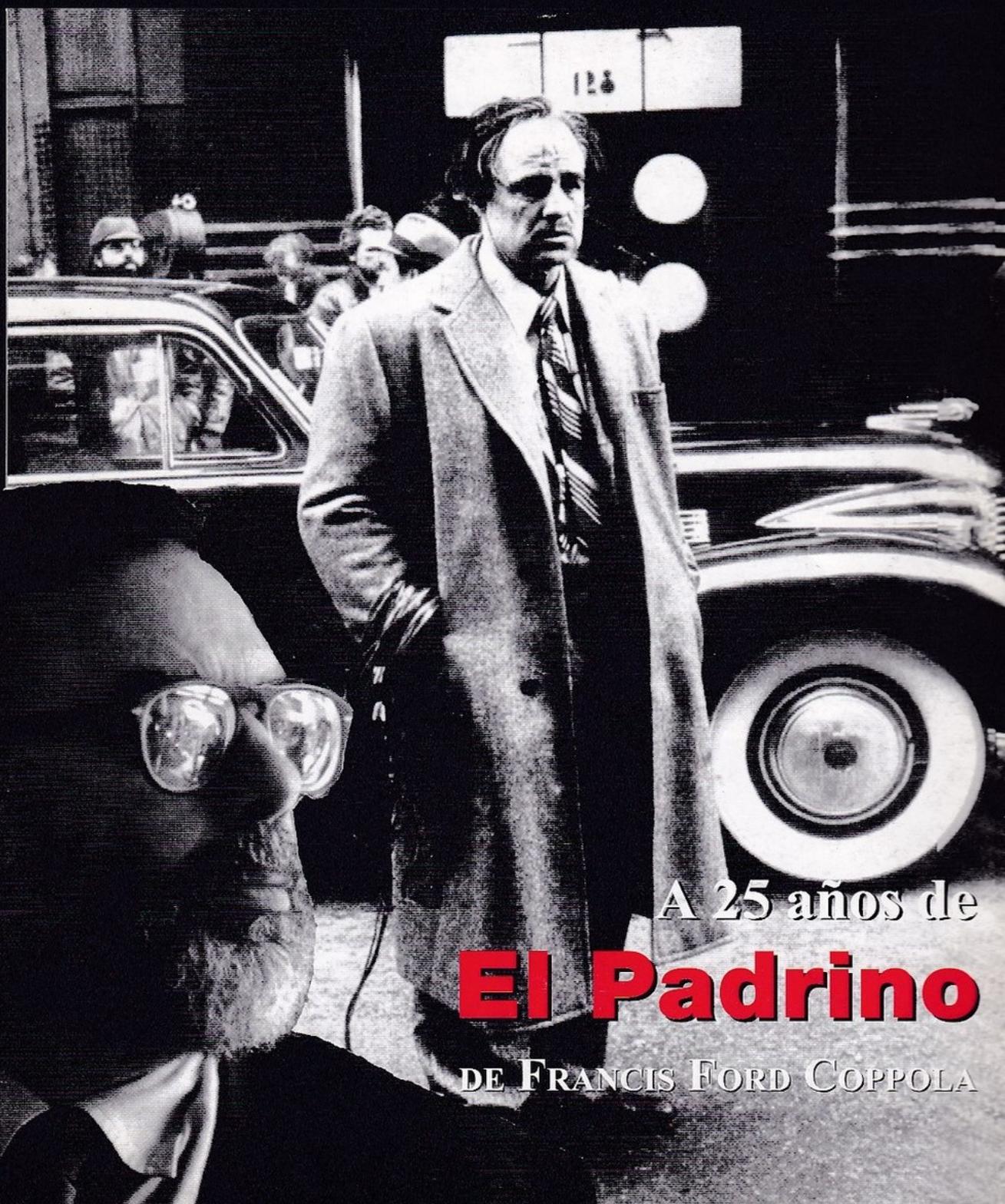


La **Pasión**
por el
CINE

La Vereda de Enirente

Director: Roberto Pagés

L.A. al desnudo • Mar del Plata
Bioy por Renán • Sally Potter
Marcelo Brodsky



A 25 años de

El Padrino

DE FRANCIS FORD COPPOLA

La Vereda de Enjrente
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

Al cine

Una noche de la mejor película de 2007. La película de este mes es una obra maestra que merece ser vista en pantalla grande. El director, Robert Page, logra capturar la esencia de la historia con una sensibilidad y un sentido del humor que son difíciles de encontrar en el cine actual. La actuación de los protagonistas es excepcional, especialmente la de [Nombre del actor], que logra transmitir una gran profundidad emocional. La música de fondo es perfecta, complementando a la perfección la atmósfera de la película. Sin duda, esta es una obra que merece ser recordada por muchos años.

¡Paseos artísticos en las '90

Una noche de la mejor película de 2007. La película de este mes es una obra maestra que merece ser vista en pantalla grande. El director, Robert Page, logra capturar la esencia de la historia con una sensibilidad y un sentido del humor que son difíciles de encontrar en el cine actual. La actuación de los protagonistas es excepcional, especialmente la de [Nombre del actor], que logra transmitir una gran profundidad emocional. La música de fondo es perfecta, complementando a la perfección la atmósfera de la película. Sin duda, esta es una obra que merece ser recordada por muchos años.

Director: Robert Page

La Vereda de Enjrente
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

SSEX Y VIOLENCIA
El asesinato de Notre Dame

Brian De Palma
[Música] [Escribir]

La Teta y la Lengua
Un análisis

LOS TERNOS DE T...

Director: Robert Page

La Vereda de Enjrente
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

MADADAYO KUROSAWA: SED DE VIVIR

CHANG YONGUO + GONG LI
[Música] [Escribir]

LA TRAGEDIA DE UNO
[Música] [Escribir]

LA TRAGEDIA DE UNO
[Música] [Escribir]

Director: Robert Page

La Vereda de Enjrente
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

REINA SIN HEROES

TRAINSPOTTING

LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE CRISTO

Director: Robert Page

La Vereda de Enjrente
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

ATOM EGOYAN

EXOTICA

REPORTAJES
[Música] [Escribir]

LA TRAGEDIA DE UNO
[Música] [Escribir]

Director: Robert Page

La Vereda de Enjrente
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

LOS HERMANOS COEN

FARGO

MIKE LEIGH
[Música] [Escribir]

LARS VON TRIER
[Música] [Escribir]

MILOS FORMAN
[Música] [Escribir]

TIM BURTON
[Música] [Escribir]

Director: Robert Page

La Vereda de Enjrente
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

ADOLFO ARISTARAIN

MARTÍN (HACHE)

CINE GAY
[Música] [Escribir]

VÉRTIGO
[Música] [Escribir]

WOODY ALLEN
[Música] [Escribir]

Director: Robert Page

La Vereda de Enjrente
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

WANG/AUSTER - KEITEL/HURT

HISTORIAS BREVES '97
[Música] [Escribir]

MARCO FERRERI
[Música] [Escribir]

Director: Robert Page

La Vereda de Enjrente
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

CLINT EASTWOOD

Poder Absoluto

TODO SPIELBERG
[Música] [Escribir]

STEWART MITCHEM
[Música] [Escribir]

Director: Robert Page

La Vereda de Enjrente
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

GRACIADÍO
UN FILM DE RAUL FERRETE

OTRO CINE ARGENTINO

ABEL FERRARA
[Música] [Escribir]

JOHN SAYLES
[Música] [Escribir]

BRANAGH
[Música] [Escribir]

GREENAWAY
[Música] [Escribir]

GRUFFIN DUNNE
[Música] [Escribir]

MARILEN

Director: Robert Page

La Vereda de Enjrente
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

EL PLACER DE ESTAR CONTIGO

Emmanuelle Béart
[Música] [Escribir]

CLAUDE SAUTET
[Música] [Escribir]

RIPSTEIN
[Música] [Escribir]

MILYVICZ
[Música] [Escribir]

JOHN WOOD
[Música] [Escribir]

CRAVEN
[Música] [Escribir]

JANE AUSTIN
[Música] [Escribir]

GUILHERMO SACCOMANO
[Música] [Escribir]

MANOUELES

Director: Robert Page

La Vereda de Enjrente
CRÍTICA DE CINE / TENDENCIAS

La canción de Carla

Ken Loach
[Música] [Escribir]

WALTER HILL
[Música] [Escribir]

WERNER HERZOG
[Música] [Escribir]

JAMES CAMERO
[Música] [Escribir]

ANDRE TECHINE

Crosenberg y Egoyan en Toronto

Director: Robert Page

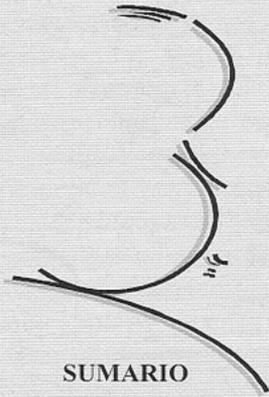
Revista de Colección
VENTA DIRECTA
(NÚMEROS NUEVOS Y ATRASADOS)
(01) 862-9346

LLAME (de 19 A 21 Hs.) y recíbalas en su casa SIN GASTOS DE ENVÍO
AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas
WEB: <http://www.vereda.com.ar> E-mail: cinofilos@vereda.com.ar

ALGO PASA

PERO "PASE LO QUE PASE" ESTÁ MAL DICHO

(O CÓMO ROBERTO ES UN IMBÉCIL)



SUMARIO

Editorial	
Algo pasa	3
Palabras que matan	4
La cabeza en el culo	5
El sueño de los héroes	
Crítica, por <i>Pablo Valle</i>	6
Nota, por <i>Marisa Simon</i>	7
Resplandor en la noche	
Crítica, por <i>Eduardo Rojas</i>	10
La lección de tango	
Crítica, por <i>Gustavo Costantini</i>	12
Los Ángeles: al desnudo	
Crítica y Nota, por <i>Julio Orione</i>	14
Nota, por <i>Roberto Pagés</i>	16
La nave de la muerte	
Comentario, por <i>G. Costantini</i>	17
¿Murió Samuel Fuller?	
Nota, por <i>Pablo Valle</i>	9
Los 25 años de <i>El Padrino</i>	
Nota, por <i>Roberto Pagés</i>	18
Debate, por <i>el staff</i>	18
Dibujo, por <i>Raúl Perrone</i>	21
Nota, por <i>Pablo Valle</i>	22
Memoria y Balance	
Escrito con furia, por <i>J. Orione</i>	23
Fruta dulce, por <i>G. Gabucci</i>	23
Otra vez sopa, por <i>R. Pagés</i>	24
Una omisión, por <i>P. Valle</i>	25
Necrofilia erótica, por <i>E. Rojas</i>	25
Ángeles con..., por <i>Daniel Castelo</i>	25
Malos aires..., por <i>Costantini</i>	26
La saturación, por <i>Pablo Ventura</i>	26
La balada en S, por <i>Soledad Isola</i>	27
Lentes de contacto, por <i>N. Artusi</i>	27
Festival de Mar del Plata	
Reseñas, por <i>N. Artusi y E. Rojas</i>	28
Chantas, truchos, chotos, por <i>Pagés</i>	29
Reportaje	
Marcelo Brodsky, por <i>G. Gabucci</i>	32
Nota, por <i>R. Pagés</i>	34
A propósito de <i>Hasta el límite</i>	
Un farsante, por <i>G. Gabucci</i>	36
El cuerpo de D. Moore, por <i>Valle</i>	36
¿Invasión de...?, por <i>S. Isola</i>	37
El Hecho y el Comentario	38
Para coleccionar	40

Desde hace unos meses albergo una duda, y un hecho más o menos reciente la ha actualizado. Eliseo Subiela ¿es ese paparulo, otario, pastenaca, botarate, que parece sugerir el cine que hace, o es un vivanco, un piola, un rana fenomenal que, mientras hace y dice paparruchadas extraordinariamente tontas, arregla con Artear, con Omar Romay, con el INCAA, para perpetrar sus films y llenarse los bolsillos aunque no siempre le vaya bien en la taquilla a las películas que dirige?

Dicho de otro modo, más a fondo: Subiela ¿es el hombre grande que en el reciente Festival de Sitges, donde *Pequeños Milagros* se proyectó en la muestra del Fantástico, dijo "los efectos especiales de mis films son la poesía", con la pretensión habitual de decir una banalidad con aire de trascendencia, o es el que Gustavo Noriega definió con precisión desde un dolor irreparable (que lamento de verdad, y espero que me crea) cuando escribió, a propósito de ese film, que "negar el sufrimiento, ocultar el dolor de una forma tan infantil, no solo es una estupidez sino una falta de respeto"? Digo: ¿no será que Subiela encontró el curro de la new age cinematográfica vernácula, la novena revelación de que todos somos una manga de chichipíos y pelandrines capaces de comprar cualquier sanata envuelta para regalo? Pregunto: ¿una nueva camada de indios comprando espejitos de colores en el shopping del barrio, en la sala con olor a pochoclo y hamburguesa y cocacola?

La duda la ha actualizado el aviso institucional de "la tele", el canal 13 que tiene a Subiela agenciado (¿o al revés?) para propagandizar su cada vez más infame programación mientras don Eliseo se gana sus buenos morlacos. Porque lo que el desfile televisivo viene a proponer, o a decirnos, con impudicia y sin temor, también con esa forma de la imbecilidad que suele llamársele simpatía, es que Roberto, el "espectador medio" elevado a protagonista, es un pelotudo irremediable. Un gordito con cara de nabo, pegando gritos, saltando como un sapito en día de lluvia, "cholulo loco por los astros", capaz de excitarse por el dudoso privilegio de entablar relación con los personajes del canal, y creyente devoto de su sex-appeal por el mero hecho de codearse con los habitualmente mersas de la TV. Es patética la manera en que Roberto llega a su casa, en una continuidad de su baile con Caramelito, el encuentro con su mujer celosa y enojada, y la reconciliación. Después de todo ella también es una tarada.

Se entiende que canal 13 pretenda una identificación del espectador con ese Roberto, ya que de estos especímenes vive. Como vive también de la visión conservadora que implica la modesta aventura: salir, saltar, gritar, seducir, cancherear, signos todos de una presunta libertad gozosa y feliz, más el corolario de ser perseguido por mujeres jóvenes y bellas que lo prefieren antes que a Gustavo Bermúdez, hasta que -y siempre y cuando- vuelva a su casa, donde la legítima señora le perdonará la diablura porque vuelve al redil. Pero Subiela, ¿es inocente, salame o venal? ¿Está

Palabras que matan

Dijo Alejandro Agresti a Clarín el 16 de noviembre: "(...) a este festival hay que apoyarlo, hay que quererlo. Yo admiro realmente la tenacidad de Mahárbiz que siguió adelante con el festival contra viento, marea, problemas y un montón de bla, bla alrededor".

La habitual verborragia de Agresti reapareció. Si en el pasado la utilizaba para pelearse con el "poder" (Antín, los exhibidores o aquéllo que lo perturbara) ahora es para legitimarlo. Desató una catarata de elogios que no excluyeron a su propia figura. Lo único que le molestó de la edición '97 del festival es que su película no haya participado. Si el ego insoportable de Agresti fuera equivalente a su talento cinematográfico estaríamos frente a un nuevo Orson Wells. Me parece que no es el caso.

Subido a la silla de los iluminados, Agresti define a los cuestionamientos que se le hacen a la muestra mersa como "bla, bla". De forma despectiva, torpe e infantil intenta minimizar lo que es grave: denuncias de corrupción, desastres organizativos, fallas en la exhibición y hasta la propia utilidad de gastar millones de dólares en este país devastado. Claro que el debate para el "joven" Alejandro está superado y declara su admiración por Mahárbiz (cuando Menem no sea más presidente ¿volverá a ser Márbiz?). También se emocionó, dijo, cuando alguno de los figurones (Delon, Angela Molina y Giannini) que estaba almorzando le dijo "vení, sentate" (¿?) y remata con una arenga fervorosa: "ha tenido un gran progreso el festival con respecto al año pasado (...) es un festival grande (...) este es un festival en serio".

Es patético ver como un antiguo "niño terrible" se dedica a comer de la mano de los poderosos. ¿Cómo se puede admirar a un personaje que prohíbe películas en una sala oficial, que está acusado de corrupción y que, básicamente, no sabe tres carajos de cine?

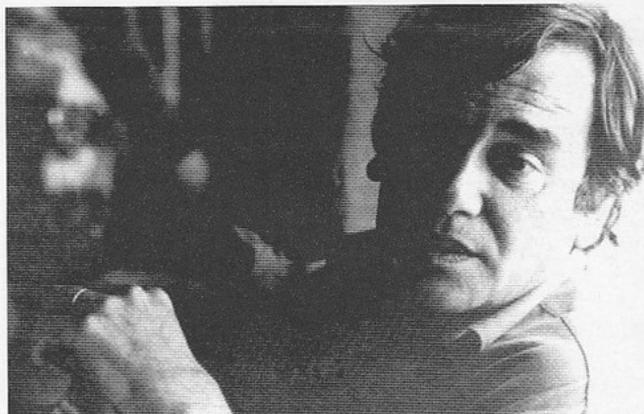
Una duda final. ¿Cuál será el verdadero discurso de Agresti, el que aparece en sus películas o el de sus parrafadas genuflexas y advenedizas?

Guido Gabucci

con Gelman o Gironde, subversivos de cualquier orden establecido como todo poeta -según hincha en sus películas y con sus declaraciones-, o amarroca billetes sin importarle qué y cómo vende?

Quizá no interese demasiado si se acepta este estado de las cosas sin Estado, este modelo único y globalizado que, en el fondo, es puro globo pinchado con perdón de la expresión. Globo que por la pinchadura engendra, también, versos disfrazados de amor por la literatura. Como la editorial Planeta y su meneado premio, como el reiterado y reiterativo, con verso siempre distinto, Ricardo Piglia. Por TN, en noche memorable por el circo, "el jurado deliberaba" hasta el final para entregar las cuarenta lucas, pero cuando se filtró que el ganador ya era Piglia desde antes, el señor Schavelzon, representante de la editorial, dijo que, "en realidad", deliberaba para el segundo y tercer premio, mientras Piglia, compungido pobre, se desdecía de lo declarado a Clarín ("me presenté únicamente por la plata") para declarar que era humillante para él toda esta historia, porque ya es bastante "humillante" reconocer que un escritor necesita el dinero. Caras y caretas de la cultura argentina.

(De paso, señores de Planeta: en el aviso promocional de ustedes que dice "pase lo que pase no deje de leer", pasado esa misma noche por televisión, les informo que la expresión "pase lo que pase" es incorrecta. Se dice "pase lo que pasare", y esto que es inevitable en el habla coloquial y en la televisión ("caiga quien caiga" por "caiga quien cayere") se hace cho-



Subiela, ¿botarate o vivanco?

cante cuando viene de una empresa que tiene, presuntamente, la cultura como Norte, como el supermercado Norte, digo)

Estas expresiones de la cultura menemista que llevará años sacarse de encima, tantos como lleva la secuela de crimen y genocidio de la dictadura, tuvo otra expresión en lo que atañe al cine, pero para esto es necesario abrir otro paréntesis.

(Algunos números atrás prometí no volver a hablar más del señor Eduardo Antín, alias Quintín en su prontuario como crítico. Esta presunta traición al lector tiene su explicación. La elemental es que el fulano acaba de hacer otra de las suyas, grosera, y la segunda es que en mi lejana adolescencia, con la lectura de *El juguete rabioso*, aprendí que ciertas traiciones de los hombres conllevan la compleja, y a veces angustiante, decisión de ser fieles a sí mismo)

Quintín comenzó una crítica como sigue: "*La vida según Muriel* es una película de mujeres y niños. Se sabe que los niños son un peligro para el cine y que de las mujeres el cine poco sabe". Como acostumbra, tiró el disparate, no lo fundamentó y siguió. No tiene porqué hacerlo, quizá. Este sistema lo ha colocado en los jurados de la Fipresci y lo lleva a cuanto festival anda por el mundo. La ignorancia como agencia de viajes.

Decir que "el cine poco sabe" de las mujeres es una imbecilidad mayúscula, y el cine como la expresión artística y cultural del siglo es demasiado importante como para dejar su análisis en manos de adolescentes tardíos

de más de cuarenta años, más aún si esa adolescencia está atravesada por el capricho, y sobre todo si el capricho es cretino. Mentar la supuesta ignorancia del cine sobre las mujeres es negar -y tiro al boleo- a Mizoguchi, a Dreyer, a Ford, a Hawks, a Bergman, a Ophüls, a Truffaut, a Cukor, a Renoir, a Von Stenberg, a Godard en su etapa Anna Karina, a Fassbinder, a Douglas Sirk, y podría seguir una larga lista. Leamos, como ejemplo, al mismo Truffaut: "Lo mismo que la obra de Ophüls y la de Renoir, la de Bergman

está dedicada a la mujer, pero recuerda más a Ophüls que a Renoir porque adopta...de buen grado el punto de vista de los personajes femeninos antes que el de los masculinos. En otras palabras y explicando este matiz, digamos que Renoir nos invita a mirar a sus protagonistas femeninas a través de los ojos de sus parejas masculinas mientras que Ophüls y Bergman tienden a presentar a los hombres tal y como se reflejan en las pupilas femeninas" (en *Las películas de mi vida*, libro donde Truffaut recopiló parte de su trabajo como crítico)

Contaré algo, que no hice antes por recato, que hoy perdí en medio de la indignación. En el '93, Quintín no publicó una nota mía, *Culex y Anopheles*, por presunta homofobia. Creo que no es cierto y el lector podrá discernir sobre el asunto, si le interesa, en el número 3 de **La Vereda de Enfrente**. Discutiendo los motivos de esa censura en Corrientes y Mario Bravo, en el bar de la esquina que da hacia el Abasto, Quintín también objetó esta frase contenida en ese artículo: "La idea de que todos los culos son iguales me parece tan torpe como aquélla vieja expresión que señala 'vista una, vista todas', en referencia a la genitalidad femenina: puede ser para un ginecólogo, nunca para un curioso imparcial".

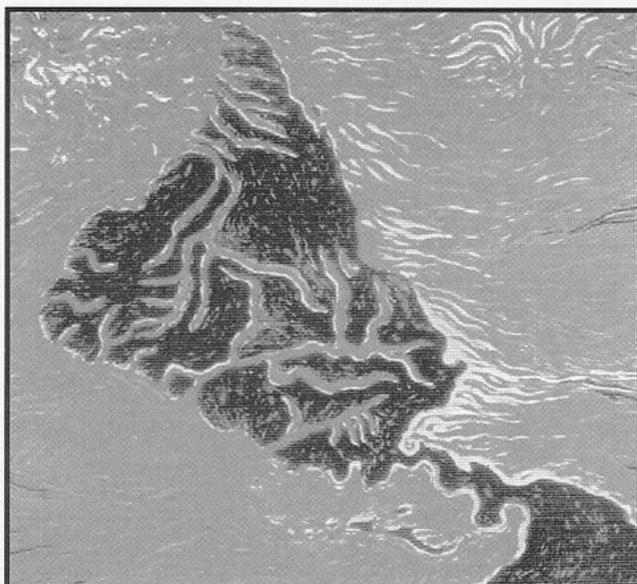
Alegaba, Quintín, que para él todas las vaginas son iguales. De dónde sacaba yo esa otra idea, quería saber. Sorprendido, casi divertido, dije que de ninguna manera compartía esa visión. Menté razones de tamaño, color, olor y sabor. Hablé de montes de Venus protuberantes y otros lisos, que no es lo mismo una mata de pelo oscuro que otro rubio, que las formas de reacción frente al estímulo masculino suelen ser disímiles. Que las hay secas y otras retozonamente jugosas. Remilgadas y también abiertas como un cielo azul. Frente a la turbación de Quintín, paré. Hoy, entonces, me da por gritar como un Nanni Moretti argentino:

¡Vos no sabés nada de mujeres, Quintín. Pelotudo. Yo soy un cincuentón espléndido que piensa que detrás de cada vagina, de cada mujer, se esconde un universo, divertido, enojoso, maravilloso o siniestro, siempre una aventura física y metafísica a descubrir!

