y El Amante (Credo liberal)*, pág. 24 - *La belleza es difícil*, pág. 25) - *Malasangre/El Hecho y el Comentario* (pág. 35).

Adioses: *James Stewart, un ángel caído* (pág. 36) - *Robert Mitchum, fin de una época* (pág. 37)

Para mirarlas por TV: (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) (1) 862-9346

Delegación **Córdoba:** Claudio de Arredondo 4395 - B° V. Centenario - Tel: (54) (51) 81-3139 - Fax: 81-8208

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

CRITICA

Comodines, de Artear, Pol-Ka y Flehner

LOS COMODINES

(EL NENE, CARLÍN, RICARDITO PIGLIA, NAYA, BELLATTI, SEGADE, NISCO, BARONE)



CRÍTICA

Poder absoluto, de Clint Eastwood

PADRE PADRONE

por Eduardo Rojas

Luther Withney (Clint Eastwood) es un ladrón de guante blanco con inclinaciones artísticas o, más bien, es un artista del delito. Como pintor roba el producto de la creación de otros artistas (copia cuadros famosos en el museo); sus manos finas, entrenadas para otros usos, copian trabajosamente bocetos, dibujan ojos sobre la cartulina. Una joven estudiante de arte (Allison Eastwood, su hija) lo mira con simpatía y le dice que persista en el esfuerzo: algún día esos ojos imperfectos serán un rostro tan bello como el del cuadro que copia.

Luego lo vemos en su otra faceta: como ladrón se desliza en la mansión del anciano millonario Walter Sullivan (E. G. Marshall). Detallista, silencioso, desactiva las alarmas, se da tiempo para admirar los cuadros que adornan la casa, se introduce en el dormitorio principal, accede a la bóveda disimulada tras un espejo y roba una fortuna, una ínfima parte de la que dispone el poderoso Mr. Sullivan. Luther Withney es un artista del delito, una sombra que no deja huellas en el recinto del poder.

Pero la perfección también le es negada a Withney en su propio terreno, el del robo como una de las bellas artes; en el momento culminante irrumpen en la habitación Christy, la joven esposa de Mr. Sullivan, y su amante Alan Richmond, el presidente de los Estados Unidos (Gene Hackman); Withney debe esconderse en la bóveda. El presidente golpea y violenta a su bella amante, ella se defiende y lo pone en peligro de muerte, los custodios de Richmond la matan. Detrás del espejo-pantalla, sentado en la butaca, Withney accede a otra forma de arte: es el único espectador del más insólito film sado-maso de la historia, ha observado las perversiones privadas del primer hombre público de los Estados Unidos.

Si hubiera que definir a *Poder absoluto* se podría decir que es un thriller equívoco. Las formas del relato están; la acción, el suspenso, la incertidumbre del desafío al poderoso, sólo que esta vez es el más poderoso. Pero al mismo tiempo el ritmo es sereno, casi hasta en los momentos de mayor intensidad, los colores tienden a ser oscuros como el interior de la casa de Withney, hay un aire de resignación y de tragedia al mismo tiempo. Es que a Luther Withney no le interesa tanto salvar su vida como hacer justicia, restablecer

un orden, y ese orden abarca tanto el crimen que presencia como el vínculo trunco con su hija Kate.

Y así, como estos dos elementos sin conexión aparente se unen en el interés personal de Withney; también confluyen en la película de Eastwood su visión cada vez más escéptica sobre la vida pública, sobre la sociabilidad; con una búsqueda de refugio en las relaciones más primarias, las de padres e hijos, y en su herramienta personal de relación con el mundo: el arte.

El tono de *Poder...* recuerda al de *Los puentes de Madison* y, especialmente, al de *Un mundo perfecto*, otra película de acción sombría y melancólica, pautada por la búsqueda desesperada de un padre, un padre físico y uno putativo, como el Kennedy cuya muerte hacía un eco innominado a la del personaje de Kevin Costner en *Un Mundo...*

En *Poder absoluto* también se cruzan las búsquedas de padres e hijos: la de Luther a su hija Kate, de la que está separado desde la niñez por la cárcel y el divorcio de su esposa. La de Kate, rigurosa fiscal del crimen que rechaza a su padre, pero lo ha presentado a su alrededor como un fantasma durante toda su vida. La de Walter Sullivan, quien tiene un hijo putativo: Alan Richmond.

Sullivan es el verdadero poder absoluto, al punto que hace a Richmond presidente de los Estados Unidos. Pero, en su ancianidad, carece del poder que tal vez más desea: el de la erección; por eso entrega a su mujer a otros hombres y la observa desde su platea oculta. Richmond desafía a la mano que lo ungió, violando la única prohibición que Sullivan le impone, la del incesto. En la cima del poder solo hay perversión y, paradójicamente, impotencia. Sullivan lo sabe, el rostro sombrío de E.G. Marshall lo dice a cada momento. Richmond, el hijo que quiere ocupar su lugar, no llega a averiguarlo, su ascenso en la escalera del poder es paralelo a su soberbia e imbecilidad. Una identidad sutil entre Sullivan, Withney y el agente secreto interpretado por Scott Glenn, tres merodeadores o poseedores del poder; son sombríos, escépticos, saben lo que hay en la cima de la montaña: la soledad, la corrupción, la nada. También la hay entre Alan Richmond y el agente secreto negro (Dennis Haysbert): los dos son soberbios y crueles, matan en



cumplimiento del deber pero también por placer.

La soledad es tan absoluta como el poder. Richmond no tiene nunca a su lado a su "first lady"; su jefa de personal Gloria Russell (Judy Davis) es casi un remedo de mujer, como la fantástica escena del baile de ambos es un remedo de urbanidad en donde el sadismo y la abyección de Richmond están hipócritamente disimulados en las grotescas piruetas del *Vals del poder* (tema compuesto por Eastwood). El policía Seth Frank (Ed Harris) repite obsesivamente: "vivo solo". Sola vive Kate y solo para siempre está Walter Sullivan. El agente secreto de Scott Glenn está también solo como Luther y, escéptico y lúcido como éste (en otra de las notables escenas de la película) escucha música en la oscuridad mientras Luther, solo y con la misma expresión, escucha una y otra vez la voz de su hija en el contestador.

¿Quién es el que desata el nudo maloliente del poder? El artista que roba a los poderosos. El ladrón que copia a los genios del arte. Luther Withney es más que un solitario, es un fantasma justiciero como el de *El jinete pálido*, que se desliza por la vida de los demás (de su hija, de Sullivan, de Ed Harris, del propio presidente), para restablecer un orden, para reencontrar su lugar de padre, para restituir en ese sitio a Sullivan, que desde allí castigará a su "hijo" abyecto. Eastwood no se preocupa por justificar la ubicuidad de Luther, su facilidad para estar en todos lados, para zafar de las trampas de los poderosos, resaltando, así, su carácter fantasmal. Lo irreal de la justicia que propone, la que de su mano de artista es una verdadera "justicia poética"

El poder absoluto ha terminado por corromper todo

orden, por devorar a padres e hijos. La figura de John Kennedy, ese otro padre colectivo de los americanos, reaparece una y otra vez en las películas de Eastwood. Aquí lo entrevemos en un cuadro en los pasillos de la Casa Blanca, mientras Sullivan avanza cuchillo en mano, luego de haber atravesado la lluvia, el agua redentora, para cumplir con la venganza que ponga las cosas en su lugar.

Pero esa restitución es ilusoria, es un cuento contado por un artista fantasmal, un personaje que dibuja ojos imperfectos, los mismos ojos que ven el sadismo y el crimen detrás de la pantalla, dibujados en la cima del poder. La muerte de Richmond oculta la verdadera naturaleza de ese poder canalla e hipócrita. La muerte de Kennedy fue el fin de la inocencia; de allí en más sólo en el terreno de la fantasía, del cine, de los ojos que espían las vidas ajenas a través de la pantalla, se podrá creer en un orden colectivo, en un padre patrón que administre justamente el poder absoluto.

Luther Withney (Eastwood, obviamente) elige para sí un lugar más modesto pero donde aún hay esperanzas. Sentado junto a Kate dibuja por fin el contorno perfecto de su rostro, ya no hay torpes ensayos de ojos permanentemente abiertos, como horrorizados de ver. El artista y el hombre se reconcilian en el vínculo más primario: el de un padre con su hija. Un lugar desde donde volver a empezar.

Absolut Power, EEUU, 1997. Dirigida y producida por Clint Eastwood. Guión de William Goldman, sobre la novela de David Baldacci. Con Clint Eastwood, Gene Hackman, Ed Harris, Laura Linney, Scott Glenn, Dennis Haysbert, E.G. Marshall y Judy Davis. Fotografía de Jack N. Green. Música de Lennie Niehaus. Montaje de Joel Cox. Distribuida por Columbia Tristar.

Clint y yo, "fascistas"

NOSOTROS Y LOS OTROS

por Roberto Pagés

En su nota *Credo liberal* (página 24), Lucio apunta que en tiempos pasados ser "de *Harry, el sucio*" era ser reaccionario. Es verdad. También es peor: quien comulgase (palabra que uso a propósito) con la obra de Clint Eastwood en los años ochenta era tildado directamente de fascista. No voy a dar nombres pero no han sido pocos los colegas que me cargaron el mochuelo en esos años, cuando escribía en *Tiempo Argentino*. Como corresponde, a mis espaldas.

Se entiende: estábamos en la ilusión (no mía) de la primavera alfonsinista. Recién salíamos de la dictadura y ahora que cargo con unos cuantos años puedo ser piadoso y comprenderlo. Pero no se me escapa que las razones no tenían sólo que ver con la circunstancia histórica sino que las causas, creo, habría que rastrearlas en aquéllo que Luis Felipe Noé describió espléndidamente en los sesenta: una sociedad que privilegia la estabilidad, la balanza de pagos, el statu-quo, y confunde la inteligencia con los buenos modales y la seriedad con el vestir bien (más o menos son las palabras de Noé: cito de memoria).

En este contexto, que el alfonsinismo representaba como nadie a partir de la teoría de los dos demonios (recomiendo rever por cable *La república perdida*, esa miserabilidad que nombra todo el tiempo "la guerrilla" como la fuerza del mal y se saltea en cinco minutos de celuloide todo el horror de la última dictadura), y de la misma UCR como partido representativo de la clase media, es decir de esos valores despreciados por Noé -y por mí: intercambiamos, como sociedad, el indulto por una yogurtera, la corrupción por un peso un dólar, la banalidad y la vulgaridad por la presunta "transformación del país", privatizado, claro está-; en ese contexto, decía, Clint Eastwood era facho, reaccionario, machista (aunque alguna cronista feminista -que tampoco nombro- se instalase media hora antes en los microcines de las distribuidoras para no perderse esa atracción (¿quién diría!) de macho capaz de aflojar trusas veleidosas, incapaces de contener en la entrepierna el discurso sostenido en las palabras).

Y la cosa, me parece, pasaba por un laicismo liberal capaz de confundir, torpemente, lo religioso con lo clerical. Todo lo que oliese a religiosidad, a diferenciación entre el Bien y el Mal, a Dios mismo, era tomado como una identificación con los valores sí clericales y de poder de los militares. Hacer entender entonces el valor de la metáfora en el arte, y zafar de la etiqueta facilonga que no atiende los matices de una obra compleja como la de Eastwood, era literalmente imposible.

Para decirlo con todas las letras: Eastwood se caga en las instituciones. Se cagaba en la Policía en *Harry, el sucio* (dirigida

por Don Siegel, pero claramente un film de Eastwood) y se caga en la "investidura presidencial" -esa otra imbecilidad de los dirigentes argentinos- en *Poder absoluto*. Para una sociedad, la nuestra, que sigue pensando en la democracia como un lugar donde los poderosos se cagan en la gente pero es de mal gusto cagarse en los poderosos, la visión del mundo en el cine de Eastwood está condenada al escarnio, como en los ochenta, o a la estupidez en los insólitos noventa: desde *Los imperdonables* Eastwood es reconocido y alabado, la Academia de Hollywood le ofrece el Oscar, y la crítica local, avalada por el dossier que le dedicaron los Cahiers du Cinéma, canta loas por lo menos contradictorias con lo que pensaban hace diez, quince años atrás: ¿no vieron que en *Poder...*, Clint le clava una jeringa en la carótida a un agente secreto del Estado, dice que se le acaba de terminar la piedad en ese preciso momento, y lo mata, sin remordimientos? Por menos de eso, antes de *Los imperdonables* lo crucificaban en el altar de la "democracia" que iba a durar cien años hasta que llegó Menem y que ahora recuperaremos con Alfonsín again, con el Frepaso tal vez, pero el bingo se lo llevará Duhalde y volveremos a empezar mientras el poder económico vende todo, hasta lo que no es de ellos, y vive de renta mientras nosotros miramos hasta que mañana, claro, no hoy, nos sentiremos santamente indignados. Por televisión, of course, en griego con Grondona o en pelotas por Telefé.

Hago un esfuerzo y vuelvo a entender: mientras perviva una idea de los dos demonios y en el medio nosotros, "gente común" que sólo pretende aprovechar el fin de semana largo, es natural que la obra de Eastwood sea despreciada, como antes, o incomprendida como ahora.

La visión del mundo de Eastwood es religiosa y *Poder absoluto* lo demuestra otra vez, como antes sucedió con *La venganza del muerto*, *El jinete pálido*, *Los imperdonables*, entre otras. Digo: hay un Bien en Eastwood, y hay un Mal. Se está de un lado o de otro, sin medias tintas ni escala de grises. Como mucho, puede haber un hombre equivocado, o alguien con un pasado equivocado (el mismo Clint en el caso de *Poder absoluto*, lo mismo en *En la línea de fuego* -film más de Eastwood que del alemán Petersen-, también en *Honkytonk Man*). Pasado al que se puede enfrentar de dos maneras: persistiendo en el error (en el pecado, diría Eastwood a través de su obra), o redimiéndose. Si se acepta el Mal se vive en el Infierno, palabra que Eastwood, cowboy sin nombre en *La venganza del muerto*, hace colocar sobre el cartel que anuncia a Lago, pueblo "normal" y representativo de la sociedad norteamericana (palabra, infierno, irritativa también para el laicismo pseudo liberal de la intelectualidad argentina: los argentinos decimos cada diez

minutos "esta vida es un infierno" pero seguimos al calor del circo que lo contiene).

En *Poder absoluto* está el Mal en estado puro: el presidente de los Estados Unidos, el agente secreto negro (representante del servicio secreto del Estado) y la jefa de personal de la Casa Blanca. Está el Bien: esencialmente, la hija de Eastwood, fiscal dura y exigente con la ley (dato para ciegos: vive sobre una calle que tiene una cúpula de iglesia al fondo, entre los árboles, y una iglesia rotunda enfrente de su casa; datos fundamentales si se nota que su padre es tenaz en aprender -aprehender- la religiosidad de las pinturas que copia, y come y toma vino tinto a la luz de una vela sostenida por un candelabro: escenografía de una misa más que de comida hogareña).

En el medio hay dos personajes con conciencia del Bien, uno débil, otro fuerte. Aquél, el agente secreto blanco que resigna el mandato de su conciencia frente al crimen cometido por el presidente. Se redime con el suicidio (o Eastwood lo redime haciéndolo pasar por un suicida que deja una nota pidiendo perdón). El fuerte es Eastwood, con un pasado a redimir: ha abandonado a su hija cuando chica.

Para entender de donde surge su fortaleza hay que comprender dos escenas claves. Una, cuando Clint está por huir después de presenciar el acto criminal: El presidente invoca por TV a quien lo ungió (palabra no inocente de mi parte) en ese cargo diciendo "es un padre para mí". Como Eastwood sabe que "el presi" (tampoco ingenua la expresión) ha traicionado a su protector, también sabe que está invocando el nombre del padre en vano (Ponga el lector la

P mayúscula en la palabra padre y notará hacia dónde apunto). La segunda escena es cuando atentan contra la vida de su hija, no sólo por ser hija sino por lo que representa: la Pureza que Eastwood no logra alcanzar cuando pinta (en la escena inicial, la hija de Clint en la vida real le dice que no abandone en el intento: "nunca abandono", contesta él, que no en vano se llama Luther: palabra del germano antiguo que alude tanto a famosos guerreros como a dueño o "protector", y, en su composición en sentido religioso, a hostia).

Esa Pureza pretende recuperar Eastwood, sabiendo que es un largo y arduo trabajo (las fotos de su hija en distintas épocas que guarda en su casa lo demuestran), y más cuando esa Pureza es mancillada por la mierda del Poder. Ésto sólo es posible, en términos religiosos y espirituales, eliminando al Mal personalizado en los representantes de ese poder. Bajar esta visión del mundo a la banalidad del magnicidio político (¿se podría filmar en la Argentina el cuento de Borges sobre Avelino Arredondo?) es de una liviandad de medio pelo insoportable.

El film termina "bien" por coherencia y no por especulación comercial (otra tilinguería sobre el buen cine norteamericano). El cuerpo de la hija de Luther está golpeado y violentado, azul por los traumatismos, y sin embargo él logra pintarla como una madonna incorruptible. Es que Clint está pintando lo que ha defendido en lo esencial (en la ficción de *Poder absoluto* y en su cine en general): el alma virginal de ese cuerpo percedero como todos, y lo ha logrado después de dos horas de cine riguroso, bello y emotivo, porque con su lucha se ha redimido del pasado pecador.

VIEJITO CASTIGADOR

Hace muchos años que Gene Hackman viene haciendo méritos para ganarse el título del gran golpeador de mujeres del cine norteamericano. Tal vez busque revancha desde aquella vez que en *Contacto en Francia* (William Friedkin) una desconocida lo amarró a su cama con sus propias esposas de policía. Sin embargo, ya en *La esposa comprada* (Jan Troell) maltrataba a la pobre Liv Ullmann. Después hubo muchas otras que mi flaca memoria no registra. Creo que en *Espantapájaros* (Jerry Schatzberg) golpeaba a alguna mujer, además de trenzarse con cuanto humano se le cruzara por delante. En *Los imperdonables* (Eastwood) le tajeaba la cara a una prostituta. En *Sin salida* (Roger Donaldson) era Ministro de Marina y golpeaba y mataba a su amante ¿Les suena? Ahora, con algunos años más y la misma expresión engañosamente simpática ha ascendido: es el presidente de los Estados Unidos.

Pero no ha perdido las mañas; esta vez la que liga es su joven amante Christy. La primera dificultad que enfrenta el viejo Gene en *Poder Absoluto* es que el rol de la mujer ha dejado de ser pasivo frente a la violencia del castigador. Christy se defiende con tanta eficacia que sólo el Servicio Secreto puede salvarlo. La segunda dificultad es quien está detrás de la cámara: Eastwood, justiciero del Oeste, misógino recuperado, que encuentra el remedio justo: lo mata. Ya lo hizo en *Los imperdonables*, ahora lo repite en su nuevo film.

