

La **Pasión**
por el
CINE

La Vereda de Enirente

Año II - N° 10 - Agosto 1997 - \$ 6.-

Director: Roberto Pagés



GRACIADÍO

UN FILM DE RAUL PERRONE

**OTRO CINE
ARGENTINO**

ABEL FERRARA

EL FUNERAL

JOHN SAYLES

LONE STAR

BRANAGH

HAMLET

GREENAWAY

THE PILLOW BOOK

GRIFFIN DUNNE

MARILYN



La Vereda de Enfrente es una revista de **Hitch Publicaciones**, dirigida por **Roberto Pagés**. Asistente de dirección: **Guido Gabucci**. Con la colaboración de **Gustavo Costantini, Lucio Schwarzberg, Eduardo Rojas, Marisa Simon, Malena Mazzoni, Guido Gabucci, Pablo Ventura, Gustavo Cabrera, Julio Orione, Soledad Isola, Pablo Valle, Nicolás Artusi, Daniel Castelo, Eduardo D. Plouchuk, Fernando Brenner** 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**).

Crítica: *Graciadió* (pág. 4) - *Adictos al amor* (pág. 8) - *El funeral* (pág. 10) - *Aller simple* (pág. 13) - *Estrella solitaria* (pág. 14) - *Hamlet* (pág. 15) - *Escrito en el cuerpo* (pág. 16) - *Ceniza del paraíso* (pág. 25). **Comentarios:** *Máxima velocidad II* (pág. 19) - *Reencuentro* (pág. 19) - *Mi vida es mi vida* (pág. 20) - *24 horas* (pág. 21) - *Aquel viejo sentimiento* (pág. 21)

Notas: *El estado de las cosas* (pág. 3) - *Hombre de respeto* (pág. 5) - *Dédalo en Ituzaingó* (pág. 5) - *Benjamín dando la vuelta del perro* (pág. 7) - *Seducida y abandonada* (pág. 8) - *Sobre Aller simple* (pág. 13) - *Todo Spielberg II* (pág. 22) - *Ser industrial* (pág. 24) - *El elogio de la desmesura* (pág. 30) - *El backstage: ¿La magia perdida?* (pág. 31)

Reportajes: *Perrone y Pagés: El cine es mujer* (pág. 6)

Reflexiones: *Batman: Hero for Sale* (pág. 29)

Homenaje: *Marilyn Monroe* (pág. 33)

Dibujo: *Abel Ferrara por Perrone* (pág. 11).

Encuesta: *La furia y Comodines* (pág. 26).

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

Fotogramas: *De acá y De allá* (pág. 34) - *Tres tanos* (pág. 35)

Para mirarlas por TV: (pág. 36).

La yapa: (pág. 38).

Para coleccionar: (pág. 40)

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

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.

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: (54) (51) 81-8208

Internet: <http://www.vereda.com.ar>

E-mail: cinofilos@vereda.com.ar

EL ESTADO DE LAS COSAS

CONFIDENCIAL

Memorándum

De: LA DIRECCIÓN
A: LOS COLABORADORES

EN CONOCIMIENTO DE QUE EL NÚMERO ANTERIOR DE LA REVISTA, EL DEL PRIMER ANIVERSARIO, PROVOCÓ INTERNAMENTE ELOGIOS, MOLESTIAS Y CONSEQUENTEMENTE POLÉMICA (TAMBIÉN UNA AUSENCIA, ESPERAMOS QUE TEMPORARIA -VER *EL HECHO Y EL COMENTARIO*-), HACEMOS LLEGAR A USTEDES EL INFORME DE LA SITUACIÓN AL DÍA DE HOY, ESPERANDO SEPAN GUARDAR ABSOLUTA RESERVA SOBRE EL PARTICULAR.

CON UNA AYUDITA DE MIS AMIGOS

Pagés se vino con ayuda. No vale, así cualquiera. Yo esperaba leer la mejor crítica de *Poder absoluto* y él aprovechó para tirarle la bronca a cuanto cristiano (y judío, y musulmán) tuviera cerca. Había que pegarle palos a Menem, al radicalismo, al Frepaso, la clase media, los colegas de la crítica y la delantera de Argentinos Juniors en el Metropolitano del 96. Cobramos todos. Pero resulta que no se vino solo, se trajo al hermano que fuma. ¿Por qué no te animás vos solo si sos tan macho, eh? (Yo sé que se anima y ahí viene, arremangándose, se ve que andaba con ganas).

Creo que al generalizar el reparto de mamporros, Roberto adjudica demasiadas culpas demasiado pronto. No estoy seguro de

que hayamos cambiado el indulto por una yogurtera, tal vez es así, simplemente no estoy seguro. Creo que la realidad es más compleja y que dentro de la chatura y la podredumbre en que vivimos hay algunos matices, alguna lucecita que Roberto elige ignorar.

Por otra parte, si vamos a repartir culpas hagámoslo según el mérito e incluyéndonos todos, de lo contrario queda la impresión de que sólo unos pocos justos pueden tirar piedras.

La nota contiene algunos de los sarcasmos más perfectos, brutales y seguramente justificados, que he leído en mucho tiempo. Pero van dirigidos a personajes menores que no están a la altura de la película de Eastwood ni de la complejidad de los problemas que plantea el artículo.

Es esta desmesura típica de Roberto, la misma que posibilita la belleza de sus mejores críticas (ver, por ejemplo: *Los*

Recuperadores o *Primer Tango en Madrid*), la que esta vez me hizo saltar como leche hervida, sintiéndome involucrado de una manera confusa en el desafío que planteaba.

Confusamente también, siento que al haberse puesto al lado de Eastwoodt armó una pelea despereja. Pero ya es tarde. El duelo es inevitable. Estoy parado en el medio de la calle polvorienta, las manos cerca de la cintura, alerta. Se abre la puerta batiente del Saloon, veo la silueta inconfundible de Pagés, el sol brillando sobre sus gruesos anteojos. Este miope es pan comido. Pero ¿quién es ese rubio alto y flaco, de sombrero ladeado que aparece junto a él? No hay dudas, es Clint. Así no, estos dos me van a cagar a tiros. Me tiemblan las piernas. Es demasiado tarde. Por el costado del ojo veo al funebrero que se acerca corriendo a tomarme las medidas para el ataúd.

Eduardo Rojas

POR LAS PALABRAS

"Qué pena de las palabras que se callaron / Y aquellas que pronunciadas están perdidas / Qué pena de primavera sin flor ni canto / Qué pena de algún verano sin golondrinas", dice una canción popular mexicana que me parece muy a propósito para hablar del diálogo Pagés-Schwarzberg que, justamente, lo que hace es alejar para siempre las penas.

Veía el rejunte de abyecciones con el que Mauro Viale muestra, con tan desvergonzada franqueza, lo que es hoy la Argentina y pensaba en qué pena de esas palabras que no se callan (y aquellas que pronunciadas sí que están perdidas) y pensaba en estas otras palabras de Lucio y Roberto, que salen de no sé donde pero gracias que han sido dichas, gracias que no se callaron.

En esas palabras está lo que me importa de **La vereda de enfrente**: poder sentir que nos reunimos en un lugar -isla de naufragos, torre de marfil, caverna paleolítica- donde no hay pena por haber callado, nadie se arrepiente de lo que dijo y se habla de lo que hay que hablar: de la belleza en sus infinitas e inabarcables secuencias, es decir, lo más complejo, y de lo que está bien y de lo que está mal, es decir, lo más sencillo (pero también, lo más difícil).

Y este es mi saludo a quienes se atreven, nos atrevemos, a hacerlo.

Que alguna vez en la Argentina podamos dejar de decir: "Qué pena de las estrellas que se apagaron / en medio de alguna noche mal encendida."

Julio Orione

Advierto el tono zumbón que pretendió Rojas y sin embargo pienso que está molesto. Hasta se puede rastrear en su confesión: "es esta desmesura típica de Roberto (...) la que esta vez me hizo saltar como leche hervida, sintiéndome involucrado de una manera confusa en el desafío que planteaba". Quizá hubiese sido mejor que Eduardo aclare su confusión, qué resorte suyo toqué.

En todo caso hay un par de cosas que no quiero dejar pasar. Rojas olvida los primeros años del menemismo, poco después del indulto: una repetición patética de la plata dulce de la dictadura. Nuevos viajes al exterior, miles de porquerías importadas, boom de ventas en electrodomésticos (por eso usé la palabra yogurtera, signo del objeto al pedo). Traducido: 60% de imagen positiva para Menem y Cavallo (que diez años antes había -"progresista" el hombre-, socializado la deuda externa) y un clima de "ahora sí" la Argentina Potencia, el Primer Mundo, reflejado en Menem de pantalón corto, jugando al básquet, al fútbol, a la bolita. De todo esto se da cuenta ahora una parte de la sociedad: paseábamos, comprábamos, teníamos relaciones carnales y nos rompían el upite: desocupación, sueldos bajos, nuevos pobres, miseria, y todo -comunicaciones, luz, gas, petróleo, etc.- vendido y a cantarle a Gardel. Otra: No compro el discurso del poder que dice que todos somos en parte culpables. Si somos todos no hay ninguno, y ese pan no se come en mi mesa. Y si bien no soy "un justo", como pretende Rojas, seguiré tirando todas las piedras que considere necesarias. No compro, ni compré, *La historia oficial*, esa autocomplacencia de los años '80, que dice: "tengo un torturador y asesino en casa (el país) pero soy tan ingenua (la profesora de historia, más prototípica imposible) que no me di cuenta". No soy tan ingenuo y tampoco tan pelotudo.

Pagés

PERRO MUNDO

por Eduardo Rojas

"Y el sonido de cuanto durmiendo vive en el sitio de la libertad y el misterio"
(César Vallejo. Escrito a cada instante)

Leopoldo Panero

Los techos de Buenos Aires son feos, "cuadrados, blancos, con los tanques de agua puestos al voleo, diferentes a los de Madrid", le decía Martín Hache a su padre en la película de Aristarain. Los techos suburbanos que asoman en la película de Raúl Perrone son más que feos, son tristes; los tanques de agua están empapados de la tristeza de la pampa que está -escondida, olvidada- debajo. El blues suburbano que filma Perrone, que pinta Perrone, que canta Perrone, es el eco de un mundo extraño pero curiosamente familiar. Un mundo cerrado -me resisto a decir claustrofóbico- en donde deambulan adolescentes sin destino, seres de una inocencia angelical. El tema de los ángeles y del cielo aparece una y otra vez en las películas, en los dibujos de Perrone; así sea disimulado en el cielo de la rayuela según Cortázar. El cielo, todo lo que está arriba, acosa a los personajes; las nubes corren empujándose, un rumor de tormenta retumba en todos los exteriores (notable, riquísima banda de sonido que se independiza de la imagen contando otra historia). De arriba

viene la amenaza de "el cana" que controla toda posible salida. La cámara encuadra a los personajes en ángulos imposibles, extraños, dejando sus cabezas perdidas a ras del suelo y deteniéndose en los techos, las paredes descascaradas, los televisores solitarios en sus púlpitos metálicos. Sin embargo, por encima de Gus mientras confiesa su "macana" a sus padres invisibles, está la estampita de San José, y arriba previsiblemente irá la tía Ema, mentada por Pao y su prima. Una tía invisible como todos los adultos; una virgen a punto de morir, de

escaparse del mundo de abajo por la única vía posible: la inocencia.

El arriba y el abajo son las elecciones concebibles en *Graciadió*. Al ras de la tierra todo se reduce a dar vueltas por un mundo pequeño, familiar y sin salidas. Arriba está lo distinto, la amenaza, la tormenta que se insinúa como el anuncio de algún cambio apocalíptico. Pero también la esperanza de Gus, Pao y el Mendo, estos seres entrañables que al final amagan un vuelo corto como sus certidumbres.

La elección de Perrone es clara: él se queda abajo, en el mundo que conoce, y esa elección, esa mirada, tienen



Violeta Naón (Pao) y Gustavo Prone (Gus) al fondo

la virtud de descubrir un mundo, el del suburbio, que está latente y olvidado para cualquier visión oficial, sea de la política o el arte, pero que puja por manifestarse con la insistencia de lo que se resiste a morir. El suburbio según Perrone es el subsuelo de la patria sometida, como podría decir Cooke en esta época; un territorio arrasado y extraño que hace recordar por momentos a antecedentes tan distintos como *Rapado* de Martín Rejtman, *Invasión* de Hugo Santiago o incluso *El Eternauta* de Oesterheld. Pero la visión de Perrone, su cámara, es de ahí, de ese

suburbio, de una manera tan íntima como no recuerdo otra en el cine argentino. *Dársena Sur*, el notable documental de Pablo Reyero con el que *Graciadió* tiene igualmente muchos puntos en común, también retrata personajes y paisajes parecidos, pero Reyero sabe que no es de ahí y tiene la suficiente discreción como para penetrar ese mundo sin que sus habitantes lo noten. La cámara de Perrone, en cambio, es desvergonzadamente subjetiva porque está en su casa. A veces se ubica en el lugar del televisor, otras en el de los padres y, en una escena inolvidable, es la misma Pao, y Gus la acaricia y

la ama como todavía es posible en el perro mundo del suburbio, lejos de este nuestro primer mundo de importación, la patria tilinga de Menem y Versace.

Argentina, 1997. Dirigida por Raúl Perrone. Guión de Raúl Perrone y Roberto Barandalla. Con Gustavo Prone, Violeta Naón, Mauro Achuler, Carlos Briolotti, Micaela Abidor, Gabriel Levy, Félix Tornquist, Axel Kutchevatsky, Lisandro Ruiz y Carlos Bartaburu. Participaciones especiales de Adrián Otero, Ruso Vereá, Adrián Dargelos, Horacio Embón e Iván Noble. Fotografía de Sepe Sayas. Música de Martín Méndez. Montaje de Benjamín Ávila. Sonido de Gustavo "Chus" Triviño.

Graciadió se estrena el 22 de agosto en el cine Lorea, en función trasnoche. A partir de allí se la podrá ver todos los viernes y sábado en ese mismo horario.

Hombre de respeto

El cielo es azul y las nubes blanquísimas sobre los techos bajos de Ituzaiingó. Hay ruidos de tormenta, sin embargo, como en *La última ola*. De tormenta interior. De cachetazos que cruzan el aire y pegan en la cara y duelen en el alma.

No hay quien pinte el suburbio en el cine argentino como Perrone, salvo Favio. Ese mundo vasto y misterioso y complejo que la pequeña burguesía mira con susto y con incompreensión, o quizá con incompreensión porque lo asusta. Como apunta bien Rojas, Perrone está en su casa y -agregó- lejos -intelectual, estética y moralmente- del ojo tilingo que casi vomita frente a la exaltación de *Gatica, el mono*, cuando Favio les había dado tantas satisfacciones con la disección de las vidas pueblerinas en sus films de los sesenta.

Graciadió es circular, perro que se muerde la cola, calesita que siempre rueda las mismas canciones, bolita cachuza, pelota que va y vuelve. Un círculo del infierno del que sólo se sale hacia arriba, como señala Simon acá al lado. Hay dos "arriba", sin embargo. Una ley burocrática, institucional, representada en el policía -Gus, Pao y el Mendo podrían terminar acribillados, o destrozados por el tren en cualquiera de sus huidas cotidianas-, y otra Ley, superior, religiosa si les gusta, espacio de un hogar intuitivamente re-conocido por los tres ángeles caídos: Pao, Gus y el Mendo no dejan nunca de mirar hacia el cielo.

La circularidad de *Graciadió* es atroz porque no avanza nunca en espiral, ascendiendo. Es una circularidad plana, de repeticiones, de hechos vividos como una letanía reiterada. Caminar, robar, bailar, escapar, mirar (televisión), son los hechos de las horas y los días. A veces el amor, que trae complicaciones. A veces el sexo, separado de aquél. Un camino que se hace mito de Sisifo: cargar una piedra (un televisor) una y otra vez para poder seguir sobreviviendo.

Como en *Angeles*, otra película de Perrone, hasta el final hay ilusiones de fuga: conseguir trabajo, el amor, ser Sandro, vivir en Jamaica, cantar y bailar. Como si estuviese cercada (lo está), como si fuese un depósito donde el poder ha abandonado a esos chicos que no le sirven para nada, Ituzaiingó deviene en signo y símbolo de una Argentina que no figura ni a placé en los intereses de los mandras ricos e impunes. Came de cañón, justificación de la policía, mirados de reojo por las capas medias de la sociedad (como si fuesen los culpables de lo que le roban otros), Gus, Pao y el Mendo revolotean en círculo como pájaros que han perdido el sentido de la orientación. Quizá por eso la insistencia por mirar hacia arriba, como buscando el rumbo que les han robado. Quizá por eso, la pregunta del Mendo (¿y nosotros dónde estamos parados?). Quizá por eso, también, el ascenso final, como única salida de un infierno del cual no tienen la llave.

Alguien tenía que rescatarlos y ese alguien es Perrone. Lo ha hecho con humor, comprensión y piedad, y a falta de otra cosa los ha dotado con el don de la Gracia. Los ha tratado con respeto ("a mí se me va a respetar, carajo", es el leit-motiv de *Gatica* según Favio) y los ha rescatado del olvido, para una memoria argentina que anda distraída. Estas líneas que escribimos entre todos no son más que un intento de rescatar a Perrone de entre la maraña del negocio cinematográfico. Sabemos que la cultura oficial también anda desatenta, tan alerta como está con comodines y acomodados.

Roberto Pagés

Dédalo en Ituzaiingó

El rey Minos necesitaba un lugar donde encerrar al Minotauro, por eso le encargó a Dédalo la construcción de un laberinto. Con la ayuda de su hijo Ícaro, Dédalo levantó las paredes del intrincado laberinto.

Cuando la tarea estuvo terminada ya no pudieron salir, quedaron prisioneros.

Dédalo preparó unas alas de plumas que, pegadas al cuerpo con cera, les permitirían salir volando del laberinto. Antes de salir, Dédalo le advirtió a su hijo que no se acercara al sol.

Impulsados por las alas se elevaron y dejaron atrás el laberinto de Creta. Ícaro, ya en el aire y feliz, desobedeció a su padre, se acercó demasiado al sol que fundió la cera y cayó al mar.

Graciadió reactualiza el mito de Dédalo e Ícaro. Convoca múltiples sentidos y los contextualiza "del lado de acá", del de Pao, Gus, el Mendo. Ituzaiingó: un laberinto rojo como el infierno, donde los chicos corren, saltan el portón, escapan de la mirada ominosa y omnipresente del "cana". Los adultos están ausentes, salvo para la bofetada. "Si te golpeás, cobrás". Son excluidos, huérfanos. No tienen trabajo. La TV, los amigos, la música, no bastan para sobrellevar tanto tedio.

Caminan, juegan, corren, sueñan, se aman, y llegan a la misma esquina. Miran el cielo. "¿Y nosotros dónde estamos parados?", pregunta el Mendo. En el laberinto, del que sólo se sale por elevación.

Perrone, El Dédalo de Ituzaiingó, más curtido, sabio y advertido de la fragilidad de la cera, fijó las alas a sus hijos con una materia noble e imperecedera: la piedad. ¡Graciadió!

Marisa Simon

EL CINE ES MUJER

¿Cómo es eso que una película es una mina?

Digo siempre eso por el tema de la calentura, de la pasión. Necesito "avanzarla" todo el tiempo, enamorarla todo el puto tiempo, esa es la comparación que hago de una mina con el cine. No hay más que eso.

También la película te enamora a vos...

Por eso también la comparo con una mina porque tiene que haber un juego de seducción, es un dar y recibir, no uso guiones y entonces todos los días la voy descubriendo a la película, es como tratar de seducirla y a la vez de sorprenderme. En el momento de filmar me parece que es así, un encantamiento todo el tiempo y también con puteadas, broncas, no querer filmar nunca más, lo de siempre...

