

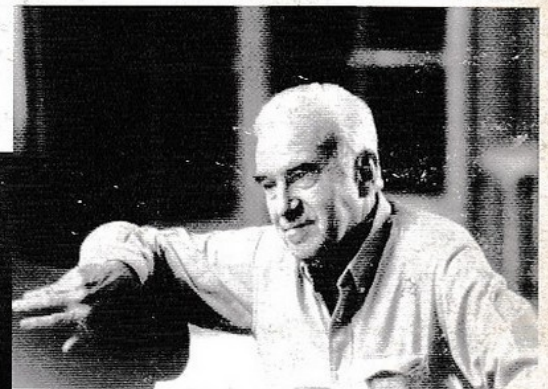
La **Pasión**
por el
CINE

La Vereda de Enirente

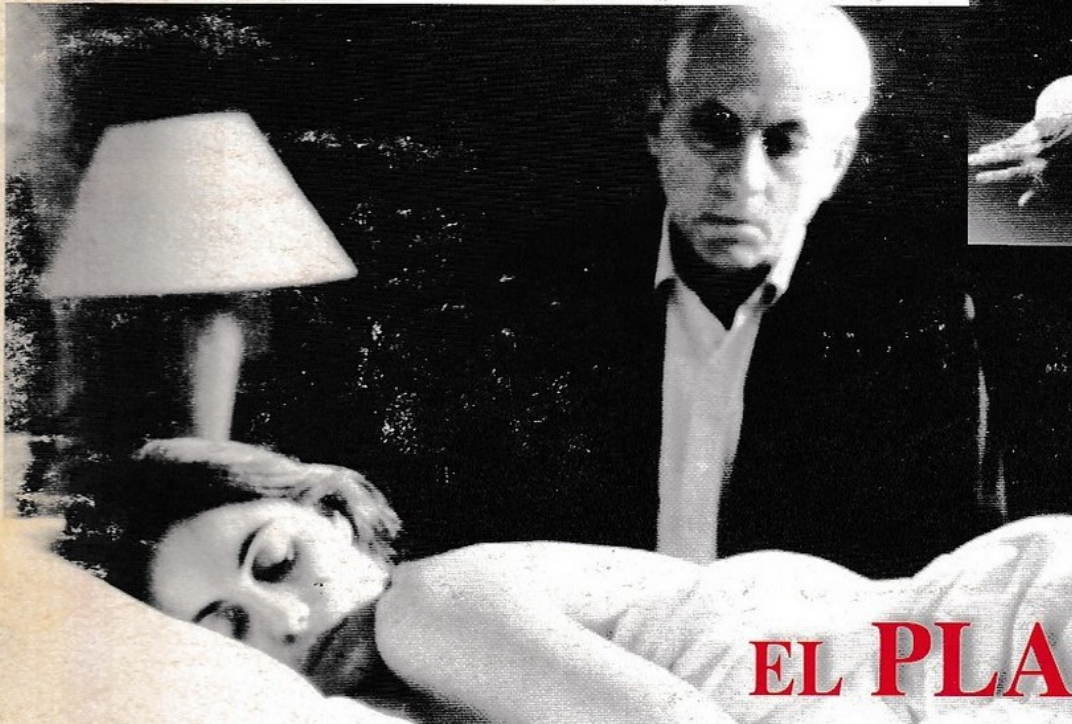
Año II - N° 11 - Octubre 1997 - \$ 6.-

Director: Roberto Pagés

(M. Arnaud)
Michel Serrault



Claude Sautet
(Director)



Emmanuelle Béart
(Nelly)

EL PLACER DE ESTAR CONTIGO

RIPSTEIN

PROFUNDO CARMESÍ

MILEWICZ

LA VIDA SEGÚN MURIEL

JOHN WOO

CONTRACARA

CRAVEN

SCREAM

JANE AUSTEN

GUILLERMO SACCOMANNO

MAX OPHÜLS

FESTIVAL DE TORONTO

GENTE QUE EXPLICA



SUMARIO

| | |
|--|----|
| Gente que explica - Editorial | 3 |
| Profundo Carmesí | |
| Crítica, por Eduardo Rojas..... | 4 |
| Nota, por Alicia Sarmiento..... | 4 |
| Debate, a cargo del staff..... | 6 |
| El placer de estar contigo | |
| Crítica, por Roberto Pagés..... | 8 |
| La vida según Muriel | |
| Crítica, por Pablo Valle..... | 10 |
| Reportaje a Eduardo Milewicz..... | 11 |
| Nota, por Soledad Isola..... | 12 |
| Bajo bandera | |
| Crítica, por Pablo Ventura..... | 13 |
| Reportaje a G. Saccomanno..... | 14 |
| Nota, por Pablo Valle..... | 16 |
| Pequeños milagros | |
| Crítica, por Soledad Isola..... | 17 |
| Nota, por Eduardo Rojas..... | 18 |
| Chungking Express | |
| Crítica, por Eduardo Plouchuk..... | 19 |
| Brasco | |
| Crítica y Nota, por Julio Orione..... | 20 |
| Dibujo, por Raúl Perrone..... | 21 |
| Contracara | |
| Crítica, por Guido Gabucci..... | 22 |
| Scream | |
| Crítica, por Gustavo Costantini..... | 24 |
| Contacto | |
| Comentario, por Daniel Castelo..... | 25 |
| Lola Montes | |
| Crítica, por Verónica Chiarandini..... | 26 |
| Festival de Toronto | |
| Enviado especial: G. Costantini..... | 27 |
| Notas | |
| Jane Austen, por Amparo Rocha..... | 29 |
| Hechizo francés, por N. Artusi..... | 32 |
| Tinelli..., por Pablo Valle..... | 33 |
| Tarantino, por Daniel Castelo..... | 35 |
| El Hecho y el Comentario | 37 |
| Para mirarlas por TV | 37 |
| Lectores | 38 |
| Para coleccionar | 40 |

En general, los grandes artistas del cine se han negado a explicar el sentido de sus films. Bergman lo hizo sistemáticamente. Hitchcock, por caso, se guarecía en el humor y hablaba de cuestiones "técnicas". John Ford, por ejemplo, frente a una interpretación que le hace Peter Bogdanovich sobre la famosa puerta que abre y cierra *Más corazón que odio*, dice: "Mmmmm". Quizá el más burlón haya sido Fellini. En *Los payasos* (¿o en *Entrevista?*) alguien en la multitud de periodistas que lo rodean le pregunta por el sentido de sus películas. Fellini se dispone a contestar, vuela un tacho de pintura y cae sobre su cabeza, impidiéndole hablar. Corte y a otra cosa.

Tal vez, todos ellos eran conscientes de algo que Anthony Burgess (el autor de *La naranja mecánica*) definió con precisión: "El crítico tiene el trabajo de explicar los elementos de nivel profundo sobre los que el autor no puede saber nada".

(De paso: esta frase contesta también a todos aquéllos que dicen, despreciativamente, que el crítico "descubre" o "inventa" cosas que el autor quizá nunca pensó. Justamente: esa es la función del crítico, descubrir aquello sobre lo que el autor nunca pensó nada, simplemente lo escribió, filmó, pintó...)


Volviendo. Toda esta pudorosa actitud de antaño se ha ido al demonio. Ahora, por lo menos en el cine, los artistas y los que se pretenden, explican. Explican tanto que uno piensa en para qué ir a ver las películas. Salvo para constatar, por enésima vez, lo de Robin Wood, excelente crítico inglés: "Confía en la obra, no en el artista".

Peter Greenaway, por ejemplo, gran explicador. Sobre *Escrito en el cuerpo* ha dicho: "Quise mezclar el texto y la carne (...). Si *El cocinero, el ladrón, la mujer y su amante* fue un film sobre Eres aquello que comes, esta película está basada en la idea Eres lo que lees. O una representación de la frase Te leo como un libro abierto (...). El cine es un arte narrativo muy pobre en relación con la literatura, que es de una riqueza increíble (...). Es por eso que mi narración está reducida al mínimo, y que utilizo asiduamente el plano secuencia. Para que el film tenga un ritmo como el de un cuadro que debe ser visto (...). Un poco como en la música de John Cage, el film no es más que una serie de variaciones sobre un mismo tema (...). Me interesa el orden, la simetría, la construcción matemática, y amo

transferir sus principios al cine (...). Una de las formas más utilizadas en *Escrito...* es el círculo: la última imagen reenvía a la primera...(y) semejante construcción induce a la idea de transmisión del vínculo" (se refiere al vínculo que va de un padre a su hija y de ésta a su propia hija).

Con semejante equipaje, bien estudiado, cualquiera puede revivir las viejas tertulias de La Paz. Texto y came, eres lo que comes, eres lo que lees, literatura rica cine pobre, ritmo como el de un cuadro, música con variaciones, orden y simetría y matemáticas como principios rectores, círculo, vínculo...¿dónde demonios está el cine? ¿En el libro abierto que remite a la literatura, en el ritmo que remite a la pintura, en las variaciones que remiten a la música, en las construcciones que remiten a las matemáticas? Jefe de prensa de sí mismo, Greenaway odia el cine, lo ve subalterno de cualquier otro arte por más que disimule con sus petulantes paparruchadas para el medio pelo, y se ataja diciendo que trata de "satisfacer a los espectadores que me entienden bien" (¿quién no quiere ser tan inteligente como para entender a Greenaway?) para culminar como un histérico engreído sin super-yo: "Mi film costó tres millones de dólares. Es poco, pero mi cine es tan esotérico y tan privado que no podría esperar hacer films de diez millones o más".

Si Greenaway es pretencioso, pedante, insoportable, Subiela puede llegar a ser irritante e insultante cuando, sin pudor, dice que "mientras escribía y filmaba *Pequeños milagros* resonaban en mi cabeza cierto Robert Bresson, cierto Eric Rohmer". O resuenan en la hoquedad de su cabeza o todavía no se le pasó la curda provocada por la botella de whisky que se tomó en un viaje a Mar del Plata en 1971, según contó. También puede ser hilarante: sostiene que su film tiene una característica "poético-pictórica", "que tiene la terapéutica posibilidad de acariciar un poquito nuestras almas" (en esta frase debe estar lo poético) y que "si el milagro se produce, el espectador saldrá del cine con una sensación 'calentita' en el pecho". Mejor una sopita, Subiela.

Pensándolo mejor: además de toda esta sanata ¿querrán robarnos nuestro trabajo? Por las dudas, en las páginas que siguen continuamos con lo nuestro. 

El Director

LA NÁUSEA

por Eduardo Rojas

Coral (Regina Orozco) tiene halitosis, es gorda, fea, bastante estúpida y, por sobre todo, profundamente desagradable. Nicolás Estrella (Daniel Giménez Cacho) es un gigoló de bajo vuelo; una especie de espantapájaros con una imagen construida sobre el modelo del galán de radioteatro: bisoñé para esconder la calvicie; pomposidad y cursilería para hablar, un ridículo que provoca risa y lástima. El cruce de los dos será, más que otro intento de estafa a una mujer solitaria por parte de Nicolás, el comienzo de una historia de amor loco que está marcada en un principio por las características de ambos: desagradable, ridícula; pero que crece rápidamente hacia el horror de la muerte, la de las sucesivas mujeres víctimas del dúo, y la de la misma pareja, que la persigue con desesperación.

Para seguir adelante debo reconocer una situación absolutamente personal: se me hace difícil analizar una película tan rica en posibilidades; quisiera sacármela de encima porque me provocó un rechazo inmediato y rotundo. Pero, ya metido en el baile debo persistir en la subjetividad y tratar de explicar -de explicarme- ese rechazo.

Una de las razones radica en lo cotidiano de los personajes. Sus miserias y ridiculeces son, desde la pantalla, cercanas y casi entendibles. En *Los Asesinos de la Luna de Miel* (Leonard Castle, 1970), primera versión de esta historia real, el espanto de los crímenes de la pareja estaba distanciado por el aspecto "freak" de los personajes. El rostro porcino de Shirley Stoler se contorsionaba con la misma mueca en el placer sexual o en el esfuerzo físico de ahorcar o acuchillar, nada cercano a la cosa de todos los días, a la vida monótona de esta enfermera pobre y este chulo de cuarta en *Profundo Carmesí*.

La película de Ripstein es ago-

biante y oscura desde su primera escena. Su tema central es la muerte, el goce de la muerte, la búsqueda y la satisfacción en la muerte propia y ajena. Los interiores de la casa de Coral explotan en colores chillones y por todos lados hay imágenes de santos, de ídolos del cine, pequeñas estatuas y objetos de cualquier tipo, en un desborde que ahora llamaríamos *kitsch* (la película transcurre en los años cuarenta). Pero esos desbordes, ese barroquismo de la puesta, no alcanzan para tapar la profunda tristeza, la esterilidad de todos los personajes. En realidad, como en Rulfo, parecen un coro de muertos dialogando eternamente y en el centro de todos; Coral (reparo en la paradoja del nombre: Coral dirigiendo el coro de muertos) eligiendo el destino de cada

Gente como uno

Un golpe en la boca del estómago. Así llega *Profundo carmesí* a buena parte del público. Al menos a quienes no se contentan con verla sólo como una historia verídica de *folie a deux*. La desmesura sin belleza provoca indefectiblemente pena y los protagonistas de este film no tienen encanto. El entorno tampoco: Ripstein se cuida bien de mostrar el costado más atractivo de México. En cambio, hay algo que mira con lente de aumento: es ese pedazo de muerte que existe en la vida. ¿De qué manera? De la que por exceso o por defecto nos vuelve indeseables. En la mujer es la halitosis, en el hombre la alopecia. Vergonzantes pequeñeces -visuales, olfativas- de nuestra imagen que intentamos mitigar con remedios o prótesis.

Hay algo más que la desmesura. *Profundo carmesí* expone a quien quiera mirar el momento en que dos personas se constituyen en lo que habitualmente se llama una pareja. Para usar una expresión masculina, el instante en que el engranaje funciona. Cesión y aceptación cruciales que aquí están magnificadas cuando la protagonista, contundente, le dice al hombre: "Se te fueron los motivos para que no estemos juntos" (lo dice porque abandonó a sus hijos). Y no le deja vía de escape al agregar: "Sé que sos un estafador y te voy a ayudar".

Claro que en los amores menos locos, más neuróticos, la envoltura es menor y algún flanco queda un poco descubierto. Pero aquí no. El amor se alimentará con regalos hechos con parte del propio cuerpo -un peluquín confeccionado con el cabello de la mujer- y lo que en otros se dirime con peleas y separaciones momentáneas aquí se zanjará con muertes. Muertes que se van acumulando porque no hay lugar para ningún tercero.

Sin embargo, al terminar el film uno se pregunta: ¿Por qué ese final? Si esas personas son apenas un poco más monstruosas que nosotros...

Alicia Sarmiento




Los '40 en México para una historia de amor

uno, gozando con Nicolás Estrella de ese breve papel de dioses que les otorgó su vida miserable, demorando el momento del goce supremo: su propia muerte, destrozando el útero de la única mujer fértil para que con su sangre se vaya la vida que había plantado Nicolás.

Dice el escritor mexicano José Revueltas que el culto nacional a la virgen de Guadalupe (que dio lugar al "guadalupismo", especie de ideología del "ser nacional" que reivindica la derecha mexicana), es la expresión colectiva de la orfandad de miles de chicos que crecen en la calle y que buscan en la virgen a una madre ausente. Coral responde, desde lo siniestro, a esta característica nacional al extremo de abandonar a sus propios hijos en el orfanato, practicar a su rival un aborto mortal y ahogar después a la hija de ésta. Por otra parte, Nicolás, el pelele objeto de las disputas de estas viudas resacas y solitarias, tiene una relación filial con Coral: basta ver cómo ésta le remienda el peluquín o cómo, junto a ella, se cura de su migraña crónica. No deja de resultar llamativo que en una época en que el padre -su ausencia, su necesidad- aparezca una y otra vez en el cine de todas partes, Ripstein anule por completo la figura paterna y la reemplace por una madre castradora y fagocitadora hasta la destrucción de todo lo vivo, hasta la anulación total del erotismo.

¿Es necesario seguir reseñando la historia de *Profundo Carmesí* para explicar el rechazo y la fascinación que simultáneamente produce? Tal vez se pueda agregar que buena parte de esa reacción se origina en la forma en que Ripstein filma su historia. Si una de sus claves es el goce

llevado hasta su extremo, la muerte; si sus personajes recorren el camino circular de la perversión, podemos decir que Ripstein los filma de una manera perversa: circulando a la vez a su alrededor, en largos y lentos travellings que en el momento de la culminación de la acción se desvían hacia una pared pintarrajeada, hacia una imagen de Cristo o una foto de Charles Boyer; encuadrando a sus personajes a través de espejos rotos, de ventanas esmeriladas u oscurecidas por la mugre, eludiendo el momento del goce, ya sea en el sexo o en la muerte. Si el perverso encuentra su placer en provocar la angustia del otro y no en el goce propio, Ripstein parece disfrutar con esa danza de la cámara, con ese mostrar y esconder que acentúa el horror de lo supuesto. Curiosamente, la única escena en que la cámara se detiene decididamente sobre los cuerpos resulta floja y despojada de dramatismo. Es el final, cuando Coral y Nicolás son ejecutados por la policía y caen en un charco de agua. El culo paquidérmico y grasoso de Coral apunta hacia el cielo limpio y brillante, la sangre se mezcla con el agua sucia y se agrupa en la tierra seca. Es un alivio, se termina la pesadilla, la película, no habrá más truculencia y muerte, la cámara puede jugarse y descansar sobre esos dos cuerpos inertes que ya no nos amenazan. 

(Gracias a Cristina Rodríguez Oros por su asesoramiento lacaniano)

México-España-Francia, 1996. Dirigida por Arturo Ripstein. Con Daniel Giménez Cacho, Regina Orozco, Marisa Paredes, Patricia Reyes Spíndola, Julieta Egurrola. Fotografía de Guillermo Granillo. Música de David Mansfield.

DEBATE A propósito de *Profundo Carmesí*

MEJICANEADAS

COMO PASÓ CON LA GENTE QUE LA VIO, EL FILM DE ARTURO RIPSTEIN DIVIDIÓ AGUAS EN LA REDACCIÓN. SURGIÓ, ENTONCES, LA POSIBILIDAD DE UN DEBATE. LO QUE SIGUE ES PARTE DE ESA DISCUSIÓN, APASIONADA A VECES, DISTANTE OTRAS. COMO LA PELÍCULA, NOS PARECE.

Eduardo Plouchuk: No me pasa solamente con esta película. Me suele pasar con un montón de películas últimamente. Tienen una visión muy desapasionada, muy distante, muy fría, de cuestiones muy pesadas, pasionales. Me pasó con la última película de Ferrara, me pasó con *Fargo*. El tema es terrible pero la visión es fría. Como espectador, más acostumbrado a la estética del cine clásico, me quedo absolutamente afuera. Entonces veo cosas terribles pero que no me sacuden en lo más mínimo.

Roberto Pagés: *Fargo* tiene esa mirada bien a propósito de distanciamiento. Pero *Profundo Carmesí* me parece que es otra cosa. Entiendo que la mirada de Ripstein no participa de la pasión de los personajes, que son totalmente desatados, especialmente ella. Y Ripstein, en cambio, su cámara, no. Creo que no está metido ahí. Pero algún efecto causa para que la gente se sienta tan incómoda y tan molesta. Y creo que la razón es que esos personajes están totalmente fuera de los valores establecidos, fuera de una cultura de siglos, y no sólo de la cultura sino también de las costumbres que tomamos como normales. El amor pasión excluye a los otros y se excluye a sí mismo de los otros, y esa exclusión deja al espectador fuera de toda esa muerte pero también de mucha vida jugada a fondo, algo inusual en las pobres vidas burguesas y cotidianas.

Julio Orione: Pero esa distancia es eso mismo, puro distanciamiento brechtiano. Ripstein no quiere que te emociones para que puedas pensar: si no, ¿por qué pone en el medio de la película a la vieja judía racionalista y escéptica?. Es un toque de atención, un semáforo rojo que te dice: mirá lo que dice la vieja, no te olvides de eso que

es la realidad cotidiana, donde tenés que vivir. A mí tampoco me emocionó la película, sólo me emocionó el final, porque me di cuenta que a esos dos los quería... pero eso es aparte, es un toco mío. Pero me parece que es por esa distancia que la película se le hace intolerable a la gente: porque los hace pensar en todo esto que acaba de decir Roberto. De todos modos, a diferencia de lo que le pasó a Eduardo, a mí la película me produjo placer, todavía no sé bien por qué.

Plouchuk: Creo que lo que le puede jorobar a alguna gente es lo que se ve, no como está mostrado. Sino simplemente el hecho de qué es lo que se está mostrando. La muerte de una nena, más allá de que no es truculenta. A mucha gente se le ponen los pelos de punta y eso les jode.

Pagés: Pero esa secuencia está bien hecha. No se ve el crimen y creo que es uno de los logros. Pero en la forma en que está pausada, que está montada, va creando un clima donde, por lo menos yo, me decía este hijo de puta se va a animar a matarla. Y sí.

Plouchuk: Además, funciona simétricamente con la escena donde ella abandona a los hijos. Porque una de las últimas escenas con los hijos es en el baño donde manda a bañar a su hija. Funciona simétricamente también con eso. Tiene una cosa muy maternal con esa nena que después van a matar.