Es que con Hackman parece no haber otro remedio. Puede ser el escritor afable de *La otra mujer* o el marido cariñoso de *Dos veces en la vida*, pero en algún momento se le va a cruzar alguna mujer u otro ser más débil físicamente, y al viejo Gene se le va a despertar "el vikingo que todos los sajones llevamos dentro", como dijo algún escritor cuyo nombre no recuerdo. Los labios apretados se tuercen en una sonrisa de desprecio inigualable, la mano vuela de revés hacia el rostro delicado de la mujer, los ojos le reviven con un brillo de locura, de placer. Es que Gene disfruta castigando impunemente como ningún otro en el cine. Golpeadores hay muchos: hace poco volví a ver Joe Don Baker, el killer de *Charly Varrick, el hombre que derrotó a la mafia*, de Don Siegel, pero los violentos de este tipo son simples sicarios, mastodontes que no sirven para otra cosa que golpear, quebrar huesos, matar.

Hackman es otra cosa, es la violencia disimulada en la urbanidad, la barbarie debajo de un barniz hipócrita de civilización, como un Alien cotidiano. Es Harry Truman apretando el botón de Hiroshima, es George Bush incendiando Panamá para secuestrar a un oscuro narcodictador, es tanto marine desparramando napalm y misiles por Centroamérica, el Delta del Mekong, Medio Oriente.

¿Sólo Clint podrá detener a Gene, el viejito castigador?



¿Se viene la caricia o el mamporro?

Rojas

CRITICA *Buenos Aires Viceversa*, de Alejandro Agresti

APOCALÍPTICAMENTE DESNUDOS

por Guido Gabucci

Las primeras imágenes de *Buenos Aires Viceversa* otorgan pistas sobre lo que va a venir. Damián (Nicolás Pauls) ensaya con su batería un tema de *Pescado Rabioso*. Paralelamente, su nuevo jefe le muestra las instalaciones del hotel alojamiento donde empieza a trabajar. Por un lado el legado, la herencia. Una historia pasada que se recupera y se actualiza. Historia que, obviamente, no es sólo musical. Es también social, ideológica y cultural. Por otro, un ámbito donde se suman las historias de distintas personas, donde cada habitación encierra un universo (aunque sea por un par de horas) y que es, además, un símbolo de la argentinidad. Desde el inicio de su film, Agresti se encarga de marcar cuales son sus intenciones: recuperar el pasado, contemplar el presente e imaginarse un esperanzador futuro.

La película se sostiene en la tensión permanente entre las historias de los personajes y su relación con los hechos históricos. Nada es casual, parece afirmar Agresti. Y en su inmenso tramado de miserias, alegrías y cretinadas varias, esto se confirma. El pasado inmediato hace su aparición de manera natural. Lejos de los estereotipos del cine argentino, el director logra una de las más lúcidas visiones sobre el Proceso. Pero lo hace veinte años después.

Este es un film ambicioso y complejo, en el que hay varios personajes centrales y cuyas vidas, a veces, se cruzan. Agresti armó su historia planteando ciertas oposiciones y personajes emblemáticos. Por momentos *Buenos Aires Viceversa* funciona como un relato binario en el cual, a un elemento, indefectiblemente se le opondrá otro. El director evita, sin embargo, cualquier esquematismo y aprovecha este recurso para plasmar un film de una riqueza extraordinaria para el pálido cine argentino. Algunos ejemplos: el personaje de Mirta Busnelli sólo se comunica con el mundo exterior por la televisión. Habla con su ex-marido que conduce un noticiero. Esa es su realidad. Don Nicolás y Amalia no salen de su casa. Antes viajaban por todo el mundo y ahora necesitan que alguien tome imágenes para saber cómo está Buenos Aires. El aparato de TV les servirá para conectarse con el exterior. Para vivir otra realidad.

Sin embargo Agresti les otorga finales a sus personajes desolados, cargadores de un pasado duro. Se repitan las oposiciones: Daniela (hija de desaparecidos) se separa de Mario (típico exponente de de la clase alta de nuestro país). Los personajes que encarnan valores opuestos (un torturador, una chica que sufrió el Proceso, un par de bohemios, una joven artificial y varios más) se cruzan, se tocan e indefectiblemente se separan. Para generar nuevas uniones.



La ambición de Agresti pasa por desmenuzar en su película los males de la Argentina. Acumula temas y diagnósticos. La TV, la soledad (terrible y asociada, por momentos, a cierta clase de locura), los hijos, la bohemia desgastada y la poesía son cuestiones que examina y desarma. Como un lúcido autor cinematográfico que da su visión sobre un caótico estado de situación. Lo hace con estilo simple y directo. Hay una aparente desprolijidad en la forma de filmar y la mirada del realizador capta, como pocas veces en nuestro cine, el olor de Buenos Aires. Esa forma de filmar y de tensar las imágenes se une con la violencia que recorre todo el film. Ésta es una película que oscila entre la felicidad que viven los personajes y momentos de terrible dureza

(es ejemplar la escena entre el tío Damián y la ciega: Agresti logra una de las secuencias más difíciles de soportar, como espectadores, de los últimos tiempos. Es, también, una brutal declaración sobre la dictadura y sus torturadores).

No hay demasiadas sutilezas en la forma en la que Agresti resuelve su mirada política. Tiene la contundencia de los discursos apasionados y recorre un camino al que pocos se atreven: los asesinos de la dictadura están sueltos y pueden seguir matando en esta Argentina menemista de shoppings.

El cine de Agresti es uno de los más originales que se pueden encontrar por estas tierras. Tiene un humor personal y una habilidad notable para cruzar referencias ideológicas, culturales y políticas. Cuando la mayoría

del cine de ficción se dedica a mirar al costado y otorgar producciones lamentables, este '97 tiene dos películas que se plantan y hablan de frente. *Martín (Hache)*, de Aristarain, y *Buenos Aires Viceversa* saldan deudas con el pasado y miran con crudeza el presente. Desde lugares muy distintos y con formas que tienen pocos elementos en común, estas dos películas hablan de la Argentina. Agresti lo hace recuperando lugares de acá, con lenguaje directo y con una mirada nerviosa para contar las cosas que importan.

Buenos Aires Viceversa, Argentina, 1996. Escrita y dirigida por Alejandro Agresti. Con Vera Fogwill, Nicolás Pauls, Carlos Roffé, Mirta Busnelli, Mario Paolucci y Harry Havello. Fotografía de Ramiro Aisenon. Música de Paul Michael Van Brugge y Agresti. Montaje de A.A. y Alejandro Brodersohn. Distribuida por Artistas Argentinos Asociados.

Música del alma

Además de la música incidental (compuesta por Paul Michael Van Brugge y el propio Agresti) aparecen tres gemas de la historia del rock nacional que sirven de apoyo para algunos momentos muy especiales dentro de las historias de *Buenos Aires Viceversa*.

SOY UN ÁNGEL DE HAMBRES MUY BIEN REALES / SOY TAN FRÁGIL QUE TENGO COMO VOS, QUE / TRANSFORMARME / HOY TE QUIERO PROPONER / QUE MIRES EN TU MAR, MAR CEREBRAL / PORQUE YO SÉ. (*Poseído del alba*, Pescado Rabioso).

Primera canción. Se empieza a escuchar apenas comenzado el film y la emoción aparece sin demasiado esfuerzo. Uno se predispone de la mejor manera para las dos horas que faltan. El tema está incluido en *Pescado 2*, editado en 1973. Este album doble es una buena forma de comprobar que la banda de Spinetta-Lebón-Cutaia y Amaya es la mejor que pisó alguna vez estas pampas. 18 canciones que conforman una auténtica obra maestra y que sería el último trabajo colectivo del grupo. Ese mismo año Spinetta editó *Artaud*, pero ya era un trabajo solista.

HAY TANTA GLORIA YA / QUE AL FINAL / NADIE TIENE UN SUEÑO SIN LAURELES / QUE TU CUERPO AL MENOS ESTÉ LIMPIO / PARA IR (*Para ir*, Almendra).

Segunda canción. Un tema tranquilo que sirve para marcar una especie de actualización del hippismo setentista. Daniela (Vera Fogwill) está sentada al borde de la vía y come algo. *Almendra*

suenan de fondo y la imagen marca una vez más el tema del legado, una cuestión casi obsesiva en la película de Agresti. Para ir se editó en 1971, en el disco doble que marcaría la primera separación del grupo. Después de un exitoso debut, Del Guercio-García-Molinari y Spinetta se jugaron con una obra experimental, por momentos hermética y que marcó un profundo cambio de rumbo. Para ir es uno de los más bellos temas del disco.

"Estaba aburrido de que apenas comenzaba el recital y tocaba el *Sol Mayor* con que empieza Canción para mi muerte, el estadio se viniese abajo. Quería terminar con la imagen de chico cándido que tenía con Sui Generis, quería dar un paso más" (Charly García)

POCO A POCO FUI CRECIENDO / Y MIS FÁBULAS DE AMOR / SE FUERON DESVANECIENDO / COMO POMPAS DE JABÓN (*Canción para mi muerte*, Sui Generis)

Ese cansancio que sentía García llevó, finalmente, a la disolución del dúo. Y la canción que menciona y que es la tercera que aparece en la película debe ser una de las más cantadas en toda la historia del rock criollo. Una melodía que atravesó el tiempo y que los padres cantan con sus hijos. Agresti utiliza un tema que dos generaciones conocen de memoria y el efecto es sorprendente. La emoción, la alegría y la placidez surgen de forma natural mientras Daniela y El Bocha pasean. La poesía de García es el perfecto acompañamiento para la calma con la que Agresti filma a sus personajes.

Canción para mi muerte se editó

en 1972 y es el tema con el que se abre el debut discográfico de García-Mestre: *Vida*. Una canción de campamentos, con una letra triste y que volveremos a cantar una y otra vez.

The End

Lejos del torpe manejo marketinero de Piñeyro con el rock nacional, Agresti hurgó en la historia del rock local y les volvió a dar sentido. Recurrió a la obra de dos de los más grandes artistas salidos de este país para contar una historia de los 90 y la elección no podía ser mejor.

Es increíble como los directores locales desaprovechan el rock o lo utilizan torpemente. Raúl Perrone es una de las pocas excepciones (ahí está *Graciadió*, de próximo estreno, al alcance de la mano para comprobarlo). Alejandro Agresti demostró inteligencia y buen gusto a la hora de elegir. La música es otra de las cosas interesantes que recorre *Buenos Aires Viceversa*.

G.G.

2 - PESCADO RABIOSO



TRAS UN MURO DE SILENCIO

por Nicolás Artusi

Las gallinas corretean, mientras van picoteando lo poco que encuentran a su paso. La ropa, colgada en una soga vencida, se ensucia -como todo- por el aire contaminado que enturbia las tardes luminosas. Los mates van y vienen entre unos y otros, rodeados por autos abandonados y corroídos por la humedad rioplatense que invade caminos de tierra y casillas prefabricadas. "Ni cirujear podemos ya. Si vamos por la calle, nos detiene la autoridad, nos llevan a la comisaría y nos piden el CUIT", dice alguno. Detrás de la mirada torva y la ironía que esconde la confesión resignada se esconde uno más de los habitantes de un remanso misterioso ubicado a

este año. Con ese fin, se concretó una coproducción entre la vernácula Lita Stantic, el Instituto y ARTE, un canal de televisión franco-germano en el que la realización salió al aire el 29 de mayo pasado.

El documental se inicia con una panorámica que comienza en el centro de Buenos Aires y se va desplazando hacia el sur, donde empiezan a adivinarse los oscuros humos emanados por las destilerías que contaminan la zona sin remilgos. En tiempo real, para ir desde la imitación porteña del primer mundo hasta el dock se necesitan casi diez minutos. Aquí, hace falta sólo un puñado de segundos.

En ese paraje aparentemente olvidado por la mano de Dios -y de los intendentes de turno- viven distintas personas, con particulares historias, diferente extracción social y una vida, en algunos casos, casi rural, separada de los ruidos céntricos por un invisible muro de silencio. El primero que se da a conocer es El Negro, un muchacho de 19 años dedicado a pasear por las riberas del riacho montado sobre un caballo envejecido y flaco. Vive con su padre y una madre ajena a la que él toma como propia. "No me gusta salir afuera", dice, refiriéndose a la selva que intuye que le espera si se interna en la civilización salvaje que hasta ahora no lo alcanzó.



menos de diez minutos del obelisco. Es otro de los hombres del Dock Sud, una zona del partido de Avellaneda delimitada por los charcos inmundos de un río contaminado, los desiertos de basura instalada y las venenosas destilerías de petróleo.

El director Pablo Reyero se propuso armar con esto un documental, que surgió como una manera de plasmar en imágenes la incógnita que representa el futuro de las ciudades en este alucinado fin de siglo, uno de los temas que indagará la programación del Goethe Institut durante

Después aparece Liliana, otra habitante de Dock Sud. En su casa prefabricada viven sus hijos y su marido, quien da de comer a catorce personas, quemándose el cuero con la soda cáustica que carga sobre sus hombros todos los días. Un poco más allá está la madre de la joven, fundadora de un clan orgulloso del barrio y de su gente, que nunca las dejó solas. La cámara se compadece y sufre con ella mientras relata entre lágrimas la muerte de su beba de meses.

"No me importa nada", dice a su turno El Ruso, un

peluquero adolescente pelilargo que cuenta los días que faltan para el domingo, cuando se junta con la barra para gritar en la cancha por "El Doque". Mientras relata que mantiene su casa, también recuerda las infaltables borracheras de su padre, que llora poco después de confesar que gana entre 60 y 110 pesos por mes, que no alcanzan para nada.

A medida que avanza la historia de las tres familias, puede verse cómo progresan las posibilidades económicas: si bien comienza con un chico que vive casi a la intemperie y con los pies metidos en el agua barrosa, termina con una casa de material (la de El Ruso) que tiene TV color y hasta cable, lo que sirve como efectiva metáfora destinada a asegurar que el progreso puede estar adentro mismo de la zona. Siempre se puede mejorar sin traicionar la patria chica, pareciera ser el mensaje; ninguno de ellos está dispuesto a sufrir por vivir en El Doque, ni a abandonarlo. A cada momento reafirman su fidelidad con el lugar que les dio esa extraña sensación de pertenencia con el ambiente inhóspito y poco amigable. No se conforman con maldecir las suertes que les deparó el destino y ni siquiera se quejan demasiado. Encuentran el consuelo siendo auténticos integrados al lugar en el mundo que encontraron.

El tema de *Dársena Sur* es el de la ciudad y sus entornos y el contraste notable entre el centro y sus extremos, separados por la más grande de las lejanías, pese a estar a unas pocas cuadras unos de otros. En este sentido, el mensaje de la obra de Reyero es evidente y hasta obvio: mientras en "la city" crece la ilusión primermundista alimentada por teléfonos celulares y autos nuevos endeudados, en la periferia aumenta en forma directamente proporcional la marginación y la miseria.

Reyero intentó brindar una cámara solidaria y cómplice. Sin preciosismos vanos ni rebusques fotográficos, la gente del Dock está ahí, con sus palabras, sus gestos, sus miserias, sus pequeñas glorias y hasta sus músicas cotidianas: el grupo *Karicia* endulza con melodías tropicales las aquietadas siestas soleadas y el espectador puede sufrirlo en carne propia. Así como los testimonios sueltos de parientes, amigos y vecinos de los anónimos protagonistas, que se van uniendo como las piezas de un rompecabezas que, poco a poco, van formando el paisaje de una vida.

Quizás la mayor crítica que pueda hacerse a *Dársena Sur* es su presunta tibieza, su (¿premeditada?) decisión de no involucrarse demasiado en las cosas que refleja. El de Reyero no es un típico documental denunciador: le falta jugarse y encontrar una postura. Aunque, acaso, el mostrar esas vidas ignoradas bien puede significar por sí mismo una saludable toma de posición ante la ajena miseria olvidada.

Idem, Argentina-Alemania, 1997. Dirigida por Pablo Reyero. Fotografía y cámara de Marcelo Iaccarino. Música de Gaby Kerpel. Diseño de sonido de Abel Tortorelli. Edición de Oscar Parajón. Una producción de Lita Stantic, Canal ARTE (Alemania) y el Goethe Institut.

Charla con Lita Stantic y Pablo Reyero

SIN INTERFERENCIAS

En el mes de junio se estrenó el trabajo de Pablo Reyero *Dársena sur*. Con producción de Lita Stantic este trabajo documental se convirtió en un pequeño fenómeno de público y en un ejemplo del muy buen momento que atraviesa el género en nuestro país.

Reyero (periodista de *Página 12* que trabajó en el programa *El otro lado*, y que tiene otro documental sobre enfermos de SIDA llamado *Vivir*), se dedicó a retratar tres historias de personas que viven en el Docke. El objetivo de *Dársena sur* era muy claro ("No perder el eje de los jóvenes", dice Reyero) y tuvo un largo proceso de elaboración: dos años de investigación y catorce jornadas de filmación más el aporte de Lita Stantic, quien se sumó cuando el proyecto ya estaba en marcha.

Reyero logró un increíble clima de intimidad con sus entrevistados ("Llegar a ese naturalismo es un trabajo") y evitó tener una mirada de extranjero con las personas de su historia. "Quería captarlos sin interferencias", explica y viendo *Dársena sur* no se siente la llegada del invasor que viene a declamar sobre las miserias del mundo. El camino es otro, mucho más sutil y complejo. La presencia ominosa del poder está entre las sombras: la comprobación directa y brutal de cómo los dirigentes afectan las vidas de las personas.

Dársena Sur recorre un lugar no demasiado transitado por el documental argentino, más habituado a lo político e histórico. ¿Por qué el interés en detenerse en estas historias?



Gabucci, Rojas, Stantic, Reyero y la nuca de Artusi

Pablo Reyero: No es lo que mejor hago una denuncia política. Creo que sirvo para contar historias de vida y que través de esas historias se pueda hacer una lectura macro. Pero a partir del detalle. De la historia de un individuo. Me parece que si hacés bien eso, indirectamente se puede leer algo a nivel macro.

Dentro de la pobreza hay distintos niveles de vida entre los tres protagonistas...

Reyero: Son tres zonas distintas dentro de Dock Sud. Y esas tres zonas tiene cada una sus características. La lectura



que vos hacés es la que queda implícita en el trabajo. Es así. El documental empieza en la costa, en la zona más marginal. El último personaje es el más integrado. El Ruso es el más cercano a nosotros en cuanto a vida cotidiana concreta.

