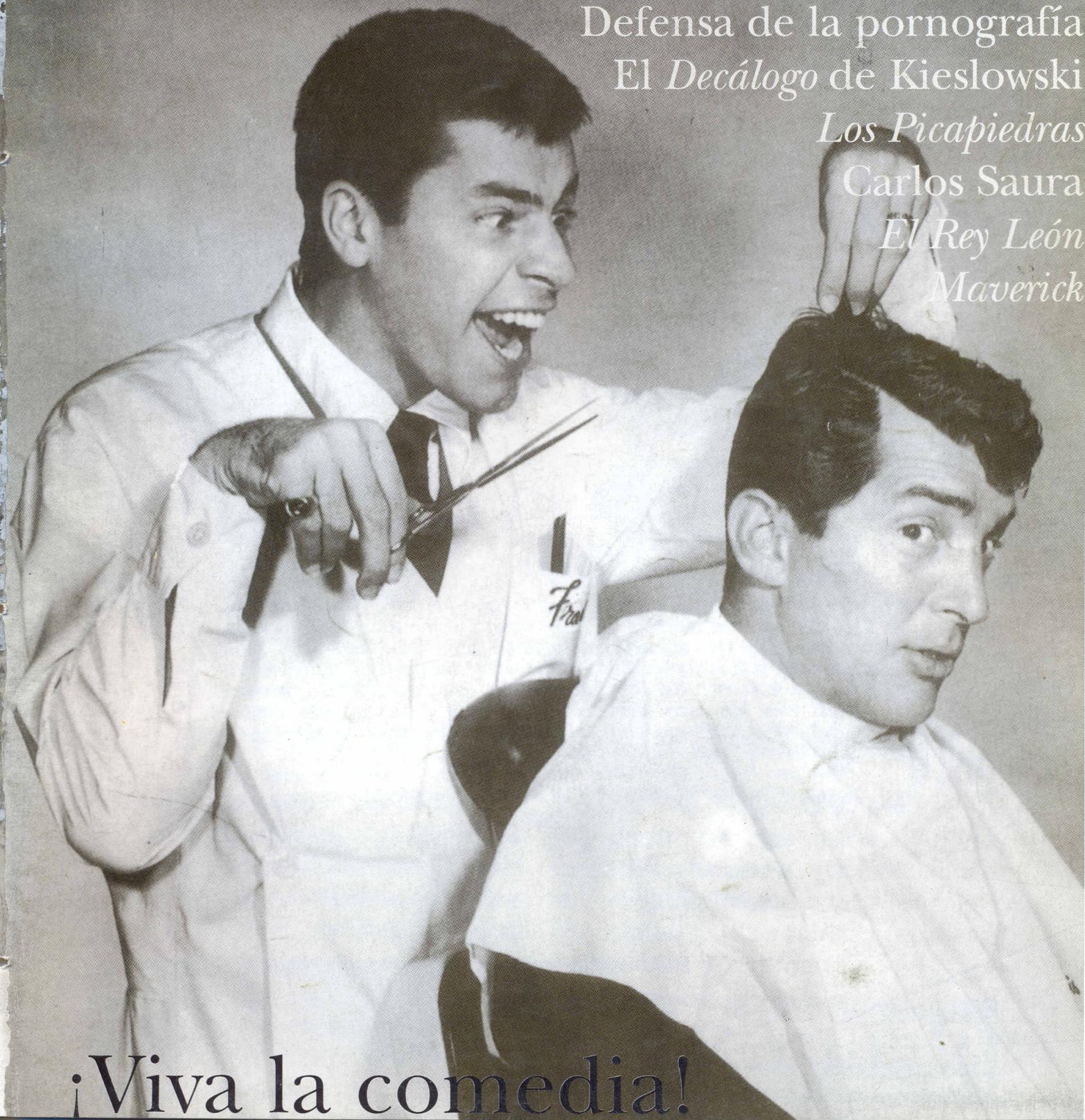


Año 3 N° 29 Julio de 1994 \$ 7,50.-
Uruguay \$ 20.-

EL AMANTE

C I N E

Defensa de la pornografía
El *Decálogo* de Kieslowski
Los Picapiedras
Carlos Saura
El Rey León
Maverick



¡Viva la comedia!



A lesson in comedy

David (Gunnar Björnstrand, centre) and Marianne (Eva Dahlbeck, right) have been married for some time. But the stranger in the train compartment (Helge Hagerman) doesn't know that. He doesn't know Marianne is heading for Copenhagen where she plans to see her former lover, a sculptor. Nor does he know that remorseful David (a gynecologist who has been having an affair with a patient) has made a last-moment decision to join Marianne in the hope of winning her back. So he beats David to the draw with his cigarette lighter.