Estimado lector, querida lectora: el cine sabe de mujeres, como sabe de cualquier otra cosa que en este mundo ha sido y será. Los artistas del cine, en toda época, lo han demostrado largamente, pero, se sabe, el viento -el espíritu- sopla donde quiere, y nunca quiere, qué cosa, en la casa de los macaneadores.

Feliz Navidad. 

Roberto Pagés,
un Roberto otro



La cabeza en el culo

La figura de arriba es el logo del Festival de Mar del Plata. El lector apreciará que, en general, es América latina puesta del revés. La primera conclusión obvia es que, en súbita autoconciencia, los diseñadores repararon en que todo está patas para arriba. Otra lectura indicaría que optaron por poner a la Argentina en el Norte, el presunto lugar que le corresponde. Colonial idea que conlleva desconfianza hacia nuestro real valor: el Sur no tendría importancia y el único espacio digno es el Otro, que da prestigio y poder. Hay una tercera interpretación sobre el mamarracho, más psicoanalítica: América Latina, y dentro de ella la Argentina a través de Mar del Plata, está vista desde el Norte. Esto es, la mirada del Norte, de los poderosos, es la que legitima nuestro lugar en el mundo. Sin esa mirada, según los cráneos oficiales, no somos nada. Otra versión, se diría, de las relaciones carnales, donde siempre quedamos con el culo mirando, precisamente, al Norte, con el siguiente gasto posterior en toneladas de pomada Manzán

Final: en el logo original, en color, el agua que rodea a esta parte del continente es colorada, rojo sangre. ¿Confesión simbólica sobre los cadáveres que tiraron al río y al mar los asesinos de la dictadura, todavía sueltos por la gracia del amigo de Mahárbiz, Menem digo?

Lo del principio, entonces: la cabeza en el culo.

R.P.

EL PRECIO DE LOS SUEÑOS

por Pablo Valle

Renán: *Muchas veces hay textos literarios que son bellos en sí mismos pero poco trasladables en cuanto a la posibilidad de ser dichos con verdad y con los sentimientos que les dan origen.*

Bioy: *De eso estoy absolutamente seguro.*

“A lo largo de tres días y de tres noches del carnaval de 1927 la vida de Emilio Gauna logró su primera y misteriosa culminación”. Éste es seguramente el comienzo más famoso de la literatura nacional. Y *El sueño de los héroes* (1954) es una de las tres novelas argentinas más codiciadas por nuestros cineastas (las otras son *Adán Buenosayres* y *Rayuela*).

Los admiradores (y los críticos) de Bioy Casares suelen dividirse entre los que reivindican *La invención de Morel* y los que apuestan por *El sueño de los héroes*. En general, en la primera suele verse con excesiva nitidez la sombra de Borges (Bioy habría escrito las novelas que su maestro no pudo o no quiso escribir): trama perfecta, geométrica, lenguaje barroco, sentimientos muy filtrados por una distancia gélida; de aquí también su revaloración posmo, su lado *cool*. *El sueño...* sería una evolución hacia cierto “realismo fantástico” -contradicción aparente-, más cercano a Cortázar, un intento más o menos logrado (según el crítico) de reproducir el lenguaje popular y de situar ciertos temas filosóficos en un ambiente urbano identificable.

Sin embargo, *La invención...* y *El sueño...* no son tan radicalmente opuestas. Tienen en común algo fundamental: la narrativización de variantes sobre el eterno retorno, es decir, el destino humano visto como una combinatoria mecánica y recurrente, cuya percepción subjetiva adopta la forma paradójica -y cruel- de la libertad. Dicho de otra manera, se trata de un oxímoron narrativo y metafísico: el hombre acepta libremente (y hasta con alegría) lo prefijado por un destino inexorable.

Sobre los supuestos ideológicos de tal concepción, Jorge Rivera afirma, en un artículo de 1968: “Esta insistencia en destacar la inmodificabilidad del tiempo -la espacialización del *continuum* temporal- comporta la afirmación de que nada puede ser cambiado, y permite negar de paso la factibilidad de la praxis humana. (...) Abolida

esta dialéctica [de la temporalidad] mediante la *congelación* del tiempo, se oscurece sensiblemente la posibilidad de comprender la Historia, la que se nos ofrece desrealizada y desestructurada en su duración; pero también se diluye la posibilidad de *hacer* la Historia como *proyecto humano*, se anula la acción humana sobre el futuro por mediación del azar, de la fatalidad o de la intervención de poderes y mediaciones (...). Se trata, en síntesis, de actuar sobre el presente a través de un bloqueo de lo porvenir, típico juego mitificador, desdialectizador y utopista que revela en el plano filosófico los concretos intereses de la clase.”

En este sentido preciso, Bioy puede, sí, asimilarse a Borges. Y *El sueño...*, verse como una suerte de ampliación



Papel picado en *El sueño de los héroes* de Renán

novelística de “El Sur” (en la escena culminante del filme, esto está acentuado, porque Antúnez le da un cuchillo a Gauna para que pelee con Valerga -como pasa en el final del cuento de Borges-, lo cual no es del todo verosímil; en la novela, de hecho, Gauna tiene un “cuchillito” propio, como corresponde a un aprendiz de guapo).

Y, en cuanto al lenguaje supuestamente coloquial, más de uno se ha dejado engañar, creo, con las localizaciones en apariencia precisas de un Buenos Aires ido: Villa Urquiza,

Siempre el coraje es mejor

A Rudy, mi hermano desaparecido

"Siempre había afirmado que había que cuidar los recuerdos porque eran la vida de cada uno"

El sueño de los héroes, de Bioy Casares

El sueño de los héroes, novela espléndida de trama perfecta, trasciende lo formal atravesada por el sentido: el destino, el tiempo, el amor, el coraje, la amistad, la ciudad. "En los tiempos actuales en que el inevitable destino de los valientes era recordar hazañas pretéritas" Bioy construye con palabras un mundo nostálgico y valiente.

Tiempo mágico y ciudad mítica. Buenos Aires de 1927, reconocible y a la vez transfigurada, narrada a partir de la evocación oscura, onírica, de símbolos fundamentalmente masculinos cristalizados en la memoria colectiva. La ciudad como laberinto, es decir como trayecto que el héroe recorre en su viaje iniciático entretejiendo un destino desconocido, cautivante y viril.

El principio de la novela, entonces, nos sitúa en un espacio y un tiempo precisos. Los primeros capítulos despliegan líneas argumentales que sugieren la revelación del final. Instancias clave son entrevistas por Gauna -y también por el lector-. Sin embargo, nada es transparente. El clima de misterio, la extrañeza de Gauna -y del lector- permanecen suspendidos en una atmósfera ambigua donde casi todo fue expuesto, narrado, conversado. Pero el misterio persiste.

Sergio Renán hizo su película sin ahorrar oportunidad mediática alguna para señalar su vocación de llevar la novela al cine. *El sueño de los héroes* es "de todo lo que he hecho basado en literatura donde más se preservan aspectos que hacen a la historia específicamente, porque los contenidos eran enormemente aptos", dijo en una entrevista de Radar.

No obstante su deseo, la trama espesa, intrincada y laberíntica de la novela declina hacia una película más chata y pintoresca que cualquier postal.

El Emilio Gauna de Bioy, "desamparado" y "serio" pero digno, atezado por recuerdos infantiles pues "sabía que es una desventura sospechar que uno es cobarde", suspendido en el misterio que entrevió en aquel primer carnaval del '27, está representado en la película por una expresión adusta y titubeante con aires de tarambana cobardía.

En la misma dirección, nada impidió al director desaprovechar la facha de Fabián Vena, más que apta para el rol de guapito. Hizo de él un compadrito tan pusilánime como reiterativo, en una caricatura que jamás se hubiera permitido la elegancia, el pudor y el respeto de Bioy por sus criaturas.

El noble Larsen de la novela, leal amigo de Emilio y Clara, cuyos "sentimientos no precisan de actos que los confirmen", es, en la película, un gordo bueno.

En la novela ingresamos con Gauna, Valerga y los muchachos en un Armenonville de pesadilla, impregnado de alcohol y sumergido "en el fondo del mar" de los sueños y los recuerdos que "se deforman y confunden". Allí, Gauna encontró y perdió a la máscara disfrazada de dominó. El Armenonville de la película no está saturado de alcohol, sino de color. No luce onírico ni diabólico, mítico ni lujoso. La materia en suspensión no es la vida ni el destino, el amor ni el coraje, sino vistosas guirnaldas y abundante papel picado. Cuando suenan los platillos señalando el instante fundamental en que la máscara y Gauna se separan, se inicia algo más parecido a lo que en mis "asaltos" de adolescencia era la tanda de temas cariocas y del Club del Clan, alegría alegría papel picado ronda salto y chau. Digo que se parece más a aquéllos momentos -que siempre viví como los más vulgares y aburridos- que a "bailarines como impulsados por un júbilo diabólico".

Lito Cruz hace de Lito Cruz que hace de un monótono doctor Valerga. Prepotente, falso y ambiguo en la novela, que lo descubre traidor recién hacia el final. Luis Brandoni y Soledad Villamil sostienen con sus actuaciones el peso de la tragedia revelada que deben soportar el Mudo y Clara.

Cuando Gauna, en la novela, *comprendió* "para quien estaba tendido el camino de alfombra roja y avanzó resueltamente", "era feliz"... "Ahora sabía que era valiente". Luego "el Mudo encontró el cuerpo". Así se retira Bioy, con austeridad, eficacia y belleza. En la película, ya sobre el final, después de una pelea explícita, conversada, suficientemente iluminada -siempre con esos tonos de azul que, imagino, Renán imagina metáfora de pesadilla, misterio y elusividad- aparecen los créditos del film. Es entonces cuando una canción compuesta e interpretada ad hoc por Jaime Ross nos explica, a modo de repaso escolar, todo el asunto. Rescata al pobre espectador de zonas oscuras, alguna ambigüedad, quizás algún brillo mentiroso sin dilucidar.

Que de eso se trata, tal vez, la novela de Bioy.

Marisa Simon

Nota del Director: Marisa me advierte sobre la palabra clave de la novela, el verbo entrever. Todo es sueño, pesadilla, ambigüedad y misterio, memoria y olvido. Retazos de lo que llamamos realidad. Como en *Dormir al sol*, pienso. Y concluyo: no es lo mismo ser poeta que tocar el violín.

Barracas, la quema, etc. Los personajes, sin embargo, hablan como el "argentino exquisito" del diccionario de Bioy: un *kitsch* urbano bastante mal intencionado. Que detrás de la permanente desvalorización -parodia o mera caricatura- pueda asomarse algún dejo de ternura e identificación con los personajes, es otro de los logros (muy ambiguo, por cierto) de la prosa bioycasareana.

Por otra parte, y volviendo a la película que nos ocupa, la solidez exterior de la historia que cuenta la novela se prestaba engañosamente para su adaptación cinematográfica. Renán y Goldenberg eligieron una fidelidad máxima a "la letra" (hay parlamentos enteros transcritos, sobre todo los de Valerga y Taboada, "padres" antitéticos de Gauna; éste conserva hasta el detalle de sus ojos verdes...), con aparentemente mínimas pero esenciales infidelidades.

En realidad, había dificultades insuperables para una adaptación más profunda de ciertos aspectos formales que -me atrevo a conjeturar- son lo mejor que la novela tiene: la ironía permanente pero casi imperceptible, el distanciamiento variable del narrador, ese punto de vista desde el personaje principal, que colorea todo y sin embargo deja que el lector comprenda "a través" de esa mirada opaca. (El procedimiento es marca de fábrica en Bioy, y fue llevado a su exasperación paródica en, por ejemplo, *Dormir al sol*.) ¿Un

prodigio técnico sólo permitido a la literatura? Quizás, si exceptuamos el cine expresionista, desde *Caligari* hasta Antonioni (*El desierto rojo*, *Blow-up*), pero donde el realismo está proscrito desde el vamos. El distanciamiento en sí es "fácil": pensar en Chabrol o en cierto Visconti. El problema es establecer las adecuadas distancias narrador-personaje-lector/espectador, cosa que el cine, arte objetivador por excelencia, parece, en principio, cohibir.

El mejor ejemplo de esto es el personaje de Valerga. En la novela, es un héroe para Gauna y sus amigos oligofrénicos. Sin embargo, el lector va adivinando, progresivamente, que el falso doctor -que en su habla ampulosa se come sistemáticamente las b intermedias- es también un energúmeno, un fanfarrón, un mentiroso, un violento. Pero su figura apenas deja de ser grotesca en el duelo final, sólo entrevisto por y desde Gauna. En la película, el personaje se transforma en una encarnación del Mal casi en estado puro, un "villano" metafísico, sabatiano, que Lito Cruz (últimamente condenado a este tipo de papeles) lleva a su punto máximo. Risible a veces, sí, pero de manera involuntaria; por ejemplo, en sus desplantes en medio del corso... ¡cubierto de papel picado! (casi tan risible como Fabián Vena haciendo de guapito y cantor de tangos). No es que esta connotación estuviera ausente en la novela, lo que se pierde es la ambigüedad que deriva de ese manejo del punto de vista descripto antes.

En este contexto, era inevitable que se perdiera mucha de la sugestión del duelo final, entrevisto por Gauna en *flashes* constantes y certeros. Tampoco fue muy acertado dejar la explicación del enigma en boca de una Clara demasiado histérica.

Hay que decir, sin embargo, que mucha de la magia del relato se extiende al filme, aunque hubiera sido deseable menor fidelidad exterior y mayor reelaboración formal. La reconstrucción de época por ejemplo, es cara pero rutinaria (cada vez que se enfoca la calle, pasa un auto "antiguo"...). El Armenonville nunca llega a ser el lugar mágico que el texto sugiere, agobiado por tanto detalle de reconstrucción y un cantante meloso.

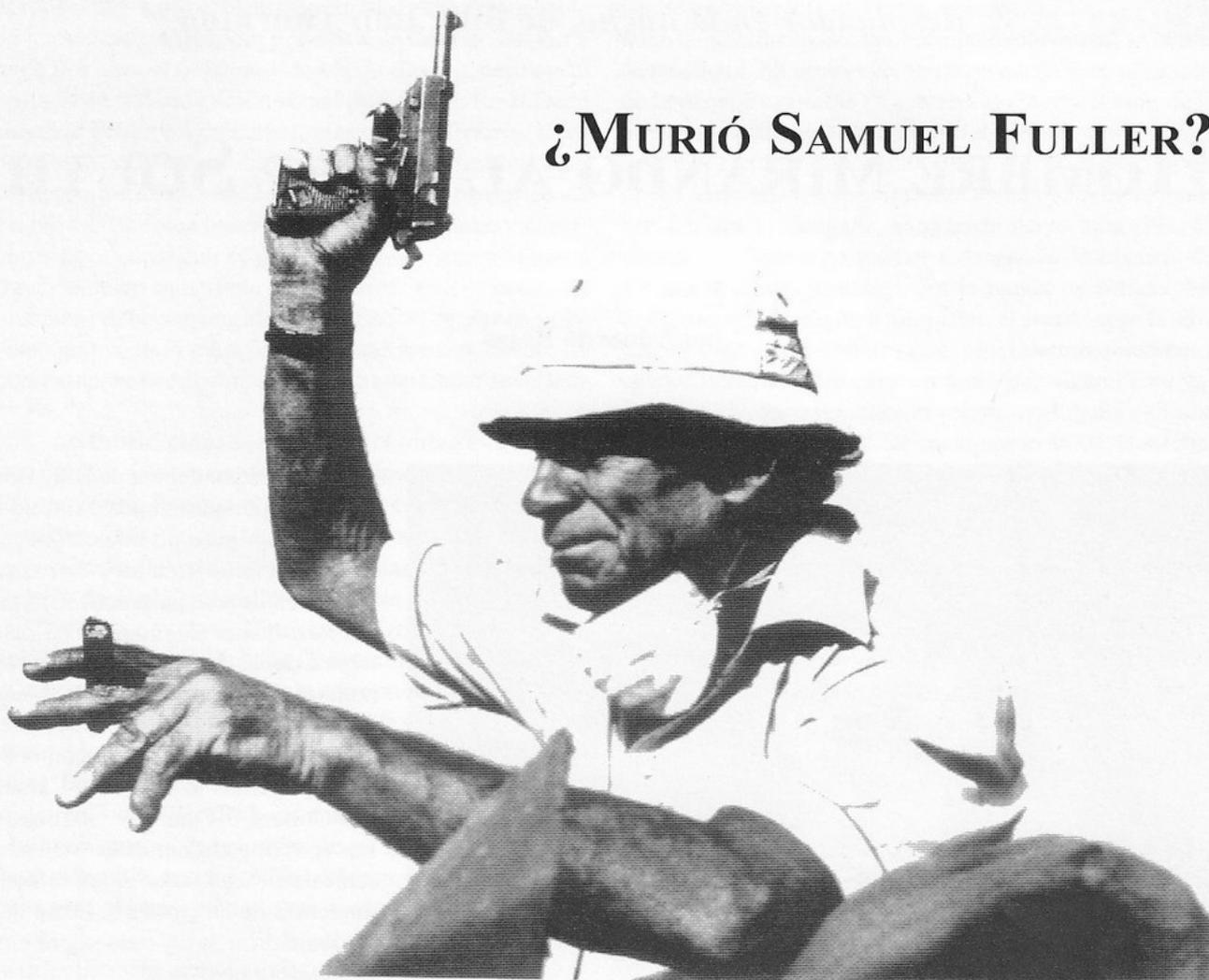
Sobre el *casting*, poco que decir. Bien Cruz (por barroco) y Palacios (por sobrio). Soledad Villamil no siempre logra ser la Clara que el texto exigía: la que lucha contra el destino y sólo pierde al final. Los demás, en general, demasiado pegados a tics televisivos. Tal vez el tiempo los (nos) libere de ese condicionamiento perceptivo. Por algo el cine es, de verdad, *La invención de Morel*, una forma limitada, e implacable, de la inmortalidad. 🇦🇷

Fotos: Enrique García Medina



Argentina, 1996. Dirigida por Sergio Renán. Guión de Sergio Renán y Jorge Goldenberg, sobre novela homónima de Adolfo Bioy Casares. Con Lito Cruz, Germán Palacios, Soledad Villamil, Fernando Fernán Gómez, Luis Brandoni, Fabián Vena, Diego Peretti, Juan Ignacio Machado, Damián de Santo, Fito Yanelli, Gonzalo Urtizberea, Edda Bustamante, María José Gabin. Fotografía de Carlos Torlaschi. Música de Jaime Roos. Dirección de arte: Margarita Jusid. Vestuario: Nora Renán. Montaje: César D'Angiolillo. Producción: Cablevisión.

¿MURIÓ SAMUEL FULLER?



Truffaut dijo de Fuller que no era primario sino primitivo. No se me ocurre mejor definición para un cineasta que entraba a saco en todos los géneros y en todos los temas más "intocables", y solía producir, casi por milagro, objetos artísticos de una extraña belleza.

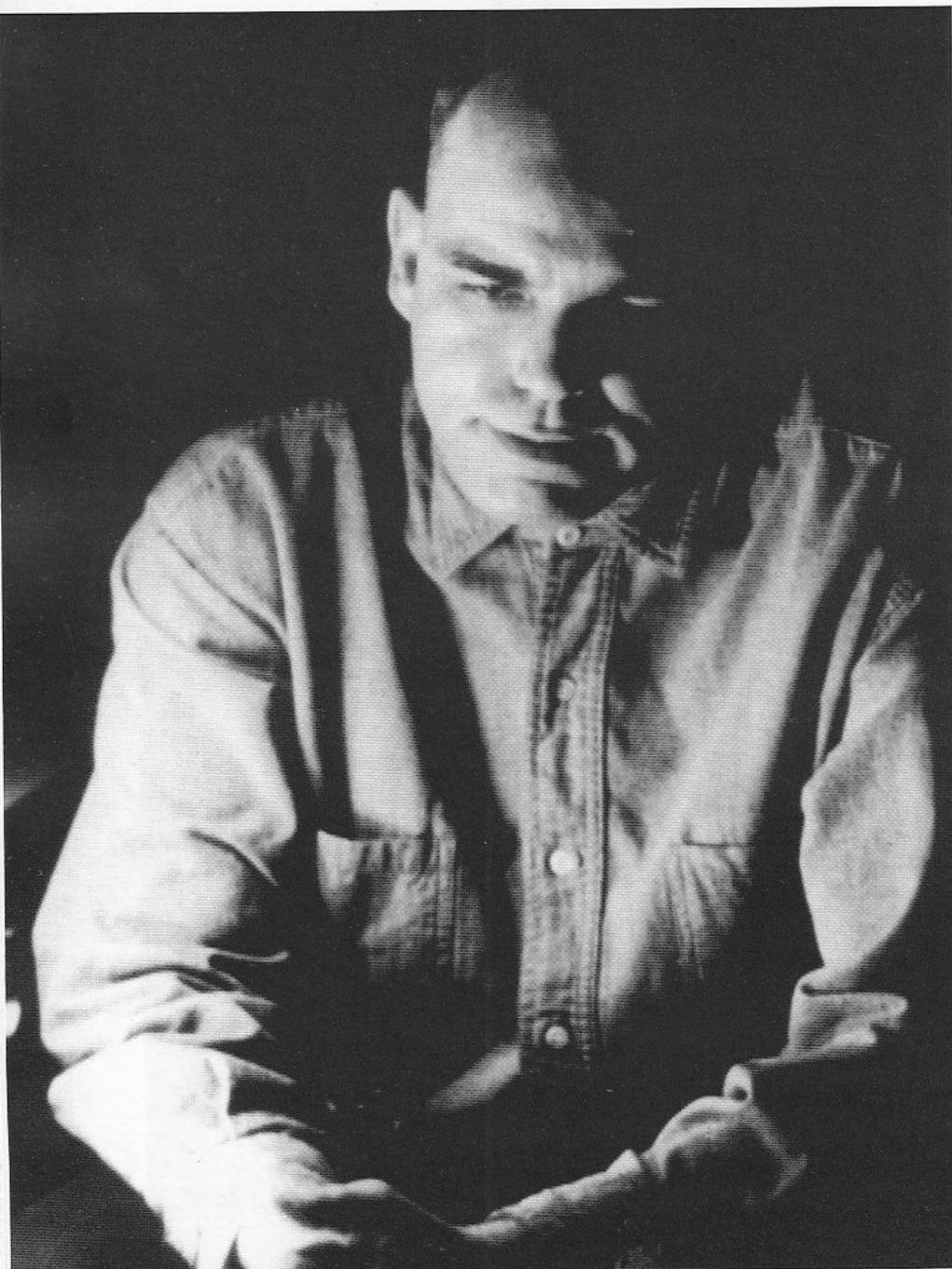
Ideológicamente, Fuller tenía la sutileza de un elefante en un bazar. Anarco-liberal, tal vez: yanqui hasta la médula, entonces; pero su propia desmesura lo llevaba mucho más allá de lo que hoy se considera políticamente correcto. Muchas de sus películas, de hecho, fascinan culposamente a una mentalidad progresista, porque es difícil saber a qué atenerse ante ellas. Mete el dedo en todas las llagas (si se me permite abusar de otro cliché), sin la menor pretensión de sacarlo limpio. *El rata*, por ejemplo, es un policial extraordinario, sin "buenos", en el que los comunistas son malos de pacotilla, casi caricaturas, pero no es seguro que Fuller buscara alguna forma de parodia, como uno estaría tentado de pensar desde ciertos parámetros actuales; él quiso mostrarlos así y basta.