Se nota, también, las diferencias entre los lugares donde hay una presencia femenina fuerte (Liliana) y donde esa presencia está más desdibujada (El Negro) o directamente no existe (El Ruso).

Lita Stantic: Es un mundo de hombres el de El Ruso ¿no? En la casa viven tres hombres: él, el padre y el tío. Con El Negro está la madrastra. Lo que se ve es que hay una relación muy fuerte padre-hijo, sobre todo en la primera historia y madre-hija en la segunda y vuelve a haber padre e hijo, pero ya más conflictivo con El Ruso. Puede enfrentarlo al padre. En la primera se ve una alianza, una cosa muy fuerte entre El Negro y el padre. No habla cuando está el padre, una cosa de mucha autoridad. Más primitiva. Entonces se acentúa más la cosa masculina en el primero, en el tercero ya es un mundo totalmente de hombres.

Aunque El Ruso ocupa un poco el lugar de la madre...

Stantic: Es el que mantiene la casa ¿no?

Reyero: No diría rol de madre, diría rol de padre.

Pero tiene detalles femeninos: el cuidado por el pelo...

Reyero: Puede ser, no digo que no. Lo cierto es que Lili es la única protagonista femenina de la historia. Y ella tiene un cuidado por las cosas que también tiene mucho que ver con lo femenino. En general las mujeres son más detallistas,

más de cuidar. Tiene que ver con eso, con que es una mujer. Dársena sur no tiene un relator en off y ésta es una marca del mejor cine documental de los últimos años...

Stantic: Lo que es interesante es que no sólo no aparece el relator en off, sino que no aparecen las preguntas. En un sólo momento se escucha la voz de Pablo.

Reyero: Eso estaba planeado así. Nunca pensé en que hubiera un relator en off. Como tampoco pensé en entrevistar a especialistas o profesionales que explicaran una situación.

Esa ausencia de una voz presuntamente autorizada que explique el dolor y la pobreza se destaca como una de las más bellas virtudes del trabajo. Los verdaderos protagonistas de esta historia recuperan su voz (tantas veces sepultada por opinadores varios) y la cercanía con ellos es absoluta, casi palpable. Esta elección estética se une, como corresponde, con la elección ética: la cámara no es un ojo invasor, como sucede tantas veces con los directores que se acercan con una mirada de entomólogo, sino compañera de ruta de esas vidas olvidadas pero dignas. Algunas veces el cine se acerca a la gente y sus historias de forma pausada, con un respeto casi oriental. Cuando eso ocurre los sentimientos fluyen de forma verdadera. Esta es una de esas ocasiones.

Artusi - Gabucci - Rojas

Fotos/Composición: Benjamín Ávila

Organon



AKZO NOBEL

División Farmacéutica

El esfuerzo por ser completos



EL HOMBRE PERDIDO DE UN MUNDO PERDIDO

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

DE FONDO A propósito de su último film, todo Spielberg (I)

EL ESTRENO DE EL MUNDO PERDIDO, DE STEVEN SPIELBERG PERMITE REALIZAR UNA REFLEXIÓN SOBRE TODO SU CINE, CUYA DIVERSIDAD APARENTE ESCONDE UNA EXTRAORDINARIA COHERENCIA TEMÁTICA Y ESTILÍSTICA, EN UNA OBRA CONDENADA A SER ELOGIADA COMO EL PRODUCTO DE UN "GRAN NARRADOR". EN ESTA, PRIMERA PARTE DE DOS ENTREGAS, GUSTAVO COSTANTINI ARREMETE COMO UN VELOCIRRAPTOR.

Modelos de masculinidad

El primer film de Spielberg, *Reto a muerte* (*Duel*, originalmente destinado a la televisión), presentaba a un hombre -Dennis Weaver- acosado por un camión en una ruta desierta. La invisibilidad del conductor convertía al camión en un monstruo industrial comparable a cualquier monstruo del cine de terror. Siguiendo la tradición iniciada por *Frankenstein* (a su vez referida al mito de Prometeo), lo monstruoso devenía de objetos construidos por los hombres, que habían perdido el control y los alcances de sus propias creaciones. Así, *Reto a muerte*, con su curiosa expresión de terror y mixtura de road movie y western, introdujo una forma sutil de representar temas universales bajo la forma de un simple film de acción. Pero al margen de este vínculo profundo con las grandes narraciones y mitos, Spielberg se preocupaba por indagar algo más que el resultado de esa lucha entre el hombre solitario y el magnífico monstruo mecánico: el de caracterizar el tipo de masculinidad, el modelo de hombre que es puesto a prueba por la adversidad. En la escena del bar, en la que el protagonista -luego de hablar telefónicamente con su esposa y madre de sus hijos- se acerca a la barra donde presuntamente encontrará al sádico conductor del camión, es mostrado como un temeroso y vacilante hombrecito que igualmente encuentra el coraje para enfrentar la rusticidad de los camioneros que están bebiendo y "comentando" su cobardía a través de miradas cómplices que se burlan de la manifiesta inseguridad de Weaver (se lo ve desaliñado y sudoroso, en el comienzo de un deterioro que avanzará conforme a la sucesión de acontecimientos). Spielberg no pone en tela de juicio la aparente cobardía de su

personaje; por el contrario, rescata su carácter de antihéroe precisamente por mostrar decisión y valentía a pesar de sentirse débil y desfavorecido en la relación de fuerzas. De alguna manera esto es lo que Scorsese puso en la carne del personaje de Nick Nolte en *Cabo de miedo*, film en el que el espectador no puede sino identificarse con ese pequeño burgués vacilante y un tanto hipócrita aunque trate de negarlo y de repudiarlo en sus roles de profesional, esposo y padre. Ya Hitchcock se había anticipado en varias de sus películas a situaciones semejantes -*Extraños en un tren*, por ejemplo- como en la casi desapercibida escena de *Intriga internacional* donde Cary Grant y un hombre anónimo están afeitándose en un baño de la estación de tren y, reflejados en el espejo, se miran y comparan a partir del gracioso hecho de que el personaje de Grant está rasurándose con un utensilio femenino (perteneciente a Eva-Marie Saint).

Este cuestionamiento de Spielberg al modelo masculino vigente (el que provenía del western y se acentuaba en los policiales de los '70) es revisado con mayor claridad y ambición en *Tiburón*, film que bien podría tener al escualo como una excusa para presentar los modelos masculinos encarnados por Roy Scheider (el policía-padre de familia), Robert Shaw (el rústico marino que "se ha hecho hombre a golpes") y Richard Dreyfuss (el joven investigador oceanógrafo perteneciente a una familia de gran riqueza). Tres formas de conocimiento y de enfrentamiento de la adversidad. Si bien la muerte de Shaw, devorado por el enemigo (la presa que devora al cazador), merece una mirada piadosa de la cámara, es claro que es esta forma de enfrentar al mundo la que el narrador descarta como modelo viable. Pero no lo hace en nombre de los "hombrecitos" sino a partir de la

determinación de hombres comunes o profesionales que se distinguen por su determinación y decisión frente a la desidia generalizada. Este eje temático aparentemente secundario de los primeros films claves de la obra spielberguiana desplaza una obvia pregunta al eje principal: ¿cuál es el sentido de la presencia de los monstruos?

La fantasía y el lugar de la resistencia

Ese hombre cuestionado, ese modelo de masculinidad violenta que es rechazado y ese modelo de padre vacilante que debe decidir salir de las molduras de la sociedad en la cual vive (como lo hace Roy Scheider finalmente respecto del irresponsable alcalde y del inescrupuloso concejo de Amity), tiene su contrapartida en los personajes que van a comenzar a



Tiburón

dominar la filmografía del director de aquí en adelante: los niños. No es que Spielberg haya cambiado radicalmente la temática de su cine, sino que cambió substancialmente el punto de vista. De aquí en más, serán los niños los que le den sentido a la presencia de lo fantástico: los monstruos se convierten en seres fantásticos, en extraterrestres, en animales, en tesoros ocultos, etc., sólo atentatorios para aquellos hombres retratados en los films anteriores.

Si bien es cierto que cualquier persona puede reparar con facilidad en el aparato industrial que acompaña cada lanzamiento del director, nunca encontrará dentro de las películas un personaje que opte por un objeto de consumo. Hasta el propio merchandising de *Jurassic Park* era denunciado en una escena del film homónimo, escena en la cual el personaje de Richard Attenborough compara sin quererlo a su fabulación tecnológica con un circo de pulgas cuya existencia se había sostenido sólo por la ilusión, es decir, por las ganas de los espectadores de ver allí las maravillas prometidas. [De manera muy diferente esto se presenta en varias películas de discípulos de Spielberg, como sucede en *Volver al futuro* de Robert Zemeckis, que muestra la ambición de Michael Fox por poseer una deslumbrante camioneta japonesa] Los niños de Spielberg optan por la naturaleza o por la fantasía, unidas curiosamente por su equivalente oposición al mundo tecnológico que rige la época en la que viven y que, paradójicamente, hace posible la realización de las obras del director. En *Encuentros cercanos del tercer tipo*, aún los tradicionales juguetes a cuerda o los trenes y autitos eléctricos (inocentes y tradicionales respecto de los videogames y otras formas de entretenimiento infantil contemporáneas) son dejados de lado en pos de la luz que emiten los extraterrestres que terminan llevándose a ese niño fascinado por esa manifestación de la maravilla. En *E.T., el extraterrestre*, los chicos juegan con muñecos de peluche (entre los cuales E.T. logra camuflarse como si fuera uno más) y rescatan a los sapos de la cruel disección: en un



E.T. el extraterrestre

memorable montaje paralelo en el cual se plantea la empatía de los niños y el E.T. -mientras el E.T. se fascina con el cine clásico que dan por televisión, los niños salvan a los sapos como si se tratara de un rescate de una película de piratas- y allí queda manifiesta la opción de los personajes por rescatar esa muestra de lo natural o esa aparición de lo maravilloso que aquí también es el extraterrestre (simbolizado en el film por la planta que se va marchitando de la misma manera que se marchita su vida cuando está en manos de la ciencia, enemigo repetido de los films de Spielberg).

En una de las escenas claves de toda la cinematografía de Spielberg, los chicos, que están llevándose al E.T. al lugar donde se encontrará con sus congéneres, cercados por la policía, los médicos y los científicos de la Fuerza Aérea, tratan de escapar en sus bicicletas en un acto de impactante solidaridad colectiva -opuesta a los intereses y a la falta de solidaridad de sus mayores-. Cuando ya parecen derrotados y creen no tener escapatoria un último recurso irrumpe como forma de resistencia: la fantasía. El vuelo de las bicicletas que cruzan el cielo de ese bosque misterioso tiene su justificación en ser la última manifestación de fuerza del extraterrestre; sin embargo, el espectador puede leer más allá de lo representado y encontrar que los niños han hallado una forma de

resistir al orden impuesto por las instituciones que atentan contra aquello que ellos quieren hacer sobrevivir (de la misma manera que la institución escolar atentaba contra la vida de los sapos). Spielberg pareciera mostrar diversos elementos que contribuyen a entender que hay algo irreductible en lo natural, algo que puede dominarse y destruirse pero que no puede ser aprehendido en su totalidad (las arañas, serpientes, ratas e insectos de las distintas *Indiana Jones* y los sapos de *E.T.*, los dinosaurios de *Jurassic Park* y *El mundo perdido*, el escualo asesino de *Tiburón*). A su vez, pareciera marcar un territorio de resistencia a la violencia del mundo en el regazo de lo fantástico (el vuelo de las bicicletas en *E.T.*, la curación milagrosa a través del agua del Grial en *La última cruzada*). Pero, ¿cuál es el vacío que lo fantástico/maravilloso (a veces disfrazado de verosímil vía justificación extraterrestre o de otros tópicos de la ciencia-ficción) o su reverso siniestro -el monstruo- ocupan?

El padre ausente

Los niños de Spielberg son en su mayoría hijos de una madre separada y padecen de la ausencia del padre. No sólo del padre en cuanto al progenitor, al marido de su madre, sino al lugar del padre, que, al quedar vacío, la vacante es ocupada o invadida por el monstruo aniquilador o por la esperanza ultraterrena. Si en *Reto a muerte* y en *Tiburón* el lugar del padre era puesto a prueba o cuestionado, en *Encuentros cercanos del tercer tipo* el niño secuestrado tiene visiblemente una madre y no se sabe nada del padre; en *E.T.*, los niños manifiestan que la madre está triste porque el padre se ha ido a vivir lejos con una amante; en *El imperio del sol* se presencia la pérdida y separación de los padres; el niño de *Indiana Jones y el templo de la perdición* carece de padres -y en oposición a este personaje el pueblo

de la India ha sido saqueado de todos sus chicos, confinados a trabajar en la mina del palacio maligno-; por último, en *Jurassic Park*, se sabe la existencia del abuelo (Richard Attenborough) pero nada de los padres de los niños protagonistas.

Puede resultar interesante reparar en *Jurassic Park* en la oposición manifiesta en la ausencia de padres de los chicos y la oposición a ser padre del paleontólogo encarnado por Sam Neil (muy diferente al Dr. Malcolm, un Jeff Goldblum declaradamente amante de los niños). *Jurassic Park* se ocupa de establecer una síntesis entre todas las diferentes manifestaciones de estos conflictos.

Por una parte, está presente el problema de la apuesta de los chicos a lo fantástico a partir de la ausencia paterna; por otro, la ausencia de ese padre ocupada por los dinosaurios, representantes de algo dormido en la historia del mundo de la misma manera que la infancia es aque-

llo que ha quedado dormido en la historia personal (o como felizmente escribió J. Tarnowski en la revista francesa *Positif*, "la infancia, esa otra prehistoria en nosotros"). ¿Cuándo es que Sam Neil se va a convertir en padre de estos chicos y a partir de qué elementos?

En *Jurassic Park*, sólo son vistos durante el recorrido "pacífico" los dinosaurios herbívoros, que no son peligrosos o, de alguna manera, aquellos que remiten a "dinosaurios actuales", a animales gigantes y anacrónicos que apenas sobreviven en el mundo de hoy: las ballenas -representadas por los braquiosaurios, que producen un canto casi idéntico al de los cetáceos- y los rinocerontes -representados por el triceratops

enfermo del cual los personajes de Sam Neil y Laura Dern dicen haber sido fanáticos cuando niños-. El tiranosaurio aparece cuando viene la noche, en medio de una tormenta y cuando la cerca electrificada se desactiva: ¿no es esto algo bastante parecido al miedo infantil a la oscuridad habitada por monstruos? ¿No es a partir de ese momento que Sam Neil empieza a ocupar un rol paterno? ¿No es a través de sus conocimientos y de la transmisión de una seguridad vinculada a la garantía del cuidado de la casa -simbólica y ancestral- que los árboles representan que él se abre camino en el ejercicio de su paternidad? "Life finds a way"



Reto a muerte

(la vida se abre camino) sentencia el matemático encarnado por Goldblum...pero no sólo para que los dinosaurios puedan reproducirse sino también para hacer que los chicos encuentren al padre o que el hombre se vea convertido finalmente en padre, tal como lo refleja la mirada sonriente de Neil hacia su esposa mientras los nietos de Attenborough duermen en sus brazos.

Spielberg es un director que, lejos de buscar significados en muy profundos niveles de lectura, confía en lo que está allí denotado, es decir, lo que está frente a nuestras narices de manera descarnada. Y a veces, esto está tan cerca de nuestros ojos que no lo llegamos a ver: en la escena que muestra el retorno de los chicos



El mundo perdido

y de Sam Neil al refugio, los pequeños se enfrentan a un inmenso banquete de dulces (en la novela de Michael Crichton tomaban simplemente una lata de Coca-Cola de una máquina expendedora); al igual que en *Hansel y Gretel*, los dulces sirven para tenderles una trampa, la que parecieran haber pergeñado dos velocirraptores (nótese que dos y no uno) y que los conduce ¡a la cocina!, cocina cuya apariencia se asemeja más a un quirófano que a un lugar donde preparar los alimentos. En este quirófano (puertas herméticas, abundante metal opaco idéntico al característico de los instrumentos quirúrgicos, ambiente aséptico) se prepara el banquete de los velocirraptores, en el mismo lugar donde se supone se prepararon los dulces vistos inmediatamente antes. Esta relación causal establecida por el montaje es tan evidente que puede resultar insignificante señalarla. Sin embargo, pasa tan desapercibida que los sentidos que implica son pasados por alto (¿filicidio? ¿transposición macabra del cuento de los hermanos Grimm?, además de los sentidos antes propuestos)

La soberbia científica, la ambición desmedida y la ausencia paterna tienen como precio un castigo de proporciones bíblicas que remite a Prometeo, a Frankenstein y a

manifestaciones similares de la propia cinematografía. Lo que los griegos llamaban *hybris* es pagada con la destrucción y con una ira de la naturaleza que hace pensar -si se quiere, de manera conservadora- en un orden de las cosas que se debería respetar: el paleontólogo dejará de hacer culto a los huesos muertos hace 65 millones de años para empezar a pensar en los hijos que ha negado; el abuelo deberá abandonar su idea de superar la selección natural que determinó la desaparición de los dinosaurios. Mientras tanto, la naturaleza a través de los dinosaurios se ha ocupado de matar al abogado chupa sangre (descripto así por el

propio creador del Parque jurásico) y al operador de computadoras que intenta contrabandear embriones de algunos especímenes. Computadoras que no se debe olvidar que, siendo instrumentos de control y orden creados por la tecnología humana, precisamente fracasan cuando aquello a ser ordenado es nada menos que algo que -según el realizador- debiera quedar bajo el control de un orden diferente (para no decir superior).

(continuará)

Gustavo Costantini

Narradores y ladrones

En el copete que abre su nota, Costantini escribe que sin un análisis como el que intenta a continuación la obra de Spielberg está "condenada a ser elogiada como el producto de un gran narrador", encomillando "gran narrador" como si fuese un demérito.

Justamente "Los narradores" titulé mi nota del número anterior sobre *Smoke*, y allí decía: "Narrar es dar forma a recuerdos, ausencias y sentimientos dispersos (...) Narrar, entonces, es dar vida. Es recuperar - volver a- lo perdido, o, si se quiere, lo olvidado". Todos los grandes artistas laborantes en el campo del discurso verbal, visual o de representación, son grandes narradores. Que debajo del "cuento" o "historia" narrada se esconda un mundo complejo como pretende (y de alguna forma demuestra) Costantini, es cosa repetida desde el famoso iceberg atribuido a Hemingway sobre la literatura: un tercio a la vista y dos tercios ocultos.

