

La **Pasión**  
por el  
**CINE**

# La Vereda de Enirente

Año II - N° 12 - Noviembre 1997 - \$ 6.-

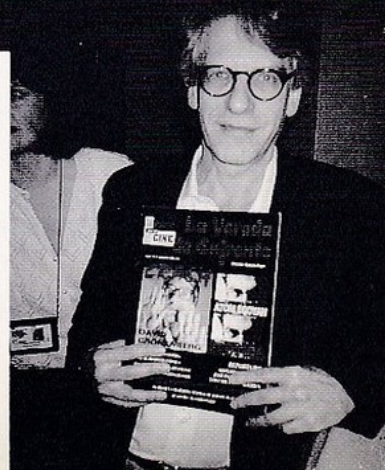
Director: Roberto Pagés

Ken Loach

## La canción de Carla

WALTER HILL  
WERNER HERZOG  
JAMES CAMERON  
ANDRÉ TÉCHINÉ

Cronenberg  
y Egoyan  
en Toronto



**La Vereda de Enjrente**  
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

Este mes se trata de un año agitado y trascendente en la historia del cine argentino. El mundo del espectáculo se ha movido y se sigue moviendo. La crítica de cine también se ha movido y se sigue moviendo. En esta edición de la revista, analizamos los últimos estrenos, los festivales, los premios y los premios. También hablamos de los cineastas que están haciendo cosas interesantes y de los que están haciendo cosas interesantes. Y, por supuesto, hablamos de los cineastas que están haciendo cosas interesantes y de los que están haciendo cosas interesantes.

**Gracias a Dios en los '90**  
Sexo y Muerte

FRANCISCO CATALANO: Apogeo... 40/90  
LA CRISIS... LA CUESTA Y CALABAZAS... EN AMERICA... EL SEÑOR...  
ALONSO... LA FILM DE LA JACAZA...  
MARIANO... EL HECHO Y EL COMENTARIO

**La Vereda de Enjrente**  
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

SEXO Y VIRGENCIA  
El JARDÍN DE NOTRE DAME

BIBIAN DE PASAMA  
¿MISMA INMORTAL?

LA FETA Y LA LENA  
UN ANÁLISIS

LO...  
TE...  
DE...

DÍA DE LA INDEPENDENCIA - 4º JULY - WOODY ALLEN EN VENEZUELA, PIERRE OLIVIERO...  
MARIANO... EL HECHO Y EL COMENTARIO - Reportaje: CHARVANDO CONFERRINO

**La Vereda de Enjrente**  
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

MADADAYO KUROSAWA: SED DE VIVIR

CUATRO ESTADOS: ARGENTINA A LA "D" 1997

ROBERTO POGGIANO: ENTRENAMIENTO

AMORES QUE HUYEN DE OVIDIO - STEPHANE - LAS MEMORIAS DE ANTONIO

LA TRANSDISCIPLINADA COLEN Y ANGELES

ZANGA YIMOR - GINO LE...  
LA ZONA DE SOMBRA...  
CLODIO... LOS NEGROS...  
EL HECHO Y EL COMENTARIO

**La Vereda de Enjrente**  
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

VERÓNICA SIMON HERÓES

TRANSPOTTING

LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE CRISTO

Director: Roberto Pagés

**La Vereda de Enjrente**  
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

CRASH

ATOM EGOYAN

DAVID CRONENBERG

EXOTICA

UNA PERSONA EN ESTA VIDA...  
JACQUELINE... EL TIEMPO DE COPPOLA...  
ANGELAS... NIGHT AND DAY...  
VIDAS... SEAN PENN...  
CARO DIARIO... NANNI MORETTI... EL EXTRANJERO...  
EL DÍA DE LA MANSION... FESTIVAL DE MAR DEL PLATA...  
EL HECHO Y EL COMENTARIO

Director: Roberto Pagés

**La Vereda de Enjrente**  
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

LOS HERMANOS COEN

FARGO

MIKE LEIGH  
SECRETOS Y MENTIRAS

LARS VON TRIER  
CONTRA VIENTO Y MARÍA

MILOS FORMAN  
LARRY FANT

TIM BURTON  
LA FELICIDAD DEL BARBECHA

Director: Roberto Pagés

**La Vereda de Enjrente**  
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

ADOLFO ARISTARAIN

MARTÍN (HACHE)

CINE GAY  
DESDE CANADÁ

VÉRTIGO EN 70MM  
DESDE SAN FRANCISCO

WOODY ALLEN  
DESDE NUEVA YORK

Director: Roberto Pagés

**La Vereda de Enjrente**  
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

WANG/AUSTER - KETTEL/HURT

HISTORIAS BREVES '97  
EL REGRESO

MARCO FERRERI  
SU MELIBRIS

Director: Roberto Pagés

**La Vereda de Enjrente**  
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

CLINT EASTWOOD

Poder Absoluto

TODOS SPIELBERG  
EL MUNDO PERDIDO

STEWART MITCHEUM  
MUERE UNA ÉPOCA

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

Director: Roberto Pagés

**La Vereda de Enjrente**  
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

GRACIADÍO  
UN FILM DE RAUL PERRONE

OTRO CINE ARGENTINO

ABEL FERRARA  
EL TENDRAL

JOHN SALES  
LONG SCEN

BRANAGH  
HOMER

GREENAWAY  
THE PELLOS ROCK

GRAFFIY DUNCE  
MARBLEN

Director: Roberto Pagés

**La Vereda de Enjrente**  
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

EL PLACER DE ESTAR CONTIGO

Emmanuelle Béart (Pony)

RIPSTEIN  
PROFUNDOS CARBONES

MILEWYCZ  
LA VIDA SEGUN MEBEL

JOHN WOO  
CONTRACHICA

CRAVEN  
SCREAM

JANE AUSTEN  
GUILLERMO SACCOMANDNO

MAX OPHELIS

FESTIVAL DE TORONTO

Director: Roberto Pagés

**Revista de Colección**

SI SU KIOSCO NO LA TIENE, PÍDALA A:

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

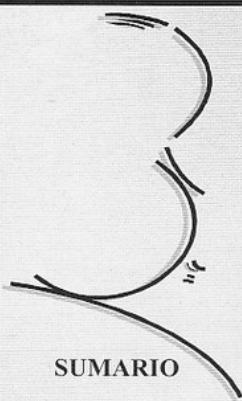
WEB: <http://www.vereda.com.ar>  
E-mail: [cinefilos@vereda.com.ar](mailto:cinefilos@vereda.com.ar)

**La Vereda de Enjrente** es una revista de **Hitch Publicaciones**, dirigida por **Roberto Pagés**. Asistente de dirección: **Guido Gabucci**. Con la colaboración de **Gustavo Costantini, Eduardo Rojas, Marisa Simon, Malena Mazzoni, Guido Gabucci, Pablo Ventura, Julio Orione, Soledad Isola, Pablo Valle, Nicolás Artusi, Daniel Castelo, Eduardo D. Plouchuk, Amparo Rocha Alonso, Verónica Chiarandini, Sandra Torlucci, María Inés Krimer, Antonio Palau y Viviana Gorbato**. Dibujos de **Raúl Perrone**. Fotografías por **Benjamín Ávila**. Traducciones de **Lorena Mazzoni**. Diagramada y compuesta por **Oscar Pagés**. Diseñada por **Oscar y Roberto Pagés** (Asistente: **Mariano Saracco**).

Impresa en: **Ronor S.R.L.** - 26 de Julio 192 - Bernal - Pcia. de Buenos Aires.  
Distribuida en Capital Federal por **SinFin** - Pichincha 180 - Cap. Fed. y **Jacqueline** - Salta 781 - Cap. Fed. - Interior: **DISA**  
Derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial sin autorización previa. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.  
Las notas firmadas representan la opinión de los autores.

Mario Bravo 658 - 2º "A" - (1175) Buenos Aires - Rep. Argentina - Teléfono/Fax: (54) (1) 862-9346  
Delegación Córdoba: Claudio de Arredondo 4395 - Bº V. Centenario - Tel: (54) (51) 81-3139 - Fax: (54) (51) 81-8208  
Internet: <http://www.vereda.com.ar> E-mail: [cinefilos@vereda.com.ar](mailto:cinefilos@vereda.com.ar)

ANIKA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas



## SUMARIO

<b>Evita, mamá...</b> - Editorial	3
<b>La canción de Carla</b>	
Crítica, por <i>Pablo Valle</i>	4
Nota, por <i>Guido Gabucci</i>	4
Debate, a cargo del <i>staff</i>	6
<b>Hasta la victoria siempre</b>	
Crítica, por <i>Roberto Pagés</i>	9
<b>Los ladrones</b>	
Crítica, por <i>Eduardo Rojas</i>	10
<b>Un día para recordar</b>	
Crítica, por <i>Daniel Castelo</i>	12
<b>Los cazadores</b>	
Crítica, por <i>Eduardo Plouchuk</i>	14
<b>El cine prohibido</b>	
Crítica, por <i>Pablo Valle</i>	15
<b>La boda de mi mejor amigo</b>	
Crítica, por <i>Guido Gabucci</i>	16
<b>El lado oscuro de la justicia</b>	
Comentario, por <i>Eduardo Rojas</i>	18
<b>El silencio de Oliver</b>	
Comentario, por <i>Daniel Castelo</i>	18
<b>Sobre <i>The Last Man Standing</i></b>	
Nota, por <i>Julio Orione</i>	19
<b>Festivales</b>	
Toronto, por <i>Gustavo Costantini</i>	20
Gramado, por <i>Roberto Pagés</i>	35
<b>Reportajes</b>	
Atom Egoan	23
David Cronenberg	24
<b>Werner Herzog</b>	
El ladrón..., por <i>Sandra Torlucci</i>	25
El gran..., por <i>V. Chiarandini</i>	26
Dibujo, por <i>Raúl Perrone</i>	27
<b>Notas</b>	
Cine de pueblo, por <i>Rocha Alonso</i>	28
Paraná, por <i>María Inés Krimer</i>	29
Olavarría, por <i>Rocha Alonso</i>	28
C. del Uruguay, por <i>E. Plouchuk</i>	30
25 de Mayo, por <i>Eduardo Rojas</i>	31
James Cameron, por <i>G. Gabucci</i>	32
Días sin huella, por <i>N. Artusi</i>	34
La conjura..., por <i>R. Tarruella</i>	36
Claude Sautet, por <i>Julio Orione</i>	37
<b>El Hecho y el Comentario</b>	37
<b>Lectores</b>	38
<b>Para coleccionar</b>	40

## Quizá, la razón de *La Vereda de Enfrente*

### EVITA, MAMÁ, HOLLYWOOD Y YO

Mi progenitora nació en una vieja fábrica-casa de la localidad de San Martín, en la provincia de Buenos Aires.

Siempre le sorprendió que hubiera números en la entrada de las habitaciones. Hasta que perdió la inocencia y se dio cuenta de que ese lugar donde mi abuelo había instalado dos telares había sido antes un prostíbulo.

Rubia, alta, sensible, mi mamá sorprendía por su elegancia y su porte. Era de esas mujeres imposibles de no mirar. A mí siempre me extrañó eso.

Toda mi infancia me la pasé intrigada preguntándome dónde había aprendido esos modales de reina. Podía ser la herencia de mi abuela, que había pertenecido antes de la Guerra a una familia judía y polaca bastante culta y aristocrática a comparación de la de mi abuelo, un simple obrero textil.

Pero no, el asunto no cerraba. Mi abuela era una señora muy amorosa, pero muy poco fashion con su delantal y sus agujas de tejer.

Leyendo a Manuel Puig y también las innumerables biografías de Evita, en especial la de Tomás Eloy Martínez, me di cuenta de dónde venía todo. Hollywood tenía la culpa. Seguramente, mi mamá como Evita se habrá pasado tardes frente al espejo copiando gestos y modales de las grandes divas.

Ir al cine con mi madre era todo un espectáculo en sí mismo. Otra que Woody Allen y *La rosa púrpura del Cairo* o *Broadway Danny Rose*. Mamá directamente se instalaba dentro de la pantalla. Ella era toda una actuación que después trasladaba a la vida real. Cuando mis amigos decían que mamá parecía Greta Garbo, nunca supieron hasta qué punto no se trataba de una metáfora.

A mamá, como Evita, la fábrica de sueños de Hollywood la subyugó. Obvio, que cada una la vivió a su manera. Evita se fue de Junín, se hizo actriz y después no encontró mejor escenario que el balcón de la Rosada y sus grasitas aclamándola.

Volveré y seré millones. Frase apócrifa, pero que Madonna convirtió en profética.

Quién se puede extrañar que Hollywood haya reconocido a Evita como su hija pródiga, si ella también había traspasado la pantalla como mi mamá. Claro, que mi progenitora como muchas compradoras de fantasías de Hollywood tiene poca chance de volver desde el más allá convertida en millones. Toda esa relación tan íntima con el cine en ella, se

dio de otra manera. Más parecida a *La rosa púrpura del Cairo*. O al homosexual que sueña con un mundo diferente en la cárcel.

¿Recuerdan cómo, cuando el preso político le reprocha sus fantasías, él le dice que si encuentra una manera diferente de salir de la celda que se lo diga? El homosexual de *El beso de la mujer araña* con su fantasía era mucho más realista que el preso político.


Todos estos recuerdos me los provocó un hallazgo inesperado. Me encontré en Internet con la revista *La Vereda de Enfrente*, íntegramente dedicada al cine. No se la pierdan. Es como para hacerse una panzada de todo: del cine comercial, del otro, de los viejos amores. Volver a ser joven y mirar embelesada la belleza gélida de Catherine Deneuve en *Belle de Jour*, la fantasía de una doble vida (prostituta-señora burguesa). O burlarse de la terrible Glenn Close de *Atracción fatal*.

Pobres hombres, los de Hollywood. Ya no quedan Rock Hudson que todo lo pueden... hasta morir de sida y ser consolado por Ronald Reagan en su lecho de muerte. Como señala, brillantemente, Roberto Pagés, en el sexo de los noventa los hombres son tan inútiles como Michael Douglas en *Atracción fatal*, *Acoso sexual* y *Bajos instintos*.

Los acosan las malas y las buenas. Ellas en el fondo les resuelven la vida. Pero *La Vereda de Enfrente* es también *Martín (Hache)*, el exilio y esa Argentina que siempre está entre Yabrán, Menem y la última de las utopías.

Como ven, estoy leyendo los números anteriores. El de este mes ya pronto lo van a poner en la web. Así como los principales estrenos que se renuevan semana a semana. O los mejores links de cine en la red.

La verdad que quiero compartir esta panzada que me voy a dar de buen cine. Tengo tan poco tiempo que no quiero llevarme chascos cuando vaya a enfretarme con la pantalla grande. Por eso, quiero que los lectores de *La Argentina Embrujada News* puedan contar desde ahora también en mis links a *La Vereda de Enfrente*. Toda la pasión por el cine.

Por mamá, por Evita, por Hollywood... y también por mí. 

**Viviana Gorbato**

www.microwarearg.com/gorbato

# LA CANCIÓN ES LA MISMA

por Pablo Valle

Ken Loach nació en Londres en 1936. Estudió derecho en Oxford. Fue actor y ayudante de dirección. En 1963 empezó a trabajar en la BBC, donde dirigió series y documentales. Su primer largometraje, *Pobre vaca (Poor Cow)*, de 1967, fue una de las tardías derivaciones del *free cinema* inglés, versión insular de la *nouvelle vague* francesa. En 1983 sufrió la censura gubernamental de una serie de documentales, *A Question of Leadership*. En general, los thatcherianos ochenta no le fueron muy propicios. En los noventa, en cambio, sus trabajos de ficción (*Agenda secreta*, *Riff-Raff*, *Raining*

*Stones, Tierra y libertad*) tuvieron un gran éxito, paralelo al de su colega y contemporáneo Stephen Frears, con el que tiene varios puntos en contacto, menos el de haber tentado suerte en Hollywood (con los relativamente pobres resultados conocidos).

No deja de ser asombroso y esperanzador asistir al trabajo de un tipo que no ha transado con las corrientes principales de la estética y la ideología de este fin de siglo, lo que *antes* se llamaba el "sistema", el *establishment*, la burguesía, el poder, etc. *La canción de Carla* es un bello ejemplo de esto, y un ejercicio sólido del más deliberado anacronismo: un relato ambientado en la Nicaragua de 1987, en la guerra "sucida" de la CIA y sus "contras" contra un pueblo revolucionario. Ni tan lejano para ser historia (como casi lo es el tema de *Tierra y libertad*, la Guerra Civil Española) ni tan cercano como para estar a la moda en algún ámbito posible.

## El blues de Carla

George maneja un autobús. Conduce vidas en medio de la rutina gris. Sin embargo, se permite ser diferente: puede bromear con una pasajera, ridiculizar a la autoridad y defender a una desconocida sorprendida sin su boleto. Su encuentro con Carla le hará ver el mundo con otros ojos.

La tarea que George llevará adelante será "conducir" a Carla hacia una zona de la que ésta quiere huir. Convertirse en su chofer y dejarla en destino. En esa tarea hay una entereza que emociona (en un momento alguien le pregunta que está dispuesto a hacer por ellos, por los nicaragüenses. Un par de escenas después lo vemos donando sangre. Con esa sencillez y eficacia Loach construye a sus personajes). En el dolor de Carla hay un desgarramiento primario, las huellas de haber rozado la esencia del mal.

*La canción de Carla* contiene dos viajes. Uno iniciático, de aprendizaje y descubrimiento. Es el de George y su llegada a un mundo diferente. Carla viaja hacia su pasado, intentando reconstruir su historia y curar las heridas. George es quien maneja en ese viaje de regreso. Es, también, el que logra que Carla se despoje de lo superfluo y se concentre en el motivo del regreso. Primero ofrece los regalos a los pasajeros de un colectivo y después se "olvida" una valija en un traspordo. Ese sutil despojamiento de lo accesorio va cargando a la película de belleza y emoción.

En el desprendimiento de George hay un gesto de una terrible soledad. Es una persona que ayuda a otra sin esperar nada a cambio. Y eso lo hace diferente. Como es diferente Loach al filmar esta película. Un artista total que sigue, solo, peleando contra el mundo.

Guido Gabucci

### Filmografía de Ken Loach

*Up the Junction* (1965)  
*Cathy Come Home* (1966)  
*Pobre vaca (Poor Cow)*, 1967)  
*Kes* (1969)  
*In Black and White* (1970)  
*Vida familiar (Family Life)*, 1971)  
*Days of Hope* (serie de TV, 1975)  
*The Price of Coal* (serie de TV, 1977)  
*Black Jack* (1980)  
*The Gamekeeper* (1980)  
*Look and Smiles* (1981)  
*Questions of Leadership* (serie de TV, 1983)  
*Fatherland* (1986)  
*Agenda secreta (Hidden Agenda)*, 1990)  
*Riff-Raff* (1991)  
*Como caídos del cielo (Raining Stones)*, 1993)  
*Ladybird, Ladybird* (1994)  
*Tierra y libertad (Land and Freedom)*, 1995)  
*La canción de Carla (Carla's Song)*, 1996)



Antes del primer beso en Escocia

Pese o gracias a esto mismo, *Carla's Song* se sostiene en dos firmes columnas: sensibilidad sin sentimentalismo y una cuidadosa planificación de cada detalle. La elaborada sencillez del relato no debe engañar, cada momento tiene su motivación y tendrá su repercusión en otro momento. (Al respecto, prefiero no ser redundante y remitir al lector al excelente debate entre los miembros de la redacción, reflejado en este mismo número.)