Pagés: La escena de la muerte de la chica crea un compromiso emocional con el espectador. No así la muerte de Marisa Paredes, que es bastante paródica y deudora del cine de Buñuel. Tiene un tono de distanciamiento con una cuota de humor negro, pero humor al fin, que te pone un poco afuera. En cambio en la de la piba me parece que no. Y no creo que sea sólo porque van a matar a una chica. No creo que sea sólo por eso.

Gabucci: Me pareció insoportable. No me molestó que los personajes eligieran ese camino. Me pareció una película mala. Me aburrí. No me divertí. La escena del asesinato de Marisa Paredes me pareció burda, trazo grueso.

Pagés: Yo confieso que hay cosas que me interesaron. Por ejemplo, la presentación del personaje de ella en el cuarto, su amor por

Charles Boyer y la presentación del gigoló que se ve a través de la ventana con toda la iconografía del cine clásico americano me pareció un hallazgo. Se lo ve a través del vidrio, con sombrero... es casi Bogart.

Artusi: Ella lo veía parecido a Charles Boyer...

Pagés: Para ella es Boyer, pero puede ser Bogart, puede ser cualquier prototipo del cine clásico. Ella está enamorada de esa imagen. Y cada espectador puede poner la suya.

Artusi: Ripstein se "aleja" aclarando que es una historia real, entonces adopta una postura de mostrar "objetiva", que creo que eso es lo que más rompe las pelotas. Porque se mete con cuestiones objetivas que la gente no suele soportar, como la ridiculez de la fe católica, que una madre abandone a los hijos, que se pueda matar sin mayor cuestión a una criatura, que un hombre pueda vivir de las mujeres.

Pagés: Va en contra de todas las convenciones y resguardos culturales que el hombre moderno tiene para sí, o creó para sí para estar más tranquilo. Y eso me parece que es subversivo, totalmente subversivo, cultural y artísticamente. Por eso también lo del mal aliento y la figura de esa mujer. Esta actriz es cantante de ópera y uno la imagina en el escenario como una de esas gordas típicas de antes (ahora las cantantes de ópera ya no vienen así), con cierta prestancia, pegando gritos, y acá es una tarambana que camina como los patos, muy torpe, muy fea, muy desaliñada, casi que se le nota la suciedad. Esto se confirma después con lo del mal aliento. Ella mastica algo para sacárselo y él le dice que son los olores de su cuerpo, que eso es lo que ama.

Orione: Siempre pega en el peor lugar...

Pagés: Vivimos en un mundo donde una de las grandes industrias es la de los cosméticos, para que los olores sean los que te imponen y no los olores propios. Y viene esta mina con toda la mugre, el mal aliento, y él la ama justamente por eso.

Plouchuk: En principio, es un amor basado en la extorsión, después hay un enganche entre ellos pero toda la puesta que hace él es para rajarse...

Pagés: En principio sí.

Plouchuk: Él huye, ella toma la decisión de seguirlo y aparentemente sólo porque el tipo la trató como una mujer que puede llegar a ser atractiva.

Artusi: Pero eso es una postura interesada de él porque no tiene la misma visión de sí mismo. Cuando se le vuela la peluca casi se muere. Es una postura en virtud de la extorsión, del uso que puede hacer de ella. Él es hipócrita siempre.

Plouchuk: Antes de la extorsión él la usa. No la quiere herir, no la quiere desilusionar. Pero en realidad se quiere ir, se quiere rajarse. Es más, se va al minuto de haber llegado.

Pagés: Sí Eduardo, pero no se va sólo por eso. Se va porque se da cuenta que ella no tiene un mango. El se da cuenta que en ese departamento no tiene nada que ganar.

Artusi: Porque ella no le es útil al negocio de él. Y cuando logra incorporarla, precisamente lo que arman es un negocio. Es buscar en las revistas mujeres a las que puedan sacarles plata. Nunca pierde eso de vista.

Pagés: No lo pierde de vista pero en un momento él la empieza a amar porque fue capaz de abandonar a sus hijos por él, es lo único que lo conmueve para empezar a engancharse. Primero era huir, después armar el negocio, pero después hay un enganche pasional entre ellos.

Orione: Cuando ella le dice que dejó a los hijos, que sabe todo sobre él, él se enamora de ella, claro que sí se enamora. Ya no se trata de una cuestión de conveniencia, él se enamora. Para mí no hay duda. Y ese amor se afianza mucho más cuando ella le hace el nuevo peluquín, le está dando su propio pelo para cubrir la falta del suyo, ¿cómo no se va a enamorar más aún? A partir de entonces, él la quiere a ella tanto como ella a él.

Gabucci: ¿Eso alcanza para hacer una buena película, ir en contra de todo, cagarse en Jesucristo?

Pagés: No, pero me parece más honesta que *Asesinos por naturaleza*, una mentira grande como una casa. Una evidente mentira. O que *La naranja mecánica*. *Profundo Carmesí* me parece que apunta a una destrucción de los valores. Será porque tengo una cierta idea de lo que es el amor pasión y creo que Ripstein también la tiene. La película termina con un clarísimo homenaje a *Duelo al sol*. Lo diferente es que Gregory Peck y Jennifer Jones se matan entre ellos, pero el plano final es prácticamente el mismo. En Ripstein, en cambio, los mata la policía. Me parece que lo que se está diciendo es absolutamente excluyente, va en contra

no sólo de lo que dije hasta ahora, de la cuestión cultural, sino hasta del sistema de producción capitalista. Es decir, esta gente no sirve para un carajo. ¿Por qué no sirve? Porque están tan metidos en la cosa íntima y personal que no pueden atender otra cosa. Se salen del sistema de producción y eso es subversivo para el capitalismo y para cualquier orden de cualquier poder. Y eso creo que también molesta, sea consciente o no, al espectador, porque se salen de toda norma. Otro ejemplo es *El imperio de los sentidos*, de Oshima. ¿Por qué molesta tanto, si la gente ve cine pornográfico? ¿Por la explicitud, aunque nunca hay un primer plano? Lo que molesta es que allí se está viviendo una relación tan excluyente que el mundo no existe, salvo el de ellos, el propio, el personal. Y este mundo necesariamente va hacia la destrucción. Me parece que en la película de Ripstein eso se siente, o por lo menos uno lo ve. Van hacia la destrucción, ineludible, inevitable, porque quién los va a acompañar, quién los va a salvar. En realidad, desde el principio están afuera. Juntos, ésto se potencia. Ella es una romántica en un mundo light y pragmático, está enamorada de Charles Boyer, de esa figura que se ve a través de la ventana, que no me parece azarosa, porque una figura detrás de la ventana es una imagen clásica del cine, la mina frente a Marlowe o Sam Spade, o un tipo frente a una mujer, o frente a nosotros los espectadores. Hay enamoramiento de una imagen que vive sólo en el deseo o en la imaginación, y no en la realidad. Y cuando logran plasmarlo, aunque sean horriblos, él calvo, petiso, feo y sucio, y ella gorda, grandota, con mal aliento, logran plasmarlo, lo concretan, se potencian y todo lo demás se va a la mierda. Además, una de las cosas atractivas es que los crímenes no son aparatosos, son naturales, forman parte del desarrollo de la vida. Ahora que lo pienso me parece que me gustó más de lo que creía.

Castelo: Pero por un lado Ripstein plantea todo eso, y por otro tranquiliza porque en el final los personajes son muertos por la policía.

Artusi: Esa ejecución está fuera de toda legalidad. No es tranquilizadora, lo que pone fin a la situación es lo más anárquico o desesta-

bilizador de todo, que la policía te lleve al medio del desierto, una policía corrupta y asquerosa, te pega un tiro y te mata.

Pagés: Es una ejecución paramilitar.


Orione: Hay algo central, es un suicidio, él llama a la policía, obviamente para que los maten... es lo mismo que en *Matador*, a diferencia de que allá se matan ellos mismos. Aquí me parece que es el extremo del romanticismo. A ese amor absolutamente apasionado que los aísla del mundo no le cabe más que ese final: la muerte por mano propia.

Plouchuk: Además, no hay personajes tranquilizadores desde el punto de vista burgués.

Pagés: No hay personajes tranquilizadores porque se espera el melodrama que surge de otras culturas y ésta es una película mexicana, hay una exacerbación de los iconos, objetos, posturas y gestos, que por ejemplo no podrían estar en un melodrama de Douglas Sirk. Es mexicano, con todo lo que lleva implícito. Una cosa grotesca, esa exacerbación de los gestos que forman parte de otro lugar en el mundo. El tercer mundo.

Plouchuk: Los melodramas mexicanos de Buñuel también son un poco así. Al principio se siente una cosa de Azcona y de Buñuel y en algún momento se corta, y la película cada vez se ennegrece más. El humor desaparece. Buñuel lo mantenía siempre, corrosivo, muy negro, pero humor al fin.

Pagés: Buñuel era español, seco, poco proclive a las exageraciones y tenía esa cosa de la cultura surrealista que lo hacía poner siempre algún elemento absurdo dentro de la trama. Por un lado subvertía los valores pero por otro "aliviaba". *Profundo Carmesí* es la película de un mexicano. Es muy diferente Buñuel en México que el cine mexicano, aunque Buñuel haya vivido años enteros allí. Es diferente. Buñuel está entre España y Francia, que son los lugares de su formación, pero estar en México es el Indio Fernández, es ese tipo de cosas totalmente diferentes.

Orione: Claro, los mexicanos no pueden ser surrealistas porque son surrealistas... 



CRÍTICA

El placer de estar contigo, de Claude Sautet

SONATA DE OTOÑO

por Roberto Pagés

El ligero desaliño con que terminaba el protagonista de *Un corazón en invierno*, hasta allí un impecable luthier, renunciaba al Monsieur Arnaud de esta nueva obra maestra de Claude Sautet. Como si aquél hubiese avanzado hacia este hombre a punto de entrar en la última etapa de su vida, con la economía asegurada y todo el tiempo para sí. También con todo el aburrimento encima.

La primera secuencia -plano secuencia- marca el tono con que se maneja Sautet para, de una sola vez, instalar en el espectador esa serenidad externa de su criatura, las buenas maneras sociales que lo acompañan y con ellas, por oposición, la ausencia afectiva real, y también su desolación. La película abre con un plano de Arnaud sentado, solo, a la mesa de un restaurante; ha terminado de comer y espera. Un retroceso de la cámara hace entrar en cuadro al espejo que refleja el lugar que el hombre tiene frente a sus ojos. Un espacio vacío, salvo dos hombres que conversan en una mesa vecina. Entra un mozo, levanta algunas cosas de las mesas, y una camarera se acerca a Arnaud con un abrigo. Le ayuda a colocárselo, él deja una propina, se saludan con educación y Arnaud sale hacia la puerta. La cámara lo sigue en panorámica, él entra en el bullicio de la calle -que sospechamos por el movimiento de la gente- y se pierde entre el gentío al tiempo que la imagen se diluye sobre ese plano difuso donde se sobrepunen los títulos del film. Monsieur Arnaud ha pasado a ser una sombra entre las sombras anónimas de la ciudad.

Esa sombra adquirirá corporeidad a partir del encuentro con Nelly/Emmanuelle Béart, una belleza de otro mundo, que Sautet utiliza como la Belleza o la Gracia que en *Un corazón en invierno* pudo ser alcanzada y, sin embargo, fue desestimada. El luthier cuarentón de aquél film, devenido en este hombre cercano a la vejez definitiva, tiene una cita imposible veinte años más tarde. El cuerpo aloja dolores de la edad, y al mismo tiempo alberga recuerdos ya inalcanzables del espíritu joven: la aventura de ser juez en la colonia francesa de Ururoa, el trabajo lúdico y a la vez feroz de los negocios donde se embarcó en la primera madurez.

Monsieur Arnaud tiene todo para darle a Nelly.

Ayuda económica, trabajo, un lugar donde dormir, una comida en un carísimo restaurante; lo que no tiene para sí es la posibilidad de alcanzarla. Posee el deseo, que no es sólo sexual sino que apunta a la recuperación de la juventud y con ella a la resurrección de su vitalidad carnal y de su espíritu, y le falta lo que el tiempo se llevó, la juventud recuperada sólo a través del libro autobiográfico que escribe. Carga, además, con la conciencia del tiempo que huye, y con la culpa de un pasado que lo atormenta: su hija le visita cada estación, a su hijo varón no lo ve, destrozó a un rival en los negocios.

(Son admirables los detalles verbales y visuales en la puesta en escena de Sautet: de una computadora dice, con fastidio, que es memoria sin recuerdos, y más tarde, complementariamente, cuenta que su hijo trabaja en Microsoft y en la pronunciación de la palabra Microsoft se siente el desprecio; confiesa la saña con que operó contra su rival y, al terminar, sobre el plano de Nelly/Béart, suenan, lejanas, campanas de redención).

Es ese equipaje de lo humano lo que atormenta en su soledad a Monsieur Arnaud. Lo humano en sus infinitas variantes, el amor, la bronca, los celos, la soledad, el sexo, la compañía, la compasión, el humor, y la ironía para sí y para los otros. La autoironía puede ser feroz sin perder la elegancia: "puedo prometer tranquilidad, seguridad y austeridad", dice mirando a Béart, nombrando *austeridad* en el sentido sexual, consciente de que su edad le impediría satisfacer a esa belleza que más que otra cosa es un don de la naturaleza. En ese conocimiento de sí, es cuando Arnaud podría repetir las palabras de Rimbaud: "senté a la Belleza en mis rodillas, y la encontré amarga, y la injurié", cosa, esta última, que también hace en un arrebato celoso.

Los infinitos triángulos amorosos, sugeridos o explícitos, habituales en Sautet, operan como la gama variable de lo que es, lo que puede ser o lo que podría haber sido. Variantes, asimismo, de las distintas etapas intuitas por el espectador de la vida del señor Arnaud. Desde el marido incapaz de sostener la vitalidad de Nelly/Béart hasta el nuevo amante que pretende la convivencia. Desde la amiga de Béart -celosa porque Arnaud nunca

sintió por ella lo que siente por ésta- hasta el antiguo novio todavía enamorado. Como si señalara la abrumadora variedad de las relaciones amorosas, Sautet se empeña -quizá con la sabiduría de sus setenta años- en señalar que siempre hay, en toda relación, una soledad esencial. Que sólo aceptando al otro que le corresponde, y sólo al que corresponde, se puede vislumbrar una cierta cercanía con ese otro. La mujer que fue infiel ocasional (una amistad, la llama) aceptará, a su vez, la infidelidad pasajera de su marido; la muchacha desapasionada convive con la certeza de que su novio sigue enamorado de Nelly; este novio se resignará a contemplarla con resignación, como un Arnaud treinta años más joven; el editor se refugiará en su soberbia donjuanesca, como el luthier de *Un corazón en invierno* se refugiaba en su trabajo.

Todas estas posibilidades se concentran en *Nelly et Monsieur Arnaud* (título original del film), donde todas las cartas ya han sido jugadas y sólo queda, decantada por el alquimista Sautet, la singularidad esencial de esas dos vidas. La soledad de él, por el tiempo que llega a su fin; y la tristeza de los ojos y la sonrisa de ella, por su condición de sol dominante a su pesar. Con satélites a su alrededor -todos los personajes del film giran en algún momento en torno a su figura- pero sin que ninguno la alcance verdaderamente.

Sobre este aspecto, Sautet despliega dos secuencias deslumbrantes. Una, cuando en el restaurante ella supone que los demás comensales -viejos como el señor Arnaud- la imaginan una puta: después de esta escena y ligeramente alcoholizada, Nelly/Béart suelta su sexualidad, la carnalidad que por un instante la vuelve mujer y no icono de una belleza evanescente. La otra, cuando se queda a dormir en la casa del señor Arnaud; él se acerca a la cama, donde ella muestra, dormida, su espalda desnuda. La idea de Belleza o de Gracia es reforzada por el director haciendo que Arnaud deslice su mano por sobre encima del cuerpo, sin tocarla. Ella despierta y cuando él quiere irse, ella lo retiene tomándole la mano, y volviéndose a dormir. En ese momento, Nelly es una niña tranquilizada por una mano paterna, para desazón del hombre.

Salvo en esos dos momentos, Emmanuelle Béart circula por el film con la contundencia de su hermosura física, pero como si se deslizara sin contacto con la materialidad de las cosas y de los hombres. En esa condición emblemática de la belleza del espíritu la coloca Sautet, y hacia allí apuntan sin alcanzarla Monsieur Arnaud, el editor y el viejo novio (bibliotecario), en tanto los otros personajes del film, más lejos del mundo del arte, es decir, del espíritu, mantienen una relación cordial sin otro interés. Una vida así remite, necesariamente, a la tristeza como compañía ineludible.


Monsieur Arnaud (maravilloso, impecable Michel Serrault, sin cuya presencia sería difícil concebir este film) ha entrevistado, inútilmente, su última oportunidad.

Por un tiempo, ha abandonado su pasado (se deshace de su biblioteca) a la vez que lo recupera en su aspecto más vital: el libro que escribe sobre su juventud en Ururoa. Ha dejado de ser lector para ser escritor; ha dejado, entonces, la pasividad, para activarse en una función. Como la belleza de las palabras que con frecuencia se le escapan, también huye esa figura que por un instante lo ha revitalizado, aunque sea amargamente. Le queda, en el final imprevisto pero consecuente con esa etapa de su vida, la mirada en el vacío hasta el fin de su vida. Mirada sobre lo que no fue, el tiempo lejano y el amor en fuga, ahora para siempre.

Nelly/Béart (personaje y actriz inseparables en la concepción del film) seguirá trabajando, fati-



Emmanuelle Béart, la Belleza

gando incansable las calles de la ciudad. En la inopinada altivez de su belleza, que no buscó, encuentra eco la canción de la soledad. Su figura se destaca entre las sombras ajetreadas que la rodean. Nelly, como Monsieur Arnaud, ha dejado de ser sombra y misterio, iluminados ambos por el ojo lúcido, compasivo y bello de Claude Sautet, un cineasta -un artista- como ya no hay. 

Nelly et Monsieur Arnaud, Francia, 1995. Dirigida por Claude Sautet. Guión de Claude Sautet y Jacques Fieschi con la colaboración de Yves Ulmann. Con Emmanuelle Béart, Michel Serrault, Jean-Hugues Anglade, Claire Nadeau, Françoise Brion, Michèle Laroque y la participación fugitiva de Michael Lonsdale. Fotografía de Jean-François Robin. Música de Philippe Sarde. Distribuida por IFA Argentina.

CRÍTICA *La vida según Muriel*, de Eduardo Milewicz

ACÁ NO HAY CENTRO

por Pablo Valle

Al borde de un lago, en medio de un paisaje paradisíaco, la mujer de la ciudad le pregunta a la mujer del Sur: "¿Dónde está el centro acá?". La mujer del Sur le responde a la mujer de la ciudad: "Acá no hay centro".

Parece que Eduardo Milewicz se planteó el desafío de hacer una película *sin centro*. Ni geográfico ni estructural. Con un intimismo casi impúdico que resalta más todavía frente al riesgo (no siempre sorteado) de que el paisaje asuma el protagonismo; con una -eso sí- sencillez sin sencillismo. Estoy tratando de describir una *small movie* (la denominación no es peyorativa) con la que Eduardo Milewicz debuta en el largometraje, después

Soledad Villamil e Inés Estévez, espléndidas



de una breve pero exitosa trayectoria en el corto (*Seda negra*) y en la televisión (*Desde adentro*). "Pequeña película" no es una expresión muy clara, por cierto, salvo que la relacionemos inmediatamente, por contraposición,


con los "grandes bodrios" que están batiendo sospechosos récords en las carteleras argentinas.

Algunos de los méritos mayores de la realización parecen provenir del guión. Por ejemplo, el hecho de que el punto de vista de Muriel (que pudo ser excluyente) se abandone de vez en cuando, o que su relato en off no sea demasiado pesado o redundante. Otro ejemplo, la mayoría de los diálogos. Gran mérito, entonces, de la coguionista, la escritora Susana Silvestre, cuyas novelas *Si yo muero primero* y *Mucho amor en inglés* tienen bastante del tema y el tono de *La vida según Muriel*, sobre todo las protagonistas preadolescentes y (no muy) adultas. (La última de las novelas mencionadas empieza con una frase, "Soy una desequilibrada emocional", que se parece mucho a una que Muriel le atribuye a su madre).

Otra de las virtudes de esta primera obra es que el desarrollo de la relación entre las mujeres está muy bien equilibrado, sin cierto feminismo agresivo y bobo que está bastante de moda (los personajes masculinos son débiles, sí, pero esto era inevitable por comparación con la fuerte personalidad de las protagonistas y, sobre todo, porque se narra desde el punto de vista de *ellas*, no sólo de Muriel).

Porque ésta es la historia de la dificultosa amistad de Laura, la mujer de la ciudad, y Mirta, la mujer del Sur: una quiere ir hacia un lugar, la otra espera en un lugar, y ninguna sabe muy bien por qué. Por supuesto, también es la historia de Muriel, que va a conocer a su papá (y lo va a perder nuevamente: esto es lo que pasa siempre, pero generalmente en períodos más largos). Hay otras historias, o fragmentos de historias: un auto que se cae a un lago (ejemplo de buen protagonismo del paisaje, por su importancia estructural y simbólica, sobre todo si lo vemos como el Sur devorándose a la ciudad, o a uno de sus esenciales emblemas); una casucha derruida se transforma en un aceptable hotel; un enamorado se suicida.