Spielberg es un gran narrador y desde ese lugar ha brindado obras notables, y también fracasos artísticos lamentables: *Loca evasión, 1941* (¿se llamaba así?), *Siempre*, el episodio de *La dimensión desconocida* que le gusta a Costantini. El último en este sentido es *El mundo perdido*, secuela

de *Jurassic Park* mal que les pese a los que dicen que Spielberg no hace secuelas.

Pensaba escribir sobre los afanos y autoafanos que Spielberg perpetra en *El mundo...* pero Luciano Monteagudo me ganó de mano con ojo avizor. Dice Luciano en Página 12: "La primera escena...remite más a *Tiburón* que a *Jurassic Park* (...) prefiere alimentarse de ilustres antecedentes...el primero, obviamente, es *King Kong*...pero hay por allí también más de un guiño a *Godzilla* y a ¡*Hatari!* incluso, aquel clásico de aventuras de Howard Hawks"...

El de *Hatari* es tan aleroso que es imposible tomarlo como homenaje, como se estila ahora. Homenaje era el de Spielberg a John Ford en *E.T.*, citando literalmente a *El hombre quieto*. Lo otro es plagio, robo, laburo de carterista solapado apto para un "boncha boleado, un chacarero" (Carlos de la Púa en *La crencha engrasada*).

El problema es que el "bondi" está lleno y Spielberg, que muchas veces le gusta más la guita que el cine, sabe aprovecharlo.

Pagés

La noche del cazador

Un día me dirigía al cine con un amigo a ver una de las tantas películas producidas por Steven Spielberg: *Arachnophobia*. Al igual que Woody Allen, nuestra fobia no se limitaba a un solo insecto sino a todos ellos, pero, como para todos, el terror por las arañas tenía un lugar más que especial. Si bien disfrutamos de la película -sobre todo por la cómica intervención de John Goodman- mi amigo se lamentaba no haber visto una araña gigante: él esperaba algo semejante a *King Kong*, con una inmensa araña de treinta metros trepándose al Empire State Building de Nueva York siendo atacada por aviones del ejército y convirtiéndose a la ciudad en un pandemonium. Pensé: ese cine -el de los monstruos que invaden una ciudad como Nueva York- es un cine anacrónico, un cine perdido. Ya no parecía haber lugar para clones de King Kong ni para aquél cine de Sábados de Súper acción que sólo retornaría bajo la forma de "cine de culto", es decir, carente de la ingenuidad que lo sostenía en el pasado.

Ese cine perdido retorna en algunos momentos de *El mundo perdido*. Spielberg se atrevió a hacer que su tiranosaurio amenace las calles de San Diego y que la razón por la cual lo hace sean las mismas que las que desencadenaban los últimos momentos de *King Kong*: la inescrupulosa actitud de un empresario que quiere exhibir la maravilla natural y la causa afectiva del gigante -en este caso no es una novia sino la recuperación de su cría- más allá de su instinto cazador y sus ansias de dejar el cautiverio.

Pero Spielberg trazó un plan muy curioso: mezcló esta versión aggiornada de *King Kong* (con algunas reminiscencias de *Tiburón*) con su film más violento y cruel. El más sanguinario, el más aterrador. En él vuelve a poner sobre el tapete la irresuelta oposición de caracteres masculinos: en el Dr. Malcolm (Jeff Goldblum) sintetiza a los personajes de Roy Scheider y de Richard Dreyfuss -él es a la vez científico y padre de familia preocupado- y lo opone al personaje del cazador (Pete Postlethwaite) que pareciera emular al personaje de Robert Shaw; por otra parte, el concejo de Amity y el alcalde perduran en el nuevo empresario, dejando la posibilidad de redención de Mr. Hammond (Richard Attenborough). También reaparece aquí el tema del padre y el de la familia, sólo que de una manera más sombría, comenzando con la familia que accidentalmente visita la isla y asiste a la aparición de la premonición de lo que se convertirían los dinosaurios: el tierno "pajarito" alimentado por la nena que es nada menos un pterodáctilo (¿se acuerda el lector del secuestro de Raquel Welch por uno de estos dinosaurios voladores en la pretenciosa e involuntariamente divertida *Un millón de años antes de Cristo?*)

La película se articula en su totalidad sobre el impulso ancestral del cuidado del

nido, conducta social que no se veía en *Jurassic Park*. Pero no es solamente el nido de los tiranosaurios el que es cuidado: el Dr. Malcolm decide viajar a la isla de los dinosaurios -donde las ruinas y los fósiles son ahora ocupados no por los esqueletos de los dinosaurios sino por las instalaciones del antiguo parque- para cuidar a su novia (Julianne Moore) y, sin saberlo, para cuidar a su hija. Allí se encontrará nuevamente con una primera aparición de dinosaurios herbívoros para luego -otra vez- bajo la lluvia nocturna- ser acechados por el tiranosaurio (mejor dicho por dos tiranosaurios). Pero también verá que el tiranosaurio, el más grande depredador de la historia, es a su vez acechado por el otro gran depredador, el hombre, bajo la forma de un frío cazador, quien tendrá su noche de gloria y depresión cuando logre su cometido.

La comparación se resuelve esta vez conciliando a partir de la ética del cazador, que, de alguna manera, es condenado pero respetado en su propio código. Como ocurría con Robert Shaw en el momento de su muerte, cuando el cazador logra capturar al tiranosaurio lo invade una terrible sensación de insatisfacción y vacío. "He estado rodeado de muerte por mucho tiempo", filosofa. Si bien el tono que adquieren estas oposiciones y reflexiones resultan menos felices que los de la película originaria, el entramado de relaciones que se tejen en la isla es lo suficientemente interesante como para establecer una mirada diferente sobre el sentido del parque jurásico. De alguna manera, la isla de Costa Rica que sirvió de teatro de operaciones para el primer proyecto, hoy convertida en cementerio tecnológico y ecosistema anacrónico, ha servido para devolver al hombre a un estado de animalidad mayor al que la desesperación de la película anterior llevaba a sus personajes. De esta forma, queda clara la intención del director de rescatar los valores por sobre otro tipo de objetivos. Pero a diferencia de *Jurassic Park*, *El mundo perdido* no contempla diferencias entre buenos y malos. Mientras en la primera los devorados son el abogado chupa sangre, el operador de sistemas contrabandista, el cazador y guardián de los velocirraptores -al que habría que sumar al poco representativo personaje de Samuel Jackson- en ésta, los atacados son indistintamente los comerciantes y los ecologistas: en una síntesis de dos escenas de *Jurassic Park*, la del auto y el árbol (donde peligran su vida el niño y Sam Neil) y la del intento de sacar del lodo al jeep por parte del gordo traidor, *El mundo perdido* presenta una de las imágenes más violentas y mejor logradas de los últimos tiempos: la muerte del fotógrafo (uno de los "buenos") que intenta salvar a Goldblum & Co. de la caída al precipicio. Mostrado en una sola toma con continuidad, es apresado por los dos

tiranosaurios y despedazado frente a las cámaras sin ninguna contemplación. Lo mismo ocurre con uno de los biólogos del otro contingente, irónicamente atacado por una culebra -otra de las acostumbradas alimañas- que lo lleva directamente a las fauces del tiranosaurio. Las "muertes justicieras" de *El mundo perdido* se localizan en la del infame personaje de Peter Stormare (recordarlo como el asesino silencioso de *Fargo*) atacado en capítulos por los bebés velocirraptores -que perdieron la ternura que se veía en la toma del nacimiento del cascarón en el laboratorio de *Jurassic Park*- y que se vuelve más terrible por la forma de la depredación (párrafo aparte para las expresiones logradas para cada uno de estos pequeños demonios por parte del gran Stan Winston y el ejército de CGI que logró superar el estándar alcanzado en la primera parte). La otra, es la previsible muerte final del inescrupuloso inversionista de InGen, la empresa patrocinante, cuando el tiranosaurio y su cría lo reservan para el postre: aquí el dream team consiguió una escena terrible y a la vez -si se permite- tierna: el tiranosaurio pichón mira atentamente y espera una señal para acercarse a comer mientras se ve cómo uno de sus padres prepara a la presa para que lo deje listo para transformarlo en alimento (el pequeño es lo suficientemente temible pero no como para poder domeñar a un hombre adulto).

El mundo perdido es más interesante en función de lo que hace pensar sobre *Jurassic Park* que lo que hace pensar sobre sí misma, pero de todas maneras no es una mera secuela del film anterior. Podría hacerse una analogía similar con lo acontecido con *Aliens* de James Cameron respecto de la *Alien* de Ridley Scott. En algún sentido, *The Lost World* (o ¿The Gore World?) retoma y ahonda elementos del film que la hizo posible y algunos de los temas de los primeros films de Spielberg sobre la masculinidad asociada u opuesta a lo monstruoso -como *Tiburón*, una especie de dinosaurio contemporáneo y depredador perfecto-. Sólo que lo hace de la manera más oscura y pesimista, haciéndonos sentir que el mundo perdido no es sólo esa isla abandonada entre las tierras de Costa Rica.

A Claudio Uriarte

Costantini

The Lost World, EE.UU., 1997. Dirigida por Steven Spielberg. Guión de David Koopp, sobre la novela de Michael Crichton. Con Jeff Goldblum, Julianne Moore, Arliss Howard, Richard Attenborough, Peter Stormare y Pete Postlethwaite. Fotografía de Janusz Kaminski. Música de John Williams. Montaje de Michael Kahn. Distribuida por UTP

LA NECESIDAD DE UN ALA DE MARIPOSA

Las olas rugen y se revuelven, grises, ennegrecidas, hasta el horizonte. Gustave Courbet las fijó allí (es un óleo, hoy colgado en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires), como si en vez de agua la que se ondula fuera roca, gris, ennegrecida, hasta el horizonte.

A lo lejos, casi oculta por la gris móvil-inmóvil superficie de agua-piedra, una vela asoma tratando de superar la furia del océano. Pero no es una vela, me digo, es un ala de mariposa, que a Courbet le resultó absolutamente necesaria.

¿Para qué? Bien lo supo y allí la puso.

Que algo es necesario, de verdad necesario, sólo se sabe cuando ese algo está (lo cual no implica la contraria, que porque algo exista sea necesario: cada uno podrá poner el ejemplo que quiera al respecto).

Y mientras miraba esas olas-rocas, me di cuenta de que esa tímida vela-ala de mariposa era necesaria para que esa agua siguiera bramando en su eterno ir y venir de flujos y reflujos. Porque si esa vela-ala se hundía, el océano iba a petrificarse para siempre.

Y, entonces, no iba a existir más ese abismo líquido de dónde podría renacer la vida, en todo caso.

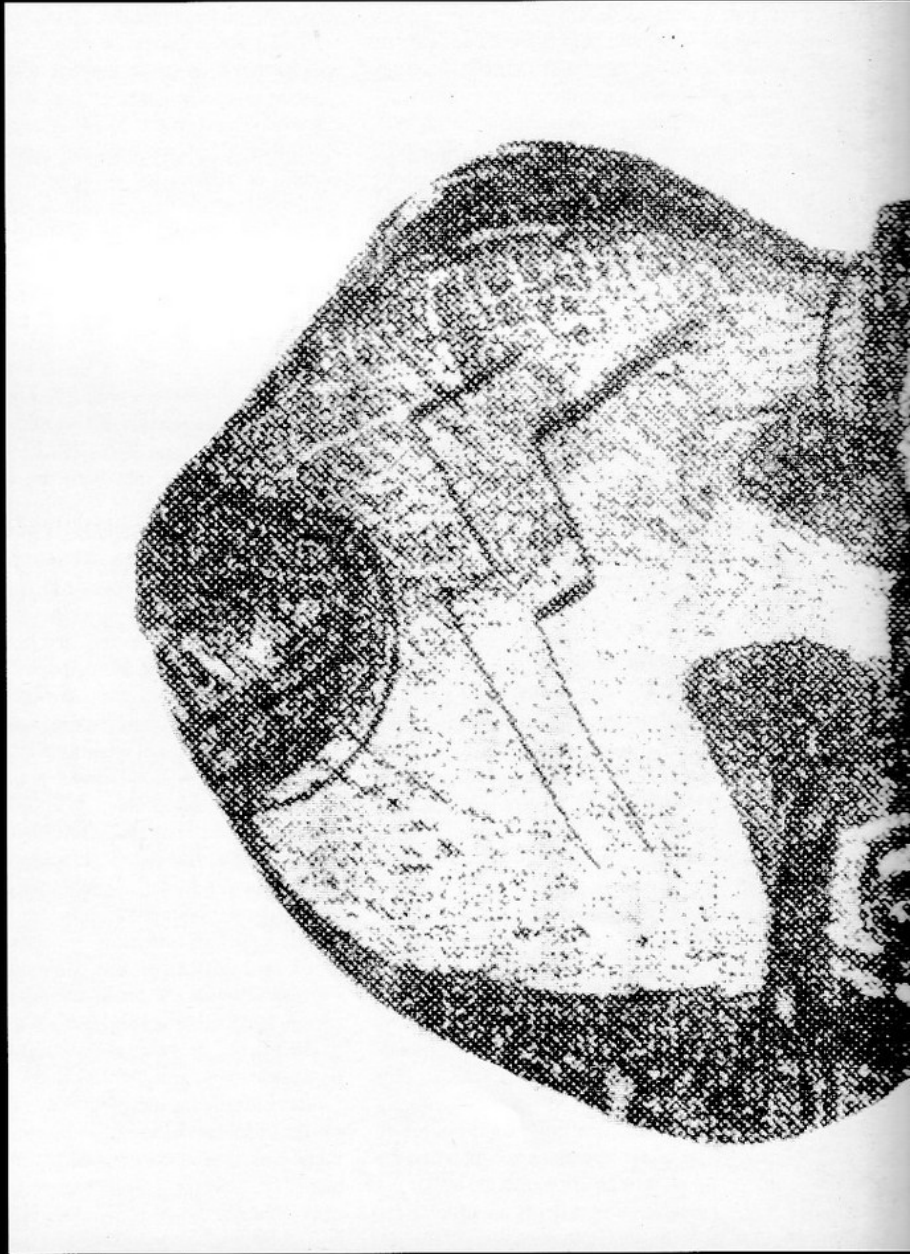
Y entonces, me di cuenta de por qué Woody Allen es necesario.

¿Necesario para quién, para qué?

Para el cine. Pero también para todos los que aman el cine, para la cultura norteamericana, para la cultura, a secas, y para el cine norteamericano, entre otras cosas.

Y es necesario para que el cine -es decir; el cine norteamericano, es decir; el cine- no se muera.

Woody Allen no es el único que lo impide, es cierto, pero está en la primera línea del frente, justamente porque esa primera línea no está en el verdadero frente sino en un costado, en Manhattan (esa Manhattan donde el cine siempre fue otro, no el norteamericano sino el europeo, Bergman y demás..., esa Manhattan que, como decían los rusos



Norteamérica).

Tanto no lo es que por eso mismo Woody Allen puede decirle hoy a Hollywood: "el Cine soy yo". Y desde ahí, con *Everybody Says I Love You*, reciclar y resignificar todo el cine independiente norteamericano junto al de Hollywood.

Junto a aquel gran cine de Hollywood que abrevó en la tradición de la comedia musical de Broadway y la llevó a la pantalla, sistemáticamente, durante aquellas antiguas décadas de oro.

Ese cine que nació mirando con ojos duramente críticos a la nación que se construía más rápida que ninguna y se destinaba a sí misma a ser la nueva sede del imperio.

Esos ojos que estuvieron detrás de cámaras que no querían ocultar nada de lo que veían y no les parecía bueno (digo Griffith, o Mary Pickford y todas esas mujeres que sin pasar por la horizontal - *Without Lying Down*, como recientemente tituló Cari Beauchamp su libro- pudieron dejar su impronta en el primer Hollywood antes de que lo atraparán el código Hays y los convencionalismos).

O esos ojos que también, por mirar y ver con disgusto lo que veían, debieron sufrir el azote macartista.

Es allí, en esa herencia que él reconoce y asume, esa

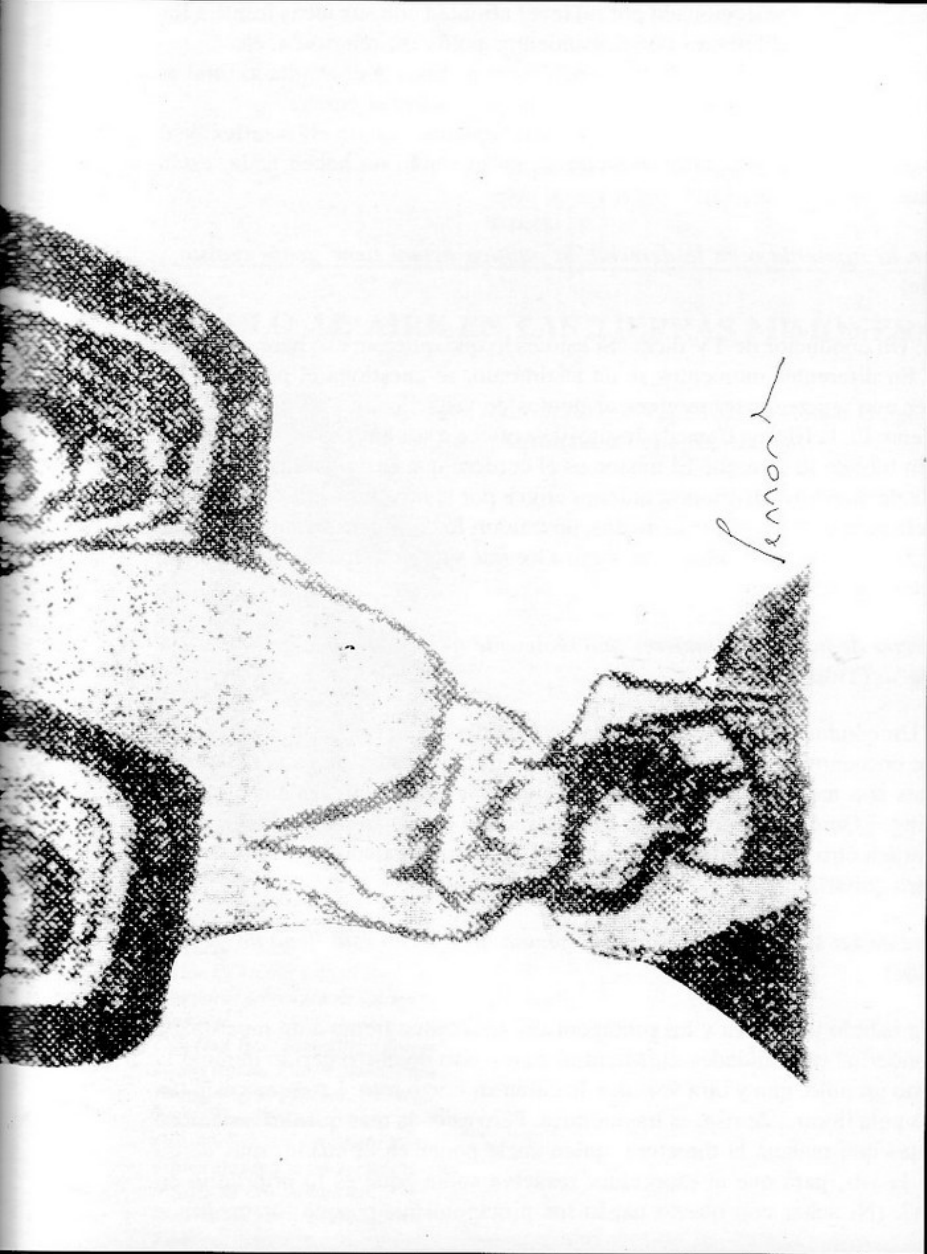
donde está lo necesario de Woody Allen para la cultura norteamericana sin el cine (el cine norteamericano, es decir, esa maravillosa mezcla de épica, humor, metafísica, política y comedia musical) es muy poco. O casi nada.