Anoto, sí, un elemento importante: el actor Robert Carlyle, George en *La canción...*, es también el protagonista de *Riff-Raff*. Si bien su extracción social parece más cercana a la clase media en decadencia de *Raining Stones*, su mera presencia enlaza fuertemente ambas películas (y, por esta última característica, las tres películas). En cierta forma, el obrero rebelde de *Riff-Raff* es el chofer rebelde de *La canción...*

Sin embargo, hay en Loach un cierto cambio estético. En *Agenda secreta*, *Riff-Raff*, *Raining Stones*, había una imagen distanciada, a veces hasta borrosa, mucho más cercana al documental, lo que les daba una paradójica fuerza incluso a ciertas escenas intimistas; pienso, por ejemplo, en el momento de *Raining...* en que la hija que trabaja le da un poco de plata al padre desocupado y él se pone a llorar cuando se queda a solas. (Beatriz Sarlo, en una nota de *Página/12*, hizo un interesante paralelismo entre *Riff-Raff* y *El juego de las lágrimas*, que se había estrenado para la misma época, claro que con más éxito. La primera salía favorecida,

precisamente por ese "realismo" casi de *non-fiction*.)

Ya en *Tierra y libertad* la imagen cambia un poco. Una foto más clara, una cámara más "quieta", situaciones que bordean lo melodramático (sobre un fondo de tesis que no renuncia a cierto esquematismo) socavan la estética anterior, más ortodoxamente brechtiana. Parece que Loach ha elegido profundizar en ciertas instancias comunicativas más directas; sus resultados, en términos emocionales, son evidentes. Se podría objetar (con ánimo contradictorio) que esta última elección se acerca peligrosamente al chantaje afectivo, al que Hollywood nos tiene acostumbrados. *La canción de Carla*, me apresuro a responderme a mí mismo, no es eso. No hay final feliz, no hay consolaciones fáciles ni conciencias tranquilas. Hoy por hoy, es mucho.

Parece que Loach ha vuelto, para filmar, dicen, una comedia, a la Glasgow extraordinariamente descrita en la primera mitad de *La canción...* Habrá que esperar, entonces, qué nueva propuesta nos depara este cineasta que sabe ser fiel a sí mismo sin repetirse y arriesgándose. Lo cual, en tiempos cambiantes, es la única forma de ser fiel a uno mismo. ✠

---

*Carla's Song*, Escocia/Nicaragua/Alemania, 1996. Dirigida por Ken Loach. Guión de Paul Laverty. Con Robert Carlyle, Oyanka Cabezas, Scott Glenn y Salvador Espinoza. Fotografía de Barry Ackroyd. Música de George Fenton. Distribuida por Líder.

# EL HOMBRE REBELDE

**LA PELÍCULA DE KEN LOACH  
GENERÓ SÓLO ELOGIOS DE CASI  
TODO EL STAFF. SIN EMBARGO,  
CONSIDERAMOS QUE UN DEBATE  
SOBRE CIERTOS HECHOS  
PUNTUALES PODRÍAN ENRIQUECER  
LA LECTURA DE UN FILM  
ADMIRABLE.**

**Plouchuk:** Coincidimos en que a todos nos gustó. Para buscar un elemento de polémica hay dos cuestiones que desde lo argumental pueden ser medianamente cuestionables. Una es el personaje de Scott Glenn: resulta un poco increíble pensar en un tipo que trabajaba para la CIA formando "contras" que, estando en Nicaragua, recién ahí se diese cuenta de las atrocidades de los contras, y que a partir de ahí cambiara de bando haciéndose pacifista y pasar a trabajar en una organización de derechos humanos, para paliar lo tremendo que estaba pasando. Otro elemento, no tan ideológico sino argumental, es el tema de Carla en Escocia. Al principio funciona como una especie de exiliada con el sandinismo en el poder, con lo cual el exilio sería un tanto traído de los pelos. Quizá, después, se pueda entender que el exilio de ella es voluntario y no es que esté corriendo de los contras sino de su propia historia.

**Rojas:** Creo que ambas cosas se enlazan en algo. Al personaje de Glenn le pasa lo mismo que a George, el protagonista. Cuando van al terreno, al lugar de los hechos, a la guerra, cambia su visión de las cosas. Glenn es de la CIA, que como la mayoría de ellos trabaja en una oficina, enseña las tácticas de contra-insurgencia pero como un empleado administrativo. Cuando "ve" lo que está haciendo pega la vuelta, el viraje. George, es curioso, es un cockney, un escocés proletario. No sabe en qué mundo vive, tiene ese provincianismo propio de los europeos para los cuales

el mundo son las cuatro manzanas donde él vive en Glasgow y nada más que eso. No sabe que existen otros tipos de la misma condición de él en otro lugar del mundo, no sabe de los sandinistas, de Somoza, no sabe ni que existe Nicaragua. Por el hecho "fortuito" de conocer a Carla y enamorarse va a ese otro lugar y cambia toda su visión del mundo. Vuelve sabiendo quién es, donde está ubicado, porque es un personaje con una rebeldía innata, no es un revolucionario. Es un rebelde. Hace cosas contra el sistema donde vive sin darse cuenta que lo hace, hasta esa escena notable de abandonar el recorrido del colectivo que maneja y subir a la punta del lago con Carla. Sin embargo, lo hace porque lo hace.

**Pagés:** Él puede no saber que existe otra gente de su misma condición social pero me parece que lleva en sí mismo un germen de rebeldía muy, muy notorio. Frente al poder, dentro del mundo de su trabajo, él siempre está en contra.

**Plouchuk:** Me parece que hay una diferencia cualitativa entre George y el ex agente de la CIA, desde lo ideológico. Glenn, por una cuestión de formación profesional, no puede desconocer qué coño estaba pasando. Sabe lo que son los contras, lo que estaba pasando en Nicaragua. Por su propio rol no puede desconocer esto.

**Rojas:** Yo insisto en que el hecho de estar en contacto con lo que está pasando es lo que a todos los personajes les cambia la vida. Además, hay una larga historia de agentes de la CIA que se dan vuelta, que sufren conversiones absolutas. Hay libros muy interesantes sobre esto y este personaje está en esa línea. Además, una de las cosas que más me interesa es cómo Loach, sin dogmatismos, muestra los dos mundos y cómo hay una identidad medio subterránea pese a la diferencia entre los pobres del primer y del tercer mundo, y cómo George termina dándose cuenta de cuál es su lugar en el mundo.

**Plouchuk:** Y también Carla.

**Rojas:** Lo curioso de Carla es que ella está en crisis permanente, con intentos de suicidio atribuidos a lo vivido en Nicaragua y, sin embargo, habría que ver, no sé, si no tiene que ver con que ella no está en su lugar, porque cuando vuelve a Nicaragua, a la guerra, al salvajismo, la actitud vital de ella cambia totalmente.

**Pagés:** Pero hay un momento en que Carla le dice a George de volver a Escocia, "vamos a casa" le dice ella, y George le contesta "ya estás en casa". Me parece que George, sin libros ni intelectualismos de por medio, es un tipo muy lúcido todo el tiempo. Ese paralelo que describe Guido en su recuadro, "El blues de Carla", donde él conduce personas en Glasgow y después hace lo mismo con Carla, la lleva a su casa y cuando ella quiere irse del horror de la guerra, de la muerte, y de ese viejo novio, Antonio, desfigurado, mudo, él le dice que ya está en casa. Además, George tiene conciencia de que él es el que no puede quedarse allí porque así como para Carla su casa es Nicaragua, para George su casa es Escocia. Nicaragua es una realidad ajena a él, digo culturalmente.

**Plouchuk:** Tampoco hay una cosa trágica en la separación final de ellos, es más bien festiva la última escena cuando a él le pasa a Scott Glenn la caricatura. Y también hay un encuentro entre los dos hombres, que al principio tenían una relación complicada.

**Pagés:** Porque George es muy observador y eso de la caricatura, que parece un chiste a Glenn, ya estaba en Glasgow cuando lo caricaturiza al inspector. Eso habla de un tipo que sabe mirar lo que está a su alrededor. Es más, él se da cuenta de que Carla sube al ómnibus sin pagar, no se le escapa. La mira por el espejo, se da cuenta pero la deja. En ese tipo de cosas él es permanentemente lúcido sobre su lugar en el mundo y sobre lo que lo rodea.

**Plouchuk:** Incluso en los supuestos olvidos de cuestiones menores también

se podría precisar esta lucidez. Por ejemplo, él es quien se olvida la maleta con algunos elementos del primer mundo que Carla trae para su familia.

**Pagés:** Se las olvida después de haber dicho varias veces para qué carajo lleva jabones.

**Plouchuk:** Como una forma de decir, bueno tenés que acercarte a éste, que es tu mundo, y todo esas cosas suntuarias y que son de otros mundos mejor que las dejés acá.

**Pagés:** Y hay otro dato ahí. George sabe para que sirve el jabón. Carla lo lleva como un presente del primer mundo a Nicaragua y cuando se rompe el jeep él dice jabón. Entonces sacan un jabón de regalo y arregla la pérdida de nafta, sella el tanque con jabón. Lo usa utilitariamente pero no como algo de valor.

**Gabucci:** A mi me interesaba, volviendo a lo que decía Plouchuk, cómo funciona ese personaje en relación con el de la hermana de George. Ella le da toda la explicación sobre los contras, sobre Nicaragua, de la revolución y de la guerra que hay. A George, en vez de aclararle las ideas, se le confunden. De forma simétrica, asiste a la misma explicación pero de alguien que tuvo poder y responsabilidad y la reacción de George es distinta. Me parece interesante esa última explicación comparándola con la primera.

**Ventura:** Es entendible lo de Scott Glenn. Si uno ve tipos que han peleado por la causa popular y ahora están convertidos a la causa de los que cagan al pueblo, me parece que el alma del hombre es compleja y puede darse al revés. Por ahí es más difícil o menos conocido pero que puede haber, seguro.

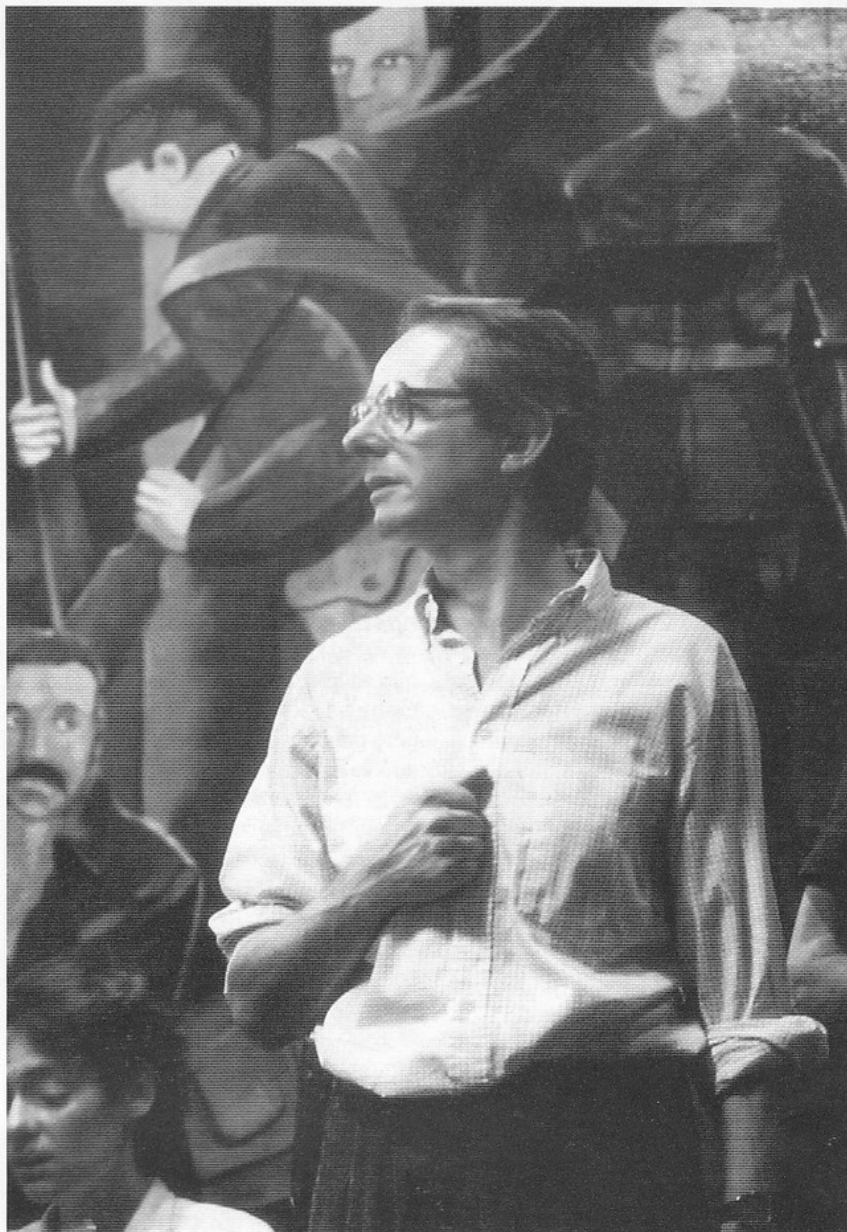
**Rojas:** Dentro de la película funciona. Al margen de toda la historia que hay de gente que se da vuelta, en la película funciona.

**Ventura:** Con todas las complejidades...

**Rojas:** Con las complejidades que el tipo tiene y que transmite tan bien Glenn.

**Orione:** En *Agenda secreta* y en *Tierra y libertad* siempre hay un tipo que se convierte. En *Tierra y libertad*, el comunista que luego se va con los anarquistas. En *Agenda secreta*, el cana que termina estando con los irlandeses. Es un tema de Loach permanente, una de sus cuestiones más importantes.

**Rojas:** Hay una cosa pequeña pero me parece significativa. George es escocés, no inglés, y ser escocés es ser una



Ken Loach, el anacrónico "absolutamente moderno", como pretendía Rimbaud

minoría, con una tradición independentista, no sé si libertaria, dentro de los escoceses. Esa escena del ómnibus subiendo al lago a mí me parece que tiene una connotación no muy marcada: habla del abuelo y está reviviendo una historia que lleva adentro, de luchas, de guerras, una historia tribal, legendaria. En todo caso es una cosa sugerida, no subrayada. Me parece una de las grandes escenas de la película.

**Pagés:** Hasta diría que, sacando que en Escocia hace frío y en Nicaragua calor, lo que hace George es llevarla a una geografía similar, porque Carla le ha regalado por agradecimiento una pinturita sobre Nicaragua donde se ven montañas. Entonces él, cuando desvía el ómnibus, la lleva a un lugar de

montañas y de lagos. La diferencia, como si fuese un reverso, es que en Nicaragua veremos un clima tropical y allí hace mucho frío, pero yo sentí que él, de alguna forma, la estaba llevando a su lugar, a su tierra, al lugar de ella, a un paisaje que tenía que ver con ella.

**Rojas:** Aparte él dice que en ese lugar se siente bien, que cuando quiere aclarar sus ideas va a ese lugar, a buscar calma. Es un punto panorámico, algo similar a lo que le pasa a Carla en Nicaragua.

**Pagés:** Y ahí se produce el primer encuentro amoroso, porque en un momento se cagan de frío, se van al ómnibus y es cuando se besan por primera vez. Es más: George dice de colocarse en la parte trasera del ómnibus, donde hace más calor -una

referencia primera al clima de Nicaragua-, y no me parece azaroso que te parezca una de las mejores escenas de la película. Es la mejor en términos significativos, porque la escena está en medio del principio, que es Glasgow, y del final, que es Nicaragua. En medio está esto donde Nicaragua y Escocia son la misma cosa.

**Ventura:** Además es muy conmovedor. La cara de él cuando ella canta la canción sobre Nicaragua dice "de esta mina no me puedo desprender ni a palos".

**Orione:** Yo siempre me preguntaba por qué me gustaban tanto las películas de Loach siendo que no me gusta nada su ideología. Y creo que, ahora, ustedes están apuntando a eso. Toma todo lo que fue el realismo socialista típico pero lo destruye por dentro. Cuenta una historia con una cabeza ideológica y un corazón absolutamente humano. Con eso arma una cosa que me desconcertaba y que ahora creo que estoy empezando a entender un poco más.

**Rojas:** Claro, en una película política, "tradicional", George hubiera tomado "conciencia" y se hubiera quedado a pelear con los sandinistas. Acá se vuelve, ese lugar no es para él. No hay ningún dogmatismo.

**Ventura:** Uno se imagina la misma película por Oliver Stone y sufre.

**Rojas:** Acordate de *Salvador*.

**Orione:** Me gustó mucho cómo cuenta Loach esta historia. Es una forma nueva en él, muy tajante, sin pararse a explicar nunca las motivaciones de los personajes: hacen lo que tienen que hacer y a otra cosa. Al principio, esto me puso nervioso, tanto como me resultó desagradable la piba, que al llegar a Nicaragua se transforma por completo, se hace realmente amorosa. Pero sobre esa forma de contar también me llamó la atención algo que Loach comparte con Sautet: incluye en algún momento de sus películas una fiesta. Es un corte especial, marca algo con eso, separa un rato a los personajes del accionar exclusivamente individual. Es algo que me atrae mucho y que me conmueve, que esté en dos directores tan alejados entre sí pero que me gustan tanto.

**Plouchuk:** Otra cosa interesante es el espíritu anárquico que en *Tierra y libertad* es mucho más evidente, acá es más, quizá, implícito. Otro lo hubiese hecho a George más comprometido políticamente, quizá un militante sindical, y las posturas rebeldes de

George son anárquicas, casi rozando la ideología de un lumpen. No le preocupa perder el laburo y tiene un espíritu muy anarquista y para nada dogmático o escolástico, hace la suya y es su forma de enfrentarse con el sistema.

**Pagés:** Tiene una respuesta significativa cuando está en problemas con la empresa de ómnibus. Le preguntan si no le interesa el trabajo y él dice lo necesito, que no es lo mismo que le interesa. Si dijera que le interesa hay una cosa de compromiso con ese laburo y no lo dice. Su respuesta es lo necesito, y su tono es como diciendo que no le hinchen las bolas, cosa que después, a lo largo de la película, se demuestra. Y en otro orden, qué se puede decir de una película así en esta época.

**Ventura:** Que es un cine que está en la trinchera, aguantando. Agazapado en medio de todo el tiroteo del otro cine que se hace.

**Gabucci:** Ideológicamente está claro, pero también estéticamente, en la forma que cuenta la película, la forma en que arma las historias, es un tipo casi único. Está ubicado en una zona que pocos se atreven.


**Rojas:** Es paralelo al personaje de George. Loach también se caga en todo. Se caga en la Historia, en la estética, hace lo que él quiere. Porque a quién le interesa ahora una película sobre el sandinismo y los contras. Todavía interesa menos que hacer una película sobre Fidel, por ejemplo, y sin embargo él la hace.

**Pagés:** A mí lo que me vuelve loco de este tipo es la construcción de su cine, en esa mezcla tan extraña de tener conciencia como espectador de estar viendo ficción y en el medio de la ficción tener la sensación de estar viendo un documental. En *Tierra y libertad* es notorio en la discusión sobre la reforma agraria, la división de tierras, acá es notorio arriba del camión, en otra escena maravillosa, y no se tiene la sensación de que eso sea ficción. Parece un grupo arriba de un camión, donde hay una cámara omnipresente que va registrando todo, y dentro de la misma escena los planos de Carla son disonantes con ese tono documental. Ahí la sensación es que sí es ficción, o sea que dentro de la misma escena hay un vaivén, de idas y vueltas, de la ficción a ese pseudo-documental, también notorio en *Riff-Raff* cuando los tipos están laburando. Parece que llevaron la cámara a una obra en construcción y

no se le hubiese avisado a los actores.