Finalmente, si hay que anotar algo en el debe de este más que promisorio debut de Milewicz, son ciertos defectos que pueden considerarse subproductos de sus virtudes, apuntadas hasta acá. En la evolución errática de los personajes, algunas escenas resultan inevitablemente repetitivas, inverosímiles o previsibles. El paisaje puede llegar a saturar cuando abunda (siempre es extraña la comprobación de que la belleza *cansa*), o cuando simplemente está ahí, porque no se lo puede eludir.

Las pequeñas historias no hacen Historia pero sin duda hacen la Historia. *La vida según Muriel* es un buen ejemplo de ello y es más que un buen comienzo. ¿Habrá que desear que tenga un éxito sólo moderado...? 

Argentina, 1997. Dirigida por Eduardo Milewicz. Guión de Eduardo Milewicz y Susana Silvestre. Con Soledad Villamil, Inés Estévez, Federico Olivera, Jorge Perugorria, Florencia Camiletti y Carolina Valverde. Fotografía de Esteban Sapir. Música de Bob Telson. Canción de Bob Telson e Isabel de Sebastián, cantada por Caetano Veloso.

REPORTAJE Eduardo Milewicz

EN TONOR MENOR

¿Cómo es tu relación con la tele?

No soy alguien de tele específicamente, o de video, creo que tengo una cultura audiovisual en la que está en un lugar central el cine, como espectador... A mí me gusta más contaminar. Acá la cruza me permití hacerla con el video Muriel (el que graba la nena protagonista): entre el soporte filmico y el video se podía armar algo de una intimidad distinta con el espectador.

¿Cómo se armó este proyecto con VCC?

Yo les llevé el proyecto, tenía un crédito pequeño del Instituto, ellos se interesaron y firmamos contrato. La típica situación de director de cine que lleva su proyecto a todo aquél que produce... VCC, de todos los que tenía eligió éste y se jugó.

¿Hubo recortes, condicionamientos?

No: fue un respeto asombroso. Y todo lo que señalaban eran cosas que le hacían bien a la película. Incluso el concepto de afiche, de avance, fue muy coordinado.

Muriel es una película "de cámara", económica, pero eso no se nota como falta...

Es de concentración, que a mí me gusta mucho: muy pocos personajes...

El nivel de las actuaciones es muy parejo, incluso, en los chicos. Eso sugiere algo en relación con la dirección de actores.

Del hecho cinematográfico hay dos cosas que siempre me parecieron poderosas: situaciones y personajes. Los temas fuertes del cine argentino tienen que ver con el guión, las actuaciones, algunas cosas grosas de sonido y con el diseño de producción. La fotografía mejoró mucho más rápido que el guión, y todavía la actuación está por detrás del vestuario y la escenografía. Con los actores partí de algunas premisas: una era "Con lo menos llegar más lejos"

¿Cómo sería?

Me parece que lo común que siente la gente es que el actor en el cine argentino sobreactúa. En defensa de los actores te diría que la realidad porteña

es sobreactuada. Pero el cine que a mí me gusta es un cine sobre lo pequeño, lo menor. Otra consigna era que mi trabajo como director no se notara, y dirigir, más que indicando, escuchando. Los ensayos no tuvieron nada que ver con el guión: trabajamos en la construcción del personaje, y en la película muchas veces improvisamos.

¿Y con los chicos?

El acuerdo que yo les propuse era: "no van a actuar, no van a trabajar: van a jugar". Los chicos cuando juegan ponen una dosis de verdad muy alta. Ellos entendieron cosas básicas del personaje: por ejemplo, cuando Carolina (la nena más grande) se mostraba encantadora nosotros le decíamos: "no, estás haciendo Chiquititas". Estaba claro.

¿Cómo fue la conexión con Bob Telson?

Dos amigos, después de leer el guión, me dijeron: "esto es para Bob Telson". Les pedí el teléfono, él leyó el guión, me quedé esperando su respuesta y aceptó. Y lo de Caetano fue idea suya: cuando vino a La Angostura me dijo que la película tenía mucho que ver con una canción que estaba escribiendo, pero que era para Caetano. Lo llamó, y resulta que era fan de Bagdad Café. Ahí se armó todo.

Música un poquito étnica, acústica, de cámara.

Bob es alguien incapaz de trabajar con orquesta. Se mueve muy bien en lo menor,

incursionó en la salsa y su último descubrimiento fue Salgán y el tango. Puede hacer una síntesis entre la sensibilidad popular y la clásica y se siente muy cómodo con el género canción.

En la película me pareció que había una tensión entre un lenguaje cercano al publicitario (bella fotografía, bellos paisajes, bella música, auto, carretera) y algo más jugado, de indagación en las relaciones...

Yo prohibí al equipo toda tentación de hacer un documental turístico sobre la zona. Pero a la vez, el paisaje tenía que ser un personaje. No hay ninguna marca fuerte, para mí, de un código publicitario. Esto está enmarcado en una cosa también de "cuentito infantil": casita pequeña, chicos... En

Imagen de Milewicz, según Ávila



este caso me interesaba la belleza, porque creo que todo el elenco es muy bello, pero una belleza de la desolación y del desamparo, más esencial.

¿Nuevos proyectos?

Una comedia romántica. En este momento lo que más me moviliza es el humor. Cuando vi que la gente se reía con la peli, me dio un enorme placer. Y la ternura. Dos cosas que si las hacés mal no tienen retorno.

¿Cómo ves el panorama actual del cine argentino?

Este año no vi cine, porque estuve trabajando, pero veo de todo. Hay algunas cosas que me interesan mucho, independientes: Rejtman me interesa, la película de Esteban Sapir, hay un largo, The cat, filmado en EEUU por


Dany Gimerberg, Perrone es sumamente interesante... Hay dos cosas en este momento para tener en cuenta: por un lado, los canales de TV que se meten a hacer cine, a hacer negocio, y por otro una camada de debutantes... Ahí yo tiraría las fichas.

¿Tu relación con la crítica?

La primera reacción que uno tiene es muy narcisista. Como un chico ante la sanción de un padre, y uno está muy mal preparado. Creo que uno puede empezar a valorarla en la medida en que tome distancia, cuando está bien plantado en otro proyecto. Pero mi respeto es profundo.

¿Qué cine te gusta ver?

Me gusta todo, pero si te tuviera que decir: Truffaut, Bresson, el cine polaco

y ruso, Mijailkov... Un cine cercano a los sentimientos y que trató muy bien el tema de la mujer. En este momento el que más me interesa es Woody Allen. En Muriel te metés con el universo femenino de una manera sensible. Te confieso que una mujer con hijos, abandonada, que tiene que negociar entre ser madre y su deseo personal, y que está en la búsqueda me parece algo descomunal. Veo más heroínas mujeres en lo cotidiano que hombres heroicos. Es una película hecha por un hombre al que unas de las cosas que más le gustan en la vida son las mujeres. 

Amparo Rocha Alonso


Fotos/Composición: **Benjamín Ávila**

Entre discursos y metáforas

Un auto va por la ruta a toda velocidad. En el asiento trasero una niña saca la mano por la ventanilla entreabierta y agita el papel de un chupetín; tras unos instantes el viento se lo arrebata.

Esta imagen es parte de la secuencia inicial de *Bleu*, de Kieslowski, y se repite en *La vida según Muriel*, de Milewicz; sólo cambia el objeto, ahora es un pañuelo. Pero uno y otro son símbolos de afectos y su pérdida predice la desgracia. En *Bleu* este papel inicia la cadena de elementos y recuerdos que, bañados de azul, tiñen toda la película, tomado por Kieslowski como representativo de la libertad. En *La vida...*, en cambio, el pañuelo es negro color de muerte y dolor. Y es por esta diferencia que, en cada ruta, las pérdidas son distintas. En *Bleu* se pierden afectos apreciados, se muere violentamente en el corazón, se arrebatan vidas queridas (más adelante, otro papel igual será encontrado por Julie, la madre, y esto reabrirá la herida amarga de un destino impuesto). En *La vida...* se pierden o, más exactamente, se dejan atrás afectos tortuosos, se muere también pero de manera consciente y voluntaria; por eso, el pañuelo no volverá a aparecer: la decisión ya ha sido tomada y es personal.

En ambas, la resurrección vendrá por los mismos afectos (quizás, la única manera). Como dicen en *Un lugar en el mundo*: "Me gustaría que me dijeras cómo hace uno para saber cuál es su lugar, yo por ahora no lo tengo, supongo que me voy a dar cuenta cuando esté en un lugar y no me pueda ir". Hay lugares físicos: el sur en *La Vida...*, una partitura en *Bleu*; o zonas del alma: la pareja y la música en Kieslowski, la hija y el ambiente de pueblo en Milewicz.

Cuando el cine argentino apuesta a la metáfora y se olvida (aunque sea un poco) de los discursos, gana y se pone en camino. 

Soledad Isola

ANTES Y DESPUÉS
DEL CINE

CINEMA 



Excelente
ambientación,
café, buenos tragos
y un menú para
todos los gustos.

Santa Fe y Callao
Buenos Aires

CRÍTICA *Bajo bandera*, de Juan José Jusid

BAJO TORPEZA

por Pablo Ventura

No es importante saber si una película es fiel al libro que le dio origen para poder disfrutarla o no. Compañeros de redacción juran que *Bajo bandera* -libro de cuentos de Guillermo Saccomanno- es muy bueno, pero si uno se guiara por *Bajo bandera*, la película de Juan José Jusid, jamás tocaría el libro.

Lo primero que puede verse es que lo que nació como una serie de anécdotas de colimba (el libro) se convirtió alevosamente en la transcripción cinematográfica del asesinato de Omar Carrasco (me resisto a escribir caso Carrasco, caso Cabezas, porque anteponer "caso" a un asesinato es una forma de convertirlo en algo abstracto).


Si ya resulta molesta y forzada la inserción oportunista de un hecho tan terrible son peores las formas que se han elegido para ponerlo en escena. Según la optimista gacetilla de prensa la película "adopta el formato de thriller". Y acá sucede el primer encontronazo entre las intenciones y los hechos porque resulta evidente el desconocimiento de todos los códigos del género. La falta de incertidumbres, de ambigüedades, la linealidad de los personajes, el "todo lo que hay está acá", impiden cualquier tipo de duda, de angustia, de inquietud siquiera. Un ejemplo: al mayor Molina (Solá, deplorable), encargado de la investigación, le dan vuelta la habitación. Llega, ve el desastre, y corrobora que el sobre con "pruebas" no fue encontrado. Se lo lleva al padre Bruno (Omero Antonutti), que lo guarda en el primer

cajón que tiene a mano. Pueden adivinar: saquean la sacristía pero el sobre ya estaba en otra parte. ¿Qué sentido tan elemental del suspenso tiene Jusid!

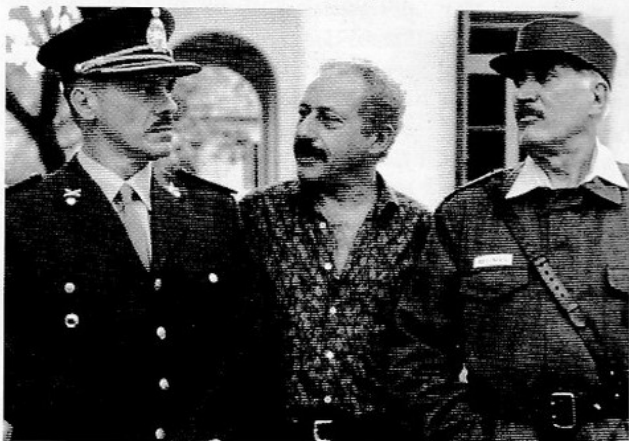
Una de las falencias más grandes del film es el protagonista. El mayor Molina propone una pregunta inevitable: ¿de dónde sacaron semejante "modelo" militar? Probo, recto, honesto, leído o casi (dos volúmenes del Séptimo Circulo cuando arma su valija no deja dudas), caballero andante: se aprieta a Andrea Pietra, hermana del asesinado, pero antes de pasar a mayores (y mejores) le dice muy serio: "soy muy viejo para usted". Y si Grandinetti era ridículo soltando frases y poesías con Subiela, cómo se imaginan a un milico citando refranes grandilocuentes. Peor.

Pero si la teoría del militar "bueno" resulta poco creíble, es vergonzoso ver qué otros estereotipos presenta Jusid. ¿Alguien podrá explicar por qué cada vez que hay que representar a un homosexual éste tenga que necesariamente mostrar el culo? Esto habla de un imaginario sexual que algún profesional (psicólogo o sexólogo) debería tratar.

Si la trama, hasta la primera mitad, tiene la consistencia de un flan, bifurcar el relato hacia otros personajes (el capitán Roca, su mujer y el soldado Repetto, el cabarute que atiende Betiana Blum, o el papel de Andrea Tenuta) diluye la cuestión hasta límites insostenibles. Asimismo, a la hora de pensar en coproducciones habrá que evaluar seriamente qué otros aportes, además de los indispensables dinerillos, se coleccionarán para las películas. ¿Qué sentido artístico tiene contratar a un actor y a una actriz italianos, él de madera, ella de telgopor? Guardo para Antonutti respetuoso silencio: pasó de los Taviani a Jusid. No merece más castigo.

Queda entonces una película aburrida, filmada a la que te criaste y subactuada (sí, hasta Luppi). Y que sigue al pie de la letra una tendencia penosa del cine: el espectador va adelante de la película, de tan obvia. El responsable de este desperdicio lleva años en el cine y parece no tener cura. Se llama Juan José Jusid. ¿Será justicia pedir que no siga malgastando celuloide? 

Solá, Jusid, Luppi: ¿por qué se habrán puesto bigotes?



Argentina, 1997. Dirigida por Juan José Jusid. Guión de Guillermo Saccomanno. Con Miguel Ángel Solá, Federico Luppi, Omero Antonutti, Andrea Tenuta, Andrea Pietra y otros. Fotografía de Paolo Carnera. Música de Juan Federico Jusid. Distribuida por Líder.

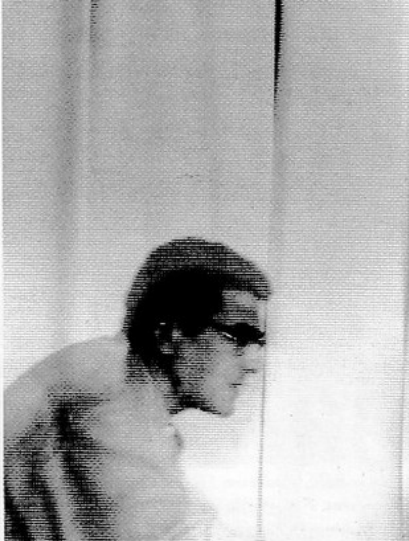
REPORTAJE

Guillermo Saccomanno

LABURAR PARA EL CINE ES BÁRBARO

SEGÚN EL MISMO AUTOR ADMITE EN EL LIBRO, **BAJO BANDERA** PUEDE SER LEÍDO COMO UNA COLECCIÓN DE CUENTOS O COMO UNA NOVELA; DE AHÍ LA OBVIA POSIBILIDAD DE ADAPTAR LOS DISTINTOS RELATOS UNIFICÁNDOLOS EN UNA SOLA TRAMA, EL CAMINO SEGUIDO EN SU PROPIO GUIÓN PARA LA PELÍCULA DE **JUSID**. (HAY UN ANTECEDENTE ILUSTRE EN NUESTRO CINE: LA EXTRAORDINARIA ADAPTACIÓN QUE **HOMERO MANZI** Y **ULISES PETIT** DE **MURAT** HICIERON DE LOS BREVES TEXTOS DE **LA GUERRA GAUCHA**, DE **LUGONES**.) PERO, EN EL LIBRO, LOS CUENTOS SON TAMBIÉN RELATIVAMENTE AUTÓNOMOS, PEQUEÑOS UNIVERSOS CERRADOS, CON SITUACIONES Y PERSONAJES NETOS, QUE SE BASTAN A SÍ MISMOS. EN LA PELÍCULA, LA TRAMA CENTRAL AGREGADA (LA INVESTIGACIÓN DEL CRIMEN POR PARTE DEL MAYOR **MOLINA**) LOS ABSORBE, LOS DESPLAZA, LOS RESIGNIFICA. OTRA COSA QUEDÓ EN EL CAMINO: UN TONO REMINISCENTE, ENTRE CÍNICO Y MELANCÓLICO, QUE REPRODUCE A LA PERFECCIÓN EL TONO DE LOS RECUERDOS MASCULINOS SOBRE LA COLIMBA. EN EFECTO, EN EL PASAJE DE LO PERSONAL A LO TESTIMONIAL, SE PUDO GANAR DENUNCIA, OPORTUNIDAD, EFECTISMO, PERO SE PERDIÓ INTIMIDAD, Y UNA GRAN OCASIÓN DE IDENTIFICARSE MÁS CON PERSONAJES Y SITUACIONES

Fabio Valle



Rojas: *¿Qué lugar ocupa el cine en tu vida? Veo que tenés **El rata**, ya es algo...*

Mi relación con el cine viene de pendejo. Tengo cuarenta y nueve años, pertenezco a una generación que fue educada en la televisión, en el cómic básicamente, y en el cine. Yo recuerdo que de pibe iba a la iglesia del barrio, ibas a misa a la mañana, los domingos, y te daban un vale para ir a la tarde al cine. Mi vieja me llevaba al cine los miércoles, el día de damas. Y mi viejo me llevaba al sábado, cuando daban un western, una policial, una de espionaje. Te estoy hablando de cuando el cine era una especie de ritual masivo. Entonces, yo tengo una formación que conjuga desde la novela policial, la historieta -la historieta la marca Oesterheld- y todo el cine. Esto es inevitable, es lo mismo que le pasó a Soriano, a Feinmann, a Sasturain. Estamos muy marcados por los medios. Creo que hoy ningún escritor puede crear al margen de los medios, lo quiera o no. Uno no puede aislarse, pensar la retórica, los ritmos narrativos, los tonos, lejos de lo que es la gramática del cine o, si querés llevarlo a la televisión, a lo que es el zapping, etc. Todo esto nos está bombardeando y si uno cree que la literatura produce un reflejo de lo social, de la realidad, bueno, acá estamos.

Valle: *¿Vos siempre quisiste escribir para cine?*

De pibe me gustaba dibujar y pintar. Un día se me cruzó la peregrina idea de que un buen trabajo podía ser el de crítico cinematográfico. Una manera de que te pagaran la entrada para ver todo, desde las obras excelsas hasta el trash, ¿no? Yo soy un espectador indiscriminado. A mí me gusta desde Bergman a Fuller. Por supuesto que uno tiene tomas de partido, posiciones frente a determinados estilos o corrientes que le interesan más que otras.

R: *¿Puede ser que tu literatura tenga más de Fuller que de Bergman?*

Sí, creo que sí, porque hay una impronta que uno tiene, al menos cuando escribe,

que está más relacionada con el cine de Hollywood, con el cine negro. Y también con el neorrealismo y la nouvelle vague. Y esto de los británicos ahora, que es como una reencarnación del neorrealismo. Pero hay vasos comunicantes entre Hollywood, la nouvelle vague y el neorrealismo. A mí me interesa el cine que cuenta historias, como me interesa la literatura que cuenta historias. Creo que es política mi defensa de la narrativa porque, en tiempos en que se sostiene que se está llegando al fin de la historia, la muerte de la utopías, yo creo que, como decía Oesterheld, en los kioscos siempre hay lugares vacantes. Entonces, creo que en la literatura hay espacios vacantes, y que la posibilidad de contar historias está dada. Te puedo poner de ejemplo este barrio; vos salís y ves las putas del bar de la esquina, los yuppies de Catalinas, los tipos que van a laburar al puerto, todo el lumpenaje y la marginalidad de Retiro... Y cada situación que se te cruza te puede presentar una historia.

V: *A veces, además de la historia está el tono, la forma, ¿no? Los cuentos de Bajo bandera...*

Uno no es el más indicado para hablar de su obra. Si me preguntan sobre las dos películas [Bajo bandera y 24 horas], yo no soy objetivo, prefiero decir que las películas son del director, y esto no es absoluto una coartada. Creo que el director es el sumo creador y vos sos de alguna manera el traductor de sus obsesiones. Esto no es una lavada de manos del guionista. Había un libro de reportajes, El director es la estrella... Creo que ese libro les hizo mucho daño a algunos, porque se subieron al pony... También se olvidaron del público, que es el que completa el circuito. Lo que decía Sartre: el arte existe por y para los demás. Siempre, todo hecho creativo tiene ese contraplano que es el público. ¿Qué busca uno en una película, en un cuento? Ciertamente goce, cierta evasión, pero también cierta solidaridad, compartir preguntas, compartir cuestionamientos. Creo que las artes

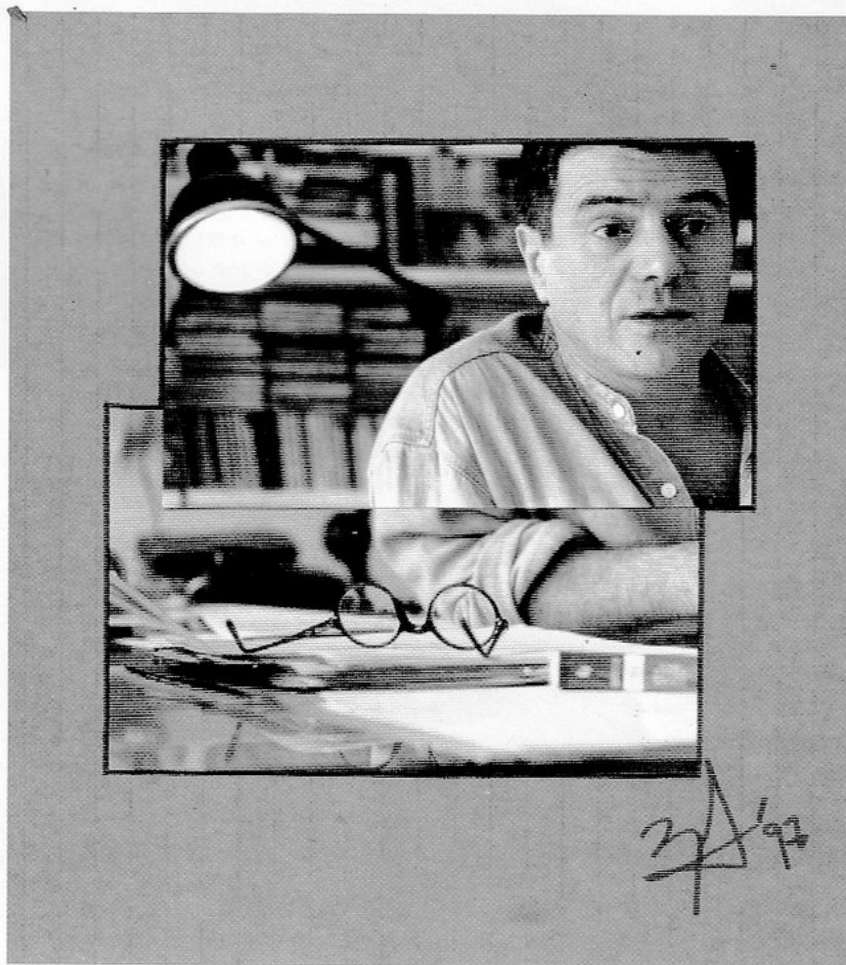
narrativas son siempre cuestionadoras.