Pero también porque -desde el cine, pero también desde los textos- un Woody Allen tan frágil y tímido como esa ala-vela (psyché, sensibilidad e inteligencia aunadas, alma con alas de mariposa) que salva al mar de ser petrificado, es la que salva a los norteamericanos de hundirse en un profundo abismo lleno de ketchup.

Porque si esa ala-vela no estuviera allí todo se convertiría más fácilmente, mucho más fácilmente, en un inmenso mar petrificado. Donde, en vez del ala-vela, habría un solo e inmenso cartel.

El de MacDonald.

Julio Orione



La crítica de Todos dicen te amo, el film de Woody Allen, fue adelantada desde Nueva York en el N° 7 de La Vereda de Enfrente.

COMENTARIOS

APETITOS SINIESTROS



La última cena
(*The Last Supper*)
EE.UU., 1997.
Dirigida por Stacy Title.
Guión de Dan Rosen.
Con Cameron Diaz, Annabeth
Gish, Ron Eldrad, Jonathan
Penner, Courtney Vance, Jason
Alexander, Bill Paxton y Ron
Perlman.
Distribuida por Columbia TriStar
Film.

En Iowa, cinco amigos viven juntos en una casa. Son estudiantes liberales, por lo que suelen debatir y confrontar sobre diferentes temas de actualidad. Tienen una inusual costumbre: los domingos invitan a cenar a algún vecino para conocerlo y saber que piensa de los temas que "nos preocupan a todos"...

En medio de esta apacible rutina, un día, cierto incidente les cambia la vida y uno a uno se plantean esta inquisitiva pregunta: "Si estuvieras en Austria hacia 1909, en un bar tomando un trago cordialmente junto a un muchacho llamado Adolf Hitler. Sabiendo todo lo que en un futuro va a realizar: ¿Lo matarías?"... Todos responden que sí. De ahí en más, cada invitado semanal será cuidadosamente seleccionado por no tener afinidad con sus ideas frente a los diferentes cuestionamientos políticos, religiosos, etc.

Su directora es la debutante Stacy Title (atención con la Sra.), y el resultado final es una lúcida comedia de humor negro, con varios temas puestos sobre el tapete:

La política: En medio de una charla sobre sus preferencias, uno de ellos reflexiona: "los liberales se quejan mucho, organizan marchas..., en el fondo no hacen nada, están siempre debatiendo..."

...*"ya sea en la izquierda o en la derecha, la política actual tiene gente egoísta y mesiánica"*... (Title)

Los medios: Un conductor de TV dice: "Si esto es lo que quieren, eso haré, me debo a mi audiencia..." En diferentes momentos se da testimonio, se cuestiona el poder de los medios para vender una imagen, para tergiversar puntos de vista.

La Última Cena: En la Última Cena de Jesús, Él se ofrece a sus amigos en la forma del pan. En una imagen bíblica se dice que Él mismo es el cordero que se da para el sacrificio. Actitud diferente la de nuestros anfitriones, quienes eligen por sí mismos a sus comensales. Además, Cristo incluye en su Cena a por lo menos, un traidor; lo considera su amigo aunque sepa lo que va a realizar. Ellos, en cambio, convocan a los que suponen "traidores de nuestro tiempo", y los sentencian sin más.

...*"Son un grupo de hombres y mujeres que realmente quieren cambiar el mundo, y fallan en el intento"*... (Title)

La Justicia: Un conductor de TV despótica en pantalla un sinfín de situaciones del país con las que se encuentra radicalmente disconforme. Una hora más tarde, sentado a la mesa, sus opiniones son mesuradas, y hasta deja vislumbrar un sentido común olvidado quizás por el rating. ¿Quién sabe realmente lo que sucede en el corazón del hombre?. ¿Quién puede negarle a otro la posibilidad de cambiar?. Nos han regalado la vida, ¿quiénes somos nosotros para quitarla?

...*"La verdad de La Última Cena es que el camino al infierno está lleno de buenas intenciones"*... (Title)

La ironía: Ha habido una pelea y los protagonistas se debaten frente a un muerto: ¿ir a la policía? ¿esconderlo? (trivialidades...). Mientras tanto, uno de ellos, herido durante la lucha, reclama como un niño, una y otra vez, que le curen su brazo roto. La escena está tan bien lograda que es para llorar... de risa, es tragicómica. Pero es nada más que una pincelada irónica, de las tantas que maneja la directora, quien suele poner en el cuadro más de un cuestionamiento a la vez, para que el espectador resuelva sobre ¿qué es lo prioritario en cada circunstancia?. (Ni soñar con que lo hagan los protagonistas, porque los perdimos hace rato).

Al ganador: dos pasajes de ida a Bosnia

Realidad versus ficción: Primera imagen del film: Es de noche. Hay viento y lluvia. Primer plano del tronco de un árbol. Sobre él, una hoja notifica que una niña ha sido raptada, y pide datos para esclarecer el hecho. Mientras tanto, un cuervo se posa sobre él y va arrancando a picotazos el papel del árbol. Truenos... Si usted piensa que estamos frente a "una de terror" se equivoca, lo único de terror que tiene la película es lo que sucede dentro de los protagonistas. Pero pensó exactamente lo que Title quiso que pensara. Jugando con nuestros preconceptos frente a la gente, las cenas amigables, las opiniones sobre los demás, la política y la justicia... ella plantea que no todo es como parece ser: realidad y ficción. ..."Los niños siempre se confunden cuando hablamos del tomate, -es una verdura- dicen, pero todos sabemos que es una fruta aunque no se use como postre... Las apariencias engañan, y no siempre lo que se ve en la superficie es lo real. Y sino, pregúntele a la raíz de mis tomates"... (un personaje del film).

..."Quise hacer una película en la que la gente pensara después, y en el mejor de los casos mucho tiempo después, de haberla visto"... (Title)

Y Title logra que el espectador se quede pensando, porque los temas son muchos y actuales, hablan del hombre y de sus siniestras pasiones. Yo, al igual que una de las pequeñas Ingalls, por si acaso digo: "No tengo apetito".

Soledad Isola

NOTA: Tiene especial cuidado la fotografía: 1) en los títulos, unos cuadros-Story board (!?) nos introducen al clima de la película de manera suave pero certera. Hacia el final, serán ellos mismos los que resuelvan la historia; 2) en el trabajo con los colores. Prima en toda la película el contraste entre rojo y negro. Alusiones a sangre y tierra, muerte y vida, tomate y raíz..., quedan a criterio del espectador.

¡¡CULO AL AIRE EN LAS TIERRAS MISIONERAS!!



¿Es cierto que Pepe Novoa viola a Diego Torres en *La Furia*?
¡Amnistía a Pepe Novoa, ya!

La furia
Argentina, 1997.
Dirigida por Juan Bautista Stagnaro.
Guión de Matías y Juan Bautista Stagnaro, sobre idea de Carlos L. Mentasti.
Con Luis Brandoni, Diego Torres, Laura Novoa, Rubén Stella, Pepe Novoa, Ingrid Pelicore, Horacio Peña, Claudio Gallardou, Osvaldo Santoro y Rodolfo Ranni.
Fotografía de Carlos Tortaschi.
Música de Leo Sujatovich.
Distribuida por Argentina Sono Film.

El sátiro melómano

CREDO LIBERAL

por **Lucio Schwarzberg**

LUCIO CONTINÚA SU ETAPA POLÉMICA INICIADA EN EL NÚMERO ANTERIOR CON MARTÍN (HACHE). EN ESTA PRIMERA ENTREGA DE UN FOLLETÍN -ASÍ LO LLAMA ÉL- QUE ABARCARÁ DOS O TRES NÚMEROS, REVISIA CRÍTICAMENTE LA LÍNEA EDITORIAL DE *LA VEREDA DE ENFRENTÉ* Y *EL AMANTE*, Y SU PROPIO PAPEL EN AMBAS. PAGÉS DICE LO SUYO.

Pagés es el director y el *factotum* de esta revista. Es editor, redactor, cadete, armador, tipiador y responsable del tráfico. Le va la vida en esta obra de un modo inigualable: hace ya rato que decidió no hacer otra cosa que no sea crítica de cine, y la crítica de cine es su identidad. De una ética tan radical deriva inevitablemente su actitud de polemista duro, y hasta violento.

Todo lo dicho le da el derecho a decidir la línea de la revista. *La vereda...* no es una cooperativa ni yo soy precisamente un militante de la propiedad colectiva de los medios de producción, por lo tanto creo que Pagés está en pleno derecho a publicar o no lo que quiera en su revista.

Pero también creo en mi derecho a manifestar mi desacuerdo sin que mis dichos deban implicar necesariamente mi retirada del staff de la revista (salvo que la disidencia se convierta en franco desacuerdo con la política editorial). No es el caso. Tampoco creo que Pagés crea en esto.

Desde que salió el primer número de *La vereda...* disenti con el estilo polémico elegido para la sección El hecho y el comentario. Específicamente, me incomoda la línea editorial que consiste en citar frases de *El Amante* -más o menos fuera (o dentro) de contexto- y comentarlas irónicamente. En dos o tres oportunidades le manifesté mi desacuerdo a Pagés y alguna otra vez lo planteé en reunión de redacción. Pagés me escuchó, me dijo que creía que no era para tanto y persistió en el error.

Tanto Pagés como yo pasamos por *El Amante*. Pagés llegó después de mí, tuvo una responsabilidad mayor que la mía y sus opiniones fueron siempre (justificadamente) más respetadas que las mías. Yo siempre estuve de prestado, más en virtud de mi amistad previa con Quintín y Flavia que por mis dotes de crítico cinematográfico.

Ambos nos fuimos de mala manera de *El Amante*. Pagés, a quién -insisto- le va la vida en esta tarea, se fue peor que yo. (De mi lado, simplemente, pasó que me hinché las bolas de las arbitrariedades de Quintín: yo puedo ser un ignorante mirando cine, un *amateur*, pero estoy seguro de no ser tanto más ignorante ni más *amateur* que el promedio del staff de *El Amante*).

La cuestión es que creo que estoy inhibido de referirme públicamente a mi pasado -y de polemizar con él- porque mi

pelea no es estética sino personal. Todavía hoy sigo creyendo que *El Amante* es una empresa editorial extraordinaria. La revista es una institución, y hay buenas razones para afirmar que ha cambiado la forma de la crítica cinematográfica en la Argentina como no sucedía -creo- desde que apareciera el diario *La Opinión*.

Yo conozco una parte de la prehistoria de *El Amante*, y la voy a contar en el próximo número de *La Vereda de Enfrente*. Esas memorias serán mi aporte personal a la historia de la cinematografía argentina.

Mientras tanto quiero dejar dichas dos cosas:

1. La principal virtud de *La Vereda...* es el espíritu casi anarquista que la anima, desde su modo de producción -casi artesanal- hasta su línea editorial. Y este estilo es un mérito de Pagés. Ningún otro medio de prensa que no sea éste aguanta que uno de sus columnistas escriba que los de la otra vereda son extraordinarios. Yo sé que en el próximo número voy a tener que aguantarme la cólera de Pagés (y esa es la polémica posible: la interna). Pero también sé que Pagés no es Savonarola.

2. Me fui de *El Amante* por dos notas que no me publicaron. Una de ellas era una reseña destinada a un dossier sobre Clint Eastwood. La película me había parecido una cagada y lo escribí. La nota me fue rechazada bajo el rótulo "no comprende a Clint Eastwood". Puede ser. Sólo quiero alegar en mi defensa algo que nunca antes dije. La primera película de Clint Eastwood que vi en mi vida fue *Extraño interludio*. Tenía catorce años y la vi en el cine Gran Tuyú de San Clemente. No sé si la entendí, pero me encantó. Eso fue en el verano del '72. En esa época, ser de *Harry, el sucio* era ser un reaccionario. Lo sigo siendo, pero por suerte ahora está de moda. La próxima vez, antes de escribir sobre Eastwood, prometo estudiar el último *Cahiers*.

(Y a propósito de Eastwood. Aprendí el nombre de Sergio Leone a fuerza de ver películas divertidísimas en el cine Ocean de Morón. Me acuerdo ahora de *Los héroes de Mesa Verde*. Han pasado veinticinco años. Desde hace diez, Leone es un director de culto. Chupáte esa mandarina, Lucio: mirá que fino el Ocean de Morón).



La otra nota era sobre una película de Stephen Frears que trataba de un Dustin Hoffman cojo que se metía en un avión accidentado para robar y terminaba siendo un héroe masmediático. Escribí una nota en contra, de un modo equivocado: creí que la película no me había gustado por razones formales, de factura, de las que no sé nada. *Mea culpa*. Ahora que estoy viejo, puedo confesar las verdaderas

razones. Me arrepiento y me corrijo: la película no me gustó porque no soporto a Dustin Hoffman, porque Stephen Frears decayó desde que se divorció del guionista Hanif Kuroshi y es insoportable cuando filma en los EE.UU. y porque las películas sobre la manipulación masmediática suelen contar lugares comunes que alegran a las conciencias progres. Yo no lo soy.

Chau. Hasta la próxima.

La belleza es difícil

Es curioso. La vida es curiosa. Justo cuando hace tres o cuatro números que decidí no incluir a *El Amante* en *El Hecho y el Comentario* (me di cuenta que son imbatibles: no aflojan nunca), aparece Lucio con una nota prometida meses atrás. También es curioso que Lucio repita una idea general prevaleciente en el medio y en los lectores: *El Hecho...* sería una sección contra la revista de Quintín, sin reparar que también han pasado Clarín, Film, Página 12, El Cronista, y personas tan disímiles como Neustadt, Moira Soto, Wolf, Monteagudo, Farina, David Viñas, entre otros, y yo mismo. Creo que este fenómeno se debe a que Quintín ofrece un material mucho más divertido para la burla o la ironía. Sospecho, más amargamente, que también lo explica la institucionalización de su revista, por la propensión del "intelectual" vernáculo por ocupar ese espacio provocado por el síndrome del kiosco. Todo argentino anhela su kiosco y Quintín, Sarlo, Piglia entre otros ("los importadores" los llama Marisa Simon, mi mujer) lo necesitan por una razón de subsistencia.

Otra curiosidad: Lucio espera mi cólera para el próximo número. Mi respuesta va ahora y sin enojo, aunque hay un tono en su nota que me molesta. Creo que es la autodisculpa de Lucio antes de decir lo que piensa: dice que tengo una ética radical -es decir, radicalizada; que tomo como elogio- pero él es radical. De la UCR, digo, y eso lo hace un cuidador de las buenas maneras. Por eso, cuando escribe que la próxima vez leerá los Cahiers antes de escribir sobre Eastwood debe leerse lo que todos sabemos: que *El Amante* importó el dossier sobre Clint

cuando la revista francesa lo santificó, como Quintín importó infinitos libros y artículos para escribir, con petulancia infinita, *Yasujiro Ozu: un estudio*. No fue la primera vez. No será la última.

Es decir que entre Lucio y yo hay una cuestión de tonos. Mi amigo Reynaldo decía que había conocido pocos tipos tan discretos como yo. Es una verdad apenas a medias: cuando escribo, tanto ficción como crítica, soy absolutamente impudico, y en esa impudicia es cuando me reconozco como escritor. Una cosa es la política, donde se pesan pro y contras de cada decisión, y otra el arte, aunque se lo roce tangencialmente. Le agradezco a Lucio su olfato para percibir que en la crítica de cine me va la vida, aunque no sea cierto. Pero sí es verdad lo que él me quiere decir: en cualquier actividad que emprendo con interés me va la vida. Sucede, simplemente, que es el cine el norte íntimo de mi existencia. Porque me dio lo que sé, porque está ligado a experiencias imperecederas, porque es mi éxito y mi fracaso a la vez.

Por eso me incomoda *El Amante*, diría Lucio. Por eso me fui y me hincha las pelotas, digo yo. Porque es una revista menemista y lo explico (en ésta, la última vez que hablaré de ella): la salida de *El Amante* coincide con la llegada del menemismo al poder, y para mí no es casual. Es representante de una cultura donde cualquier cosa se puede decir y hacer con impunidad: sobre *Poder absoluto*, por ejemplo, Quintín dice que "Eastwood se mantiene en un discreto clasicismo" y treinta líneas después afirma que la idea que nutre al film "no

es una idea precisamente clásica" (y no estoy citando fuera de contexto, Lucio).

Otra: para defender la primer película de Liv Ullmann se cargó la obra entera de Bergman. Según él, al sueco sólo lo alentaron la muerte, el pesimismo y el desprecio por la gente. Si así fuese, qué, pero esta ignorancia supina elude el humor dentro de las comedias y los dramas de su obra (*El séptimo sello*, *Noche de circo*, *Una lección de amor*, *El ojo del diablo*, etc.) pero sobre todo gambetea la piadosa mirada de Bergman en *Hacia la felicidad*, la misma *El séptimo sello*, en *Cuando huye el día*, en *Juventud*, *divino tesoro*, hasta en la casi retórica (en este sentido) *Gritos y susurros*, y en la obra que Bergman eligió para cerrar su obra cinematográfica: *Fanny y Alexander*.

Es este desprecio por el saber de otros lo que provoca mi ironía, mi enojo y mi burla, que no repetiré por inútil. Y una prueba es Lucio mismo, abandonando la revista porque le rechazaron notas sobre Eastwood y Frears. *El Amante*, Quintín seguramente, se lo perdió, y *La Vereda de Enfrente* pretende retenerlo (aunque se enoje por mis pullas sobre el radicalismo), porque un tipo con la capacidad para ver el cine siempre desde un lugar distinto, con una belleza de estilo en la escritura que asombra (y la belleza es difícil), enriquece la revista que dirijo como puedo. Con pasión, seguro. Y sin miedo por la lucidez intelectual de Lucio y de tantos otros que acá participan. Que fue, me juego las bolas, lo que impulsó a Quintín a dejarlo ir, pobre.