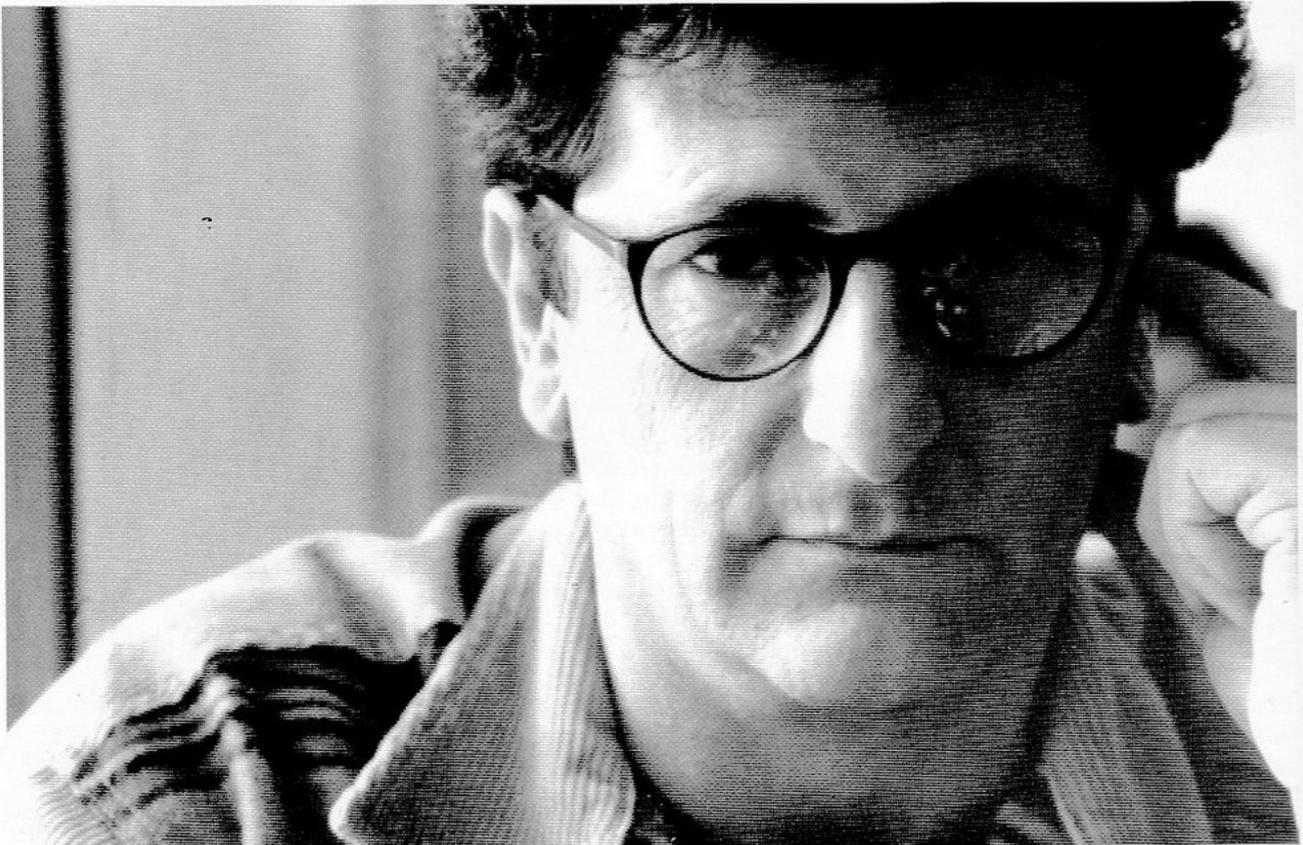
Onetti decía que algunos tienen con la literatura una relación matrimonial, y otros como si fuese una amante...

Está bien, me gusta, es una amante. Con mi mujer no discuto tanto ni me enoja tanto. También es un amor enfermo, es estar esperando para filmar y cuando está llegando el equipo decir la puta madre yo no quiero ver a nadie, y están llegando, empiezan a bajar las valijas y no podés echarte atrás, entonces es empezar a imaginarte cómo lo cambiás y ponés la cámara, loco, y ya está, está otra vez la pasión y la locura. Me parece que el cine es una calentura constante, el descubrir a cada momento cada cosa, poner una cámara como si fuese un polvo.

Para los estándares de la industria puede ser caótico. Para nosotros no lo es, tiene una coherencia interna. ¿Vos cómo lo ves?

No, es totalmente intuitivo. Nunca sé qué va a pasar después de una escena, puedo tener un plan de rodaje un día y cambiarlo porque ya estaba aburrido desde la noche anterior de lo que iba a hacer al otro día. Puede

Perrone piensa



ser caótico, puede ser que la piense en la improvisación total y yo digo que es medidamente y estudiadamente improvisado todo. Nada es como parece. Lo que no me gusta es cuando hay mucha obviedad, cuando veo una película y me imagino cada escena que sigue. Me parece que en lo que yo hago el espectador no sabe qué va a pasar después. Para mí el cine es como la vida, donde no te preparan para ciertas cosas. Creo que al espectador yo no lo preparo para lo que va a venir:

¿Qué puntos en común ves en tus películas?

El único punto en común que pueden tener es el tema de las obsesiones, las amistades, los desencuentros, las soledades. Son siempre los mismos temas con distintas caras, y en algunos casos las mismas caras. Creo que en muchos casos soy los tipos que están ahí, repiten lo que yo digo, en cierta forma soy yo en las películas.

También está la vida cotidiana y algo superior que salva a los personajes, como una cosa religiosa...

No, no, no, yo no tengo nada que ver con la religión. Vos decís por lo de "diosito querido" en Labios de churrasco y en este caso porque los pibes son elevados.

Tienen que ver con la religión, no con lo clerical, con un espíritu religioso.

En realidad lo que quiero hacer es un cine personal y desde un lugar. Si conozco por el cine de otros a Portland, Seattle, Illinois, ¿por qué no hay un cine de acá? Acá hablamos del barrio y te ponen un pelotudo hablando en la Recoleta, un boludo recitando poemas cuando los boludos ahí no recitan poemas. ¿Por qué no los puede recitar en Quilmes, Castelar, Merlo? El cielo de ahí lo veo todos los días y ahí es cuando las

nubes me vuelven loco, me parecen maravillosas y voy y las filmo con mi camarita. Quizá no haya un trasfondo tan celestial sino que es más plástico... Te voy a tirar a la mierda toda tu teoría, pero no importa.

Yo te voy a tirar a la mierda la tuya, para eso el crítico soy yo.

Está bien. Esa es tu labor.

Entiendo que el nacimiento de lo que hacés esté ahí, en la cuestión plástica, en ver esas nubes y sacar tus fotos con tus ojos, pero después eso lo armás de una manera y empieza a tener un sentido. Yo veo el que veo.

No le tengo miedo al ridículo y nunca se lo tuve porque siempre digo que las películas que hago están al borde del precipicio, y cuando digo voy a poner un tipo arriba del techo jamás pienso en las reglas del cine, ¿por qué está el tipo arriba del techo?: qué carajo me importa por qué está arriba del techo. No me pregunto por qué. Lo pongo arriba del techo y se acabó.

¿Por qué nunca hay gente en Ituzaingó?

Nunca hay gente en ningún lado para mí. Hay personas, algunas personas. Siempre pensé que más de dos personas es una multitud. No podría haber hecho, por ejemplo, la secuencia de la caminata del pibe, en Graciadió, con gente. No podría haberla hecho. Porque para mí no tiene la misma poesía que tiene esa persona caminando sola por la calle. Es una cuestión poética. En realidad, cuanto menos gente me parece que es mejor.

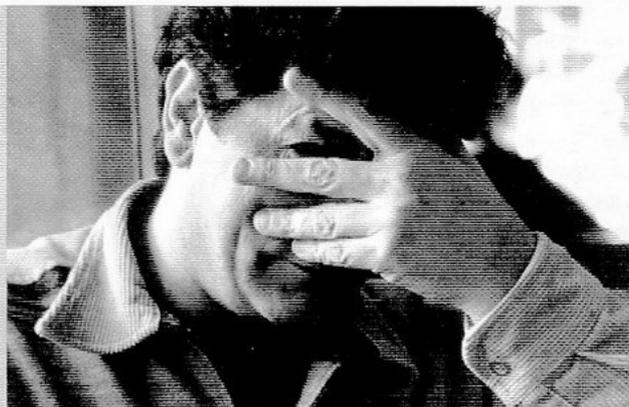
Fotos: Benjamín Ávila

Benjamín dando la vuelta del perro

Benjamín Ávila es, desde hace unos números, fotógrafo de **La Vereda de Enfrente**. Llegó como amigo de Perrone y editor de sus películas. También es un tipo querible, con una particularidad casi ausente en los tiempos miserables que corren el alma: es talentoso con un talento a disposición de los otros. Ofrece. Da. Digo: el engreimiento no forma parte de su estar en el mundo. Tiene un medimetro que resume en *Mateo* cuando invita a verlo, primer premio en Villa Gessell, y su cámara y su sentido del tiempo son los exactos para contar una historia de patética soledad. Y ahora ha hecho *Dando la vuelta del Perro*, un documental sobre Perrone, y abandona la meticulosidad casi geométrica del encuadre de su film anterior para sumergirse de cabeza en el mundo de Perrone, es decir, en la estética de Perrone.

Cualquier presunto avispado hablaría de plagio o robo. Algún petulante señalaría la similitud entre el cine de Perrone y este documental de Ávila que lo refleja. Pero lo de Benjamín es otra cosa. Es captura de una esencia. Ojo avizor que pesca aquí y allá fragmentos, palabras, sonidos, detalles, de un estilo. De un espíritu, entonces.

Benjamín y su película son el espejo que Perrone puede colgar tranquilo en cualquier lugar de su casa. Mirándolo, se verá. Se reconocerá. Y verá, también, detrás del vidrio pulido, a Benjamín, su amigo. Que ha elegido mostrarse mostrando al otro que es, a su vez, su propio espejo.



Perrone espía

Pagés

LOS VENGADORES

por Guido Gabucci

Hay películas mediocres que olvidamos al salir de la cueva-cine y que nunca nos molestaremos en recordar. Hay grandes obras maestras que nos arrinconan con su inmensa belleza y nos inhiben para escribir una mínima línea. Hay, también, films que nos hacen picar el culo de tal manera que no queda otra salida que sentarse y escribir. Films que nos entusiasman para volver una y otra vez sobre ellos. *Adictos al amor* pertenece a esta última categoría.

La ópera prima de Griffin Dunne desborda inteligencia por los cuatro costados de la pantalla. Es un relato engañoso que muestra las cartas de a poco. Es un obra insólita en estos tiempos de golpes de (de)efectos especiales.

Sam se dedica a escrutar las estrellas. Puede predecir con asombrosa anticipación la creación de una supernova. También mira todos los mediodías a su novia que trabaja en un parque. Lo que no puede "ver" (a pesar de los elementos técnicos que tiene a su alrededor y que facilitan esa actividad) es la insatisfacción de su novia. Sus deseos de cambiar de lugar (y de hombre).

Maggie, por su parte, fue abandonada y dedica su existencia a concretar la venganza que le calme el corazón. Que le endulce los días. Anton, el ex-novio de Maggie, se cruza con Linda, la ex-novia de Sam. Y así, mientras los nuevos amantes se unen en una melosa convivencia, nuestros héroes, Sam y Maggie, se juntan en las sombras para contraatacar.

Adictos al amor pone en juego algunas ideas que la transforman en una película importante. Todo el film gira sobre la idea del

pecado y de la culpa. Los males de Maggie y de Sam se deben a la conducta miserable de Anton, el viejo amor de ella. Este "pecador" no se detiene ante nada para conseguir lo que quiere. Pero el "castigo" llega. Hay dos ángeles que claman por venganza. En una escena desopilante, terrible y patética, Anton se arrodilla, dice "cuánto hace que no lo hago" y arremete con un sentido rezo del padrenuestro. Como en *Cabo de miedo* (la lista de obras de Scorsese podría ser bastante más amplia) un error del pasado, una mala acción provoca una serie de hechos que se desploman sobre quien cometió el mal. Anton debe pagar y su calvario personal le sirve para redimir sus culpas. De paso, en el final de su odisea, encuentra el amor verdadero.

Esta es, asimismo, una película sobre el acto de mirar. Maggie y Sam logran ser dos directores-guionistas que espían como avanza su película. Todo el tiempo alguien mira o es mirado, se proyectan imágenes sobre una pared y se escucha la voz de los felices novios. Esta película casera (que en un gran momento vuelve a un



Seducida y seductora

Seducida y abandonada

Por los caprichos de la distribución local, se estrenaron en pocas semanas dos películas protagonizadas por Meg Ryan. En *French kiss* y en *Adictos al amor*, Meg es abandonada. Humillada. En las dos películas busca con desesperación recuperar lo que alguna vez fue suyo. En ambos films no lo consigue y otro amor se cruza en su camino. Pero sus actuaciones son muy diferentes entre sí. Con Kasdan se convirtió en una dulce y torpe novia abandonada. En un derroche de comedia física y miradas tiernas. En manos de Dunne su personaje tiene una enorme coraza que la protege del exterior. Una dureza graciosa (en la anécdota del perro) o terrible (en su comportamiento con Anton). En las dos películas Meg está luminosa. Inalcanzable. Celestial.

El único detalle es que los dos directores parten de la idea que existe un hombre que abandonaría a la dulce Meg. Algo que suena no muy creíble. ¿Quién se atrevería a dejarla? Yo (desde la butaca) no.

G.G.



La lente del cine para ver la vida y el amor

estado anterior del cine: el radioteatro) les exige a los personajes abandonar sus lugares de espectadores y enfrentar lo que provocó ese "film" realizado por ellos mismos.

El cine está presente, también, en la evidente cinefilia del director. Hay referencias claras al cine de Scorsese (sobre todo en los primeros minutos), una "ventana indiscreta" que se invierte y se proyecta y, como bien señaló el compañero Eduardo Rojas, una sutil alusión a *Vértigo* y el tema del doble. Aparecen relaciones muy directas con *Después de hora* (de la que Dunne fue productor y protagonista). El sufrimiento de Anton tiene todo lo brutal e inentendible que recorría el camino de Paul Hackett por el Soho en esa obra maestra de Scorsese. Incluso termina de la misma manera: enyesado. Comparten ambos personajes el pecado original de sus sufrimientos y es el de la mentira. Toda esta cinefilia está elaborada por la mirada personal del director y en ningún momento se convierte en robo o plagio.

Finalmente es una película que roza la idea de la transformación, la idea del cambio. Sam empieza el film como la encarnación de un romántico almibarado y termina descargando su furia verbal (en una escena terrible) sobre un confundido Anton. Maggie tendrá un viaje opuesto. De la dureza al cariño, de la amargura al

amor. Película simétrica con sus personajes, resguarda a los otros dos integrantes de este cuarteto y ellos también llegan al final de sus caminos siendo distintos. Anton descubre la verdad del amor y Linda asume (dejando descansar a su padre) su situación amorosa.

Engañosa comedia romántica, *Adictos al amor* es una negra y bella declaración de amor: a las mujeres, a los hombres, y a ese ojo inmenso y único que es el cine.

Addicted to love. EE.UU., 1997. Dirigida por Griffin Dunne. Guión de Robert Gordon. Con Meg Ryan, Matthew Broderick, Kelly Preston y Tcheke Karyo. Fotografía de Andrew Dunn. Música de Rachel Portman. Montaje de Elizabeth Kling. Distribuida por Warner Bros.

CINÉFILOS

*Una newsletter gratuita de
La vereda de enfrente digital*

RENOVACIÓN SEMANAL

*Solicite su envío a la dirección:
cinofilos@vereda.com.ar*

FLASHBACK

por Eduardo D. Plouchuk



La mirada perdida de Walken

Personajes están siempre en el límite, aun el Frank White (Christopher Walken) de *El Rey de Nueva York*, pese a su formalidad y aparente autocontrol. A la vez, y curiosamente, elige narrar prescindiendo del recurso, del mecanismo, de proyección-identificación del espectador, ya sea porque utiliza una puesta "objetiva", distanciándose y distanciando emocionalmente al espectador de los avatares de la fábula y de la suerte corrida por sus personajes, o bien por la fuerte carga de amoralidad de los mismos que esteriliza todo intento de identificación con ellos. La excepción a esta regla es *Un maldito policía* (punto de vista subjetivo de Harvey Keitel durante todo el film), que nos condiciona fatalmente a com-padecer y sufrir la trama junto al mal detective, más allá de los disvalores morales que desde la perspectiva de lo políticamente correcto conlleva el protagonista. La otra excepción es *Body Snatchers*, película de encargo realizada dentro de un formato clásico. El distanciamiento deliberado del director con la trama fue paradigmático en Bresson, pero su cine no era físico sino metafísico, de estilo trascendental, como apuntara Paul Schrader. La ausencia deliberada de verosimilitud estaba dada desde la puesta en escena, ascética, despojada, con un estilo documental enrarecido en el que lo cotidiano no terminaba de completarse.

Ferrara no parece comulgar con ese estilo, ni en lo temático ni en lo formal. En su cine hay actuación en el sentido dramático tradicional y, a la inversa, su cine no es religioso en el sentido tradicional. Al contrario de dos directores católicos como Scorsese y Friedkin, en su obra no está la pugna entre dos mundos (el bien y el mal); hay, en todo caso, una indiferenciación entre estos mundos.

Para ser fiel al estilo de Abel Ferrara hay que ir directo al grano. *El funeral*, su último film, es una película fallida. Veamos por qué.

El cine de Ferrara es un cine de lo físico, de acción física; sus personajes

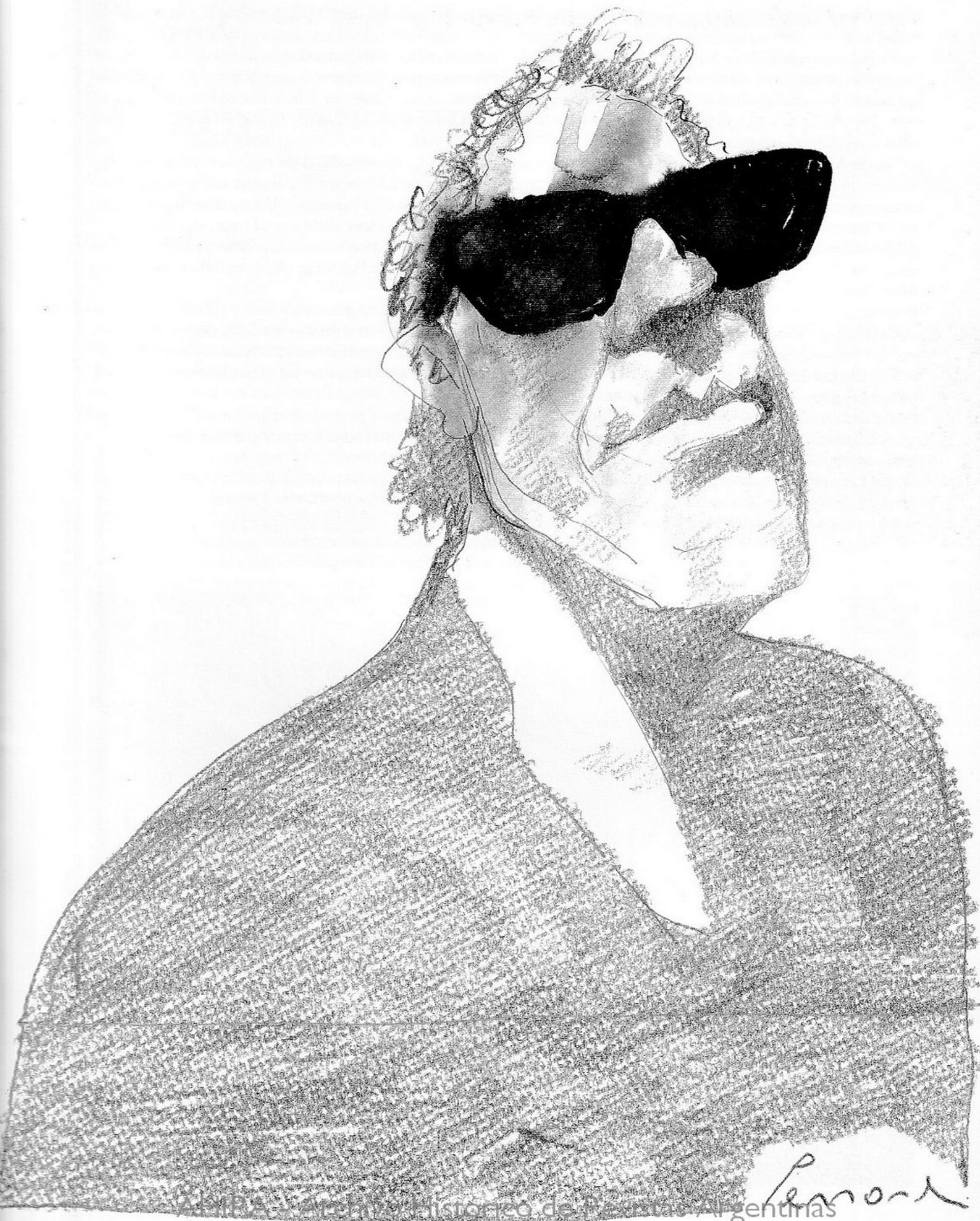
Los elementos religiosos (crucifijos, santos, imágenes) no tienen el recorrido "clásico" de la construcción iconográfica sino que aparecen más como parte del decorado; no actúan dramáticamente en la fábula en relación con los personajes. No hay misterio (mística) en el mundo ficcional de Ferrara, las cosas son como las vemos, las cosas son como son.