R: Sí, eso queda claro en *Bajo bandera*, en el libro, no en la película, a mi criterio. No sé si estarás de acuerdo, pero creo que tu libro tiene algo de novela de educación sentimental, de aprendizaje.

De iniciación, sí. Porque era un rito de pasaje la colimba. Al terminar el servicio militar, no sólo eras hombre, sino que te insertabas en el aparato productivo capitalista. Se terminaba la joda.

R: La película es muy distinta, en ese sentido. Ahí se inserta lo, digamos, testimonial, el fin de los años sesenta, el "caso Carrasco".

Cuando Jusid me propuso, hace unos años, adaptar *Bajo bandera*, él estaba interesado en dos o tres cuentos, que creo que son los puntos fuertes del libro, "Calor de hogar", "El campeón del regimiento", el del putito, y situaciones que estaban en los demás cuentos. Pero en ese momento se había estrenado *Código de honor*, un camino que los yanquis han trajinado hasta el can-sancio: el cuestionamiento a las instituciones, al autoritarismo, ligado también con la obediencia debida, etc. La propuesta de Jusid me pareció interesante. Ojo, no opino sobre la película terminada, ésa es harina de otro costal. Él que quería hacer un film sobre la humillación, tensar alguno de los cuentos... Cualquiera de los cuentos podía desembocar en un crimen. Esto me excedió un poco, porque el libro es anterior al caso Carrasco, yo lo escribí durante el '89 y, buscando material sobre el tema, en aquel momento, aparecía cada tanto información sobre los abusos en los cuarteles, empezaba a generarse el FOSMO, que era el Frente de Oposición al Servicio Militar Obligatorio... Cuando se produce el caso Carrasco, un diario saca un articulito diciendo que había un escritor que se había anticipado. Es decir que yo no estaba tan lejos. Entonces, con Juan pensamos: muere un pibe y llega un tipo a investigar, y la intriga permitía conectar dos o tres o cuatro historias. Y era interesante que esto fuera en el año '69, que fue un punto de inflexión, el Cordobazo, situaciones álgidas socialmente que tienen rebote en estos días. Hablo siempre del guión. Era lícito que hubiera un oficial que se mandara a investigar, porque hubo milicos que no



Saccomanno, los libros y los anteojos

quisieron reprimir, el caso de algunos militares jóvenes que pasaron a militar después en el peronismo. Bueno, ésta es la historia de *Bajo bandera*. Sí creo que el Cordobazo tendría que tener más presencia en la película; la tenía en el guión.

V: Sobre el tema de los militares, es interesante el personaje de Solá. Cómo se ve el personaje de Solá ahora, un tipo derecho, bueno, positivo...

Un héroe positivo. Yo creo que siempre en toda institución aparece alguien que pone en tela de juicio los valores de esa institución. Yo creo en eso, no es sólo típico del cine americano, viene de los griegos, el héroe trágico que enfrenta a las fuerzas del destino. Hay militares como Cesio, la gente del CEMIDA, sumamente críticos con lo que ha sido la política de la institución. Cuestionaron el terrorismo de Estado, el comportamiento en Malvinas. Esto lleva a una discusión extracine-matográfica. Me hubiera gustado que la crítica se dedicara más a la obra que al tema al que alude la obra.

R: En el libro impresiona el poder de

evocación que tiene para cualquiera que haya hecho la colimba. A mí me interesaba ese enfoque...

Bueno, pero insisto: las películas son de director. Yo tenía el libro, él tenía dos opciones. Yo le dije a Juan: *Quedáte con los cuentos y trabajá libremente*. Me dijo: No, quiero trabajar con vos.

V: Lo que no hay mucho es literatura sobre la colimba.

Tampoco sobre las Malvinas. Ficción, por lo menos. Está la de Soriano sobre el cónsul [A sus plantas rendido un león] y la de Fogwill, *Los pichyciegos*, que es un fierro. Yo hice para los Fondos Cooperativos una antología sobre la colimba, después de *Bajo bandera*. Porque pasa esto, vos escribís, por ejemplo, sobre el Papanicolau y todos te llaman, te convertiste en el especialista. *Quedás pegado*.

R: Vos lo adelantaste en tu primera novela, *Prohibido escupir sangre*.

¿Sí? No suelo volver sobre mis libros anteriores...

R: Sí, el narrador se propone escribir un libro sobre la colimba.

Ahí también encontrás la marca del cine. Hay un momento en que el protagonista va a los cines de Lavalle. Hay una cita de una película de Frank Perry, Doc. En otro libro que escribí, Situación de peligro, el cine también está dando vueltas por ahí. En Bajo bandera, hay un cuento que empieza "Si esto fuera una película..."

R: Constantemente...

Deliberadamente. Pienso que ayuda al lector. Siempre el cine está dando vueltas. Ahora estoy sacando un nuevo libro de cuentos, cuentos cortos, donde el cine tiene una proximidad.

R: Volviendo a algo que dijiste antes, vos pensabas que el Cordobazo debía estar más presente en la película.

Eso en el guión estaba más marcado. Inclusive Jusid había buscado materiales documentales, y es llamativo, no había demasiado material sobre el Cordobazo que se pudiera meter en la película.

R: La idea es que todo lo histórico en la película está muy supuesto. Yo no sé, si la ven en Italia, me gustaría saber qué entienden. Incluso los jóvenes de acá.

Volvemos al tema de ejército y sociedad. Algunos países de Europa se están planteando qué clase de servicio militar quiere la sociedad civil o democrática. Y yo, que me opuse al servicio militar obligatorio, no sé si ésta es la salida, esto es lo maquiavélico del asunto. En el Sur, donde lo asesinaron a Carrasco, los pibes se anotan en el servicio voluntario, porque les dan casa y comida. Si se ha privatizado todo, y todo funciona

"mejor", yo me pregunto: ¿no funcionará mejor la represión porque está "privatizada"? Lo que tenemos ahora es un ejército absolutamente mercenario en la base. Uno puede cuestionar la institución Ejército en la historia argentina. Pero no fueron los colimbas los que salieron a reprimir. Fueron los suboficiales y los oficiales los que participaron en la "guerra sucia". Ahora, los colimbas tienen licencia para matar.

V: Sobre lo de Italia... tal vez la lejanía les da una mayor abstracción, y se pueden concentrar más en el relato que en el contexto, qué acá influye un poco negativamente.

R: Me parece que lo testimonial se queda a mitad de camino. No sé qué puede entender la gente de veinte, treinta años, sobre el Cordobazo, la resistencia peronista...

El "lucho y vuelve". Vos querés decir que la película debería haber documentado más todo eso.

R: De alguna forma sí, elegir algún otro registro.

Insisto, en el guión estaban suministradas estas pistas. Y estaba más desarrollado el tema del negociado del teniente coronel con la madera. Cosa que es muy real, porque los colimbas fueron mano de obra barata para talar Chapelco. Creo que es una película en la que no se puede poner todo. Ante esto, muchachos, no tengo mucho que decir, porque una gente te puede decir "mirá, no me gustó" y otra "no, pero está muy bien". Si la veo dentro de dos años, creo que puedo tener una visión más crítica.

V: Bueno, los dos coincidimos en que nos gustó el libro pero no la película. Volvemos a lo de antes. De buenos libros se han hecho malas películas y viceversa. Insisto en que esto no es correr la responsabilidad del guionista. A mí me interesó trabajar con Jusid como me interesó trabajar con Barone [24 horas]. Lo único que uno le pide al director es que esté interesado en contar una historia.

V: Las historias originales quedan un poco en segundo plano.

Sí, pero aportan al tema central que es la muerte del pibe. La muerte del pibe es el detonante de lo que tiene que ver con la doble moral, el ocultamiento, el negociado, el adulterio... esa famosa ecuación sexo-dinero-poder, que es la ecuación que sostiene toda la novela negra desde Hammett hasta acá. Ahí es donde la novela policial actúa como novela social.

R: En esta historia, el mayor Molina sería el marginal.


Claro. Yo no sé si queda claro, pero al final deja el uniforme, cuelga la pilcha. Cuando un tipo se mete a fondo en una institución y ve los enjuagues del poder, ya no hay retorno.

V: Ese inicio sugerido me pareció de lo más logrado.


En el guión estaba más explícito. Eso y todo lo del Cordobazo. Que es el momento en que él decide dejar la pilcha. Y la piña final que le da al subteniente es un síntoma del asco que él siente cuando ya terminó todo.

R: Se me ocurre que esta cuestión de la "humillación y valor", como dice en el libro, es lo que se estaba produciendo también en el país.

Claro, ese ejército, embrionariamente, era el que se estaba agazapando para el '76 y el que se está "preparando" para Malvinas. A mí lo que me interesaba con los relatos del libro era plantear una unidad espacio-temporal en la cual analizar conductas que también son patrimonio de la sociedad civil.

Pero estábamos hablando de cine, ¿no? Laburar para el cine es bárbaro. 

¿Hay militares buenos?

Si la pregunta del título suena muy ingenua, podría reformularse así: ¿cómo presentar, en este país y en nuestra historia, un héroe positivo que sea milico? Se la planteamos a Guillermo Saccomanno, guionista de *Bajo bandera* (ver reportaje). Me atrevería a agregar una breve consideración. En *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1974), el sargento Cruz es un militar que abandona su función predeterminada como mercenario de la oligarquía y se pasa al campo popular; alusión al general Valle y, más ampliamente, al "ejército nacional", elemento central de la ideología peronista. Muchos años después, en *Sur*, Solanas reiteraría el esquema (más discursivamente, por cierto), en los personajes de Nathan Pinzón y Ulises Dumont, "militares del '43". Esto causó alguna polémica, entre otros, con Horacio González y José Pablo Feinmann, ya que en 1987 también los carapintadas reivindicaban a aquellos militares "nacionalistas" y era hora de revisar las viejas certezas... Bueno, siempre es hora. 

Valle

Eduardo Rojas
Pablo Valle

Fotos/Composición: Benjamín Ávila

CRÍTICA *Pequeños Milagros*, de Eliseo Subiela

GRANDES MACANAS

por Soledad Isola

"Mientras escribía y filmaba *Pequeños Milagros* resonaba en mi cabeza cierto Robert Bresson..."

Eliseo Subiela

"En lo que se refiere a la ecuación religión-cinematografía, es posible distinguir dos actitudes típicas: a) la elaboración antidiscursiva, de indudable latencia y contenido espiritual de un Dreyer, un Bresson, y b) la tendencia que utiliza al fenómeno religioso para urdir tramas convencionales, externas, con la apariencia de disconformidad y con el resultado del vacío. Cultor por excelencia de esta modalidad es un cineasta hábil e ingenioso en el acaramelamiento de la náusea."

Horacio Walter Bauer

Rosalía (Julieta Ortega) es una cajera de supermercado que resuelve ser un hada venida a la tierra a cumplir una misión. Mientras, pasa sus días como voluntaria leyendo a ciegos y realizando pequeños milagros con los poderes que le han sido otorgados. Por otro lado, Santiago (Antonio Birabent), físico que trabaja en un programa internacional, intenta hacer contacto con señales extraterrestres. En resumen, dos solitarios que sueñan con encontrar el amor... y Eliseo Subiela se encargará de ellos.

Cuando lo que parece... es

Una película tiene su punto de cierre, su culminación, en el espectador, en la reflexión final que éste realiza a partir de lo visto. Según percibe y descubre detalles, hila desde su propia óptica el sentido que el director quiso transmitir. Pero si le explican todo (quizás considerando que lo dicho es muy complejo y no se va a entender; quizás por gusto), el símbolo se hace explícito perdiendo la magia de esa resolución final, simplemente porque ya es imposible hacerla: el enigma ya ha sido descifrado por el director.

En *Hombre mirando al Sudeste* resulta obvia la semejanza que Subiela otorga al personaje de Rantés (Hugo Soto) con Cristo, en diferentes actitudes y situaciones: alivia enfermos, todos lo siguen y le piden consejo, enseña a los niños, recrea el cuadro de *La Piedad* junto al personaje de



Bobaliqueando

"la santa" cuando se acerca su muerte, la figura del médico representa claramente a Pilatos, y más. Al espectador, quizás desprevenido, le ha llegado la información de diferentes maneras. ¿Por qué, entonces, explicarlo literalmente, con Rantés ("Mi reino no es de este mundo..., nadie cree en mi verdad..., ¿por qué me abandona?"); o con el médico ("prefiero arriesgarme a una resurrección y no tenerlo delante escuchando las cosas que dice"), en frases que redundan lo ya dicho y subrayado por las imágenes?

En *No te mueras sin decirme a dónde vas* cae en lo mismo. Para transmitir cómo ve el país, Subiela fabrica un robot que tiene la voz de Gardel y Oscar (Martinez) agrega que representa el "ser nacional", y que "por cuestiones de espacio no tiene el cerebro en la cabeza, sino en el culo". Más que gráfico.

Lo mismo sucede con *Pequeños Milagros*. Intentando plasmar que "algunos" pueden ver más allá de las apariencias, hace carne las palabras del Principito: "No se ve bien sino con el corazón, lo esencial es invisible a los ojos", y sí, varios personajes son ciegos. La metáfora (ver "Entre discursos y ...", pág. 12) esboza, alude, no lo dice. Subiela, en cambio, se va al otro extremo, filma la metáfora y además la explica, por eso la pisotea y destruye.

"Dibújame un cordero" dijo El Principito. Luego de hacer dos intentos que él desechó, impaciente garabateó este dibujo. "Esta es la caja -dije-, el cordero que quieres está

dentro". Y su rostro se iluminó, "era exactamente lo que quería", se lee en *El Principito* de Saint-Exupéry).

Ingenua y Demagógica


La película es ingenua, en su acepción más negativa. Es ingenua porque plantea los dilemas existenciales del hombre con tratamiento totalmente light. Es ingenua porque su protagonista es catalogada como una persona extraordinaria y es una persona como muchas que se donan en servicios a los demás. Personas que al mismo tiempo laburan, pelean por sus derechos, no viven en una "nube" y menos necesitan ser hadas. Encima, ella, por sus trances o viajes reflexivos, termina perdiendo su trabajo en una actitud concreta de negligencia y falta de compromiso, lo que se contradice con el resto de las responsabilidades que asume.

La película es demagógica porque regala ideas para todos los gustos, en lo que pareciera pretender incluir y dejar "tranquilas" a todas las filosofías. El resultado: un cambalache que no resigna nada (cantidad no siempre es calidad, y menos en lo que hace a doctrinas). El cóctel está formado por un poco de Dios bueno, sahumerios de la India, reencarnación oriental, hadas del folklore popular, el Cristo que murió por amor, etc... A eso se lo llama sincretismo, mezclar agua y aceite, mezclar cosas que no deben mezclarse.

¿Por qué? Porque cada una de ellas no tiene nada que ver con la otra o en general, esencialmente, se contradicen. Pero Subiela las junta, las baña de respeto por la naturaleza, pone muchos bebés que endulzan el cuadro, y listo. A esta altura ya nadie entiende nada, y menos se va a oponer.

Todo esto se da también en Rosalía, que tiene la habilidad de ser ingenua y demagógica a la vez. Ingenua porque supone que valoraremos como "milagro" que con sus poderes desparece toda una estantería del supermercado, o peor aún, que haga aparecer una abultada billetera a los pies de una mendicante y su hijo. Eso es ser burdo, eso se parece a la caja del PAN. Demagógica si cree que por ayudar a una amiga en su último examen es sensato crear un caos en la mesa examinadora. Igual que Rantés en *Hombre mirando...*, quien para dar de comer a unos pobres saca comida de la barra del bar. La actitud de Robin Hood es "popular" en el mal sentido (Y si bien es verdad que he pasado mi infancia enamorada del arquero, no paso por alto que considera que "el fin justifica los medios").

Los Temas

Subiela lo trata "todo": el amor, la muerte, el dolor, la soledad, la nostalgia con el "viejo" cine y el tango, la poesía, el paso del tiempo, la falta de esperanzas y sueños... Cada cosa no es esbozada simplemente, sino que es enunciada de manera sentenciosa, dramática y discursiva. No resulta verosímil que los personajes de sus diferentes películas digan enunciados tales como "Vivir bien es aprender a amar", "La mente no hace más que crear abismos que sólo el corazón puede cruzar", "sin sueños sólo somos visceras y mierda", "la gente sin sueños se muere antes", "el ahora es todo lo que tengo", etc. Y es entonces que la forma aplasta el fondo. Son tantos los mensajes (y no porque otras películas no los tengan), sino que "son tantos los mensajes explícitos" que el resultado es un Tratado Sobre La Vida y sus diferentes aspectos previsibles. Y aunque se piense que no hay derecho se espera el final prediciendo lo inevitable Y sí, lo esperado llega y el Gran Milagro se instala, cursi, entre nosotros. 


Argentina, 1997. Escrita y dirigida por Eliseo Subiela. Con Julieta Ortega, Antonio Birabent, Héctor Alterio, Mónica Galán, Ana María Picchio, Paco Rabal y Guadalupe Subiela. Fotografía de Daniel Rodríguez Maseda. Música: Osvaldo Montes. Distribuida por Filmarte.

QUE GANAS DE HACER PIS EN ESTA TARDE GRIS

Promedia la película de Subiela y Rosalía (Julieta Ortega) le confiesa a su amiga ciega (Mónica Galán) sus dificultades para distinguir la realidad del sueño en que un hada la salva de diversos peligros. La amiga le dice: "¿En esos momentos, tenés ganas de hacer pis?". "Sí", responde Rosalía. "Entonces es verdad", concluye, aproximadamente, la ciega. En ese momento yo también comprendí; ese cosquilleo en los bajos que sentía desde el comienzo no dejaba lugar a dudas, lo que estaba viendo era de verdad, verdadero cine, el séptimo arte que le dicen. El mismo de Welles, Fellini o Aristarain, sin ir más lejos.

Eliseo Subiela ha creado en *Pequeños Milagros* una nueva corriente artística; más aún: un nuevo método de comprensión de la realidad. Ni el abordaje del inconsciente mediante la interpretación de los sueños de Freud; ni la dialéctica materialista de Hegel y Marx; ni los delirios nocturnos de Rimbaud; ni el realismo socialista, o el realismo mágico de García Márquez. Es la hora del realismo urinario según Subiela.

Esta revolución del arte y de la vida toda, este matrimonio entre hadas y orines, presenta múltiples ventajas; entre otras se me ocurren las siguientes: un hada bondadosa podría ayudar a Maradona en sus futuros controles antidoping. Otra podría sostener con su mano etérea nuestro miembro viril para que aprovechemos a leer a Fernando Pessoa mientras concretamos nuestras micciones. Alguna, imbuida de piedad cinéfila, podría hacer cosquillas con sus alas en nuestras vejigas durante la proyección de ciertas películas, para obligarnos a correr hacia los orinales y salvarnos de tanta maravilla del renacido cine industrial argentino.

Encuentro un solo inconveniente: los que tomamos diuréticos para controlar la hipertensión arterial sufriríamos frecuentes alucinaciones y delirios paranoicos. Nos sería difícil distinguir un hada de un chimango. Un ciego inconsolable de un director de cine. Una película del desvarío de un Víctor Sueiro mamado y con cistitis. 

Rojas

CRITICA

Chungking Express, de Wong Kar-Wai, en video

CUENTOS CHINOS

por Eduardo Plouchuk

¿Qué puedo decir de *Chungking Express*, "revelación" de un nuevo director chino? Tal vez que la vi dos veces ya. La primera, el 24 de agosto a las 9:30 PM. Que en el momento más cercano de nuestra intimidad -la del chino y yo- estábamos a varios kilómetros de distancia, y que nueve horas después nos volvimos a ver: 25 de agosto a las 6:00 AM y nuestra cercanía conservaba la misma distancia. Que si el film hubiese tenido dos escenas más del policía placa Nro. 633 comiendo ensalada "chef", hoy la técnica de la comida china con palitos no tendría secretos para mí.