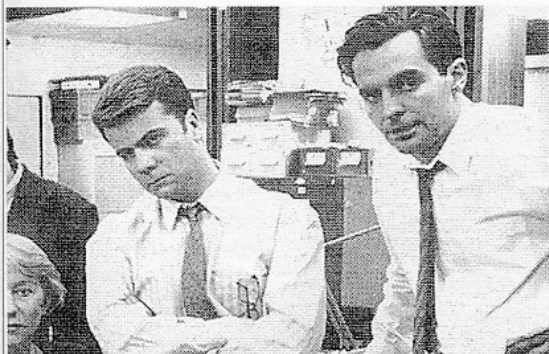
Pagés

LAS INVASIONES INGLESA

por Amparo Rocha Alonso

Nos, los que por razones de orden práctico vemos cine por TV.

Los que somos adictos a los policiales y estábamos hartos de la interminable película que va de canal en canal y que consta de: a) Título con *al* (*mortal, fatal*); b) asesino serial; c)



posible víctima que -lo sabemos- no morirá (la actriz figura segunda en el cast); d) apuesto investigador (él tampoco morirá: figura primero); e) romance de *c* con *d* o con *b* o con ambos; f) combínese y archívese...

Los que vamos a preparar mate en la escena de intensa persecución porque "ya la vimos", los que no vemos el final porque ídem, los que sufrimos ataques de oreja ante cada nueva escena de saxo con sexo (perdón: sexo con saxo)...

Todos nosotros, que somos legión, agradecemos fervorosamente la avanzada inglesa que recaló en estas pampas televisivas aportando aire fresco al actual panorama de la narrativa de suspenso en pantalla chica. Nos referimos a la serie *Prime Suspect*, *Cracker* y *Taggart*, por HBO y Cinemax desde el año pasado.

Sin duda la calidad convoca

porque desde que comenzaron a ponerse al aire los primeros capítulos de *Prime...* (cinco en total hasta ahora) surgieron excelentes comentarios en los medios y "un boca a boca" entre sorprendida y feliz por parte de gente muy diversa. Otro tanto ocurrió con *Cracker*.

Sin mediar campaña de prensa, como la montada para la aparición de *Twin* ("mamarrachito mío") *Peaks*, de David Lynch, son muchos ya los que esperan las emisiones escudriñando la revistita del cable como si del oráculo se tratase.

JUST LIKE A WOMAN

Prime... puede definirse con una palabra: rigor. Tanto la narración como los aspectos técnicos contribuyen al desarrollo de una estructura sólida y sin golpes de efecto. Las historias, algunas de hasta cuatro horas de duración, parecen contarse solas, sin decaer en ningún momento. Esto se sostiene, además, en la magnífica labor de los actores, comenzando por Helen Mirren en el papel de la teniente Tennison, de la policía de Londres. Su personaje, hecho de rictus y pequeños gestos, es ejemplar por austero y verosímil: una mujer que debe ser doblemente eficaz en un mundo de hombres, que cambia un espacio de módico poder por soledad y que lucha por preservar su porción de vida privada en pugna con un trabajo absorbente y una realidad sórdida y agobiante. El resto del elenco soporta consistentemente el peso de tan soberbia interpretación.

La serie funciona, asimismo, como un espejo de la Inglaterra de las últimas décadas, con sus secuelas de postcolonialismo y de neoliberalismo y su realidad urbana multiétnica, poten-

cial para una enorme cantidad de conflictos. La temática tratada aborda los extremos de la condición humana: madre filicida, pedofilia, prostitución infantil, el submundo de la droga, pero hasta los dramas más privadas son mostrados como síntomas de descomposición social que los hizo posibles. Sin el menor rasgo de humor, todo conforma el cuadro de un mundo opresivo y sin salida.

A esto se le suma el aporte de una iluminación de una iluminación de tintes oscuros y la preferencia por los espacios cerrados (estación de policía, morgue, interiores de casas). Incluso la labor de los investigadores es vista como una interminable serie de dilaciones: consultas a peritos, búsqueda en archivos, interrogatorios... En este sentido nada más alejado de los policiales de "acción en la calle".



Helen Mirren, en *Prime Suspect*

Prime Suspect se aleja también de los esquematismos de género y presenta su universo cruel con notable impersonalidad. Será el espectador quien juzgue y trate de responderse las preguntas que la serie deja flotando.

LA PINTA ES LO DE MENOS

Con *Cracker* asistimos a una novedad: su protagonista es un verdadero antihéroe. Entendámonos: no un antihéroe fashion, de los que el cine y la TV nos han prodigado desde Bogart en adelante. No: Fitz (Robby Coltrane, ganador de veinte premios a su labor en su país de origen) es un auténtico anti y, como tal, realmente antipático: egoísta, mentiroso, sarcástico y sobrador (amén de burrero, fumador empedernido y propenso al alcohol, defectos o virtudes según se mire), este psicólogo de la policía de Manchester las tiene todas. Además, ha cometido el peor de los pecados (en estos tiempos): es gordo. Así y todo hay que consignar que dos mujeres atractivas e inteligentes se lo disputan: su mujer, que lo conoce y no le perdona una, y la bella detective Penhaligon, sola y conflictuada como una Tennison joven. Porque, claro está, Fitz es enormemente inteligente y bueno en su tarea.

Así como un Sherlock Holmes de la mente lee indicios y, contra la opinión general, siempre termina teniendo razón. Pero su trabajo no termina con la detención del culpable sino que continúa frente a él o a un principal sospechoso en arduos interrogatorios en los que salen a luz las causas profundas que han conducido al crimen. Esto que podría naufragar en el ridículo es tratado con sutileza por un guión inteligente (¿por qué será que en el cine norteamericano todo lo psicológico parece tomado de "Freud explicado a los niños"?).

A otro nivel, dichos interrogatorios civilizados y primermundistas no dejan de mostrarse como lo que son: una práctica rayana en la tortura. Y es aquí donde el personaje se muestra en toda su riqueza y se aprecia la interpretación que lo hizo posible, porque Fitz se ve cuestionado por su propio discurso y la seguridad que exhibe con tenaz displicencia comienza a resquebrajarse.

A esta altura ya queremos a nuestro gordito.

Por su parte, la acción se va desarrollando en una cantidad de narraciones paralelas que conforman un complejo mosaico que el espectador debe reconstruir por sí mismo. Aun más que en *Prime...*, *Cracker* presenta los casos situados en su contexto social y político: aparecen referencias a Mal-

vinas, la tragedia de los Hooligans, el post-tacherismo y su secuela de crisis y desempleo, problemas raciales, etc. Y como vemos las cosas a través de los ojos del protagonista no podemos dejar de tener, como él, muy veladamente, un dejo de compasión por sus criaturas.

LEGITIMO SCOTCH

Cuando hablamos de series inglesas lo hicimos apelando a una simplificación. La última de ellas, *Taggart*, es un producto enteramente escocés, y en ello radica parte de su encanto. Porque estas historias protagonizadas por el maduro detective que les da nombre (Mark Mc Manus) emanan eso indefinible llamado encanto.

Bien sea porque todo tiene un aire ligeramente localista, o porque escuchamos hablar en un inglés exótico, los relatos tienen "clima". *Taggart* es, de las tres, la más cercana al policial clásico de enigma que ha tenido grandes exponentes en la literatura inglesa (desde Conan Doyle y Chesterton hasta P. D. James pasando por la prolífica Agatha Christie). Porque si bien el contexto ha cambiado, y *Taggart* es un detective integrado a la institución policial y de notorio perfil bajo (lo opuesto a la exhuberante Hercule Poirot, por ejemplo) las historias respiran esa atmósfera en que lo ingenuo convive con el horror, espacio propicio para el surgimiento de lo siniestro.

Así, los terrores de un niño que acaba de perder a su padre, corporizados en las fantasías de cuentos infantiles, desembocan en una realidad aún más espantosa. O dos chicas integrantes de un grupo de ayuda a los ancianos resultan ser frías asesinas y su móvil inmediato la avaricia. Nuevamente aparecen las mismas problemáticas sociales ya mencionadas, pero aquí como telón de fondo, dato ineludible pero secundario.

Si en *Cracker* conocemos al asesino casi desde el principio y la tensión surge de la espera de una confesión y en *Prime Suspect* éste se descubre al final, en una narración "grado cero" (el suspenso parece provenir de la historia misma), en *Taggart* la cámara es un personaje más que comenta y hace guiños al espectador proporcionándole abundantes pistas falsas como en la mejor tradición del

cine de Hitchcock e incluso de las adaptaciones de los clásicos del género.

En las tres hay dos líneas narrativas paralelas: una, la de la trama que se cierra en cada capítulo, y otra la de las historias personales de los personajes que se van componiendo pieza a pieza a lo largo de ellos. Lo policial y lo personal siempre terminan haciendo contacto y funcionan significándose mutuamente, a veces con humor levemente irónico.

La pregunta que se impone es ¿por qué comparar series de TV con películas? (y no con series, como sería lógico).

Hay para esto varias posibles respuestas: a) esos films están hechos para TV o contemplando su rápido pasaje al video; b) las series inglesas son muy cinematográficas; c) ¿no será que hay otros conceptos de lo televisivo?

Finalmente, ¿es el caos? ¿el azar? ¿la era neobarroca? o simplemente los caprichos de la programación de los canales por los cuales nace un niño antes de ser concebido, o un sargento pide un ascenso a... sargento. Los capítulos aparecen graciosamente en cualquier orden y en cualquier momento, y debemos armar con paciencia el rompecabezas propuesto (¿después dicen que la tele adormece los cerebros!).

Pero vale la pena, así que, congénere (amante del género, mas no del degénero): si tu pantalla presenta un colorido más sombrío, si ves caras raras y oyes extraños acentos guturales, alégrate: son ellos, ya están aquí.

Sombras del mal en *Cracker*





REPRESENTACIÓN Y SIGNIFICACIÓN

por Pablo Valle

Sin dudas, el de la adaptación de obras literarias es uno de los temas más frecuentados de la teoría y la crítica cinematográfica. No es esperable, hoy por hoy, llegar fácilmente a puntos de acuerdo. Si no hay demasiado consenso sobre la especificidad de los discursos literario y cinematográfico, menos aun parece haberlo sobre alguna posible -o incluso deseable- homología entre ambos.

Lo que sigue no pretende ser más que una reflexión suscitada por un fragmento de Barthes, tan breve como rico en posibilidades de profundización. Se trata de un apartado de *S/Z* ("Lo real, lo operable") que se refiere a un párrafo de *Sarrasine*, de Balzac: "¡Addio, Addio!, decía con las inflexiones más bellas de su voz juvenil. Y agregó a la última sílaba unos gorgoritos admirablemente bien ejecutados, pero en voz baja, como para expresar en forma poética la efusión de su corazón."

Barthes comenta: "¿Qué ocurriría si realmente se ejecutase el *addio* de Marianina tal como el discurso lo describe? Sin duda algo incongruente, extravagante y nada musical. Más aún, ¿es posible realizar el acontecimiento referido? Esto lleva a dos proposiciones. La primera es que el discurso no tiene ninguna responsabilidad con lo real: en la novela más realista, el referente no tiene 'realidad': imagínese el desorden provocado por la más prudente de las narraciones si sus descripciones fuesen tomadas literalmente, convertidas en programas de operaciones y simplemente *ejecutadas*. En resumen (y ésta es la segunda proposición), lo que se llama 'real' (en la teoría del texto realista) no es más que un código de representación (de significación) y no un código de ejecución: *lo real novelesco no es operable*. Identificar -hacerlo sería bastante 'realista' después de todo- lo real y lo operable sería subvertir la novela al límite de su género (de ahí la fatal destrucción de las novelas cuando pasan de la escritura al cine, de un sistema de sentido a un orden de lo operable)."

Por lo que se deduce de la apretada prosa barthesiana, la dificultad para homologar (un) discurso

cinematográfico (visual, icónico) y (un) discurso literario (verbal, lingüístico) del cual aquél *procediera*, residiría en la noción de código de representación. O, lisa y llanamente, de significación. Cada uno de dichos discursos tiene *su propio código de significación*. No se pueden "exportar" de uno al otro los mecanismos de significación porque ésta se apoya en la materialidad de sus significantes, precisamente aquello que más cambia en el pasaje. Alterados los significantes, no se puede esperar que permanezcan inalterados los significados, sobre todo en lo que respecta a la cadena potencialmente infinita de connotaciones que se suscitan.

Sam Spade y Philip Marlowe

Voy a tratar de ejemplificar esta cuestión con dos caracterizaciones de personajes trasladados de la literatura al cine. El primero es Sam Spade, el recio detective de *El halcón maltés* (1929), de Dashiell Hammett. Veamos su detallada y célebre descripción (que es, por otra parte, el primer párrafo de la novela).

"La mandíbula de Samuel Spade era larga y huesuda, y su barbilla, una V que sobresalía bajo la V más flexible de su boca. Las ventanas de su nariz se curvaban hacia atrás para formar otra V más pequeña. Sus ojos de color amarillo grisáceo eran horizontales. El *leit-motiv* de la V aparecía nuevamente en sus espesas cejas, que al alzarse formaban dos pliegues gemelos por encima de su nariz aguileña, y su cabello castaño claro caía en un punto de su frente, desde las sienas altas y planas. Tenía el aspecto de un demonio rubio, un aspecto más bien agradable."

Imaginemos ahora las dificultades para "operar" o "ejecutar" (en términos de Barthes) en la "realidad" esta descripción. Las varias V que surcan el duro rostro de Spade, sus ojos "amarillo grisáceo"... De hecho, fue parcialmente intentado por Ivan Tubau, en su libro *Dibujando historietas*. El dibujante intenta recrear lo

más exactamente posible los rasgos descritos por Hammett.



"¿Qué tal?", pregunta, ante el decepcionante resultado, "Realmente, quizás en exceso desagradable." Es decir, el efecto exactamente opuesto al buscado por el autor. Seguidamente, Tubau hace algunos cambios en su dibujo.



"Hemos conservado los rasgos duros y anti-páticos del personaje, pero haciéndolo algo más parecido a los protagonistas clásicos de historieta". Claro, se mantienen los significados connotativos de los rasgos del personaje literario, subordinándolos al código de significación visual de un género *otro*.

Parecida solución es la aportada por quien personificó a Spade en la versión más famosa de la novela: Humphrey Bogart en el film de John Huston (1941). Sin duda, pocos actores podrían aproximarse

tanto a la reciedumbre irónica (con un fondo sentimental) del primer gran detective de la novela negra, un "demonio agradable". Curiosamente, Humphrey Bogart representó también a otro célebre detective duro, Philip Marlowe (en *The Big Sleep/Al borde del abismo*, de Howard Hawks, 1946). Su caracterización también parece ajustada. Sin embargo, es sabido que el creador de Marlowe, Raymond Chandler, lo imaginaba más bien como Cary Grant, un actor quizás ubicable en las antípodas de Bogie (aunque el escritor también elogió la actuación de éste en el film mencionado). "Si alguna vez hubiera tenido la oportunidad de elegir un actor de cine que representara mejor la imagen que yo tengo de él, creo que tendría que haber sido Cary Grant", dice Chandler en una carta. Aquí, además de una cuestión de casting, hay una evidente disociación entre lo que el autor imaginó para su personaje, y sus versiones predominantes entre el lector y el público cinematográfico. ¿Por qué no analizar a otros intérpretes de Marlowe? Robert Montgomery y Robert Mitchum (éste muy elogiado por la crítica) parecen pertenecer a la línea "dura-Bogart"; James Garner y Elliot Gould, a la "blanda-Grant". (Habría que ver cómo se integran estas caracterizaciones al resto de cada filme, como "sistema de sentido"; esto sería particularmente interesante de hacer en la extravagante versión de *The Long Good-Bye/El largo adiós*, de Robert Altman, protagonizada por Gould).

Ahora veamos un ejemplo nacional: *Juan Moreira*. En la novela de Eduardo Gutiérrez (1879), abundan las descripciones del personaje (una razón, no la única, para esta reiteración es la publicación originaria en forma de folletín): "No había en su semblante una sola línea innoble; su continente era marcial y esbelto, y hablaba con un acento profundo de ternura, bañando, por decirlo así, el semblante de su interlocutor con la intensa y suavísima mirada que brotaba de su pupila de terciopelo (...). Su hermosa cabeza estaba adornada de una tupida cabellera negra, cuyos magníficos rizos caían divididos sobre sus hombros; usaba la barba entera, barba magnífica y sedosa que descendía hasta el pecho, sombreando graciosamente una boca algo gruesa donde se hallaba eternamente dibujada una sonrisa de suprema amargura (...) dejando caer la mirada de sus negros ojos sobre Sardetti..."

Se machaca notoriamente sobre los ojos negros de Moreira, pero también sobre una mirada que, a pesar de encenderse frecuentemente con los fuegos de la ira, guarda siempre un fondo de esencial ternura e inocencia (Contraste semántico que refleja la innovación ideológica ya presente en el *Martín Fierro*: el gaucho perseguido sin que tuviera ninguna culpa). Notar también la barba que le llegaba "hasta el pecho". Todos recordamos la caracterización de Rodolfo Bebán

en el film de Leonardo Favio (1973), donde el matón de comité se combina con -o se transmuta en- una especie de Che Guevara populista. Mi propuesta es que los ojos claros del actor reproducen más fielmente los significados connotativos del texto verbal. Una mirada literalmente "negra" ofrecería ciertas dificultades, por sus connotaciones visualmente negativas para el público "occidental".

(Por esta razón, es fama que Amira Yoma, en ocasión de un célebre programa televisivo, se colocó lentes de contacto azules, para mitigar la fuerza arrolladora de su oscura mirada árabe. Todo esto según las recomendaciones de asesores de imágenes, basados en un marketing aparentemente primitivo pero a la postre eficaz, habida cuenta de los resultados aparentemente exitosos del asedio periodístico).

Por último quisiera referirme -mucho más brevemente que lo que el tema exige- a la cuestión del erotismo en el cine. Ya Truffaut afirmaba (en *Las películas de mi vida*), con agudeza: "Desgraciadamente no puedo citar todavía ni un solo film erótico que sea el equivalente de Henry Miller (los mejores, desde Bergman a Bertolucci, han sido películas pesimistas), pero, después de todo, esta conquista de la libertad es, para el cine, bien reciente y debemos considerar también que la crudeza de las imágenes plantea problemas más arduos que la de las palabras".