¿Otros de sus "temas" arriesgados? Las relaciones amorosas interraciales en *El kimono escarlata*. La antiépica guerra de Corea en *Cascos de acero*. Un perro entrenado sólo para atacar negros en, precisamente, *El perro blanco*. La prostitución y la pederastia en *The Naked Kiss*. La Guerra de Secesión desde el punto de vista de un sureño que renuncia a los "Estados Unidos" y se va a vivir con los indios, en *El vuelo de la flecha*.

Una de sus últimas películas, *Ladrones nocturnos*, filmada en Francia, parece un homenaje a esa *nouvelle vague* que lo entronizó como uno de sus ídolos máximos. ¿Cómo no recordar aquí, en la colección de lugares comunes que es toda necrológica, la definición del cine que da personalmente en *Pierrot le Fou*, de Godard? El cine, el "amigo americano", era para Fuller "como un campo de batalla: amor, odio, acción, violencia, muerte. En una palabra, emoción". Curiosamente, no mencionó lo que se considera esencial (y tantas veces se sobreestima), la imagen. Y no creo que haya sido por el pudor de lo obvio: si algo no tenía Fuller, era pudor.

HOMBRE MIRANDO AL DEEP SOUTH

por Eduardo Rojas



El director debutante Billy Bob Thornton tiene un nombre rotundo, de boxeador peso pesado con pegada destructora. Rotundos son también su estilo y su pertenencia cultural. *Resplandor en la noche* no deja lugar a dudas de que Billy Bob es un hombre del sur profundo, del Deep South, territorio más mítico que geográfico parido por la imaginación de Faulkner, Erskine Caldwell, Carson McCullers o Flannery O'Connor. Los ecos de estos nombres están presentes en *Resplandor...* con la contundencia de un cross a la mandíbula, como diría Arlt y para seguir con la metáfora boxística.

Karl Childers (el mismo Billy Bob) es un débil mental que, siendo niño, ha matado a guadañazos a su madre y al amante de ésta. Al principio de la película, el mismo Karl cuenta su historia a una periodista con voz monocorde, cargada de carrasperas, en un aula a oscuras del hospicio donde ha estado encerrado durante más de veinte años. La cámara, estática, lo observa desde arriba, como juzgándolo, y por momentos lo encierra en primeros planos para captar los mínimos gestos que denotan alguna emoción profundamente escondida. La historia de Karl es sórdida, mezcla la miseria con el sexo, el alcohol, la violencia hacia los débiles, la infidelidad de su madre, su propia inocencia. Cuando poco después vuelva al mundo encontrará una historia similar en el niño Frankie, su padrastro borracho y golpeador, su madre y un amigo

AHIRA Billy Bob Thornton, guionista, director e intérprete; la gran esperanza blanca

homosexual. Karl, el tonto iluminado, es el responsable de hacer justicia, justicia primitiva, la del sur; similar a la de *Los Santos Inocentes* de Mario Camus, pero sin el costado de reivindicación social de aquélla. En el Deep South la Biblia está siempre antes que la Historia. Karl la ha leído y ha entendido de ella lo que necesitaba para realizar su misión: hacer justicia con el padrastro de Frankie es también hacerla con su propio padre y consigo mismo, conseguir el perdón para su crimen lejano a través de otro inmediato y necesario. En ese orden, el justiciero debe ser ungido por el Señor; es por eso que Karl -junto con Frankie los únicos personajes lúcidos de la película- se hace bautizar antes de emprender su ordalía final.

La Biblia, el sexo, el alcohol, el idiota que dispara la tragedia: los temas del sur profundo se reiteran en *Resplandor*... Por eso el espectador cree estar leyendo tantas novelas conocidas, viendo tantas otras películas: la presencia física de Karl es similar a la de Marlon Brando en *Reflejos en un ojo dorado*, versión de John Huston de la novela de Carson McCullers; o -como señaló acertadamente Gustavo Constantini en la redacción- la historia tiene muchos puntos de contacto con *Matar a un Ruiseñor* (no es casual que el breve papel del padre de Karl lo haga Robert Duvall, el idiota de aquélla película). Solo que, contra lo que dice Gustavo el apóstata, la película de Billy Bob va más allá que la de Robert Mulligan, porque la rotundez de su estilo, de la apuntada al principio, reseña todas las historias del sur. Había en el cine americano un lugar vacante para ese espacio ficcional, que Thornton tiene voluntad de ocupar porque -a diferencia de, por ejemplo, el Welles de *Los Magníficos Amberson*- tiene un sentido de pertenencia a esa geografía mítica que ni el genial Orson -nómada del cine- ni Mulligan, ni tantos otros, podrían reivindicar.

Es cierto que, por momentos, Thornton cae en reiteraciones en el relato que lo estiran innecesariamente, pero también debe destacarse la coherencia de su estilo

hecho mayormente de largos planos estáticos que persiguen la quietud aparentemente autista de Karl, la pesada sensualidad del ambiente, los largos silencios cargados de tensión. Es notable en ese sentido la resolución de la primera escena en el hospicio. La cámara quieta en un ángulo de la habitación incorpora a un hombre que se dirige hacia Karl, inmóvil frente a una ventana; el hombre arrastra prolongada, exageradamente, una silla, se sienta a su lado y comienza a desgranar la historia de sus perversiones sexuales. En la banda de sonido, los instrumentos de viento acompañan el arrastrar de la silla y permanecen suspendidos en el aire interminablemente, apenas punteados de tanto en tanto por alguna leve variación. El contraste entre el relato modulado y cínico del psicópata -una voz refinada como la de Hannibal Lecter- y el sonido estirado al infinito de la música, crea una tensión que se mantiene a lo largo de toda la película. El psicópata se restrega las manos, gesto que repite Karl mecánicamente como queriendo lavarse la culpa de los crímenes cometidos. Al mismo tiempo, aquél hace un chasquido con los labios que es repetido por el padre de Karl durante el corto encuentro de ambos. Como el relato está construido en forma circular, cuando finalmente Karl y el psicópata se vuelven a encontrar en el hospicio, los mismos gestos e igual relato son repelidos por Karl, que ha salido al mundo y se ha librado de la maldición de su crimen.

Habrá que ver si Billy Bob, el crédito del sur, revalida su título la próxima vez. Por ahora está ahí, estático, plantado firmemente sobre sus pies, la mandíbula rígida, la mirada perdida en lo profundo del sur, de sí mismo, como sabiendo que desde ese lugar podrá continuar contando sus cuentos de amor, de locura y de muerte. 

Sling Blade, EE.UU., 1996. Escrita y dirigida por Billy Bob Thornton. Con Billy Bob Thornton, Dwight Yoakam, J.T. Walsh, Rohn Ritter, Lucas Black, Natalie Canerday y apariciones de Robert Duvall y Jim Jarmusch. Fotografía de Barry Markowitz. Música de Daniel Lanois. Distribuida por Líder.

ANTES Y DESPUÉS
DEL CINE

CINEMA 



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

Santa Fe y Callao
Buenos Aires

LA LECCIÓN DE ANATOMÍA

por **Gustavo Costantini**

“A lo largo de los años que estuve trabajando en Orlando he estado yendo a bailar dos o tres veces a la semana. Pero ahora he descubierto el tango argentino -no el insípido tango de Come dancing- sino el sutil, fogoso, ‘apretado’, melancólico y extático baile de Buenos Aires. Y así comenzó todo... Las divisiones de mi vida -entre el mundo de las ideas y el del cuerpo, entre el trabajo serio y el puro placer, entre el mundo del escritor/director y el intérprete, entre el ser y el hacer- gradualmente se convirtió en el tema de un nuevo film... Yo quería mostrar de raíz cómo el baile es una cuestión filosófica que se adentra en la naturaleza de un Otro eterno -sin palabras pero con toda la precisión de lo más profundo...”

(Sally Potter, en la conferencia de prensa de *La lección de tango* durante el Festival de Toronto)

Emparentada equívocamente con el cine de Peter Greenaway a partir de ciertos aspectos de su transcripción del *Orlando* de Virginia Woolf, la inglesa Sally Potter ha realizado una gran cantidad de films que incluyen al baile de alguna u otra manera (curiosamente, *Orlando* es la excepción). En sus cortometrajes y en sus películas *Thriller*, *The cold diggers* y *The London story*, la danza aparece de una manera particular. No de forma decorativa y ornamental, sino de una forma física, donde el cuerpo habla a partir de sus movimientos. En *La lección de tango*, la Potter extrema esta presencia física de los cuerpos danzantes, no sólo por la inclusión de coreografías fuertemente corpóreas y de gran contacto físico sino porque su propio cuerpo es puesto en juego.

En *La lección de tango*, Sally Potter dirige, actúa,



baila, compone la música original (junto al singular Fred Frith) y selecciona los tangos que inundan el film. Además, el tango no aparece visitado turísticamente sino que la propia realizadora relata su experiencia vital con el tango, su pasión, su curiosidad, su inmersión en un mundo ajeno y fascinante. Sin ser un film documental, *La lección de tango* testimonia la real locura de la directora por el tango y por la sensualidad que éste despierta. La historia es muy sencilla: una directora de cine -obsesionada por ciertas fantasías de muerte- quiere realizar un film que es rechazado por los productores y esta frustración la lleva a buscar en el baile una forma de liberación y la promesa de un amor. Las típicas relaciones entre maestro y discípulo se complican aquí cuando el cruce de los cuerpos abre las puertas del sexo y acaso del amor. Pero el personaje de la directora siente que esa promesa puede quedar en la ilusión a partir de su propia conciencia de la edad y de la fugacidad de la belleza física.

Indirectamente, *La lección de tango* es una película sobre la belleza del cuerpo y de sus límites respecto de la vitalidad y la seducción. Y esto ocurre porque la noción de tango que maneja es la del tango primitivo, físico, tenso, desafiante. Es cierto que muchos de los números pueden verse como fragmentos de *Tango argentino* -el espectáculo de Broadway- pero si se repara en el sentido ritual con el que la directora entiende esta danza, esa característica for export se diluye rápidamente. Cuando el film visita Buenos Aires, no se detiene en las postales del Obelisco, de la Boca, de la calle Corrientes o de Caminito con que se fatiga esta clase de obras, sino que presenta el Buenos Aires oculto, el de las "milongas", ése que retiene a los personajes más curiosos de la ciudad. Y es en las milongas donde la atracción y la seducción encuentran su cauce y su límite.

La película trabaja sobre cuatro líneas: las lecciones de tango, las idas y vueltas de la historia de amor, la reparación/destrucción de la casa de la directora y las imágenes de belleza y muerte que ambiguamente funcionan como fantasías de la protagonista y como argumento de la película imposible que desea realizar. Todos estos elementos concurren hacia la reflexión de Sally Potter sobre el cuerpo y sus límites. Las lecciones funcionan como un rito de iniciación; la historia de amor, como espacio de tensión del cuerpo en su capacidad de atraer y conquistar; la reforma de la casa es, además de la excusa que utiliza para no volver a la dirección, una alegoría de su propia necesidad de cambio y de su propia condición física (vital pero madura, apasionada pero poco atractiva, bella pero de una belleza

singular); finalmente, las imágenes de belleza y muerte, que incluyen curiosos personajes pertenecientes a una rareza extemporánea, plantean una suerte de venganza respecto de la belleza superficial y del glamour ajeno (en ellas se ven hermosas mujeres asesinadas por una extraña presencia), espejo deformado de la propia imagen, de los propios deseos y odios.

La lección de tango es mucho más interesante si se piensa en el movimiento de los cuerpos que en el registro cuasi documental del mundo de los bailarines y de la música ciudadana (mundo reconstruido a partir no sólo de la propia inmersión sino de serias investigaciones reflejadas en la selección de los tangos y la visión que se da de los salones de baile). Su esquematismo narrativo se ve superado por la fuerza que se pone en el personaje y en su apasionamiento, que logra sostener y delinear una obra curiosa e interesante. 

The Tango Lesson, Gran Bretaña/Argentina/Francia/Japón/Alemania/Holanda, 1997. Escrita y dirigida por Sally Potter. Con Sally Potter y Pablo Verón. Fotografía y cámara de Robby Müller. Música de Sally Potter y Fred Frith. Distribuida por Filmarte.

Premiados

Esta película que le gustó a Costantini, y detestaban otros, se llevó el premio principal en el reciente Festival de Mar del Plata.

No parece ajeno al premio el hecho de ser una coproducción donde participa la Argentina, como tampoco el lauro compartido por los actores españoles: el Festival parece empeñado en destacar cinematografías de alguna manera ligadas a la nuestra mientras, a la vez, deja de lado el cine menos convencional. *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano y

Bruno Stagnaro (autores de dos excelentes cortos de las primeras *Historias Breves*) se llevaron los premios de la crítica y de la OCIC pero de los oficiales, minga.

¿Tendrá que ver con la pintura de una Buenos Aires otra, tan lejos de la siliconada versión oficial?

En todo caso, los realizadores la tienen clara: "Estamos muy contentos con los premios pero a la fiesta de Mahárbiz no vamos", le dijeron a Clarín.

Antonio Palau

LA MOVIOLA

un programa de
Lilian Kovalenko

FM Clásica
(97.5)

Lunes a Viernes
18:30 Hs

CINÉFILOS

Una newsletter gratuita de
La vereda de enfrente
digital

RENOVACIÓN SEMANAL

Solicite su envío a la
dirección:

cinefilos@vereda.com.ar

CIUDAD DE LOCOS

por Julio Orione

El rifle dispara por la espalda y el que fue un “no” (de palabra) se transforma en un “sí” (de hecho). Así y de muchas otras maneras se han transformado todos en *L. A. Confidential* cuando la historia que en el prólogo empezó a contar Sid, el periodista amarillo, llega al primero de sus varios finales...

Primera intromisión de la memoria

(Dos pájaros de un tiro voy a matar aquí, dice Orione. Porque no había escrito la nota ofrecida a Pagés para la serie de los recuerdos del cine de infancia. Y cuando el capitán Smith le dijo a Ed Exley que se sacara los anteojos (“porque aquí nadie los usa”), recomendación después repetida por el Comisionado de Policía, Orione se acordó de cuando hacía la colimba y estaba de guardia una noche de Plan Conintes (para los más jóvenes:

Plan de Conmoción Interior, un invento de los sesenta para tenernos a cada rato agarrados de las bolas con alertas militares y estado de sitio). Esa noche, el capitán se le paró enfrente, lo miró, miró los anteojos...)

Transformaciones

El rifle dispara sobre la espalda del policía corrupto y el que fue un firme “no” del joven teniente detective Ed Exley pasa a ser otro “sí”, más maduro, más acorde con el mundo en que se vive y que “algunos (como él, según la prostituta Lynn) ganan”, lejos ya de los ideales extremos, pero no de las ilusiones, esas jamás perdidas.

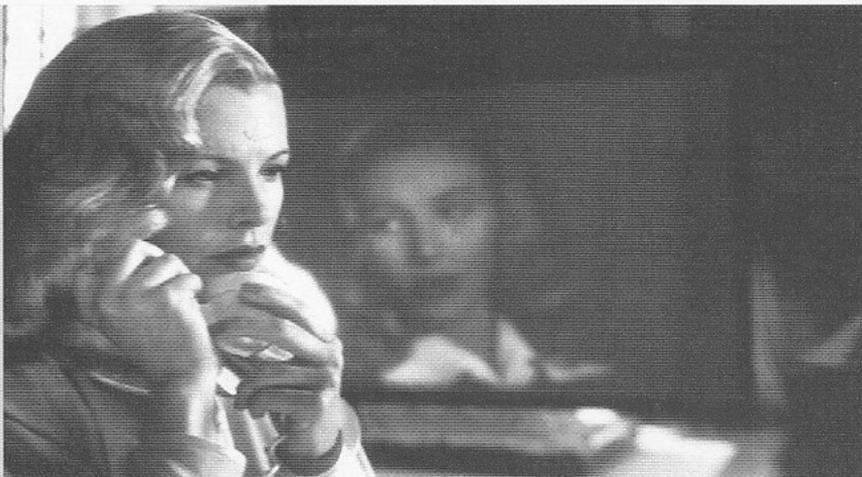
La visión de los ojos sinceros de una puta disfrazada de Veronica Lake convierte al bruto Budd en “lo que no puede ocultar aunque quiera”, es decir, en un hombre bueno.

Actuaciones

Kim Basinger sensible como pocas veces se la vio, Kevin Spacey tan intensamente contenido como siempre, el australiano Russell Crowe, magnífico en su bestia de corazón tierno, y el también australiano Guy Pearce (la fantástica *drag queen* de *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*), admirable en su complejo papel de policía, recto y ambicioso a la vez. Forman una primera línea impecable.

No se quedan atrás James Cromwell, un villano nada convencional, David Strathairn, un millonario ultra convencional (y excelente por eso mismo), y el casi siempre insoportable pero aquí perfecto Danny de Vito, el periodista “confidencial”.

El resto del elenco es tan bueno como los protagónicos. Curtis Hanson -que demostró notable rigor de puesta, gran ritmo narrativo y un excelente manejo de las actuaciones en *Malas compañías* y en *Falso testigo*- esta vez también supo muy bien lo que quería de sus actores y los exprimió hasta el fin.



Kim Basinger y Hollywood como reflejo

J.O.



Flashes que iluminan -y ocultan- lo velado

La amenaza de chantaje sobre un joven actorzuelo, que cae y cae, lleva al cínico oficial Jack Vincennes a conseguir una lápida en el cementerio (y algo más, que ya veremos).

Y así, vuelco tras vuelco, llegamos al jefe de policía, el corrupto entre los corruptos, convertido en héroe post mortem para salvar el prestigio de la institución (¿suena conocido, no?), en el tercero de los finales.

Pelo corto, ahora, mirada franca, siempre, Lynn, alter ego de Veronica Lake (pero "más hermosa que ella" a los ojos de su enamorado Budd), también se transformó. En el cuarto final se irá con Budd a Arizona, ya "ex prostituta", a instalar una casa de ropa "para que las chicas de Bisbee tengan un poco de glamour".

Y el cartel que identificaba el programa *Chapa de Honor*, del cual Vincennes era el "asesor, para que los actores de la tele actúen como policías", aparece una vez más (quinto final, después de la larguísima lista de créditos), también transformado. Ahora ostenta un texto en homenaje a Jack Vincennes, "caído en cumplimiento del deber".

Segunda intromisión de la memoria

(De ahí, el recuerdo voló hacia el cine *Astros*, de Martínez, ese al que se le abrió el techo y uno se quedaba mirando las estrellas (las del cielo) durante un rato,

distraído de la película, una de las dos de cada función (más las variedades y el número vivo). Y una tarde, cuando daban *Té para dos*, con Doris Day, no había lugar adelante, zona de costumbre, bien adelante, y hubo que ir arriba (en casa de Orione nunca se habló del pullman o superpullman, era "arriba", adonde jamás se iba porque "para ver cine hay que ir adelante") y entonces, empezó la película, Orione la oía cantar a Doris Day pero casi no la veía, y no podía leer los subtítulos... Y entonces la vieja de Orione se dio cuenta de que su hijo era miope.)

Danza de parejas

No hay un protagonista en *L. A. Confidential*, excepto esa ciudad de locos, de almas en pena que llegan "en cada ómnibus", y que intentan tocar el cielo con las manos (¡o llegar a imprimirlas en el cemento del Teatro Chino!). Pero quizás el protagonista sea la evanescente integridad, ese afán por estar siempre en el lugar justo, que Ed Exley, desde su cargo de sargento hasta su ascenso a Teniente Detective, trata de conservar, a toda costa, más allá de los propios desvíos o inconsecuencias.

Todo el film está construido sobre parejas que se unen, se separan, se enfrentan, se comprometen y, también, se frustran. En un torbellino siempre guiado por Exley, quien comanda el complicado baile y los

fenomenales cambios de rumbo de una historia con aliento largo.

Susan/Sten. Puta disfrazada de Rita Hayworth para enganchar clientes y policía corrupto, terminarán fusilados en el NiteOwl, cafetín de cuarta donde los alcanza la venganza del jefe máximo.

Capitán Smith/Patchett. El jefe máximo de la policía (y con aspiraciones a serlo de la mafia) y el millonario no durarán para siempre como socios, porque Smith debe mantener su secreto. Patchett termina con las muñecas tajeadas.

Budd/Sten. Compañeros en el departamento de Investigaciones, a Budd no le será fácil aceptar la corrupción de su compañero (se considera feo hablar mal de los muertos).

Jack/Sid. Pareja interesada, también ésta: Jack con corazoncito farandulero, Sid disfrutando de las perversiones ajenas y contándose las "en secreto", desde las páginas de su revista sensacionalista, a todo Hollywood. Una buena sociedad, provechosa para ambos, hasta que... Hush, hush...



Los canas: el mundo, y las caras, de la duplicidad

La ingenuidad y la estupidez

Los años '50 fueron la última década feliz. Es lo que dice el imaginario cinéfilo y también el social. Los sesenta trajeron, y nunca más se paró, la histeria bochinchera al compás emblemático de Los Beatles y no sólo, pero también Vietnam, el asesinato de los Kennedy, de Luther King, la muerte de Marilyn, la intranquila sensación de que todo podía moverse y, por lo tanto, cambiar. La felicidad hogareña mutaba en alegría y en temor callejeros.

¿Habrá sido cierto? Lo de la década feliz, digo. ¿No habrá sido la última edad de la inocencia de este siglo? Curtis Hanson parece sugerirlo en el final de *L.A. Confidential*. En ese final que los críticos, apurados por sus negocios, no se quedaron a ver durante la proyección privada, como tampoco la mayoría de los espectadores en los cines. La película que termina después de los créditos, con un plano donde una familia típica, papá, mamá, hijo, miran en la televisión la versión azucarada y tranquilizadora de la policía cuando el espectador termina de ver la visión de Ellroy y Hanson (novelista y director) sobre esa misma policía, y también sobre la sociedad que la familia imagina perfecta y protectora: llena de locos, neuróticos, "políticos", mentirosos y criminales.

Si entonces, los '50, fue el tiempo de la ingenuidad, habrá que convenir que éste es el tiempo de la estupidez: antes se veía deformado; ahora, literalmente, no se quiere ver. El shopping espera.

Pagés

Lana Turner/Johnny Stompanato. La estrella y el guardaespaldas sin trabajo: uno de los momentos cómicos del film, cuando se unen la ficción (Ed cree que ella es una puta disfrazada de Lana Turner) y la realidad (ella es realmente Lana Turner).

Budd/Lynn. Policía bruto, golpeador, puta que se disfraza de Veronica Lake. Perfecta combinación para que nazca el amor. Ella descubre quién es realmente Budd, Budd descubre quién es realmente Lynn. Hush, hush: habrá final feliz.