Hace unas pocas horas me atormenta una leve aunque persistente duda: sospecho que si me atreviese a hablar con el jabón, el repasador o el afiche de Hitchcock que tengo en el living, no me sentiría tan desconsolado. O tal vez, si me largase a correr escuchando *California somnolienta*, al cabo de un gran esfuerzo, no lloraría más por el resto de mi vida, o algo parecido. La fisiología del espíritu no es uno de mis fuertes.

En mi mente gira locamente -me puse "boleroístico"- la misma pregunta: ¿Las películas tendrán fecha de vencimiento, como las latas de ananá, las de sardinas, y la memoria, tal vez?. Cuando cae en nuestras manos una que está vencida, ¿qué hacemos, la tiramos?.

Hay ciertos films etiquetados "vanguardistas" que nacen viejos, como *Chungking Express*. Se ha dicho de su director Wong Kar-wai que es un visionario, el director emergente más excitante de los últimos años, y de esta película que es "verdadera vanguardia". "Audaz, lírica, fantástica". "Va a convertirse en un clásico".

Las cosas que me pierdo por falta de audacia. Si pudiese vencer esta resistencia al animismo y conversara con mis camisas y con mi osito seguramente opinaría lo mismo. No pierdo las pocas esperanzas que me quedan. Si consigo 30 latas de cualquier cosa, vencida el 1 de mayo de 1994 y me las como, puede que alcance el éxtasis cinéfilo o me tope con alguna china con peluca.

LA PELÍCULA

El film está dividido en dos episodios enlazados por un espacio común, el bar donde paran los protagonistas. Hay elementos comunes entre las dos historias con policías, He Qiwu (placa número 223) y el nro. 633 a secas. Ambos han sido abandonados por sus novias, están obsesionados con cuestiones fluviales y con mujeres esquivas. Tienen tendencia enfermiza al uso del monólogo interior -si juzgo esta nota, creo que me contagiaron- y comparten la afición por las ensaladas y la comida enlatada. Cuando atrapan a las mujeres que desean, éstas se duermen o los abandonan. También el emparenta cierta desmemoria y distracción (cualidades apreciadas en la profesión policial). El 223 sufre de memoria retardada; el otro parece más grave: el 633 es un retardado.

El primer episodio está narrado mediante el flashback de He Qiwu en su monólogo interior inicial. No hay indicios, en lo que

vemos, que He Qiwu reconozca en la mujer de la peluca y anteojos negros (la dealer) a la misma mujer con que se choca en una de las secuencias iniciales y de la que dice: "57 horas después me enamoré de esa mujer".

¿Se trata de una brutal confusión de la persona del "relato", o de un afán deliberado de yuxtaponer la narración entre un relator omnisciente, en tercera persona, y un relato en primera persona del protagonista, una especie de Frankenstein narrativo?.


Hay señales ciertas de que aún el segundo episodio es parte del mismo flashback. En la escena en que se encuentra por primera y única vez con Faye, la mujer del segundo episodio (encuentro simétrico al que tiene con la mujer de peluca rubia y anteojos negros), He Qiwu dice de Faye: "No sabía nada de ella". "Seis horas después se enamoró de otro hombre". Ese otro hombre es el inefable policía 633.

O He Qiwu es extremadamente intuitivo, hasta la premonición, o quién continúa narrando la historia es él mismo. Sólo que en este caso, al desaparecer de la trama, no tiene forma de saber que Faye se enamoraría del 633 seis horas después, ni cómo se desarrolla la fábula de allí en más. ¿Estamos ante una licencia poético-narrativa del autor? Es probable que desde los nubosos cielos de Hong-Kong esté acechando He Qiwu, a nosotros y a los nuevos protagonistas del film.

Las secuencias de acción están hechas cámara en mano, hay extraños ralentis yuxtapuestos a imágenes aceleradas, encuadres "raros", músicas recurrentes que pautan el recorrido por cada uno de los decorados del primer episodio, y está el tema *California somnolienta* como un suplicio durante todo el segundo.

El director Wong Kar-wai juega graciosamente con el tiempo narrativo, ríe de la lógica interna del film y realiza deliberados saltos de eje en el montaje. ¿Para qué? Vaya uno a saberlo. Dicen que la vida en Hong-Kong es vertiginosa y él filma en Hong-Kong. Esa parece ser la cuestión.

Tal vez se trate de un "nuevo cine posmo-vanguardista" que tanto fascina a críticos y cinéfilos que siguen los festivales internacionales; estilo del que no me he percatado ni pienso que lo haga nunca. Es que desde hace unas horas estoy tan distraído como los policías de *Chungking Express*.

Por su último film, *Happy Together* (basado en Manuel Puig, filmado en Bs. As. y aún no estrenado acá), Wong Kar-wai obtuvo el premio al mejor director en Cannes este año. El chino debe haber afinado notablemente la puntería. De lo contrario, debemos sospechar un cuadro colectivo de botulismo estético del Gran Jurado. 

Hong-Kong, 1994). Escrita y dirigida por Wong Kar-wai. Con Brigitte Lin, Takeshi Kaneshiro, Tony Leung, Faye Wang. Fotografía de Christopher Doyle. Música de Frankie Chan. Editada por Transeuropa Video.

LA MIRADA EN EL VACÍO

una lectura sobre *Brasco*, de Mike Newell

por Julio Orión

¿Qué es la mafia? Una familia. ¿Qué es la familia? Una mafia. Así piensa Donnie Brasco, con la mirada perdida en el vacío, al terminar el film.

¿Quién es papá? Dios ¿Quién es Dios? Papá. Así piensan sus hijas. Y así se piensa también a sí mismo el católico agente encubierto del FBI cuando interroga a una de ellas sobre sus conocimientos previos a la primera comunión. Y así también cree que, todopoderoso, va a atrapar a Lefty y va a ganarle la pelea a los mafiosos de Brooklyn.

Pero en esa escena final, con la mirada perdida en el vacío, Donnie se ve obligado a reconocer que no es tal Dios, que él mismo es quien llevó a Lefty directo a la muerte y que ahora, derrotado en toda la línea, deberá volver al redil de su pequeña mafia familiar. De esa que había escapado para enredarse en la otra, en la no menos siniestra mafia de las calles. La mafia de los tanos que en la Nueva York de los setenta siguen reproduciendo como un eterno ritual los lazos de sometimiento a las ordenadas jerarquías nacidas en la remota Sicilia feudal.

Donnie Brasco es el itálico nombre que cubre al agente del FBI Joe Pistone (Johnny Depp). Encargado de infiltrarse en la mafia, se hace amigo de Lefty Ruggiero (Al Pacino). Borra por completo su identidad, se aleja cada vez más de su mujer y sus hijas y se integra a la familia de Lefty. Y a su objetivo final, la Familia, la otra, la de los *wise guys* brooklynianos. La mano que ejecuta las órdenes del *boss* pero que, al mismo tiempo, hace sus propios negocios (sobre los que debe rendir cuentas hacia la jerarquía superior, a fin de mantener satisfecho al signore y adormecer su temible ira).

"¿Qué dije? ¿Acaso dije eso? ¿Qué dije?" Cada vez que Donnie cree entender algo que para Lefty resulta inconveniente, éste lo niega de plano: "¿Acaso dije eso? Nunca dije eso." Y también: "Te di dinero, siempre que necesitaste te lo di" (cuando la operación había sido dársele, pero de inmediato pedirselo prestado y no devolverlo nunca).

A partir de esas perversas negociaciones e inversiones se va anudando y estrechando el vínculo entre ambos hombres. Que avanza hasta transmutarse en una turbia relación de padre e hijo, en contrapunto con las otras no menos turbias relaciones entre padres e hijos (el hijo drogadicto de Lefty, las hijas "abandonadas" de Donnie).


Hasta que llega un momento cuando a Donnie se le tensan todos los resortes. A bordo de un yate, en Florida, se encuentra ante el dilema: para profundizar su penetración en

la mafia debe traicionar a Lefty y aceptar que el nuevo *capomaffia* Sonny le diga: "Ahora sos propiedad mía" y lo presente al *boss* floridense como "nuestro" amigo (señal inequívoca de plena aceptación en la Familia).

Desde entonces, el eterno fracasado Lefty entra en carrera hacia la muerte. Donnie no podrá hacer absolutamente nada para impedirlo. Más aún, todo lo que haga acercará la maldición.

Dios todopoderoso para sus hijas, Joe Pistone no lo será en su máximo enfrentamiento. Será impotente. No podrá contra el destino prefijado en su otra vida, la de fachada como Donnie Brasco: llevará a la muerte a quien ha convertido en su padre.

Con la mirada perdida en el vacío, sabe que por más que su familia haya vuelto a atraparlo, Joe Pistone no volverá a ser.

¿Donnie Pistone, Joe Brasco? 

Donnie Brasco EE.UU., 1997. Dirigida por Mike Newell. Guión de Paul Attanasio. Con Al Pacino, Johnny Depp, Michael Madsen y Anne Heche. Fotografía de Peter Sowa. Música de Patrick Doyle. Montaje de Jon Gregory.

PACINO y DEPP

No eran personajes fáciles.

El Lefty de Al Pacino es un laburante fracasado, que no llega a ninguna parte y termina abdicando de su deseo. Como se ve, un mafioso distinto de lo habitual en el cine norteamericano.

Johnny Depp tiene una doble actuación: encarnar al agente del FBI Joe Pistone simulando ser el pretendiente a mafioso Don Brasco.

Ambos lo consiguieron. Y cómo. Sus personajes hacen lo que deben hacer. Pero al mismo tiempo, por dentro, ambos cocinan una intimidad que no se ve, que sólo se siente en la boca del estómago. Porque la carga de tensión dramática de esta película no está en la acción, sino en el vínculo entre ellos dos (un vínculo por el cual Donnie llevará sin remedio a Lefty a la muerte).

La cara pétrea y lisa de Depp ha perdido toda amabilidad, picardía o marcas de deseo, como podía mostrar en *¿Quién ama a Gilbert Grape?*, *Sueños en Arizona* o cualquiera de sus películas. Acá no hay nada, dice ese rostro que enmascara a otro rostro. Pero cuando Joe Pistone va a su casa, el otro rostro se enmascara detrás del otro. Y poco a poco, Donnie y Joe se parecen cada vez más entre sí, mientras se parecen cada vez menos a lo que ambos eran al principio.

Por eso, en la escena final, ya no sabemos a cuál de los dos pertenece la mirada de Depp. Quien dijo recientemente que había buscado al verdadero Joe Pistone para saber cómo era: "Un tipo muy fuerte, una de las personas más fuertes que he conocido...". Gran mentira piadosa de Depp. Porque no es eso lo que muestra en la película: el Joe Pistone que se enfrenta a su familia al final no es, para nada, el mismo que se encontró con Lefty en el bar al empezar el film. Y Depp con los hechos, es decir, con su actuación, no deja duda al respecto.

Como tampoco deja duda Pacino de la escondida humanidad de Lefty, un hombre que lleva sobre sus espaldas 28 muertes como otros pudiesen decir 28 pólizas de seguro vendidas, 28 camisas cosidas, 28 pollos asados o 28 bebés vacunados.

Porque de eso se trata el personaje. No es más que un "soldado" (así define el director Mike Newell a esos mafiosos del último escalón, los que hacen las peores tareas, muy lejos del "autor intelectual" casi siempre impune).

Ausentes las típicas exclamaciones y gritos pacinianos (una sola vez se da el lujo de emitir un grito ahogado: era absolutamente necesario que lo hiciese, es su marca de fábrica más querida y más odiada...), su Lefty es de una sutileza magistral. Basta recordar la escena cuando marcha hacia la muerte, acaba de depositar su reloj y sus anillos en un cajoncito, se saca la cadenita del cuello por encima de la cabeza, la coloca en el mismo lugar y, antes de salir, se alisa el pelo que se le había levantado. Si hay un Oscar al gesto mínimo, único, conmovedor, que se lo den ya mismo.

J.O.



Penon

CRÍTICA *Contracara*, de John Woo

ASÍ, O DE OTRA MANERA

por Guido Gabucci

Hay directores que se ponen de moda. Pasó con Almodóvar, Greenaway, Lynch y algún otro.

Después el paso del tiempo y una visión más calma pone a cada uno en su lugar. Ese espacio también lo ocupó el chino John Woo. Como uno de los tantos efectos del boom Tarantino (director que elogió sus películas hasta el paroxismo), Woo fue una figurita de la que se habló mucho aunque la mayor parte de su obra permanecía inédita. Con un sólo estreno comercial de su primera etapa (*El killer*) y con otros films editados en video, se pudo descubrir a un cineasta personal, influido por cierto cine americano y desaforado. Muy desaforado.

Por el material conocido se puede afirmar que Woo filma melodramas. Contaminados de violencia pero melodramas al fin. *El killer* toma su inspiración de *Sublime obsesión*, de Douglas Sirk, para rematar su final con una cita de *Duelo al sol*, de King Vidor. *Una bala en la cabeza* es una historia de guerra que gira todo el tiempo sobre la amistad. *Operación cacería* mezcla una historia de venganza con referencias reiteradas a la familia. *Código flecha rota* parte de la traición de una amistad (de un maestro con su alumno) para llevar la historia hasta un punto de

máxima tensión. Si bien son films de acción feroz, hay una base de cuestiones relacionadas con los sentimientos que le dan a sus films un toque distinto. Lo mejor de su filmografía es cuando se toma las cosas con un leve toque de ironía (en *El killer*, por ejemplo). Lo peor cuando todo se transforma en algo demasiado serio, pesado y con un relato que no avanza (*Código flecha rota* es una muestra fallida de su cine con ciertos momentos de lucidez).

Ahora Woo es un director absorbido por la industria americana, donde atravesó un proceso de adaptación a una forma de producción diferente. *Contracara* es el tercer largometraje americano de Woo y el más logrado. Una curiosa mixtura de géneros que por momentos agobia y en otros brilla con una luz fulgurante, cegadora.

Woo sabe aprovechar las vueltas del guión y juega con la ambigüedad de la historia. Su película es cine en estado puro (en estado bruto por momentos), sin explicaciones racionales y con un relato que avanza ferozmente, lanzado al vacío. Todo funciona si el espectador no racionaliza demasiado, si deja que esa trama increíble y con golpes arbitrarios lo envuelva lentamente.

El film es, otra vez, un melodrama. Un drama familiar que parte de una muerte terrible (la muerte de la pureza) y se dispersa por lugares curiosos. Hay una mezcla de elementos del western (al principio en la postura de Cage, como también en el enfrentamiento entre ambos rivales), de lo fantástico (el método para intercambiar rostros y el tramo desarrollado dentro de la cárcel) y el género de acción uniendo todas las puntas. Desde este lugar, *Contracara* es una película diferente dentro de su filmografía. Un paso arriesgado que por momentos naufraga.

Lo mejor y lo peor de su cine se concentra en un mismo punto: lo exagerado de las tramas y la violencia desatada. Cuando Woo logra medirse y concentrar su mirada logra momentos brillantes (un ejemplo contundente es el enfrentamiento de Cage/Travolta frente a los espejos; además de la ambigüedad del

Nicholas Cage y su mueca N° 2 (tiene 3)



¿Se acuerdan de los grandes diarios y las grandes revistas que estuvieron con la dictadura y que hoy son "democráticos"?

momento hay un notable uso del montaje, una breve lección cinematográfica). Pero cuando el director se regodea en sus propios recursos, cuando gira sobre un mismo punto, termina agotando con la suma de elementos y exageraciones. Por las reiteraciones innecesarias, superfluas.




Cage y Travolta, el bueno y el malo, o todo lo contrario

Hay, además, un costado interesante y tiene que ver con la forma de filmar la violencia. Docenas de veces se dijo que sus escenas de acción eran filmadas como musicales. En un momento curioso, filma un interminable tiroteo con la música de *El mago de Oz*. Parece un propio comentario sobre su cine, un irónico apunte sobre una forma de hacer cine de acción que

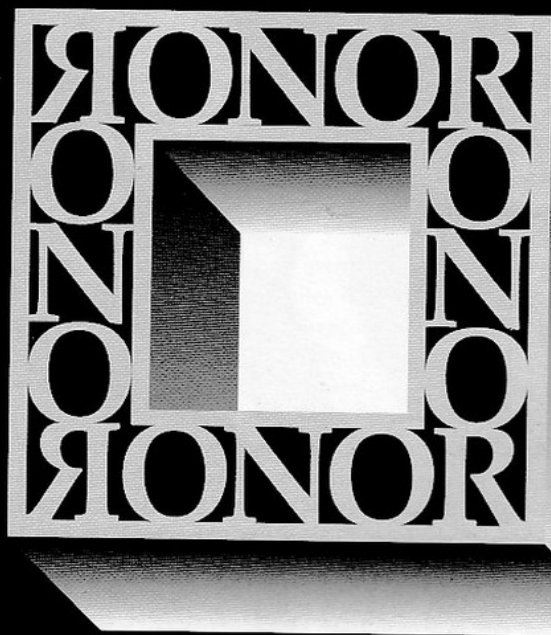
influyó a muchos directores. La violencia de Woo tiene que ver, en *Contracara*, con la música más que con los musicales. Las secuencias de tiroteos parecen oscuras y negras melodías, con sus cambios de ritmos, su creciente aceleración y su fluir melodioso. Los tiros y las peleas integran una sinfonía que se va conformando película a película. Esta vez, las coreografías quedaron de lado.

El humor aparece de manera acotada y sutil. En una escena emblemática héroes y villanos se apuntan mientras se van agregando aliados de ambos lados, en un momento que remite a un glorioso capítulo del *Superagente 86*. Pero Woo prefiere la tensión y no la parodia. Una duda que surge es si el camino de la ironía no será la forma de darle aire a una forma de filmar que, en el futuro, puede agotarse.

Después de algún paso en falso, Woo cumplió con lo que todos esperaban de él: renovar las rígidas reglas del género y tener una mirada distinta. *Contracara* es, junto con *El negociador* (del prometedor Thomas Carter), una de las películas de acción más intensas de los últimos años. No es poco. 

Face/Off, Estados Unidos, 1997. Dirigida por John Woo. Guión de Mike Werb y Michael Colleary. Con John Travolta, Nicolas Cage, Joan Allen, Alessandro Nivola, Gina Greshon y Nick Cassavetes. Fotografía de Oliver Wood. Música de John Powell. Montaje de Cristian Adam Wagner. Distribuida por Buena Vista-Columbia.

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

CRÍTICA *Scream*, de Wes Craven

CUANDO LLAMA UN EXTRAÑO

por Gustavo Costantini

Pareciera ser que muchos directores de cine de terror se han enterado que sus productos fueron material de análisis de sociólogos, filósofos y otros teóricos de la cultura. Las películas, objetos de las más interesantes y aberrantes interpretaciones, no han adquirido el estatuto de obras atractivas cinematográficamente, pero igualmente, sus directores aprovechan esta curiosa forma de repercusión para sentirse autores. Es por eso que se han tenido que soportar las más diversas peroratas y justificaciones por parte de esta nueva generación de *auteurs* que encuentran a través de la sociología lo que no pudieron hallar con la cámara. Por supuesto que no se trata de negar la posibilidad de las interpretaciones, sino puntualizar que todo eso adquiere sentido para la valoración estética cuando se conjugan con elementos propios del dispositivo audiovisual.

Wes Craven es uno de estos extraños personajes. El éxito de su *Pesadilla en lo profundo de la noche* -mucho menos interesante que la tercera de sus secuelas- despertó en él una terrible autoindulgencia que lo hizo hablar en todos los reportajes de su previa formación literaria y filosófica y de qué influencias tuvo esto en su producción filmica.

Scream es el intento más ambicioso de manifestar cinematográficamente estas preocupaciones. Pero esta vez sus pretensiones no se expresan a partir de los grandes temas que su obra supone tratar, sino que lo hace desde la plena autoconciencia de las convenciones del film de terror.

Scream se abre con la mejor secuencia jamás filmada por Craven y una de las mejores de los últimos años de todo el género. Drew Barrymore, supuesta protagonista, se ve envuelta en una situación exasperante que cita al film *Cuando llama un extraño* (y a su no menos atractiva secuela *Cuando un extraño vuelve a*

llamar). Sola en su casa -y en ausencia de sus padres- se dispone a ver un film de terror en video cuando alguien llama inesperadamente al teléfono. El extraño -luego de intentar involucrarla en una conversación- comienza a llamar repetidamente hasta que logra convencer a la joven de que participe en un juego de preguntas y respuestas (un "trivia") sobre películas de terror. Ante preguntas tales como ¿cuál es la mejor? O ¿cómo se llama el asesino de *Halloween*? (o similares interrogantes), el personaje de Barrymore experimenta cierta curiosidad que se transforma en inquietud cuando el tono del extraño se




La llamada fatal

vuelve más agresivo y cuando empieza a sugerir cosas relativas a la privacidad de la chica. En un momento, el interrogador/psicópata -ante la falta de respuesta para algunas pregunta- plantea que penalizará la ignorancia con violencia. Violencia que pronto recaerá sobre el novio de la chica -ausente hasta instantes antes de finalizar la secuencia- y, obviamente, sobre la propia muchacha, con un desenlace poderoso e inesperado.