La eficacia de Ferrara, la fortaleza de su obra, entonces, radica en la entidad "física" de su cine, en el vértigo narrativo y en la apuesta extrema de poner a los personajes en situaciones límites permanentemente. Situaciones de las que no podrán escapar ni intentarán hacerlo, sabiendo que inexorable, fatalmente, les espera la muerte al final del camino.

Por otro lado, sus películas desconocen el origen, el pasado de los personajes. Deliberadamente, Ferrara nos escamotea esa información porque no interesa para el desarrollo de la trama. Sus historias se despliegan en el presente, salvo *Climax* (su primer film por encargo), aunque también en ese caso el pasado del protagonista es contingente para el progreso de la fábula. En cambio, *El funeral* invierte ese orden narrativo temporal. Ferrara elige comenzar la historia desde el final, con el velorio de Johnny, y el film está estructurado en gran parte de su desarrollo como un extenso flashback que narra la vida de los tres hermanos (Johnny es el menor) desde la infancia hasta el presente. En esta elección radica la debilidad del film.

Por primera vez en una película de Ferrara el pasado de los personajes adquiere importancia, a punto de justificar el desenlace. Y Ferrara no parece sentirse cómodo en este nuevo escenario. El film deviene en un enigma: ¿quién asesinó a Johnny y por qué? No siendo posible identificarnos ni moral ni emocionalmente con este personaje, ni con ningún otro, resulta poco atractivo develar el enigma, interesa muy poco la suerte de Johnny.

La trama desarrolla una anodina historia de gangsters o, mejor, mafiosos de poca monta que trabajan para un sindicato en los años cuarenta. Los tres hermanos, Ray (Walken), Chez (Chris Penn) y Johnny (Vincent Gallo) son parte de esta banda. Las vinculaciones de Johnny con el partido comunista norteamericano resultan pueriles ya que parece ligado más para levantarse minas que por convicciones políticas. Ferrara incurre varias veces en el subrayado (imágenes comentadas por el diálogo) cuando pretende dar una semblanza de Chez acerca de



Leonard

su personalidad violenta y su locura no siempre contenida. Son vastas las secuencias que manifiestan la violencia de Chez y los comentarios que enuncian los integrantes del clan familiar en ese sentido. Se insiste, también, con el hecho de haber heredado ese carácter de su padre (también con un pasado mafioso).

Sin confiar en esta sobreabundancia de información, Ferrara remata con la secuencia del baño. Mientras nos muestra a Chez dándose un baño de inmersión y evocando, mediante un racconto, el suicidio de su padre, hace un plano detalle de una navaja apoyada en el borde de la bañera, sobrecargando de sentido la escena y presagiando o adelantando información acerca del desenlace del film. Para colmo de males, al peor estilo de las novelas de enigmas a lo Agatha Christie, cuando Ray cree haber dado con el asesino de su hermano, al que piensa vengar, (parecía no quedar dudas sobre el criminal), Ferrara nos cambia gato por liebre.

El funeral es una película sombría, por largos momentos tediosa, incapaz de apartarse de las convenciones del género al no dejar lugar común sin citar. Los personajes están contruidos apelando al trazo grueso (son estereotipos; no arquetipos de los que se alimenta el buen cine). Podríamos situarla al final de una serie formada por *Un maldito policía* (1990) y *Juegos peligrosos* (1993). Con *Un maldito policía*, Ferrara atraviesa un límite en su cine, la desesperación de Keitel en nuestra desesperación y se sospecha que también la de Ferrara. Es maldita y genial.

Después de rodar *Body Snatchers* (1992, película por

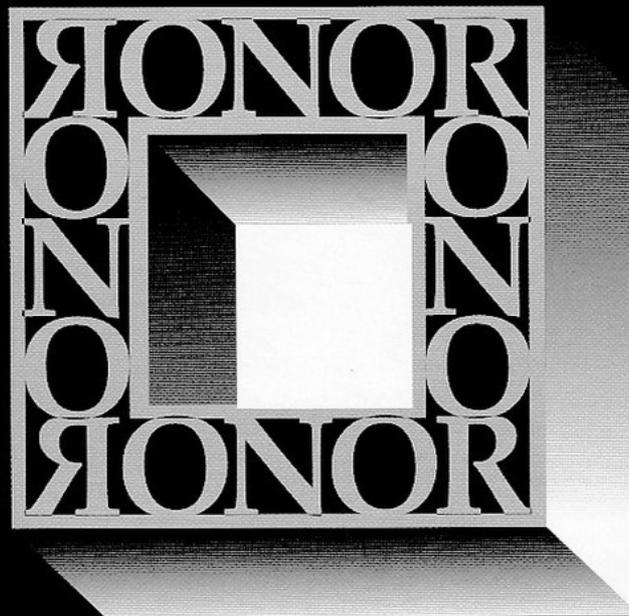
encargo), y *Snake's Eyes* (1993), realiza *Juegos peligrosos* (1993) con Keitel y Madonna. Es una reflexión sobre y acerca del cine, con Keitel encarnando a un director imposibilitado de terminar su película, entre otras razones porque el protagonista (James Russo) asesina a la actriz (Madonna), en un entrecruzamiento de realidad y ficción. Es una confesión de Ferrara, a través de su alter ego (Harvey Keitel), acerca de su dificultad (¿imposibilidad?) de seguir contando historias cinematográficas. En ese sentido parece ser un film testamentario, y no parece casual la inclusión de Herzog en un fragmento del reportaje que le hicieron durante el rodaje de *Fitzcarraldo* enunciando: "No debería hacer más películas... Debería ir a un asilo para lunáticos. Pero no sé... Es demasiado. Es una locura. Demasiado..."

Pasaron cuatro años desde *Juegos peligrosos* para que rodara *El funeral*, cuyo título es por demás sugestivo. Tal vez debamos preguntarnos si se trata del funeral de alguien más que Johnny. Esperemos que no, que se trate sólo del funeral del pobre Johnny.

Como dijo alguna vez Rodrigo Tarruella, "ir al cine es peligroso". Ferrara podría agregar: hacer cine lo es aun más.

EE.UU., 1996. Dirigida por Abel Ferrara. Guión de Nicholas St. John. Con Christopher Walken, Chris Penn, Annabella Sciorra, Isabella Rossellini, Vincent Gallo y Benicio del Toro. Fotografía de Ken Kelsch. Música de Joe Delia. Montaje de Bill Pankow y Mavin Lo. Distribuida por Filmarte.

Trabajando hoy con la tecnología del futuro



ARTES GRAFICAS RONOR

26 de Julio 192 (1876) Bernal - Buenos Aires Tel/Fax 252-7110/0784/251-3574/259-4093

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

TAREAS IMPOSIBLES

por **Julio Orione**

Este documental-ficción intenta tres tareas imposibles.

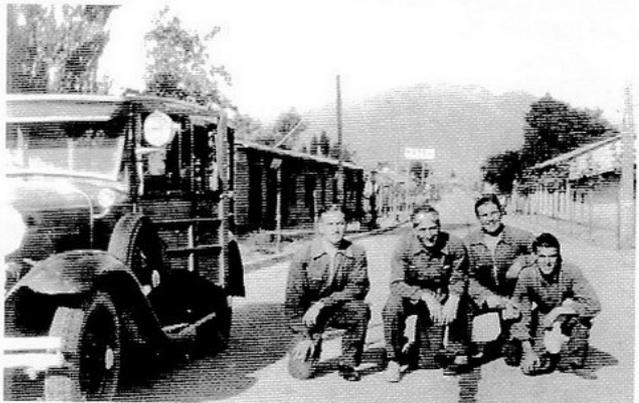
* La primera: hacer historia como si fuera una cuestión artística, cuando la historia -más allá de la típica discusión posmoderna sobre si se trata o no de un género ficcional- es una disciplina científica.

* La segunda: hacer historia argentina por europeos, un desafío que hoy, después de décadas de revisionismos oscurecedores, termina inevitablemente en el fracaso porque los europeos (y especialmente los franceses, contaminados de tercermundismo) no pueden percibir las sutilezas del contexto.

* La tercera: la paradoja del historiador social, quien quiere dejar de lado su ideología pero obviamente no puede y, por lo tanto, no le queda otra que ser honesto y hacerla explícita, asunto

crítico y riesgoso que no afrontan (vaya a saberse si a sabiendas o no) los autores de este filme documental-ficción y así les va.

Más allá de todo esto, el filme es interesante por la serie de imágenes tomadas durante los años de construcción de la Argentina moderna, material poco o nada conocido y valioso en sí mismo. Pero con una advertencia: hay que soportar el típico discurso progre de los europeos cuando se refieren a este lejano tercer mundo que tanto les place reivindicar desde sus buenas conciencias.



No discuto con Orione porque lo creo más ducho en estos temas. Hay algo, sin embargo, que me interesa en *Aller Simple*, motivo de reflexión, me parece. Hay un inmigrante que, efectivamente, "hace la América" y se transforma en terrateniente. En el extremo opuesto hay otro, el laburante, parte del "millón de obreros" que años después cantó Homero Expósito en *Farol*. El trabajador anarquista, luchador por las conquistas sociales y apaleado -literalmente, y también símbolo en el film- durante la Semana Trágica. Entre ambos, otra inmigrante, cuyo marido trabaja en el frigorífico Anglo y, juntos, "pelechan" hasta "el negocio y la casita propia", deseo reiterado de la mujer, culminación de un proyecto caro a las capas medias.

Lo atractivo, creo, son los descendientes de esos tres prototipos. Los que viven hoy en la Argentina con el arrastre de sus pautas culturales y económicas. El primero, descendiente del poder oligárquico, después de un coqueteo con "el peronismo de izquierda", termina encaramado en el poder del neoliberalismo actual. El segundo, nieto temporal de aquellos anarquistas románticos y utópicos, termina en la delincuencia (hecho que, ahora me doy cuenta, ya está en *Apenas un delincuente*, de Fregonese, más allá de la moralina exigida durante el primer peronismo). Los del medio, fatigan las calles de la ciudad buscando trabajo. Son los nuevos desocupados, herederos de aquéllos que pensaban que los anarquistas y los socialistas "siempre quieren más", como dice esa inmigrante también fundadora, a su manera, de la Argentina moderna, satisfecha con la casa y la panadería que el tiempo se llevó.

Esquemático, se dirá, y con razón, quizá, pero no estoy seguro si demasiado alejado de la verdad

Pagés

Es entonces que la óptica se enturbia y todo se entiende de costado o del revés: los inmigrantes son siempre víctimas, con dichos que alcanzan este calibre: "Antes teníamos el trigo pero no había trenes para llevarlo al puerto, ahora hay trenes pero ya no tenemos el campo donde cultivar" (claro, hay unos malos, pero quiénes son nadie lo dice en este filme, sólo se sospecha que existen...). Con esa esquemática y primitiva sentencia, los documentalistas-historiadores se olvidan de todos los que hicieron la América cultivando y vendiendo el trigo a Europa durante las décadas en las que la Argentina fue el "granero del mundo" (nada menos).

Tener buen material filmico no es garantía de nada. Y esconder la ideología es un recurso de patas cortas. Este empobrecedor documental-ficción lo demuestra una vez más.

Aller simple, tres historias del Río de la Plata (J. B. A. Production/Jacques Bidou/La Sept Arte/INA, Francia, 1994). Dirigida por Noël Burch, Nadine Fischer y Nelson Scartaccini. Música de Jean Pacalet.

CRÍTICA **Lone Star (Estrella Solitaria), de John Sayles, en video**

EL PESO DEL PASADO

por Pablo Valle

En un pequeño pueblo de Texas, en la frontera con México, hay tanta historia como secretos. Chocan y ocasionalmente se mezclan razas, lenguajes, músicas, versiones de El Alamo... Se descubre un cadáver de treinta años atrás: la víctima de un crimen. Parece ser Charlie Wade, un alguacil "de los de antes", coimero y asesino. El actual alguacil, Sam Deeds, va a rastrear las huellas de ese hecho *de sangre* (en más de un sentido), progresivamente interesado, porque es muy posible que el criminal haya sido su propio padre, el legendario Buddy Deeds, el más grande alguacil de todos los tiempos. Es cierto que casi todos lo adoraban (menos algunos mexicanos, tal vez), pero Sam va a confirmar su intuición de hijo maltratado: hay más sombras que luces en la leyenda, y su historia personal, quizás mezquina, seguramente sórdida, se mezcla profundamente con la historia de los otros, del pueblito tejano, de los EE.UU. Es un filme de frontera, en muchos sentidos. "El otro lado" es su límite ominoso, y ya no sólo los chicanos, los "espaldas mojadas", cruzan el Río Grande en busca de la anhelada *green card* (el permiso de residencia), sino que algunos han empezado a retomar a su país, y otros, blancos, han decidido irse del suyo. "Las fronteras están borrosas", dice el cantinero blanco. Y el cantinero negro repite algo parecido al poco tiempo, pero va a agregar: "La sangre sólo significa lo que permites que signifique", y se dedica a coleccionar testimonios de los seminolas, los legendarios bandidos mitad negros, mitad indios, que lucharon contra los mexicanos a

favor de EE.UU. en un símbolo de máxima alienación. Como en *El hermano de otro planeta*, Sayles parece sugerir (tímidamente) que las verdaderas fronteras son interiores, pero que el racismo es una fuerza poderosa, omnipresente y

muy pocas veces batible. A propósito, Sayles es un director cuyo eclecticismo no puede negarse; entra y sale de los géneros más triviales (las películas de béisbol en *Eight Men Out*, las de enfermos que se recuperan en *Passion Fish*, las juveniles en *Baby It's You*), con total comodidad, seguro de que siempre tiene algo que agregarles, algo que decir. Sin buscar coherencias forzadas (más allá de la evidente calidad y sensibilidad con que trata su material, y una búsqueda estilística muy interesante), Sayles reitera en *Lone Star* una propuesta que subyacía en *El secreto de Roan Inish*: las razas son "comunidades imaginarias", formaciones míticas que se apoyan en la leyenda, en una memoria parcial y, correlativamente, en la represión de alguna verdad molesta. Pero si en *El secreto...* la aceptación final de lo mágico-legendario equivale a un retorno salvador a los orígenes, en *Lone Star* sólo se puede avanzar dejando ese pasado, a la vez horrible y ficticio, atrás.

"¿Comenzamos de cero?", le propone Pilar a Sam, luego de descubrir (junto con el espectador) que en ese contexto el incesto, más que un tabú universal, es la consecuencia lógica e inevitable de todo el relato. "Al demonio con la historia, olvidemos El Alamo". Por cierto, el amor es otra ilusión, la que permitiría superar ese pasado agobiante (tan bien representado con esos *raccontos* "enganchados" sin solución de continuidad, dentro de las mismas escenas, apenas con un leve desplazamiento de cámara); pero, como en *Baby...* y en *Passion...*, tiene que superar demasiados obstáculos para hacer su propio camino. Película de fronteras, entonces, pero también de padres e hijos, de *hermanos* (de sangre, de raza, del "mero" afecto que brota imprevisiblemente). Película llena de utopías, como la de ese artista de pueblo que en el polígono de tiro abandonado busca balas para hacer con ellas esculturas. Y, claro, en una actividad arriesgada como ésta (el arte, la vida), nadie está exento de encontrarse con un cadáver de vez en cuando.

EE.UU., 1995. Escrita, dirigida y montada por John Sayles. Con Chris Cooper, Kris Kristofferson, Ron Canada, Joe Morton, Clifton James, Elizabeth Peña y Frances McDormand. Fotografía de Stuart Dryburgh. Música de Mason Daring. Distribuida por LK-Tel.



TO BE OR NOT TO BE CINEMA

por Roberto Pagés

El lector sabrá disculpar una mínima cuota de pedantería. Hace muchos años, salía de ver *La fuente de la doncella* cuando me encontré con un amigo. Qué tal, me dijo. Es música para ver, contesté. Años después, leí que Bergman consideraba a la música como el arte más cercano al cine. Hace unas pocas semanas, a propósito del estreno de *Nelly et M. Arnaud*, supe que su director, Claude Sautet, dijo: "cuanto más filmo, más me convengo de que la estructura del cine no tiene raíces teatrales ni literarias, sino musicales". Y Sautet, aunque casi ignorado en la Argentina, es otro grande.

¿Comparte Kenneth Branagh este criterio? Claramente, no. Está en las antípodas de un tercer maestro, Alfred Hitchcock, aunque haya intentado un fatal intento de acercarse a su cine en *Volver a morir*: Hitchcock pensaba que las grandes obras literarias o teatrales ya habían encontrado su máxima expresión en la forma artística original que habían concebido sus autores.

Branagh, por el contrario y a menudo, basa su cine en grandes obras previas, como si desconfiara, como buen inglés -aunque Hitchcock también lo era- de las posibilidades autónomas del cine: la puesta en escena y (fundamental en la visión de los tres directores citados) el montaje, aliento y musicalidad de todo gran film.

Hamlet es su tercera incursión en Shakespeare -*Henry V* y *Mucho ruido y pocas nueces* son las anteriores- y como un logro a priori ha decidido hacer público y notorio que en ésta, su versión, está *todo el texto* de la obra original. Es decir, ha operado al revés que Akira Kurosawa -cuarto maestro citado- en su versión de *Rey Lear* en *Ran*, y de la magistral operación de traslado de un arte a otro en *Trono de sangre*, su visión cinematográfica de *Macbeth*, donde, a la inversa que Branagh, eliminó *casi todo el verbo* shakespiriano.

Es decir: Kurosawa privilegió el arte cinético y la abstracción musical de las imágenes, donde la tragedia late en el corazón del espectador a través de recursos que no puede ofrecer el teatro -un sólo punto de vista, el lugar de la butaca del espectador- ni la palabra. Branagh, en cambio, es hombre de teatro que usa al cine como medio y nunca como fin, pero al mismo tiempo tiene pánico de que le señalen que lo suyo es teatro filmado. Opta, entonces, por mover la cámara en travellings circulares y laterales aunque, en términos dramáticos y/o de significado, no aporten nada y sino, peor, ilustra lo ya dicho (la imagen de Ofelia muerta después de la magnífica narración de Julie Christie; la relación sexual entre Hamlet y Ofelia).

¿Hay que ver *Hamlet* de William Shakespeare por Kenneth Branagh, entonces? Sí, porque el Guillermo inglés sigue siendo, muerto hace centurias, un guionista como pocos. Porque su verbo conserva una potencia, poesía y desborde que cuesta aceptar como humana. Porque el mismo Branagh, pese a lo dicho, acierta en

algunas secuencias como antes no lo había hecho en su cine: el fantasma del padre en el bosque, su aparición frente a los guardias en el comienzo, el momento de la representación teatral, el impactante monólogo con que cierra la primera parte, dicho a los gritos en la soledad de un espacio que se va revelando infinito frente a los ojos azorados del espectador. Porque acierta como actor en muchos pasajes, donde destacan el monólogo frente al espejo y dos o tres broncas contra sí mismo, en especial la primera. Y también porque no hay como los actores ingleses (aunque están muy bien un impensado Heston, Lemmon y Cristal) para representar a Shakespeare, más cuando le dan toda la letra para explayarse sin la incomodidad

producida por la cámara de los directores/autores, atentos a la caligrafía del cine más que a la complacencia con el ego del actor.