Sten/Buzz. Socios en la traición a sus jefes, Sten negará a Buzz... y lo traicionará. Los dos terminan como se lo merecen.

Ed/Jack. Empieza mal, se convierte en férreo "¡deal!". Pero Smith no deja que la amistad progrese y la corta con una bala en un corazón que había empezado a reconocerse a sí mismo.

Ed/Budd. Como que todo llega, también el castigo para los corruptos. Y serán Ed y Budd, el íntegro y el bueno por dentro, quienes lo ejercerán. Ed le proporciona a Budd los motivos para la transformación, Budd le da a Ed la posibilidad de decir "sí", cuando antes había dicho "no". Y así el gran jefe, el malo entre los malos, termina con un balazo por la espalda. Como era absolutamente justo y necesario para su propia ley. Y ahora también para la de Ed: "Ellos me usan, yo los usaré".

Tercera intromisión de la memoria

(Así que esa noche de guardia, el capitán lo miró a Orión y dijo "¿Esto es un soldado?") ¿Qué habría dicho, además, si se hubiese enterado de esas tardes en las que Orión se hacía una escapada al Lorraine para ver una de Bergman...?)

L. A. Confidential, EE.UU. 1997. Dirigida por Curtis Hanson. Guión de Brian Koppelman y Curtis Hanson, sobre la novela de James Ellroy. Con Kevin Spacey, Russell Crowe, Guy Pearce, James Cromwell, Kim Basinger, Danny DeVito y Graham Beckel. Fotografía de Dante Spinotti. Música de Jerry Goldsmith.

GRANDES SOBRAS



La nave de la muerte
(*Event Horizon*)
EE.UU., 1997.
Dirigida por Paul Anderson.
Guión de Philip Eisner.
Con Laurence Fishburne, Sam Neill, Kathleen Quinlan, Joely Richardson, Richard T. Jones, Jack Noseworthy y Jason Isaacs.
Fotografía de Adrian Biddle.
Música de Michael Kamen.
Distribuida por UIP.

Las colas de *La nave de la Muerte* hacían pensar en un interesante y espectacular film de terror/ciencia-ficción, aunque no era difícil darse cuenta de la gran cantidad de referencias a obras reconocibles del género que le servían de modelo. La mera copia se convirtió en un fin y no en un medio y el film naufragó de la misma manera que la nave Event horizon.

Alien. El celebrado film de Ridley Scott (1979) que reproducía la estructura y trama de la película de 1958 *It! The terror from beyond space*, demostró que se puede ser original y generar nuevos predicados sobre una base presuntamente agotada. Acaso más arriesgadamente que las adaptaciones de grandes obras de la literatura o del cine clásico, obras que están esperando una relectura que les permita producir nuevos sentidos, *Alien* introducía al espectador en el infierno o en el terreno de lo siniestro (film sobre la castración si los hay) sin la necesidad de recurrir a explicitaciones o citas precisas. El poeta inglés Dante Gabriel Rossetti, al hacer una crítica de *Cumbres Borrascosas* declaró: "La acción transcurre en el infierno...no sé porqué todos los lugares llevan nombres ingleses". No es necesario ser literal para llegar a rincones más profundos de la experiencia cuando la destreza narrativa impone la sugerencia. Sugerencia que *La nave de la muerte* apenas esboza y desplaza en favor de una cursi literalidad que anula la credibilidad del relato. El film pretende nada menos que hacer creer que la nave -que puede alcanzar cualquier distancia en el universo a partir de un mecanismo que puede forzar la curvatura del espacio/tiempo- llegó al mismísimo infierno y retorna para arrastrar hacia él a todo aquél que se atreva a entrar. Donde podría haber desarrollado en clave ritual la sucesión de asesinatos que se producen en la nave -uno de ellos recuerda a otra película sobre el infierno, *Hellraiser*- el director Anderson determina la variación como principio y el infierno sólo logra sostenerse porque el personaje encarnado por Sam Neil lo explicita.

Solaris. La nave de Tarkovsky presentaba algo más que una estación espacial donde los anhelos, recuerdos y culpas de los tripulantes se corporizaban haciendo que los límites entre la realidad y la imaginación se quebraran de una manera alienante y conmovedora. *Event Horizon* intenta reproducir la magistral creación de Tarkovsky (siguiendo la novela de Stanislav Lem) pero fracasa al confundir la manifestación del deseo y de la angustia con un vulgar trauma personal, tan mecánico y elemental como los de cualquier thriller de HBO. Si bien es cierto que al comienzo del film estas alucinaciones son convincentes y terriblemente amenazadoras (logrando reproducir la extrañeza de las escenas finales de la habitación de *2001*), su efecto se disuelve cuando éstas son explicadas de una manera tan convencional.

El planeta desconocido. La gran invitada de *Sábados de super acción* -originalmente, *Forbidden Planet* (Fred McLeod Wilcox, 1956)- reproducía sutilmente la estructura de *La tempestad* de William Shakespeare y se atrevía a postular un monstruo invisible que no era otra cosa que una proyección inconsciente del Dr. Morbius (Walter Pigeon), aquí representado torpemente en el guión por Sam Neil, el creador de la nave -también responsable en parte del suicidio de su esposa, así como Morbius se sentía culpable de la muerte de la suya. *El planeta desconocido* alcanzaba territorios que la ciencia ficción cinematográfica no se había atrevido a explorar y, sin pretensiones, como si efectivamente se tratara de un film de género y no contara con el soporte shakespeareano, lograba lo que le ha sido negado a *Event Horizon*.

La nave de la muerte alucina con su presentación (imitación de la apertura de *Star Trek: First contact*) y con su primera secuencia y decepciona terriblemente con el desenvolvimiento de la trama, hasta lo insoportable cuando la explicación de lo sucedido debe recurrir al mismo diablo para tratar de estar a la altura del enigma propuesto. Sin embargo, se le debe agradecer al film el recuerdo de las grandes obras que trata de emular (o, quizá las sobras de esas obras). Al menos han tenido la delicadeza de reproducir arquetipos del género (y más allá de él) realmente importantes.

Promesa incumplida como tantas, *Event Horizon* demuestra que el diseño de producción y el alto presupuesto sólo asiste a quienes saben subordinarlo a fines estéticos y narrativos. Una lástima. ❏

UN DIOS PADRE DEL CINE

Conmemorar los 25 años de *El Padrino* tiene algo de jubileo melancólico. Porque esa primera parte exitosa permitió la concreción de una saga familiar que cubrió setenta años (en el futuro, los sociólogos o historiadores que pretendan saber sobre el siglo XX deberán recurrir, sin dudas, a la obra de Coppola), pero sobre todo porque implicó la recuperación de una forma de hacer cine que se creía perdida desde los comienzos de los años sesenta. Coppola fue saludado por los viejos maestros como el nuevo talento del cine clásico norteamericano, y a la vez su continuador más genuino.

Tenían razón, y buena parte de esa razón se basa en la recuperación por Coppola de la puesta en escena, del montaje y del uso de la cámara. Algunos ejemplos lo dejarán claro. 1) Cuando Michael Corleone, en un rincón del cuadro, propone matar al policía y al mafioso enemigo, sus hermanos se burlan. Michael comienza a dar razones y, lentamente, casi imperceptible, la cámara de Coppola lo va enmarcando en un plano simétrico donde todo, objetos y personas, giran alrededor de su figura sentada en un sillón. Michael es el nuevo Padrino mucho antes del plano final, cuando le besan la mano. 2) En la

segunda parte, Robert Duvall va a la cárcel a dejar un mensaje a Pentángeli, quien estuvo a punto de traicionar a los Corleone. Hablan del Imperio Romano, de los viejos tiempos de la familia, del momento actual. Cuando hablan del presente, los dos hombres caminan hacia adelante acompañados por la panorámica de la cámara. Cuando conversan sobre el pasado esplendoroso, la cámara y los hombres se detienen. En esos instantes congelados por la nostalgia, el leitmotiv musical lleva al espectador a los orígenes de esa cultura. Sin que quede explícito en ningún momento, Pentángeli comprende el mensaje y se mata de la misma manera en que lo hacían en el Imperio. Toda la charla está filmada en un solo plano secuencia, en un continuum de espacio/tiempo impecable. 3) El grito desgarrado de Michael cuando matan a su hija en *El Padrino III* es el grito silencioso más sonoro de la historia del cine. Ya no es talento, sino el genio de un poeta. El que parió, en sus nueve horas, una de las más bellas y conmovedoras obras de este arte impar. 

Pagés



Coppola controlando la filmación

Artusi: Yo la veo como algo primitivo desde dos puntos de vista. Desde la religiosidad primitiva y desde una cuestión tribal. Primitivo en el más puro estado. Toda la escena del comienzo donde un viejo amigo

que no es tan amigo, le pide ayuda a Don Corleone, que éste le niega y después se la da, porque no hay entre ellos una devoción religiosa de uno con el otro. El amigo no lo venera a Corleone y es lo que éste no acepta, y cuando Corleone le dice "ni siquiera me llamas Padrino" es la manera más sintética de representar ese nivel básico de religiosidad. En segundo lugar, también es primitivo en lo tribal. Es un clan, pero a la antigua. Diane Keaton pregunta sobre Robert Duvall, porque es hermano de Michael pero lleva distinto apellido, y Michael entonces cuenta la historia y queda claro que Duvall nunca va a pertenecer a la familia, porque la familia es una tribu de orígenes italianos y Duvall, por tener sangre irlandesa, no va a pertenecer nunca.

Costantini: Es interesante dónde pone Coppola la cámara en ese momento, nos muestra parte de la cara de Brando, desde atrás, y el gesto que hace con la mano. Son comentarios gestuales que revelan lo que va a decirle al amigo, que después rubrica cuando le dice "venís a mi casa, te invito a comer, y vos nunca me invitás a comer", aunque sea una invitación que nunca aceptará. A mí lo que me gusta en las tres

películas es cómo Coppola desmiente de alguna manera lo que se supone que propone. En la primera uno espera que sea la historia de Brando cuando en realidad termina siendo la transformación de un hombre, que es Pacino. En la segunda, que uno supone que va ser una continuación estricta termina siendo la historia de los orígenes y un contraste muy grande entre lo que fue Brando, ahora encarnado por De Niro, y lo que termina siendo el propio Pacino. Y en la tercera es interesantísimo como remata mostrando hacia atrás cómo un hombre, Michael/Pacino, ha perdido a todas sus mujeres, y pone en este plano de lo femenino también a la tierra. Vuelve a Sicilia y la película cierra con "Cavalleria rusticana", que es "el honor de los rústicos", que es el nacimiento, testimoniado en la ópera, de la mafia. Ahí se encuentra con su hijo, que niega la tradición del padre, es decir repite la historia que Michael había tenido con Vito Corleone/Brando y el final plantea la pérdida de todo lo femenino, la tierra y las tres mujeres, su mujer en Italia, Diane Keaton y la hija finalmente, donde muestra esas escenas de baile como si las hubiese construido en la primera y segunda



parte para terminarlas en la secuencia de la tercera, cerrada en forma increíble.

Artusi: Quería retomar el tema de la iniciación de Michael/Pacino, creo que se relaciona con la cuestión primitiva, unido lo tribal con lo religioso. Con lo primitivo se llega a un estado mítico, Pacino vuelve como héroe de guerra, hace un viaje, no físico sino interior, iniciático, para formar parte de lo que, a lo mejor, en la Grecia clásica podría ser el Olimpo. Es un héroe que tiene que realizar una serie de proezas encomendadas y que al principio él no acepta pero que finalmente lo terminan convenciendo. Mata en el restaurante, al tipo de la policía, y al final ingresa a la tribu, clan u Olimpo al que no van a ingresar muchos otros, por ejemplo su hermano Freddo, que en la línea sucesoria le correspondía. Claro que a Freddo le faltan un par de jugadores en la cabeza.

Pagés: En general estoy de acuerdo pero me parece que la película es más compleja de lo que aparenta, visualmente siempre tenemos información que pone en discusión parte de lo que decís. Me refiero a que *El Padrino* es, para mí, una Tragedia en el sentido clásico, hay una cosa ineludible, inevitable, que viene del fondo de los tiempos. Eso está remarcado en las nueve horas de película por la música, mucho. Cada vez que aparece algo fundamental, que obedece a eso que vos llamás primitivo, se repite el leit motiv musical, lo que da un aire de mucha melancolía por un lado y sitúa al espectador permanentemente en ese lugar donde el presente tiene raíces muy profundas en el pasado y, además, son inevitables, hay que cumplirlas. Michael, en términos convencionales, podríamos decir que sufre ese destino. A él no lo mandan a hacer ritos iniciáticos sino que su primer hecho de sangre es de su propia

decisión, él es quien la propone. No es que se lo están pidiendo. Es más, los demás se burlan, se le cagan de risa.

Artusi: Disculpame, Roberto, cuando digo lo mandan no digo que lo mandan los demás de la tribu sino ese destino inexorable del que vos estás hablando.

Pagés: Entonces, estoy totalmente de acuerdo.

Costantini: Edipo mata al padre no mandado por nadie sino por el destino.

Pagés: En ese punto es significativa la

"La Mafia se consolida como una increíble metáfora de la propia América..."

Francis Ford Coppola
en *Sight and Sound*, 1972

forma en que está hecha la película, en las nueve horas, que marca que Michael es en realidad el hijo elegido. Esto es muy notorio y evidente cuando en la segunda parte vemos a Vito con la mujer, su hijo mayor Sonny, y al que tiene en brazos Vito es a Michael. Están con las banderitas norteamericanas aunque están viendo una procesión italiana, pero ya está la mezcla, lo que viene del otro lado incorporándose al nuevo país. Vito lo tiene en brazos a Michael y le habla en italiano. Esto es remarcado en el momento que viajan a Sicilia, se va el tren y el padre otra vez le vuelve a decir "Michael, saluda", y lo impulsa para que el chiquito salude con la mano a los que quedan abajo. Esto es lo que hace que dentro de ese destino sea Michael quien toma ese lugar en la historia, y no me refiero a la historia de la película *El Padrino* sino a la historia de todo esto que se está contando, que es mucho más grande que la película en sí misma. En todo

caso, lo que quiso hacer Michael es escaparse de ese destino, ha pretendido huir pero la idea es que de ese destino no se escapa nunca, porque en la tercera parte lo vamos a ver a Michael ya viejo, en una escena maravillosa, cuando los atacan con los helicópteros y en la cocina grita "me estoy queriendo salir y me vuelven a meter, me vuelven a meter" y se agarra el coma diabético. No se escapa y no se escapa al final porque le matan a la hija. Me importa remarcar esta forma de construir la película a través de pequeños momentos, que si uno está muy atento es de una coherencia absoluta para ver quién está en un lugar, quien está en el otro, porque Sonny no podía ser el heredero, porque Freddo no puede serlo y porqué si inevitablemente tiene que ser Michael.

Costantini: Me parece impresionante cómo Coppola encuentra imágenes muy simples pero simbólicas y significativas para los finales de las dos primeras partes, reforzando el argumento de Artusi sobre la pertenencia. El último plano de *El Padrino I* es la puerta que se cierra dejando afuera a Diane Keaton, la que antes estaba dentro de la vida de Michael. Se ve a él cuando se reinicia el rito de los otros besándole el anillo y ella queda fuera de ese rito. Es importante que sea una mujer, que es negada, se cierra la puerta y esa imagen al final tendrá un sentido diferente porque no va a ser la pertenencia sino la mujer que quedó del otro lado, es decir que se perdió. En ese momento por decisión propia, "la dejo afuera". En la segunda parte es impresionante la escena final cuando todos esperan a Brando, están esperando la llegada del padre, un padre literal, y están para homenajearlo. Ahí se confronta quien es quien. Hay un resumen de qué era Sonny, quien es y qué significó y eso que decía vos,



Roberto, de porque uno sí y otros no, donde se ve la actitud distante de Michael. Están mirando ese gran advenimiento, la llegada de un padre, y el espectador también porque va a aparecer Marlon Brando y no aparece. Termina la película negándonos al actor, al mito y en definitiva a ese padre, que ahora es recordado pero también es la necesidad de un padre. Y también es otro significado, otro predicado que ese plano último le da a la película; en la primera, la mujer que se pierde y quien pertenece y quien no, en la segunda la necesidad de un padre, un padrino, y quien no lo necesita es Michael porque él es el Padrino. Ya lo es.

Rojas: Michael ha hecho un acto de aparente disidencia, que es de alistarse en el ejército, se va a la guerra y se americaniza. Los hermanos lo rechazan pero ese acto es sólo de aparente disidencia porque también hasta ahí llega el control del Padrino. Está cumpliendo con un destino manifiesto, con algo pautado desde antes, pautado tal vez por Don Corleone o tal vez por algo que está por encima de ellos en todo momento, por algo que es la Tragedia a la que hace mención Roberto. En la primera parte se da por supuesto porque Michael vuelve con honores y se lo ve como el hijo pródigo, y todos terminan aceptando lo que hizo Michael, incorporarse de lleno a América. En el final de la segunda parte vemos como era la historia antes de eso. Hay un rechazo a eso pero era un paso más para poner el pie en América, que es lo quiere hacer aparentemente Don Corleone.

y en ese sentido se relaciona con lo que decía Nicolás, lo tribal. En realidad, la familia de la mafia, la estructura familiar de la mafia fue tomada específica y expresamente de la estructura de la familia romana imperial. La familia mafiosa era la familia de Julio César, el pater familias, el padrino de una familia que no era la nuestra, la familia tipo, nuclear, de padre, madre y dos hijos, sino que era un concepto más amplio, elástico, que se achicaba y se agrandaba en función de las necesidades del poder. Julio Cesar se casaba y repudiaba a las mujeres de acuerdo a su necesidad política. Asimismo, adoptaba hijos o los dejaba ir del núcleo familiar, cuando esos hijos le permitían hacer algo en función de su poder, y no era una cuestión arribista solamente, era bien visto, aceptado y promovido por la sociedad romana. Cuando los sicilianos necesitaron una estructura interna fuerte, creo que en la lucha independentista con España, adoptaron el esquema de la familia prototípica del Imperio.

Pagés: Eso está en la película. Cuando Pentángeli los va a traicionar, en la investigación del Senado, qué hace Michael, le trae al hermano siciliano, lo para ahí, lo sienta, y éste no habla nunca. Sólo con ver a su hermano, Pentángeli se arrepiente de todo lo que iba a alcahuetar, pero de todas maneras no se le escapa a la estructura del film y no se le escapa a Michael que el otro estaba por cagarlo. Entonces, le manda a Duvall a la prisión y

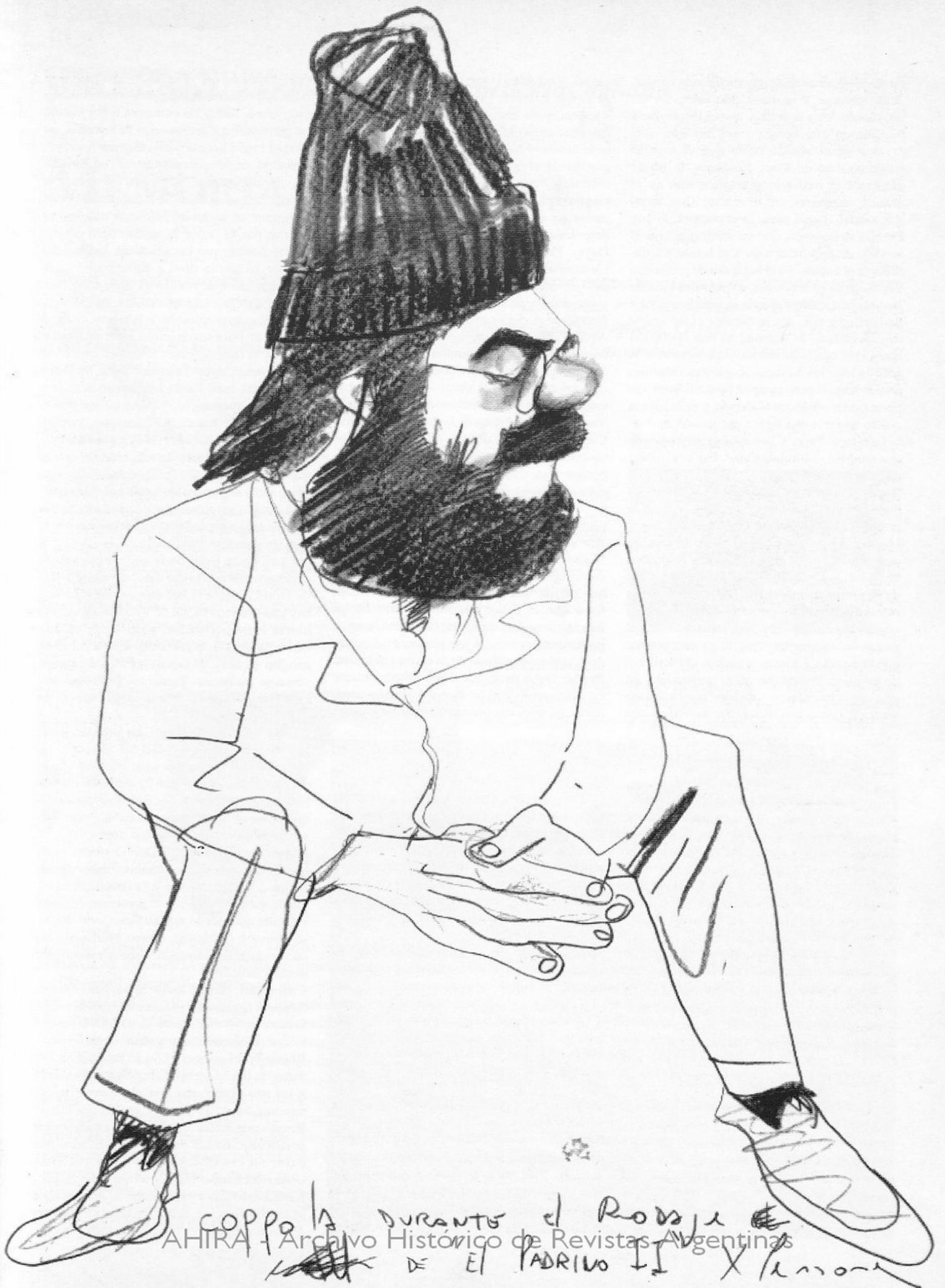
en la prisión se ponen a hablar del Imperio Romano y sobre qué hacían con la gente que traicionaba al emperador. Nada es explícito, nadie habla de Pentángeli, hablan de Historia, Pentángeli sabe mucho de Historia, Duvall se va, se saludan, y el otro, Pentángeli, se corta las venas en la bañera, como hacían durante el Imperio. Es el mensaje que le ha transmitido Duvall. Por otro lado, quisiera agregar algo que me parece atractivo sobre el tema de las mujeres que hablaba Gustavo. Es muy explícito que las pierde y también el dejarlas afuera, más cuando le cierra la puerta a Keaton, pero hay algo muy significativo. En las nueve horas de película solamente se le pide consejo una vez a una mujer, y es a la madre. Michael se cruza adonde está la madre, es invierno, y le dice qué pasa cuando la familia se está por

"No creo que el film trate únicamente de la Mafia. Trata del mundo de los negocios. En cierto sentido, la Mafia constituye el mejor modelo de que disponemos los capitalistas. Don Corleone no es más que un normal jefe de empresa americano que intenta hacerlo todo lo mejor que le es posible para el grupo que representa y para su familia. Creo que la táctica empleada por Don no difiere mucho de la utilizada por la General Motors contra Ralph Nader..."