**Gabucci:** Me parece interesante cómo, en esa escena, están todos los personajes que viven la revolución hablando casi con slogans. Hablan de una forma que es casi un afiche, y Carla, al tener que traducirle a George lo que están diciendo, lentamente, muy sutilmente, se va emocionando y se pone a llorar sin decir una palabra, demostrando también los sufrimientos que tiene. No todo es festivo, no todo es ideal, también hay vidas e historias trágicas. En ese simple hecho de traducir, porque no dice ni una palabra de más, me parece que se demuestra la inteligencia notable de Loach.

**Orione:** Esto que dice Guido me hace pensar que todas las películas de Loach incluyen el tema del extranjero en alguna forma parecido a lo de Peter Weir. Digo, por ejemplo: el policía inglés en Irlanda de *Agenda secreta*, o en *Riff-Raff* el obrero escocés en Inglaterra, el voluntario inglés en España... Me parece que Loach marca con esto que no se trata sólo de los desposeídos por razones de clase, ese tópico fundamental del realismo socialista, sino también la cuestión del desarraigo, del extranjero, del que no encaja en la sociedad constituida desde ningún lado, así como el mismo Loach no encaja con el cine que se hace hoy. Y justamente *La canción de Carla* me parece que lleva esto a un nuevo nivel, al hacer un juego simétrico entre los desarraigados de Carla en Escocia y de George en Nicaragua (además del personaje de Glenn, otro desarraigado y para colmo renegado).

**Pagés:** Por mi parte, en la palabra traducir, que acaba de descubrir Guido, creo que está el secreto del film. ¿Qué más podemos decir? 

## CINÉFILOS

Una newsletter gratuita de  
La vereda de enfrente  
digital

RENOVACIÓN SEMANAL

Solicite su envío a la  
dirección:

[cinefilos@vereda.com.ar](mailto:cinefilos@vereda.com.ar)



## AFICHES

por Roberto Pagés

No estuvo errada *La Vereda de Enfrente* cuando decidió el reportaje a Juan Pablo Feinmann por el estreno de *Eva Perón*, en vez de a su director, Juan Carlos Desanzo. No porque Desanzo no haya hecho algún bodrio con Feinmann (*En retirada*, por ejemplo), sino porque era evidente que en el terreno del cine político el guionista le aportó el conocimiento, la enjundia y la pasión propios de alguien que durante muchos años le dedicó al tema horas de atención y pensamiento. Desanzo aportó lo suyo -oficio y, en ese caso, algún ramalazo de inspiración- y Esther Gorris, frente al papel de su vida, hizo el resto.

En *Hasta la victoria siempre* no está Feinmann, que sí estaba al comienzo en el proyecto (las razones de su eyección no interesan para el análisis), y Desanzo se encuentra con un guión,

por llamarlo de alguna manera, que no sólo repite todos los clichés del cine de propaganda política berreta, sino que se estructura -otra forma de decir- de la misma manera en que la Iglesia conservadora podría tolerar una biografía de Jesús.

Esto es: el film es un remedo turístico de la vida de Guevara, donde éste suelta en cada lugar -Bolivia, Argentina, Chile, Brasil, Guatemala, México, Cuba, un par de lugares más, otra vez Bolivia- frases extractadas de sus discursos y alguna bajada de línea ideológica light, como si la pretensión hubiese sido ofrecer un souvenir cultural, un poco más de eso que ya el capitalismo le puso nombre para vender: la chemanía. Así, el film se desbarranca entre bostezos por lo menos injustos para alguien que, como Guevara, hizo de su vida una pasión permanente.

Y esto es lo que más sorprende -a la vez que indigna- de este producto oportunista. Mientras el Che

fue, sin dudas, alguien que jamás escabulló el cuerpo, persona que construyó su propio personaje de leyenda haciendo de las vísceras y de la sangre, propia y ajena, su propia razón de ser (en una época que no admitía el escamoteo o la huida intelectual: quien pensaba, o pensaba distinto, moría), la película de Desanzo se detiene antes de empezar ese recorrido pasional, donde el

sufrimiento de la carne (como en Jesús) es consecuencia natural del oprobio previo, el mismo que hoy le sigue endilgando, por ejemplo, el doctor Grondona cuando afirma, increíble, miserablemente, que Guevara fracasó en todo, o cuando Menem, ese enano moral, manda imprimir una estampilla porque siempre conviene ser fashion cuando llegan las elecciones.

Y si los discursos de Guevara son disminuidos

por la pasividad lamentable del actor Vasco (acompañado en su pobreza por los demás actores), peor es el asunto cuando Desanzo intenta una imagen dramática que se valga por sí misma. La escena de Guevara niño, subiendo empecinado un montículo frente a los gritos de los mayores, como señal de una voluntad que sólo se detiene cuando el sol lo enmarca y, presuntamente, lo engrandece, tiene destino de poster o de afiche con frase ad-hoc en algún kiosco de Buenos Aires. Es entonces cuando versos de Homero Expósito pueden presentársele al espectador veterano: "Cruel en el cartel, la propaganda manda cruel en el cartel... dan ganas de balearse en un rincón".



*Símbolo de un naufragio cinematográfico*

Argentina, 1997. Dirigida por Juan Carlos Desanzo. Guión de Martín Salinas. Con Alfredo Vasco, Orestes Pérez, Marcos Schuler, Simón Andreu, Antonio Gamero, María Isabel Díaz y Blanca Rosa Blanco. Fotografía de Juan Amorós Andreu. Música de Frank Fernández.

## PÁLIDO FUEGO

por Eduardo Rojas

Un chico mira desde lo alto de la escalera cómo un grupo de hombres introduce en la casa el cadáver de su padre. La visión de Justin (el chico) es sesgada, cenital, los ojos son fríos, de adulto; su relato de los hechos también es frío y detallista.

Un hombre, su tío Alex (Daniel Auteuil), un policía hermano de Iván -el muerto-, viaja por el paisaje helado en busca de la casa paterna donde yace el cadáver de su hermano. Lo acompaña Juliette (Laurence Cote), una joven de aspecto andrógino. Juliette ha sido amante de Iván y ahora lo es también, y simultáneamente, de Alex y de Marie (Catherine Deneuve), su profesora. El relato de Téchiné avanza y retrocede a medida en que el lugar del relator es tomado por Justin, Alex o Marie. Todos confluyen en un lugar físico y en un tiempo preciso: la casa de campo cubierta por la nieve en donde velan a Iván, y en donde vela y gobierna el padre de ambos, jefe de la banda de ladrones de automóviles que integraba Iván, muerto en un tiroteo durante un robo. El padre, que parece ocupar un lugar menor en el desarrollo de la historia, es, más que un jefe, un dios implacable, el

verdadero eje alrededor del cual giran los demás protagonistas.

Como en la mayoría de las películas de Téchiné (*Las hermanas Brontë*, *Hotel des Ameriques*, *Mi estación preferida*) hay en *Los ladrones* un grupo de gente cuyos vínculos, más que familiares, rozan lo tribal. Dentro de ese grupo se tejen relaciones cambiantes y ambigüas en donde el incesto y la homosexualidad, latentes o explícitos, tienen un lugar más importante en el desarrollo dramático que la heterosexualidad. Ese elemento no es anecdótico porque de esa manera sus personajes (y ello es notorio en *Los ladrones*) no salen del ámbito grupal que los contiene. Alex y Juliette, Iván y Marie, Justin y Jimmy (hermano de Juliette e integrante de la banda), viven pasiones soterradas, sepultadas bajo capas de hielo como el que cubre el paisaje de la casa paterna. Justin esconde bajo la nieve el revólver de su padre (como un preanuncio de la vida que ha elegido para su futuro entre las opciones que se le presentan: el odiado tío policía y el padre delincuente, apasionado pero muerto). Sus ojos enormes, permanentemente abiertos,

desmenuzan, hasta el menor detalle, las vidas de ese grupo familiar. Como todos los personajes "fríos" de la película, parece ver y comprender cada cosa, aun el futuro que le espera. Simétricamente, su padre, que lo ha visto todo con los ojos de la pasión, muere con un balazo en el ojo.

Aquella distinción (groseramente, los personajes "fríos" y los "apasionados") es esencial y aparece reiteradamente en Téchiné. En *Los ladrones*, Alex, Jimmy, Justin y fundamentalmente el padre, supremo sacerdote que sacrifica a sus hijos en el altar de la conservación del orden grupal, son gélidos y maquinales. Otros, en cambio, son pasionales, desbordados (Iván, Marie y, aparentemente, Juliette). Su conducta fuerza

Catherine, una abuela enamorada y lesbiana





*Auteuil y Deneuve miden sus preferencias sexuales*

los límites del grupo y tiene, casi siempre, un resultado: la muerte; ya sea por mano propia, como Marie, o enfrentándose con la ley -la otra, la de la sociedad- como Iván.

En este mundo de hielo perpetuo y fuego contenido, toda pasión es mirada con sospecha, toda forma de prolongar la vida es un riesgo peor que la muerte. No obstante, el hielo y el fuego se unen a veces como una tempestad imposible. Para unos, sentir, consumirse en el calor interno, en el amor, salir de sí mismos, es el peligro supremo porque significa incorporarse a ese mundo invernal, ingresar a la muerte verdadera. Sobrevivir, paradójicamente, es vivir en un mundo muerto. Alex, al principio, coge con Juliette como cumpliendo una simple función higiénica, los dos vestidos; Alex odia el contacto con la piel humana, se baña antes y después, goza con el sexo anal, sin riesgo de reproducirse ("Traer un hijo a este mundo es cosa de locos", dice a Iván. "¿Locos? Es la vida, simplemente", le contesta éste). Sin embargo, la figura ambigua de Juliette le acercará el peligro del amor poniendo en juego su rigidez y hasta su sexualidad. Repite, así, la historia de Marie, una abuela que

tardíamente -la imagen apolínea de Deneuve- descubre con Juliette su bisexualidad.

Juliette oscila entre unos y otros (¿Es su aspecto de efebo lo que atrae tanto a Alex como a Marie?), en tanto los angustia con sus tentativas de suicidio; sin embargo, quien se mata es Marie. Juliette, finalmente, sale del grupo y elige una vida "normal" lejos de unos y otros. Su hermano Jimmy, otro de los "fríos", deposita su pasión en el robo de autos y cuida de Juliette con celo incestuoso ("no cogés nunca" le dice ella, e inmediatamente él, desnudo, la derriba y se acuesta sobre ella para salvarla de uno de sus intentos de suicidio).

Jimmy y el padre están aliados en la custodia del orden, en el grupo, y más allá de éste Jimmy propone al padre extender su "negocio" a los países del este, un nuevo territorio para el delito. En el siglo XIX los últimos coletazos del romanticismo traían a Drácula -el mal, la muerte- desde los helados territorios del este. En *Los ladrones*, el invierno y la muerte invierten el recorrido: con el fin del milenio es occidente el que va a llevar su cultura muerta a las tierras vírgenes del este.

Como el fuego y el hielo que luchan permanentemente en el paisaje y en los protagonistas, el relato de Téchiné lucha y se resiste a entregarse a alguno de sus extremos: el de la belleza formal en donde lo aguarda el Panteón de la Academia, el de la pura explosión dionisiaca que su temperamento no le permite. El resultado es una permanente y bella tensión entre un mundo sombrío que se resiste a reconocerse muerto, el del padre represor de los sentidos y sentimientos; y otro en donde porfiadamente persiste lo vivo, que aflora espontánea e incontroladamente dentro de cada uno, como el fuego que, aun pálido, sobrevive debajo del hielo. ❦

*Les voleurs, Francia, 1996. Dirigida por André Téchiné. Guión de Téchiné, Gilles Taurand, con la colaboración de Michel Alexandre y Pascal Bonitzer. Con Catherine Deneuve, Daniel Auteuil, Laurence Côte y Fabienne Babe. Fotografía de Jeanne Lapoirie. Música de Philippe Sarde. Distribuida por Reco Distribuidora.*

ANTES Y DESPUÉS  
DEL CINE

CINEMA



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

Santa Fe y Callao  
Buenos Aires

## SOÑAR, SOÑAR (CON EL CINE)

por Daniel Castelo

No son pocas las veces que uno ha salido a las corridas de una sala de cine, o ha optado por arrojar contra el televisor algún zapato, ante la presencia en la pantalla de ese desfile de tics a los que algunos egresados con honores del Actor's Studio nos tienen acostumbrados.

Las características y los elementos que componen a *Un día para recordar* son aquellos que nos hacen pensar, antes de ingresar a la sala, que "se viene la gran catarata de obviedades". Un ejemplo claro que sustenta esta afirmación es la horrenda sobreactuación de Al Pacino en la remake de *Perfume de mujer*, donde el actor desplegó un catálogo inaudito de exageraciones, alimentadas, para colmo, por una pésima y genuflexa dirección, siempre a la orden del nunca extinto sistema de estrellas.

### Pero...

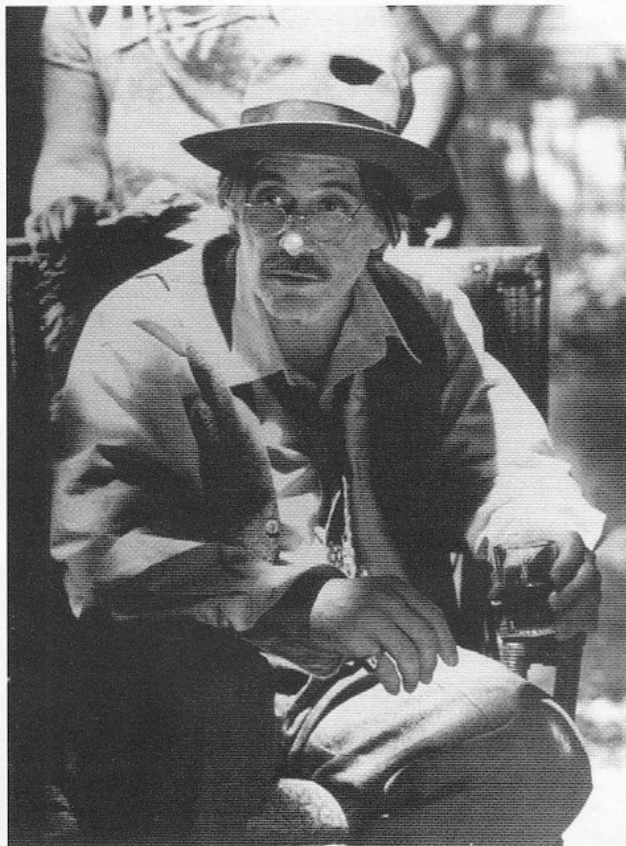
La primera sorpresa en *Un día para recordar* son los títulos de crédito, ya que los mismos tienen como fondo una selección de imágenes del Hollywood en blanco y negro, que insinúan una época que luego se confirma con el relato: la depresión americana de los años '30. En medio de esa crisis, en Filadelfia, se instala una nueva sala de cine a la que Gennaro quiere ir el día mismo de su inauguración. Gennaro es nieto de Gitano Sabatoni (Al Pacino), un anciano que asegura que morirá ese mismo día, y que su nieto, si lo espera y está con él en ese instante, obtendrá los veinticinco

centavos que necesita para ir al cine.

Hasta aquí el relato está envuelto en cierto tufillo necrófilo que puede resultar chocante. El director James Foley no es un hombre de grandes herramientas cinematográficas, hecho que quedó registrado en su primer film, ese esperpento llamado *¿Quién es esa*

*chica?*, pero con el transcurso de la trama, la cámara que sigue al infante cinéfilo y la que reposa junto al abuelo/Pacino hacen sospechar que Foley tomó el buen camino.

Esas cámaras mencionadas, una de planos reposados y la otra acompañando los andares de Gennaro, muestran, sin caer en lugares comunes, dos mundos distintos, dos formas de vivir un presente complejo como el de aquellos años. La visión de Gennaro es la de un chico sin responsabilidades, con una madre que le hace la comida y un abuelo que le cuenta historias. El punto de vista de Gitano no está del todo alejado del de su nieto, ya que representa el de alguien que está a punto de dejar todo y que al mismo tiempo no le im-



*Al Pacino, de viejo, cada vez mejor*

porta nada, salvo resguardar su buen nombre ante su nieto y ante la mujer que engañó de joven y de la que nunca se olvidó (excelente la escena del niño pidiéndole disculpas a la anciana en nombre de su abuelo).

En cuanto a lo referido en los primeros párrafos, una nueva sorpresa (y la más grata por cierto) espera, ya que Al Pacino parece haber comprendido que tics y

obviedades no son los mejores elementos a la hora de la composición de un personaje. El abuelo que encarna en este film es una persona creíble, recostado sobre una silla en el jardín de una casa de la que parece nunca haber salido, a la vez que demuestra el aburrimiento propio de alguien a quien le importa poco lo que vaya a pasar, siempre y cuando pase pronto.

### Géneros bien cortados


Es interesante la selección de géneros que hace Foley a la hora de recordar al Hollywood de antaño. Más allá de la mixtura de estilos presente en el film (y en el 99 % de los que se estrenan hoy en día) hay un pequeño homenaje a tres géneros en particular: el drama (el más obvio, ya que el mismo film se encuadra en este grupo), la comedia, y el cine de terror.

La comedia se da en un momento muy bien logrado, durante el encuentro de dos ceremonias religiosas diametralmente opuestas en su significado. El lugar elegido es la puerta de la iglesia del pueblo, donde se cruza un desfile fúnebre (con personajes salidos de otro género, el cine de gánsters) con el arribo de una pareja de novios dispuesta a casarse. Gennaro es el espectador privilegiado de esta escena, simbolizando un fuera de campo visible, que participa de la situación pero que al mismo tiempo se mantiene alejado.

El género del terror puede palpase brevemente,

aunque en el momento de su aparición no pueda ignorárselo. El protagonista, en busca de las monedas que le permitan costear su entrada de cine, decide, junto a un amigo, ayudar a una mujer a limpiar un sótano. Lo inesperado, como en el cine homenajeado, llega cuando los dos chicos se encuentran con el cuerpo de la mujer colgando de una soga. Este momento quizá hubiera podido formar parte del contexto "normal" del drama, si no hubiera sido por el trabajo de luces y sombras que lo envuelve.

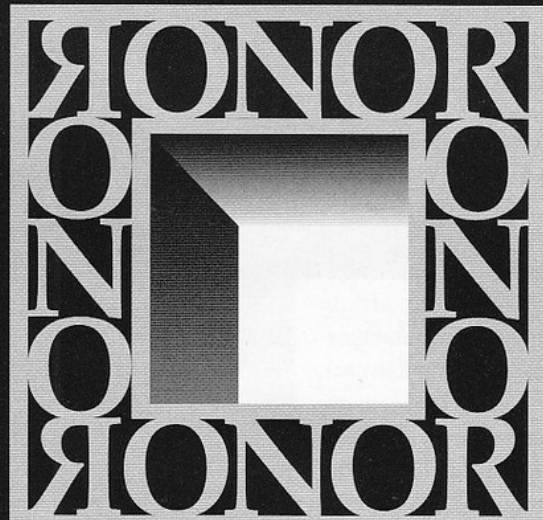
### Conclusión (muy breve)

Sin duda alguna esta película no será tenida en cuenta por los grandes medios cuando llegue la hora de hacer una infografía sobre lo más destacado de Al Pacino. Es probable que tampoco cuente en el momento de buscar candidatos para los premios Oscar. Lo seguro, y los responsables del film lo saben bien (y si no deberían saberlo), es que *Un día...* será un buen punto de referencia para los que gustamos de historias bien construidas, de personajes con carne y sangre creíbles, y de pequeños momentos que da gusto compartir. En definitiva, una referencia de eso que no nos resignamos a perder: el buen cine. 