Este extraordinario comienzo auspiciaba -¡por fin!- una buena película de terror, recuperando lo mejor y casi

olvidado oficio de Craven. Sin embargo, esto se diluye puesto que la opción por la que va a optar es la de utilizar esta secuencia como un prólogo que presenta una especie de arquetipo de la película de terror con adolescentes (muy típica de la generación de su generación), denunciando los clichés que el resto del film utilizará para estructurarse. Fatalmente, Craven quiere reflexionar sobre las convenciones del cine de terror haciéndonos padecer cada uno de los elementos denunciados. Como hipótesis para la construcción de un film, la idea de Craven parecería acertada siempre y cuando esta marca de enunciación del narrador se distinga respecto de lo que despliega en el interior de la pantalla. No sólo está ausente esa autoconciencia (que Craven sí manifestó en las entrevistas que acompañaron a su estreno norteamericano) sino que esa intolerable suma de lugares comunes se confunde con los errores típicos del género y lo denunciado se convierte en la propia debilidad de la obra.

Scream quizá no defraude a los seguidores del género, que encontrarán en ella la oportunidad de hacer su propio "trivia", descubriendo qué películas han sido citadas y qué recursos se hallan representados y de qué manera la película los retoma. Si, paradójicamente, hubiera seguido la ruta que planteaba la eficaz primera secuencia (es decir, cuando, al margen de la broma telefónica, se toma el género en serio), *Scream* podría haber sido una interesante visita a un mundo pleno de convenciones pero atractivo si está estructurado sobre bases sólidas. Pero el director decidió ser un intelectual y tomar distancia de lo que aparentemente saber hacer bien y convertirse en un "auteur", gracias al auspicio de su propio ego y de otros discursos muy alejados de la buena cinematografía. 

Idem, EE.UU. 1996. Dirigida por Wes Craven. Guión de Kevin Williamson. Con Drew Barrymore, Skeet Ulrich, Neve Campbell, Courteney Cox y David Arquette. Fotografía de Mark Irwin. Música de Marco Beltrami. Distribuida por Líder

COMENTARIOS


JODIE PHONE HOME



Contacto
(Contact)
EE.UU., 1997.
Dirigida por Robert Zemeckis.
Guión de James V. Hart y Michael Goldenberg.
Basado en la novela de Carl Sagan.
Con Jodie Foster, Matthew John Hurt y Angela Basset.
Fotografía de Don Burgess.
Música de Alan Silvestri.
Distribuida por Warner Bros.

La filmografía de Robert Zemeckis está plagada de personajes inmersos en la búsqueda constante de la referencia familiar. Hasta ahora, esa búsqueda se llevó a cabo siempre en los límites del planeta tierra (incluso en ¿Quién engañó a Roger Rabbit?). En el caso de *Contacto*, su protagonista principal, la doctora Ellie Arroway (Jodie Foster), se empeña en encontrar vida en otras galaxias, con el «incentivo» de haber quedado huérfana de pequeña, lo que la lleva a creer en la posibilidad de un reencuentro interestelar.

Otra característica del cine de Zemeckis es la eterna presencia del oponente como modo de revalorar el objetivo del héroe (en este caso, heroína). El problema de *Contacto* es que el oponente del caso es el propio relato, que se esmera en resaltar los preparativos y los obstáculos que debe sortear Ellie para lograr su objetivo, que por momentos parece desvanecerse a causa de una narración torpemente contemplativa. Lejos están estas líneas de poner en duda las cualidades cinematográficas del director, pero resulta extraño que las influencias de su «padre» Steven Spielberg no se hagan presentes en este film, que bien podría haber tomado el ejemplo de *Encuentros cercanos del tercer tipo* ó *E.T.*, por citar ejemplos de feliz exploración en este subgénero de lo fantástico que es el cine de lo paranormal.

En un claro homenaje a Carl Sagan, y mediante un excelente montaje, la introducción a la historia es resuelta por el director con un ingreso en subjetiva al hiperespacio, en la forma propia de los simuladores de vuelo. Luego, los distintos momentos vividos por el personaje de Foster (quien se alejó afortunadamente de su frialdad habitual para una muy correcta composición), sumados a algunos inserts de Bill Clinton y muchos (demasiados) datos puramente científicos, hacen que todo se asemeje a un documental ficcionado sobre la NASA que, en el marco de dos horas y media de película, convierten a *Contacto* en un seguro producto de culto para los estudiantes de astronomía y hasta para los seguidores del llamado fenómeno OVNI, aunque al mismo tiempo resulte insostenible para el espectador desprevenido. 

Daniel Castelo

CRÍTICA *Lola Montes*, obra maestra de Max Ophüls, en video

ESE IMAGINARIO OBJETO DE DESEO

por Verónica Chiarandini

Se abre el telón: la arena brilla con pletórica ambigüedad. El maestro de ceremonias (Peter Ustinov) presenta a su máxima estrella, Lola Montes (Martine Carol), otrora cortesana europea devenida en morbosa atracción circense. Así, se descubre el bastidor manteniéndose en pie la invitación para conocer su escandaloso y fascinante pasado.

Entre el presente -ricamente estilizado- de la decadencia y el pasado de la evocación se despliega un soberbio puzzle cinematográfico donde no faltan el suntuoso juego de flashbacks (que enriquece la construcción del relato) y la fluidez del aparato de base, ambos al servicio de la exquisita puesta en escena. Se trata, en definitiva, de un verdadero juego de espejos.

De este modo, el director nos induce a la metáfora comprometida de *la azarosa mujer como hedónico espectáculo y mórbida invitación a satisfacer el deseo del público*.

Por otra parte, las imágenes de Ophüls son cristales perfectos. La misma pista circense lo es, y sus facetas son espejos rasgados. Al decir de G. Deleuze (*La imagen-tiempo*), tales espejos no se contentan con reflejar la imagen actual sino que constituyen el prisma, la lente donde la imagen desdoblada no cesa de correr tras de sí misma para alcanzarse, como en la arena del circo. En la pista (o en el cristal), los personajes aprisionados se agitan, actuantes y actuados. En ella, la pista, sólo se da vueltas: así, se suceden la ronda de los episodios y de los colores que Ophüls nos regala.

Hay un reverso (del espejo/decorado) por el que pasan los personajes que desaparecen o mueren, abandonados por la vida que se reinyecta en ese decorado.

Detrás de los abundantes flashbacks hay un veraz juego especular: el vínculo entre el actual y miserable presente y el recuerdo del pasado fastuoso; acaso la idea


borgiana de "el cristal impenetrable donde acaba y empieza, inhabitable, un imposible espacio de reflejos". (Poema *Los espejos*).

Pero hay más: no sólo una evocación a partir del recurso (secundario) de la imagen-recuerdo sino el mismo recurso al servicio de un procedimiento más profundo: *el desdoblamiento del tiempo*, que hace tender el presente hacia el circo como si éste fuera su futuro, que además conserva todos los pasados.

La propia Lola Montes experimenta el vértigo de este desdoblamiento cuando, hostigada y afiebrada, va a lanzarse desde lo alto, en lo que hace al clímax de su destreza física. En ese vértigo reside el desdoblamiento, la diferenciación de las dos imágenes (la actual y la virtual), del presente y el pasado.

Lo que se ve a través del cristal es el tiempo, en su doble movimiento de hacer transcurrir el presente con dirección al futuro pero también conservando todo el pasado

(imágenes virtuales o recuerdos puros), sumiéndolo a éste en una profundidad oscura.

En Ophüls este desdoblamiento *no culmina* pues el tiempo se enrolla y sus dos aspectos vuelven a lanzarse por el circuito cristalino circense, recargando y taponando el futuro. Por ello, la falta de una definición evidencia la oscilación, y el vértigo de Lola Montes acróbata no es más que la metáfora de *la vecindad entre lo actual y lo virtual* (en ese espacio de reflejos), metáfora que en Ophüls toma el cuerpo de mujer como epicentro de un universo exultante de belleza y extrema sensibilidad estética. 



Ophüls en el set de filmación de *Lola Montes*

Lola Montes, Francia, 1955. Dirigida por Max Ophüls. Guión de Max Ophüls y Annette Wademant, basado en la novela de Cecil Saint-Laurent. Con Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Yvan Desny, Lise Delamara y Marcel Ophüls.

FESTIVALES *Por las veredas de Canadá*

AAAQUÍÍ ;TORONTO!

AL CIERRE DE ESTA EDICIÓN, GUSTAVO COSTANTINI ESTABA EN EL FESTIVAL DE TORONTO COMO CORRESPONSAL DE LA VEREDA DE ENFRENTÉ. EN LA NOTA QUE SIGUE, LAS PRIMERAS IMPRESIONES SOBRE LAS DISTINTAS SECCIONES DE LA MUESTRA CANADIENSE Y SOBRE LOS FILMS PRESENTADOS. ÉSTA ES LA PRIMERA DE UNA SERIE DE NOTAS Y REPORTAJES QUE EN LAS SUCESIVAS EDICIONES DE LA REVISTA PRESENTAREMOS A LOS LECTORES

Atom Egoyan con anteojitos



Toronto, septiembre de 1997. El día 3 de este mes comenzó el llamado festival de festivales, la 22° edición del Toronto International Film Festival, uno de los más importantes del mundo que no sólo tiene a sus películas invitadas sino que cuenta con la mayoría de los títulos importantes de los festivales que ya han transcurrido durante el año. Con una imposible cantidad de películas para ver, es difícil elegir entre aquél cine que seguramente estará ausente en las pantallas argentinas -que a su vez no ofrece garantías por su desconocimiento- o los nuevos trabajos de directores o cinematografías consagradas que, probablemente, sean asequibles relativamente pronto en Buenos Aires. Con este panorama, el criterio de *La Vereda de Enfrente* es el de dejarse llevar por el entusiasmo y la curiosidad, esto es, renunciar a las nuevas películas de directores poco interesantes -por ejemplo, Curtis Hanson- y aventurarse a explorar el nuevo cine canadiense y las buenas nuevas de directores como Wayne Wang, Philip Hass, Hal Hartley, Manoel de Oliveira y Patricio Guzmán, entre tantos.

El Festival se divide, como es usual, en varias secciones: *Gala Presentations* (lo que correspondería a la sección oficial), *Special Presentations* (un equivalente a lo que son las presentaciones "fuera de competencia"), *Masters* (que muestra obras de directores consagrados), *Perspective Canada* (obviamente, la sección de promoción y difusión de la cinematografía local), *Discovery* (donde se nuclean las obras primas), *Planet Africa* (una parte dedicada exclusivamente al nuevo cine africano), *Reel to Reel* (el cine documental en sus diversas formas y posibilidades), *Dialogues: talking with pictures* (retrospectiva de películas clásicas que son presentadas por directores asistentes al festival), *Balkan Cinema: Home Truths* (films de la conflictiva región que hablan cada uno desde

su perspectiva), *Contemporary World Cinema* (revisa las películas más distinguidas de otros festivales, así como algunas obras importantes de este año), *Midnight Madness* -locura de medianoche- (que se centra en el cine bizarro) y una retrospectiva especial dedicada al francés Benoît Jacquot.

El Festival se abrió con el estreno mundial de *The Sweet Hereafter* (el dulce porvenir o "la dulce espera", como algunos se aventuran a llamarla), último opus del canadiense y habitante de Toronto, Atom Egoyan (elogiado por nuestra revista en el número 5 a propósito del estreno en video de su film anterior, *Exótica*). Como ocurre con toda figura que empieza a consagrarse a un nivel más masivo, los críticos empiezan a encontrar maravillas en sus primeras obras y desdeñan los méritos de las más recientes y, en este caso, más maduras y perfectas. Premiada en Cannes con tres premios importantes (Gran Premio Especial del Jurado, Premio del Jurado Ecuménico y el Premio de la Crítica Internacional FIPRESCI), *The Sweet Hereafter* es una maquinaria perfecta que superpone treinta y cinco situaciones temporales diferentes y aún resulta perfectamente comprensible. Basada en la novela homónima de Russell Banks, está protagonizada por un extraordinario Ian Holm y una joven actriz canadiense, Sarah Polley (cuya performance aquí y en *The Hanging Garden* auspicia una interesante carrera) y trata de una terrible desgracia que afecta aun pequeño pueblo de la Columbia Británica (en la novela originalmente era Nueva York) cuando un autobús escolar sufre un accidente llevándose la vida de todos los niños que iban a bordo. Sólo la joven personificada por la joven Polley y la conductora -la excelente Gabrielle Rose, que ya trabajó anteriormente con Egoyan- logran salvarse. A partir de estas sobrevivientes y de los padres de los niños, se estructura un relato que

¿Se acuerdan de todas las veces que Menem dijo que eran "burdas patrañas" lo que luego se demostró que era verdad?

encuentra un interesante punto de tensión cuando un ambicioso abogado -Ian Holm- trata de convencerlos de que inicien un juicio para que el hecho no quede impune. Pero a Egoyan le interesa por sobre todo remarcar que cuando la tragedia llega a casa, nada puede hacerse salvo asumirla y vivir con ella. El film es una pregunta sobre qué es una comunidad, qué es un conjunto de familias que comparten sus vidas y, a su vez, es otro film sobre la pérdida y los vanos intentos por repararla. (En el próximo número de *La Vereda...* ten-

metía la nueva película de John Sayles con Federico Luppi, *Men with Guns*, sobre la que hablaremos próximamente. Por la sección pasó sin pena ni gloria -aunque con interés por parte de crítica y público- el nuevo film de Lee Tamahori, con Sir Anthony Hopkins, Alec Baldwin y Elle Macpherson. También tuvo gran repercusión *L.A. Confidential*, de Curtis Hanson, con Kevin Spacey y Kim Basinger, sobre una revista sensacionalista de los años cincuenta. La sección se cerraba con el estreno mundial de *Seven Years in Tibet*,

del francés Jean-Jacques Annaud, con Brad Pitt, y se completa con los nuevos trabajos de Agnieszka Holland (*Europa, Europa*), Frank Oz (colaborador de Jim Henson para *El cristal encantado*), y Beeban Kidron (*Reinas o reyes*), entre otros.

Entre las *Special Presentations* se destaca, a modo de curiosidad más que como gran obra, la nueva incursión detrás de las cámaras de Robert Duvall con *The Apostle*,


Egoyan, con los actores de su última película (arriba); a la izquierda la protagonista de *The Sweet Hereafter*

y trae el interés de mostrar las últimas películas de Hal Hartley (*Henry Fool*), Sally Porter, la directora de *Orlando (The Tango Lesson)*, Alan Rudolph (*Afterglow*), Spike Lee (*4 Little Girls*, documental), el alicaído Abel Ferrara (*The Blackout*, que no ayuda a levantarlo demasiado), Philip Hass, director de *Angeles e insectos (The Blood Oranges)*, Mike Figgis (*One Night Stand*, con Natassja Kinski y Wesley Snipes), Michael Apted (*Inspirations*, documental con David Bowie y el artista plástico Roy Liechtenstein), el debut como realizador de Gary Oldman (*Nil by Mouth*) y Jim Jarmush (*Year of the Horse*, sobre la gira de Neil Young y Crazy Horse).

Entre los *Masters*, caben destacar Krzysztof Kieslowski con *The Scar*, de 1976, el nuevo film de Zhang Yimou, *Keep Cool*; *Viaje al principio del mundo*, de Manoel de Oliveira con Marcello Mastroianni en uno de sus últimos

trabajos, *Funny Games*, del austriaco Michael Haneke -con una propuesta que revisa la actitud del espectador de thrillers cuya complejidad e interés serán tratados próximamente-, *De noche vienes, Esmeralda*, de Jaime Humberto Hermosillo, y *La anguila*, de Shoei Imamura (Palma de Oro en el último Cannes).

La gran sorpresa de este festival quizá sea la sección local. Con un alto nivel, *Perspective Canada* (a la que hay que sumar la película de Egoyan) tiene por lo menos dos títulos más que atractivos: la psicodélica *Twilight of the Nice Nymphs*, de Guy Maddin, con Shelley Duvall y Frank Gorshin (¿se acuerda el lector de El Acertijo en el *Batman* televisivo?), film poco convencional que mixtura el imaginario de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare con un imposible toque del Wagner de *El anillo de los Nibelungos* filmado por el Terry Gilliam de *El Barón de Münchhausen*, y la bellísima *The Hanging Garden* (el jardín colgante) del debutante Thom Fitzgerald, que se centra en el retorno de un muchacho a su pueblo diez años después de... su propia muerte.

En el próximo número hablaremos de las películas argentinas presentadas aquí y del resto de las secciones, que bien pueden constituir un panorama de lo que nos espera en los cines argentinos en los meses venideros. Mientras tanto, aventuremos un sweet hereafter mientras se prepara el siguiente boletín. 

Gustavo Costantini

CINÉFILOS

Una newsletter gratuita de
La vereda de enfrente
digital

RENOVACIÓN SEMANAL

Solicite su envío a la
dirección:

cinefilos@vereda.com.ar



dremos una exclusiva entrevista con Egoyan y más detalles sobre esta oscura y hermosa película).

Promediando el Festival puede decirse que, si bien no hay tremendos acontecimientos, el nivel es alto y parejo. En la sección *Gala* se destacan *Chinese Box*, el nuevo film de Wayne Wang protagonizado por Jeremy Irons y Gong Li, y *Regeneration*, del escocés Gillies MacKinnon. Asimismo, y con pesar, no ha sido lo interesante que pro-

LAS ESTRATEGIAS DEL DECORO

por Amparo Rocha Alonso

Ni revistas ni radio, ni cine ni TV, nada de multitudes caminando apresuradas por las calles ni negocios de brillantes vidrieras, ni Internet, ni afiches publicitarios reclamando desde variadas superficies miradas y deseo. Ni aglomeración, polución, contaminación sígnica, síntomas todos del mundo en que vivimos, fragmentado y fragmentados nosotros, mutantes de este fin de siglo.

¿Cómo sería ese otro mundo, rural, hecho de pequeñeces y de infinito tedio? ¿Cómo sería para mujeres como las Brontë o Jane Austen -tan diferentes en actitud y estilo- que hallaron en la escritura consuelo para sus vidas de domesticidad implacable?

Haciendo lo correcto

Desde fines de los ochenta viene desatándose una "fiebre Austen": reediciones, libros críticos y biográficos (el último: una lujosa edición de la correspondencia de la escritora a su hermana con bellas reproducciones) y adaptaciones cinematográficas de sus novelas *Sense and sensibility*, *Emma* y *Persuasión*.

Son muchas las razones que podrían esgrimirse para explicar estas "resurrecciones", estos redescubrimientos de artistas y pensadores que se dan cíclicamente en la historia de la cultura. Dos parecen importantes en relación con Jane Austen: por un lado, largos años de crítica feminista, que revalorizaron a las mujeres en tanto *productoras* y las sacaron del segundo plano en que habían quedado (pensemos en el caso de Frida Kahlo), y por otro las propiedades intrínsecas de su escritura, en particular el tono de ironía con que aborda a los personajes y



El beso de Emma

sus historias, muy al gusto de una Posmodernidad que ha hecho del intertexto su recurso preferido y su clisé.

Jane Austen escribe como si tejiera: la palabra *trama* es perfecta para definir una estructura en la que cada parte se corresponde necesariamente con otra, siempre en función de la totalidad (el festín de un análisis estructural); ejemplo de esto son los finales, en que todo y todos encuentran su correlato, de un modo que, pudiendo resultar forzado, se da con fluidez. Sus novelas tienen una pizca de fresco realista y mucho de comedia de enredos: un juego tratado con distancia irónica en el que no parece ponerse en cuestión nada de verdadero peso. En cuanto al supuesto "realismo" de su narrativa, éste es muy peculiar, muy *a la inglesa* y muy *a la Austen*: sus novelas son universos cerrados, entramado de

relaciones, y poco en ellas respira el clima denso, "social", que se percibe en Balzac, Dostoievsky o Perez Galdós. Ciertamente es que sus personajes son presentados rindiendo cuenta de sus posesiones materiales y de su lugar en una rígida escala social (tierras, propiedades, títulos, dinero son claves que definirán sus relaciones e inclusive sus sentimientos), pero no tienen espesor, son sólo fetas de sí mismos, embarcados como están en perseguir maníacamente un único pasatiempo: el cuidado de la salud, la lectura de un libro sobre abolengo o las labores de celestinaje. Seres sin carnadura, casi *macchiettas*, pura voz, un mínimo de cuerpo, una sola idea fija.

Austen (Juana) está en un diccionario seguido del término *austeridad*, y este hecho no parece casual aunque lo es: esta economía en la composición de los personajes es la misma que hace

que la escritura no ceda en ningún momento al impulso descriptivo, para concentrarse únicamente en el devenir de las acciones. He aquí otra diferencia con la gran novela realista, y otra clave posible de la actualidad de Jane Austen, cercana en eso -no en otros aspectos- al minimalismo norteamericano de estas últimas décadas.

Pero esta narradora que avanza sin pausa entre dimes y diretes y tejes y manejes se solaza, como todos los narradores del siglo XIX, en generalizaciones y sentencias, y esto es lógico, teniendo en cuenta que en el universo de

quizado, parcelado por doble, triple partida: social (pobres versus ricos, con todos los infinitos matices de una compleja estructura social preburguesa), sexual (varones y mujeres) e intelectual (tontos e inteligentes). En este tejido de relaciones humanas de parentescos, compromisos, verdaderos afectos y antagonismos, los que pierden, a los ojos del lector, no de sí mismos- pues tontería es cieguera-, son los tontos. ¡Y las novelas están plagadas de ellos! Sus heroínas son víctimas de las convenciones sociales, pero ante todo de la estupidez de los otros, o de sí mismas, como



La risa en *Sensatez y sentimientos*

estas novelas todos parecen funcionar al ritmo del "haz lo correcto", aún cuando no lo hagan. Estos pequeños caballeros de provincia y las numerosas damas a su alrededor (en un promedio de tres a uno aproximadamente), tan conscientes de su lugar en la escala social, de sus derechos y deberes, se conducen teniendo en cuenta siempre *lo que debe ser*, lo cual implica la contención de las efusiones, las buenas maneras (manner es un término que aparece una y otra vez), y la censura de las relaciones impropias, es decir, las que saltan las barreras sociales y posibilitan la movilidad social, signo supremo del ascenso de la burguesía. Y si todas las aguas de la historia van a parar al océano del matrimonio, no hay fantasma más amenazante que el del matrimonio *inconveniente*, principio y fin del caos.