Branagh mismo es el mejor ejemplo. Le fascina robar cámara y su elección de ilustrar todo el texto de la obra original, y de quitarle casi toda contradicción a Hamlet -un buen hijo que intenta vengar la traidora muerte de su padre-, le permite cumplir, seguramente, con algunas de sus ambiciones más caras. Está siempre en pantalla, recita alguno de los mejores, por ambiguos, monólogos de los que se tenga memoria, quita casi toda complejidad al personaje (inconveniente para la identificación del espectador con el actor), y es el *factotum* de una obra desmesurada con claras y contradictorias consecuencias para el espectador: cuatro horas de densidad dramática y, al lado, aburrimiento, de placer y agobio, de intensa sensación física en los mejores momentos, como si se estuviese participando personalmente -y de seguro, se está- de esa intriga que anula el saber previo sobre la obra porque toca todos los resortes íntimos e inmortales del hombre. Claro que sin Shakespeare, todo esto no sería posible.



Claudio, Hamlet y Gertrude



Ofelia y Polonio

Gran Bretaña, 1996. Dirigida por Kenneth Branagh, con guión propio sobre Shakespeare. Con Kenneth Branagh, Brian Blessed, Richard Briers, Julie Christie, Billy Crystal, Nicholas Farrel, John Gielgud, Charlton Heston, Derek Jacobi, Jack Lemmon, Michael Maloney, John Mills, Robin Williams y Kate Winsley. Fotografía de Alex Thomson. Música de Patric Doyle.

CRÍTICA

Escrito en el cuerpo, de Peter Greenaway

CARO DIARIO

por Gustavo Costantini

Escrito en el cuerpo (*The Pillow Book*) es el retorno a las pantallas argentinas de una obra de Peter Greenaway -su film anterior *The baby of Macon* ni siquiera fue estrenado en video- y en este caso, sorprendentemente, con una película compleja, poética, fascinante y agotadora a la vez. Siendo su film más accesible junto a *El vientre del arquitecto*, éste resume todos los temas presentes en sus diversos textos filmicos y logra darle a su lenguaje una coherencia y profundidad que supera la estéril arbitrariedad de muchas de sus obras anteriores.

Nagiko (Vivian Wu), una joven japonesa escribe su diario íntimo (su "pillow book") imitando a una cortesana del Siglo X a quien se le debe *El libro de cabecera* de Sei Shonagon (otra acepción del término

repetir una experiencia dolorosa referida a su padre. Recuerdos dolorosos, viaje iniciático, repetición de un trauma, venganza y liberación, son los pasos que la historia de Nagiko y el film siguen para delinear una compleja escritura a partir de una línea argumental claramente definida.

La búsqueda de una identidad

Nagiko quiere escribir su diario para encontrarse a sí misma en las páginas de su propio cuerpo. Cuerpo recorrido por la pluma y la tinta de su padre y por la boca y las manos de otros cuerpos. Herencia paterna y tradición ancestral parecen servir a Nagiko para definir su identidad. Pero el film se abre con el conflicto del desarraigo y de la pérdida de patrones culturales propios: a la vez que la muestra cuando niña recibiendo las pinceladas de su padre en el rostro, la presenta como adulta convertida en modelo en el occidentalizante paisaje de Hong Kong. El montaje establece inmediatamente este doble carácter del personaje. A partir de allí, se abrirá un conflicto que tiene varias líneas temporales y visuales simultáneas: el pasado de su infancia -presentado en blanco y negro o virado parcialmente hacia alguna tonalidad opaca-, el pasado remoto -la historia de Sei Shonagon que Nagiko está emulando, presentado en color y casi siempre como un recuadro adentro de la pantalla-, el pasado inmediato -los acontecimientos más recientes que han dado forma a su diario íntimo- todo en función de un presente que sintetizará el resultado de su búsqueda.

Pero hay una mancha, un enigma que resolver, un dolor que impide este proceso de identidad: su querido padre ha sido sometido sexualmente por su maestro de caligrafía, hecho presenciado por Nagiko cuando niña y comprendido lentamente a medida que su capacidad de entendimiento y su sexualidad iban creciendo. Este conflicto establecido sobre la figura paterna y, por tanto, sobre su incorporación de una noción de ley, es el punto de tensión que abre el camino de lo que ella siente como transgresión y que es el eje de su conflicto personal. Sin saberlo, su pasión por la caligrafía corporal es un ritual



El espacio de la escritura

"pillow book", que refiere igualmente al diario íntimo que es guardado en la cabecera de la cama). Mil años más tarde que el texto clásico que relata las experiencias amorosas y el inventario de cosas deseadas por Sei Shonagon, el diario de Nagiko adquiere una particularidad: encuentra su espacio de escritura en el cuerpo, el suyo y el de sus amantes. Con una fascinación por la caligrafía heredada de su padre (Ken Ogata), la joven se esfuerza por construir su vida de manera intensa y poética y este apasionamiento encuentra su objeto en su relación con Jerome (Ewan McGregor), relación que la lleva a

que la confronta permanentemente con el recuerdo entrañable de un regalo de su padre y a la vez con una imagen distorsionada y perturbadora. Nagiko comienza por buscar amantes que sepan escribir en su cuerpo - como marca en su historia personal y literalmente como reproducción caligráfica sobre su piel- hasta que descubre que ella puede hacer el intento de ocupar el lugar de su padre siendo ella quien va a escribir sobre sus amantes.

una suerte de poesía concreta: el director arriesga a los objetos a los que hacen referencia las palabras a que ellos mismos se independicen y "cuenten" por su propia fuerza un significado material. Tan material y carnal como el cuerpo que lo recibe.

"Amor en la tarde e imitación de la historia". "Dos fuegos fueron importantes en mi vida: el primero me hizo abandonar el Japón; el segundo, me hizo regresar".

Sobre frases como estas -fragmentos del diario íntimo de Nagiko- y sobre la letra de algunas canciones que se escuchan y se leen con subtítulos también caligráficos, Greenaway consigue momentos de poesía de una curiosa intensidad distanciada. Apelando a una lectura atenta y a una intervención intelectual del espectador responsables de ese distanciamiento, los objetos y las palabras aún así logran un impacto sensorial que despierta emociones primordiales. El director espera la participación activa del lector-espectador y quiere que permanentemente se generen enigmas a ser develados pero que, a diferencia de ciertas intervenciones de personajes antojadizos de otros films (sobre todo *Zoo* o *La tempestad*) aquí encuentran una gran homogeneidad en pos de un depuramiento de su particular estilo.

Greenaway establece una mirada que se deposita en el espacio

virtual que media entre un objeto y la palabra que lo designa. Fascinado por la relación causal que hay entre los ideogramas japoneses y aquello que están representando -una palabra-imagen-, el director trata de hacer que la cámara consiga una operación similar: que las imágenes, los sonidos (como el mantra de monjes tibetanos que abre el film vinculado al ritual de la caligrafía de Sei Shonagon), las palabras dichas y las leídas delineen una especie de ideograma filmico que transmita la historia con una dosis equivalente de realidad y simbolismo. Para ello, Greenaway se hace eco de la tradición japonesa pero también de la cultura icónica contemporánea, incorporando los iconos del



Piel satinada, lindo papel

Literalidad e ideogramas japoneses para la creación de una escritura-imagen

"Cuando Dios hizo en barro al primer hombre le pinto su mirada, sus labios y su sexo...y luego le dio un nombre para que no lo olvidara". Esta frase, repetida a modo de Leitmotiv, se va resignificando a medida que transcurre el film para obtener al final un sentido último que sintetiza la propia obra. Esa imagen religiosa es desarrollada por Greenaway de manera literal para contar todo en un doble juego, el sentido metafórico al que obviamente refiere el enunciado (y casi todos los enunciados del film) y el literal a partir del cual establece

- 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

lenguaje de los sistemas operativos de las computadoras y el sistema de ventanas visuales del ya célebre artefacto de la cultura de fin de siglo que es el "Windows" (¿Bill Gates elevado a categoría estética?).

Escrito en el cuerpo es una película que presenta un libro -el diario de Sei Shonagon- dentro de otro libro -el diario de Nagiko-. Y es también una película que muestra imágenes dentro de otras imágenes superponiendo tiempos de una manera hipnótica y a la vez agobiante. En algunos momentos, un rectángulo de la imagen presenta a dos personajes caminando por un pasillo y en otro rectángulo de la pantalla a esos mismos personajes ya golpeando la puerta a la que el pasillo conducía. En un alarde de virtuosismo necesario para comprender la estructura de estas inclusiones, el director falsea alguna de estas imágenes y hace que el desfase temporal se resuelva en un imposible punto de sincronismo articulado en el montaje. Como si Greenaway revisara los postulados del contrapunto audiovisual de Eisenstein y lo llevara hasta sus últimas consecuencias, el lenguaje de *Escrito en el cuerpo* intenta replantear la noción de montaje audiovisual de una manera radical obligando al espectador a ser a la vez observador de varias y diferentes pantallas, lector de subtítulos y oyente de palabras, sonidos y músicas.

Admirador de Alain Resnais, Greenaway realiza un film análogo a la magistral *Providence* y semejante en su ambición a la magistral e incomprensible *Nouvelle Vague*

de Jean-Luc Godard (otra muestra de las posibilidades del cine como contrapunto audiovisual). *Escrito en el cuerpo* es quizá la obra maestra de Peter Greenaway, solo que lo que se entiende por obra maestra desde las particularidades de su cine no garantiza de manera alguna el goce del espectador ni su apetencia intelectual. Pero es a la vez un film poético, religioso y enigmático que posee una complejidad difícil de desentrañar en sus alcances. Complejidad también presente en otro film actual situado en las antípodas, la magistral *Poder absoluto* de Clint Eastwood, que se constituye desde un lenguaje clásico forzado a los límites para concretar su cometido.

Escrito en el cuerpo sintetiza las analogías de las formas geométricas de *El vientre del arquitecto*, la escatología de *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, el humor de *Conspiración de mujeres* (hasta se permite una autoparodia al decir que "la escatología era interesante hasta que se volvió una moda") y las búsquedas audiovisuales de *La tempestad* (sumadas a la fragmentación de la obra en libros, tema obsesivo de los textos filmicos de su director). Sólo que esta vez encontró la forma de ser más accesible sin renunciar a la complejidad y a los diversos niveles de lectura. Y, además, de despertar, por vez primera, una camalidad y una poesía que hasta ahora le era desconocida. Enhorabuena.

The Pillow Book, Holanda-Francia-Inglaterra, 1995. Escrita y dirigida por Peter Greenaway. Con Vivian Wu, Yoshi Oida, Ken Ogata y Ewan McGregor. Fotografía de Sacha Vierny. Distribuida por Líder.

La Vereda
por el
CINE

Director Roberto Pagés

CLINT EASTWOOD



TODO SPIELBERG STEWART-MITCHELL
EL MUNDO PERDIDO MUERE UNA ÉPOCA
LA VEREDA... y EL AMANTE: DOS A QUERERSE

**Revista para
Coleccionar**

SI SU KIOSCO NO LA TIENE, PÍDALA A:

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

WEB: <http://www.vereda.com.ar>
E-mail: cinofilos@vereda.com.ar

en septiembre

El Independiente

I

lo que nunca pudiste ver

Primera sala estable de exhibición de cine independiente
largometrajes • cortometrajes • documentales • telefilms
Desde septiembre, todos los lunes en el cine teatro Regina Av. Santa Fe 1235
Informes en revista Haciendo Cine: 381-8287

inauguración

Lunes 1 de septiembre

COMENTARIOS

CORRIENDO TRAS EL VACÍO



Máxima velocidad II
(Speed 2)
EE.UU., 1997.
Dirigida por Jan de Bont.
Guión de Randall McCormick.
Con Sandra Bullock, Jason Patric,
William Dafoe y Glen Plummer.
Fotografía de Jack N. Green.
Música de Mark Mancina.
Distribuida por Fox.

Máxima velocidad fue un gran éxito de taquilla y, tarde o temprano, llegaría su secuela. En *Speed 2*, Annie (Sandra Bullock) se ha separado de Jack (problemas de contrato con Keanu Reeves), y se encuentra noviendo con Alex (Jason Patric). Para limar asperezas en la pareja, qué mejor que tomarse vacaciones a bordo de un Crucero por el Caribe. Pero no todo es tan fácil y "algo" (para justificar el título del film), deberá empezar a correr. En este caso el turno le tocó al mismo crucero. Geiger (William Dafoe), un ex-empleado en una Cia. de computadoras (acertó, la misma que programó todos los comandos del crucero), fue despedido injustamente por padecer una enfermedad mortal. Su venganza: robarse un botín a bordo en joyas, y destruir la nave estrellándola contra un barco tanque. (¿Cómo?!)

Como esto no tiene ningún sentido, sólo dos detalles de color: 1) Una regla básica de guión para caracterizar personajes dice: "nunca menosprecies y subestimes las acciones del "personaje malo" porque al hacerlo estarás menospreciando y subestimando al "personaje bueno", y esto lo empobrecería". El malo es invencible, y entonces cuando el bueno lo vence ha logrado "lo imposible". Incomprensible, entonces, que un personaje como el de Geiger pueda hacer tal cantidad de proezas y despliegue cibernético para luego echar todo por tierra y terminar sus días de manera tan estúpida e inverosímil. 2) La popularidad de Sandra Bullock en el cine estadounidense (y por consiguiente en todo el mundo), se ha explicado principalmente por su caracterización de niña buena, común, "de su casa", en cuerpo de mujer, que ha fascinado al público adolescente (los mayores afluentes a las salas). En *Speed 2* vuelve sobre esta imagen que pareciera acentuarse en cada una de sus películas, transitando un camino sin retorno (Dios dirá) hacia la niña totalmente boba y torpe. Si esta es la mujer que les gusta a los jóvenes de hoy, ¡qué futuro nos espera!

Ya sea a orillas de la Isla St. Martin o en pleno crucero, el guión hace agua por donde se lo mire. Al rato de ver *Máxima velocidad II*, el único recuerdo son fuertes colores, comentarios que se pretenden graciosos y un sin fin de obviedades. Pero a no preocuparse, en cualquier momento llega *Speed 3* y seguimos corriendo... ¡Qué duro!

Soledad Isola

CORAZONES HERIDOS



Reencuentro
(Marvin's Room)
EE.UU., 1997.
Dirigida por Jerry Zaks.
Guión de Scott McPherson.
Con Meryl Streep, Diane Keaton,
Leonardo Di Caprio y Robert De Niro.
Música de Thomas Newman.
Distribuida por Miramax.

Hace años que Bessie (Diane Keaton) transcurre sus días acompañando o, exactamente, haciéndose cargo de su padre Marvin y su anciana tía. Pero ella, a pesar de las evidentes resignaciones que implica, es feliz. "He dado tanto afecto", dice, con lo que se la ve plena y saciada a su vez por el afecto y la necesidad que, sabe, tienen por ella.

Un día, recibiendo los resultados de unos estudios médicos, un torpe y querible Dr. Wally (Robert de Niro), le diagnostica un tipo de leucemia sólo curable mediante un trasplante por parte de algún familiar. Bessie, entonces, decide tomar el teléfono y llamar a su hermana, pese a los 20 años que han transcurrido sin verse. Lee (Meryl Streep) es su antítesis. Hace tiempo ha aprendido a arreglárselas sola: trabaja, está terminando su carrera de peluquera, y mantiene a sus dos hijos: el rebelde Hank (Leonardo di Caprio) y el pequeño Charlie (Hal Scardino). Los tres llegarán a los pocos días, dándole vida al título del film.

Son acertadas las actuaciones de Diane Keaton y Meryl Streep, quienes deben afrontar líneas dramáticas alternadas con gruesas pinceladas de ironía y humor negro. Estas alivianan el guión del regodeo por el dramatismo que se suele dar en una trama de estas características, con lo que le otorgan a la historia realismo y cotidianeidad.

Este cuidado en el guión se refleja también en un equilibrio estético. Y los títulos de la película son un buen ejemplo: la cámara se posa sobre la ventana y se introduce lentamente

en la casa de Bessie. La música es dulce, los colores suaves, el espectador se deja llevar..., hasta que se toma conciencia de lo que se está viendo: no más que pastillas, remedios y jeringas. Como se ve, una narración cinematográfica desde la imagen y la puesta en escena.

Pero (y aquí su punto débil), tanto cuidado, tanto equilibrio, hacen que los interesantes conflictos que plantea resulten por momentos contenidos o faltos de pasión. Además, Leonardo di Caprio (clara excusa para captar al febril público adolescente) y Meryl Streep, en su rol de madre, caen en los estereotipos de "joven rebelde y duro que necesita irremediamente transgredir los límites para definirse" y "madre sola y luchadora que hizo todo lo que pudo por educarlo, pero nunca lo logró", en una eterna lucha que desentona en el contexto del film (aunque en el fondo, todos sabemos que "Leo" no es tan malo como parece.)

En medio del "boom" del cine para niños, pleno de estridentes colores y ruidos ensordecedores, *Marvin's Room* marca el reencuentro con la cordura. Véala sereno, que ningún zarpazo extraterrestre (o local) va a quitarle esa paz.

Isola

AQUELLOS AÑOS FELICES



Mi vida es mi vida
(Welcome to the Dollhouse).
EE.UU., 1995.
Dirigida por Todd Solondz.
Con Heather Matarazzo, Victoria
Davis, Brendan Sexton Jr.,
Christina Brucato.
Fotografía de Randy Drumond y
Gabor Szitanyi.
Música de Jill Wisoff.
Distribuida por Líder.

Bandeja en mano y mirada al piso, una vez más ella se dispone a recorrer el camino casi fatal que todos los días ha padecido. En la cafetería de la escuela, escondida detrás de sus gruesos anteojos, busca un lugar donde sentarse y -previsiblemente- no lo encuentra. Uno y otro asiento se van ocupando, mientras sus compañeros comen, ríen y se gastan bromas. Ella sigue caminando, buscando. Hasta el final del comedor. Sola.

Así comienza *Mi vida es mi vida*, la historia de una chica que transita el comienzo de la adolescencia y disfruta esos años como los peores de su vida.

Ganadora del Gran Premio de 1996 del alternativo Festival de Sundance, la película narra los pesares de Dawn, una regordeta poco agraciada, nada popular y no demasiado querida. En el colegio -cuando le hablan- todos la llaman "cara de perro" o, directamente, lesbiana, como ejemplo del

más injuriante de los insultos. En su casa, se enfrenta a una madre agresiva, a un padre pasivo, a un hermano tragalibros y a una rubia hermanita que, munida de un ridículo tutú rosado, da vueltas todo el tiempo, mientras sonríe para demostrar cuán justa ha sido la vida con ella.

Dawn no tiene arreglo: son burdos sus anteojos, su cabello, sus vestidos. Está enamorada del cantante de la banda de su hermano, pero no sabe qué es el sexo. Vive cansada de sus padres, pero ya ni sabe cómo lastimarlos. Se siente abrumada por la vida, pero está bastante resignada. "¿Por qué me odias?", le pregunta a una de sus compañeras torturadoras. "Porque eres fea", le contestan.

A medida que pasa el tiempo, todo va peor. No hay un final feliz (no podría haberlo), pero el espectador alberga la esperanza de que, con los años, Dawn deje de padecerse a ella misma, ya que goza de una irremediable lucidez.

El film -que iba a llevar por título *Maricones y retardados*, por ser "los calificativos más comunes de las escuelas", según el debutante director Todd Solondz- refleja con una estética kitsch (sólo superada por las rabiosas paredes celestes de la casa de *Los Simpsons*) el infierno suburbano en el que viven sus grotescos protagonistas, quienes están divididos en dos bandos opuestos e irreconciliables: ganadores y perdedores, lindos y feos, populares y despreciados.

En el sufrimiento cotidiano de Dawn todo está mal y presumimos -sentimos, sabemos- que lo seguirá estando. Así, *Mi vida es mi vida* habla de la tortura de algunas adolescencias, y lo hace con una brutal honestidad. Nunca triunfan los tragas, jamás serán reivindicados, no conseguirán ningún triunfo social y están seguros de que siempre será así. Pero, al menos, saben que en su vida el mensaje es claro: los perdedores, pierden hasta el final.

Nicolás Artusi

MA SÍ, QUE EXPLOTEN TODOS



24 horas (algo está por explotar)
Argentina, 1997.

Dirigida por Luis Barone.
Guión de Guillermo Saccomano.
Con Rubén Rada, Julieta Ortega,
Mausi Martínez, Sergio Surraco,
Cutuli, Alberto Fernández de
Rosa, Bobby Flores, Campi y
Gerardo Baamonde.
Música: Napo.