---

*Two Bits, EE.UU., 1995. Dirigida por James Foley. Guión de Joseph Stefano. Con Al Pacino, Jerry Barone, Mary Elizabeth Mastrantonio y Andy Romano. Fotografía de Juan Ruiz Anchía. Música de Carter Burwell. Distribuida por Líder Films.*

*Trabajando hoy con la tecnología del futuro*



**ARTES GRAFICAS RONOR**

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

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

# DESENCUENTROS

por Eduardo D. Plouchuk

Es cuanto menos interesante un film que como *Los Cazadores* nos lega más incógnitas que certezas, interrogantes en lugar de respuestas.

Los cazadores ilegales son perseguidos por Erik (Rolf Lassgard), un sólido personaje -en todo sentido- heredero, al igual que su hermano Leif, del espíritu trágico de las sagas nórdicas, estado del alma que debiera anular cualquier sospecha de remedo del cine de género norteamericano.

Decir que es un thriller y esbozar la síntesis argumental resultará una obviedad para quien la haya visto, y no aportará nada a quien no la vio.

Afirmar que, cual palimpsesto, es también un western, tal vez coincida con la apreciación de los dichosos espectadores de esta película y seguirá sin decirle nada a las huestes de desdichados.

A los infinitos velos que resguardan el núcleo del film, podemos quitarle el de la puesta operística (también es una ópera más allá de las referencias explícitas del personaje de Leif) y el velo de Tragedia que exhuma por los infinitos poros de su superficie.

Es un film con piel, vísceras sangrantes, puñetazos tirados a ciegas, certeros y fallidos al mismo tiempo. Ambivalente.

Es una historia de amores y pasiones desencontradas.

Es una relectura de *Twin Peaks*, de David Lynch. Comparte temas con *Los Ladrones*, de Téchiné, estrenada recientemente.

Podríamos pensar que algo cambia en ese pueblito montañoso al regreso de Erik, algo sucede en ese sitio que vincula, siguiendo la mejor tradición cinéfila, a este film con el universo de *Los Pájaros*, de Hitchcock. Hay un nexo que une a "los pájaros" del maestro con el pez que escapa del anzuelo de Erik, con "Zorro", el can de Leif, y hasta con Ove (hermanastro de Erik), quien ocupa incidentalmente el lugar oracular en esta tragedia.

Y si de entrecruzamientos se trata debemos mencionar a *Los imperdonables*, de Clint Eastwood, y a la saga de Harry Callaghan del mismo actor-director; y ya subidos al tren de la libre asociación podemos vincular extra-cinematográficamente uno de los dilemas que propone *Los Cazadores* con un fragmento del reportaje a Julio Bárbaro realizado por *Página 12* el 5 de octubre último.



*Los Cazadores* es todo esto que mencionamos y algo más. Seguiría siendo un gran film si no existiesen las películas anteriormente citadas, o la Tragedia Clásica o las sagas nórdicas, y con más razón si no existiese Julio Bárbaro, claro está. Es una obra autotélica.

Por eso de la polisemia podemos parafrasear el epílogo de una vieja serie de TV: "hay millones de historias (lecturas) en la ciudad desnuda, ésta ha sido sólo una de ellas".

*Jägarna, Suecia. 1996. Escrita y dirigida por Kjell Sundvall. Con Rolf Lassgard, Lennart Jähkel, Jarno Mäkinen, Rolf Degerlund, Göran Forsmark, Thomas Hedengran. Fotografía de Kjell Lagerroos. Música: fragmentos de G. Puccini, S. Barber y C. Frank. Montaje de Darek Hodor. Edición en video: Transeuropa, Colección El Ojo del Cine.*

## CENSORES (SIEMPRE UN GIL ESTÁ EN LA COLA)

por Pablo Valle

La colección El Ojo del Cine ha editado recientemente este documental de montaje, cuyo tema más explícito es la *representación* de los homosexuales y de la homosexualidad en el cine de Hollywood. Se trata de un recorrido-balance histórico que parte desde cierta liberalidad en el cine mudo y el primer sonoro, pasando por los años de censura y código Hays, hasta culminar con una nueva etapa, la actualidad, en la que un moderado optimismo no oculta renovados interrogantes.

Dado el principio del que parte el filme, en el ámbito temático definido más arriba, sería injusto reprocharle lo que no hace porque nunca se lo propuso: enfocar otras


*Rock Hudson, homosexual obligado a ser ídolo de las mujeres*



cinematografías que pudieran contrastarse (o no) con la norteamericana; definir con más precisión lo que se entiende por homosexualidad (Foucault habría tenido que decir mucho sobre esto) y, sobre todo, por representación; esto, desde el punto de vista ideológico-estético. No había espacio, por supuesto, para una tesis teórica, pero uno se queda con ganas de profundizar en algo que el filme apenas roza: cómo los discursos (entre los cuales está el cine, aunque no tan en primer plano como muchos entrevistados dicen) conforman las identidades sociales y personales, si es que esta distinción tiene sentido.

En lo suyo, dentro de los límites que se traza a sí misma, la película es fascinante y no puede dejar a nadie indiferente, porque no sólo interpela el mero saber cinéfilo del espectador, sino que cuestiona su ser-en-el-mundo, nada menos que desde la impronta de la sexualidad y lo que ella produce en los esquemas perceptivos.

Porque, en definitiva, el “tema” es qué *se ve* en un filme: “Nadie ve la misma película”, dice uno de los entrevistados. La particular estratificación de las sociedades occidentales (en este caso, la que pasa por la identidad y la opción sexual) genera fenómenos comunicacionales específicos: lecturas entre líneas, sesgadas (que para otros pueden ser “aberrantes”, tecnicismo semiótico que en este contexto adquiere un doble sentido), subcódigos y subtextos, etc. Como explican constantemente los entrevistados, ellos veían en las películas clásicas de Hollywood lo que querían ver, y en muchos casos lo que ciertos autores o actores habían querido poner pero el público “mayoritario” no podía (*o no quería*) percibir. Sin mencionar a los censores, nuevamente burlados en su “buena fe”, pobres imbéciles.

*The Celluloid Closet* (palabra que hace referencia al ocultamiento o la latencia del ser *gay* en una sociedad que lo rechaza) no es un documental de montaje más, y su visión puede resultar saludablemente incómoda, lo que siempre es bienvenido, o debería serlo. 

*The Celluloid Closet, EE. UU., 1995. Documental dirigido por Rob Epstein y Jeffrey Friedman. Narración por Lily Tomlin. Edición en video: Transeuropa, Colección El Ojo del Cine.*

## CON LAS PEORES INTENCIONES

por Guido Gabucci



Hay un axioma instalado en la crítica oficial. En él se afirma que Hollywood es una especie de vampiro que chupa el talento de directores provenientes de todas partes del mundo. Según esta curiosa visión lo valioso de la obra de un artista está en su país de origen y no en su estadía en el sistema industrial americano. Hay docenas de ejemplos que desmienten esta creencia. Uno a mano es el de P. J. Hogan. Director de una mediocre ópera prima (*El casamiento de Muriel*), desembarcó en los Estados Unidos para hacerse cargo de una producción con estrellas y elevado presupuesto, *La boda de mi mejor amigo*, que marca una nueva incursión en la comedia romántica con interesantes conexiones con el período clásico del género.

Hogan vuelve a transitar por las historias de mujeres que quieren casarse. La diferencia es que *Muriel* era débil y un poco tonta. El casamiento es un (falso) salvavidas. Julianne (Julia Roberts), en cambio, es cínica. Reniega de algunos valores y está confundida. Vuelve sobre sus pasos, se siente celosa y enojada. Es una deliciosa criatura enjaulada que se decide a atacar.

Lo primero que interesa de este personaje son sus intenciones: hacer el mal, destruir la perfección del amor. Esa oscuridad le da volumen y hace funcionar a toda la historia, la pone en marcha. Por otro lado, esa sutil tarea que le lle-




va tiempo y paciencia es conocida solamente por los espectadores (y por su amigo/consejero George). Nosotros somos los cómplices-voyeurs que espiamos sus acciones y consecuencias. Esta es una diferencia esencial con las últimas producciones del género. Solamente en *French Kiss* asistíamos a un relato similar (novia despechada que se decide a recuperar a su hombre), pero la coincidencia más fuerte es con la notable e injustamente ignorada *Adictos al amor*. Ahí surge la venganza, el odio, la necesidad de hacer mal. *La boda...* tiene un escenario inquietante: todo sucede tres días antes del casamiento. Esa concentración de tiempo y espacio es otro de los grandes aciertos de Hogan. Comprimir el relato hasta que explote, aumentar la tensión y que la risa aparezca todo el tiempo. Sentir un vértigo embriagador. Sentir, siempre, que algo puede fallar.

Ese manejo de los tiempos de la comedia (inexistente en la bobalicona *El casamiento de Muriel*) es sorprendente y descubre a un realizador que se suma al género con una fascinante película.

Un tercer vértice en el que se sostiene el relato es George (Rupert Everett). Personaje secundario, amigo de Julianne, gay y falso novio para provocar los celos del hombre amado. Sus intervenciones le dan una velocidad a la película que hace tiempo no se ve. Comedia en estado puro. Diálogos que no se dicen sino que casi se disparan, y despliegue físico. La secuencia de la iglesia, con la presentación de George,

es uno de los momentos más graciosos de los últimos años. Una suma de gritos, mentiras y tocadas de culo que van a un ritmo que nos hace extrañar un poco menos a los maestros del género.

El acierto final de Hogan es haber recuperado a Roberts para la comedia después de varios pasos en falso. Su personaje está construido desde el modelo clásico: torpeza física, rapidez en las respuestas y un encanto arrollador. El film gira invariablemente sobre ella y su rostro. Es interesante que Julianne tenga conciencia de lo que está haciendo. En un momento dice "yo soy la mala" y ese reconocimiento le agrega complejidad a su comportamiento. Esa imposibilidad de detenerse hace que la narración se crispe, que todo funcione como un embudo en donde se concentran todos los personajes.

Lo fascinante de Hollywood sigue siendo su capacidad de perpetuarse. De contar con un pasado que es tomado en cuenta y reelaborarlo. Por encima de las recetas, las imitaciones y las torpezas hay directores que todavía confían en las historias. Hogan es uno de ellos y esta película logra que esperemos que sea el primer paso de un largo recorrido. 

---

*My best friend's wedding, EE.UU., 1997. Dirigida por P.J.Hogan. Guión de Ronald Bass. Con Julia Roberts, Dermont Mulroney, Cameron Diaz, Rupert Everett y Philip Bosco. Fotografía de Lazlo Kovacs. Música de James Newton Howard. Distribuida por Columbia*

## LA MOVHOLA

un programa de  
Lilian Kovalenko

FM Clásica  
(97.5)

Lunes a Viernes  
18:30 Hs

[www.vereda.com.ar](http://www.vereda.com.ar)

## La Vereda de Enfrente virtual

Hace seis meses ya que **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](mailto:cinefilos@vereda.com.ar).

## COMENTARIOS


### CUARENTA BALCONES



*El lado oscuro de la justicia  
(Night Falls on Manhattan)  
E.E.UU., 1996.*

*Escrita y dirigida por Sidney Lumet. Basado en Tainted Evidence, de Robert Daley. Con Andy García, Richard Dreyfuss, Lena Olin y Ian Holm. Fotografía de David Watkin. Música de Mark Isham. Distribuida por BMG.*

Sidney Lumet es uno de esos directores a los que, equivocadamente, se suele llamar "artesanos". En casos como este, la palabra "artesanía" poco tiene que ver con la habilidad y el detalle transformador de la materia; más bien disimula la falta de ideas y la uniformidad para relatar historias. *El lado oscuro...* es un buen ejemplo de este equívoco; una película más de denuncia de la corrupción policial desperdigada en varias historias paralelas que se bifurcan y se pierden sin encontrar nunca un centro, una mirada unificadora que les dé un sentido: el joven fiscal idealista, Sean Casey (Andy García) que enfrenta al mismo tiempo a los narcotraficantes y a los policías corruptos. El dilema moral de Casey y su padre policía (Ian Holm); la historia de amor con la abogada rival (Lena Olin), forzada y resuelta a las apuradas; el enfrentamiento con el abogado progre (Richard Dreyfuss), caracterizado groseramente como el famoso Allan Dershowitz. Lumet mezcla todas las líneas del relato sin comprometerse, igualándolos con la misma vara minúscula con que ve la vida. El resultado es falsamente tranquilizador y justifica en su amoralidad lo que pretende condenar.

Cuarenta películas hay en la filmografía de Sidney Lumet. Una sucesión de denuncias, juicios, transcripciones de obras prestigiosas, alguna comedia. Todas, salvo alguna modesta excepción, vertidas con la misma modorra artística. Parafraseando a Fernández Moreno podemos decir de su carrera: cuarenta balcones y ninguna flor. 

**Rojas**

### DI NÚBILA PRESENTA




*El silencio de Oliver  
(Hollow Reed)*

*Gran Bretaña. 1995.  
Dirigida por Angela Pope.  
Guión de Paula Milne.  
Con Sam Bould, Martin Donovan,  
Joely Richardson y Jason Fleming.  
Fotografía de Remi Adefarasin.  
Música de Anne Dudley.  
Distribuida por Eurocine S.A.*

El género dramático, baluarte indiscutible del cine americano, ha ido ramificándose con el transcurso de los años hasta llegar a niveles impensables. Uno de esos sub-géneros es el cine de enfermedades, mujeres golpeadas, hombres violados y niños maltratados, entre otras malas yerbas. Quizás como una forma de devolverle a Gran Bretaña su colonización pasada, estas nuevas temáticas cruzaron el océano y desembarcaron en las cabezas de los directores ingleses y, vía distribución industrial, llegan a nuestras violentadas pantallas.

*El silencio de Oliver* es un producto que bien podría haber engrosado la lista de films del ciclo televisivo de antaño, *La película de la semana*, donde don Domingo Di Núbila nos proponía diversas historias para indigestarse mientras comíamos frente al televisor.

Oliver vive con su madre divorciada, que a su vez tiene como concubino a un tipo de carácter violento (obvio sospechoso). El padre del protagonista es gay (a falta de ideas embrollemos la historia) y, además, tiene problemas de convivencia con su pareja. Al promediar el relato, se llega a un pleito por la tenencia de Oliver, y es aquí donde comienzan a desfilar abogados y escenas de juicio, que desvían la película hacia un estilo híbrido que, eso sí, algunos directores saben manejar. Algunos.

Es extraño lo que sucede con el niño Sam Bould, elegido para el rol principal, ya que logra con su silencio (incómodo por momentos) transmitir ligeros visos de credibilidad a lo que se ve en pantalla, cosa que ninguno de sus compañeros de rodaje consigue, quizá inmersos en la "composición" de hombres golpeadores, gays y mujeres histéricas. 

**Castelo**



Sobre *The Last Man Standing*,  
de Walter Hill

## GESTOS

Suave, la mano de Bruce Willis acaricia el ala del sombrero y del espejo emerge brumoso el rostro pálido del samurai, listo para enfrentar una vez más su destino: ¿quién será el último que quedará en pie?

En simultánea, a través del conciso gesto, Walter Hill junta en la punta de los dedos del pistolero "John Smith" a Melville y Kurosawa, los dos gigantes que inspiran un film exquisito.

Inmediatamente después, el retrato del general Custer y una escena de combate entre soldados de la Unión y pieles rojas.

En tres tomas, sin palabras, Hill dibuja la mítica historia del mundo, contada a través de la gesta del héroe que enfrenta y vence a turbas de villanos.

Antes, al empezar el relato, el gesto había sido decisivo: la botella que al girar azarosa sobre el suelo polvoriento indicó al proscrito hacia dónde dirigir sus pasos en la encrucijada.

Y los gestos acompañan y definen cada instancia. El alguacil que acerca un par de pistolas a quien no debe. Una oreja cortada porque su dueña tiene una boca demasiado abierta. El mafioso que insulta gesticulando. El alguacil que homenajea con un papirotazo en el ala del sombrero. Ojos que indican dónde está escondido el enemigo. Un cuchillo, con forma de sable oriental, que señala y proclama la resurrección del héroe. Y un crucifijo que pasa de mano en mano hasta regresar a las que había sido destinado, las del héroe.

¿Qué más decir?

Un gesto basta.

Sacarse el sombrero ante un grande del cine.

**Julio Orione**

Nota: Nadie debería prestar atención a las palabras en esta película: igual que en *El samurai*, de Melville, todos mienten.

# LO MEJOR DE TORONTO

**TERMINÓ EL FESTIVAL DE TORONTO, QUE SE DESARROLLÓ EN ESA CIUDAD CANADIENSE DURANTE SEPTIEMBRE. EN EL INFORME QUE SIGUE, EL ENVIADO ESPECIAL DE LA VEREDA DE ENFRENTA BRINDA SU RESUMEN SOBRE LO MEJOR OFRECIDO EN LA MUESTRA. ADEMÁS, DOS REPORTAJES: DAVID CRONENBERG Y ATOM EGOYAN**

1- *Chinese Box*, de Wayne Wang. Obra maestra del director de *Smoke* que reflexiona sobre el traspaso de Hong Kong a China. Sin alegorías, en medio de días convulsionados por este retorno, sitúa la historia de un periodista (Jeremy Irons) que se enamora y obsesiona con una mujer (Gong Li) ex prostituta y esposa de un hombre de negocios de origen chino. Esta curiosa pasión establece un contrapunto entre la fascinación occidental por Oriente en dos niveles, el amoroso y el político. ¿Habrá pensado Wang -junto a los guionistas Jean-Claude Carrière y Paul Theroux- en *M. Butterfly*, de Cronenberg? Punto más alto del festival, *Chinese box* recurre a la idea de las cajas chinas para presentar una compleja trama de situaciones que abren interrogantes que se resuelven en... más interrogantes. Un tratado sobre diversas formas de crueldad presentado bajo la apariencia de un melodrama (?) que filtra la dureza de sus imágenes sin impedir que esa crueldad llegue al espectador sensible. Extraordinaria.

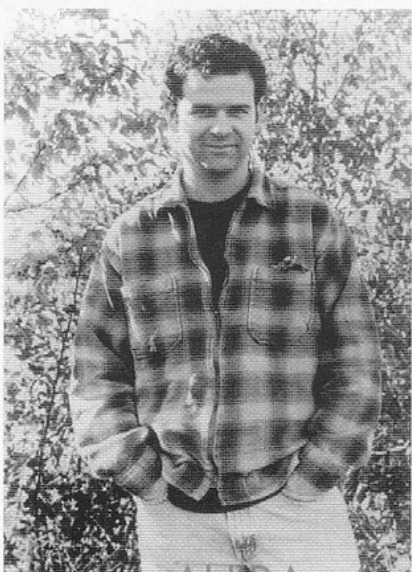
2- *The Sweet Hereafter*, de Atom Egoyan. Ver **La Vereda de Enfrente** N° 11.