Marlon Brando
en *Newsweek*, 1972

desintegrar, ya que él está en un proceso de divorcio con Keaton, o de rompimiento o problemas, y la madre le dice que la familia nunca se rompe, pero él, Michael, por lo bajo dice "los tiempos cambian", y se termina la escena. Y de alguna manera es cierto, lo impensable le sucede, que es divorciarse, sucede algo peor en realidad ya que el divorcio sobreviene como consecuencia de una actitud unilateral de Keaton que es abortar. Sin preguntar, sin consultar, por eso decía el otro día que *El Padrino* es la historia del siglo, porque hasta en esto podemos ver el cambio de la mujer en términos de tomar decisiones impensables un poco antes.

Costantini: Aborto que es negarle el heredero que le daría la continuidad, porque después él tiene una hija, aunque también tiene un hijo que rechaza ser el heredero, se hace cantante de ópera, y repite, como el padre en su momento, el rechazo a la forma de vida de la familia, y Michael se ve obligado a apadrinar a Andy García, pero ya no es lo mismo, se resquebraja la línea de sangre, no es la misma línea de pertenencia. Ahora, la familia siempre respondió



COPPOLA DURANTE el PROceso
AHIRA Archivo Histórico de Revistas Argentinas
DE EL PADRINO I X

también a formas de organización económica, desde siempre, y en Italia esto sobrevive de una manera muy primitiva, que es lo que decía Nicolás, en este siglo, porque hay una cosa arcaica en el sur de Italia que el mundo moderno dejó de tener. Entonces, lo fuerte que hace la mafia es mantener, aun en el mundo moderno, un orden arcaico, muy tradicional, y que tiene la estructura de una familia del pasado que se confronta con el modelo de familia actual. Y el límite a la familia es el Estado. Es el lugar donde pretenden llegar, en la primera por el lado del ejército que es del Estado y donde la familia no va a poder llegar con sus tentáculos si lo vemos negativamente, la segunda en una operación con Cuba, con la dictadura, pero va a venir la revolución, los tiempos cambian, cambian para la familia pero también para Michael que no va poder lidiar con el Estado, y en la última quiere llegar a una figura del Estado, que es la Iglesia, el Papa, y llegar hasta cierto límite que también es infranqueable. Ese es el límite que encuentra.

Rojas: También ha franqueado un límite que no se permitía antes, por lo menos no se lo permitía Don Corleone, que es el fratricidio. Ha roto la propia estructura de la familia queriendo proteger a la familia y probablemente, en la última parte, en la búsqueda de llegar a esa cima del poder la búsqueda va más allá, por algo va a la Iglesia, supongo que es una búsqueda más trascendente, el deseo de un absoluto que llega únicamente con la muerte. La muerte propia, el sacrificio de los hijos. Habría que hacer un paralelo, tal vez, con la tragedia personal de Coppola, como director, como productor, sus ascensos, sus

caídas, y también como padre con la muerte de su hijo. Como lo escuché más de una vez a Roberto, para transitar esta etapa del siglo Coppola eligió la estructura familiar y justo se le muere el hijo varón, no el único, pero el que había elegido, el que Coppola había instituido.

Costantini: Eso que decís es la espera del padre, el padre literal, el padrino por la necesidad de jefe de la familia y es Dios.

Rojas: El Godfather...

Costantini: Claro, la etimología de la palabra, pero es interesante que esté ausente el padre, y que sea un padre casi mítico, un padre del pasado, el padre originario...

Artusi: Yo quería agregar que desde que empieza la película la familia está en un crescendo, en un frenesí de mafia, de violencia, y que solamente se ve como un límite a eso cuando la familia competidora empieza a manejarse con el tema de la droga. Y ahí, Don Corleone tiene un reparo, no por cuestiones morales que evidentemente no lo afectan sino porque teme que los políticos, o la policía, le quiten el apoyo que ha sido decisivo en toda su carrera delictiva. Teme perder esa protección que en definitiva le da el Estado, y también se ve cuando el policía golpea a Michael, surge ese temor, y se ve a la policía como representante del Estado como un límite que pueda interrumpir toda esa actividad. Creo que el Estado es límite tanto en las fuerzas armadas, como en la policía y en el parlamento, como que se completa esa imagen del Estado como freno de la carrera delictiva.

Pagés: Debo decir que estoy absolutamente en desacuerdo con la idea del Estado como freno. Es más, me parece un disparate. Digo,

por el contrario, que el Estado es continuación de las actividades de la mafia, o culminación si se quiere. Todos los estamentos del Estado son permeables a los manejos de la mafia, no sólo por lo que hace la mafia sino por la propia defeción de los representantes del Estado. El policía es venal, corrupto y asesino, el senador desprecia a los Corleone pero después lo pescan en el prostíbulo con una mujer muerta, por él o por la mafia, pero es una muerte posible por las prácticas sádicas del senador, lo que lo lleva a darse vuelta en la investigación que realiza el Senado. Abreviando, quiero decir que todos los poderes instituidos son permeables al accionar mafioso porque el Estado también es una mafia. Incluida la Iglesia, y no olvidemos que en la tercera parte Coppola dice con todas las letras que al Papa Juan Pablo I se lo cargaron con un tecito envenenado, y pone en escena el escándalo del banco Ambrosiano, con su secuela de estafas, negociados y asesinatos, y que Michael, después de una reunión con la cúpula eclesiástica sale escandalizado gritando "son peores que los Borgia". Así que toda esta interpretación del Estado como barrera de la carrera delictiva me parece, como dije, un desatino mayúsculo.

Por otra parte, debo decir que también estoy en desacuerdo con lo que dice Nicolás respecto de Don Corleone y las drogas. Yo creo que hay una decisión moral de Vito Corleone, una moral muy particular, pero él no quiere venderle drogas a los chicos y lo dice, en cambio es muy despectivo con los negros, como si no fuesen humanos, pero hay una cuestión moral y no de conveniencia política y económica...

Artusi: Dice que el juego, las bebidas, hasta las mujeres, en realidad no afectan, yo coincido con vos en eso, pero creo que lo que decide todo quizá sea el cambio de los tiempos, él se siente viejo, enfermo, y es como que le da miedo meterse en ese negocio que representa ese cambio de los tiempos.

Rojas: De alguna forma Don Corleone se da cuenta que este negocio nuevo, estas nuevas reglas de juego, afectan a la familia, a su familia, que es lo que quiere preservar. Ahí está el límite que, por lo menos Don Corleone, no se atreve a franquear. Y que Michael y las sucesivas generaciones sí. Creo que hay límite moral claro.

Costantini: Hay un límite moral pero ojo que Coppola fue acusado de romantizar a la mafia, aunque en realidad esto es estúpido porque lo que se quiere contar y decir es otra cosa.

Rojas: Podríamos estar horas hablando sobre todas las implicancias de la película, tomando a las tres como una totalidad, pero quiero apuntar algo. Todos los escritores norteamericanos sueñan con escribir la gran novela americana. Es un deseo generalizado, una persecución obsesiva de los novelistas norteamericanos. Hay que decir que la gran novela americana ya se escribió, lo único que se escribió en cine, la hizo Coppola y se llama

Apuntes muy laterales

La mafia italiana tiene algo de romántico, de heroico, de primitivo. Originariamente, es una "hermandad" que, en parte, enfrenta al ultraliberalismo. La "mano invisible" del mercado es reemplazada por la mano del Padrino, a la que besan sus protegidos. Precisamente, la *mafia da* "protección" frente a la inclemencia de ese mercado. Es cierto que después la *vende*. Lo que la hace finalmente antipática, lo que la prostituye definitivamente es que se vende a ese mismo capitalismo, se mimetiza con él. Y entonces empieza a funcionar como la contracara oculta, como una metáfora del capitalismo. En *La Mafia*, la película de Torre Nilsson, Alterio dice: "Basta de robarle al gobierno, vamos a robar con el gobierno."

La parábola trágica de Michael Corleone, el héroe de guerra, es que empieza negándose a ser un mafioso. Después, se defiende en el Congreso, bastión de la democracia formal. Y, finalmente, está a punto de blanquearse completamente, Iglesia mediante, porque ya es imposible distinguir entre actividades mafiosas y capitalismo, entre ilegalidad y legalidad. Esto es, también, lo que precipita la culminación trágica, en el *gran finale* que es su desmesurado castigo. (A propósito, la escena culminante de la parte III: después de la ópera, lo que pasa afuera también es operístico. La realidad, coherentemente con el Coppola que hizo *Apocalipsis* y *Golpe al corazón*, funciona con la forma de ciertos géneros ficcionales.)

Con la figura del cantante auspiciado por la mafia (*à clef*, Frank Sinatra) y lo que la mafia hace por él, Coppola está diciendo: "Ojo, la mafia está en el mundo del espectáculo también. Este mundo se maneja como la mafia. Yo mismo soy la mafia, ¿por qué no?" Trabaja con *tutta la famiglia*: la hermana, el padre, la hija... Es legendario que apretó al jurado de Cannes para que premiaran *Apocalipsis*... Tal vez por esto, comparado con Scorsese, Coppola es menos crítico de la mafia como tal, y quizás más crítico con la sociedad "exterior" a ella. A estas alturas, ¿cuál es metáfora de cuál?

MEMORIA Y BALANCE

ESTABA LA POSIBILIDAD DE HACER LO HABITUAL: CADA COLABORADOR REDACTANDO SU LISTA DE MEJORES Y PEORES. PARA NO ABURRIRNOS OPTAMOS POR ESTE SISTEMA: ALGUNOS ELIGIERON LA PELÍCULA APRECIADA O DETESTADA DEL AÑO, SIEMPRE CONTRAPUESTA, O NO, CON LA CRÍTICA ORIGINAL APARECIDA EN LA REVISTA. OTROS PREFIRIERON RESCATAR, O DEFENESTRAR, FILMS NO TRATADOS EN ESTAS PÁGINAS. EL RESULTADO ES EL CAMBALACHE QUE SIGUE.

Escrito con furia

Quizá todo haya sido culpa del enojo que me produjo la incomprensible jerga de los subtítulos: si no fuera por mi fugaz paso por la Alliance Française, nunca hubiese sabido de qué hablaban los personajes de *Los ladrones*.

Pero, más allá de la repugnante traducción, tengo una sospecha profunda: creo que Techiné tampoco tuvo la menor idea de lo que hacía.

Por ejemplo: ¿a quién se le podría ocurrir que para enamorar a dos personas, un hombre y una mujer (y convencer de ello a los espectadores), se eligiera a una chica tan fea, desangelada y desabrida como Fabienne Babe?

Es cierto que el hombre es nada menos que el impávido Daniel Auteuil, al que puede pasarle un tren por encima y él como si nada, y que la mujer es la maravillosa

Catherine Deneuve, capaz de hacer creíble hasta el personaje más absurdo que se pudiese imaginar. Pero aún así, Techiné: cero en casting.

Otro que no tiene perdón es el Manolito ese que hace de testigo de los ires y venires de los adultos. ¿A cuento de qué está



ese nene cejudo allí? Y, encima, se roba la pistola que el padre tenía escondida y a su vez la esconde. La película termina y la pistola sigue allí. ¿Para qué esa acción inútil? Nunca lo sabremos, aunque según Eduardo Rojas (ver el N° 12) es "un preanuncio de la vida que ha elegido para su futuro" (si Rojas lo dice...).

Pero hay otras dos cosas imperdonables.

Una, los paracaidistas del final: ¡una escena realmente al pedo!

La otra, mucho peor, grave para un director tan pretencioso: la presunta escena erótica de la bañadera (que llenó con vahos al mejor estilo Barney Finn). En esa escena, Techiné confundió bestialmente el diálogo: le hizo decir a la chica lo que debía decir la profesora, el personaje al cual sí se le podría ocurrir la idea de tener un "proyecto común" y que ese proyecto fuese escribir la biografía de la chica. A esa raterita, por francesa que sea, nunca jamás se le podría ocurrir esa idea, absolutamente típica de un intelectual, y menos aún formularla en esos términos.

Allí Techiné se fue, verdaderamente, al carajo. Y yo del cine, furioso.

Fruta dulce



Con *Jim y el durazno gigante* Henry Selick logró dos cosas: despegarse de la influyente figura de Tim Burton y resolver cómo encarar un relato infantil escapándose de los rígidos códigos que Disney impone para el género.

Selick construyó una fábula visualmente deslumbrante. Alejado del universo burtoniano se permite entregarse al color con un placer celebratorio y vuelve a recorrer el musical pero esta vez acompañado del notable Randy Newman (en lugar del sombrío y gótico Danny Elfman).

Jim... transmite felicidad en estado puro. Como una burbuja perfecta y reluciente que nos transporta sobre un mar de historias. Su belleza (y alegría) por momentos abruma.

Por supuesto que los responsables de estrenarla en nuestro país la vieron con otros ojos y lo hicieron el mismo día en el que todos enloquecían con el bochorno *Evita*, de Parker. Como si esto fuera poco las copias estaban dobladas a un castellano rechinante. A pesar de todo *Jim y el durazno gigante* tiene suficiente cine como para ser una de las películas del '97.

Julio Orione

Guido Gabucci

Otra vez sopa (de letras)

Por fin, me decidí a ver *Escrito en el cuerpo*. Me irritaba la piel que la única nota sobre este ¿nuevo? Greenaway en *La Vereda* fuese elogiosa. Aunque estoy a favor de los prejuicios -desde hace unos diez años, más o menos, y me agradezco: me han salvado de ver infinitos camelos, los directores chinos que ahora están de moda, por ejemplo-, me tomé unos meses para que influyesen lo menos posible. Alentaba la esperanza de encontrarme con un Greenaway diferente. Casi lo deseaba. En vano: la vida es dura, se sabe.

El tema se hace pueril por obvio y repetido. Si estuviese oculto o simulado podría haber sido atractivo. Es así: acostumbrada por su papá desde niña, la protagonista se erotiza cuando le escriben sobre el cuerpo. Adulta, cambia amantes ininterrumpidamente, siempre que cumplan con ese rito. Repite, así, la historia erótica con su padre (los hombres escriben sobre su cuerpo) y reitera en su cuerpo un secreto perturbador de su infancia: el padre era sometido sexualmente por su editor. Esta primera identificación sexual con su papá se complementa con otra, artística: un amante le pide que sea *ella* quien escriba sobre su cuerpo masculino. Primero patatea, después acepta, termina escribiendo trece libros en trece hombres distintos. La mujer deja de ser escrita para ser escribiente, como su padre. Es obvio que Greenaway no se iba a perder el costado psicoanalítico al paso: primero, la muchacha era el padre en su función pasiva sexual; ahora es el padre en su función activa, escritora.

Cartón lleno: de ese hombre que se deja escribir se enamora la protagonista y con él tiene el mejor sexo: su amante, como su padre, se acuesta con el editor. Simbólicamente (¡cuántos pecados ocultos detrás de esta palabra!) la mujer se ha acostado, por fin, con su venerado papá.

Hay algo al pasar, sin embargo, que puede extrapolarse a Greenaway Peter. En



un momento la mujer rechaza al amante porque no sabe escribir. Es tosco, torpe. No en el sentido convencional de escribir bien como se entiende en Occidente, sino en el caligráfico, coherente con los ideogramas japoneses. Pareciera decirse que la escritura es un arte que debe contemplar hasta la belleza de la forma que da la mano a las palabras. Es un arte sutil donde la forma es el sentido, el continente es el contenido.

Tengo para mí que sucede lo mismo con el cine. Greenaway, en cambio, se confunde y acumula, superpone, amonтона, en una operación que, con mucha voluntad a favor, Gustavo Costantini (en nuestro número 10) ve como una incorporación de "iconos del lenguaje de los sistemas operativos de las computadoras y el sistema de ventanas visuales del ya célebre artefacto de la cultura de fin de siglo que es el Windows", al tiempo que se pregunta: "¿Bill Gates elevado a categoría artística?".

Esta pregunta/afirmación si se la relaciona con la frase previa, me parece deudora de una enorme confusión posmoderna: la computadora como fin y no medio, la digitalización perfecta del sonido por sobre el valor de la música, la impecabilidad de los efectos especiales encima del uso dramático del lenguaje (conozco gente que no se "engancha" con

Los pájaros porque se nota, después de más de treinta años, el artificio de las aves mecánicas y/o dibujadas), la acumulación de chiches tecnológicos visuales y auditivos elevados a presunta categoría artística, cuando no aportan ni llevan a ningún lado al espectador, como en *Escrito en el cuerpo*, de Peter Greenaway. Que, por otra parte, tiene como leitmotiv visual a la sobreimpresión, un recurso más viejo que la carreta, *La carreta fantasma* digo, de Victor Sjöström, de allá por el 21 si no recuerdo mal.

Nota: la pacatería victoriana es otra muestra de fábrica de Pedrito Vanguardista. Como en, creo, *El cocinero, el ladrón, blá, blá, blá*, hay algún pene considerable pero flácido, aunque se pretenda en la puesta en escena una gran excitación sexual por parte del hombre. Greenaway debiera ver *La última mujer*, aquella de Marco Ferreri donde Depardieu mostraba su pene levantisco excitado por la belleza de Ornella Muti, y aprender, en todo caso, que es mejor escamotear cuando los cojones estéticos -es decir, morales- son de corto alcance.

Nota bene: la japonesa Vivian Wu es de una belleza deslumbrante. Ojalá sea amiga de la china Gong Li. Como enemigas pueden reeditar la guerra chino-japonesa decimonónica.

Roberto Pagés

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

Una omisión

En la vorágine de la redacción periodística, sobre todo cuando se trata de una publicación mensual como ésta, no es raro que se pasen por alto acontecimientos que hubieran merecido alguna mención, como mínimo. Creo que *Los demonios*, de Ken Russell, estrenada en cable este año, es uno de esos acontecimientos. Soy particularmente fanático de Russell, un cineasta irregular y desmesurado al que sólo se puede amar u odiar. Este filme, basado en una novela de Aldous Huxley, es una de sus obras maestras, sin duda, y su estreno se demoró años por razones de censura y desidia hábilmente combinadas (a la argentina). Situada a fines del Medioevo, Oliver Reed da cuerpo a un sacerdote liberal -y libertino- que es acusado de hereje por otra particular combinación de intrigas políticas y resentimiento histórico. Vanessa Redgrave, una monja (¡jorobada!) que lo quiere para ella y no soporta su rechazo, es su acusadora, en una actuación zarpada, impactante. En el apocalíptico, russelliano final, se imponen: el Imperio sobre la Ciudad, la religión sobre el deseo, la muerte sobre los cuerpos.

Se aconseja al lector tener lista la videocasetera para la próxima vez que la den. Si la dan. Películas como ésta difícilmente puedan ser "modificadas para que su contenido sea apto para todo público".

Pablo Valle

Necrofilia erótica

El tocayo Plouchuk afirma en el número 10, para descalificar a *El Funeral*, que es una historia anodina, que Ferrara incurre en el vicio del subrayado y la sobreabundancia de información, que los personajes son estereotipos y que, en detrimento de la película, el pasado de los personajes adquiere una importancia con la que Ferrara no se encuentra cómodo.

Los enterrerianos son sumamente exigentes, doy fe, pero creo que Plouchuk exagera. Los mismos argumentos que para él la hacen una experiencia fallida, me llevan a creer que *El Funeral* es una gran película. En primer lugar, convenimos que desde *El Padrino* ya no es posible hacer más historias de mafiosos; *El Funeral* es una còda de la obra de Coppola, y Ferrara lo sabe. Asumido este destino "menor", la película elige el relato circular; el presente perpetuo, más allá de relatos y flashbacks que dan una

engañoso idea de pasado. Esa circularidad remite a una obsesión y una imposibilidad: la de escapar de la muerte, presencia obvia desde el título, a la que por el contrario se la celebra con goce necrofílico. Es ejemplar en ese sentido la escena final en que Chez se mete el caño del revólver en la boca con un regodeo decididamente erótico, y se dispara cerrando definitivamente el círculo de la vida y de su historia familiar (desde *Body Snatchers*, por lo menos, Ferrara viene augurando la muerte de la familia).

Acuerdo con Plouchuk en que se trata de una película sombría y hasta que puede ser tediosa. Como en el caso de *Profundo Carmesí*, esas tal vez sean sus mayores virtudes. A diferencia de ésta, en *El Funeral* ni siquiera la muerte trae alivio, porque no hay nada tras de ella; su presente circular es el infierno mismo.

Eduardo Rojas



Angeles con culo sucio

Si *La Vereda de Enfrente* hubiera realizado este año el acostumbrado balance anual, me hubiera encontrado indefectiblemente con la obligación de elegir el peor film del año. Para esta designación, son tres los títulos que sin duda hubieran encabezado la lista: *El Che*, de Anibal Di Salvo, *Pequeños milagros*, de Eliseo Subiela, y *Michael*, de Nora Ephron.

Por la última es que decidí realizar esta contra-crítica, movilizado por lo escrito por mi compañero Guido Gabucci, quien en un comentario publicado en el número 8 de esta revista afirmó que este engendro cinematográfico desacartonó a la figura del ángel (¿Alguien dijo que son acartonados? ¿Quién? ¿Víctor Sueiro, quizá?).



El primer problema de *Michael* es su constante preocupación por ser graciosa, pretensión vana todo el tiempo. La directora recurrió a la barriga y a la simpatía innegable de John Travolta para intentar hacer creer que nos encontramos ante una vuelta de tuerca en el subgénero del cine angélico. Lo triste es que minutos después de comenzar es notoria la falta de ideas, y esa carencia se hace notar aún más cuando Ephron no tiene mejor ocurrencia que recurrir a ese nuevo lugar común del cine americano que consiste en mostrar a Travolta entregado al baile. Pese a todo, concuerdo con Gabucci en lo referido a que en esta escena "se tiene la sensación de que todo puede pasar". Es verdad, todo puede pasar... pero no pasa nada, absolutamente nada.

Si un ángel transgresor es aquel que eructa, se mueve burdamente, escupe la comida y dice imbecilidades, entonces es mejor llamar a Jim Carrey, o trasladar la producción a nuestro país, convocar a Tristán, y titular al film "El ángel más loco del mundo".

Daniel Castelo

Malos aires al derecho

Poseído del alba, de Pescado Rabioso -que siempre simboliza lo profundo, lo visceral, en fin, lo que todo el mundo dice preferir y desea aparentar-, *Canción para mi muerte* de Sui Generis -cuya ingenuidad adolescente siempre se la vincula a una pureza supuestamente inherente a la condición de ser joven- y el *Adagio para cuerdas* de Samuel Barber -hermosa y atemporal pieza de un tardío romanticismo cuyos melancólicos efectos ya fueron probados en la partitura de *Pelotón*- son los elementos del marketing musical que presenta *Buenos Aires viceversa* de Alejandro Agresti. Marketing que garantiza que el crítico y quien se nombre a sí mismo como sensible y progresista (es decir, quien se siente rockero pero percibe frialdad e impureza en el Rock nacional reciente; quien adora la música popular pero también entiende que la música clásica eleva el espíritu) tengan un par de señales de la filiación que estarán dispuestos a venerar.