El de Austen es un mundo jerar-

reacomodamiento de sus partes. Lejos en muchos casos de la verosimilitud (otro punto en desmedro del realismo), las historias se rigen por una suerte de *justicia estructural*: cada personaje encuentra su merecido: premios para los buenos (cónyuges apropiados, símbolo de felicidad o repentinas herencias u otros bienes materiales) y castigos para los malos, especuladores y egoístas, nunca reales villanos; los malentendidos se superan y los tontos prosiguen felices su existencia.

Hay en Jane Austen, más allá de los valores que se defienden en su universo narrativo, un gesto de verdadera emancipación que tiene que ver, ni más ni menos que con la inteligencia con que encara sus historias - siempre la misma- y que la hace siempre más lúcida que sus personajes. La ironía que despliega hace que lo que podría haber

sido el manual de la señorita correcta se transforme en una deliciosa fuente de diversión.

Cine y novela

Se ha dicho que el cine clásico, aquel que borra las marcas de la enunciación, es el heredero de la novela burguesa del siglo XIX. Siendo así, y aún teniendo en cuenta las diferencias que señalamos antes: ¿no sería redundante llevar al cine esas novelas (algo así como *pan con pan*...)

Al menos para los que disfrutaban de ese monumento a la novela que es la narrativa del siglo pasado, creemos que, por el contrario, el placer es doble. Los otros, quizá necesiten de cosas más fuertes.

Las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Jane Austen no son mucho más que eso: cine bien hecho y bien actuado que respeta las historias, historias que, por otra parte son buena materia para un guión. En esas novelas tan poco *visuales* la cámara se encarga de dar rostro y corporeidad a los personajes, muchos de los cuales están cerca de la caricatura moral, y de proveer escenarios adecuados con buenas reconstrucciones de época.

De las tres adaptaciones que nos ocupan, *Sensatez y sentimientos* (Ang Lee) es probablemente la más conocida: actores famosos Emma Thompson, Hugh Grant, y nominaciones para el Oscar dieron alimento a la máquina publicitaria. De las otras dos, *Emma* es de reciente estreno y su protagonista, Gwyneth Paltrow, sólo había recibido promoción en la Argentina como novia del galán Brad Pitt, y *Persuasión* (Roger Michell, 1995) se encuentra únicamente en video.

Las tres presentan sólidas actuaciones de repartos parejos y concedores del género. La actriz Sophie Thompson se muestra como buena actriz de carácter en *Emma* y en *Persuasión* (¿estaremos asistiendo al comienzo de un repertorio austiniiano, en el que los actores se irán a probar una y otra vez?). La fotografía, la música, los guiones -fieles al texto novelístico- y la labor de reconstrucción de época son impecables, Queda por ver, entonces, en qué medida cada una de ellas respeta el espíritu de la escritura austiniiana.

En ese sentido, podríamos decir

que *Emma* es, por la distancia lúdica con que la cámara sigue a la protagonista en sus peripecias, la más representativa del estilo Austen. Esta joven encantadora y equivocada llevará adelante la acción sin desfallecer ni por un momento y, como en toda tragedia, pero aquí en clave humorística, cometerá su pecado de soberbia, tendrá su *reconocimiento* y finalmente accederá al estadio de sensatez y felicidad con que se premia a los buenos en su mundo. Todo esto, claro, sin desembocar en ninguna catarsis emocional: el esperado beso de los protagonistas es una pausa que les sirve para retomar el hilo del discurso; la boda está comentada por la "mala", a cámara, en un estilo que recuerda al *Tom Jones* de Tony Richardson y por supuesto al *aparte* teatral.

Mundo de semiótica intensa: pocos estímulos puestos a jugar infinitamente en una tarea de desciframiento constante. Enigmas, acertijos, charadas inocentes despiertan pasiones adivinatorias. Tiempo, tiempo, tiempo para estrategias y estratagemas, para malevolencias y bondades dudosas, para caridad y buenos actos, porque tiempo es lo que sobra a gente como Emma, su padre y todos sus conocidos, alejados absolutamente del ámbito de la producción, terratenientes ociosos, y protegidos también ociosos, aunque pobres y en ocasiones humillados. En este contexto, los personajes van desarrollando una coreografía impecable para la cámara que, cerca de la heroína, pero sin comprometerse con ella, registra hasta el más mínimo arqueo de cejas, siempre signo de algo más.

Sólo en una cosa el film se aleja de la novela: la condensación del tiempo, resuelta brillantemente por el montaje, deja la idea de una vida de eventos (fiestas, picnics, recepciones) cuando en realidad ellos son sólo una isla en un



La mirada en Emma

mar de monotonía. Al traicionar en eso a la novela, se opta por el cine, lo cual, en cine, es lo correcto.


El título *Sensatez y sentimientos* resume la dicotomía austiniana entre un nodo prudente y racional de vivir -lo cual incluye a los sentimientos-, representado por Eleanor (Emma Thompson) y el desborde de las pasiones, visión romántica de la existencia, encarnado en la otra hermana (Kate Winslet). En ese estudio de costumbres y de conducta que son sus novelas, Jane Austen observa con acierto la incapacidad de "ver" al otro en ciertos personajes demasiado preocupados por sí mismos: Emma en su afán casamentero, Mary (*Persuasión*), siempre enferma y sirviéndose de la dulce Anne, Marianne, enfrascada en su pasión, sin advertir el sufrimiento de su hermana. Por eso, habría que pensar que dichas novelas no sólo alertan sobre los peligros del desborde, mensaje claramente conservador, sino que propugnan una suerte de "ecología de las relaciones", en la que cada sujeto interactuaría con los demás armoniosamente, sin apropiarse de más espacio y energía de lo que le corresponde.

Asimismo, se advierte en el guión un subtexto que acentúa todas aquellas referencias que tienen que ver con el lugar de sometimiento de la mujer en ese contexto social (algo así como

una lectura levemente feminista): las mujeres no pueden heredar propiedades; por ende quedan pobres; como consecuencia no tienen dote; no pueden aspirar a un buen casamiento; el casamiento es *casi* el único camino para la mujer; etc. Y esta interpretación interesante se completa en un relato que se involucra afectivamente con sus personajes y que hace que el espectador se identifique también con ellos.

Finalmente, *Persuasión* es una bella transcripción del texto (con mínimas modificaciones) en la que el trabajo de cámara y la iluminación son dignos de subrayarse. Escapándose del estilo Austen, la cámara comenta y describe alternadamente: por un lado, primeros planos de rostros de marineros, labriegos y sirvientes son un verdadero discurso acerca de ese mundo hecho de jerarquías y servidumbre; por otro, el espacio cerrado, ese micromundo de la novela se abre para dejar entrar al paisaje, que ya no es un jardín, sino el mar con toda su majestuosidad. Paisaje humano y naturaleza: las reglas versus la libertad. No por casualidad Anne, la protagonista termina la historia felizmente casada y viajando en alta mar: su dolor silencioso se ve recompensado por ese premio.

Y es ese silencio el que la cámara rescata en largos planos de Anne frente al espejo, la soledad de su cuarto (los interiores son tratados con una iluminación parecida a la de la pintura al óleo: Rembrandt, Vermeer), o la soledad de su escucha de los problemas ajenos. ¡Definitivamente estamos con Anne, en cuerpo y alma!

A menudo vamos al cine para huir de lo Real; lo mismo sucede con la lectura de novelas. Ver novelas en cine: ¿será como huir dos veces? Aunque ya se sabe: lo Real siempre termina encontrándonos. 

- Servicios de: Producción y Postproducción de videos, Documentales, Institucionales. Comerciales. Eventos.
- Edición no lineal.
- Realización de Efectos Especiales digitales
- Animación computada
- Títulos



Visual Plus

Comunicación visual
para empresas

Correa 1916 Capital Tel. 701 - 6605

HECHIZO FRANCÉS

por Nicolás Artusi

Entrecerró los ojos, alzó una ceja, enfocó la mirada y enseguida supo que la batalla estaba ganada. La apretó contra su cintura —las manos firmes— y con su típica erre arrastrada, intentó pronunciar unas lindas frases en inglés, pero pronto notó que de poco servía. Se aclaró la garganta y, consciente de que para la conquista ya nada faltaba, empezó a murmurar en el oído el discurso de rigor: "Mon amour..."

Desfilan por la monumental factoría filmica como arrogantes conquistadores, capaces de destrozarse el corazón que se atreve a ponerse en su camino. Son soberbios, pretenciosos, a veces crueles. El mito dice que huelen a zorrillos (las malas lenguas californianas aseguran que no se bañan muy seguido) y no tienen problemas en robar y estafar a quienes han confiado en ellos. Pero son encantadores, hasta irresistibles. Ellos son los franceses de Hollywood.

Desde hace años, parece existir un denominador común cada vez que las películas norteamericanas (tan afectas a copiarlos, con sutil disimulo o descarada simpleza) se ocupan de los franceses. Ellos son, casi, como la manzana del Paraíso: un fruto delicioso e irresistible; pero también prohibido, por mandras y traidores.

Nadie es profeta en su tierra, parecen rezar los galos que vienen a hacerse la América. Y es el mismísimo Anton, el amante traidor y torturado —soberbio, pero encantador— de *Adictos al amor*; quien revela parte del secreto de su íntimo plan de seducción. "Superman en Kriptón era uno más de todos —confiesa—. Recién aquí, en la Tierra, al ser distinto, tuvo superpoderes".

Algo similar parece sucederle a ellos. Aunque tras cruzar el Atlántico no logran volar ni adquirir miradas de rayos X (viajar en el Concorde todavía no ofrece tamaños beneficios), sí consiguen convertirse en seres ruines y despreciables —¿o ya lo eran?—, pero dotados de una seducción arrasadora. Nadie puede creer que la adolescente que

acompaña a Gérard Depardieu sea nada más que su hija en *Mi papá es un héroe*. Simplemente, porque su acento extraño y su ajena apariencia lo muestran ante los ojos pacatos de norteamericanos más pacatos aún como un pícaro europeo en tren de cuestionables aventuras.


El mismo actor, prototipo del francés por antonomasia, se convierte en el objeto del desecho de Andie MacDowell en *Matrimonio por conveniencia*. Ella es una ordenada ciudadana norteamericana acostumbrada a pagar todos sus impuestos. El no es más que un tramposo que quiere la ciudadanía y, a fuerza de carisma, logra conquistar el duro corazón de la dama, que no puede resistirse. Ambos personajes son característicos de esta tendencia y forman parte, en esta película, del mundo armado por Peter Weir, tan afecto a remarcar las diferencias culturales de distintos mundos que se chocan, pero que también se encuentran.

Ocurre que, para el resto de los mortales que supieron por primera vez de París gracias a los dibujos de las latas del dulce de batata, la capital francesa es tierra de encanto, picardía y placer continuo. En *Quiero decirte que te amo*, Meg Ryan es Kate y comprueba el mito en carne propia pese a su prejuicio inicial ("Odio París en primavera, en otoño..."), ya que termina en brazos del hombre que robó corazones y algo más. Neoyorkino como pocos, hasta el mismísimo Woody Allen no pudo escaparse del hechizo. ¿O alguien imagina otro lugar para ese baile de ensueño que no fuera la orilla del Sena?

En los rígidos cánones de la industria cinematográfica estadounidense, los franceses se convierten en el estereotipo de seres seductores por definición y guarros por naturaleza. Son los más encantadores representantes de la fascinante Europa occidental, aquella tierra de costumbres menos prejuiciosas, que los Disneylandias nunca pudieron conquistar.

Sumergidos en su absurda pacatería y en su enorme dificultad para reírse de ellos mismos, los norteamericanos no tuvieron más remedio que proyectar en los europeos —hace unos años los nórdicos, hoy los franceses— todas las cuestiones relativas a la libertad sexual que los demócratas pregonan, los republicanos censuran, pero ninguno practica.

Sin embargo, la definición más precisa sobre el asunto tal vez la tengan los mismos franceses a partir de unas palabras que un norteamericano —Lawrence Kasdan— pone en sus bocas. Recién llegada a París, y decidida a recuperar a su amado encandilado por la bella Juliette (una francesa), la Kate de Meg Ryan recibe de boca del conserje del hotel donde se aloja su prometido la mejor de las explicaciones: "Usted está en Francia. Y Francia no es, como otras, una nación de puritanos hipócritas".

Conocedores de lo que esto significa, todo parece indicar que, desde la gran pantalla, apuestos galos continuarán susurrando en francés al oído de simplonas norteamericanas dispuestas a dejarse arrastrar por melosas palabras de amor. Honestas o engañosas —¿a quién le importa cuando surge el hechizo?—, pero palabras de amor al fin. 

Mugroso francés visto por una americana woman



TINELLI EN BABILONIA

por Pablo Valle

NO VEO CASI NUNCA TELEVISIÓN, SALVO FÚTBOL O ALGUNA QUE OTRA PELÍCULA. QUIZÁ PORQUE SE TRATABA DEL FESTIVAL DE CINE DE VENECIA, MI RECORRIDO POR EL ZAPPING SE DETUVO -COSA QUE NO HAGO JAMÁS- EN EL PROGRAMA DE TINELLI, CUANDO UN MONIGOTE LLAMADO FIGURETTI VOMITABA IMBECILIDADES CON ESE HUMOR CARACTERÍSTICO DE MUCHOS ARGENTINOS: ACERCARSE A UN JAPONÉS (O INGLÉS, O FRANCÉS, O CUALQUIERA QUE NO CONOZCA NUESTRO IDIOMA) Y DECIRLE GROSERÍAS E INSULTARLO CON CARA AMABLE, DÁNDOSE VUELTA PARA REÍRSE CON EL COMPATRIOTA CÓMPICE, TAN VIVOS COMO SOMOS. EL JAPONÉS, POR CASO, SUELE SER AMABLE Y EDUCADO. SONRÍE, POR CORTESÍA, AUNQUE NO ENTIENDA, Y AUNQUE DETRÁS DE SUS OJOS SE ADVINE LA PREGUNTA QUE LO INTRIGA: ¿QUIÉN SERÁ Y DE DÓNDE VENDRÁ ESTE IMBÉCIL HIPERQUINÉTICO Y GRITÓN? NOSOTROS SABEMOS QUIÉN ES Y QUÉ REPRESENTA: EL PROTOTIPO DE CIERTO SER NACIONAL, ESPEJO DE UNA MAYORÍA QUE EL RATING REFLEJA CADA DÍA. PROTOTIPO, ARQUETIPO Y ESTEREOTIPO DE UNA VERGÜENZA, QUE COMO "CHISTE" MÁS VALORADO ACEPTA QUE EL IDIOTA LLAME "HEMATOMA" A UNA AMABILÍSIMA EMMA THOMPSON. EMATOMA, EMATONSON, NO, SÉ SI ME EXPLICO, JE JE. LA CARCAJADA HISTÉRICA DE TINELLI QUE ACOMPAÑABA AL TARAMBANA ME PROVOCÓ TRES REACCIONES CONSECUTIVAS: INSULTAR ONANÍSTICAMENTE, EN LA INTIMIDAD DE MI CASA; ESCRIBIR UNA NOTA QUE, LO SUPE RÁPIDO, NO PODRÍA ELUDIR ESOS INSULTOS; RECORDAR UN "PASTICHE" QUE PABLO VALLE ME ACERCÓ CUANDO NOS CONOCIMOS, INTERPOLACIONES EN LA LOTERÍA EN BABILONIA, DE BORGES. MÁS INTELIGENTE, MÁS SUTIL Y, SOSPECHO, MÁS EFICAZ QUE MI BRONCA, SE PUBLICA ACÁ AL LADO. ALGO, SIN EMBARGO, ME HA SIDO REVELADO: MIRTHA LEGRAND, OTRO PROTOTIPO, SEGUIRÁ PREGUNTÁNDOLE A LOS VISITANTES CÓMO NOS VEN A LOS ARGENTINOS EN EL EXTRANJERO. ME DOY EL GUSTO: COMO LA MIERDA, MIRTHA, COMO LA MIERDA...

Pagés

Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles. Durante un año de la luna, he sido declarado invisible: gritaba y no me respondían, robaba el pan y no me decapitaban; traficaba toneladas y drogas y nadie me perseguía; fumaba una pipa sagrada y era condenado, de pronto, a cadena perpetua. He conocido lo que ignoran otros: La incertidumbre. Debo esa variedad casi atroz a una institución que otras repúblicas ignoran o que obra en ellas de modo imperfecto y secreto: Tinelli.

No he indagado su historia; sé que los magos no logran ponerse de acuerdo; sé de sus poderosos propósitos lo que puede saber de la luna el hombre no versado en astrología. Soy de un país vertiginoso donde Tinelli es parte principal de la realidad: hasta el día de hoy, he pensado tan poco en él como en la conducta de los dioses indescifrables o de mi corazón. Ahora, lejos de Babilonia y de sus queridas costumbres, pienso con algún asombro en Tinelli y en las conjeturas blasfemas que en el crepúsculo murmuran los hombres velados.

Mi padre refería que antiguamente -¿cuestión de siglos, de años?- en pleno día se verificaban jodas: los agraciados recibían, sin otra corroboración del azar, monedas acuñadas de plata. El procedimiento era elemental, como ven ustedes. Naturalmente, esas "jodas" fracasaron. Su virtud moral era nula. No se dirigían a todas las facultades del hombre: únicamente a su esperanza. Ante la indiferencia pública, los mercaderes que fundaron esas jodas venales comenzaron a perder el dinero.

Alguien ensayó una reforma: la interpolación de unas pocas jodas ad-

versas. Ese leve peligro despertó, como es natural, el interés del público. Los babilonios se entregaron a las jodas. Instado por los jugadores, Tinelli se vio precisado a aumentar las jodas adversas; de esa bravata de unos pocos nace el todopoder de Tinelli: su valor eclesiástico, metafísico.

Nadie ignora que el pueblo de Babilonia es muy devoto de la lógica, y aun de la simetría. Era incoherente que las jodas faustas se computaran en rondas monedas y las infaustas en días y noches de cárcel. Algunos moralistas (pagados por Tinelli, según sus repugnantes detractores) razonaron que la posesión de monedas no siempre determina la felicidad y que otras formas de la dicha son quizá más directas.

Otra inquietud cundía en los barrios bajos. Los miembros del colegio sacerdotal multiplicaban las jodas y gozaban de todas las vicisitudes del terror y de la esperanza; los pobres (con envidia razonable o inevitable) se sabían excluidos de ese vaivén, notoriamente delicioso. El justo anhelo de que todos, pobres y ricos, participasen por igual de Tinelli, inspiró una indignada agitación, cuya memoria no han desdibujado los años. Algunos obstinados no comprendieron (o simularon no comprender) que se trataba de un orden nuevo, de una etapa histórica necesaria...

Hubo disturbios, hubo efusiones lamentables de sangre; pero la gente babilónica impuso finalmente su voluntad, contra la oposición de los ricos. El pueblo consiguió con plenitud sus fines generosos. En primer término, logró que Tinelli aceptara la suma del poder público. En segundo término, logró que la joda fuera secreta, gratuita y general.

Ya iniciado en los misterios de Bel, todo hombre libre automáticamente



Caras y Caretas de los '90

te participaba de las jodas sagradas. Las consecuencias eran incalculables. Una joda feliz podía motivar su elevación al concilio de magos o la prisión de un enemigo (notorio o íntimo) o el encontrar, en la pacífica tiniebla del cuarto, la mujer que empieza a inquietarnos o que no esperábamos rever; una joda adversa: la mutilación, la variada infamia, la muerte. Pero ¿cómo saber cuándo una joda es feliz o adversa?

A veces un sólo hecho (el tabernario asesinato de C, la apoteosis misteriosa de B) era la solución genial de treinta o cuarenta jodas. Combinar las jodas era difícil; pero hay que recordar que los secuaces de Tinelli eran (y son) todopoderosos y astutos. Sus pasos, sus manejos, eran secretos.

Increíblemente, no faltaron murmuraciones. Tinelli, con su discreción habitual, no replicó directamente. Prefirió borrajear en los escombros de una fábrica de caretas un argumento breve, que ahora figura en las escrituras sagradas. Esa pieza doctrinal observaba que Tinelli es una interpolación del azar en el orden del mundo y que aceptar errores no es contradecir el azar; es corroborarlo.

Por inverosímil que sea, nadie había ensayado hasta entonces una teoría general de las jodas. El babilonio es poco especulativo. Acata los dictámenes del azar, les entrega su vida, su esperanza, su terror pánico, pero no se le ocurre investigar sus leyes laberínticas, ni las esferas giratorias que lo revelan.