Estación de servicio. Por la noche. Un grupo de jóvenes con características "sospechosas" arriba al lugar. Las sospechas se confirman; uno de ellos esgrime un arma de fuego. La guarda en el interior de su jean. Ingresa al interior de la estación. Lo atiende Julieta Ortega (peor es nada). Él se enamora. Sumar una hora y media de relato.

Este film de Luis Barone tiene todas las características del cine publicitario (del que procede el realizador) mixturado con lo "experimental" y el comic, con lo cual tiene más buenas intenciones que aciertos (no todos somos Tarantino). Los principales roles jugados carecen de personalidad consistente, a lo que ayuda el nivel de las interpretaciones. A saber:

1. Rubén Rada es, como el cocinero evangelista, un gran músico latinoamericano.
2. Bobby Flores es, como delincuente juvenil, un gran conductor de radio.
3. Fernández de Rosa es, como el onanista dueño de la estación, un renunciado ex funcionario menemista.
4. Cutuli es, como el empleado preocupado por la caldera que está a punto de explotar... un ex cana de Poliladron que ahora trabaja en una estación de servicio.
5. Julieta Ortega es, como la empleada de la estación... la hija de Palito Ortega.

En este contexto, Mausí Martínez logra una labor aceptable como una cocainómana perdida, con lo que intenta ayudar a darle un mínimo viso de credibilidad a la trama, aunque sin lograrlo.

La estética fragmentaria en la que está inscripta la realización logra disimular los errores del relato, y las distintas situaciones que arremeten una tras otra durante el film hace que ninguna de ellas llegue a cerrar del todo, develando, más que vértigo posmoderno, insustancialidad narrativa.

Pum.

Daniel Castelo

CON GUSTO A VIEJO



Aquel viejo sentimiento
(That Old Feeling)
EEUU, 1997.
Dirigida por Carl Reiner.
Guión de Leslie Dixon.
Con Bette Midler, Dennis Farina,
Paula Marshall, Gail O'Grady y
David Rasche.
Fotografía de Steve Mason.
Música de Patrick Williams.
Distribuida por Universal.

Nunca deja de resultar sorprendente cómo algunas películas norteamericanas pueden hacer sentir al espectador un poco avisado como un émulo criollo de Nostradamus. Ocurre que ya con los títulos, ni siquiera es necesario que se movilicen las neuronas disponibles para que se pueda profetizar sobre lo que vendrá en los noventa minutos siguientes. Es el caso de *Aquel viejo sentimiento*, la última película de un cansado Carl Reiner (en otros tiempos creador de *El show de Dick Van Dike*, y director de *El cómico* y *Cliente muerto no paga*, esa joya de amor cinéfilo), que no deja lugar para ninguna (nin-gu-na) sorpresa.

La trama es simple. El hijo de un senador (evidentemente republicano y, por lo tanto, formal y conservador hasta el ridículo en público pero pícaro en privado) se casa con la hija de una estrella de cine y un periodista. Él quiere una gran fiesta de casamiento, pero los padres de ella están divorciados (¡inmundicia demócrata!) desde hace quince años, no pueden verse y han vuelto a formar pareja. Él insiste en invitarlos. Ella se niega. "Mis padres se odian con capacidad nuclear", dice.

No se equivoca. A pocos minutos de iniciada la bendita fiesta, Bette Midler y Dennis Farina -los padres que, finalmente, fueron invitados- se pelean a los gritos, convirtiéndose en el centro de todas las miradas de reprobación ("podría haber dormido con el Salón de la Fama del Rock entero -despotrica ella-. Le dije que no a un Beatle por vos"). Pero, como imaginamos, terminarán haciendo el amor en algún lado.

Aquel viejo sentimiento es una película que podríamos esperar ver en cable (o nunca) y tiene un anodino gusto de comedia hecha "de compromiso", en virtud del lucimiento de la figura de una insufrible Bette Midler que, a fuerza de mohines pretendidamente graciosos, insiste en convertirse en la gran comedianta americana que, seguramente, jamás será.

Junto a ella, Farina y el resto del elenco (y también Reiner) hacen un esfuerzo constante por darle al film el ritmo de comedia alocada que intenta lograr. Aunque si de hacer justicia se trata, hay que reconocer que el público suelta carcajadas limpias mientras el matrimonio de marras se amiga y se pelea (¿Pero puede considerarse la risa como elemento de juicio de una obra presumiblemente artística?)

Armada a partir de confusiones, enredos y gags -elementos prototípicos del vodevil que pretende ser- el film persigue el espíritu de infantil provocación e ingenua sofisticación de algunas de las películas de Cary Grant. Pero con cuarenta años de atraso.

Artusi

EL MUNDO PERDIDO, CONTINUACIÓN DE JURASSIC PARK, PROVOCÓ UNA REVISIÓN DE TODA LA OBRA DE STEVEN SPIELBERG. CON ESTA SEGUNDA PARTE SE COMPLETA LA NOTA AL RESPECTO INICIADA EN EL NÚMERO ANTERIOR.

La odisea de la recomposición del hogar familiar

En función de ese juego de pérdidas, ausencias y sustituciones, un elemento que sintetiza la obra spielberguiana es la composición o recomposición de un hogar familiar. Y entendiéndolo por familia a algo más que lo que se conoce como "familia tipo". En *Encuentros cercanos del tercer tipo* hay una familia destruida -la de la madre separada a la que se le secuestra el hijo- y una por destruirse -la de Richard Dreyfuss-, en pos de una futura -la que posiblemente formen los dos al participar juntos de la búsqueda de los extraterrestres-. En *El imperio del sol* hay una familia que se desvanece por la confusión de los tumultos y de los sectarismos políticos. En *Siempre* hay una familia que se destruye por un accidente de avión. Hasta en sus cortometrajes y actividades como productor se ve esta constante (recordar que fue el productor ejecutivo de *Cabo de miedo*). Por esta razón, tanto *La lista de Schindler*, que muestra la constitución de una "familia" como grupo de pertenencia (que será el germen de muchas familias reales a partir de cada sobreviviente), como *Jurassic Park*, donde se asiste a la revelación de una familia posible (la de Laura Dern y Sam Neil a partir de la aceptación de este último de la posibilidad de ser padre) tienen ese eje temático que subyace a ambos relatos. De alguna manera, ambos films son dos caras de una misma moneda: un tejido de relaciones humanas construido a partir de situaciones extraordinarias y el enfrentamiento de una fuerza atroz que tiene detrás a la misma humanidad que la hizo posible.

No es casual que Spielberg haya convocado en *Encuentros cercanos del tercer tipo* a François Truffaut para dirigir el proyecto de comunicación con los extraterrestres y que lo haga llamar por un personaje "el más grande experto en la materia" (¿en qué materia? ¿en el cine? ¿en el arte de comprender los sentimientos humanos, o crearemos que se refiere estrictamente a los conocimientos del científico encarnado respecto de la existencia de vida extraterrestre?). Sin

llegar a incluirlos en sus elencos, es conocida su veneración por el cine de Frank Capra y Akira Kurosawa, de quienes ha heredado la dimensión épica que pueden adquirir las relaciones humanas. En Spielberg, como en Nicholas Ray -que usó el cinematógrafo en una película "intimista" como *Rebelde sin causa*- o Wim Wenders -que reparó en paisajes urbanos o en la grandilocuencia del desierto americano para hacer sentir la soledad de sus personajes-, los momentos épicos tienen más que ver con su efecto sobre los personajes que con el trazado del destino de una nación. En *Qué bello es vivir* de Capra, la ausencia en el mundo del personaje de James Stewart adquiere un tono positivamente solemne pero que no afecta más que a la valoración de su propia vida; idéntico sentido tienen los individuos para Spielberg: así lo demuestra en su participación en *Al filo de la realidad* con la historia del asilo de ancianos o con varios de sus capítulos para *Cuentos asombrosos*, en particular el titulado *El tren fantasma*, donde la veneración de los mayores no es una simple reverencia formal.

Será por eso que para hablar del nazismo, no se haya centrado en las consecuencias políticas ni en acontecimientos de la Segunda Guerra sino en el valor específico de cada una de las personas que formaron parte de la fábrica de un nazi redimido por un accionar contrario a sus intereses comerciales y poniendo en juego su propia vida frente a la monstruosidad hitleriana y, lo que es más potente, en la consideración al detalle de cada uno de los individuos que podría haber salvado Oskar Schindler -Liam Neeson se pregunta al final de la película si tal o cual objeto o valor se podría haber convertido en una vida más (reparando en una vida, no en un número abstracto)-. La secuencia final que muestra a algunos de los sobrevivientes y a sus descendientes se ocupa de remarcar con claridad qué significa salvar vidas y, a través de los hijos, lo que las vidas significan. [Mención aparte merece la genial idea de la inclusión de la frase del Talmud "el que salva una vida está salvando la humanidad" dentro del anillo que le regalan los sobrevivientes de la fábrica, anillo que

Plano de El mundo perdido



antes de ponérselo, cae al suelo y se ensucia con la tierra ocupada por nazismo -invadida de nazismo, como si se tratara de una sustancia, de algo que hace que la tierra quede penetrada indisolublemente por esa tragedia desencadenada por el nefasto régimen-].

La figura romántica del inventor y su proyección sobre el narrador inquieto

Pero la importancia de Steven Spielberg no se agota en el reconocimiento de estos cruces temáticos ni en su capacidad para manejar los sentimientos y aquél carácter épico heredado del cine clásico. También existe un Spielberg que,

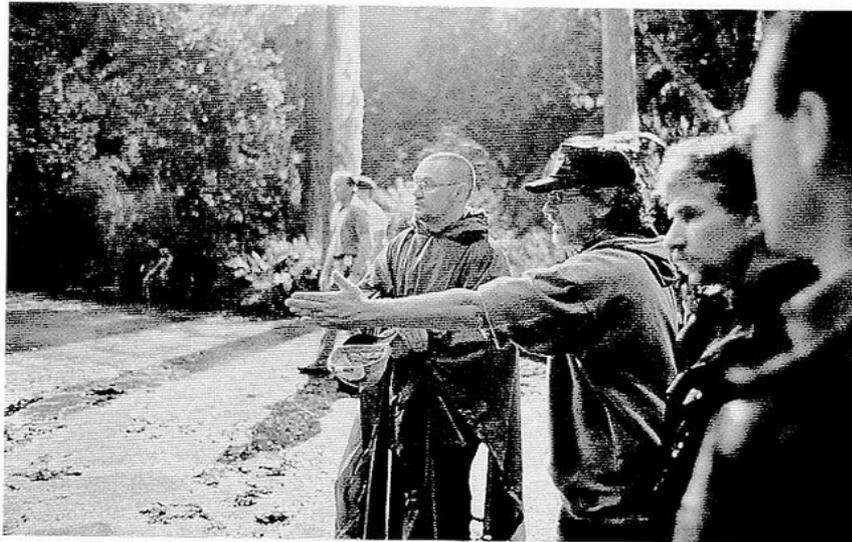
curiosa transposición de este mecanismo al terreno audiovisual, Spielberg hace que haya una idea sonora-musical (la famosa melodía de cinco notas que serviría de contraseña para con los extraterrestres) y una idea visual (la del pico truncado que remite al lugar de encuentro y que es visto en televisión y hasta en la forma que adquiere accidentalmente el puré de papas que se sirve el personaje de Dreyfuss).

En *La lista de Schindler* encuentra una forma de hacer dolorosamente significativos a cada uno de los muertos del genocidio a partir de la imagen de una niña prácticamente anónima de quien sólo se ve su tapadito rojo (la imagen es en blanco y negro el tapado está apenas virado al rojo para que resalte míni-

los movimientos pero limitó considerablemente los movimientos de cámara. Spielberg se planteó dos desafíos: uno, mover la cámara junto con los movimientos de los personajes sin ningún corte intermedio; el otro, no interponer entre los planos generales y los primeros planos de los dinosaurios encuadres-distracción de la cara de un personaje para poder pasar de un cuerpo de imágenes computadas (CGI) a otro. Y lo logró. Si se compara a *Jurassic Park* con cualquier otra película semejante, se descubrirá que no sólo el film es mucho más impactante y creíble que sus antecesores sino que, independientemente de esta evidencia que la taquilla se ocupó de certificar, es un film casi experimental que cambió la forma de representación de los objetos animados artificialmente en su interacción con los seres humanos. El problema es que *Jurassic Park* ha sido considerada como una película comercial antes que una obra y ese prejuicio la ha alejado de una consideración crítica y estética más importante. El mismo prejuicio pero de manera inversa afectó a *La lista de Schindler* (la película sería de un supuesto director infantil no va a ser lo suficientemente profunda como para ser analizada; eso sí, tendrá los premios de lo políticamente correcto, será debatida en los programas de actualidad y premiada por el tema abordado más que por sus propias capacidades).

Ahora Spielberg se planteó un nuevo desafío: hacer, por vez primera, una secuela (los *Indiana Jones* bien podrían ser películas totalmente independientes entre sí; ninguna continúa lo dejado por la anterior); y además, jugar aún más con los movimientos de cámara y una curiosa violación del respeto a la consabida ley del eje en pos de violentos cambios de los puntos de vista que deberán ser indagados con mayor detenimiento cuando esté editada en video.

Mientras tanto, el director sigue representando a un hombre perdido (o un niño, da lo mismo, lo que cambia es el tono del punto de vista) -el inventor romántico, el aventurero- en un mundo también perdido, el de los dinosaurios y el que prometía un número creciente de maravillas, alimentado por fantasías de resistencia y por la búsqueda de un padre todavía ausente.



Spielberg, con gorrito, dirigiendo

poseyendo la audacia de los viejos inventores, se adentra en el terreno mismo de las formas de representación audiovisual para encontrar una expresión contemporánea de aquello que desea hacer sentir. El cine de Spielberg recupera una materialidad que recuerda a los clásicos cuatro elementos (agua, fuego, aire, tierra), materialidad que se proyecta sobre la percepción del espectador bajo interesantes formas de articulación de lo audiovisual.

En *Encuentros cercanos del tercer tipo* se le ocurre generar un vínculo de comunicación entre los iguales -una especie de reconocimiento en la bondad a la vez que una forma de representar el llamado amoroso- a partir de un procedimiento musical: el de la *idée fixe* (idea fija) presentado por Berlioz en su *Sinfonía fantástica*, un tema recurrente que reaparece resignificando los demás temas y que estructura la composición. En una

mamente por sobre los demás elementos). La primera aparición es en compañía de sus padres; la segunda es en soledad, caminando perdida por las calles del ghetto; fatalmente, la tercera es el reconocimiento del tapado en medio de una pila de cadáveres. El director encontró una forma de hacer sentir cada una de las muertes de los personajes anónimos de los que hablan para el espectador las cifras de todo genocidio sin contar absolutamente nada sobre el personaje en cuestión.

Finalmente, *Jurassic Park* replanteó la movilidad de la cámara dentro de imágenes condenadas a un estatismo que nadie se atrevió a modificar. La técnica de stop motion (filmar cuadro por cuadro el movimiento del monstruo-muñeco) obligaba a dejar la cámara fija para facilitar la correspondencia de cada acción; la introducción de la computadora no hizo sino perfeccionar la calidad de

Gustavo Costantini

TENDENCIAS

Cine argentino oficial en los '90

SER INDUSTRIAL

por Guido Gabucci

Comodines - La furia

El reciente (y exitoso en términos monetarios) estreno de dos producciones nacionales de características muy similares, sirve para intentar un análisis donde se suma la torpeza habitual de cierto cine criollo con un fuerte traslado de cuestiones propias de la televisión a la pantalla grande.

Son muchos los puntos en común entre estas dos producciones que reforzaron un discurso miope y trasnochado, que resurge periódicamente, sobre el éxito de los films locales. Un primer punto central es el origen bastardo de los relatos. Son dos películas deudoras de modelos narrativos con marcas muy fuertes y condicionantes.

La película de Stagnaro es una traslación de los films carcelarios y mantiene el esquematismo pueril de la mayoría de estos relatos. El inocente encarcelado, los flagelos a los que es sometido y el desenlace favorable, son constantes que también se hacen presentes en *La furia*. *Comodines* tiene su modelo en el cine de acción americano de los '80 y en las series de TV que recorrieron ese género: pareja de policías encarnando formas opuestas de llevar adelante su profesión (aunque esto es más difícil de descubrir en este film; la neutra actuación de Calvo y Suar haciendo de sí mismos dificultan una diferenciación verdadera entre ambos) y el despliegue habitual, en versión subdesarrollada, de explosiones y persecuciones varias.

El director Nisco tomó la cáscara del género o su peor costado. Realizadores como McTiernan, Hill, Cameron y Eastwood (en la interesante *El principiante*) demostraron que se podían unir ciertas convenciones con un

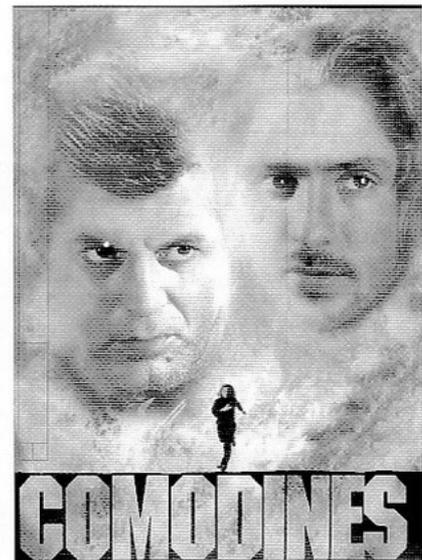
tratamiento muy personal y resultados notables.

El problema de este saqueo realizado por los dos directores es que no hacen nada con el material que tienen entre sus manos. Sólo se quedan con lo esquemático y rutinario. No hay reflexión sobre las reglas de géneros tan transitados y fuertemente codificados (pedir reflexión en el caso del director televisivo Nisco puede parecer inútil; Stagnaro, en cambio, demostró tener cierto criterio cinematográfico en *Casas de fuego*). El resultado de esta pereza intelectual es el aburrimiento feroz y la falta de sorpresas: se puede ir adivinando, paso a paso, lo que va a suceder en cada uno de los films. Este error central perpretado por los directores nos lleva a una segunda cuestión en la que hay que detenerse.

Un discurso insistente y necio se hizo presente cuando se estrenaron estas películas: se afirma que el apoyo del público, en forma masiva, se debe a que la gente quiere verse reflejada en la pantalla. Que existe una necesidad imperiosa del público argentino en reconocerse en los relatos cinematográficos que se producen en nuestro país. Esta falacia fue sostenida por los actores, el productor de uno de los proyectos (Suar) y cierto periodismo que festejó de manera miserable que este cine argentino sea exitoso económicamente.

(En la cumbre del cretinismo el gacetillero Ricardo García Oliveri califica a Suar y Torres de "valores" y, en plena chochera, se alegra de que dos películas locales puedan pelear con superproducciones norteamericanas. Incluso afirma que "ahora Hollywood contraataca con *El mundo perdido*, seguida de *Hércules*, *Batman y Robin* y etcétera". Pequeña aclaración: Hollywood no contraataca, siempre está. Y

Cóctel de justicia por mano propia, tiros y explosiones: Cine Industrial



el éxito de dos desastrosas películas como estas sólo puede producir la alegría de tilingos y de los hombres de negocios que están detrás).

¿Qué es lo esencialmente argentino que aparece en la pantalla? ¿Dónde se respira un forma de contar y de mirar que sean de acá? Resulta torpe que en dos films tan claramente marcados por relatos y ritmos propios de los yankis (perdón por el anacronismo), se hable de una mirada que tiene que ver con lo argentino.