Pero para lograr esto, Agresti se afilia a otros principios estéticos que lograrán buena prensa y prestigio autoral: pretende asociarse a la inmediatez emocional del cine de Cassavettes cuando lo que consigue son terribles golpes bajos (basta recordar la escena de la muerte del niño, escena que oportunamente es acompañada por el *Adagio* de Barber que la chica está escuchando vía auriculares en la disquería), pretende rebelarse contra la cárcel de la técnica a través de un malentendido minimalismo (de hecho, naufraga en una estéril improvisación y en la falta de criterio: como la confusión entre las tomas subjetivas de la cámara en mano de la joven protagonista y la alternancia de cámaras fijas y cámaras en mano que incluyen a la chica, impidiendo que se distinga una mirada desde ella independiente de la cámara del narrador; o la confusión suscitada por el sonido, que alterna en una misma escena correctas tomas de micrófono con empastes casi incompresibles), pretende denunciar a los asesinos que andan sueltos y termina mostrando personajes inverosímiles cuya función termina siendo contra-productiva (recordar la escena del hotel con el acoso de la ciega: ¿esto es lo que Agresti supone es la mano de obra desocupada?)...

¿Por qué todas estas deficiencias deben ser saludadas como las marcas de genialidad de nuestra gran esperanza blanca cinematográfica? ¿Por qué esa suma indescifrable de guiños musicales, actorales (reproducir los arquetipos de lo porteño como si esto representara un espejo necesario para el público), políticos (jugar con el dolor que seguimos teniendo por nuestros muertos y



desaparecidos; explicar peligrosamente que todos nuestros problemas provienen del Proceso; reproducir muletillas de la izquierda sin hacerse eco de ninguna crítica o revisión histórica e ideológica), etc., debe ser reconocida como la work in progress de un artista en ebullición? ¿Por qué resignificar los errores de construcción como productos de la libertad o la improvisación?

Mientras una excelente película como *El acto en cuestión* permanece injustamente inédita (allí las auto-indulgencias del director son superadas por el humor y el acierto de muchas situaciones), el público debe saludar *Buenos Aires viceversa* como una obra sensible, profunda, fresca, renovadora y demás, o verse peligrosamente condenado al rincón de los insensibles o de aquellos incapaces de alcanzar la pretendida y salvaje profundidad del realizador.

Buenos Aires viceversa es una película engañosa y, si se quiere, peligrosa: si las supersticiones que despliega son creídas, si sus simplificaciones políticas son aceptadas, allí deberemos preocuparnos por lo político y lo estético, y no por sentinos del otro lado del Buenos Aires de Agresti, que no necesariamente nos coloca en el lado de la sombra. La trampa que nos propone consiste en hacernos suponer que la vereda de enfrente de *Buenos Aires viceversa* es el establishment conservador. Por suerte, eso es sólo una vieja táctica maniquea y en su fracaso podremos encontrar alguna esperanza de explicarnos nuestros males actuales y entrever nuestros destinos políticos y estéticos, si los tenemos.

Gustavo Costantini

Nota: La crítica de *Buenos Aires viceversa*, por Guido Gabucci, apareció en el N° 9.

La saturación

Claroscuro fue saludada en su momento como esas típicas lecciones de vida. Fue amparada por esa tonta forma de paternalismo que establece que las cinematografías no americanas tienen su mérito justamente en eso. Fue ensalzada por carecer, supuestamente, de los tics de los films con el sello hollywoodense. Fue premiada con algún Oscar y definida como una película que había que ver sí o sí.

Como el padre atleta que le quiere hacer correr maratones al hijo tuberculoso, *Claroscuro* es la vieja historia de la obsesión paterna que arruina la vida de los hijos. Nada malo tendría mostrar cómo un viejo literalmente de mierda se desespera por que

su hijo ejecute con la maestría que él exige una pieza de Rachmaninof; el asunto consiste en cómo llevarlo a la pantalla. Y el error mayor de Scott Hicks, el director, es elegir el camino de la saturación. En una escena, el joven y genial pianista deslumbra a un pequeño auditorio donde se encuentra una jovencita que logra apartarlo, y en una mini intimidad alentadora lo felicita entre tímida e interesada. Lo que hubiera sido una posibilidad interesante de hacer respirar a la película y al protagonista, hasta el momento asfixiados por un padre implacable y por el director, éste lo usa para mostrar, una vez más, esa presión insoportable.

Después de la escena/quiebre/bisagra filmada en inoportuno y estilizado ralenti de reluciente fotografía sigue una lineal

historia de locura, recuperación y éxito, sazónada por un romance insólito y por andanadas de guiños que revelan que Hicks desespera por filmar en Estados Unidos.

Dos curiosidades: en un extraño instante de la proyección de *Claroscuro*, algo muy parecido a la más genuina emoción se apoderó de quien escribe, derribando aparentemente el hartazgo anterior, para descubrir que la emoción, traidora, no provenía de las imágenes sino de la música, extraordinaria, bellísima. El otro hecho es que de haber caído esta historia en algún director con ganas de hacer una buena película, y no de un tipo ansioso porque "lo descubran", estas líneas seguramente tendrían otro tono.

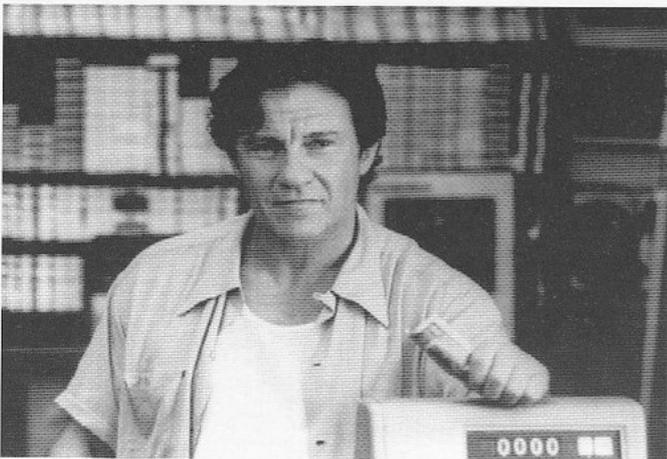
Pablo Ventura

La balada en S

Primera imagen de *Cigarros*: desde un punto elevado, tenemos la vista de un tren que marcha diagonalmente de la derecha superior a la izquierda inferior del cuadro; allí desaparece de nuestra vista, un bloque negro-gris de cemento lo tapa y contra él, ficticiamente, se incrusta. El mismo negro/gris puebla los edificios, las nubes, el ambiente.

El film está acabando y la escena se repite pero con algunas diferencias: ahora el tren circula de izquierda a derecha de cuadro, su trayecto ya no es recto, y su recorrido forma una S. Donde antes estaba el bloque de cemento, ahora vemos una arboleda muy verde. Pese a las nubes, el cuadro irradia claridad.

Estas dos imágenes no tienen relación directa con la historia, ni personaje alguno se sube o hace referencia a un tren. Pese a esto, son símbolo de dos formas de encarar nuestra marcha por la vida. En ambos casos pasa un tren, en ambos casos hay nubes, pero la clave es cómo están retratados.



La primera es la manera “fácil” de andar. Ir directo a la meta, sin respiro, pase lo que pasare. De esta forma se llega más rápido a destino, pero sólo para incrustarse en él e, indudablemente, sin asimilar nada de lo ocurrido. La idea que refleja el cuadro es la de sobrevivir en medio de un mundo gris, pero gris de adentro.

De la otra manera la vida tiene más vueltas, tiene sus idas y venidas, y se tarda “más tiempo”, pero sin duda se logra sacar jugo de cada situación. Se tiene la esperanza (color verde) de estar viviendo (árbol, único objeto con vida) verdadera y profundamente nuestra condición de seres humanos.

Tal es la idea que dan Wayne Wang y Paul Auster con sus débiles y queribles personajes, que se hacen fuertes cuando resignifican su vida a partir de los afectos. Y no hablo de sensiblería, sino de hacer frente a los obstáculos, superarlos y seguir adelante. *Cigarros* habla de los afectos que importa cultivar, ésos que nos dan sentido.

Soledad Isola

Nota: La cobertura de *Cigarros* por Roberto Pagés, Julio Orione y Fernando Brenner, apareció en el N° 8.

Lentes de contacto

Robert Zemeckis no es un tipo que se ande con chiquitas. El slogan de su film anterior, *Forrest Gump*, prometía que el espectador vería el mundo con otros ojos después de la película. Ahora, llegó más lejos, y se propone cambiar la mirada del infinito Universo.

Pero lo que en manos de otro director podría haber sido un vulgar ejercicio de pedantería, en *Contacto* esa visión se da a través de los ojos de una astrónoma tan pequeña como cada uno de nosotros. Y no lo hace mediante una narración torpe, ni mucho menos contemplativa: se anima a involucrar a cualquier espectador, a partir de un dilema tan universal como particular: Dios, la ciencia, ninguna de las cosas. O ambas.

El miedo a lo desconocido, pero la fascinante atracción que provoca; los propios demonios personales, y la necesidad de exorcizarlos; la muerte, la vida. Es cierto: Zemeckis corre el riesgo de convertirse en el director de Los Grandes Temas. Pero esto podrá evitarlo mientras siga imprimiendo a sus películas el ritmo -no el vértigo- de una narración bien llevada. Y sostenida



por continuos descubrimientos que no dotan de tufillo cientificista al relato, sino que aportan nuevos elementos de genuino suspenso para un espectador que se pregunta qué habrá allá afuera.

Zemeckis se adueña del guión de Carl Sagan y lo adapta de acuerdo a su visión mordaz, dulcemente ácida, de las cosas que nos rodean. Así, la película va más allá de ser un documental sobre astronomía: se convierte en un muestrario del gran absurdo norteamericano de los noventa, mediante recortes de la realidad -periodistas de la CNN por todos lados, Clinton en sus discursos, políticos ridículamente conservadores- que sirven para recordar cuanto hay de cierto en el circo que medios y políticos arman en la pantalla.

Contacto es una película que se pregunta la misteriosa razón del Universo sin ofrecer -afortunadamente- casi ninguna respuesta. Pero refleja la ancestral lucha en los corazones y las mentes de los hombres de todas las épocas. Aquél viejo dilema irresuelto que Graham Greene supo resumir diciendo: “Mi razón dice que Dios no existe, pero mi corazón me dice que estoy equivocado”.

Nicolás Artusi

Nota: El comentario de *Contacto* por Daniel Castelo, apareció en el N° 11.

PELÍCULAS, GENTE, BRONCA

EN LA PÁGINA 29 PAGÉS AJUSTA CUENTAS CON EL INCAA, PERO EL FESTIVAL ES TAMBIÉN, Y SOBRE TODO, LAS PELÍCULAS. FILMS QUE, EN GENERAL, NO VOLVERÁN A VERSE (COMO SUCEDIÓ HASTA CON EL PRIMER PREMIO DEL AÑO PASADO). ARTUSI Y ROJAS, QUE VIAJARON POR LAS SUYAS, HACEN UN REPASO SOBRE PARTE DE LO EXHIBIDO.

El segundo de los recuperados festivales de Mar del Plata terminó y las voces oficiales de rigor dirán que significa la recuperación de la industria cinematográfica argentina y que el mundo vuelve a poner los ojos sobre nuestro cine. Por supuesto, nada es cierto.

Sin embargo, como pocos otros, el Festival de Cine de Mar del Plata parece estar hecho para el público. Estudiantes, cinéfilos, fanáticos, pero también señoras gordas y matrimonios aburridos colmaron las salas e hicieron interminables colas que la organización no supo evitar. Todos vieron películas con la voracidad de quien reconoce en esa oportunidad la única.

Como suele ocurrir, lo mejor y más interesante no estuvo en la Sección Oficial (anémica debido a que las películas en competencia no podían haberse presentado en cualquier otro festival), sino en las muestras paralelas. *Contracampo*, *Detrás de la cámara* o *Cine español del siglo XXI* se llevaron las palmas en cuanto a calidad y concurrencia. Lo que sigue es algo de lo mejorcito que se vio en este marco.

Artusi

Carne trémula

Con *La flor de mi secreto* no fueron pocos los que dijeron que por fin Almodóvar había madurado. Alejado de los excesos heredados de la agonizante movida madrileña, en *Carne trémula* continuó esa evolución y supo imprimirle a su último relato un aire de drama marcado por un sino trágico del que es imposible huir. Víctor nace la noche en que Franco decreta el estado de excepción y decide que las libertades civiles no rigen para los españoles. Veinte



años más tarde, ese hijo de mala madre terminará enredado con una drogadicta y con un par de policías, uno de los cuales queda inválido en la refriega. Hay amores, odios, desencuentros, pasiones. Sexo frenético o didáctico y mártires que se sacrifican por amor. Historia de cuerpos mutilados, de amores imposibles —y no tanto— y de leyes que rigen el deseo, *Carne trémula* es otro melodrama almodovariano pero con un genial clima de tragedia.

Capitán Conan

El Capitán Conan está al frente de un batallón peculiar: sus hombres tienen la misión de degollar y destruir los cuerpos enemigos en pleno combate, para mostrar el poderío y la sangre fría de las tropas francesas. Pero la Gran Guerra termina y los soldados deben vigilar calles o realizar ejercicios de rutina. Después de años de lucha no los dejan volver a Francia, porque hay que proteger la débil paz. Pero para eso no fueron entrenados. Al hacer películas sobre la guerra, Bertrand Tavernier hace mucho más que films bélicos. Acabado retrato de las pasiones humanas, *Capitán Conan* habla de la lealtad, la amistad y el coraje, en una historia genuinamente épica: los personajes crecen interiormente a medida que avanza la historia. Muy buenas interpretaciones, grandes situaciones y un ritmo narrativo exacto sirven para hacernos preguntar cuál es realmente el sentido de una guerra.

Todo o nada

En los últimos tiempos, Robert Carlyle supo tener muchas caras, aunque todas rozaron la marginalidad: fue amante de un cura, violento compulsivo, conductor de ómnibus en viaje por Nicaragua y ahora un desocupado decidido a hacer striptease y... mostrarlo todo. *The Full Monthly*, de Peter Cattaneo, refleja la vida y el drama de siete desocupados en la desilusionada Inglaterra post-

Thatcher. Aunque parezca que, en realidad, no tienen demasiadas ganas de encontrar un trabajo, ellos están dispuestos a enseñar sus partes íntimas con tal de ganar algún billete. Comedia simpática y divertida,



se queda a mitad de camino: por su tema, podría haber tenido un desenfado argumental mayor. Al caer en el uso de algunos convencionalismos del género, *Todo o nada* (título local) pierde el atractivo que hubiera podido tener.

Tesis

El debutante español Alejandro Amenábar convocó a multitudes de estudiantes de cine en esta película del más puro suspenso que transcurre entre... estudiantes de cine. Angela decide enfocar en su tesis el tema de la violencia audiovisual. Pero casi sin darse cuenta va descubriendo en la propia universidad una organización que realiza *snuff movies*: películas ultraviolentas en las que se mata de verdad a la gente. Entretenida e intrigante, *Tesis* tiene un guión sólidamente construido en el que los clichés del género funcionan mejor que nunca: persecuciones varias, sospechosos hasta el

CHANTAS, TRUCHOS, CHOTOS

Durante seis meses el Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA), pomposo título para un organismo grande y sonso, dirigido por un ignorante, nos estuvo franeleando para una posible colaboración nuestra en el Festival de Mar del Plata. Lo hizo agitando, al comienzo, la zanahoria de presuntos avisos en esta revista, como -agregaban- lo iban a hacer con las otras publicaciones dedicadas al cine. Debo decir, como director de *La Vereda*, que nunca me sentí Roger Rabbit y que las zanahorias me importan un carajo, y las tengo, junto al yogurt, como símbolo de una cultura que desprecio, la de almuerzos de yuppies, ejecutivos, corredores de bolsa, nuevos ricos, modelos y actorzuelos fanáticos de dietas de Para Tí, tan falsos como la actividad donde se manejan y se venden.

La introducción sirve para decir que, pese a todo, pensaba -y pienso- que podríamos haber hecho un par de cosas interesantes. Para no agobiar al lector diré que después de varias charlas quedaron en pie dos posibilidades: un Encuentro entre las revistas de cine para discutir el papel de la crítica (si es que esto existe hoy en la Argentina), y una coordinación de *La Vereda de Enfrente* sobre Literatura y Cine (extendida a un presunto Encuentro previo en Córdoba sobre el mismo asunto), que culminaría con la publicación de un libro o cuadernillo resumiendo las ponencias de los distintos participantes.

Sé que Fernando Peña, de la revista *Film*, no tenía problemas en discutir el primer ítem e ignoro cuál habrá sido la posición del calzonudo Quintín, de *El Amante*. Lo cierto es que después de un tiempo la posibilidad murió de infarto agudo de consideración y respeto hacia los demás.

El segundo tema fue un poco más complejo. Sobre Córdoba no se habló más, y para la publicación de los coloquios se alegó, después de un silencio de dos meses, que no había presupuesto. Se rumorea, aunque no sé si creerlo, que parte se usó para ciertos gustos de Alain Delon y el res-

to para traer a Maria Grazia Cucinotta, cuyo aporte al cine conocido en nuestro país es un breve papel en *El Cartero*, ser siciliana bellísima y tener tetas grandes (un correveidile nos dijo que fue deseo expreso del señor Mahárbiz y del propio Menem ver esas tetas en vivo y en directo, pero nos resistimos a creerlo ya que no hay antecedentes en la cultura de ambos funcionarios para darle crédito a ese infundio, seguramente alentado por el padre de familia ejemplar Duhalde o, quizá, por el recoleto Fernando de la Rúa, también pretendiente al trono en el '99).

Lo cierto es que un mes antes del Festival todo había naufragado y *La Vereda* se limitó a pedir credenciales para el director y algunos de sus colaboradores, como cualquier otro órgano de prensa. Hasta que **seis días antes** del comienzo del Festival se me informa que soy el coordinador de una mesa donde iba a estar Paul Schrader como principal expositor. Aunque me pareció irrespetuoso y desconsiderado acepté, porque si bien Schrader no tiene tetas grandes seguramente es más inteligente y sabe más de cine que la italiana. Pero cambiaban las reglas del juego: ahora, según mi óptica, era necesaria una invitación (hotel y comida), ya que conozco a mi país y a sus funcionarios, siempre rápidos para que otros trabajen para ellos sin cobrar y encima corriendo con los gastos. El viernes 7 de noviembre (el festival empezaba el 13) un señor (no diré el nombre, como el de otros, para no engrosar el índice de desocupados, aunque esto es sólo ilusión de mi parte) me dice telefónicamente que "salimos" -ignoro quiénes- el mismo jueves 13, a las siete de la mañana, en micro, desde la puerta del INCAA. Pablo Ventura, de la redacción de *La Vereda*, dijo que el micro era anaranjado y decía ESCOLARES, pero para mí que macaneó.

De todas maneras, con una paciencia que no conozco en mí, tomé como un hecho la salida, pero el señor me pidió que lo llame el lunes 10 "para confirmar". Viernes a la tarde,

cansado, no dije nada. Llamé el lunes, no lo encontré, lo llamé a otro teléfono: confirmaba la salida pero nada decía sobre la invitación. Mientro, sí decía: "la lista de invitados está, pero entre hoy y mañana se va a decidir qué implica". "Entre hoy y mañana" quería decir entre 48 y 24 horas antes de viajar a Mar del Plata, **entre 48 y 24 horas antes de que comience** el Festival, o sea **cuatro días antes del coloquio** con Schrader, cosa que, por supuesto, el señor ignoraba. Abandoné. Dije que me llamen cuando lo tuviesen claro. No lo hicieron. No viajé. No sólo las zanahorias no me gustan. También detesto a los chantas, los truchos y los chotos, y consecuentes y alcahuetes, si los necesitan, hay muchos en el medio, por ejemplo en el Grupo Clarín, sponsor del circo menemista -hábil maniobra de Mahárbiz para atenuar los dislates habituales- y, noticia fresca, socios de Manzano y Mas Canosa (Último momento: RIP) a través de Multicanal. Pero hubo una coda. Ahí va.

Coda: en Mar del Plata, un colaborador de esta revista que viajó por su cuenta fue increpado porque, según ellos, los del INCAA, nos habían reservado pasajes y alojamiento. Si esto es cierto, si no es mentira, si no es otra chantada encubridora del desmanejo torpe descripto más arriba, hay que acordarse, siempre, de una frase de Bioy Casares que gusto repetir: "Se desdeña demasiado la estupidez".

Ah, la zanahoria nunca llegó. El aviso quiero decir. Por mí se lo, o se la, pueden meter en el culo, y espero haber sido claro. (Las almas sensibles, cultas, finolis, mediopélicas y grondonescas, si desean escandalizarse o enojarse -el enojo remilgado es una de las formas que adquiere, en nuestro país, la negación del otro-, pueden).

Roberto Pagés

último minuto y un misterio continuado. Sirve además como buen ejemplo: su director y guionista tiene sólo 24 años y construyó una obrita maestra.

Simplemente amigas



Después de *Secretos y mentiras*, Mike Leigh debe haberse visto en un aprieto. Sin embargo, salió airoso del desafío con esta excelente película que, en clave de melodrama menor y casi íntimo, narra el reencuentro de dos amigas después de algunos años sin verse. Una, frágil, tímida y retraída. La otra, agresiva, avasallante, incapaz de llorar. En el medio, algunos amantes y

muchos recuerdos de aquellos años felices. Tierna, conmovedora y algo triste, *Simplemente amigas* es una historia breve sobre gente demasiado parecida a uno. De lo mejor que se vio en el festival.

Encuentro con el lobo

Una muestra de que el buen cine independiente norteamericano está vivo y coleando. Vanessa tiene 16 años y no sabe leer. Su madre, una prostituta, y su padrastro, un drogadicto que abusa de ella, terminan presos. La quieren llevar con una familia adoptiva. Su novio es asesinado. Y un hombre la levanta en la ruta e intenta propasarse con ella. Todo parece demasiado. Producida por Oliver Stone, la película de Matthew Bright es una entretenidísima comedia negra que sigue los pasos de directores como Gus Van Sant o John

Waters. Llena de violencia y situaciones grotescas, acierta con el tono del film: una comedia muy negra sobre gente que mata por placer y gente que mata porque no le queda otra.

Wilde

Aunque Robert Morley y Peter Finch ya habían vestido las ropas de Oscar Wilde, el desenfadado del británico Brian Gilbert parece haber concretado la biografía definitiva del autor de *El retrato de Dorian Gray*. En el film se ve claramen-



te cómo Wilde midió mal la fuerza de su libertad frente a las represiones puritanas de fines del siglo pasado. Aceptando su condición de homosexual sin mayores disimulos, Wilde se enredó con jovencitos con los

que tuvo apasionados encuentros (casi explícitamente mostrados en la película). El resultado: una vida tumultuosa, reflejada en un film fuerte e interesante, con caballeros ingleses de hipócritas morales públicas y desenfrenados actos privados.

La buena vida

Tristán es un inteligente chico de quince años que disfruta la buena vida que le dieron sus padres. Pero un día, la tragedia se cierne sobre su familia y todo su mundo se desmorona. A los tumbos, se dará cuenta de que, en realidad, lo más importante es sobrevivir. Comedia agríndice y drama liviano, la primera película del español David Trueba refleja cuántas pruebas tiene que superar un chico para decirse adulto. Los amigos, el dinero, el sexo, la familia, todos son elementos necesarios para una buena vida. Sensiblera por momentos, la ternura y la simpleza de la historia bien valen la pena.

Elijo el criterio de seguir el orden en que ví las películas dejando de lado algunas, y otros aspectos como la pobreza de la sección oficial, la absoluta incomodidad de la sala de la sección *Contracampo* (la más interesante del Festival), que trajo peleas, discusiones y problemas de todo tipo, o la inoperancia de la sala de prensa, donde fue imposible conseguir siquiera una foto de alguna de las películas en exhibición.