Si Tinelli es una intensificación del azar, una periódica infusión del caos en el cosmos, ¿no convendría que el azar interviniera en todas las etapas de

la oda y no en una sola? Bajo el influjo bienhechor de Tinelli, nuestras costumbres están saturadas de azar. El comprador de una docena de ánforas de vino damasceno no se maravillará si una de ellas encierra un talismán o una víbora; el escribano que redacta un contrato no deja casi nunca de introducir algún dato erróneo; los constituyentes que redactan una Constitución omiten artículos fundamentales o agregan otros extravagantes. Si alguien encuentra a la mujer de su vida, o la pierde; si alguien gana la lotería, o tiene un hijo minusválido; si alguien ejerce como fiscal o juez y ni siquiera es abogado... ¿no será todo una oda de Tinelli? Yo mismo, en esta apresurada declaración, he falseado algún esplendor, alguna atrocidad.

En la realidad, el número de jodas es infinito.

También hay jodas impersonales, de propósito indefinido: una decreta que se arroje a las aguas del Eufrates un zafiro de Taprobana; otra, que desde el techo de una torre se suelte un pájaro; otra, que cada siglo se retire (o se añada) un grano de arena de los innumerables que hay en la playa; otra, que gane las elecciones el candidato más repulsivo. Las consecuencias son, a veces, terribles.

Nuestros historiadores, que son los más perspicaces del orbe, han inventado un método para corregir el azar; es fama que las operaciones de ese método son (en general) fidedignas; aunque, naturalmente, no se divulgan sin alguna dosis de engaño. Por lo demás, nada tan contaminado de ficción como la historia de Tinelli... Un docu-

mento paleográfico, exhumado en un templo, puede ser obra de la joda de ayer o de una joda secular. También se ejerce la mentira indirecta.

Tinelli, con modestia divina, elude toda publicidad. Sus agentes, como es natural, son secretos; las órdenes que imparte continuamente (quizá incesantemente) no difieren de las que prodigan los impostores. Además, ¿quién podrá jactarse de ser un mero impostor? El ebrio que improvisa un mandato absurdo, el soñador que se despierta de golpe y ahoga con las manos a la mujer que duerme a su lado, el que vota a un candidato aparentemente opositor, ¿no ejecutan, acaso, una secreta decisión de Tinelli?

Ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas. Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe Tinelli y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra lo juzga eterno y enseña que perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo. Otra declara que Tinelli es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba, en un plan quinquenal. Otra, por boca de heresiarcas enmascarados, que no ha existido nunca y no existirá. Otra, no menos vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que una infinita sucesión de jodas de Tinelli. 🗿

RECICLAJE

CINEMA TARANTINO

por Daniel Castelo

El cine occidental decidió, desde comienzos de esta década, subirse al caballo (salvaje) de la moda de la postmoda. Dentro de esta "nueva" forma de hacer cine, no son pocos los realizadores que optan por incluir en sus films elementos marcados por la cultura del reciclaje. Citas a otros directores, autorreferencias, homenajes a iconos del pasado, y demás ingredientes semejantes, hacen que el llamado "nuevo cine" se retroalimente una y otra vez,

cluye en esa película todos los ingredientes que cualquiera que se considere un buen representante de la posmodernidad debe mostrar en su obra. Su film anterior, *Reservoir Dogs* (*Perros de la calle*), contiene algunos elementos semejantes, pero *Pulp Fiction* los extrema y multiplica. Este último film parece haberse convertido en una guía de referencia para más de un director ávido de nuevos giros y elementos "originales".



La escena emblemática de *Reservoir Dogs*

formando nuevas marcas de autor que, a su vez, están integradas por otras marcas reconocibles de otros autores también reconocibles.

La estética antes señalada está visiblemente expuesta en un film que desde el momento de su estreno se transformó en objeto de culto para muchos: *Pulp Fiction*. Su director, Quentin Tarantino (ver *La vereda...* N° 2) in-

La idea de rescatar figuras perdidas del cine, Tarantino la explicita en *Pulp Fiction* en el instante mismo en que convoca a John Travolta (icono de los años '70) para un papel protagónico, luego de los consecuentes fracasos que el chico de *Fiebre de sábado por la noche* tuvo tras bailar a los Bee Gees en la pantalla grande. En *Michael*, dirigida por Nora Ephron, John Travolta

baila (sí, otra vez) provocando una doble cita, ya que remite a una escena que, a su vez, remite a otra escena por él protagonizada.

El hecho de que el cine en los '90 parezca haber perdido cualquier tipo de ribete creativo (salvo honrosas excepciones, como dicen los comentaristas de toda laya) alimenta aún más la idea de reciclar yeites ajenos. En algunos casos el "reciclaje" se vuelve obvio, y el espectador se encuentra, sin quererlo, ante un desfile de escenas, diálogos, guiños, y hasta personajes, vistos en otros films. Esto pudo haber sido "original" en algún momento, como el caso del mismo Tarantino a comienzo de la década o Mel Brooks en los 70, pero hoy día no es una locura pensar que dentro de un par de años, quien quiera obtener referencias del cine de fin de siglo deberá buscar muy detalladamente para encontrar el mínimo rasgo de una real marca de autor.

El film de Renny Harlin, *El largo beso del adiós*, reúne un gran número de citas y referencias que vuelven a éste un producto típico de una época donde Tarantino parece ser el único referente claro. Al comienzo del film, Mitch Hennessey (Samuel Jackson) ingresa a una habitación de hotel donde amenaza a punta de pistola a una pareja, hablando de la misma forma en que lo hace en *Pulp Fiction*. "En cualquier momento cita a la Biblia", puede pensar el espectador memorioso, recordando la prédica del matón negro que recita a Ezequiel antes de matar a un joven en el film nombrado. Pero Mitch-Jackson no se queda atrás, ya que en otra escena, y ante un tiroteo imprevisto, exclama "Jesús, María y José", al igual que su personaje en la película homenajeada.

Los baúles son una constante en todo proyecto filmico del que participa el bueno de Quentin. Incluso en *Del crepúsculo al amanecer*, dirigida por su no muy aplicado alumno Robert Rodriguez, hay uno abierto, y en todos los baúles made in Tarantino hay una cámara que desde adentro toma a quien lo abre, quizás como una forma de evidenciar que aunque el omnisciente ojo cinematográfico insista en esconderse, siempre será hallado por ese actuante al que retrata. En el film de Harlin también hay un baúl abierto, aunque en este caso sólo representa un robo de menor cuantía.

Otro ítem recurrente de la posmodernidad es el de las listas, o los diálogos sobre temas intrascendentes. En *Reservoir Dogs* es el turno de las variadas interpretaciones de la canción *Like a Virgin*, de Madonna, y en *Pulp Fiction* de las distintas formas de pedir una hamburguesa en Europa. En *Brasco*, de Mike Newell, la escena inicial nos muestra un grupo de gangsters hablando en un bar sobre la calidad de los coches Cadillac. Uno de los integrantes de ese grupo es Michael Madsen, quien en *Reservoir...* participa como uno de los disertantes sobre el tema *Like a Virgin*-Madonna. En el caso de *Brasco*, Madsen no habla de autos en la conversación. No sólo no habla, sino que deja ver su cara de hastío (y

por qué no de preocupación) por ese deja vu en el que Newell lo sumerge con el único fin de homenajear lo insustancial y lo vacío, reconociendo paralelamente y con la figura del actor la influencia de Tarantino.

La globalización todo lo puede, y por estos lares sudamericanos la muerte de la modernidad llegó tarde pero lo hizo al fin. *Reservoir Dogs* y su director influyeron también en algunos jóvenes directores argentinos (basta ver como ejemplo cualquier corto de estudiantes de cine), y esa influencia logró que un film pretencioso pero mediocre como *24 horas*, de Luis Barone, incluya otro momento "tarantinesco". Sobre el final del film estadounidense, los personajes de Harvey Keitel, Chris Penn, y Lawrence Tierney se apuntan entre sí con sus respectivas armas de fuego. En la película argentina, también sobre el final, policías y "malhechores" hacen lo propio, evidenciando otro caso de robo a cámara armada. Cruzando el océano, y desde Oriente (aunque filmando en Hollywood), John Woo toma



Tarantino y sus buenos muchachos

la misma idea para *Contracara*, quizás como una forma de recordarnos que en su ya clásico *El Killer* incluyó una escena que pudo haber sido la verdadera madre del homenajeado momento de *Reservoir Dogs*.

Ya lo dijo Discepolín: "todo es igual, nada es mejor". El gran profesor Quentin ya debe saber que la cantidad de alumnos que asisten a sus clases es cada vez mayor, y aunque los inmorales (aún) no nos hayan "igualao", los "aplazaos" parecen laburar noche y día como bueyes para encontrar films de donde afanar o junar una idea. Esa que les permita permanecer en esta especie de cambalache en el que se ha convertido el cine.

LA MOVIOLA

un programa de
Lilian Kovalenko

FM Clásica
(97.5)

Lunes a Viernes
18:30 Hs

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: cinefilos@vereda.com.ar.



El Hecho y el Comentario

La vereda resbalosa

Ya en el número 9, Pagés había metido la gamba en el pozo de su inconsciente. En la nota sobre Mitchum, para nombrar *La noche del cazador* escribió *El cazador oculto*, confundiendo el film de Laughton con la novela de Salinger. Como son dos de sus amores Rojas propone que, de ahora en más, para Pagés tanto la novela como el film sean *La noche del cazador oculto*.

Su hermano Oscar (de Pagés, decimos) -que de esto sabe poco- hizo una interpretación lógica: no es que el cazador estuviese oculto, sino que como era de noche no se lo veía.

El número 10 vino movido (mu-cha humedad). En la página 19, bien arriba, se confundió *El nombre del juego*, de Sonenfeld, con *La regla del juego*, del gran Jean Renoir. Sacrilegio de Gabucci que él mismo enmendó en la redacción cuando tuvo la revista en sus manos. Damos Fe. Gabucci se repuso con el descubrimiento de otro error que luego un lector atento y crítico nos marcó por teléfono (son los que nos gustan, aunque no sabemos su nombre: se acabó la cinta del contestador donde dejaba su queja): en la página 12, Plouchuk nombró a *Snake's Eyes* y a *Juegos peligrosos* como dos (2) películas de Ferrara. Es una sola, título original y ¿traducción? argentina.

En la página 38, en *La yapa*, está la foto de Mankiewicz sobre un texto de John Huston (explicación al cuete: entre los dos fragmentos del texto se coló el nombre de Mankiewicz, surgido de *Billy & Joe*, libro que teníamos preparado para otro número).

Por último, creemos, en la página 4 Rojas le atribuyó a Cooke una frase ("el suburbio es el subsuelo de la patria sometida") que es de Scalabrini Ortiz. Claro que quién recordará a Scalabrini y a Cooke en estos tiempos de Carlitos Elegante.

Cenizas de celuloide

La imagen era repetida. El director de una película y dos de los protagonistas hablando para la televisión. En el fondo de la escena se veían algunos afiches. El detalle (enorme, insalvable) es que el lugar elegido era la carpa blanca de los docentes. El director Marcelo Piñeyro y sus acompañantes (Alterio, Sbaraglia) se solidarizaron con los maestros (primera casualidad) cuatro días después del estreno de *Cenizas del paraíso*. Y allí estaba (casualidad dos) *Telenoche* (hay que cuidar los negocios del 13) registrando todo.

Es lamentable pero la carpa se convirtió, para algunos, en una parada más en el recorrido habitual de la tarea de prensa y difusión. Si Piñeyro ha elegido el camino de la publicidad como forma de ver el mundo, no sería raro verlo promocionando su próxima perpetración filmica en algún corte de ruta, en una marcha de jubilados o reclamando por el esclarecimiento de algún asesinato. Pero no hay que confundir un supuesto compromiso con la necesidad de vender entradas: se sabe que para algunos el dinero es más fuerte.

Viendo la lustrosa cara de Piñeyro, su sonrisa berreta y las palabras de compromiso, las tripas se me revolvían. Curiosamente, es el mismo efecto que me producen sus películas.

Gabucci

PARA MIRARLAS POR TV

Corazón de trueno. Dirigida por Michael Apted. Con Val Kilmer y Sam Shepard. (Sábado 11/10 a las 02.30 y martes 28/10 a las 03.30, por Cinemax).

Incidente en Oglala. Documental dirigido por Michael Apted. (Jueves 23/10 a las 11 y domingo 26/10 a las 15.45, por Cinemax)

Michael Apted no es lo que se conoce como un autor. Es un director con oficio que tiene un puñado de películas interesantes. *Corazón de trueno* es una de ellas. Val Kilmer es un agente del FBI con antepasados indígenas, que por ese motivo es comisionado para investigar el asesinato de dos indios en una reserva. En su investigación, no sólo encuentra un nido de hijos de puta (Sam Shepard a la cabeza) sino que irá reconciliándose con sus ancestros, de los que renegaba. La película no da respiro, tiene un crescendo sostenido y un final emocionante. Lo curioso es que, además,

Apted filmó un documental sobre el mismo episodio, *Incidente en Oglala*, que, en un registro distinto, abarca mucho más que el hecho concreto del crimen. Se permite un estudio social minucioso que habla de la marginación y de la violencia que ésta engendra. Tan meticoloso resulta este documental que pareciera que en vez de una cámara Apted hubiera filmado con un microscopio, y la película deja la misma triste sensación de siempre: el pobre, el lumpen, el oprimido, el relegado, siempre tiene un arma que lo apunta.

El convento. Dirigida por Manuel de Oliveira. Con John Malkovich y Catherine Deneuve. (Jueves 2/10 a las 22 y viernes 3/10 a las 04.15, Canal 5 de Cablevisión)

La costumbre de esta sección es recomendar solamente películas que se hayan visto, pero vamos a traicionarla. Manuel de Oliveira es un cineasta portugués de poco más de 80 años, de enorme prestigio, y cuya extensa filmografía es prácticamente desconocida

en la Argentina. La emisión de este film de 1995 es una buena oportunidad, casi única, para desasnarse y ver si su cine está a la altura de ese prestigio.

Pablo Ventura

LECTORES

DESDE QUE APARECIÓ EN LA WORLD WIDE WEB, LA VERSIÓN DIGITAL DE **LA VEREDA DE ENFRENTA** EMPEZÓ A RECIBIR NUMEROSOS MENSAJES DE LOS LECTORES. QUE LLEGARON POR CORREO ELECTRÓNICO O FUERON INSCRIPTOS EN LOS DISTINTOS ESPACIOS INTERACTIVOS QUE OFRECE EL SITIO DE INTERNET DENOMINADO **WWW.VEREDA.COM.AR**

Algunos mensajes nos sonrojan, pero los publicamos igual:

- "Chicos, me tienen fascinada. Amo **La vereda de enfrente**, la inteligencia y profundidad de sus críticas y, por sobre todo, la pasión con la que se expresan en materia de cine. Acostumbrados como estamos a las pavadas inconsistentes o, peor aún, pagadas, de la crítica habitual, lo de ustedes es un verdadero remanso", dice una lectora que sólo deja su dirección de E-mail.
- Por su parte, Leonardo Sloz afirma: "Esto que estoy viendo es realmente fantástico. Me pone muy contento. Además, los dos últimos números son sensacionales".
- Pablo, un argentino que estudia cine en Israel, dice que "antes de recibir **La vereda de enfrente** por primera vez (me la mandó mi madre) pensé que iba a ser otra de esas chohuleadas máximas que suelen aparecer en nuestro país. No sé, sucedió lo contrario. Gracias a **La vereda** sigo conectado al cine argentino y a la forma argentina de entender el cine, y eso me hace sentir mucho menos perdido en una tierra desconocida...".
- Otra lectora dice que la página web "es fantástica", felicita por la revista y promete ser fiel en el quiosco todos los meses.
- Un lector uruguayo elogió el site en la Web y lamenta que la revista de papel no llegue a los quioscos de Montevideo.

Pero basta de elogios. Los lectores también participan de la sección *Crítica Interactiva*. Allí dejaron sus opiniones.

Sobre Cigarros:

- "Hasta ahora, la película del año por la inteligencia, la profundidad y la ternura."
- "Un milagro literario hecho cine. Una joyita inesperada donde un no fumador siente envidia por los fumadores. Porque fumar es una forma de comunicarse."

Sobre Todos dicen te quiero:

- "No la vi, pero odio todas las películas que hizo Woody Allen."

* "Esta película me llenó el corazón de amor y de ternura, y me dio muchas ganas de cantar. Hacía mucho que no salía del cine tan contenta."

- La lectora Mercedes Maisler vio la película de Allen como una historia de hadas: "Había una vez un rey y una reina que presos de un extraño embrujo se separaron. Habían tenido hijos: la tierra común. Ciertos anhelos ignorados por ambos los impulsaban a verse, como la nave busca el horizonte o el puerto, para compartir aventuras o la paz. Cruzando sus destinos siempre, ese rey y esa reina se recordaban el uno al otro, mientras buscaban afanosamente ser felices. (...) Cerca de la mansión había un río. Y, en sus orillas, el amor que una vez los unió los hizo volar tan livianamente que parecían cisnes negros contra las luces de la noche. Por fin, se besaron. ¿Qué pasará después? No lo sé."

Sobre En busca de Ricardo III:

- "Shakespeare en estado puro. De una belleza visual arrolladora."

También hay palos para la revista y los críticos. A saber:

- "Las películas que recomiendan son muy malas: recomienden El día

de la Bestia, de Alex de la Iglesia", dijo uno de los primeros lectores de **La vereda digital**.

- "No coincido con la crítica de La última cena, estimo que es una historia muy bien contada. Celebro estos cuentos, me parece que con ellos la literatura actual puede valerse del cine."

• "Estimado señor Gabucci: Me dirijo a Vd. a fin de expresarle mi entero desagrado por su nefasta crítica a una película como Comodines, que aunque usted considere mala trata de romper con los cánones tradicionales de nuestro cine. Yo me dedico a la industria del cine y aunque no estoy para nada emparentado con la producción de Comodines, aplaudo el esfuerzo realizado...". dice Rodolfo en un E-mail.

• Y desde El Salvador, Sergio Ramírez le dice a Gabucci (que criticó duramente Con-Air): "Realmente estás perdido en una cosa, la película en sus dos horas no es aburrida sino magníficamente emocionante. No sé en qué te basas para criticar esta película de acción que sale fuera de lo común".

Por carta, también hay mensajes:

- Desde Santa Fe, Marcelo Froia, que escribe casi todo con minúscu-

las, dice de la nota sobre el backstage del número 10: "pero a la gente a veces le gusta saber si Marilyn salía con Kennedy o que un segundo consume 24 fotografías, mi propuesta para Pablo Valle es "let it be", no joden a nadie y a veces podemos ver cómo se visten de entrecasa nuestros actores favoritos", y cierra: "hoy, mientras leía la revista me sentía muy cómodo, como tomando café en un bar con gente amiga. me sentía bien y me picó el culo, y tuve que escribirles algo...".

• Osvaldo Croce, desde Campana: "Reconforta leer críticas llenas de emociones, opiniones y cojones (...) y es refrescante lograr la síntesis de una visión particular; con serios riesgos de no ser la única pero con la virtud de saberla sustentada en materia gris y corazón bien rojo (a no asustarse con el rojo. Han muerto las ideologías. Calma)". Y agrega un palo: "Lástima que exista el Gran Maestro Uruguayo Hermenegildo Sábat, porque de no ser así Perrone sería personal y talentoso", y termina alertando: "cuidado que viene el calor (¿será el infierno?)".

Ahora, veamos en el recuadro lo que Viviana Gorbato le dice a Pagés.

• Excelente la nota sobre sexo y muerte. Soy Viviana Gorbato, amiga de Julio Orione. No conocía la revista en su edición papel, la estoy empezando a disfrutar. Pero quería decirte que me parece brillante tu análisis acerca de las tendencias eróticas cinematográficas de este momento. Yo tengo una tesis similar desde otro enfoque en mi libro Amor y sexo en la Argentina. Bueno, ya establecimos el contacto. Me encantaría que visites mi página: www.microwarearg.com/gorbato

• Sigo deleitándome. Me parece excelente esta reflexión sobre el exilio, la Argentina, el amor-odio que genera. Siempre estamos entre Yabrán y la utopía. Cuando creemos que llegamos a ésta, en realidad lo que gana es lo otro. Yo pienso que en la historia argentina, Perón fue un poco el Vadhino que introdujo el erotismo, la pasión en varias generaciones. Pero que nos condujo a la nada. Alfonsín el boticario que nos prometió tranquilidad, decencia, pasiones democráticas. Y también nos mandó al cuerno. Menem, fue un Vadhino con sus locuras y excentricidades y un boticario con el cuento de la estabilidad de Cavallo. Lo único bueno en mi caso es que ya ahí no me enganché. Bueno, son reflexiones muy sui-generis y poco académicas las que me sugiere tu nota. Pero me parece interesantísimo escribir a un autor, apenas uno recibe su material.

Viviana Gorbato

Respuesta: La nota sobre Sexo y Muerte apareció en el N° 1 de **La Vereda...** Sobre el exilio, la Argentina y otras yerbas, supongo que Viviana se refiere a la nota sobre Martín (Hache) publicada en el N° 7. Una cosa es segura: Viviana Gorbato es muy generosa.

Pagés

Organon



AKZO NOBEL

División Farmacéutica

El esfuerzo por ser completos

La Vereda de Enjirrente - Colección - N° 11



Él: *¿Quién eres?*

Ella: *¿Qué importancia tiene?*

Él: *¿Te veré de nuevo?*

Ella: *Tal vez.*

Él: *Eres tan bella.*

Ella: *Y tú eres... tan joven.*

EL DEMONIO Y LA CARNE
GRETA GARBO Y JOHN GILBERT
1926