Y profundizando un grado más aún, podríamos preguntarnos: ¿cómo trasladar a Sade al cine? Respuesta, hasta ahora, imposible. Nunca, en todo caso, cediendo a la tentación de un realismo totalmente inadecuado. Recorro otra vez a Barthes: "...en cada página de su obra, Sade nos da pruebas de 'irrealismo' concertado: lo que ocurre en una novela de Sade es fabuloso propiamente dicho, o sea imposible; o, para hablar con mayor exactitud, las imposibilidades del

discurso, las constricciones son desplazadas (...). Por ejemplo: en una misma escena, Sade multiplica los éxtasis del libertino más allá de toda posibilidad (...). Por ser escritor, y no autor realista, Sade elige siempre el discurso contra el referente; se coloca siempre del lado de la semiosis, no de la mimesis; lo que él 'representa' es deformado incesantemente por el sentido, y es en el nivel del sentido, no del referente, que debemos leerlo" (*Sade, Loyola, Fourier*).

¿Quién ha logrado, voluntariamente o no, trasladar al cine "el nivel del sentido" en Sade? Quizás



Como Marlowe, en *El sueño eterno*

Borowczyk (el de *Goto, la isla del amor* y *Los ritos del deseo*); más probablemente, Buñuel. Pasolini fue más audaz (en *Saló*, por supuesto): *invirtiendo* a Sade, trasladándolo a un contexto donde el "sadismo" retorna a una de sus esencias (lo inconcebible/irrepresentable del Mal), le es más fiel. Lo que, por lo que he tratado de pensar en este artículo, no es totalmente paradójico.

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

AMIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas
Correa 1916 Capital Tel. 701 - 6605

DE RIPLEY La Vereda de Enfrente llegó a su primer año

INVENTARIO MANIÁTICO

AL CUMPLIR ESTE ANIVERSARIO PENSAMOS QUE UNA MANERA DE CELEBRARLO ES DEJANDO TESTIMONIO DE LO MEJOR Y DE LO PEOR QUE EL CINE (EN SALAS, VIDEO, CABLE) OFRECIÓ EN ESTE TIEMPO. COMO SIEMPRE, ALGUNOS CUMPLIERON Y OTROS SE HICIERON LOS BURROS. INCLUIDO EL DIRECTOR.

Gustavo Costantini

Este año de la revista presencié lo que creo es un repunte de la calidad de los films de los noventa. Más búsquedas, más encuentros, más desencuentros. Entre las búsquedas, *Criaturas celestiales*, *Crash*, *Caro diario*, *Trainspotting* y *Exótica* fueron las más interesantes. Varias de ellas tratan de penetrar en el mundo de la mente de los personajes; pero no a la manera de una subjetiva o de una narración en off que cuente la película en primera persona: lo hacen a partir de reconstruir su imaginario haciéndonos mirar por el cristal por el que miran ellos. De alguna manera, formas deudoras de aquella increíble primera secuencia de *Apocalypse Now* de Coppola. *Criaturas celestiales* encuentra la forma de disociar el mundo maravilloso que las chicas protagonistas creen ver del que objetivamente contempla el espectador; *Crash* explora la sexualidad imaginaria a través de un mundo también imaginario; *Caro diario* descubre el equivalente cinematográfico del monólogo interior y de la reproducción del flujo de la conciencia; *Trainspotting* se acerca a la transmisión de una vivencia material de la experiencia de las drogas; finalmente, *Exótica* penetra en el mundo de los recuerdos y de sus perturbadoras formas de archivo (un poco como lo es el cine en su totalidad).

Entre el cine que a algunos les gusta llamar mainstream *Misión imposible* es la película más audaz y compleja de todas que este año permitió disfrutar. *Pecados capitales* fue el thriller del año, pero su clima opresivo hizo olvidar la reproducción de las tantas fórmulas sobre las cuales está construido. Por último, el reciente film de Woody Allen *Todos dicen te quiero* es el más experimental de cuantos se hayan visto últimamente (aunque su apariencia lo desmienta).

Entre los desencuentros considero que *Contra viento y marea* es la película que más los representa: una magistral actuación de la protagonista y de su amiga, un interesante trabajo con la cámara cuando ésta registra documentalmente la intimidad de los personajes pero una pretensión religiosa y un excesivo uso de algunos recursos (los constantes saltos de eje y fueras de foco que al cabo de un rato, lejos de convertirse en una revolución formal, adquiere las dimensiones de una intolerable migraña). Un film imperfecto aunque no tan aterrador como supone Roberto Pagés (ver *La vereda* 6). Por otra parte, y, si bien es cierto que cuando uno habla de las peores películas o de las más imperfectas no se remite realmente a las peores sino a las que destruyeron expectativas creadas por su realizador o por su repercusión crítica, lamentablemente debo confesar que no me agradó *Martín (Hache)*: demasiado discursiva, demasiado sentenciosa, demasiado esclarecida respecto de lo que pobremente solemos ser los tristes espectadores de estos discursos.



Pablo Valle

LO MEJOR

1. *Crash*, de David Cronenberg (cine)
2. *Fargo*, de Joel & Ethan Coen (cine)
3. *Los demonios*, de Ken Russell (estreno por cable)
4. *Trainspotting*, de Danny Boyle (cine)
5. *Documentales sobre cine norteamericano*, de Scorsese (cable)
6. *Libera me*, de Alain Cavalier (estreno por cable)
7. *Caro diario*, de Nanni Moretti (cine)
8. *Exótica*, de Atom Egoyan (estreno en video)
9. *Eva Perón*, de Juan Carlos Desanzo (cine), y *Evita, la tumba sin nombre*, de Tristán Bauer (TV)
10. *King Lear*, de Peter Brook (cable)

LO PEOR

Que no se haya podido ver por televisión *La última tentación de Cristo*, de Martin Scorsese.

Pablo Ventura

LO MEJOR

Para el balance me impuse elegir cuatro películas. Tras algunos cabildeos, no muchos, me parece injusto no mencionar un puñado de films que me gustaron lo suficiente como para no olvidarlos: *Vidas cruzadas*, *Eva Perón*, *Twister*, *Misión imposible*, *Angeles e insectos*, *Juegos de pasión*, y *Quiero decirte que te amo* fueron, en mayor o menor medida, películas enormemente disfrutables y de las que mis expertos compañeros de redacción dieron cuenta. Pero a la hora de medir amores más profundos mi corazón se reparte entre *Martín (Hache)*, *Madadayo*, *Smoke* y *Poder absoluto*.

De *Martín (Hache)* queda poco por decir; tal vez referir que en una película tan emocionante, la escena en que Dante/Poncela le desea "todo el dolor del mundo" a Martín padre/Luppi se me va hacer muy cuesta arriba sacarla de mi cabeza.

Cuando Akira Kurosawa filma *Madadayo*, semajante obra maestra, ¿no sería más sensato desear que siga filmando que ponerse a hablar de su testamento cinematográfico? Ya lo decían desde *Ran*. Probablemente, LA película. La posibilidad de experimentar sensaciones espirituales desacostumbradas. Y no estoy hablando en sentido figurado.

Smoke es una conjunción de varias maravillas: actores, guión, director. Y es una película inusual por abordar temas inusuales: el peso del humo, el recuerdo, la memoria, el olvido, el placer de narrar. Pero la escena donde Paul Benjamin/William Hurt contempla las cuatro mil fotos idénticamente distintas de Auggie/Keitel hasta encontrar, casualmente, la de su esposa fallecida para irrumpir en llanto, son de esas que rompen algo adentro, donde está nuestro propio álbum de fotos lloradas.

Para el final, *Poder absoluto*, la más fresquita en el recuerdo. Clint Eastwood confirma que, para moderno, lo clásico. Ni vanguardista ni experimental, Clint tiene la sana tozudez de aferrarse al clacisismo más absoluto. "Estamos grandes para hacer estupideces", dice Eastwood durante la película, y una frase de guión se convierte en una rotunda declaración de principios.



LO PEOR

Malo hubo mucho, la mayoría, pero tres films son particularmente nefastos.

Show-Girls es una basura, un montón de escenas deshilachadas, un mensaje pestilente, un catálogo de ruindades y bajezas donde ni siquiera las minas están buenas. A la única bella la tiran por la escalera. Insólito el suceso que tuvo una película lamentable como *Memorias de Antonia*, apañada por casi todos los medios, con su discurso dirigista e intolerante. La cantidad generosa de público revela que se me escapan cosas de este mundo.

Sé que entre los integrantes de esta revista gustó bastante, pero quiero expresar públicamente que mi bostezo mayor fue para *Crash*. Cronenberg ya se tomó demasiado en serio. Una película fría, helada en realidad, con una falta de humor absoluta y que me dejó del otro lado del vidrio.

Los sobrevivientes del paleolítico volvieron a manifestar groseramente su ignorancia, su estupidez y su aberrante ideología pidiendo la prohibición de *La última tentación de Cristo* mientras, felices, comulgaron, se confesaron, rezaron y corrieron a ver *Jesús de Nazareth*, de Franco Zeffirelli.

Eduardo Rojas

Primero lo **bueno**. Cito nombres que se amontonan en mi memoria sin orden, guiados por el principio del placer: *Martín (Hache)* o *Quiero decirte que te amo*; *Caro Diario* y *Madadayo*; al lado de *Vidas Cruzadas* o *Juegos de Pasión*. *La Reina de Shangai* junto a *Twister*.

Lo **malo** tiendo a olvidarlo pronto, tal vez por un elemental mecanismo de autodefensa. Por eso recuerdo lo más reciente: *Larry*

Flynt, *El Paciente Inglés*, *Contra Viento* y *Marea* y un horror cercano, fresquito: *Comodines*. Como dicen ellos mismos: no lo pude creer.

Pero ¡ánimo! que el año no termina todavía y se vienen cosas buenas: *Capitán Conan*, de Tavernier, y *El placer de estar contigo*, de Claude Sautet, por ejemplo. El cine, como el fútbol, siempre da revancha.

Guido Gabucci



LO MEJOR

Algunas películas para combatir los males de este mundo:

French kiss: Kasdan como uno de los autores más lúcidos de Hollywood y que filma como los grandes maestros.

Tigrero (Mika Kaurismaki), *El infierno* (Claude Chabrol) y *Les rendez-vous de París* (Eric Romher): tres joyas que algún distribuidor debería estrenar algún día.

Fargo: o la vuelta de los hermanos Coen a su mejor forma. Un relato de una austeridad y un humor inéditos en los tiempos que corren.

Crash o la obra cumbre de un autor obsesivo, oscuro y genial.

Caro Diario o una lúcida visión de la triste época en la que vivimos.

Martín (Hache), *Rapado*, *Tierra de Avellaneda* y *Graciadió* (inédito de Raúl

Perrone), como algunos pocos ejemplos de talento, humor, sensibilidad y belleza producidos en nuestro país.

(Sin embargo la película que más me gustó de todas fue la de **La vereda de enfrente**. Una especie de aventura épica que se proyecta mes a mes).

LO PEOR

El cine argentino en su conjunto (con las escasas excepciones del caso apuntadas más arriba). La acumulación insoportable de tilinguerías, torpezas y miserias varias. Una lista básica de los responsables debería incluir a Subiela, Vieyra, Galletini, Docampo Feijoó, Mosquera R., Pagliere, Orgambide, Maci, Di Salvo, Musiak, Stagnaro y Nisco.

¿Será tan fácil filmar en nuestro país?
¿Nadie lee los guiones que se financian?
¿Será alguna vez diferente?

Soledad Isola

LO MEJOR

Madadayo: Uno ya sabe que Kurosawa es un muy buen director, que filma muy bien, y que tiene mucho para decir. Pero hay momentos en donde todo se ve tan nítido, tan claro, que uno simplemente sonrío y calla humildemente ante el genio. En *Madadayo* Kurosawa retrata la simpleza de un Sabio con la grandeza de un Maestro, regalándonos una profunda reflexión de vida y una clase de excelente cine. ¡¿Qué más?!

Antes de la lluvia: Tal como cada uno lo conciba, "Dios nos habla y nos seguirá hablando a través de las cosas, queriendo enseñarnos una realidad que existe pero que nuestros ojos, por sí solos, no son capaces de ver". *Antes de la Lluvia* habla, quien quiera entender que entienda.

Cigarros/Smoke: En medio de tanto desnudo, tanto sexo, y tanta confusión sexual, *Smoke* me regaló la escena más amorosa que recuerde en años. Keitel y Hurt, mirándose sonrientes y reflexivos en una charla de café, son el retrato de los afectos profundos; esos que vale la pena cultivar, esos que nos dan sentido... *Smoke* no es un "canto a la vida", es la vida misma; y eso la hace superior.

Martín (Hache): Es un cine argentino que habla de los argentinos. Grita, golpea, sacude... Lo dice todo sin titubear. Raramente vemos nuestras luchas proyectadas en la pantalla de manera tan real, tan humana. Aristarain se refleja a sí mismo, nos refleja a nosotros, y es por eso que nos toca y nos duele. Pero vale la pena dejarse llevar.

Quiero decirte que te amo: (¡¡mm!!...) Las comedias románticas, un género sentenciado a ser bobo e insípido. ¡Total! se vende igual, las parejitas de turno irán prestas a llenar la media... Pero *Quiero decirte que te amo* no es un comedia romántica más. Tiene una lograda banda de música. La fotografía esta cuidadosamente trabajada. Los actores son Meg Ryan, Kevin Kline y Jean Reno. Y su director es Lawrence Kasdan. *Quiero decirte...* es una muy buena comedia. No es para parejitas de turno, es para parejas estables...

LO PEOR

No creo que valga la pena dedicarle mayor espacio a lo peor (con nuestra reciente lista de "clásicos para olvidar" ya nos basta y sobra), pero sí puede resultar ilustrativo señalar como ejemplo de lo que *no* se debe hacer a la taquillera *Enemigo Intimo*. Con una fortuna por presupuesto, y dos estrellas a la cabeza del elenco, no costó nada bautizarla como "el thriller del año", pero las actuaciones no convencen a nadie y el guión se quiebra por donde se lo mire.

先生

SEN SEI

MALASANGRE



El Hecho y el Comentario

Married With Children...es la serie más grosera que se hizo en el mundo televisivo (...) En TV abierta veo a Mauro Viale a mediodía. A los que lo acusan de grotesco les recomiendo ver a Mariano Grondona. Toda la TV es grotesca y previsible. Viale es interesante porque no tiene plan, la gente confiesa cosas aterradoras y no se sabe lo que va a ocurrir. En otros ciclos periódicos uno sabe que Jorge Yoma será ridículo o Fernández Mejjide equilibrada. En Viale los invitados sorprenden: Natalia dejó de pelearse a las trompadas y ahora defiende a los jubilados.

Recomendaciones de Alberto Ure para ver por TV, en Radar, 22/6

Contesta Pagés: Ure pasa, en los medios, por eximio director teatral y por tipo muy inteligente. No seré yo quien defienda a Grondona, pero decir que Viale no tiene plan es, por decir lo menos, imbécil. ¿Por qué siempre aparecen los servicios cuando es necesario embarrar la cancha sobre alguna investigación corrupta del gobierno? ¿Por qué la tortura, en Viale, es una actividad que se puede pasar por TV sin consecuencias judiciales para los torturadores? ¿Por qué Winograd grita como un marrano contra Cavallo justo cuando Cavallo grita como otro marrano, en otros programas, contra los hombres del presidente, Corach, Jassan, Kohan, Yabrán y compañía? ¿Por qué el ministro de Justicia Jassan elige el programa de Viale para defenderse cuando se deschava que estuvo mintiendo todo el tiempo sobre su relación con Yabrán?

Lo de una Natalia sorprendente porque defiende a los jubilados entra, llanamente, en el terreno de la pelotudez. Natalia estuvo en segundo plano frente a los dientes de Samantha, se peleó y tiró de las mechas luego (riéndose), ahora defiende a los jubilados y mañana cagará en el piso del estudio si se lo piden y le pagan o le aseguran pantalla. ¿Dónde está la sorpresa? Juega de cualquier cosa porque es cualquier cosa, como Yoma siempre será ridículo porque es ridículo y Fernández Mejjide se muestra equilibrada porque debe serlo, con tanta basura alrededor capaz de sacar de quicio a cualquiera, por ejemplo a mí. Todo esto para decir que Ure, eligiendo insalvables actorzuelos para canal 13, llevándolos al teatro para ver si emboca algún éxito de público, y con estas recomendaciones de tardío posmodernismo me tiene, aunque no le importe, recontrapodrido. Ahora, con las disculpas de los lectores, y más livianito, me voy a comer una pizza.

Un ex agente de la CIA contó el crimen del Che Guevara por tele

Página 12, 21/6

Mirtha, Atilio, Víctor, Guillermo, Félix, Ernesto y Osvaldo

El ex agente de la CIA Félix Rodríguez relató por televisión el cobarde asesinato al Che Guevara, del cual fue uno de los principales responsables.

¿Fue en el programa de Mauro Viale? No. Fue en el de una comunicadora finoli, torpe, ignorante, que curte una rara mezcla de ingenuidad y compromiso. Rodríguez, entonces, pudo vanagloriarse de su crimen por TV. ¿Quién lo invitó? ¿Con quiénes

compartió el espacio? ¿Por qué los invitados aceptaron compartir (partir con) con Rodríguez? ¿Es cierto que fue un invitado sorpresa? ¿Rodríguez fue invitado a instancias de Guillermo Patricio Kelly? ¿Qué relación mantiene Kelly con la producción del programa? ¿Y con la comunicadora? ¿Por qué los invitados se quedaron cuando fue presentado el invitado sorpresa? La comunicadora, dicen, miraba horrorizada a Félix Rodríguez, su invitado sorpresa. ¿Qué horrorizaba a la comunicadora? ¿Ignoraba la identidad, los antecedentes criminales de su invitado sorpresa? ¿Por qué Víctor Heredia y Atilio Álvarez se quedaron? Por respeto a la comunicadora, dicen que dijo Víctor. ¿Qué es respeto? ¿A quién respeta la comunica-

dora? ¿Víctor y Atilio no se respetan a sí mismos? ¿Víctor, que nos cantó en la Plaza de Mayo de la Dignidad de los Maestros en el Día de la Bandera, nos respeta? ¿Por qué comparte el pan con un asesino y esa comunicadora? Después de todo, ¿quién es el Che? ¿Es Ernesto Guevara, de nacionalidad argentino, guerrillero, libertario, idealista, compañero de Fidel? ¿Qué compartían el Che y Fidel? ¿O será sólo aquella imagen multiplicada en las remeras? ¿El Che existió? ¿Quién se acuerda del Che?

Osvaldo Soriano, un ángel gordo, afirma que el Che "es invencible porque es invisible. Es un alma en pena, en cenizas, deshuesada, recalcitrante. Acaso sea eso estar muerto y ser feliz".