Un ejemplo extracinematográfico pero que me parece útil. Cuando en el '57 Héctor Germán Oesterheld y Solano López publicaron *El Eternauta* se produjo un gran éxito editorial. Una de las innovaciones que traía la historia era que una historia de ciencia ficción transcurría en una escenografía netamente porteña. Además de esta novedad, revolucionaria cuarenta años después, Oesterheld sabía cómo contar una historia y atrapar al lector. En cambio los escenarios de *Comodines* y *La furia* no tienen peso ni influyen en la trama. Stagnaro filma algunas pocas postales de Misiones y después encierra a sus personajes en una claustrofobia total y absoluta. La cárcel, despachos y comisarías no permiten descubrir el afuera. En *Comodines* hay más variedad de escenarios y algunos son reconocibles: el puerto, la línea A de subtes y unos pocos más. Pero hay un detalle: las malditas explosiones (que parecen sostener todo el asunto) se producen en lugares en los que no hay identificación posible, casi todas suceden en galpones que no transmiten cercanía o posibilidad de reconocer un lugar como propio. Y si el público tiene tantas ganas de verse reflejado en una pantalla grande ¿por qué no respondió de igual a manera con películas como las de Aristarain (donde sí se habla, se respira y se siente a la Argentina), o con *Rapado*, o con los muy buenos documentales que se estrenan desde hace años? El argumento utilizado para justificar el éxito de estos dos films es erróneo y pasa por otro lado, y eso nos lleva al tercer punto.

Qué mal se tv

La fuerte presencia de la televisión (no sólo como productora) en ambos films tiene mucho que ver con la cantidad de gente que fue a los cines.

Cenizas del paraíso, de Marcelo Piñeyro

YO, EL PEOR DE TODOS

No existe en nuestro cine una industria dedicada a la producción cinematográfica. Están, sin embargo, los recientes intentos de Suar y Stagnaro por maquillar a sus películas y darles la entidad de un tipo de cine que aquí no se hace. Cuando se imita a la industria, se elige el



"Cortala, Piñeyro, que me tenés seco", piensa Alterio

camino más cómodo y torpe. Uno de los realizadores argentinos que con más tenacidad y patetismo se aferra a esa idea del cine es Marcelo Piñeyro. Sus dos primeras películas mostraron a un simple director publicitario desesperado por convocar a las masas. Pocos tan condescendientes y efectistas con el público como él. *Cenizas del paraíso* es un intento por subir de categoría. Por creerse un director de cine "maduro" (como Piñeyro mismo resaltó en algún reportaje). La realidad es un poco más dura.

Éste es su peor film (si esto es posible en una filmografía breve pero lamentable). En la propia ambición de Piñeyro está el ruido (ensordecedor) de su caída. Todos los tics de su obra anterior están presentes: la constante declamación de los personajes, la publicidad como guía estética, la puerilidad de las situaciones y tramposas cuestiones ideológicas que se vociferan de manera insistente. Lo que molesta aún más en este film es el tono serio, grave. Piñeyro pasó de ser un director taquillero y torpe a alguien que "cree" ser un gran narrador. Existe en *Cenizas...* una abrumadora pomposidad en el planteo narrativo y fatal aburrimiento producido por un estatismo atroz.

¿Cuál es el paraíso que se pierde? ¿Qué realidad perfecta es destruida? Creo que no pasa por la familia desintegrada o por el amor perdido, sino que es el paraíso monetario. El status social que se esfuma. La oligarquía que desciende (sí Marcelo, entendimos el "descenso", no hacían falta 25 tomas) al infierno. Claro que el camaleón Piñeyro adorna a su film para que parezca otra cosa. Coquetea con la denuncia pero de una forma tan tibia que indigna. El mal aparece desdibujado, representado torpemente. Ideológicamente, Piñeyro se dedica a declamar una cosa y filmar otra. Y esto ya es una constante en su obra.

Elige contar su historia intercalando flashbacks y reconstruyendo dos muertes difusas. El problema está en la falta de tensión. Al no lograr que el punto central de su película tome consistencia, no importa quién mató al juez ni a la joven Ana ni el destino de los tres hermanitos Makantasis. Los personajes no despiertan piedad ni cariño. Tampoco interés.

Lo que provoca *Cenizas...* es bronca. Como en una pesadilla circular todo se repite una y otra vez. El cine (el que realmente importa) pasa muy lejos de las manos y los ojos de Marcelo Piñeyro.

Gabucci

Perpetrador: Marcelo Piñeyro. Redactada por Piñeyro y Aída Bortnik. Fotografía publicitaria de Alfredo Mayo. Música (melosa) de Osvaldo Montes. Sobreactuada por Héctor Alterio, Cecilia Roth, Leonardo Sbaraglia, Daniel Kuzniecka, Nicolás Abeles, Leticia Brédice. Distribuye (y quiere llenarse de guita) Buena Vista internacional.

Actores de TV (en realidad estrellas berretas con parálisis facial), y una forma de contar que tiene mucho de los relatos televisivos son temas centrales que pueden explicar estos "sucesos". A esto hay que sumar el bombardeo publicitario (desde cada uno de los multimedios implicados en la producción, y por lo tanto en las ganancias) y el apoyo de la mayoría de la "crítica".

Estas son dos películas televisivas. Hasta los "chivos" (marca registrada en las producciones de Suar) hacen su impudico desembarco en *Comodines*. Esto delata toda una elección estética y es la del mercantilismo descarado y feroz. Estos son dos films de rápido consumo, para tragar y digerir fácilmente (aunque algunos nos atragantemos). Sin embargo hay un trasfondo perverso y tiene que ver con la ideología que cada película pone en juego.

Stagnaro despliega en la pantalla un alegato en favor de la justicia por mano propia. El film está disfrazado de relato con cierto contenido de denuncia (hay políticos corruptos con pistas de aterrizaje clandestinas, jueces obscuros y policías que se manejan en la ilegalidad). En realidad todos estos elementos son puramente decorativos y

finalmente se justifica la violencia para hacer justicia. En un país que aplaudió al ingeniero Santos esto es peligroso. Y repudiable. No hay una aparición de la violencia como salida colectiva (lejos está Stagnaro de meterse con un tema tan "espinoso"): se la utiliza para la salvación individual, o sea "que cada uno cuide su culito y a mi no me jodan".

(Aclaración: toda la corrupción que aparece bordea lo ridículo y es absolutamente esquemática. No se por qué pero para los directores argentinos hacer creíble a un hijo de puta con poder es una tarea casi imposible. No debería ser tan difícil, hay muchos dando vueltas).

Lo de *Comodines* es igual de reaccionario. Hay un tibio coqueteo con la denuncia pero lo que prevalece es una ardorosa defensa de la policía y sus métodos. En una escena miserable un policía se encarga de agarrar a un chico y protegerlo de un tiroteo. Pero la policía argentina fue la que hace algunos años en el barrio de La Boca mató a un nene en un tiroteo. Es la misma policía que asesinó a un padre que llevaba a su hija al hospital. Es la policía del gatillo fácil, la de Cabezas y la Amia, la de Rojas Pérez y Durán. Alguien podrá decir que estos son datos

extracinematográficos. Pero me parecen importantes. En un país como el nuestro no es inocente la forma en la que se presenta a la policía en *Comodines*. A la federal y a la de la provincia de Buenos Aires. La película se parece a esas terroríficas publicidades institucionales que cada tanto se emiten por televisión.

Mañana es peor (o Tomorrow is worse)

Este traslado exitoso (económicamente) de la tv al cine es el triunfo de lo peor de la producción local. De las películas más adocenadas y torpes. De las peor actuadas (¿qué actor se salva en estos dos bochornos?). El efecto que producen es más complicado que el éxito monetario de dos películas malas. Marcan una tendencia que, seguramente, será imitada por futuros mercaderes. Contra la opinión generalizada -y el deseo de sus habitantes, esperamos- la Argentina demuestra que siempre se puede estar un poco más jodido. Al revés de lo que decía Aldo Camarotta (antes de instalarse en Los Angeles y desde allí hablar bien de Alsogaray), "no se vayan que ahora viene lo peor".

ENCUESTA

La furia y Comodines

LA VEREDA DE ENFRENTÉ INTENTÓ DESCUBRIR ALGUNOS DE LOS MOTIVOS QUE JUSTIFIQUEN LA REPERCUSIÓN Y EL ÉXITO COMERCIAL DE AMBOS FILMS. AUNQUE AMPLIA, LA MUESTRA NO PRETENDE SER REPRESENTATIVA DE TODO EL PÚBLICO QUE SE ACERCÓ A LAS SALAS CON UN ENTUSIASMO DIGNO DE MEJORES CAUSAS. NO SOMOS MORA Y ARAUJO NI ROSENDO FRAGA, NI LO QUEREMOS SER. SIN EMBARGO, ALGUNOS DATOS Y CONCLUSIONES SON TAN CONTUNDENTES QUE, DESPUÉS DE SECARSE EL SUDOR FRÍO DE LA ESPALDA, EL LECTOR PUEDE, SI QUIERE, PONERSE A PENSAR SOBRE ESTOS DATOS Y CONCLUSIONES, COMO LO HICIMOS NOSOTROS AL TIEMPO QUE PROCESÁBAMOS (TAMBIÉN EMOCIONALMENTE) EL MATERIAL.

De esta encuesta surgen dos grupos bien definidos:

GRUPO 1: Las edades oscilan entre los 15 y los 18 años, estudiantes secundarios de sexo mayoritariamente masculino. El nivel de instrucción familiar es secundario.

GRUPO 2: Las edades oscilan entre los 20 y los 26 años, su nivel educativo es universitario (estudiantes y/o egresados de universidades públicas y privadas) y el nivel de instrucción familiar tiende a estudios universitarios completos.

Cine Argentino

Para el grupo 1 las películas argentinas más vistas son *Caballos salvajes* y *Tango feroz*. El grupo 2 no gusta

del cine argentino. La excepción es *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain).

Frecuencia de concurrencia al cine

El grupo 1 concurre al cine entre "excepcionalmente" y "casi nunca". En cambio, el grupo 2 concurre entre "excepcionalmente" y "con frecuencia".

Última película que vieron

Grupo 1: *El quinto elemento*, *El día de la independencia*, *Mentiroso mentiroso*, *Tonto Re-tonto*, *Batman y Robin*. El grupo 2 prefirió *Everybody says I love you* (*Todos dicen te quiero*, de Woody Allen), *Smoke*, *El mundo perdido* y *Hamlet*.

COMODINES	GRUPO 1	GRUPO 2
¿Le gustó?	mucho y muchísimo	no le gustó
Razones por las cuales gustó (al grupo 1) y no gustó (grupo 2).	- actuaciones:..... 89% - reconocimiento de espacios conocidos:..... 42% - efectos especiales:..... 95% - argumento:..... 53% - entretenimiento:..... 42%	No les gustó por considerarla una "copia trucha de películas yankis".
Gustaron las actuaciones de:	C. Calvo:..... 85% A. Suar:..... 32%	La única actuación destacada es la de Rodolfo Ranni.
Ve Poliladron	73%	80%
Opinión generalizada	es original y muy original	es Poliladron trasladado al cine
Razones por las cuales fueron a verla	- publicidad - reconocimiento de actores de la televisión y del espectáculo	publicidad exagerada - curiosidad - atracción por el género
Dirección y producción	- nadie recuerda al director - la mayoría reconoce a Polka y Artear.	- nadie recuerda al director - la mayoría reconoce a Polka y Artear.
Otras películas del género de acción o policial que recuerden	Día de la Independencia, Terminator II, las de Van Damme, las de Schwarzenegger y Stallone, El rescate, La pistola desnuda, Jurassic Park, Los sospechosos de siempre.	Pecados capitales, La roca, Fuego contra fuego, Arma mortal, Duro de matar.
Opinión que les merece la escena del "buen" policía que rescata a la niña del medio de un tiroteo.	buena y muy buena	"irónica", "publicidad trucha de la policía", no creible.
Slogans recurrentes	- "Mejora el cine argentino". - "Posibilidad de competir con el cine norteamericano". - "Por ser argentina vale la pena". - "Es la mejor película argentina que vi, no se diferencia en nada de las películas norteamericanas". - "En escenas arriesgadas peligraron sus vidas". - "Estas dos películas revolucionaron el cine argentino". - "Juntos hacen una buena pareja".	no aparecieron.

LA FURIA	GRUPO 1	GRUPO 2
¿Le gustó?	Sí:..... 99% Razones: - actuaciones:..... 63% - reconocimiento de espacios conocidos:..... 26% - argumento:..... 74% - ideología:..... 42% - otros: "porque está Diegui"	No:..... 100% (No rescatan ninguna actuación)
Razones por las cuales fueron a verla	- publicidad - Diego Torres - "porque mi novia quería ver a Diego" - Curiosidad	- publicidad - curiosidad
Otras películas del género carcelario que recuerden	Tango feroz, Condena brutal, Con-Air, La Roca, Tango y Cash, Mania-Cop, El silencio de los inocentes	Sueños de libertad (con Tim Robbins) y Dead Man Walking (con Sean Penn)
¿Cree que en la película algún personaje hace justicia por mano propia?	Sí:..... 100%	Sí:..... 100%
¿Está de acuerdo con la conducta de este personaje?	Sí:..... 100% (El único integrante de este grupo que manifestó no gustarle la película, justifica la justicia por mano propia)	No:..... 100%

DATOS SIGNIFICATIVOS

El grupo 1 destaca las actuaciones de sus "ídolos" televisivos: "Carlín Calvo" y "Adri-Nene-Carrizo-Suar". El uso de diminutivos y nombres de pila de los actores señalaría un mayor acercamiento afectivo e identificación de los espectadores, siendo aquéllos, iconos televisivos. En cambio, su cultura cinematográfica es muy pobre: no reconocen y/o confunden los géneros.

Mientras el grupo 2 destaca con sobriedad la actuación de Ranni en *Comodines*, de *La furia* el grupo 1 destaca la actuación de Brandoni y adhiere en un 100% a la conducta del personaje que él representa: justicia por mano propia. El grupo 2 omite destacar actuación alguna en esta película, y está en total desacuerdo con la conducta del juez (Brandoni).

El grupo 1 que adhiere en un 100% a la justicia por mano propia tiene opinión "buena" y "muy buena" del policía que rescata en *Comodines* a una niña en medio de un tiroteo. El grupo 2, en cambio, descreo de ese policía y está en desacuerdo con la ideología de *La furia* en un 100%.

El 73% de los integrantes del grupo 1 ve *Poliladron*, no obstante considera a *Comodines* "original" o "muy original". El grupo 2 ve *Poliladron* en un 80% y considera a *Comodines* como *Poliladron* trasladada al cine en un 100%.

Las razones por las cuales el grupo 1 gustó de ambas películas son: las actuaciones, efectos especiales, reconocimiento de espacios conocidos y argumento. El grupo 2 manifiesta que *Comodines* es una copia trucha de películas yankis y de *La furia* no rescata absolutamente nada.

CONCLUSIONES

De la lectura del cuadro se desprende una primera y alarmante conclusión: a menor nivel de instrucción individual y familiar, mayor es la adhesión a la estética y la ideología de *Comodines* y *La furia*. La valoración estética del grupo 1 opera por identificación con lo que el mismo considera representativo del cine norteamericano (cuanto más parecida, mejor película, es la colonizada conclusión).

El nivel de reflexión del grupo 1 es rudimentario o nulo. De otra forma no podría explicarse que sólo el 21% de este grupo adhiera a la ideología de la película *La furia* mientras el 100% manifiesta estar de acuerdo con la conducta del juez (Brandoni), quien hace justicia por mano propia. La adhesión a los códigos y slogans de la TV, y a la publicidad consecuentemente, es muy fuerte en el grupo 1, mientras en el grupo 2 el bombardeo publicitario generó curiosidad.

Segunda y alarmante conclusión: en la Argentina de la represión, del crimen de Cabezas, de María Soledad, de la voladura de la A.M.I.A, del gatillo fácil, en síntesis, de una policía y de poderes profundamente cuestionados, para el grupo 1 los héroes son policías - los policías son héroes.

Investigación y textos:
Malena Mazzoni
Marisa Simon

www.vereda.com.ar

La Vereda de Enfrente virtual

Desde el 1º de mayo **La vereda de enfrente** está en la World Wide Web de Internet. En la dirección <http://www.vereda.com.ar> se renueva todas las semanas la presentación de la revista virtual con un menú variado.

- **Home Page:** Presentación de notas publicadas en el número de la revista que está en los quioscos. Anuncio de las críticas de los estrenos de la semana y películas que siguen en cartel. Links que permiten conectarse con acontecimientos de actualidad.
- **El número del mes:** Sumario del último número de la revista.
- **En cartel:** Todos los estrenos y las películas que siguen en cartelera.
- **A ver a ver:** Funciones especiales y cine por cable.
- **La caldera del diablo:** Foros de discusión sobre cine (Mitos - Fetiches Cine de América Latina - Producción independiente - Cine de minorías Cine y Literatura)
- **Vértigo:** Links a páginas de cine.
- **Videos:** Nuevos títulos para comprar y alquilar.
- **No es la de Babel, pero...:** Colección completa de la revista con diferentes opciones de búsqueda.
- **Cinemateca:** Revisiones, relecturas, rescate y recuerdos.
- **La hoja en blanco:** Para contar su opinión acerca del site y de la revista.

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

CHARLAS CON PAGÉS

INFORMES: 862-9346

19 a 21 hs. únicamente

REFLEXIONES

Batman, de Tim Burton a Joel Schumacher

HERO FOR SALE

"Robin, alcázame
el repelente de tiburones"
El héroe encapotado a su joven
ayudante en *Batman* (1966)

Ser Batman en los '90

No es noticia nueva que la posmodernidad llegó y terminó con toda posibilidad de inocencia. *Batman* no escapó a la nueva ola, y la saga filmica que comenzó en 1989 (y que amenaza con ser interminable) envolvió de nihilismo a una historia que los '60 habían dotado de estética pop y personajes ingenuos.

Tim Burton, director dark por naturaleza y objeto de culto de los cinéfilos generación X, filmó en 1989 *Batman*, una película que reencontró al héroe con las características oscuras e introspectivas que su creador Bob Kane había trazado en sus comics de fines de los años treinta y principios de los cuarenta.

La interpretación de Jack Nicholson como el "archienemigo" The Joker no es sólo la muestra de que el actor nació para ese papel, sino también la prueba más cabal de Nicholson como uno de los más grandes cínicos, cretinos, e hijoputas de la historia del cine (o alguien todavía cree en sus bondadosos personajes de *La fuerza del cariño* o *El amor es un eterno vagabundo*).

Sobre Michael Keaton como el hombre murciélago se puede decir que, pese a vencer a The Joker en la pelea final del film, no logra hacerlo en esa gran lucha que es la de la posteridad, porque *Batman*, sin lugar a dudas es "la película del Guasón". Esta primera parte de la nueva saga es, quizás, la mejor lograda cinematográficamente, aunque su continuación *Batman returns*, incluye personajes con una carga psicológica más profunda.

En esta segunda parte, Michael Keaton vuelve a perder la partida central con sus adversarios. Uno de esos enemigos es The Pinguin, compuesto por un Danny de Vito genial, quien carga una historia que

por momentos justifica en la pantalla parte de sus actos contra una Gotham City (símbolo de "la gran manzana" americana) discriminatoria e indiferente. Michele Pfeiffer es, como Catgirl, la más delicada y refinada representación del sadomasoquismo que se haya visto en años.

cuando arrojan a su hijo al agua. Esta es la causa del único objetivo "adulto" de The Pinguin: vengarse de la sociedad que lo condenó por ser distinto.

2. Batman siente compasión por sus dos enemigos, pues, al igual que él, son víctimas del entorno; ergo, existe



Michelle Pfeiffer calculando el lengüetazo

¡Cuidado con la SS!

Estos dos films fueron señalados como antisemitas por algunos trasnochados pseudo-bienpensantes que vieron en The Pinguin la representación de un nazi "no tan malo", y oyeron en la música de Wagner la confirmación de sus perspicaces sospechas.

Además, los acusadores incluyeron en sus condenas al mismo *Batman* y, de paso, al director de los dos films. Intentaré a continuación, cual abogado del diablo, rebatir tales acusaciones.

1. Los padres del niño deforme son mostrados con crueldad por el director

solidaridad de parte del "bueno" hacia los "malos"

3. La música de Wagner fue utilizada en el film *Ben Hur*. ¿Alguien puede afirmar seriamente que este film es una exaltación del nazismo?
4. The Joker, en el primer film, hace que la gente muera con una sonrisa de dolor igual a la suya, representando al consumismo dirigista (aquí si encaja el calificativo de nazi).
5. En los films acusados, Batman vence a sus enemigos con sus propios métodos, sin apelar a torturas o muertes (el personaje de Nicholson muere accidentalmente, habiendo el héroe intentado salvarlo).