3- *Viaje al comienzo del mundo*, del portugués Manoel de Oliveira. Si fuera posible hacer una road movie que tratara algunos de los temas presentes en las últimas películas de Fellini -la vejez de los artistas, la búsqueda del pasado y de una identidad de un profesor universitario, la necesidad de raíces y de una historia- especialmente *Ginger y Fred* y *La voz de la luna* (aunque visualmente no tengan nada que ver), el resultado sería, probablemente, *Viaje al comienzo del mundo*. Última película de Marcello Mastroianni, esta obra de Manoel de Oliveira presenta a un viejo director de cine que acompaña a un

actor francés a buscar a sus parientes lejanos en Portugal (él es de origen portugués pero ha vivido desde niño en Francia) para reconstruir su historia personal ante la necesidad de hacer un balance de su vida. Entre las reflexiones del director que se centran en el sentido de hacer cine y las del actor -referidas a la necesidad de raíces y de vínculos familiares fuertes- De Oliveira consigue uno de sus films más sentidos y simples de su larga trayectoria, muy alejado de los postulados estéticos de su anterior *Party* (vista el año pasado en el festival de Mar del Plata).

4- *The Hanging Garden*, de Thom Fitzgerald. Primer film de su director, *El jardín colgante* refiere a una imagen traumática en la historia de una familia que vuelve una y otra vez. La película narra la historia de la búsqueda de identidad sexual de un obeso adolescente que, cuando comienza a descubrir su homosexualidad, es violentamente reprimido por su familia, lo cual lo lleva a un intento de suicidio. Años más tarde, en el casamiento de su hermana, el joven -ya adulto- reaparece vivo y flaco. ¿Resurrección? ¿Intento de suicidio fallido? El interés de *The Hanging Garden* radica en la posibilidad de leer dos películas diferentes claramente articuladas: la primera, la que desarrolla la narración en función de poner al intento de suicidio como un momento traumático en la historia de esa familia; la segunda, la que muestra no un intento sino un suicidio, y lo que aparece como futuro es, en realidad, "lo que hubiera sido" de no haber muerto, es decir, sentir a la muerte no sólo como el fin de una historia personal pasada sino también como el cercenamiento de acontecimientos por venir observados en el film de una manera concreta. Conmovedora y original.

Thom Fitzgerald, director de *The Hanging Garden*





En la parte superior, Jean-Claude Carrière y Wayne Wang, guionista y director de Chinese Box (en segundo plano, los actores Gong Li y Jeremy Irons). Arriba, Rubén Blades y Jeremy Irons, en el mismo film. A la izquierda, arriba, Atom Egoyan, con Ian Holm, en el mismo film. A la izquierda, abajo, un plano de The Hanging Garden.



Alberta Watson y Bruce Greenwood, en *The Sweet Hereafter*

5- *Fireworks*, de Takeshi Kitano. León de Oro en Venecia, este film narra la historia de un policía corrupto y violento que debe enfrentar la enfermedad de su esposa a quien le han dado poco tiempo de vida. Esta violencia que retorna de la forma que duele más.

6- *Office Killer*, de Cindy Sherman. Debut cinematográfico de esta peculiar fotógrafa y artista plástica. Aquí, Cindy Sherman -que influyó sobre todo el cine *trash* y *gore* a partir de sus perturbadoras composiciones fotográficas- decide capitalizar todo ese imaginario visual en una desopilante y atrevida película que presenta a una reprimida oficinista (por momentos versión femenina de Norman Bates) que se convierte en serial killer, precisamente en office killer. La fuerza y originalidad de la obra se encuentra más en la forma de tratar el cuerpo que en el desarrollo argumental, por cuanto la trama se asemeja a films como *Serial Mom*, de John Waters. Si el espectador disfruta con la escatología de Waters y le interesa explorar en las diversas formas de representar el cuerpo humano en la pantalla (cuerpos bellos, mutilados, grandes, pe-

queños, etc.) considerará a *Office Killer* como una obra maestra.

7- *Funny Games*, de Michael Haneke. Interesante reflexión sobre la violencia en el cine que juega con las expectativas que crean las situaciones típicas de los thrillers. Un matrimonio, el hijo y el perro (infaltable) se encuentran en una casa de fin de semana. Inesperadamente un torpe joven toca a la puerta para pedir a la mujer si puede darle huevos que necesita para cocinar. Luego de romperlos "accidentalmente", vuelve a solicitarlos pero ya con un tono imperativo que va creciendo a lo largo de ésta y de escenas posteriores hasta hacerse insoportable. Luego de resolver ciertas situaciones tal como el espectador las desea (y tal como ha sido acostumbrado por las convenciones de este tipo de films), el director detiene la imagen, rebobina la cinta y vuelve a plantear la acción con una solución inesperada y terriblemente sádica. El interés y a la vez el problema de *Funny Games* radica en la imposibilidad de presentar el sadismo de los personajes sin recaer en cierto sadismo del narrador. Sin embargo, y muy por encima de ser sólo

un experimento, la película nos pone frente a nuestra propia demanda de violencia y nos cuestiona en tanto sobrepasa adrede el límite que podemos soportar (pero que creíamos ser capaces de aguantar).

8- *Chile: la memoria obstinada*, de Patricio Guzmán. Esta producción del autor de *La batalla de Chile* se centra en el retorno del director al Chile post Pinochet, y se propone evaluar qué es lo que sienten los jóvenes y los sobrevivientes al golpe de estado cuando observan fragmentos de la proscripta película *La batalla de Chile*. Con gran crudeza, Guzmán muestra varias caras y facetas de lo que hoy se piensa sobre aquellos días trágicos. Por una parte muestra a los sobrevivientes de la custodia de Allende que lograron salvar sus vidas. Los confronta con su propia imagen en aquellos fatídicos días y es interesante reconocer que muchos de ellos no se reconocen a sí mismos fácilmente. Entre ellos, una mujer que -no sabemos si por prudencia o por lo doloroso del recuerdo- pone en duda que sea ella a quien ve en la pantalla. Por otra parte, reúne a un grupo de amigos y allegados de Allende y les hace ver las escenas del golpe. Emocionados y a la vez orgullosos por haber sido fieles al presidente, se emocionan y manifiestan sin resentimiento que haber servido a Salvador Allende es algo que llevarán en su corazón por siempre, más allá de las circunstancias que concluyeron en muerte y dolor. El talento de Guzmán para pegar duro sin golpes bajos sostiene este documental que nos recuerda la impunidad latinoamericana, esa moneda corriente que nos sigue torturando más allá de la caída de los gobiernos militares.

Gustavo Costantini

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

## DETRÁS DEL ORDEN Y LA ESTABILIDAD

*El film gira alrededor de un accidente de un autobús escolar. Todos los personajes hablan de él generando una gran expectativa. Sin embargo, Ud. lo muestra promediando la película y de manera distante, como si quisiera combatir deliberadamente el morbo que eso despierta. ¿Está de acuerdo con esa interpretación?*

Es la primera vez que en un film mío hay un evento que la gente va a estar esperando. Para mí eso fue fascinante, porque hay algo casi, bueno, yo no usaría la palabra "mórbido" pero podemos emplearla aquí, que genera un punto de atracción y de concentración de la narración. Cada vez que aparece el autobús escolar en escena el espectador supone que va a ver el accidente y, lo que me interesó, fue presentarlo en el momento más inesperado. Creo que es correcto suponer que estoy negándome al documento tipo reality show, porque por supuesto, el film no trata ni quiere tratar un accidente en sí sino cómo eso ha afectado a una comunidad. Pero también es cierto que quise crear una gran expectativa alrededor del accidente, lo cual parece contradictorio, expectativa que deliberadamente es frustrada llevando ese "espectáculo" hacia otra dirección, es decir, hacia la interioridad de los afectados por ese incidente.

*La forma de mostrar el accidente es muy particular. Ud. pone a un personaje testigo (el hombre que va detrás del autobús en su camioneta) y prefiere mostrar más las reacciones de él que lo que ocurre adentro del vehículo, que directamente no se ve.*

Así es. De eso se trata: no de mover la cámara y hacer muchos cortes como si se tratara de una escena de acción, sino de utilizar otro punto de vista, la subjetiva de este hombre que representa a todos los habitantes del pueblo y, de alguna manera, a los padres de los chicos. Y de eso habla *The Sweet Hereafter*, de lo que pasa con la gente cuando la tragedia golpea a la puerta.

*Los críticos han comenzado a decir que*

*sus películas son frías y distantes, más preocupadas por la forma que por los sentimientos de los que habla. A su vez, contradictoriamente, se dice que Ud. ahora es más simple, más directo. ¿Qué piensa de esto?*


Respecto del uso del tiempo éste es el film más complejo que hice, ya que hay 35 tiempos diferentes superpuestos en la narración. Pero por otra parte, lo cierto es que todo esto se articula alrededor de un hecho concreto que facilita la construcción narrativa puesto que todos los demás acontecimientos giran en torno al accidente, y el espectador puede en todos los casos deducir si lo que se narra fue antes, durante o después de la tragedia. Hay claramente un antes y un después. Respecto de los personajes, los de mis primeras películas no saben quiénes son, están buscándose, no conocen su verdadera identidad. En cambio, en esta película los personajes son más reales, más concretos, más auténticos, saben quiénes son y adónde van, lo cual el eje se desplaza por primera vez en mis películas a un pregunta sobre un conjunto de personas. Qué es una comunidad, qué se siente ser parte de ella y cómo se soportan las cosas compartiendo los sentimientos con otros seres humanos. Yo necesitaba un desafío y lo encontré en la novela de Russell Banks en la cual la película está basada. Y que, dicho sea de paso, es la primera vez que no trabajo sobre un argumento mío. Es mi primera adaptación.

*¿Qué piensa de otros directores de Ontario que, como usted, se hacen preguntas semejantes? Me refiero a Cronenberg, Rozema y otros que muestran el lado oculto de Toronto, lo reprimido, lo que no se habla...*

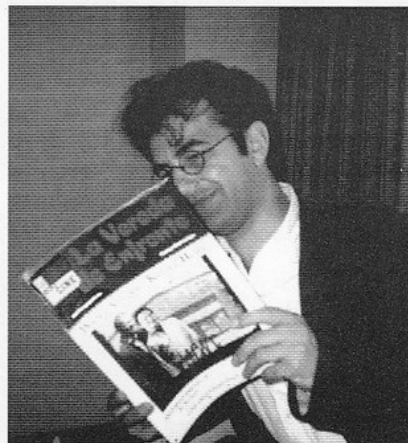
Sí, es cierto. Los films de David Cronenberg fueron los primeros que plantearon ese destape. Pienso que Videodrome refleja sutilmente muchas particularidades de Toronto. Y también *Pacto de amor*. Él ha sido una guía para nuestra generación, porque fue quien

primero contradujo esa imagen de orden y tranquilidad que Toronto inmediatamente presenta para ojos extranjeros. Nosotros estamos revelando aquello que no se dice, aquello que está reprimido. Y te puedo asegurar que ésta es una sociedad muy autorrepresiva.

*De alguna manera, su película nos dice que hay cosas que escapan al orden. Una tragedia hay que aceptarla y hay que lidiar con ella sin esperar que la ley, el seguro o lo que sea traten de ponerla bajo un orden ficticio que "tranquilece" y que dé la sensación de que todo sigue "ordenado".*

Coincido plenamente. En el film hay muchas cosas que la gente se permite descubrir y que pone en relación al accidente que sirve como destructor de muchas cosas que parecen estar controladas: la relación equívoca entre el abogado y su hija, entre el personaje de Sarah Polley y su padre (que muestra un vínculo incestuoso, mucho más directo que el incesto que se insinúa en *Exótica*), la infidelidad que mantiene una de las mujeres, etc., todas cosas que se revelan "desordenadas" porque se han confrontado con el accidente. El accidente destruyó muchas cosas en el pueblo, pero en realidad, muchas cosas ya estaban resquebrajadas y salieron a la luz a partir de la tragedia. 

G.C.



## “NO SÉ DE PSICOANÁLISIS NI ME INTERESA”

CANSADO POR LA CANTIDAD DE ENTREVISTAS QUE TUVO QUE REALIZAR EN DIVERSAS PARTES DEL MUNDO POR LAS CONTROVERSIAS PROVOCADAS POR *CRASH*, UN AMABILÍSIMO DAVID CRONENBERG -FAMOSO EN ESTADOS UNIDOS Y CANADÁ POR SU SENCILLEZ, CORDIALIDAD Y BUEN HUMOR- SE EXCUSÓ DE NO CONCEDERNOS MUCHO TIEMPO PARA CHARLAR. SIN EMBARGO, *LA VEREDA DE ENFRETE* PUDO PREGUNTARLE VARIAS COSAS...

**Sé que viene de defender Crash por todo el mundo. ¿Cuál fue la respuesta obtenida por la película a nivel mundial?**

Fue muy desigual. Hubo muchos problemas de censura o intentos de censura. Acá en Toronto tuvo muy buena recepción crítica pero la gente en general se mostró muy shockeada. Las escenas de sexo y de violencia -que no son muchas más que las que hay en otros films míos o en thrillers como Bajos instintos- fueron consideradas como muy agresivas y de mal gusto. Lo mismo pasó en Estados Unidos, donde el estreno se demoró para este año. En Francia, en cambio, hubo una respuesta similar entre público y crítica,

Crash: horas extra para Cronenberg



lo cual me sorprende. Pero el país que más objeciones mostró fue Inglaterra, donde hubo cartas solicitando la no exhibición del film por su inmoralidad (!) (risas).

**En Argentina sucedió lo mismo con La última tentación de Cristo y con Trainspotting, pero con Crash no hubo problemas.**

Es curioso, porque supongo que mis películas son más “peligrosas” del punto de vista moral que esas que decís. Aunque creo que se exagera y se ve a mis films con demasiada seriedad. Pareciera ser que cuando alguien se dispone a ver alguna de ellas se prepara a recibir todo con una gran solemnidad que no permite percibir cierto humor que, creo, está presente sobre todo en mis películas más recientes como Festín desnudo, M. Butterfly o Crash.

**En esta gira de prensa que hizo para defender Crash, ¿Cuáles fueron las preguntas más repetidas?**

Las de siempre. La crítica me pregunta una y otra vez si yo he hecho estudios de Psicoanálisis, Psiquiatría y demás como si a través de mis películas yo estuviera trasladando planteos teóricos. No sé nada de Psicoanálisis ni me interesa. Y si mis films coinciden con algunas temáticas es por un vínculo intuitivo y no por ningún estudio o investigación. Ni siquiera con Pacto de amor me interesé por lecturas o estudios semejantes, aún cuando la película se basa vagamente en un caso real.

**Cuénteme de su nuevo proyecto...**

Lo único que te puedo decir es que ya debería haber concluido el rodaje. Pero por diversos problemas de producción se retrasó. El título tentativo -que ya cambió varias veces y que creo va a volver a cambiar- es ExisZen (como si fuera una marca o un logotipo). Pero todavía no estoy conforme y estoy reescribiendo parte del guión... Por otra parte, estoy preparando junto a un arquitecto y una artista plástica [N. de la R.:

se refiere a Fern Bayer, curadora de la exposición The strange objects of Cronenberg's desires, que se realizó en Japón y en algunas ciudades de Canadá] una página de Internet que se iba a llamar David Cronenberg living Museum, aunque creo que ese nombre lo vamos a remplazar. Se trata de un espacio arquitectónico que podrá recorrerse abriendo puertas y estableciendo circuitos virtuales y donde se encontrarán los objetos más “característicos” de mis películas: los telpods de La Mosca, las máquinas de escribir de Festín desnudo, los automóviles de Crash, etc.

**Le cuento que hay interés de reproducir la exposición de objetos en la Argentina. ¿vendría a visitarnos en caso de realizarse?**

Por supuesto. Todo depende de los plazos de postproducción de la nueva película. Una vez concluida estoy disponible (risas). Ahora, te aclaro que la exposición va tener modificaciones. Por una parte, lo positivo es que se podrá incluir todo este dispositivo tecnológico que estamos pensando para Internet, pero, a su vez, la mala noticia es que algunos de los objetos se han perdido o dispersado porque la empresa de efectos especiales dirigida por Chris Walas que construyó varios de ellos -y que era la propietaria de los mismos- cerró. Por suerte, los que yo considero más interesantes, como los telpods o los objetos quirúrgicos de Pacto de amor y los bichos de Festín desnudo se pueden recuperar.

**¿Le gusta el retrato que La Vereda de enfrente le hizo en el número 5? Le cuento que el dibujante, Raúl Perrone, es también director de cine...**

¿Ah sí? Bueno, me encanta y lo convertí en un cuadro que está en mi oficina. A todos les causa mucha gracia. Y desde que ustedes me lo hicieron llegar en enero lo tengo colgado en mi “galería personal” (risas)...

**Bueno, lo esperamos en la Argentina.**

Cómo no...



## EL LADRÓN DE LA REALIDAD

WERNER HERZOG ESTUVO EN LA ARGENTINA INVITADO POR LA UNIVERSIDAD DEL CINE. A CONTINUACIÓN, SANDRA TORLUCCI OFRECE UNA SEMBLANZA SOBRE LA PALABRA, EL GESTO Y EL CINE DE HERZOG. ADEMÁS, VERÓNICA CHIARANDINI PLASMA SU VISIÓN PERSONAL Y ORGANIZA UN ALFABETO QUIZÁ NECESARIO PARA RASTREAR AL NOTABLE POETA ALEMÁN.

*“El mundo no quiere que lo filmen, se resiste a mostrarse tal cual es, hay que forzarlo, desarrollar la habilidad de los criminales, la mirada del ladrón”*

Ante semejante afirmación, es comprensible que exista un halo mítico en torno a la figura de Herzog, una imagen metonímica con relación a sus héroes: sobrehumano por momentos, capaz de decir “he tomado la decisión de invadir Hollywood” (y de decirlo sin hablar en broma, sino con la certeza de haber empezado ya esta nueva conquista), inhumano por otros, cuando a los ojos del mundo arriesga su vida por filmar, y, según la creencia de su público, tiene un poder misterioso para convencer a su equipo de acompañarlo.

En torno a este tema, giraron las preguntas en su charla con los alumnos de la Universidad del Cine: ¿Es necesario poner en riesgo a su equipo en el rodaje? ¿Hipnotizar a los actores? ¿Seguir adelante para filmar un volcán que va a estallar mientras “miles de serpientes se refugian en el mar y mueren ahogadas ante el espanto de la erupción”? ¡¿Acaso usted no tiene límites, señor Herzog?!!

Su respuesta fue rápida (después de una mirada tan calma sus palabras tuvieron un matiz intenso): “Tengo un límite muy claro, es cierto que siempre está un poco más lejos que el de los demás, pero hay una línea infranqueable para mí, es la línea del *ethos*.”

¡Vaya límite! *Ethos*, en su lengua renovada, significa la línea que lo separa del/lo otro, un límite en tensión constante. Y entonces es comprensible que no cuide al otro; si cuidara al otro, si actuara por él, lo anularía, se anularía, ya no habría búsqueda; la única libertad posible, la de ahondar el límite en la confrontación, se acabaría. En el cuidado el límite se pierde, la vida se desbalancea, ese otro tiene que tener una estatura, la estatura necesaria para lograr forzar al medio y hacer de él su obra.

Desde este pensamiento, Herzog filma, los otros (con él) filman, y todos miramos. Y miramos en la pantalla las acciones de unos personajes que se parecen a este pensamiento.

Los héroes de Herzog siempre están en el límite, sobrehumanos, infrahumanos, “Conquistadores de lo inútil”, “Visionarios”: la ira de Dios, o el recuerdo de lo pequeño también en el nacimiento de los enanos. Y ante ellos, lo otro, humano, animal, vegetal o mineral, como fuerza absoluta que genera la tensión y los pone en acción, una acción que dura sin más búsqueda que la del movimiento creador, energía de la creación por la creación misma: necesidad vital.


Así sus films se balancean entre la medida y la desmesura, fuera de lo habitual, de la “asepsia de los estudios”, del encuadre centrado, del lugar común de la mirada.



*La inmensidad, motor y aspiración de la obra de Herzog*

"La Poesía siempre está cerca de la verdad, aunque nadie sepa qué sea la verdad".