Rojas

El Jardín Colgante

Ya reseñada por Costantini desde el Festival de Toronto, adhiero a su opinión elogiosa acerca de este film de Thom Fitzgerald, extraño y ambiguo sobre los límites entre la vida y la muerte, las oportunidades perdidas y los afectos, en donde nada es de una sola manera. La fascinación que despierta la trama hace olvidar ciertos manierismos en la puesta que a lo largo de la historia parecen afectar su desarrollo.

Ciudad de Dios

Filmada en 16 mm. con mínimos recursos sigue con rigor y sin otro patetismo que el que surge de la propia anécdota la historia de un rufián, sus dos pupilas y un cuarto personaje, una suerte de alternativo ángel y demonio que ocupa finalmente el lugar del rufián. El argentino Víctor González narra bien, comprometido frontalmente con la historia, pero la sordidez de la misma pesa demasiado en el conjunto de la película, tornándola reiterativa y agobiante.

Mrs. Dalloway

Marleene Gorris, autora confesa de *Memorias de Antonia*, se mete con Virginia Woolf. El resultado es una película inglesa en el peor sentido cinematográfico del término: decorativa, aburrida, sin vida; pareció programada a pedido de las señoras mayores que comentaban a la salida los arreglos florales de los jardines ingleses, y fue útil para que varios críticos pudieran dormir una siestita entre película y película (me incluyo).

Madre e hijo

Una película diferente e inclasificable del ruso Aleksander Sokurov. Con una forma de relatar y un clima cercanos, por ejemplo, al Tarkovski de *Stalker*, Sokurov se interna en la relación entre una madre moribunda y su hijo, que parecen navegar perpetuamente en un paisaje onírico de una belleza imposible de abarcar. Metáfora de metáforas sobre la vida y la muerte, creándose y recreándose permanentemente, resulta imposible de comprender

en su integridad, cuánto más de intentar describirla. Parece una cuerda de violín emitiendo eternamente una única nota perfecta, inigualable.

La mujer prohibida

Historia de amor entre un hombre casado y una joven, íntegramente narrada por el francés Phillip Harel en planos subjetivos desde el punto de vista del hombre. Ese recurso sostiene el interés durante un rato, pero como no tiene ninguna justificación ética ni estética (recordar: "el travelling es una cuestión moral"), decae y el film se hace insostenible.

La pelvis de J.W

La película del portugués Joao César Monteiro era una de las que despertaban expectativas por la fama creciente de su director. Debo decir que en lo que a mí respecta, esas expectativas quedarán para mejor oportunidad. Este relato compuesto de interminables planos secuencia con personajes repre-

sentando una pieza teatral sobre la lucha de Dios y Lucifer, discutiendo sobre la sensualidad de la pelvis de John Wayne según los sueños del crítico Serge Daney, comentando a Strindberg o recitando textos de Pasolini y André Breton, me dejó tan afuera como si hubiera pretendido comprar una platea para la final del Mundial de Francia cinco minutos antes de empezar el partido. Como mi francés es muy malo no puedo recurrir a los "Cahiers" para que me expliquen de que viene Don Monteiro. Confieso mi pecado con vergüenza. Otra vez será.

Hijo de la revolución

Peter Duncan perpetró este disparate de política ficción sobre un presunto hijo bastardo de Stalin que dirige un sindicato policial en Australia y su madre militante comunista. El señor Duncan parece creer que el comunismo se limitó a un grupo de dirigentes imbéciles, crueles e histéricos. Tal vez haya sido así pero en tal caso Duncan mereció ser uno de sus máximos dirigentes. Murray Abraham como Stalin resulta

igualito al negro Fontova y la estética del Kremlin parece copiada de la reciente propaganda de yerba Taragüí, pero con mucho menos humor. Si Duncan pretendió hacer una sátira sobre el comunismo extinto, debió ver *Uno, dos, tres*, de Billy Wilder, un modelo de inteligencia, cinismo y buen humor, lo opuesto a lo exhibido por este pelmazo australiano.

Plaza de almas

La película favorita para el público reúne las características de la mayor parte del cine argentino actual: un relato televisivo, sentimentaloides y superficial con un marcado gusto por la estética publicitaria. Es la historia de un joven artista plástico (Gancé) que vende sus cuadros en una plaza, intenta recomponer su núcleo familiar desperdigado, y mantener una difícil relación con su novia, la aspirante a actriz Laura (Fogwill). Una sola escena, aquella en que el joven lleva a su novia a practicarse un aborto, resuelta en plano secuencia que registra nerviosamente los movi-

mientos del joven, la mujer y la médica, transmite la tensión y angustia de los personajes, y demuestra que con un poco más de garra Fernando Díaz pudo conseguir una historia eficaz, alejada de la autocomplacencia y el sentimentalismo que son tan comunes en nuestro cine.

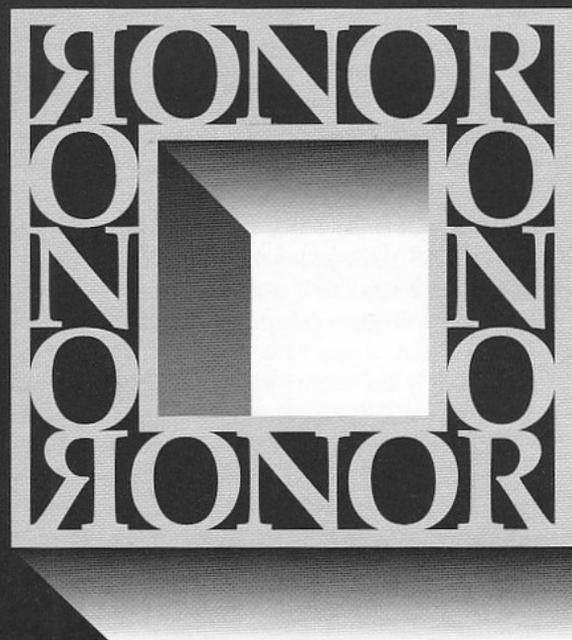
El Padre

Otro de los batacazos de la *Sección Contracampo*. Una historia simple y rotunda que sigue a un chico huérfano de padre que vuelve a su hogar rural luego de trabajar en la ciudad para ayudar a su madre y hermanas. Al encontrar a aquella casada con un policía emprenderá una venganza que culmina, casi sorpresivamente, en una travesía por el desierto junto a su padrastro. El iraní Majid Majidi maneja todos los recursos de la imagen, todas las gamas del color con la solvencia y las maneras de los clásicos del cine. Se concentra en la acción y conmueve con escenas de un enorme dramatismo, sin recurrir nunca a los golpes bajos o al sentimentalismo. Notable.

Pizza, birra y faso

Una de las sorpresas, en este caso bienvenida. Los argentinos debutantes Bruno Stagnaro y Adrián Caetano abordan una historia de jóvenes delincuentes, habitantes de la calle, ladrones de bajo vuelo, sin recurrir al miserabilismo, la comprensión paternalista, la condena o la indulgencia, lugares comunes en este tipo de película (está en las antípodas de, por ejemplo, *Pixote*). Un manejo impecable del relato cinematográfico, actuaciones de una frescura infrecuente en el cine argentino, y una preocupación constante de los directores por ceñirse al relato sin subrayados de ningún tipo, reforzando por omisión aquello que no se menciona expresamente: la presencia ominosa y agobiante de una sociedad en descomposición que tira las sobras del festín a los desamparados. Ni pizza ni champán; pizza y birra para brindar con Caetano y Stagnaro por una nueva generación de cineastas que nos muestre como somos. 

Trabajando hoy con la tecnología del futuro



ARTES GRAFICAS RONOR

AHIFA Archivo Histórico de Revistas Argentinas

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

EL ARTE DE RECORDAR

La muestra que Marcelo Brodsky realizó en la Fotogalería del Teatro General San Martín hasta los primeros días de noviembre sirvió para comprobar una intuición: se puede volver al pasado más terrible sin apelar a los golpes bajos y se puede crear con los recuerdos de una época. Se puede trascender el dolor. El arte de Brodsky consiste en contar pequeñas historias, sucesos íntimos que se suman, y nos entregan, a la vez, una mirada sobre los años en los que gobernó el mal.

La puesta multimedia de *Buena Memoria* tenía un clima de cuidado respeto, de una inmensa emotividad. Las voces del acto en el Nacional Buenos Aires desde un video, las imágenes seleccionadas y editadas por Sabrina Farji en otro televisor, y las fotos de Brodsky con sus propios textos se fundían en un solo movimiento, un gran plano donde conviven el amor, los recuerdos y la memoria.

Brodsky trabaja con herramientas narrativas. Una misma imagen (la de un río, por ejemplo) puede servir de fondo para varias historias: la inmigración, la infancia, la dictadura. Ese montaje de hechos de diferentes etapas históricas revelan una mirada aguda sobre este país y sus tragedias. *Buena memoria* impacta con armas nobles. Provoca una emoción desatada que conmueve. Y no tiene el chantaje de las lágrimas que tanto cine post-dictadura abrazó con fervor.

La muestra de la Fotogalería fue un efectivo antídoto contra la amnesia generalizada. Un golpe de arte en la cara de los que fueron cómplices con su silencio. Una celebración de tantas vidas arrancadas. *Buena memoria* se convirtió en uno de los hechos culturales más importantes del año, que ahora se prolonga en el bellissimo libro del mismo nombre, que en nuevo soporte incorpora textos de Martín Caparrós, José Pablo Feinmann y Juan Gelman.

¿Cómo lograste que en una misma imagen conviva la inocencia de un colegio secundario con el dolor de cada una de las historias? ¿Cómo llegás a esa imagen?

La pregunta que hacés remite al proceso creativo, a las características del proceso creativo. A las formas en las que uno se plantea llegar a un determinado resultado con un trabajo cultural o personal. El tema de la forma en la que uno llega a una determinada acción estética es bastante compleja de definir, en cuanto a cuáles son las vertientes. Puedo nombrarte alguna que puede haber influido en ese resultado,

la foto escrita, por ejemplo. Por un lado hay una cuestión de consecuencia con las obsesiones. Los fotógrafos en general somos presos de determinadas obsesiones que se repiten a lo largo de una carrera. Estás resolviendo los mismos problemas. Mi obsesión ha sido la relación de la palabra con la imagen. Siempre me preocupó

muchísimo cómo hacer para que trabajen conjuntamente, para potenciar su efecto. Me interesa combinar distintas formas artísticas o de expresión para conseguir un resultado único. No me interesa acotarme a las reglas estrictas de la fotografía o la pintura o la literatura, que en general son reglas excluyentes de las demás disciplinas. Hay un circuito interno de cada medio que se reproduce a sí mismo y se sectoriza un poco respecto a los demás y respecto a la sociedad. Entonces, por un lado está la relación de la palabra con la imagen. Después de esa obsesión presente en el conjunto de mi trabajo creativo está el tema de los años que estuve fuera del país. Cuando regresé decidí tra-

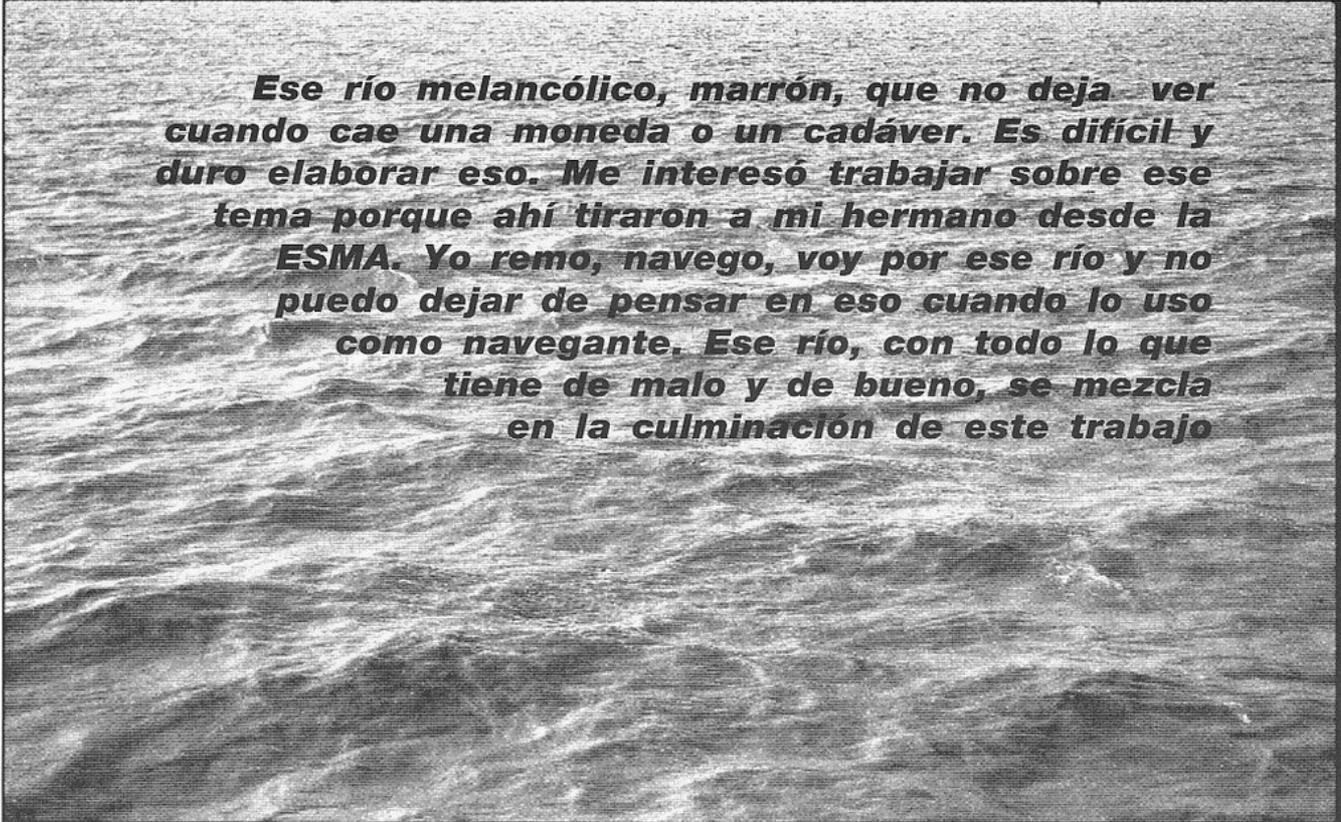
bajar sobre el tema de mi identidad, conocer quien era, puesto que al estar catorce años fuera uno tiene necesidad de ciertas respuestas sobre por qué es esto y no es otra cosa. Junté a mis compañeros de división, que hacía 25 años que no nos veíamos, y en esa ocasión se hizo presente la ausencia de nuestros dos compañeros desaparecidos, amigo mío uno de ellos. Formaban parte de ese grupo, un grupo reducido de treinta y tres personas en que faltaban dos, es decir mucho. Dos agujeros en un grupo de treinta se nota muchísimo y te marca para siempre, independientemente de la posición ideológica que



Marcelo Brodsky hoy, y su pasado atrás

hayas tenido en el secundario. Decidí, al mismo tiempo que nos reuníamos, hacer un retrato de cada uno. Y de fondo, elegí ampliar la foto que nos habíamos hecho juntos en el primer año. Es la primera foto en que la división aparece junta como grupo. Fue uno de los únicos grupos que tuvimos porque poco después de terminar el secundario empezó la época de la represión y la gente prefería no verse, no encontrarse, no formar ninguna clase de grupo, no tener fotos, quemar las fotos, no contarse, no saber. Entonces, uno de los objetivos de la muestra es no hablar solamente de sus muertes sino hablar de sus vidas, que es lo que nos interesaba resaltar, puesto que llega un momento en que hablar de la muerte se

Guido Gabucci



Ese río melancólico, marrón, que no deja ver cuando cae una moneda o un cadáver. Es difícil y duro elaborar eso. Me interesó trabajar sobre ese tema porque ahí tiraron a mi hermano desde la ESMA. Yo remo, navego, voy por ese río y no puedo dejar de pensar en eso cuando lo uso como navegante. Ese río, con todo lo que tiene de malo y de bueno, se mezcla en la culminación de este trabajo

convierte en hartazgo. La necesidad de hablar de la vida, para que se entienda también el significado de esas muertes. ¿Y qué relación esperabas entablar con los estudiantes del Buenos Aires, ahora?

Me interesaba que los estudiantes actuales del colegio, al ver la muestra, sepan no solamente que éramos iguales que ellos sino que ahora somos otra cosa. Y entonces, esa otra cosa les haga verse a sí mismos no solamente identificados con los que eran sino con lo que pueden llegar a ser. Es decir, establecer un diálogo con la nueva generación, un diálogo de vida, de memoria y de transmisión de una experiencia desde un lugar distinto de la narrativa periodística o de las conocidas fotos de los desaparecidos que todo el mundo vio, tanto que en un determinado momento las mira y no las ve.

¿Cómo funciona la muestra en la Fotogalería en relación con el libro, cómo trabajaste para los dos espacios? Cuando un trabajo tiene sustancia y dice algo nuevo es porque tiene una base. Ningún trabajo puede producir un efecto sino tiene una base teórica o una base intuitiva sobre la que se construye. En este caso hay una base sobre el tema de los medios, de los soportes. Para cada soporte es necesario traba-

jar el mismo mensaje de manera distinta. Acá, puesto que el autor es el mismo resulta más fácil porque potenciás utilizando aquello que te interesa de cada soporte, el lado del trabajo que se puede potenciar aprovechando su recurso. No puedo poner un video adentro de un libro pero sí en la muestra, pero en la muestra no puedo poner textos de Gelman o Feinmann y sí puedo ponerlo en el libro. Tenés que editarlo de modo tal que se convierta en otra cosa. El soporte-muestra se presta para utilizar en su máximo potencial el gran formato de algunas de las fotos que están en exposición, la foto de mi división, la foto del río (en el libro tiene un texto sobreimpreso, en la exposición es la foto del río solo, para que cada uno se comunique con ese río) y la foto de la cruz. En la muestra hay una narrativa dividida en dos partes, la social, de la vida social del colegio, de los compañeros, del acto en el Nacional Buenos Aires donde se recuerda a los desaparecidos, y por otro lado hay una narrativa más íntima, personal, familiar, en la que yo recuerdo a mi hermano desaparecido, que necesito hacer para llegar al fondo de la cuestión y poder analizar la tragedia que vivimos conociendo a fondo sus efectos en el ámbito más hondo en que se produce,

que es en el ámbito familiar. Ahí las ausencias se notan más todavía que lo que se notan en una división.

¿Cómo trabajaste las distintas imágenes en que aparece el río, la foto del tío inmigrante, la tuya con tu hermano y la foto gigantesca con el río solo? Hay un trabajo narrativo ahí, en esa unión de las imágenes.

En principio el trabajo está hecho sin concesiones, no tengo la necesidad de decir esto para nada, no necesito ganar ningún premio, ni un puesto, ni un mango...nada. No hay concesiones, hago lo que se me canta. Ningún productor, nadie que me diga esto si, esto no. Es una absoluta libertad de realización que tenemos como privilegio los fotógrafos. Porque es más barato que hacer una película podemos poner el final que se nos antoje. El final, en este caso, no es el que se me antojó a mí sino que es el que se le antojó a ellos, que fue tirar a los detenidos al río, drogados y en pelotas. Creo que en el momento en que se contó a la sociedad argentina que se había estado tirando a los desaparecidos desde los aviones, y que lo contó Scilingo como un asesino arrepentido, eso todo el mundo inmediatamente lo supo. Pero entre la recepción de la información y su elaboración interna por una sociedad pasa



¿A cuál abismo se asoman las miradas de hoy? ¿Qué buscan esos ojos vueltos hacia un pasado que los reclama? ¿Verán, acaso, un espejo que los refleja, o simplemente una ajenidad, un tiempo que no es el de ellos? ¿Se encontrarán las miradas de ayer con esos ojos escudriñantes, virginales quizá hasta un segundo antes de enfrentarse a esa imagen?

Una cosa, tal vez, sea segura. Esos chicos del pasado cambiarán. A partir de la mirada de hoy tendrán vidas y destinos imaginados por esas miradas que buscan las de ayer. El futuro de los de hoy, en cambio, es inmodificable. Entre esos chicos de ayer hay dos desaparecidos y mil muertes posibles en las pesadillas diurnas de los hijos de ese ayer. Estos chicos de hoy han sido expulsados del Paraíso, han visto lo que nunca, es posible, hubiesen querido ver. Se les acabó la edad de la inocencia. Son hombres y mujeres de la forma más dolorosa: sus amigos desconocidos ya no están con ellos, son una foto lejana, una laboriosa y nostálgica reconstrucción de la memoria.

Pagés

un tiempo a veces muy prolongado. Desde el momento en que se narró a toda la sociedad que eso pasó, todavía no se asumió. Todavía los habitantes, los porteños que vivimos junto a ese río, al pasar junto a él no estamos pensando en eso. Me parece en ejierta medida lógico porque uno no tiene que estar pensando todo el tiempo en cadáveres. Sin embargo no lo pensamos porque uno prefiere no pensar, prefiere no meterse con eso. Porque es doloroso y es terrible y de alguna manera pone a luz los aspectos más negativos de nuestra identidad. Ese río melancólico, marrón, que no deja ver cuando cae una moneda o un cadáver. Entonces es difícil y duro elaborar eso. Me interesó trabajar sobre ese tema porque ahí tiraron a mi hermano desde la Escuela de Mecánica de la Armada. Yo remo, navego, voy por ese río y no puedo dejar de pensar en eso cuando lo uso como navegante. En consecuencia, para mí ese río con todo lo que tiene de malo y de bueno se mezcla en el caso de la culminación de este trabajo. Para mí es tan importante que necesité hablar de

eso. La presencia de mi tío abuelo Salomón y el hallazgo fortuito de la imagen con mi hermano en esa cubierta de barco con el cartel que dice "Prohibido permanecer en este lugar" son elementos que hacen al medio fotográfico. Son particularidades de la fotografía. La fotografía tiene eso. Es un poco Blow up. Tiene que ver con Blow up y con Cortázar al mismo tiempo. Con la cosa de empezar a ver la cosa desde otro lado y empezar a buscar. ¿Pero en realidad qué era, qué quería decir esta foto? ¿Qué hay detrás de esta imagen? ¿Qué es?

El río es como una parábola de lo que fue nuestra tragedia. Que es donde terminó, por lo menos donde simbólicamente termina para mí. En una cuestión trágica. Porque la muestra y el libro hablan de una tragedia, narran una tragedia.

Una cuestión interesante es el tema de la mirada, las fotos de los chicos mirando las fotos de la muestra. Una conexión entre generaciones...

Eso es lo que pretende. En el acto se produjo una conexión muy importante

por su carácter inédito y por su carácter de alguna manera oficial, porque este acto se realizó con la aceptación de las autoridades del colegio y en el colegio. Se realizó en la institución, en la misma institución en la que los alumnos están y estaba colgado en los mismos claustros que los alumnos atraviesan diariamente para asistir a sus clases. En consecuencia, al asistir a sus clases y tener una hora libre los alumnos que pasaban por ahí se detenían a observar las fotos y se quedaban veinte minutos mirando, leyendo, observando y asimilando esa experiencia. La fotografía produce esa conexión. Yo conseguí captar esa relación a través de las imágenes en las que los alumnos actuales del colegio se ven reflejados en esa foto original. La mirada de los alumnos actuales refleja el impac-



to que en ellos tiene lo que están viendo. Eso va acompañado en el libro de sus comentarios sobre lo que les pasó a ellos al ver.