Cambia, todo cambia (Burton volvé, te perdonamos)

En 1995, Joel Schumacher se hizo cargo del bati-negocio y decidió hacer del atormentado héroe un personaje filo-gay, incluyendo el renacimiento de Robin y agregándole pezones al bati-traje. El nuevo director realizó *Batman forever* -título nada inocente que parece anunciar un infinito número de films sobre el héroe-, para lo cual desplazó a Keaton como Batman y lo suplantó por Val "Morrison" Kilmer, quien logró ganar por descarte la batalla del protagonismo que su antecesor perdió con sus rivales, pues se enfrentó al insufrible Jim Carrey y a Tommy Lee Jones, quien compuso un Two-Faces totalmente impersonal y falto de interés.

Batman y sus archi-enemigos perdieron no sólo recaudación en la taquilla (punto de interés central para el bati-mainstream) sino también psicología propia e historia personal. Bastaron un par de minutos de cinta para explicar los porqué de la conducta de los "malos", así como también la historia previa de Robin, quien fue convertido en un adolescente idiota con la única intención de conquistar chicas a bordo del bati-móvil. La fémica obligada incluida en el film, Nicole Kidman, enamora al héroe aunque no logró "concretar", como se sugirió en la primera parte de la saga cuando se ve a Kim Basinger tendida en una cama luego de pasar la noche en la mansión de Bruce Wayne.

La era Schumacher en la bati-saga continuó con la, hasta ahora, última parte, *Batman & Robin*, con el niño maravilla incorporado definitivamente a la heroica vida del encapotado. Para el rol del super héroe el director eligió a George Clooney, quien pasó de médico de guardia en la televisión a enfrentarse con la escoria de Gotham City, previa escala en el increíble cabaret de Tarantino-Rodríguez para *Del crepúsculo al amanecer*. Si bien Clooney no fue mala elección para un Batman maduro (a esta altura del negocio cinematográfico no podemos pretender una continuidad lógica entre film y film), su sola presencia no alcanza para darle al personaje una identidad que ni el guión ni el director atisbaron ofrecer, y que ni siquiera parecen haber intentado conseguir.

Los villanos, Mr. Freeze (Arnold Schwarzenegger), Poison Ivy (Uma Thurman) y el mutante "no sé que hago en este film" Bane (Jeep Swenson) tienen tan poco peso propio que deben apoyarse en los muy bien logrados efectos visuales y de maquillaje

para que sus acciones tengan algún mínimo interés. Por otra parte, Alicia Silverstone como Batgirl sólo logra provocar deseos de que vuelva a protagonizar video clips junto al grupo de rock Aerosmith.

En esta secuela, el personaje de Alfred es quien sirve como disparador de la memoria de Bruce Wayne, quien debido a la enfermedad que aqueja al mayordomo recuerda breves momentos de su infancia junto a él. La insustancialidad de los flashbacks en comparación con los creados por Burton para explicar el pasado de Wayne en *Batman* son, por lo menos, un agravio al buen gusto de los espectadores. La irrelevancia de los momentos que recuerda Wayne no justifican en ningún momento su inclusión, además de darle al film un toque cursi que se hace presente en todas las escenas con reminiscencias melodramáticas.

Gordon y Alfred: las dos caras del billete

Sólo dos personajes que rodean a Batman continúan siendo interpretados por los mismos actores desde el comienzo de la etapa iniciada en 1989. Los personajes en

cuestión son Alfred y el comisario Gordon, y estas únicas repeticiones en la saga no tienen ningún viso de casualidad.

Las cuatro secuelas filmicas del hombre murciélago antes nombradas pertenecen a la más tradicional maquinaria industrial hollywoodense (perdón Burton-dependientes); batiremeras, batigorros, batimuñecos, bativideogames, batibandas de sonido con batirockers, y demás batiéceteras así lo demuestran. No es de extrañar, entonces, que Alfred continúe siendo representado por el mismo actor, señalando una única cara del persistente factor "servidumbre" hacia el mainstream que Batman representa (bajo distintas caras y apellidos en los cuatro films). Por su parte, el comisario Gordon simboliza el pesado brazo de la ley de Hollywood, que intenta mantener el orden del batinegocio, contando siempre con la ayuda del dios murciélago, que raudamente acudiría cada vez que las finanzas lo pidan... Por supuesto, previo aviso de la batis señal.

Daniel Castelo

EL ELOGIO DE LA DESMESURA

¿Qué puede resultar aun más terrorífico que un gran tiranosaurio abriendo la boca? La respuesta: Dos tiranosaurios abriendo la boca. ¿Qué puede impactar más que Batman peleando cara a cara con el Guasón? Batman (y Robin y Batichica) peleando contra Hiedra Venenosa y el Capitán Frío y Bane y todos los que se animen.

Batman y Robin representa una de las peores tendencias del cine comercial estadounidense actual, ese que trata de multiplicar el espectáculo en lugar de mejorarlo. De brindar un presunto gran entretenimiento en vez de tratar de que sea bueno. Este es parte del razonamiento que impera en las afiebradas mentes de los guionistas de Hollywood de los noventa. Mercenarios serviles de los grandes estudios, crean o matan personajes según los muñecos que haya que meter dentro de la Cajita Feliz de McDonald's.

La misma línea sigue *El mundo perdido*. O *Con Air*. O *Vulcano* (aún no estrenada acá), que compite absurdamente con *Dante's Peak* tratando de determinar cuál de las dos hace explotar a un volcán provocando más ruido. Las imágenes se suceden en un frenesí alienante, inmersas en un vano intento de hacerle creer al espectador que están pasando muchas cosas. Pero todo es más de lo mismo y sólo logran confundir hasta el delirio. Son películas de montaje "clipero".

Los monstruosos films de acción-basura de los últimos tiempos recuperan el espíritu más berreta e involuntariamente cómico (vistos hoy) de la tradicional "clase B" -que en su otra vertiente ofreció grandes obras maestras-, a partir de situaciones de peligro que podrían encabezar el Decálogo de Escenas Ridículas de la Historia, destinadas a esconder mensajes tan caros -y obvios- de exaltación de los sentimientos nacionalistas, los valores familiares y el triunfo del espíritu humano.

Mientras tanto, desde otras latitudes, espectadores asombrados se hunden en un bostezo interminable y miran con bronca y cansancio cómo el cine norteamericano sigue armando sus pantomimas basadas en su vulgar, repetitivo, hartante elogio de la desmesura por acumulación.

Nicolás Artusi

¿LA MAGIA PERDIDA?



Jimmy Stewart, Grace Kelly y Alfred Hitchcock en el "detrás de la escena" de una obra maestra. La ventana indiscreta

De un tiempo a esta parte, nos invaden los *makings*, ese género híbrido de propaganda apenas disimulada, que supuestamente muestra el *backstage*, el "detrás de la escena" de una película o una serie: *Cómo se filmó...* tal o cual cosa.

El cinéfilo, voyeurista por antonomasia, no vacila en regodearse ante estos objetos relativamente nuevos en el panorama filmico. ¿Fulano de verdad se tiró por esa cuerquita desde aquel helicóptero, o fue un doble, o un efecto de computadora? ¿Fulana estaba *totalmente* desnuda en aquella escena de la ducha, o tenía una toalla, o era una doble de cuerpo? "De verdad", "totalmente"... expresiones esencialmente ajenas al cine, arte constituido en sí mismo por la simulación y el (re)corte.

Entonces, ¿el *backstage* vendría a destruir -sádicamente- la "ilusión", esa sistemática suspensión de la incredulidad que caracteriza a todo arte y al cine en especial? No sé. Tal vez. En parte. Veamos.

Por un lado, no es claro hasta qué punto los *makings* muestran. Son recursos publicitarios que crean, más que nada, cierta expectativa sobre lo que viene. Y pareciera que ya no basta con ver y asombrarse ante los efectos especiales: ahora hay una necesidad de saber cómo se hacen (el viejo truco del capitalismo, que "no sólo crea objetos para los sujetos, sino también sujetos para los objetos", como decía aquel filósofo alemán tan pasado de moda). Cuando el espectador vea finalmente la película, podrá recordar (y comentar a la salida) "cómo se hizo" esta o aquella escena. Entonces, lo que se exhibe de la factura cinematográfica suele ser lo más superficial, precisamente lo más recordable y comentable luego. (Esto los diferencia de otras experiencias más complejas, como el *Diario de filmación* de Bergman, o la reciente *En busca de Ricardo III*, de Al Pacino.)

Pero, por otro lado, me atrevería a proponer que todo esto se conecta con otra tendencia cultural muy actual (muy

de moda): las biografías "desmitificadoras". En poco tiempo, nos hemos enterado de que Simenon fue antisemita y colaboracionista, Lacan un megalómano insoportable, el Che Guevara un autoritario, etc. Es bueno no crear ni mantener ídolos de barro: "pobre país (pobre mundo) el que necesita héroes", decía el *Galileo* de Brecht, y decía bien. Pero que se haya producido un fenómeno editorial con esta actividad es muy significativo. Otra vez: voyeurismo de los pequeños (o grandes) defectos ajenos, del "detrás de la escena" de una figura pública, admirada en este ámbito pero quizás execrable en aquél. Al menos, un tipo como todos (de ahí, en nuestro tema, el placer de ver a los actores y actrices más glamorosos en ropas comunes, preparando escenas, cometiendo errores...).

Defectos o virtudes, el *backstage* parece mostrar lo que debía estar oculto, escondido como secreto casi íntimo, peligroso. En realidad, al romper la ilusión primitiva, a veces infantil, que el cine proporciona, crea otra ilusión: la de compartir el proceso de confección de un filme, como si hubiéramos estado allí mismo, cerca de la acción que habitualmente nos deja afuera. *Backstage* = *Being there*, entonces, para citar el título original de la recordada *Desde el jardín*. Una forma atenuada, por cierto, del "estar ahí", habida cuenta de que los *reality shows* al estilo Mauro Viale lo hacen verdaderamente posible, a costa de un desfile interminable de lacras y humillaciones.

Pero no es para tanto. En esto del *backstage*, como en otras cosas, siempre se puede encontrar un diamante en el barro. Por ahora, lo peor que nos puede pasar al respecto es vernos forzados a presenciar el de *Comodines* o *La furia*. Vade retro, Suar.

Pablo Valle



El Hecho y el Comentario

Pero la pequeña participación de Stockard Channing, en el rol de la hija del vendedor de cigarrillos, me pareció lo mejor del film.

Marina Borensztein, sobre *Smoke*, en *Radar*, 15/6

Además, yo no hablo mal de los otros, hablo mal de las películas. Y éste es un trabajo expositivo, así que el que no quiere que se hable que no exponga. Pero no sé por qué tanto escándalo... ¿Qué nos pasa? ¿Tenemos miedo de decir las cosas? Cualquier director europeo dice "esto es una porquería" cuando algo no lo le gusta. Y si no fijate en la polémica de Nanni Moretti y Mario Bellochio en Cannes, casi sangrienta.

Alejandro Agresti, en *Página 12*, 21/6

Agresti anda con buena prensa y en círculos allegados al cine y sus arrabales se lo estima, en general, por "la vitalidad y la prepotencia de su excepcional cine", como dice el mismo *Página 12*. Opinión discutible, en todo caso, pero que nos sirve para justificar esta sección, *El hecho y el comentario*, que tanta cara de culo le provoca a tanta gente.

"A mí me parece normal que un escritor participe en la cultura de masas. Yo tengo muchos antecedentes de escritores, desde Faulkner hasta Scott Fitzgerald. Y si uno toma la decisión de intervenir sabe cuáles son las virtudes y los riesgos, son proyectos comerciales que tienen un público que no es el de la Facultad de Filosofía y Letras. Creo que hay que unir la cultura alta y la de masas. No tengo una posición aristocrática".

Ricardo Piglia en *trespuntos*, 10/6, sobre su participación como argumentista en *Comodines*

Alguna vez lo pregunté: ¿Cuál es la diferencia entre Menem y Piglia? Entre quien se califica como el mejor presidente de la Argentina, temeroso "sólo de Dios", y este engreído personaje sin un mínimo de pudor. Ahora, mirándose el ombligo, se puso a la altura de Faulkner (es decir, capaz de escribir *Palmeras salvajes* y *Absalón, Absalón*, por ejemplo) y de Fitzgerald (es decir, capaz de escribir *El gran Gatsby*, por ejemplo). También se iguala con Faulkner en su acercamiento a "la cultura de masas", él, que viene de la "cultura alta" (si ya no estoy puteando es por respeto al lector). Traducido: su participación en el engendro de Suar es comparable con la participación de Faulkner en *Al borde del abismo* (sobre *El sueño eterno*, de Raymond Chandler) y en *Tener o no tener* (sobre Hemingway), dos clásicos dirigidos por Howard Hawks, con lo cual éste, artista impar, pasa a ser, según Piglia, un compinche de la banda casi inimputable de Pol-ka y compañía.

El pibe Ricardo ya tenía antecedentes: en un video de Andrés Di Tella -muy bueno- dijo que en la Argentina había varios epígonos de Macedonio Fernández y citó a Borges, previsiblemente, a Cortázar, a Marechal, "y yo", incorporándose a la lista. Piglia puede no tener "una posición aristocrática" (y nos podríamos preguntar por qué podría tenerla, con qué pergaminos) pero la posición de caradura ya no se la quita nadie. Con el tiempo, esfuerzo propio y complicidad de los medios se ha transformado en el bombista Tula de su propio ego. Un asco.

Pagés

LLAMADO A LA SOLIDARIDAD: *Entre el número anterior y éste se nos ha perdido Lucio Schwarzberg, lo que impidió la publicación de su prometida segunda parte de Credo liberal. Hay quienes aseguran haberlo visto entre los médanos de San Clemente dudando sobre si pelearse o no con su pasado. Otros creen haberlo visto dentro de una Cajita feliz con su hija Anita. Quien tenga noticias sobre él por favor que se comunique con la Redacción.*



5 de Agosto de 1997
35 años sin Marilyn

Truman Capote: Por supuesto, pero también le diría...
(Ya se iba la luz. Ella parecía desvanecerse con la claridad, mezclarse con el cielo y las nubes, retroceder y ocultarse detrás. Yo quería alzar la voz por encima de los gritos de las gaviotas y preguntarle: "Marilyn, Marilyn ¿por qué todo tuvo que salir así? ¿por qué es una mierda esta vida?")
Capote: Yo diría...
Marilyn: No te oigo.
Capote: Diría que eres una hermosa niña.

DE ACÁ



Continuando con la vana ilusión de estar recuperando una industria cinematográfica nacional (alimentada por los éxitos efímeros y olvidables de las vacaciones de invierno), en octubre comienza la preproducción de Dibu 2, que se empieza a rodar en enero para llegar a tiempo para julio del año que viene. También Diego Torres ya recibió una oferta para volver al cine ("porque él es sinónimo de éxito", dicen los productores) y, aunque en Pol-Ka miren para otro lado, muchos afirman que se viene la segunda parte de Comodines. ¿Para cuándo el regreso de los Comandos Azules de la dictadura?

Desde 1987 se viene realizando -aunque con algunas interrupciones- el festival La Mujer y el Cine, que este año terminó el 13 de julio. De las 140 películas inscriptas, el primer puesto fue para Rey muerto, de Lucrecia Martel, una producción rodada en Salta que estuvo incluida en Historias breves, el primer largo armado con cortometrajes de estudiantes de cine. El premio María Luisa Bemberg, que privilegia las búsquedas, fue para Tanto te gusta ese hombre, una obra de animación de Vicky Biaggiola y Leliana Romero. También recibieron menciones Ki-

lómetro 22, de Paula Hernández; Agua, de Margarita Bali; Madres, de Guadalupe Subiela; y Por qué le habrán puesto matacos, de Silvia Parmisari.

Tras el acuerdo de cooperación cinematográfica entre Italia y la Argentina, muchos se sorprendieron por la rapidez con que se anunció la primera realización. Marco Bechi (el autor de Alambrado, una película nacional de 1990 que aún no pudo estrenarse) dirige y Amedeo Pagani (el productor de Theo Angelopoulos) produce un film sobre los años 70, alrededor de la coexistencia entre la vida normal de una gran ciudad y la sordidez de la represión subterránea.

Después de la aprobación con que fue recibida Flamenco, Carlos Saura inició la filmación de Tango,



una producción de seis millones de dólares que rueda en Buenos Aires, con Julio Bocca, Miguel Angel Solá y sesenta parejas de baile. La película contará la historia de un cineasta que filma una

película musical, aunque esto servirá como excusa para mostrar lo mejor de la música ciudadana.

Ya se puede disfrutar en la Argentina del documental Lumiere y compañía, donde cuarenta directores contemporáneos, de todo el mundo, homenajean los cien primeros años del cine realizando un corto de 52 segundos, sin sonido y con la posibilidad de editar tres tomas. Se pueden ver los experimentos de Win Wenders, Zhang Yimou, Peter Greenaway, Costa-Gavras, Spike Lee, James Ivory, David Lynch y Bigas Luna, entre otros. Lo emite en

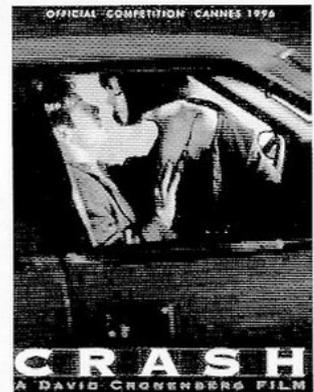
horarios rotativos el canal de cable Cinemax

Para desazón de las muchas admiradoras argentinas que tiene, Imanol Arias fue visto con ropas de mujer por las calles de Buenos Aires. Enseguida llegó la calma cuando se supo que no se había travestido para protagonizar una revista de la avenida Corrientes. Sólo está a las órdenes de Beda Docampo Feijó en Buenos Aires me mata, film en el que el español hace de la condesa Pavlova, un extravagante travesti ruso (quizá esto tampoco ofrezca tranquilidad).

DE ALLÁ

Dos directores cuyas películas resultaron ganadoras del Oscar a mejor film extranjero preparan nuevas obras. En Rusia, Nikita Mikhalkov dirige Le barbier de Sibérie, una coproducción franco-rusa con Julia Ormond, Richard Harris y Oleg Menchikov que se desarrolla a principios del siglo XX. En Estados Unidos, el italiano Giuseppe Tornatore debuta en el cine de habla inglesa con The Legend of the Pianist on the Ocean, protagonizada por Tim Roth.

Pese a haber sido autorizada para exhibirse tras meses de discusiones en Gran Bretaña, Crash, la última película de David Cronenberg -que casi se



estrena con cortes en Estados Unidos- no puede verse aún en el distrito céntrico londinense de Westminster, ya que tiene autonomía en cuestiones de censura y decidió que nadie la vea. Otra muestra más de la saludable tolerancia que impera en los países defensores del mundo libre.



Woody Allen sigue con la rutina de sus prolíficos últimos años. Ya terminado el rodaje de *Deconstructing*

Harry -en la que intervienen Demi Moore, Robin Williams y él mismo-, en la próxima primavera comienza a filmar su película del 98, de la que, como de costumbre, no trascendió título ni argumento. Sólo está confirmada la presencia de Leonardo Di Caprio, Drew Barrymore y Kenneth Brannagh.

Aunque está inundada por la desbordante producción norteamericana, en la Europa del Este el cine sigue

teniendo su propio espacio. En julio se realizó en la República Checa el festival de Karlovy Vary, en el que el mayor premio -el Globo de Cristal- fue para Mi vida rosa, una coproducción europea dirigida por Robert Wise. Mejor directora resultó la francesa Martine Dogowson, por Retratos chinos; mejor actor, el local Bolek Polivka, por La luz olvidada y mejor actriz, la sueca Lena Endre, por Oratorio navideño.

Mientras en la Argentina los realizadores pelean por conseguir algún tímido crédito, en Estados Unidos, James Cameron (Terminator) ya superó los doscientos millones de dólares en el presupuesto de Titanic, la película más cara de la historia del cine. No contento con eso, sigue dando dolores de cabeza a los productores: el estreno estaba previsto para julio y se pospuso por algunos meses, ya que tuvo que encargarse a la empresa de George Lucas unos planos de efectos especiales que él no pudo realizar.