En este sentido, la verdad está hecha por un hombre que es al mismo tiempo un gigante omnipotente y un enano patético, un hacedor desde la fuerza del peligro que, al mismo tiempo, debe desoírlo para lograr quebrarlo, olvidarse de sí para afirmarse. Como si al mirar desde el lugar del/lo otro se reconstruyera la medida del espacio y del tiempo, no se distinguiera la altura que da vértigo o el fuego voraz, se sacara los ojos para ponerlos en otro lugar: un nuevo mundo se crea.

Igual que los personajes de sus films, Herzog se enfrenta al medio. "Fitzcarraldo es mi mejor documental", los productores amantes de Hollywood, sus jibaras y su montaña; él mide su fuerza con el Cine Boom, se constituye como antagonista, se llama a sí mismo "un soldado del cine". Hay en su discurso un saber, una táctica y una estrategia de la batalla: escuchar al enemigo mortal y entender a qué le teme, luego, hacer exactamente eso: construir una imagen que imponga respeto, no sólo por cómo lo muestra, sino porque el rodarla implicó una fuerza inigualable, un obstáculo que "no es la selva, ni la montaña, sino la más intensa soledad". Soledad del que nombra por primera vez el mundo, del que lo libera de sus fuerzas más ocultas, y del que nos lo da, nos lo devuelve a los otros, a los que estamos ahí, mirándolo todo también con ojos nuevos. 

Sandra Torlucci

## EL GRAN ABISMO

Werner Herzog anida una suerte de fermento atormentador que pareciera impulsarlo a todo lo que es peligro, exceso, éxtasis... Posee un espíritu convulso que se expande en el propio ser como una alquímica **aspiración** (más que una búsqueda) hacia el Cosmos.

El suyo es un arte inquieto, espasmódico; acaso la versión existencial de aquel sagrado frenesí que los griegos denominaron *manía* y que existe sólo en lo profético...y lo pírrico.

Ciertamente, Herzog es un poseso, y como tal, su vida presenta "la forma" de una parábola: dibuja una elevación brusca e impetuosa hacia lo superior, lo infinito, para luego dejar precipitarse la curva rápida de una caída improvisa.

Posiblemente, sus criaturas hayan conocido los meandros del periplo dantesco. Quizás, los paisajes mismos de Herzog rememoren algo de aquel abrupto abismo donde el Dante había ubicado el octavo círculo de *El Infierno*, precisamente allí donde se puede divisar a la bestia Gerión, imagen y símbolo del fraude. Quizás, si alguna vez me descuidara, logre ver a Herzog por aquel recinto escatológico que el genial escritor florentino describió como oscuro y denso, y los copos de fuego que Alighieri asemejó a la nieve alpina no sean sino el reflejo de algún cristal rojo, escarpado como un andino *grito de piedra*.

Sin duda, bien puedo encontrar allí a Herzog: romantizando lo conocido para darle la dignidad de lo desconocido.

Y tenía que ser hermano para poder avanzar titánicamente por senderos nuevos... ¿cómo no me interesaría saber, pues, qué es lo que dice a su regreso de esos viajes a lo infinito?!

Chiarandini

## PAISAJE DESPUÉS DE SU LLEGADA (ALFABETO DE UN DEMIURGO)

*"Y en ese instante, se inicia en él ese incurable desgarramiento interior; esa rotunda separación entre el mundo de la realidad y el mundo de su intimidad. Esa herida no cicatrizará jamás; le quedará siempre la impresión de ser como un niño alejado de su hogar; experimentará siempre la nostalgia de su patria feliz y que a veces se le figura como una FATA MORGANA aureolada de la atmósfera poética de los presentimientos, recuerdos y ensueños".*

Stefan Zweig (*La lucha con el demonio*),  
a propósito de una semblanza de Hölderlin

Abismo - absurdo - alucinación - absoluto - angustia

Belleza terrible

Cosmos - cristal - compulsión

El CHalten

Desmesura - desafío - desconocido (lo) - deriva - desierto

Esfuerzo - extremo - épica - estremecimiento - enanos

Fitzcarraldo - *Fata Morgana* - finalidad

Grito de piedra

Hipnosis - hostilidad

Infinito - iluminados - idiotas - imaginación (visionaria)

Paisaje

Klaus Kinski

Límite - locura

Cordillera

Monomanía - mito - medio

Nada - naturaleza

Montaña

Onírico - obsesión - *Oberhausen (Manifiesto de)*

Peligro - pulsión - pesadilla - posesión - pasión hiriente

Esquí

Reto - riesgo - romanticismo - ruptura

Soledad - silencio - sueño - sinsentido

Tenacidad - triunfo - tragedia - trance - Torre (Cerro)

*Aguirre, la ira de dios*

Vacío - visión - vampiro

**WERNER HERZOG**

Éxtasis

LeY (ausencia de)

*Lebenszeichen (Señales de vida, 1967)*

Verónica Chiarandini



AHIRA Archivo Histórico de Revistas Argentinas

*Amor*

## CINE DE PUEBLO, PARAÍSO PERDIDO

por Amparo Rocha Alonso

*A mis padres*

Es un lugar común hablar de paraísos perdidos, pero no parece haber otra forma mejor de referirse a esas zonas doradas que nos constituyen, ésas que a veces tenemos que esforzarnos por convocar, y que otras reaparecen como un fulgor.

Como el amor por el cine, que es el amor por las historias. Ese amor que nació allá lejos en la patria, la infancia.

En los pueblos, mirar es el deporte favorito. Se habla mucho del chisme y del rumor pueblerinos, pero hablar se habla en todas partes. Basta con transitar a ojos y oídos la gran ciudad para sentir la saturación de tanta lengua moviéndose desafortunadamente, de tanta palabra una sobre otra...

En cambio, la mirada del Pueblo es única: lo sabe el de adentro, y el extranjero que se atreve lo sabe aún más.

Los que somos del Pueblo nacemos bajo el signo de la mirada, la llevamos tatuada en la piel; nos entrenamos en sus fintas y artilugios, actuamos para ella: poses estatuarias, primeros planos en technicolor, sugestión de video-clip: todo sirve de modelo, de todo se aprende.

Si pudieran observarse las trayectorias de todas las miradas que surcan un pueblo como con una cámara con el diafragma abierto, una red de infinitas estelas lo cubriría, brillante, guardando el secreto de tanta curiosidad y asombro, tanta mala fe, tanto amor, tanto deseo.

Por eso, la institución suprema de la mirada en los pueblos es **la vuelta del perro**. Otrora a pie, hoy motorizada, saca por las tardecitas a multitudes de vecinos en una ceremonia redundante, obsesiva.

Gente que una y otra vez pasa por los mismos sitios, cumple recorridos idénticos, sólo para mirar deleitada el paisaje más entretenido del mundo: *la gente*.

Perpetuo carrousel, mínima forma del gatopardismo: todos se mueven para seguir en el mismo lugar, eternos e importantes.

¿Qué buscamos cuando miramos a los otros? ¿Por qué semejante pasión?

Dos cosas parecen ser: por un lado, como pequeños narcisos, queremos ver en los ojos de los otros nuestra propia imagen, devuelta más valiosa en virtud de esa mirada; por otro, buscamos historias, o sea, seres en conflicto, la sal de la vida.


Igual que en el cine: historias sencillas o intrincadas, locales o exóticas. Y adentro, en algún lugar, estamos nosotros. Identidad y diferencia: siempre la misma historia.

Hay otra forma de ver cine (dicen), distanciada, irónica, sin identificación. Pero estamos hablando de la niñez: Almodóvar, buscando en la coloración exaltada de sus películas el color -irreal- de las películas de su infancia. *La traición de Rita Hayworth* para Manuel Puig.

Por eso, la otra institución privilegiada de la mirada en los pueblos es, o era, **el cine**. Aquí inmóviles, envueltos en la penumbra acogedora, los espectadores se entregaban a la contemplación de la séptima maravilla del mundo, llamada comúnmente séptimo arte.

Pero eso era sólo una parte: el espectáculo comenzaba en la cola ante la boletería, seguía durante el intervalo ("intervalo" para la mayoría) y terminaba con la salida. En todo ese tiempo podían pasar muchas cosas, aunque en general pasaba muy poco. Pero estaba la ilusión (te miró, gusta de vos, y cosas por el estilo), sostenida por las miradas, flechas, *spiritelli*, eternamente presentes.

Ver por dos, ver por mucho, el número del cine pueblerino siempre fue desmesurado: dos o tres películas por función, continuados eternos que continuaban el show cotidiano. De todos modos, los de la pantalla tenían ese *plus*, que les daba su intangibilidad. De todos modos nos tocaban porque también eran como nosotros. Identidad y diferencia.

A medida que se va hacia atrás en el tiempo el folclore se enriquece, fluyen las anécdotas. Los que vivimos el final de una época probablemente obtuvimos las migajas. Por eso, esplendor y paraíso: Scola y Tornatore supieron encontrar las mejores palabras. A nosotros, los de treinta y cuarenta, nos queda la tarea de hacer poesía con nuestros recuerdos. 

Cine Mayo, Paraná

Los días más codiciados eran el matinée de los martes, con precios populares y función en continuo. La proyección arrancaba a las dos de la tarde, pero desde una hora antes se empezaba a formar la fila. La espera era también parte de la fiesta, porque en la cola mirábamos chicos -nosotras teníamos diez, once, doce años- y no pocos noviazgos se armaron mientras comíamos maní con chocolate.

El desafío era sentarse adelante, lo más adelante posible. Recuerdo que una vez me animé a la primera fila, y pese a que el continuado duraba hasta las nueve de la noche no aflojé. Recuerdo formas difusas que se me venían encima, los detalles del cortinado, el pasillo que conducía a los secretos que estaban atrás de la pantalla.

La película que nos dio más miedo fue *La mancha voraz*, en especial la parte que la gelatina roja se mete en la sala de un cine y empieza a chorrear por el agujero de proyección. La miramos con las cabezas giradas para atrás, controlando que la realidad no igualara a la historia de la pantalla.

La salida familiar era el domingo a la tarde. Fuimos a ver una de suspenso con papá, mamá y mi hermano. El bueno está internado en el hospital, medio drogado por los calmantes y no se da cuenta que el malo lo va a matar. Cierro los ojos, me saco los zapatos. Tableteo de ametralladoras. Los abro. El bueno tenía un arma escondida en la virgen de yeso que estaba sobre la mesa de luz. Mis zapatos salen disparados varias filas adelante.

María Inés Krimer

Olavarría, años setenta

En mi ciudad (así la llamamos orgullosamente) había tres cines. Eran grandes, con dos y hasta tres pisos. De esos queda uno solo, que da funciones los fines de semana. En la época de auge del video, mediados de los ochenta, hubo una verdadera debacle, y parecía que todo iba a terminar. Las modas, ya sea el paddle, el básquet u otra cosa, en los lugares chicos arrastran multitudes, es decir, a la única multitud que puede llamarse mayoría. No hay casi lugar para alternativas. Finalmente, el cine se estabilizó de esta manera y los olavarrrienses saben que pueden ver los estrenos más resonantes. Lo demás, o llega en video o no llega nunca.

Yo siempre vi dos películas como normal, los proyectores, con alma de montajistas o de censores se encargaban de cortarlas para que entraran en el horario, según criterios más o menos arbitrarios. O sea, que uno vio un montón de cine sin un montón de partes (¡qué nos habremos perdido!). Se daba un estreno más una reposición, o a veces dos estrenos o viceversa. Películas buenas, mediocres, pésimas, uno veía de todo. Lo importante era ir.

Después estaban los continuados increíblemente largos, pero los chicos (eran especialmente infanto-juveniles) los aguantábamos estoicamente y en bastante silencio. Ahí entraba de todo: dibujos animados, westerns, cortos de Chaplin o del Gordo y el Flaco, que mirábamos como algo más, sin ningún espíritu de cineclub. El cine para nosotros, salvo esos casos, era en color, pero recuerdo haber descubierto a Los cinco grandes del buen humor, por ejemplo, que me divertieron mucho. ¡Y eran argentinos! (teníamos mucho prejuicio con el cine nacional).

El cine era uno solo: no estaba el cine "americano" por un lado, y el europeo por otro. Es más, creo que era época de mucho cine europeo: italiano y francés, mucha comedia. De cine del este ni hablar: una vez vimos una película rusa y la extrañeza fue enorme: la lengua nos desorientaba por completo. Eso sí: recuerdo, por lo insólito, el éxito fabuloso de dos películas de Karel Kachina: *Saltando los charcos* y *Tren estación cielo*: chicos sentados en las escaleras y todo. Era otra época.


Las españolas eran un karma: el sonido pésimo no permitía entender nada. Lo mismo las argentinas si no eran un estreno, o alguna mejicana de Cantinflas. De cuando era muy chica recuerdo el furor de las de Sandro, también vi una de Roberto Carlos y una de Raphael (Rapaél, por supuesto), todo esto sin la anuencia de las familias progres, que pensaban mal de la cultura popular. Todavía no se había visto la nota *kitsch o camp* del asunto. Era otra época.

Como dato negro, recuerdo las tandas larguísimas de propaganda de la dictadura, de un dudoso humor que exaltaba el programa económico de Martínez de Hoz: la gente las odiaba, pero no por conciencia política, sino porque eran incrustaciones, cuerpos extraños que alguien imponía con saña en nuestra diversión.

Estaban las matinées del domingo: dos películas y sorteos en el medio. Los chicos gozábamos de mucha libertad e íbamos solos. Era una fiesta.

De cuando era más grande, recuerdo el dilema sobre si nuestros padres nos dejarían ver *El expreso de medianoche*, película "fuerte". El tema eran los padres, porque en el cine dejaban pasar a todos.

Vocabulario básico: **película** y no **film**, de **cowboys** (o **coboys**, como les decían mis hermanos) y no **westerns**, **cola** y no **avance**.

Cuando vine a la capital, la impersonalidad de los cines del centro siempre me repelió; en cambio, en el Sha, en el San Martín o en el Cosmos, de semana y a la tarde, encontré un ambiente familiar. Es curioso, porque eran en muchos sentidos todo lo contrario de lo que yo conocía, pero ahora que lo pienso, había como una sensación de que la gente que iba estaba unida por un lazo común. Algo así como un dulce complot. 

Olavarría en 1980, entre Walter Hill y Alejandro Doria

Perros y palenques en Concepción del Uruguay

Concepción del Uruguay tenía, a comienzos de los sesenta, cuatro salas, San Martín, Rocamora, Texier y Rex. Este último, el mejor, estaba, sin embargo, relegado a la categoría de cine barrial orillero, por lo que aún conservaba los tradicionales palenques a ambos lados de la entrada.

El Texier, en cambio, poseía playa de estacionamiento propio y junto al ticket de entrada ofrecía una primer consumición gratuita en el Flamingo, restaurant-bailable contiguo al cine que por aquéllos tiempos reunía lo más granado de la sociedad pueblerina. Había otras opciones para los menos pudientes, como la pizzería Santa Lucía, pionera en la especialidad empanada de carne con sabor a cebolla.

A partir de los viernes la ciudad sufría una soberbia mutación. Poco a poco se diluía el cansino andar provinciano y la población toda, a excepción de los menores de siete años, se perdían por la boca de entrada de los cines y al finalizar las funciones invadían los restaurantes, playas y calles del pueblo. Otro tanto sucedía los sábados. Los domingos, en cambio, eran dominados por la vuelta del perro, ritual que junto al del cine se ha perdido en el túnel del tiempo.

También los ciegos tomaban parte de este ritual cinéfilo, aunque eran relegados al cine Rex. Nunca se supieron las razones de tal discriminación, pero lo mismo obraba como garantía de una tradición, igual que con los palenques. A falta de caballos, los ciegos ataban los perros lazarillos.

En el '63 cumplí siete años y mi iniciación cinéfila no pudo ser mejor: la matinée del San Martín. Seguramente dieron una de "convóy" aunque no recuerdo con precisión. Lo que sí recuerdo con exactitud es haber participado de la catarsis en estado puro, dando saltos sobre las butacas, gritando o pateando el piso de madera cuando apareció el muchachito para salvar a la chica del peligro, cuando el ejército americano mataba indios a rolete o cuando el dueño del cine forcejeaba con un cieguito en medio de la proyección tratando de sacar el lazarillo introducido subrepticamente en la sala.

Nunca más en la vida experimenté la misma sensación de comunión, de ser parte de una comunidad, como en


los viejos tiempos de las matinée. Solamente viví algo parecido en algún recital de rock o en la movilizaciones populares de los setenta. Paradójicamente, las utopías parecían posibles.

Al cumplir mis siete años nadie se movía en Concepción del Uruguay, y eso provocó que las cuatro salas se vieran siempre colmadas. Fue necesario, entonces, que el intendente decretara la reducción de la semana laboral y el jueves pasó a formar parte del fin de semana, al igual que años antes había sucedido con el viernes.

Pasaron los años y de adolescentes seguimos los pasos de los ciegos: todos al Rex a ver a la Coca Sarli, ya que no prohibían la entrada de los menores ni controlaban la veracidad de la ceguera. Esta sala compartía la cartelera con otro de los cines y como recibían una sola copia de cada película invertían el orden de proyección en cada una de las dos salas. Un tipo en bicicleta unía los cines llevando y trayendo los rollos. A veces, le sucedía un accidente al tipo, o se quedaba conversando en el camino, y luego en el apuro confundía el orden de las latas. Y entonces, los desprevenidos espectadores presenciaban la milagrosa resurrección de un personaje muerto dos rollos antes, o alguna otra confusión.

Me contaba mi viejo que en los cuarenta o cincuenta este tipo de errores era captado inmediatamente por el público, que reclamaba airadamente y no cesaba en el reclamo hasta que corregían el error. En la década del setenta, en cambio, estos errores pasaban casi desapercibidos. Fue antológica la vez que alteraron el orden de proyección de *Zabriskie Point* y el crítico de cine del diario

La Calle (el periódico local) escribió un panegírico del film; aún recuerdo las palabras que utilizó: "sólo un genio de la talla de Antonioni puede alterar la estructura cronológica de un film sin perder un ápice de claridad en el mensaje".

Después el año 1975 marcó el comienzo de mi exilio platense y fue el tiempo de las trasnoches del cine Select y el rigor de los milicos a la salida. Pero esta es otra historia aunque a veces me parezca parte de la misma. 

Plouchuk



Dos cines en 25 de Mayo

Dos salas grandes: la más antigua, el Español, pese a su nombre un teatro italiano de quinientas localidades y tres pisos, que alguna vez fue del socio de mi padre. La más nueva: el San Martín, frente a la plaza, arquitectura "moderna" de los cincuenta, una especie de art nouveau mezclado con alguna otra cosa. Los dos a cuatro o cinco cuartos de mi casa. El lugar: 25 de Mayo, Provincia de Buenos Aires, no más de veinte mil habitantes entre los años cincuenta y los sesenta. La televisión era, la mayor parte de los días, una pantalla nevada en la que se adivinaban sombras y voces. El cine era el mundo. Si el pueblo era un arrabal perdido donde, creía, no pasaba nada, el cine era la promesa de lo por venir, siempre mejor, un lugar donde ocurrían todas las cosas que merecían vivirse.