Marisa Simon

UN ÁNGEL CAÍDO

por Eduardo Rojas

Escribo sobre James Stewart a horas de su muerte y mientras lo hago recorro los lugares comunes sobre su vida, los que yo mismo fatigaré más abajo, y pienso: ¿qué se puede decir de este hombre, cuál era su cualidad, su afable secreto que nos hace maldecir a un corazón que decidió apaciblemente dejar de latir a sus casi noventa años, en su casa de California?

¿Es necesario recordar su porte de caballero, su bonhomía, esa levedad de su presencia que lo hacía deslizarse por la pantalla de una película a otra como una continuidad, como un largo plano secuencia con distintos encuadres, que fundiera del blanco y negro al color y otra vez al blanco y negro, con directores que se alternaban detrás de la cámara para captar la imagen siempre en fuga de Jimmy, la engañosa bondad de su rostro de americano medio, la inapresable contradicción entre el bien y el mal que dormía en su interior, la que sólo el maestro Hitchcock reveló en su totalidad para que entendiéramos de una vez y para siempre que este hombre que se acaba de morir era, mentirosamente, como todos los hombres, un lugar común en sí mismo?

¿Debo hablar de sus películas? ¿Debo recordar que encarnó como nadie al uomo qualunque del New Deal Rooseveltiano? ¿Debo decir una vez más que un ángel lo salvó del suicidio para mostrarle que cada hombre era indispensable?

Por entonces Jimmy era bueno y no tenía dudas, o al menos eso parecía: la mano piadosa de Capra refrenaba en *Qué bello es vivir* la explosión de James Stewart, la locura secreta, el rencor contra el mundo carnívoro e hipócrita oculto tras la euforia de la posguerra. Después de Hiroshima y Vietnam, obvio, Capra no hubiera podido detenerlo y George Bailey-Stewart ni siquiera habría intentado el suicidio. Como

un protagonista de Bogdanovich o de Scorsese se hubiera subido a una terraza para disparar contra todos, negándose a sí mismo, privándonos de un mito.

Pero ¿por qué no recordar a la hora de su muerte la imagen del hombre bueno, la que nos emociona una y otra vez en *Música y lágrimas* o en *Caballeros sin espada*. La que descubrí una tarde de mi adolescencia, a mediados de los '60 en la sala semi vacía del Cine Español de 25 de Mayo, mi pueblo? La película se llamaba *Los malvados de Fire*

Creek y era un western dirigido por Vincent Mc Eveety, un artesano empleado de la Disney. La historia, creo recordar, copiaba a *A la hora señalada*. Jimmy era un sheriff abandonado por su pueblo cuando debía enfrentar a los forajidos; si se quiere, era también la historia de *Qué bello es vivir*. Al mismo tiempo era un padre afectuoso de hijos pequeños. Jimmy triunfaba, por supuesto, y volvía a su hogar, a su esposa y a sus hijos que le regalaban una estrella hecha con sus manos, que decía con grandes letras rústicas: "sherif". Casera, imperfecta pero sólida y duradera como el amor entre padres e hijos. Algo así era la imagen de Jimmy, era el mejor padre y

el mejor esposo del mundo, pero también escondía la sombra oscura del ángel caído, la que intuyó Capra en *Qué bello...*, la que reveló, ya lo dije, Hitchcock en su tetralogía definitiva: *La soga*, *El hombre que sabía demasiado*, *La ventana indiscreta*, *Vértigo*. Ninguno como Hitch se atrevió a tanto, ninguno maltrató y desnudó de tal manera a esta encarnación del sueño americano. Voyeur, fetichista, lo colgó de una cornisa para mostrarle el horror del vacío, del fin de las certidumbres; epígono insospechado del existencialismo entonces en boga, beatnik disfrazado de burgués.

Hitchcock lo sometió para siempre al vértigo de haberse



asomado a su propio interior, de descubrir sus miserias escondidas debajo del traje de hombre bueno, su definitiva naturaleza de hombre debajo de las alas del ángel que lo había guardado, del ángel que él mismo había creído ser hasta entonces.

Pero Hitchcock -ese demonio, es hombre bueno desde otro lugar que Jimmy- también le descubrió, como al ángel Cassiel de Wenders, la dimensión sin límites del amor humano. ¿Cómo olvidar la mirada de Jimmy recibiendo a Kim Novak irisada de luz fantasmal, un ángel ella misma, desde el fondo de un pasillo oscuro, desde más allá del tiempo, de la muerte? ¿Cómo olvidar ese travelling circular

envolviéndolos, ese abrazo piadoso, envidioso, que De Palma copiará y perseguirá mientras viva?

Nunca fue más humano, nunca fué más angélico que entonces, nunca fue más parecido a nosotros, el bueno que se animó a mirarse a fondo, el hombre del siglo.

Mientras escribo esta nota escucho, no casualmente, el Kyrie del *Réquiem* de Verdi. Las trompetas y los timbales parecen demasiado para el bueno de George Bailey, que hubiera querido un responso más sencillo. No para el ángel. Dejemos que suenen, entonces. Un redoble por Jimmy. Un ángel ha vuelto a su hogar.

A Sonia

La muerte de Robert Mitchum

FIN DE UNA ÉPOCA

Decir que el cine son las películas es una obviedad. Sin embargo, desde hace mucho tiempo pienso que, quizá, el cine sean momentos de una película, sin que ésto obligue a desdeñar la obra completa. Quiero decir que en el ojo del aficionado o del fanático (y "el alma no piensa sin una imagen", debo repetirlo) suele quedar un momento, un plano, a veces una secuencia, que resume, condensado, el sentido y la emoción que un film, un director, un actor o una actriz, han dejado para siempre.

De Robert Mitchum se pueden citar infinitas películas e infinitos momentos, de los que no estaría nunca ausente sus papeles en *Retorno al pasado*, de Tourneur, y en *El cazador oculto*, de Charles Laughton. Pero para mí, Mitchum es el de *Río sin retorno* (de Otto Preminger), *Almas perdidas* si la prefieren en la traducción argentina. Y más precisamente su aparición en esa película:

Marilyn Monroe canta semidesnuda en un tugurio de mineros excitados por su belleza y la blancura impecable de su piel. Entra Mitchum por detrás de ella, sin mirarla -¡a Marilyn!-, atraviesa la pantalla de derecha a izquierda y sale de cuadro. Marilyn sigue cantando. No hay corte de montaje, creo, y Mitchum reaparece entre la cámara y Marilyn. La atraviesa

otra vez con la misma parsimonia y el mismo desdén por esa belleza prostibularia y esos hombres jadeantes. Desaparece en la misma dirección por la que había entrado y después de unos planos de Marilyn (si la memoria no me falla) la secuencia termina.

No hubo en el cine, en todo el cine, quien pudiese transmitir, caminando, la indiferencia de Mitchum cuando algo no le interesaba. En *Río sin retorno* el espectador *siente* el desprecio del personaje hacia ese mundo donde se halla perdido su hijo. Este recuerdo se complementa con el final del film: ha peleado con Marilyn, se ha enamorado, la ha besado, ha sido traicionado, y ella ha vuelto al prostíbulo. Mitchum ha recuperado a su hijo, físicamente y también moralmente, haciéndole ver los valores de una ética en desuso. Marilyn está cantando otra vez. Mitchum entra, la saca del tablado que oficia de escenario frente a los mineros, la carga al hombro, sale, la deposita en el carro frente a su hijo, y parten para vivir juntos. Marilyn, en final de film maravilloso, tira al suelo sus zapatos de cabaretera. Fin.

Fin de una época, que Mitchum representó como pocos. La de un cine que se fue con la llegada de "los mensajes". Y la de un estilo de actuación imperecedero -consciente de una



cámara alcahueta dispuesta a delatar cualquier exceso- que terminó sucumbiendo frente a las morisquetas de los Dustin Hoffman y compañía.

Ahora que murió, todos lo elogian, pero durante décadas sólo ganó el escarnio de la mayor parte de la crítica argentina. Que con su pan se la coman. A la miopía que los alimentó, digo.

Pagés

Las flores del mal

El exorcista. Dirigida por William Friedkin. Con Ellen Burstyn y Max von Sydow. (18/7 a la 1.45 y 28/7 a las 3.00 hs., Cinemax)

Vivir y morir en Los Angeles. Dirigida por William Friedkin. Con William Petersen y Willem Dafoe. (23/7 a las 22 y 30/7 a las 20 hs., Cinecanal)

Si algún lector incuba la sospecha de que este cronista es, en realidad, el jefe de prensa de William Friedkin, allá él. Pero la emisión en su idioma original de dos de sus más altas cumbres justifican la recomendación.

Decía en el número anterior sobre *Contacto en Francia*, y sobre la obra de Friedkin en general, que el sabotaje a los géneros permitía siempre terminar haciendo otra cosa. Sobre la excelente novela de William Peter Blatty se podría haber hecho una muy buena película de terror, claro que tomándola literalmente. Expresada de manera muy clara por el ring boxístico en que se convierte la cama de la pequeña Regan en el film, Friedkin, en cambio, nos hace presenciar y compartir la lucha eterna e infinita entre el Bien y el Mal, dándole un matiz que excede el molde del film de género, terror en este caso. Una de las mejores películas de los años 70.

Si las formas del Mal es un tema recurrente en la filmografía friedkiniana (¡qué mal suena!), *Vivir y morir en Los Angeles* no hace más que confirmar la presencia de un autor de films. Lo que resulta difícil de explicar es porqué este policial, negrísimo en estructura y contenido, es omitido o murmurado a la hora de recordar grandes policiales: tal vez el hecho de que su protagonista, supuestamente un héroe, resulte la peor basura del mundo; tal vez la frontera difusa, inexistente entre el falsificador y asesino y el amoral policía que lo persigue; tal vez, finalmente, lo que resulte molesto y perturbador sea que esta pesadilla sobre un mundo en descomposición se sienta tan cierta y tan próxima.

El último Marlowe

Adiós muñeca. Dirigida por Dick Richards. Con Robert Mitchum y Charlotte Rampling. (17/7 a las 11 y 16 hs., Cine 5 de Cablevisión)

Las novelas de Raymond Chandler, al ser llevadas al cine, han tenido una suerte dispar. En manos de Howard Hawks, un gran film (*Al borde del abismo*, ver **La Vereda**... número 3); en las pezuñas de Robert Altman, un desastre absoluto (*El largo adiós*, con Elliot Gould).

Dick Richards no es un grande como Hawks pero, por suerte, tampoco es un farsante como Altman, y tuvo el buen criterio de hacer una recreación inteligente del texto y del género, y, por sobre todas las cosas, el mejor Philip Marlowe que se pudo, puede y podrá conseguir por los siglos de los siglos, Robert Mitchum, amén.

Para los amantes del cine negro, imperdible. Para aquéllos que desean empezar a bucear en las nunca seguras aguas del género, una posibilidad excelente de ver una película no muy difundida y, por ende, no muy vista.

Pablo Ventura

La barra de la esquina (1950). Dirigida por Julio Saraceni. Con Alberto Castillo y María Concepción César. (23/7 a las 16.30 hs., Space)

Uno de los últimos "dinosaurios" vivos del cine nacional (con todo el amor y respeto spielbergiano que lleva implícito el término) es Julio Saraceni. Acomodándose, a través de los años, con artesanía ejemplar a los vaivenes de nuestra industria y a la política de los distintos estudios, Saraceni supo incursionar con habilidad y libertad expresiva en el melodrama tanguero y la comedia de enredos y/o picaresca con total eficacia y asimilación de los códigos representativos de dichos géneros.

Su mejor película sigue siendo *La barra de la esquina*, donde Saraceni amalgamaba en una acuerela de grises y claroscuros urbanos tanto el tango (icono, símbolo ciudadano) como la comedia costumbrista. Este simpático film, con su arrabal porteño (la barra del café, la Boca, el sonido ronroneante del Puerto, el Riachuelo, la piba más anhelada del barrio: María Concepción César, estupenda) y la simpleza y claridad de caracterización de sus personajes secundarios -donde sobresale José Marrone con su antológica frase: "Laburás, te cansás, ¿qué ganás?-, convierten a su re-visión en un placer inesperado.

El ritmo visual-emocional impreso por el director, que no decae en ningún momento pese a sus convencionalismos evidentes, el humor diáfano, la dinámica de su diseño, el "peloteo verbal" de sus entrañables criaturas, más la presencia de, quizá, el último exponente cinematográfico (Alberto Castillo) de un género perdido para siempre, que fulguró más o menos entre 1933 y 1950 en nuestro cine, el ya mencionado melodrama tanguero, redondean un ameno y tierno espectáculo, irreplicable para el cinéfilo. Saraceni no hizo más que utilizar al "cantor de los cien (¡eso dicen!) barrios porteños", de la misma manera que en su momento Manuel Romero y Luis Bayón Herrera hicieron con Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Charlo o Mariano Mores.

Entretenida, ágil, divertida, auténtica, nostálgica y quejumbrosa como el lamento de un bandoneón, *La barra de la esquina* merece verse muchas veces, por su espontánea y aún vigente funcionalidad. Algo que Enrique Carreras olvidó en su remake de 1968 (*Los muchachos de mi barrio*), con Palito Ortega y Juan Carlos Altavista de protagonistas.

Gustavo Cabrera

(A Don Julio y a Argentina)

LA MOVIOLA

un programa de
Lilian Kovalenko

FM Clásica
(97.5)

Lunes a Viernes
18:30 Hs

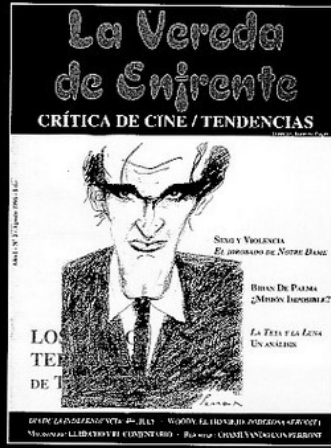
Cine y Literatura
por Gustavo Cabrera

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

N° 1, 2, 3 ó 4 — \$ 3,50

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

La Vereda de Enjente - Colección - N° 9

(Se besan)

Karen: Nunca supe que podría ser de esta manera. Nunca nadie me besó de la manera que vos lo has hecho.

Warden: ¿Nadie?

Karen: No, nadie.

Warden: ¿Ni siquiera uno, de los que has besado?

Karen: Ahora eso necesitará que te hagas una idea. ¿Cuántos piensas que han sido?

Warden: No lo sabría. ¿Me podrías dar una ligera estimación?

Karen: No sin una máquina de sumar. ¿Tenés tu máquina de sumar contigo?

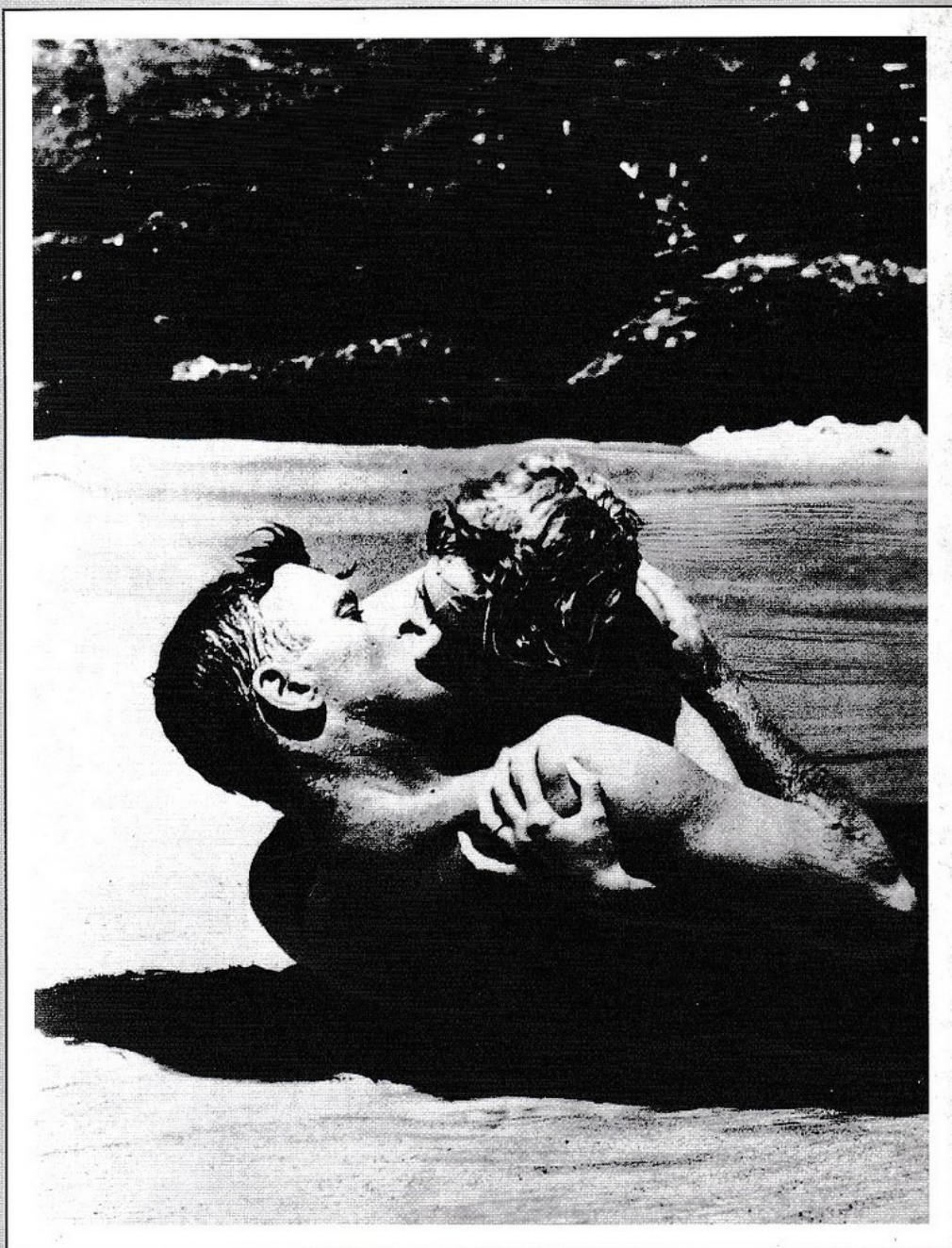
Warden: Olvidé traerla

Karen: Entonces pienso que no lo sabrás, ¿no es cierto?

(más tarde)

Warden: Karen. Escúchame. Escucha...

Karen: Ya sé, hasta que te conocí a vos nunca pensé que era posible



DE AQUÍ A LA ETERNIDAD
(FROM HERE TO ETERNITY)
DEBORAH KERR Y BURT LANCASTER
1953