Tres tanos

Uno de los actores más carismáticos -ya veterano, sin duda- que no deja de sorprender es Al Pacino. A sus condiciones como comediante, demostradas últimamente en *Perfume de mujer* y *Fuego contra fuego*, o en la reciente *Donnie Brasco*, como seguramente también en la inédita *El abogado del diablo*, le ha sumado su capacidad como director. Lo demostró con el documental ficcionado *Buscando a Ricardo III*, y ya tiene dos títulos más en carpeta. Uno es *Local Stigmatic*, obra que protagonizó en teatro y que, en realidad, se encuentra en la etapa de postproducción. Precisamente, estuvo rodando en el mes de junio en Nueva York, en las calles del Village y de Soho, sin preocuparse demasiado de que lo reconozcan. Su próximo proyecto será otro largometraje documental: *Café Chino*. Lo interpretará Jerry Orbsach. Falta saber si finalmente Pacino volverá al set junto a su amigo Brian De Palma para filmar *Ojos de serpiente*, que protagonizará el ahora duro Nicholas Cage



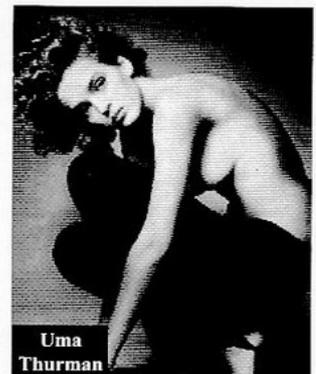
El "tano" Pacino en *Donnie Brasco*

Con la invasión norteamericana de películas que llenan nuestras pantallas, uno de los tantos hechos que hay que lamentar es la falta de material italiano. Es mucho lo que se hace en Italia y demasiado poco lo que nos llega. Pero a no llorar: acaba de editarse en video (directamente, sin pasar por los cines), la última película de Dario Argento, *Syndrome*, film de 1996 protagonizado por su hija Asia. Es del mejor Argento, el *giallo* en su máxima expresión: suspenso, delirios, sangre y gritos. Mientras tanto acaba de producir *Maschera di cera*, dirigida por su discípulo y debutante Sergio Stivaletti, con la actuación del reaparecido Robert Hossein.

Por otro lado, hay que saludar la vuelta a la dirección de uno de los pocos talentos vivientes itálicos. Nanni Moretti, el autor de maravillas como *Basta de sermones*, *Palombella Rossa* y *Caro diario*, regresa con *Abril*, en parte financiado por la RAI, lo que trajo ciertos problemas. La Alianza Nacional (agrupación política de derecha) puso el grito en el cielo por este apoyo de la TV oficial. El motivo, se supone, tiene que ver con el guión del film, el cual aparentemente reivindica la victoria política de la agrupación El Olivo, una coalición de izquierdas.

Dos de los realizadores que más satisfacciones causaron a los cinéfilos porteños en los últimos meses tienen a Julia Roberts y Richard Gere -la pareja de *Mujer bonita*- como protagonistas de sus nuevos films. Wayne Wang (Cigarros) prepara con ellos un triángulo amoroso post mortem en *Historias de fantasmas* en Manhattan. Mientras tanto, Joel Coen y su hermano Ethan (Fargo) harán que Roberts seduzca al playboy Gere, para después arruinarle la vida.

Como consecuencia de la sequía mental que sufre gran parte de los guionistas de Hollywood ya se anunció el estreno de dos



Uma Thurman

Fernando Brenner

remakes de viejas series televisivas. Los vengadores (¿alguien tuvo más glamour que Emma Peel?) estará protagonizada por Ralph Fiennes, Uma Thurman y Sean Connery y dirige Jeremiah Chechik, quien destrozó la nueva versión de Las Diabólicas. Por otra parte, en Mi marciano favorito, participan Jeff Daniels, Elizabeth Hurley y Christopher Lloyd.

gentino a sus películas. Emigrado a Buenos Aires cuando Austria cayó en manos de los nazis, llegó a dirigir veinte películas entre 1949 (Hoy canto para ti) y 1970 (El hombre del año, con Olmedo). En 1993, recibió en su país natal un premio especial junto a otros compatriotas exiliados y famosos: Billy Wilder y Fred Zinnemann.

A los 89 años de edad, y en la ciudad de Nueva York, falleció el director Kurt Land, un austriaco que supo imprimirle pulso ar-

¡El babieca está de regreso! Tim Burton se prepara para rodar Superman Reborn, una nueva versión sobre el famoso personaje de historieta. Bajo el ajustado

traje del Hombre de Acero estará Nicolas Cage, quien



sería acompañado por Sandra Bullock como Luisa Lane, Patrick Stewart como

Brainiac, y Jack Nicholson como Lex Luthor. Y desafiando la nueva imagen que se luce en figuritas y muñecos, Michael Keaton haría un cameo con la careta de Batman puesta nuevamente.

Justo en la misma semana de su muerte, James Stewart fue elegido el personaje público norteamericano más confiable para la gente, según la revista yanki People. En la lista, integrada por más de mil personalidades, el presidente Bill Clinton ocupa el lugar 864.

Nicolás Artusi

PARA MIRARLAS POR TV

La edad de la inocencia

Las aventuras de Robin Hood. Dirigida por Michael Curtiz. Con Errol Flynn, Olivia de Havilland y Claude Rains (*Viernes 22/8, a las 13 y 19 hs., Cine 5 de Cablevisión*)

¿Hasta qué punto son verdaderos los recuerdos de nuestra infancia? Digo, haciendo memoria, ¿con qué espíritu mirábamos películas? ¿Con qué mezcla de sentimientos? Con asombro, seguro. Con curiosidad, también. Después hay una especie de grieta, donde quizá se pierdan falsos recuerdos. ¿Podríamos recordar con certeza qué películas "para grandes" nos gustaron o sorprendieron más? Personalmente, puedo dar pocos títulos: ¿*Quo Vadis?*, *Moby Dick*, *Shane*, y todas las de "vaqueros" que pasaran por TV. Porque el cine, para mi generación (treinta y pico), en su gran mayoría era la televisión. Pero si me preguntaran qué película vi más veces antes de los trece años contestaría, sin dudar ni un segundo: *Las aventuras de Robin Hood*. En esa época, claro, no existía para mí ni Michael Curtiz, ni el guión, ni una escena bien filmada. Era una película de Errol Flynn y punto.

Pasó el tiempo y uno cambió. O empeoró. O mejoró, según cada autoestima. Pero estrenan una película lamentable como *Las aventuras de Robin Hood*, ahora dirigida por Kevin Reynolds y al contemplar los desatinos, los personajes disfrazados de caricaturas y la peor actuación de Costner que se haya visto, y uno mira de reojo la grieta antedicha con desconfianza y piensa con temor: ¿algo parecido a este bodrio a mí me gustaba de chico? Entonces, vuelvo a ver un film de casi sesenta años y el alma me vuelve al cuerpo. Me reencuentro con el estupendo asalto en el bosque, con el desfachatado Robin/Flynn arrojando un venado en la mesa de los opresores del pueblo, con la escena en el balcón y el aliento contenido en el torneo de arquería. Con la sabiduría de dotar a cada actor secundario de

entidad propia, con el gran duelo final de Flynn/Rathbone, y con la plena felicidad inocente de disfrutar verdadero cine de aventuras, ese que hoy quieren hacen con guita y tecnología. Y, evidentemente, no pueden ni saben.

Pablo Ventura

El largo adiós

En el número anterior recomendé *Adiós, muñeca*, y concluía un párrafo diciendo: "...Robert Mitchum, amén". Así, sin saberlo, estaba despidiendo al más grande de todos. Digo sin saberlo porque al momento de entregar la nota, Mitchum vivía. Un par de días después se moría con la muerte de los justos: sin dolor, mientras dormía. Y tengo que decir que su muerte es para mí una pérdida personal. Como la de un amigo entrañable. ¿Por qué? No cuesta mucho simpatizar con esa personalidad increíble, con su humor casi secreto pero implacable, con ese envidiable desdén por la figuración, la notoriedad y eso que llaman la gloria.

Pero quiero detenerme en dos películas. En *Retorno al pasado*, todo parece invadido por la tragedia. Plano a plano se muestra la absoluta imposibilidad de revertir los destinos. El hombre está en un bar. Mira la nada en el fondo de su copa. Le pesan los hombros y le pesa el alma. En ese plano, Mitchum es la puesta en escena de la desolación. Casi nada.

Y si yo me sentía cercano al hombre que buscaba respuestas sin encontrarlas jamás, viendo *El Dorado* pude comprender la ligazón espiritual con Mitchum, el postulado que completa el teorema. Porque si en *Retorno al pasado*, Jane Greer lo traicionaba una y mil veces hasta arruinarle la existencia, la fantasmal bailarina de *El Dorado* demostró que para que un hombre duro se quiebre no hace falta una mala mujer; apenas se necesita una que no nos quiera.

Ventura

Cine nacional

Hijo de Hombre (1960). Dirigida por Lucas Demare. Con Francisco Rabal y Olga Zubarry. (*Sábado 30/8 a las 16.30 hs., Space*)

Demare fue el "hijo pródigo" de la "Barra del Ateneo" (Ulises Petit de Murat, Elías Alippi, Enrique Muiño, Homero Manzi, Francisco Petrone, Angel Magaña, Lucio Demare -su hermano- y otros célebres la frecuentaron). De allí nacería Artistas Argentinos Asociados, nuestra Artistas Unidos pampeana.

Desde sus primeros trabajos como director, Lucas Demare fue saludado como el "John Ford argentino", el gran maestro del cine épico. Y la verdad es que, si intercambiamos algunas escenas de *La guerra gaucha* (1942) o *Pampa bárbara* (1945) con algún western de Ford (por ejemplo su trilogía sobre la caballería fronteriza, 1948-1950) se puede observar cierto parentesco en composición visual, encuadre y "sentimiento épico". Demare no era un profesional improvisado pero sí, igual que Ford, un intuitivo pleno. También un aventurero audaz para lanzarse a empresas difíciles e inseguras a nivel comercial. Por ejemplo, el accidentado rodaje en Salta de *La guerra...* Sin embargo, pese a los obstáculos naturales, casi siempre salió triunfante y exitoso. Evitó psicologismo, sorteó problemas ideológicos y retrató como pocos la historia y la gesta heroica nacionalista. Delineó los perfiles de personajes típicos: isleños, campesinos, indios, mulatos, soldados, próceres famosos y gauchos sin nombre, que defendieron el suelo argentino en el siglo pasado contra la inescrupulosa Corona española. Además, pintó a Buenos Aires y su microcosmos de inmigrantes extranjeros, barrios célebres porteños y cantantes populares, al amparo del fútbol, la poesía tanguera y el turf.

El movimiento y la sencillez de su estilo descarta complejidades, pues el cine de Demare no es complejo en ningún nivel, pero que esto no se entienda como simplista o exento de riqueza "conceptual" sino todo lo contrario. *Su mejor alumno* (1944), *Los isleros* (1951), *Mi noche triste* (1952), *Mercado de Abasto* (1955) y *El último perro* (1956) exudan lo mejor de su cine. Se dirá grandilocuente, declamatorio a veces, pero sanguíneo, bello y vitalista sin dudas. Y aquí también podemos encontrar un paralelismo con Ford. El estudio de caracteres, la asimilación del paisaje como personaje clave condicionante (urbano o rural), el ritmo impuesto en la acción y los tempos emocionales de sus puestas en escena, tienen similitud con las del maestro irlandés-norteamericano.

Con el fondo del conflicto paraguayo, su obra mayor sigue siendo *Hijo de hombre*. Un relato seco, duro y vital como la tierra en la que se desarrolla. (El Chaco). El hispano Francisco "Paco" Rabal y nuestra Olga Zubarry desarrollan papeles excepcionales. El hombre enfrentado a una naturaleza cruda, provocativa y salvaje. Lugareños y choferes del Chaco, sobreviviendo, amando y recorriendo un itinerario existencial en medio de la sequedad asfixiante del monte. La lucha épica del habitante anónimo, por el agua, elemento excluyente de supervivencia del Norte Argentino. La novela de Roa Bastos le sirve a Demare para entretejer una película madura, intimista, vigorosa, atrapante, llena de escenas conmovedoras, como la de la marcha del camión cargado con la preciada agua, y la mano del herido y extenuado Rabal atada a la palanca de cambio.

Desprendiéndose de cierta ampulosidad, proclive en sus otros films, Demare realizaba así su mejor obra, colocándola en el podio de los grandes clásicos de la pantalla nacional.

La parte del león (1978). Dirigida por Adolfo Aristarain. Con Julio De Grazia, Luisina Brando, Arturo Maly, Ulises Dumont y Fernanda Mistral. (*Jueves 28/8 a las 17 hs., Space*)

Aristarain es el último gran clásico del cine argentino. Quizás hoy (luego de Favio), el cineasta mejor dotado para narrar visualmente una historia sin la pretenciosa idea de insuflar "a priori" ideologías, denuncias y testimonios de su época. Esto no invalida que casi todos sus films manifiesten un fuerte contenido testimonial (ético, moral, ideológico y político), absolutamente asimilado e incorporado, pero sin renunciar a lo que es y debería ser siempre el cine: "un método para contar una historia". Esta definición, que pertenece a Hitchcock, ha sido siempre respetada por Aristarain.

Fanático del cine norteamericano y de los géneros míticos de Hollywood (el policial negro, la aventura, el western, principalmente), el vasco ha tenido un aprendizaje en el exterior rico e interesante. Colaborador del célebre finado Sergio Leone (también del inglés Peter Collinson), Aristarain ha volcado sus preocupaciones temáticas y estilísticas casi a lo largo de toda su obra, iniciada con éste, su primer largo, donde ya se notaba el enorme oficio como narrador, su capacidad indiscutible para "hablar" a través de la imagen. Atrapantes ejercicios de estilo con pureza clasicista, al servicio del espectador menos y más exigente.

Si *Tiempo de revancha*, *Ultimos día de la víctima*, *Un lugar en el mundo* y *La ley de la frontera* (título ya "maldito") fueron la culminación de su arte, *La parte del león* demostró no ser menos que las citadas. Un policial donde cada escena se relaciona y desencadena con la precisión matemática de una partida de ajedrez. Junto al estupendo montajista Miguel Pérez y la presencia correctísima del malogrado Julio de Grazia, Aristarain enlaza su película en la mejor tradición del cine "negro", combinando y dosificando "sexo, poder, dinero y violencia" (constantes esenciales de la serie Warner de los '40) en un calidoscópico juego de suspenso, ambiciones y acción sin pausa ni respiro. Hay que ver cómo cada plano se une emocionalmente al siguiente en un desarrollo dramático fluido, sin fisuras, a a partir de un relato in crescendo que el director plasma con sobriedad visual y ritmo alternado.

Bruno (personaje central) sintetiza toda la frustración, las ambiciones, las pequeñas miserias e inseguridades del ciudadano de clase media involucrado en una laberinto sin salida ni redención, a partir de su inestabilidad matrimonial y desde su descubrimiento del "toco" en una pensión (dinero sucio de negocios sucios en un lugar sucio). Bruno representa al típico antihéroe de Aristarain: itinerante, marginal, inseguro, apasionado, anárquico, incomprendido e inconformista; de ahí, su permanente colisión con el mundo que lo rodea. Para estas criaturas, la huida -interior/exterior- parece ser su único destino. Se dirá que no posee el genio del cine precedente que lo inspira, pero nadie puede dudar de su talento y de la pasión que sabe relacionar entretenimiento y contenido con pleno dominio de la técnica y la mecánica cinematográfica. Un desafío que en la Argentina pocos alcanzan a dilucidar.

Una escena maestra: Bruno descubriendo en el tanque de agua de la terraza "la parte del león". Imperdible.

Gustavo Cabrera

LA YAPA

La mujer de Sean Connery, Micheline, había nacido en Marruecos y gracias a su gestión consiguió para John una audiencia con el rey. Esperábamos que, escuchando nuestros problemas, él intercediera con los aduaneros. Micheline arregló también que el joyero del rey -un favorito de la corte- acompañara a John a Rabat, para presentarlo. Era un largo camino, cerca de 600 kilómetros, y por hablar de algo John le preguntó sobre la posibilidad de hacer un medallón de oro -en realidad, tres medallones- que sería un regalo para Sean, Michael y yo. El joyero asintió con la cabeza.

Después de llegar a Rabat, se dirigieron al palacio, donde les permitieron la entrada y fueron pasando de funcionario en funcionario. Por último, los llevaron a presencia del rey. Él levantó la vista de lo que estaba leyendo, estrechó la mano de John y le dijo:

-Bienvenido a Marruecos.

Esto fue todo. Después los echaron. John estaba un poco molesto, por decirlo suavemente, habiendo perdido dos días y recorrido 600 kilómetros para este emocionante momento. Y por supuesto no conseguimos ninguna ayuda del rey. Más bien al contrario.

Dos días después de que volvieran a Marrakesh, el joyero le trajo a John los tres medallones de oro. También le presentó la factura: ¡15.000 dólares!

John se quedó boquiabierto.

-Tendré que pensármelo.

-No hay nada que pensar. El oro de los medallones es un regalo del rey. Tiene usted que aceptarlo, de otra forma sería un insulto para el rey.

-Bueno, si es un regalo, ¿para qué son los quince mil dólares?

-Por mi trabajo.

John explotó y dijo que no pagaría. Entonces alguien le recordó que Micheline estaba cogida en medio de todo esto. Ella había recomendado al joyero y había allanado el camino para la "audiencia" con el rey. John pagó. Marruecos no era un tema de conversación recomendable con John Foreman durante esos días.



Mankiewicz con cara contradictoria con su inteligencia

Joseph Mankiewicz en Billy & Joe, Ediciones Plot

Podía haber empleado tres veces el tiempo que tardé en rodar *El hombre que sería rey*, pero no estoy seguro de que con ello hubiera resultado una película mejor. No aspira a la perfección. Tampoco *Dravot y Carnean* eran perfeccionistas en ningún sentido.

-No somos hombres pequeños -dicen ellos.

Pueden ser imperfectos, pero tienen madera de héroes. La película tiene sus defectos, supongo, pero ¿a quién le importa? Se lanza sin miedo hacia adelante. Nada hacia la catarata.

Un día vi a un viejo. Estaba de pie sobre una pierna, apoyado en un bastón. Pensé que sólo tenía una pierna hasta que me acerqué a él y puso el otro pie en el suelo. Llevaba barba. Yo era el único además de él que tenía barba. Se acercó y me tiró de ella, luego murmuró algunas palabras de aprobación. Resultó que tenía más de cien años, pero que no lo parecía ni actuaba como si los tuviera. Se me ocurrió que podía estar bien como Kafu Selim, el sumo sacerdote de la película, así que le coloqué delante de la cámara y por medio de un intérprete le hice preguntas. Él pensó que era tremendamente divertido. Riéndose a carcajadas, hizo un pequeño baile improvisado.

Le pusimos dos "sacerdotes" ayudantes: uno era un patriarca de la mezquita del pueblo y el otro un anciano berebere de las altas montañas. Todos eran realmente muy buenos. No podías decirles lo que debían hacer, sólo podías intentar que entendieran de que se trataba la escena y luego dejarles hacer. Una vez que habían cogido la idea de lo que se pretendía, la representaban con naturalidad.

Hacia el final de la película llevé a los tres ancianos a que se vieran a sí mismos en la pantalla. Ellos nunca habían visto una película aunque habían oído hablar de ellas. Después de que volvieran a encenderse las luces, se pusieron a hablar entre ellos muy rápido y excitadamente. Finalmente pareció que habían llegado a algún tipo de acuerdo.

Me dirigí al intérprete.

-Pregúnteles que piensan de lo que han visto.

Kafu Selim me respondió por ellos:

-Nosotros nunca moriremos.

Sobre la filmación de *El hombre que sería rey*
John Huston en *A libro abierto*. Ed. Espasa Calpe

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

Organon



AKZO NOBEL

División Farmacéutica

El esfuerzo por ser completos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

La Vereda de Enfrente - Colección - N° 10



Michael: *¿Y qué hay de mí?*

Elsa: *Nos escaparíamos juntos*

Michael: *¿Al sol naciente? ¿Tú y yo? ¿O tú y Grisby?*

Elsa: *Te amo*

Michael: *El que sigue su naturaleza mantiene su naturaleza original. ¿No oíste algo mejor para seguir?*

Elsa: *No*

LA DAMA DE SHANGHAI
(THE LADY FROM SHANGHAI)
ORSON WELLES Y RITA HAYWORTH
1947