El Español y el San Martín, un caos feliz de programación en donde se amontonaban Tita Merello golpeada por Gómez Cou, Randolph Scott recitando versículos de la Biblia en *Pistoleros del atardecer*, de Sam Peckinpah, o el Bresson de *Un condenado a muerte se escapa*. Más allá de cualquier teoría, mis amigos y yo, por entonces de entre ocho y diez años, habíamos codificado rigurosamente los géneros: las de episodios, las de cowboys (cobóys), las de espadazo, las de romanos (un amplio arco histórico que iba de Troya al medioevo), y las execradas, las de amor; calificación arbitraria que acarrea la censura más intransigente. Todavía recuerdo con pesar aquella tarde en que seguí -me dejé llevar- a mis amigos, aburridos de Broderick Crawford hablando en italiano: ¡Es una de amor! dijo alguien y originó el éxodo. Demoré muchos años en redimir esa culpa; era *El cuentero*, de Fellini.

Tengo un sueño recurrente desde hace unos años: estoy parado en la puerta del San Martín, frente a la Plaza Mitre; en las marquesinas veo anunciadas varias películas desconocidas en afiches amarillos de letras rojas. Las películas son malas y no me interesa verlas, de algún modo sé que no volveré a entrar nunca a esa sala. Es un sueño envuelto en una sensación de laxitud y soledad que me devuelve a una vigilia impregnada de tristeza, tal vez porque el cine ya no es más la promesa de lo por venir, porque el futuro que imaginaba en la penumbra del San Martín y el Español ha llegado y, hasta donde sé, no hay más cines en 25 de Mayo. 🇦🇷

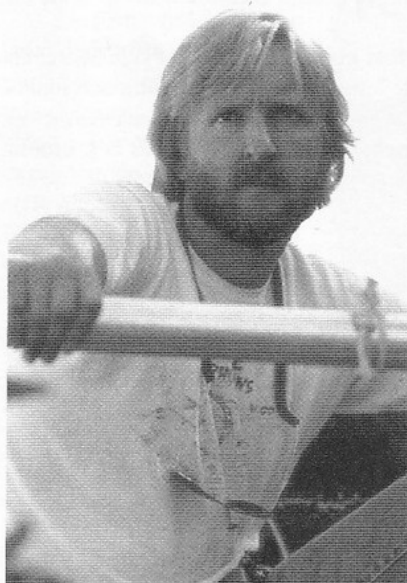
Rojas



AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

# ANTES DEL TITANIC

por Guido Gabucci



La figura de James Cameron se encuentra, en este momento, atravesada por algunas cuestiones particulares: es un autor que prefiere géneros habitualmente despreciados por la crítica oficial o reivindicados por snobs trasnochados (cultores del fantástico, acción, ciencia ficción), se embarca en proyectos cada vez más ambiciosos que marcan nuevos puntos en lo referido a costos y avances técnicos, y cuenta con una filmografía breve pero intensa (apenas siete films incluyendo a la inminente *Titanic*). El lugar que ocupa Cameron está reservado a unos pocos: moverse en el ojo de la tormenta y sobrevivir. Filmar superproducciones y mantener una coherencia absoluta. A todo esto hay que sumarle una importante cuota de personalidad. De obsesiones y temas recurrentes. Y de grandes películas. Films que marcan, como pocos, toda una época.

James Cameron es un director/guionista/productor emblemático.

Mientras esperamos (desesperadamente, ansiosamente) su nueva incursión acuática, hay algunas películas que sirven para calmar la ansiedad.

## Mujeres de fuego

Pocos directores han retratado a la figura femenina de una manera tan contundente, hermosa y reivindicativa. Ni juntando a todas las buenas películas y los panfletos feministas de los últimos años tendríamos una mínima parte de la belleza creada por Cameron. Mujeres fuertes, rudas y tiernas (hay ecos muy claros del maestro Hawks), y sobre todo, que se hacen a sí mismas. Que se construyen pieza por pieza y se ponen de pie. Sarah Connor (*Terminator*), la teniente Ripley (*Aliens*), Mary Elizabeth Mastrantonio (en *El abismo*) y Jamie Lee Curtis en *Mentiras verdaderas* son símbolos de su cine.

La madre de John Connor terminaba la primera parte de *Terminator* huyendo de la muerte, iniciando su aprendizaje (en un momento le habla a Kyle con los códigos de la actividad militar). En la segunda parte el proceso culmina y se ven los resultados: el físico trabajado de Linda Hamilton, su acumulación de armamentos, los objetivos muy claros. Lo mismo le sucedía a la teniente Ripley. Sorprendida semidesnuda por el alienígena, en la continuación desembarca armada y acompañada por un grupo de marines. Sin lugar para las dudas.

Y en *Mentiras verdaderas* asistimos a un procedimiento similar al realizado por Clint Eastwood en su obra maestra *Los imperdonables*. Allí el personaje central empezaba arrastrándose en el piso, entre la mierda de los chanchos. Dos horas después nos encontra-

mos con el mito, con una figura que resume las constantes de la obra de un autor y de todo un género. En el film de Cameron, Curtis pasa de ser una dócil ama de casa a la compañera de misión de su marido. Ese viaje, del que no hay retorno, aparece como un momento de (auto) reflexión sobre uno de los ejes centrales de su obra. Curtis, lentamente, va modelando su nuevo rumbo en la vida. Se planta y crece. Curiosamente, la película fue maltratada en Estados Unidos por presentar una imagen "adocenada y sumisa de la mujer". Delicias de la corrección política y de la miopía.

## La palabra mágica es continuará...

La carrera de Cameron parece estar signada por las secuelas. Debutó con una (la continuación de *Piraña*, de Joe Dante, obra de la que reniega por las imposiciones del productor), firmó el guión de otra (*Rambo 2*) y su primera gran oportunidad en la industria la tuvo con *Aliens*, segunda parte del éxito de Ridley Scott. Eligió realizar la secuela de un proyecto propio (*Terminator*) y en todas encontramos un elemento común: en las continuaciones se desata la guerra. Lo que en las películas originales está en un estado larval (la acción concentrada de *Terminator*, el horror claustrofóbico de *Alien*) en sus segundas partes tiene un tono exasperado, brutal.

Otro rasgo es que Cameron logró escaparse de las convenciones del cine de Hollywood (del que ni siquiera Spielberg logró salvarse: basta ver la continuación de *Parque Jurásico*) creando obras diferentes entre sí, coherentes en el argumento y absolutamente autónomas.





Una escena de Titanic, aún no estrenada

### La cruz

Hay en sus primeras películas una marcada obsesión por lo religioso. Ripley se convierte en madre evitando el sexo (lo hace de una forma completamente pura); la figura de John Connor es la de un redentor, la de aquél que viene a salvar a la humanidad; hay una encarnación diabólica en los androides y los personajes huyen de distintos infiernos (la comisaría de *Terminator* y la estación de *Aliens*).

*Terminator 2* propone desde su propio título que se acerca el día del juicio y en *El abismo* aparece una figura que roza lo angélico: un bien completo y total que logra neutralizar un inminente apocalipsis. *El abismo* supone un auténtico quiebre dentro de su filmografía. Fue un moderado fracaso en la taquilla y volvió a tener problemas con los productores. Temáticamente aparecen, también, algunas variantes: la película transcurre en el presente, no hay proyecciones en el tiempo (el futuro perverso que regresa en *Terminator* y la visión de un mañana descascarado y oxidado en *Aliens*); la relación entre el hombre y la mujer es más equilibrada y la esencia del Mal no proviene de máquinas terribles ni de monstruos execrables. Está encarnada en el hombre.

Después de esta película encararía proyectos cada vez más grandes y filmando espaciadamente. Cameron encontraba su propia y pesada cruz.

### Grandes momentos

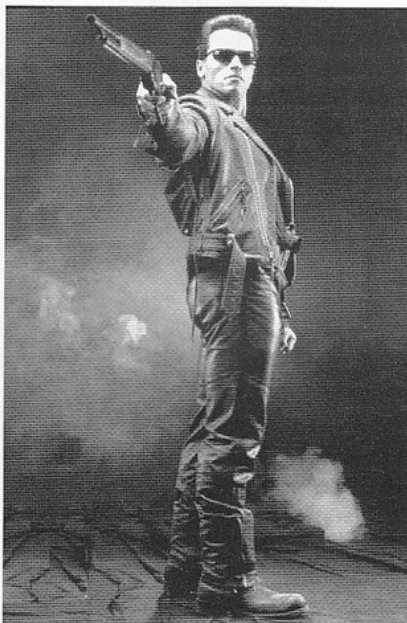
Algunas secuencia imborrables. Seleccionadas más o menos arbitrariamente y que reflejan la intensidad casi única de su cine:

- El enfrentamiento entre Ripley y el alien "madre".

- La reanimación de Mary Elizabeth Mastrantonio en *El abismo*.
- La transformación de Curtis, de puta inexperta a seductora fatal, en *Mentiras verdaderas*.
- El reencuentro entre John y Sarah Connor en la patrulla policial, con los fondos en artificioso proyecting y una extraña y plácida belleza después de la tormenta (*Terminator 2*).

[Imposible elegir una sola secuencia de *Terminator*: es una obra maestra imperecedera y de una perfección que deslumbra]

- Las secuencias por venir.



### Todo mal

La carrera de Cameron ha puesto en escena un pesimismo aciago. Las historias están teñidas de tragedia, dolor, muerte. La felicidad es una utopía en mundos pre y post apocalípticos. Los personajes están encerrados, presos de cárceles físicas o espirituales. Hay en sus primeros relatos una claustrofobia angustiante, un terror imposible de extinguir. En *Terminator* la tormenta está por venir, el apocalipsis ocurrirá mañana y lo inquietante es que los personajes lo saben. Ripley parece estar condenada eternamente a sufrir, está en el medio de un círculo que no se puede romper. *El abismo* plantea un primer remanso, pero es tramposo. La felicidad es posible gracias a la intervención de un elemento extraterrestre. Es, casi, una felicidad utópica. *Terminator 2* propone un viaje inverso y simétrico con el de la primera parte: de aquel andar

enfrentando a la tormenta, de día y a cielo abierto, a una ruta oscura en la que, quizás, haya una pequeña luz. Aunque todo es demasiado oscuro como para esperanzarse. *Mentiras verdaderas* es un oasis: un divertimento con malos de caricatura, acción imparables y mucho humor.

Otro costado inquietante de su mirada es el futuro apocalíptico, oxidado y a punto de derrumbarse que suele aparecer en sus relatos. Una escenografía copiada por varios directores y que es una de sus marcas estéticas. De esa podredumbre Cameron logra extraer momentos de gran belleza. De una poesía densa y rugosa. Una habilidad reservada para algunos pocos nombres: De Palma, Carpenter, Hill.

### Tema de los personajes

Cameron utiliza algo que era normal en el cine de Hitchcock: personas comunes que se encuentran en situaciones anormales, terriblemente dramáticas, y que se enfrentan de forma práctica al mal. Hay una apuesta por la desprofesionalización, por lo amateur: los personajes que se encuentran en situaciones extremas realizan una elección moral por el bien. En la otra punta están los profesionales y quienes detentan el poder. Ellos son mostrados como incapaces para reconocer el mal y corruptos preocupados por el dinero: los policías que no comprenden la revelación que se produce frente a sus ojos en *Terminator*; el militar que pone en peligro la vida de la tripulación en *El abismo*, los funcionarios preocupados por la riqueza en *Aliens*, y el psicólogo que aparece en las dos partes de *Terminator*.

### Mañana es mejor

Mientras llega *Titanic*, mientras esperamos que filme *The crowded room* (proyecto postergado sobre un asesino serial que iba a interpretar John Cusack), que concrete la idea de filmar *El hombre araña* o que complete la trilogía de *Terminator*, tenemos a las otras películas de James Cameron para ver una y otra vez. Para descubrir cómo este director que tiene sólo siete películas logró acomodarse entre los mejores. Para soñar con todas las películas que llegarán. La tormenta está por venir...

## DÍAS SIN HUELLA

por Nicolás Artusi

Hubo una vez un cineasta mediocre que se puso a imaginar una ciudad del futuro. En el año 2032 estaba erradicado todo tipo de violencia y el Estado-papá controlaba todos y cada uno de los movimientos de las personas. Estaban prohibidos los cigarrillos, el alcohol, las carnes rojas, las putedas, el sexo.

Pero mientras en las pantallas se avizoran las más afiebradas historias del mañana, hoy los capostotes del "mundo libre" se empeñan en darnos un futuro mejor. Algunos ya iniciaron las acciones del caso. Al tiempo que en las grandes ciudades estadounidenses se persigue a los fumadores casi como antes a los comunistas, la primera dama Hillary Clinton se decidió a emprender una campaña personal contra la película *La boda de mi mejor amigo* porque su protagonista, Julia Roberts, comete un delito de felonía contra los preceptos demócratas: en todo el film se la pasa... fumando.

A su vez, agrupaciones de ciudadanos decentes luchan por disminuir las dosis de alcohol que pueblan las pantallas y exigen que se evite dar muestras, aunque ligeras, de cualquier atisbo de alcoholismo. En estos tiempos de lo políticamente correcto, el mensaje es claro: la vida debe estar alejada de costumbres perniciosas como fumarse un cigarrillo, tomar una copa o salir de juerga. Son días de cultura light, de cuerpos fibrosos, de yogures bajas calorías, de máquinas para

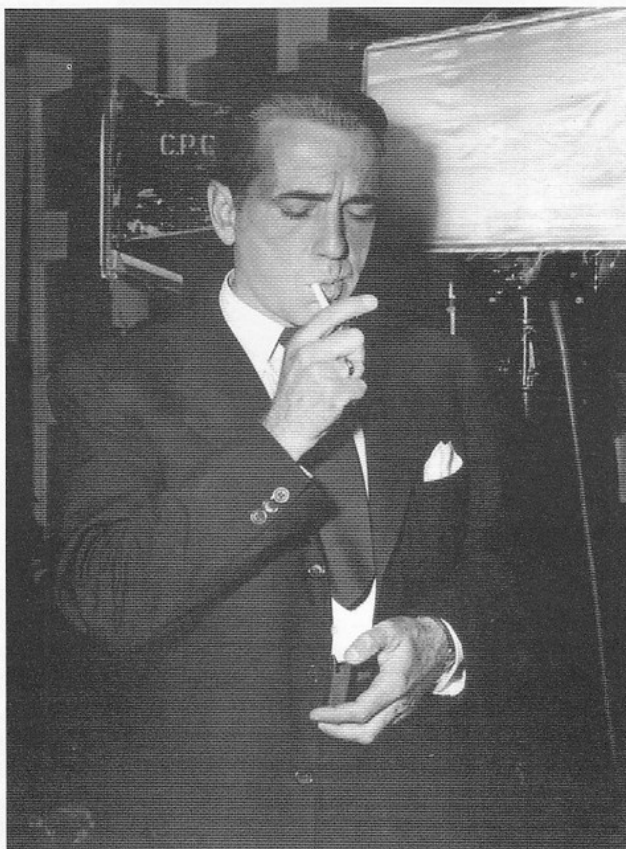
hacer abdominales vendidas por TV. Son días sin huella, embotados los sentidos no ya por el alcohol sino por la estupidez.

Pero aunque parecen característicos de estos inefables años noventa,

ciento de las bebidas era alcohol en cualquiera de sus variantes, mientras que el agua, el jugo o hasta la inofensiva leche chocolatada representaban sólo la décima parte de los tragos cinematográficos.

De todas maneras, los propósitos de censura no lograron surtir efecto. El recuerdo de los mitos de Hollywood está repleto de imágenes húmedas por el alcohol y enturbiadas por el humo del tabaco. Un vaso de vino y un cigarrillo son mucho más que vicios cotidianos: son el soporte perfecto para definir un carácter, dar fuerza a una situación, emocionar con un viejo cuento entre amigos o mostrar un estilo de vida.

Cuántas radiografías de diversas latitudes nos habríamos perdido si en tiempos pasados hubiera imperado el hipócrita concepto de vida siliconada de los noventa. Jamás hubiéramos conocido a fondo la idiosincrasia de los franceses, con sus tragos pausados y seductores que dibujaban los labios carnosos de Charles Boyer. Nunca podríamos haber sentido en los huesos el frío de la Siberia sin aquellas mamadas rusas de vaso corto y fondo blanco. La flema británica sería ajena a nuestra concepción de los ingleses sin esos pequeños sorbos insulsos de Peter Finch, que dejaba siempre el borde de las copas babeadas. Y generaciones enteras no se habrían sentido cerca del mismísimo salvaje Oeste norteamericano.



Los buenos viejos tiempos

los intentos por bajar el contenido etílico del celuloide no son propios del fin de siglo. En la lejana década del treinta, un conspicuo asesor tuvo la ocurrencia de acercar al censor Will Hays una encuesta que revelaba el porcentaje que el alcohol ocupaba en las pantallas. El estudio mostraba que el 90 por

no sin la borrachera simpática de Thomas Mitchell en *La diligencia*, o la agria y amarga botella que acompaña a Clint Eastwood en *Los imperdonables*.

¿Qué hubiera sido del inconsciente erótico colectivo de todo Occidente sin Brigitte Bardot devorando un cigarrillo? ¿Podría haberse afirmado la masculinidad de millones de hombres sin tener enfrente la estampa dura de un Bogart dejando caer de su boca un cigarrillo, como al descuido, mientras sostiene con su mano firme al Halcón Maltés? ¿A quién no fascinó la muñeca quebrada de Sharon Stone cuando, fumando, preuncia su legendaria apertura de piernas mientras despierta los más profundos bajos instintos?


En *Cigarros*, auténtico homenaje a la pasión fumadora, alguien desliza que, dentro de poco, al que lo agarran con un faso lo van a llevar al paredón. Seguramente no será para tanto,

pero sin dudas el que sea pescado in flagranti jamás será parte del Olimpo monopolizado por el puñado de atléticos, saludables y correctos.

Desde los inicios mismos de la narración cinematográfica, el tomar unos tragos o fumar un cigarrillo fueron acciones con una enorme carga dramática y representaron casi mejor que nada las elipsis de la historia. Hay pocas muestras del paso del tiempo más precisas que los vasos vacíos que se van acomodando sobre la barra de un bar o los cigarrillos que -poco a poco, imperceptiblemente- se consumen. En estos casos, el alcohol y el tabaco casi no aparecen en la escena. Pero no pasan desapercibidos, porque están ahí sin necesidad de hacer tanto barullo. Como tantas cosas importantes de la vida.

Si hoy fueran parte de la poderosa maquinaria que todo lo recicla, los mitos que nos formaron sufrirían en

carne propia los preceptos impuestos por lo políticamente correcto. Así, Humphrey Bogart integraría la nueva generación tomando una gaseosa cola mientras martiriza a Katharine Hepburn en *La reina africana*. O Blanche Dubois -con cualquiera de sus caras- estaría aferrada a un jugo de pomelo sin azúcar en *Un tranvía llamado deseo*. Y hasta el inmenso Harvey Keitel podría pasarse la vida pegándose estúpidos adhesivos de nicotina en la frente para sacarse de encima su tan feo vicio.

Por eso, no se deberían aceptar mansamente los burdos intentos por borrar de las pantallas a copas y cigarrillos. Porque no se está combatiendo una mala costumbre: se está bastardeando nuestra propia cultura cinematográfica. Y para nosotros, claro, nada sería lo mismo. Jamás. 

## ASIGNATURA PENDIENTE

## *Festival de Gramado*

# NATURALMENTE EUROPEO


La ciudad de Gramado, en Brasil, se presenta a los turistas con el nombre del título. De alguna manera es verdad: paisaje serrano con nieve en invierno, fondue de queso, bourguignon y de chocolate, mujeres estilizadas, jóvenes y bellas y muchos hombres rubios. Pocos negros (se dice, pero no hay que creerlo, que los dos o tres vistos en una semana son siempre el mismo con distinta ropa, para "dar" el tono folclórico).