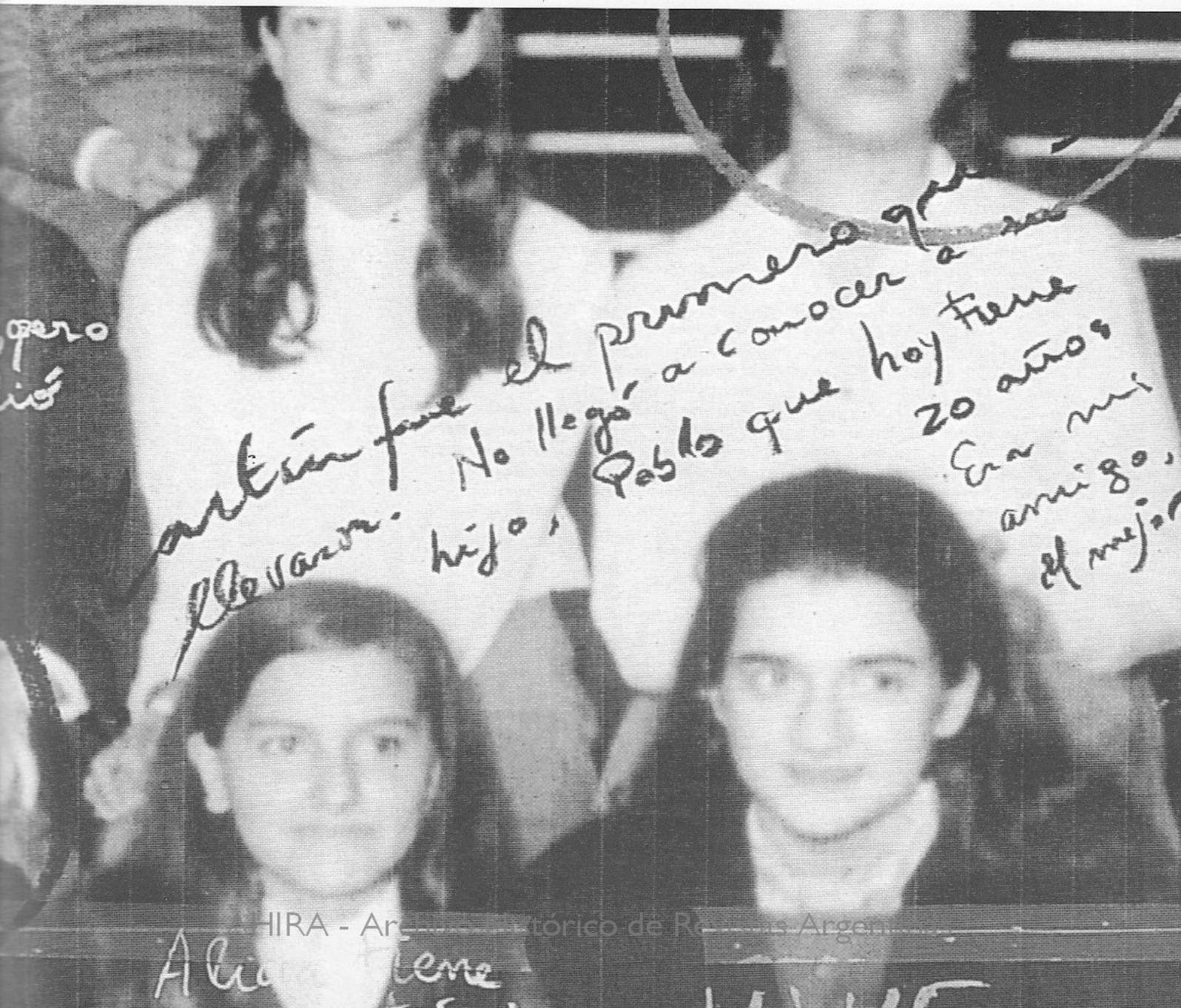
¿Cómo ves el tema de la memoria? Los veinte años del golpe marcaron un quiebre en la respuesta de la gente...

Quizás haya gente más dispuesta que en otro momento a revisar su propia historia. Quizás los veinte años fueron un plazo suficiente como para que los argentinos podamos mirar para atrás e intentemos reconstruir la historia de las imágenes que quemamos. Quizás hicieron falta veinte años para eso. Los veinte años marcaron un punto político también. Porque cuando se hizo la manifestación de los veinte años se creó la organización HIJOS. Quiere decir que hay una cantidad de gente que son los

hijos de esa historia que están llegando a la edad en la que se preguntan quiénes son. Entonces obligan a todos los demás a preguntárselo, porque tienen que contestar. Sino es una huida permanente y no se puede huir permanentemente del pasado. Es completamente destructivo. Creo que es un momento oportuno para que los argentinos abordemos el tema de nuestra historia. Me parece muy saludable el abordaje desde lo cinematográfico que se ha hecho con la película de Agresti, Buenos Aires viceversa. De una forma completamente diferente pero de una forma al fin. Lo mismo pasa con el exilio en Martín (Hache). El cine es indudablemente un arma muy poderosa para poder abordar esta reflexión, siempre y cuando se consigan los fondos para hacer las películas con esos

guiones y esto no dependa de Márbiz. Pero posiblemente las cosas no dependan de Márbiz mucho tiempo más y, entonces, para el tiempo que dependan de otros es bueno tener guiones alternativos a los que él puede estar dispuesto a aprobar. Quizás no sea necesario pensar un guión para que lo apruebe Márbiz. Puede ser un guión para que refleje lo que el cineasta quiere decir y cagarse en Márbiz. Y además yo no necesito pedirle plata a Márbiz, así que puedo putearlo tranquilo (risas). 

N. de la R.: Las fotografías pertenecen al libro Buena Memoria, de Marcelo Brodsky, y fueron cedidas para esta nota por el autor.

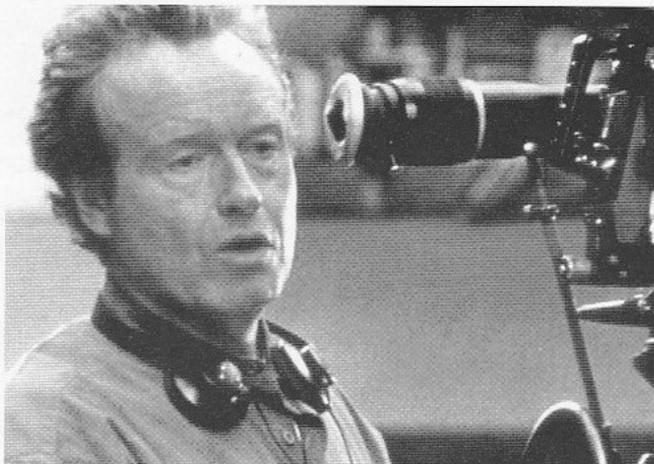


MUJERES PELADAS, HOMBRES PREÑADOS

HASTA EL LÍMITE ES UN BODRIO, OTRO, DE RIDLEY SCOTT. CURIOSAMENTE TUVO DERIVACIONES EN LA REDACCIÓN. SOLEDAD ISOLA Y PABLO VALLE SE SUPERPONEN EN ALGUNAS COSAS PARA LLEGAR A DISTINTOS LUGARES. GUIDO GABUCCI, POR SU PARTE, PONE EN LA VEREDA DE ENFRENTA DE LA VEREDA DE ENFRENTA A SCOTT. ALGUIEN TENÍA QUE HACERLO.

Retrato de un farsante

Hace tiempo que no hay nada que esperar del inglés Ridley Scott. Si con tres películas logró ser uno de los directores más intensos de su época, lentamente fue rifando su carrera o, quizás, revelando su verdadera personalidad.



Scott Ridley, de feminista a violador

Un primer paso en falso que alarmó (*Leyenda*), más films impersonales (*Peligro en la noche*, *Lluvia negra*) y algún bodrio sobrevalorado (*Thelma y Louise*) fueron el certificado de defunción: el arte de Scott está muerto. La enorme catarata de torpezas pone en duda la parte inicial de su carrera. Es legítimo preguntarse a quiénes pertenecen los méritos de sus tres primeros relatos, *Los duelistas*, *Alien*, *Blade Runner*: si a los autores en los que se basaron (Conrad, Dick), a los productores (Walter Hill fue uno de los responsables de *Alien*) o a quienes diseñaron la producción (algo que era determinante, por ejemplo, en *Blade Runner*).

El estreno de *Hasta el límite* sólo confirma la certeza. Scott, a esta altura, filma cualquier cosa. Un ejemplo puede servir. Si *Thelma y Louise* (panfleto pretendidamente bienpensante y con escenas bochornosas: es difícil de olvidar la de el negro echándole humo de marihuana al policía) basaba toda su andanada pro-feminista en un intento de violación, *Hasta el límite* celebra la violencia sexual contra la mujer. En una secuencia miserable, Scott pone al personaje de Demi Moore al borde de una violación, método efectivo para el entrenamiento parece, y que servirá para que la recluta pueda salvar a su jefe. Que, dicho sea de paso, es un desquiciado que se dedica a citar a los gritos a D.H. Lawrence (¿?).

Scott puede pasar de travestirse en feminista a defender la tortura, de caer en los lugares comunes de los contenidistas a arremeter con el policial. El universo de Scott se convirtió en un verdadero cambalache estético (e ideológico). Para Ridley todo es igual y dale que va.

Ciertas dudas de su primer cine se fueron confirmando con el tiempo. El regodeo con cierto tipo de iluminación, delator de su bastardo origen publicitario, y el coqueteo con los temas "importantes" fueron tendencias que crecieron y desplazaron al narrador virtuoso, si es que -ahora se puede dudar- alguna vez existió. Asomarse a los últimos siete films de Scott es echar una mirada a la nada absoluta, una estúpida celebración del esteticismo vacuo, un triste recorrido por la pompa de un director que se contagió de su hermano (el tonto de Tony, que nunca nos engañó y siempre se mostró tal cual es).

No hay nada que esperar de Ridley Scott, porque del único lugar del que no se vuelve es del ridículo y ahí es el rey. 

El cuerpo de Demi Moore

Si no recuerdo mal, un excelente artículo de Alan Pauls pasaba revista a las transformaciones que había experimentado en la pantalla el cuerpo de Arnold Schwarzenegger, desde su fisicoculturismo ostentoso y banal del principio ¡hasta aparecer embarazado en *Junior*!

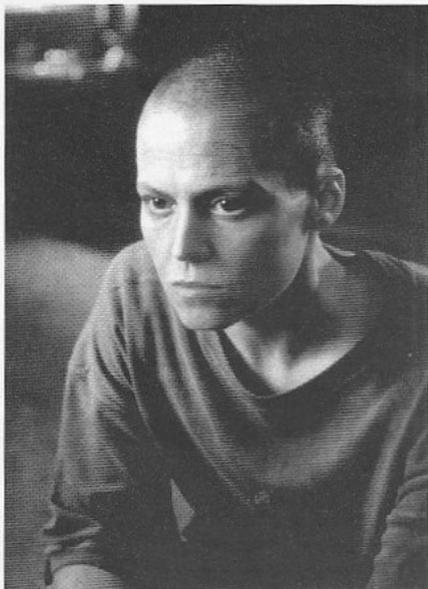
Algo similar podría hacerse con Demi Moore. Pocos la recuerdan en sus comienzos, como una cuasi *teenager* regordeta y rubiona. En *Ghost*, con un *look* exteriormente parecido al de la exquisita estrella del cine mudo Louise Brooks, marcó cierto estilo de fines de los ochenta, que entre nosotros imitó con mucho éxito Araceli González: delgadita pero sensual, pizpireta, levemente *new age*. La famosa tapa de revista en la que se la ve desnuda y embarazada marcó un punto de inflexión. En *Acoso sexual* ya es una mujerona agresiva, contundente. En *Strip Tease* estrena lolas nuevas y un cuerpo trabajado, fibroso, similar al de Linda Hamilton en *Terminator 2*. En *Hasta el límite* está pelada, *look* al que ya se atrevió Sigourney Weaver, y su cuerpo es sometido a esfuerzos "supremos".

¿De qué se trata todo esto? De nada nuevo, quizás: el cine es una máquina de *dar cuerpo*, en todos los sentidos literales y figurados de la expresión. Los actores y actrices no sólo *corporizan* a sus personajes, sino también a los espectadores. Nuestros cuerpos se modelan de muchas maneras: con gimnasia, con torturas, con películas. Por ejemplo: millones de chicas en todo el mundo se miran al espejo y no se ven a sí mismas. Ven que no son Demi Moore. A esto, un epifenómeno de los medios masivos de *comunicación* (?), del cine industrial, etc., lo llaman bulimia-anorexia, tal vez una histeria de fin de este siglo. ¿Dónde estará el Freud que la estudie?

¿INVASIÓN DE TRANSFORMISTAS?

Qué pasa con los actores no se sabe, el hecho es que sufren una serie de transformaciones alarmantes.

Mujeres: hacia 1992, Sigourney Weaver reta a la moda del momento cuando interpretando a Ripley en *Alien 3* se rapa la cabeza como prevención de piojos y termitas.



La Weaver, pionera en cabezas como una bocha

Hombres: En 1992, Arnold Schwarzenegger con *Terminator II* se encuadra como prototipo de virilidad, pero la naturaleza y el cine se adaptan a las nuevas corrientes feministas y en *Junior* (1994) queda embarazado.

Hoy, el tema es Demi Moore.

¿Quién es esta chica?

Hacia 1991 Bruce Willis, marido de Demi Moore, declaraba: "es su rostro. Me enamoré de ella antes incluso de dirigirle la palabra... la chica que vieron en *Ghost* es la que me enamoró". Y no fue el único enamorado, porque sus encantos de chica dócil y sensible, de niña indefensa, logró que los hombres hicieran cola para protegerla.

Pero ellos no fueron los únicos, y ellas la imitaron totalmente. No es casual que una angelical Araceli Gonzalez de jean y remera blanca, con su ya emblemático cabello corto, fuera la protagonista de aquella publicidad de by Deep. El "look demi" se hizo moda.

Aunque Moore ya había trabajado en cine, Molly (su personaje en "la sombra del amor"), fue el gran salto que, sumado a su relación con Willis, disparó su fama. Pero esta niña linda crece y le toca en suerte el servicio militar. Más austera en sus ropas e inteligente en su cabeza, Moore trabaja en

Cuestión de Honor junto a Tom Cruise y al peso pesado Jack Nickolson. Las charreteras le sientan bien, pero sus seguidores y el mismo Tom dirán que así es "muy fría y calculadora".

Los tiempos pasaron y la madurez no llegó. Más ingenua aún, Demi se pone a los pies de Redford por un millón de dólares en *Propuesta indecente*, pensando que el "easy money" le solucionaría los problemas. Pero muy al tanto de los deseos "del pueblo", Demi volvió con un contrataque siniestro: en *Acoso Sexual* no sólo se los come a todos (desestructurando su cuidado estereotipo), sino que revierte el planteo sobre el acoso que circula en la prensa de estos tiempos. Demi afirma que "las mujeres, también podemos".

En medio de tanta carrera Demi sufre una regresión temporal y cae en el siglo XVII para hacer *La Letra Escarlata*; allí, otra vez, asoma su personalidad aguerrida y luchadora, en este caso defendiendo su libertad en la elección de los afectos. Ante semejante actitud la platea masculina queda desconcertada, por lo que Demi vuelve al rol original, acosada por Alec Baldwin en *La Jurado*. Pero los muchachos querían algo más, y todo hizo pensar que en *Striptease* lo tendrían. No fue así, y en alguna mesa de bar se escuchó: "imaginate lo mala que es si YO te digo que NO VAYAS a ver a Demi Moore". Demi no salió ilesa. Para firmar su millonario contrato tuvo que pasar horas en el gimnasio y someterse a un bisturí que reacomodó sus formas. La película fue un bodrio, y su cuerpo trabajado y grotescamente fotografiado no gustó.

CONFIDENCIAL

Noviembre, 1997: *G.I. Jane/Hasta el límite*: cualquier similitud con G.I. JOE, los muñequitos de plástico, es pura casualidad; la película es de madera: Sin otro interés que acrecentar su poder, una senadora

introduce por primera vez a una mujer en el entrenamiento de los Navy Seals (un cuerpo de élite de la marina yanqui) y qué mejor que el estado atlético de Demi para este papel "estelar". Además de un duro entrenamiento, Moore se hizo cargo del deseo de igualdad por el que lucha su personaje; quiere que la traten "igual, ni mejor ni peor que a sus compañeros". Y para acentuar esto se rapa la cabeza, que explicará como "una metáfora de su pasión y su determinación".

La película es insalvable porque eso es *todo*, una "clásica" película de preparación militar. Previsible y larga pone "al límite" la paciencia del espectador. Sin otro aporte que la presencia femenina, están todos los clichés del género: superior que se sobrepasa, compañeros que no la aceptan y luego sí, novio reticente que después la acompaña, dudas sobre su sexualidad (pareciera todavía que saber de fútbol, o usar uniforme, en las mujeres son signos de "distorsiones sexuales"), además de mucho barro, lluvia, y la necesaria violencia en la que la niña no se queda atrás. El problema principal no es el tema trillado sino cómo está relatado. (No quiero dedicar espacio a los abusos físicos del film, utilizados como golpes bajos y burdos, ilustrativos de una consigna que dice: "¿Cómo sabemos que estás preparado para sufrir como "un perro" en una guerra, si nunca se te puso al límite y se te trató como "a un perro" para comprobarlo?. Y "los límites", aquí desdibujados, más que horror me causaron hastio).

Que "las mujeres también pueden", como dice Demi, lo sabemos todas. El tema (ya que ella es una de las productoras del film) es contarlo con un poquito más de gracia. Por su parte, los hombres, en grito unánime exclaman: ¡¡¡Malditos Baticambios, devuélvannos a Molly!!!

Soledad Isola

Demi Moore en el film de Scott: *toda un hombre*



AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas



El Hecho y el Comentario

"...películas como las de Thornton son las que permiten creer que el cine como entretenimiento y arte todavía es posible en un cine como el estadounidense"

Pablo Scholz en Clarín
Jueves 6 de Noviembre de 1997

"Resplandor en la noche es una demostración de que en los Estados Unidos es posible otro cine"

Claudio España en La Nación
Jueves 6 de Noviembre de 1997

Dos diarios: Clarín y La Nación. Dos críticos: Pablo Scholz y Claudio España. El mismo día: 6/11/97. La misma película: *Resplandor en la noche*. Dos expresiones. Mientras que para uno la película de Bob Thornton demuestra que otro cine "es posible", para el otro *Resplandor en la noche* es una demostración de que "es posible otro cine". ¿Será posible?

Imaginemos a los dos críticos/telépatas tomando un café a la salida de la privada. A uno, no importa cuál, se le derrama, elogiosa, la frase en cuestión: "otro cine es posible". Arrepentido internamente por concepto tan certero, audaz e iluminado, piensa: "espero que a éste (por el otro) no se le ocurra hurtármelo". Y el otro también habrá pensado lo suyo: "gracias, hermano, no se me había ocurrido ningún subtítulo como la gente".

Cosas que pasan, aunque las posibilidades parezcan imposibles.

Pablo Ventura

Lo tapó el agua

Se viene *Titanic*, la película de Cameron que costó un platal. Y es entonces cuando arrecian las crónicas, reseñas y chismes de toda especie, y es así que descubrimos a Fernando Chiappussi en el suplemento Vía Libre, de La Nación. Con un estilo de escritura que lo delata joven, dice Fernando: "De ahí que com-

parar el desastre más grande de la navegación con lo que podría ser su equivalente en la historia del cine sea obvio, pero necesario". Y sigue: "De ahí (nuevamente de ahí) el titánico esfuerzo, nunca mejor empleado el término..." ¿Estás seguro, Fernando?

La nota finaliza sin ningún "de ahí" pero diciendo:

"en diciembre sabremos si el sueño flota".

Visto y considerando, adelantamos en exclusiva la crítica del bueno de Fernando sobre *Avión presidencial*, de próximo estreno: "En un cielo cargado de estrenos, *Avión presidencial* es una película que levanta vuelo pero luego cae en un pozo de aire y tiene

sacudido al pasajero, perdón, al espectador, aferrado a su asiento hasta arribar a un final turbulento, de gran incertidumbre, con gran riesgo de estrellarse contra lo inverosímil pero logrando un feliz aterrizaje". No es que uno sea malo sino que no puede vencer las tentaciones.

P.V.



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

La página de
La Vereda...
en INTERNET

Nuevo Diseño
Más Secciones
Interactiva
Juegos

La Vereda de Enjente es una revista de **Hitch Publicaciones**, dirigida por **Roberto Pagés**. Secretario de Redacción: **Guido Gabucci** Asistente de dirección: **Soledad Isola**. Consejo de Redacción: **Julio Orione, Eduardo Rojas, Gustavo Costantini, Pablo Valle, Nicolás Artusi y Daniel Castelo**. Colaboradores: **Marisa Simon, Malena Mazzoni, Pablo Ventura, Eduardo D. Plouchuk, Amparo Rocha Alonso, Verónica Chiarandini, Sandra Torlucci y Antonio Palau**. Dibujos: **Raúl Perrone**. Fotografías: **Benjamín Ávila**. Traducciones: **Lorena Mazzoni**. Diagramación y composición: **Oscar Pagés**. Diseño: **Oscar Pagés y Roberto Pagés** (Asistente: **Mariano Saracco**).

Impresa en: **Ronor S.R.L.** - 26 de Julio 192 - Bernal - Pcia. de Buenos Aires.
Distribución: **SinFin** - Pichincha 180 - Cap. Fed. y **Jacqueline** - Salta 781 - Cap. Fed. - Interior:
DISA

Derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial sin autorización previa.
Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.
Las notas firmadas representan la opinión de los autores.

Mario Bravo 658 - 2° "A" - (1175) Buenos Aires - Rep. Argentina - Tel/Fax: (54) (1) 862-9346
En Córdoba: C. de Arredondo 4395 - B° V. Centenario - Tel/Fax: (54) (51) 81-8208

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

E-mail: cinefilos@vereda.com.ar

**La Vereda de Enjente no sale en Enero
Nos reencontramos en Febrero**

Organon



AKZO NOBEL

División Farmacéutica

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

Es bueno tener siempre algo mejor que ofrecer

La Vereda de Enirente - Colección - N° 13

Clark: Comida basura, pero basta para alguien que se muere de hambre. Vos también bastarás, nena.

Joan: Gracias

Clark: No es momento para hacerse la remilgada. Qué extraño que un hombre quiera algo que no le sirve para nada, y vos no me servís para nada. Lo sabés, ¿verdad?

Joan: ¿Y cuánto creés que me podés servir a mí?

Clark: ¿Cuánto?

Joan: Tanto que si cometés el error de darme la espalda yo...

Clark: ¿Me clavarás un cuchillo? No sos de ese tipo, cariño. Ahí tenés, pero no los vas a usar. Hace falta algo para jugar a ese juego, algo que una mujer barata no tiene, y vos sos barata. Si te hubieras escondido y me hubieras clavado las tijeras por la espalda te habría admirado. Pero te escurriste y fuiste por la cana. Es lo que haría una mujer barata. Así que por mí te pueden comer los indios



STRANGE CARGO
CLARK GABLE Y JOAN CRAWFORD
1940