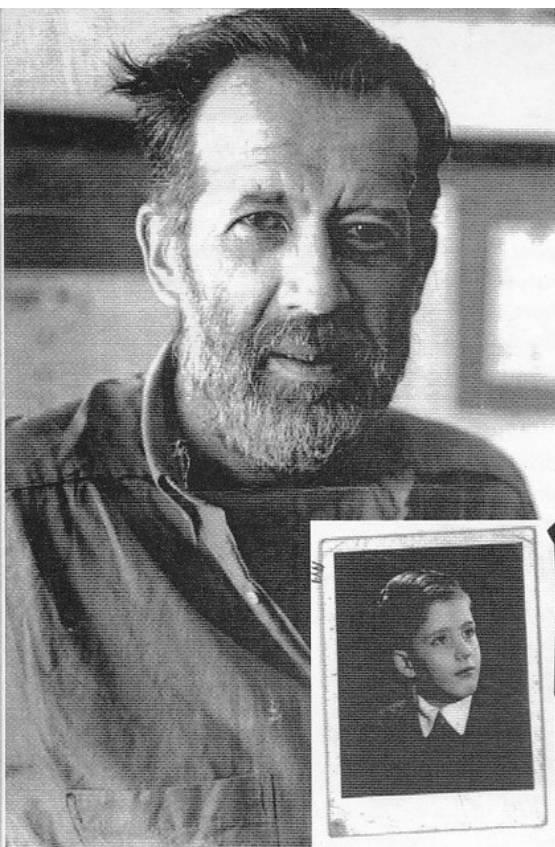
Durante el Festival de Cine toda esta imagen se derrumba. Para bien y para mal el cine brasileño es inconfundible. Dos planos y se siente la certeza de estar frente a la cinematografía de ese país, lo que es maravilloso. La macana es que, habitualmente, las películas son horrosas. De altísimo nivel técnico -sorprende la riqueza tecnológica de imagen, sonido y proyección-, pero pobres, muy pobres y antiguas en su concepción estética.

Pese a eso, el Jurado de este año decidió premiar a *For All* como mejor película de ese origen y a una coproducción con Portugal (algo con un señor Nepomuceno, de quien un crítico argentino dijo que se fue a la segunda vez que el protagonista grita gol mientras se coge a su sirvienta), lo que quizá no sea raro, los premios digo, si se tiene como símbolo al jurado argentino que nos representó.

En los corrillos algunos porfiaban por un film típico que adelantaba una curiosa evolución antropomórfica: el desarrollo de los culos masculinos en detrimento de los femeninos. Todo acompañado por una serie de poemas del poeta que daba título al film, *Bocage*, creo, o algo por el estilo. Lo más atractivo de la reseña oficial fue, sin duda, *Los matadores*. Si bien su historia se resiente por falta de rigor en el guión -hecho maldito de casi toda la filmografía latinoamericana-, la estructura y su aire fronterizo ofrecen un clima y una captura de los personajes que sólo el cine puede lograr. No fue muy valorada a la hora de los premios, salvo por los críticos.

El Jurado se resarcó en parte con el lauro a Mario Levin por su trabajo como director de *Sotto Voce*, el film argentino en competición. Se tendría que haber llevado el premio a la mejor película pero quedó claro, en las deliberaciones de los cronistas, que un film argentino no podía llevarse el premio mayor.

Lo que tampoco dejó dudas, una vez más, es que los brasileños son gente amable y educada, lo que para cualquier porteño es casi una extravagancia. Y que quizá tengan un futuro cinematográfico si lo bueno que mostraron varios cortometrajistas se amplía al campo del largo. Algo similar con lo que sucede en la Argentina: lo mejor que vi en Gramado fue *Vete de mí, una de pasiones*, corto de Alberto Ponce que con la excusa del bolero de los hermanos Expósito, y sin explicitarlo jamás, deja claro por donde les pasa el asunto de la memoria a cubanos y a argentinos. Para unos, el recuerdo; para nosotros, el olvido. O la copia, quizá, si se tiene en cuenta que un espectáculo de éxito en Buenos Aires rescata desde el título al inmenso Bola de Nieve, ese cubano -otro- impar. 



## LA CONJURA DE LOS CINÉFILOS

Una emotiva (y excelente) película del francés Tacchella, *Travelling adelante*, ilustra perfectamente, desde dentro, posibles retratos múltiples de cinéfilos, sus jergas, sus juegos, sus polémicas sectarias y, sobre todo, su pasión por el cine. El film estaba dedicado a la memoria del querido y extraño Francois Truffaut, epítome junto a Godard de la cinefilia, y disfrazaba ficcionalmente algunos aspectos de su vida. Francia y Estados Unidos han sido desde siempre -de manera muy diferente- los paraísos de la cinefilia. A esta altura de las cosas, se pueden encontrar cinéfilos en todas partes del mundo. Como una internacional dispersa por todo el planeta los actuales KINOKS (secta "los locos del cine" en la Rusia revolucionaria) velan la muerte del cine recordándolo, y batiendo la justa. A la manera de los "hombres-libros" de *Fahrenheit 451* de Bradbury (por algo llevado al cine por Truffaut) permiten que la MEMORIA continúe en medio del fervor triunfalista de la actual fase del capitalismo amnésico: la cultura del úselo y tírelo, la barbarie de lo descartable. Buenos Aires, ese lugar perdido, la Aquilea inventada por Borges, Bioy y Santiago para *Invasión*, fue también un baluarte de la cinefilia universal. Hoy sufre la misma intemperie que todo. Elegir ser colonia no es moco de pavo.

## RECUERDOS

### Rodrigo Tarruella

*Hace tres años, exactamente, se moría Rodrigo Tarruella. No lo lloré entonces y no lo lloro ahora: no soy un oportunista sentimental, como tantos que se acordaron de él cuando el cáncer le bajó al cuerpo. Como Marlowe, puedo decir que lo lloré -o le dije adiós, que es lo mismo- cuando fue triste, solitario y final. Cuando nuestras neurosis, nuestra condición de leoninos intransigentes, y un niño abandonado y pedigüeño que jamás lo abandonó, separaron nuestra amistad de años profundos y fecundos y, a nuestra manera, felices. Si puedo decir que lo recuerdo y lo extraño. Rodrigo era un relámpago nocturno sobre el mar. No iluminaba del todo las vastas aguas pero dejaba entrever, por esa hendija en el infinito, que siempre había un más allá. Qué otra cosa puede pedir un escritor, aunque sea mediocre.*

Roberto Pagés

## Contratipo velado de cinéfilo en sombras

En realidad, no hay dos cinéfilos iguales, como no hay dos personas iguales. Los cinéfilos rompen los moldes de los catrastos sociológicos, esas taras de nuestra época encuestadora. *La cinefilia es una pasión, una manía, un trabajo de obsesivo, una enfermedad secreta y pública, un virus no identificable.* Hay cinéfilos que procesan miles de fichas técnicas por computación, otros que memorizan 15.673 fichas técnicas (incluidos los asistentes de dirección y los maquilladores) para después decidir olvidarlas. Otros que olvidan sus nombres y su dirección o su teléfono, pero recuerdan literalmente diálogos enteros de películas, como los memorizadores del *Martín Fierro*, o los Testigos de Jehová, o los de Le Pera y Cadíamo. Hay cinéfilos que desconocen el aire libre y la continuidad de los parques -el oxígeno del Centenario, por ejemplo- en haras de los sucuchos húmedos y malolientes donde, por único día y con copia a favor, tendrán contacto con los simulacros de la Eternidad. "Son verdes y desconocen la luz. En Miramar los señalan por la calle: ahí va un cinéfilo", dirá el pintor y cineasta Jorge Acha. También hay cinéfilos que robarían un banco o a la tía (si es rica) para sacar una revista de cine, o comprar cientos de números viejos de los Cahiers du Cinéma, si están bien encaminados.

## Nietos de Fantomas y Asociados

Los cinéfilos forman sectas, coleccionan fetiches, acumulan datos inútiles, a la manera de Bouvard y

Pecuchet pero, ante todo, aman las fantasmagorías, el ilusionismo, detestan que los sanateen con "contenidos" y "mensajes", saben que el cine (y su hijo putativo, el video) es una cabalgata de fantasmas fijados en una ilusión de eternidad, hasta que el celuloide (o cualquier sucedáneo) sea destruido por incendios, bombas, guerras, proyeccionistas dormidos o borrachos o curators sin banca. *Ver cine es asistir a sesiones de espiritismo tribal.* Mejor hacerlo acompañado. Hasta la llegada del orden mundial conservador (el Capitalismo te dio la vida y ahora te la quita, Cine, te vas con tu siglo) ver cine era un acto de **comunió**n. Ser cinéfilo es como ser adicto a Madame Blavatzky o al *Libro Tibetano de los Muertos*. "El hombre olvida que es un hombre que conversa con muertos" (Borges, *There are More Things*). La cinefilia tiene que ver con la cultura del Sueño: Calderón, Shakespeare, Upanishads & Bhagavad Gita, los aborígenes australianos (ver films de Peter Weir). Todo es sueño, ilusión, Maya. La cinefilia es metafísica. "Soy ateo, gracias a Dios" (Buñuel) (...)

"El cinematógrafo nos permite estas aventuras mentales. Confiemos en la aventura a costa de nuestros estómagos, realidad que nos trae a la Tierra a la salida de los cines, descendidos a pico desde el séptimo cielo del celuloide heroico y mentiroso." (Nicolás Olivari. *El hombre de la baraja y la puñalada*).

Todo es escritura, y deviene polvo. Enamorado, según Quevedo.

Rodrigo Tarruella  
Junio 1991

Bares, cafés, restaurantes. Un mundo de sociabilidad que en los filmes de Claude Sautet se transforma en un siniestro mundo de la nada.

*Un corazón en invierno*, *Algunos días conmigo*, *Nelly et Monsieur Arnaud...*, tres nombres para la melancolía.

El luthier, el joven heredero, la joven desocupada... Tres que empiezan solos y se quedan aún más solos.

Tres... forman triángulos. Triángulos de amor que en los tres filmes están presentes en sus más diversas variantes y combinaciones, aún las más recónditas y sutiles.

La Nelly de Emmanuelle Béart sólo busca una madre y no hace más que completar un triángulo. Por un lado, su amiga/madre sustituta, ex

amante de Monsieur Arnaud. Por otro, el mismo Arnaud, que termina velando maternalmente el sueño de una desamparada Nelly/niña, a la que después abandonará (como lo hizo la madre con Marcial, en *Algunos días...*). En tercer lugar, ella. Sola, perdida, abandonada.

Nadie puede con Nelly. Nadie pudo. Nadie podrá.

Una misma idea recorre las tres películas: el amor está siempre en otro lado. Es decir, en ninguna parte.

Las tres protagonistas terminan igual. En un bar, en el manicomio, en la calle: dejan de desear, dejan de aspirar, dejan de soñar. Se cristalizan, se congelan, se petrifican.


Sautet ilumina esos recorridos con una luz intimista, en gamas bajas, a veces monocordes, pocas veces

contrastantes. Tan íntima como las acciones de los personajes, que sostienen toda la carga dramática en la intensidad de las miradas, las escasas palabras y el gesto.

En los dos films anteriores, los personajes encarnados por Daniel Auteuil. En el último, Nelly. Los tres tensan la cuerda al máximo en busca de nada. Quieren arrastrarse hacia un destino donde el otro está de más.

Proclaman buscar el amor y se confunden: creen querer estar con otro. Pero no pueden estar sino con ellos mismos.

Cuidadosa, pausada y deliberadamente, lo consiguen.

Sonata otoñal, corazón en invierno, triunfo del desamor. 

Orione

N. de la R.: *Nelly et Monsieur Arnaud -El placer de estar contigo-* sigue en cartel (ver *La Vereda...* N° 11). *Un corazón en invierno* se estrenó en 1993 y está en video. *Algunos días conmigo* se editó en video con el título de *Algunos días contigo* (ver *La Vereda...* N° 7).

## MALASANGRE

# El Hecho y el Comentario




*"Nos preocupamos por estas cosas y dejamos de lado que Borges dejó de escribir en 1953 y empezó a dictar. Para mí, sólo son de él los textos que escribió"*

Ricardo Piglia en Clarín  
Domingo 28 de Septiembre de 1997

En un artículo de Clarín acerca de la autenticidad de ciertas obras atribuidas a Borges, nos encontramos con esta sorprendente declaración de Ricardo Piglia. Confieso que la sutileza de su argumento excede en mucho mi modesta inteligencia. Como soy incapaz de interpretar lo que se dice de otra forma que no sea la literal, debo concluir que *El poema de los dones*, *Spinoza o La intrusa*, todas posteriores a 1953, no son obras de Borges sino de María Kodama, de alguna anónima dactilógrafa o, por qué no, de doña Fanny, la conocida ama de llaves del maestro. Siguiendo ese razonamiento, *La Illiada* y *La Odisea* no serían producto de la creación de Homero, sino de los rapsodas; todas las novelas atribuidas a Agatha

Christie no serían de la amable viejecita sino de su dictáfono; y las Obras Completas de Sócrates, lo sospechaba, habrían salido de la impar pluma del presidente Menem.

Piglia debe tener alguna teoría que justifique su afirmación a Clarín. Para no ser menos, yo también propongo una: aquellos tediosos dictados con que nos enseñaron a escribir en la escuela primaria no eran, en realidad, obra de los autores del Manual Kapelusz o similares, sino de Jorge Luis Borges (quien habría sido asesor secreto de Atilio Dell'Oro Maini, Ministro de Educación de la Revolución Libertadora), que así buscaba difundir subliminalmente su obra. A las pruebas me remito: *Ese oso se asoma* no describe la inocente piraeta de un mamífero fisípido sino que es un poema compuesto por Borges a la manera de una saga islandesa sobre la lucha entre un vikingo y un oso. *Yo amo a mi mamá* no es otra cosa que un tango que delata la devoción filial de Georgie por doña Leonor Acevedo. Y así sucesivamente. Propongo a los lectores una tarea de revisión integral de la obra de Borges a través de los manuales de escuela primaria, para ponerla de una vez por todas al nivel de la lectura de Ricardo Piglia. 

## LECTORES

LOS LECTORES DEL SITIO DE INTERNET [WWW.VEREDA.COM.AR](http://WWW.VEREDA.COM.AR) SIGUEN COMUNICÁNDOSE. CON OPINIONES, ELOGIOS Y CRÍTICAS. AQUÍ VAN ALGUNOS EXTRACTOS DE MENSAJES QUE LLEGARON POR E-MAIL O FUERON INSCRIPTOS EN LOS ESPACIOS INTERACTIVOS DEL SITIO.

- En la sección **Por qué amo..., por qué odio...**, “héctor” dice: “Siento profundísima admiración y respeto por el cine argentino (...) sobre todo por el hecho de cómo se hacen excelentes películas con sólo dos mangos y son de una hechura casi perfecta (...) Lamentablemente, el cine argentino se comercializa muy poco a nivel internacional, yo vivo en el exterior y la única manera de acceder al cine argentino es gracias a videos que me mandan mis amigos. ¿Qué pasa? ¿Son intraducibles las películas argentinas?”.
- Parece responderle “asepulpv”, que relata: “Acabo de ver *Buenos Aires viceversa* y quedé impactado por la mala calidad del audio. No pude descifrar lo que hablaban. Pregunté al espectador de al lado si él entendía lo que pasaba y para mi sorpresa me dijo que el director había querido darle ese toque de impureza a la película. ¿Será cierto?”.
- En la misma sección,

“jtafel” declara su amor por Luis Buñuel, “ese loco que fue al estreno de *El perro andaluz*, su primera película, con piedras en los bolsillos por si la gente abucheaba (...) Sigue pareciéndome tremendamente subversivo y sus temas, el deseo y la muerte son eternos y universales”.

- “Odio que en los países latinoamericanos las películas latinoamericanas duren en cartelera una o dos semanas, y esto no es culpa de los distribuidores sino del público que no va a verlas y después dicen que no hay cine latinoamericano de calidad...”, dice “jnjares”.

- Por su parte, “blanco” afirma: “Odio a Luis Puenzo y sus películas. *La historia oficial*, un panfleto alevoso. *Gringo viejo*, una de las películas más absolutamente nada del cine. Y de *La peste*, ¿qué decir? Citando al gran pensador norteamericano Butthead, *La peste* y Puenzo, sucks!”.

Por carta, un lector que firma con el seudónimo de Lautremont, se muestra “escandalizado con Gustavo Castagna, ya que en otra revista puso a Claude Sautet perteneciente a la categoría del buen gusto, el

psicologismo y el academismo”. Agrega Lautremont que “Castagna parece haberse mimetizado con la revista donde escribe, ya que años atrás era notorio su saber sobre el cine”. Y finaliza: “Digo lo de la mimetización porque en *trespuntos*, el señor Eduardo Antín (espero que nada que ver con Manuel), el que se hace llamar Quintín, trata a Kurosawa como ‘maestro’ para defenestrar a la última película de Walter Hill, cuando hace meses, escribiendo sobre el mismo Kurosawa dijo: ‘Sinistro me parece también el Kurosawa de hoy, que reclama en *Madadayo* por interpósita persona un reconocimiento de su lugar de superioridad como maestro de una cultura japonesa chauvinista y reaccionaria”.

Nos preguntamos, los de *La Vereda...*: ¿Lautremont no querrá trabajar en *El hecho y el comentario*?

Por último y también por carta, nuestro colaborador esporádico, Antonio Palau, señala que “el editorial *Gente que explica* del número anterior es excelente pero no así la nota sobre el film de Claude Sautet, escrita por el mismo Pagés”. Dice que “Pagés no estuvo a la altura de la película y tampoco a su propia altura cuando de ese cine se trata”.

Si él lo dice.

### Respuesta a un lector (y al director de *La Vereda...*)

MARCELO FROIA, LECTOR, LE ACONSEJABA, EN EL N° 11, “LET IT BE” A PABLO VALLE, A PROPÓSITO DE UNA NOTA DE ÉSTE SOBRE EL BACKSTAGE PUBLICADA EN EL N° 10. PABLO LE CONTESTA Y, DE PASO CAÑAZO, SE LA AGARRÓ CON EL EDITORIAL DE PAGÉS EN ESA MISMA EDICIÓN.

Marcelo: nunca le pidas a un crítico “let it be”... que es justamente lo que jamás puede hacer. A mí también me gusta cholulear con los *backstages*, y creo que en la nota lo dije de alguna manera: todos somos voyeuristas. Pero el crítico tiene la obligación de pensar siempre a “contrapelo”, a veces **incluso de sí mismo**. Todo esto se conecta con el editorial de Roberto, “Gente que explica” (aparecido en el número anterior). Estoy muy de acuerdo con su reflexión sobre la crítica de cine y la función del crítico, pero muy en desacuerdo con su opinión sobre Greenaway. A lo mejor algún día (cuando se estrene la próxima del galés explicador) podamos hacer algún debate al respecto. Hasta Subiela se lo merecería.

Valle

Organon



**AKZO NOBEL**

División Farmacéutica

*Es bueno tener siempre algo mejor que ofrecer*

# La Vereda de Enjrente - Colección - N° 12

**Marlowe:** *A vos tampoco te gusta que te encasillen.*

**Vivian:** *Aún no conocí a nadie que pueda hacerlo. ¿Tenés alguna sugerencia?*

**Marlowe:** *Bueno, no me puedo pronunciar hasta que te vea correr un poco. Tenés un toque de clase pero no sé hasta donde podés llegar.*

**Vivian:** *Depende mucho de quien sea el jinete.*



EL SUEÑO ETERNO  
(THE BIG SLEEP)

HUMPHREY BOGART Y LAUREN BACALL

1946