A scene from Ingmar Bergman's *En lektion i kärlek* (A Lesson in Love), 1954. Pity the beautiful Eva is a little out of focus.

Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

Estrenos

¡Dispara! + Carlos Saura / 2
El rey león + Walt Disney / 4
Maverick / 6
Los Picapedras / 7

El Decálogo de Kieślowski visto por Eduardo A. Russo / 10

Guía para clasificar cinéfilos por Bernárdez y Rottman / 14

Entrada libre: Claudio Uriarte habla de la pornografía / 16

Diccionario cinéfilo por el Russo / 18

La lectora / 20

Visto y leído / 23

Libros, leen Flavia y Oubiña / 24

Discos, Pintos; Pintos, Discos / 26

La Ferla, testigo de la modernidad / 28

Correo por los gentiles

lectores / 31

¡Viva la comedia! (¿Dossier?)

Presentación y dibujo de Augusto Costhanzo / 32

La comedia y la felicidad por Gustavo Noriega / 33

La comedia y la muerte (¡uh!) por Flavia de la Fuente / 36

La comedia por países por Alejandro Aduana Ricagno / 40

Escenas de comedia por Noriega / 42

Comedias del resto del mundo por Noriega / 46

¡Abajo la comedia! por Quintín, el contra / 47

Las mejores comedias según nosotros / 50

Las mejores comedias: votan y escriben los lectores / 52

Cine en TV por Jorge García, la pantufla humana / 54

Estrenos en video / 57

Agenda / 63

Tabla video / 64

Dedico afectuosamente esta película a la memoria de todos aquellos que nos hicieron reír: los cómicos, los payasos y los bufones de todas las épocas y lugares, que lograron aligerar un poco nuestra pesada carga.

Preston Sturges,
Los viajes de Sullivan



Directores

Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Consejo de redacción

Los arriba citados y
Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número

Alejandro Ricagno
Horacio Bernades
Eduardo A. Russo
Jorge García
David Oubiña
Jorge La Ferla
Guillermo Ravaschino
Marcelo Patiño
Santiago García
Guillermo Pintos
Claudio Uriarte
Silvia Schwarzböck
Jorge Bernárdez
Diego Rottman
Mara Ordaz

Nicolás Trovato
Augusto Costhanzo
Tino y Norma

Publicidad

Roberto Juan Ferro

Jefa de Trabajos Prácticos

Haydée Thompson

Ayudante de Primera

Nené Díaz Colodrero

Corresponsal extranjero en Broken Heart

Gustavo J. Castagna

Corresponsal en París

Marcelo Mosenson

Cadete 0 Corea 0

Gustavo Requena Johnson

Corrección: Gabriela Ventureira (acá queda la rebista)

Diagramación y composición

Carlos Fender Almar Estratocaster

Tipea un porteño panzón de costumbres sedentarias

Asesores diseño

Quique Maya y Fernando Santamarina

Imprenta: Impresora Americana.
Lavardén 163

Fotomecánica (gente noble)
Proyección. Rivadavia 2134 5° G

Impresión linotronic: los Crosta
Worksheet. Tel. 312-5553

Distribución

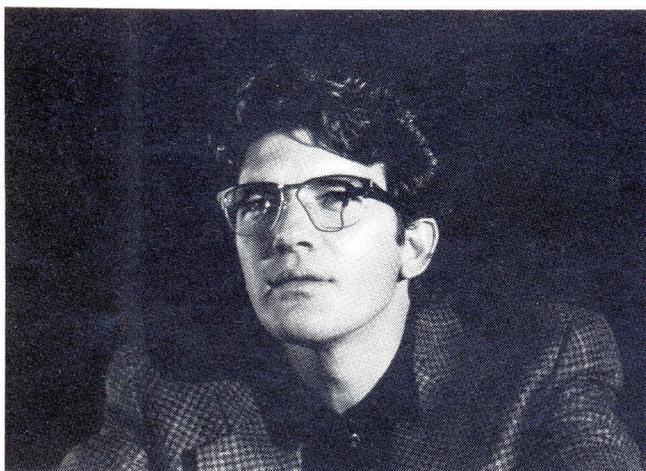
Capital: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A.
Moreno 794 9° piso. Capital

Interior: DISA S. A.
27-6645 / 23-4937

¡Dispara!

Sauric Park

por Guillermo Ravaschino



Un atractivo travelling cenital nos pasea por partes de la capital española hasta alcanzar el suburbio y allí se detiene, sobre la carpa del circo Wonderland. Así llegamos a los personajes centrales: Anna (Francesca Neri), jocketta riflera en ese lugar, y Marcos (Antonio Banderas), notero de un diario madrileño. Ella dispara certeramente contra unos globos desde un equino trotante; él ha ido hasta allá para develar el arcano circense en uno de esos escritos que pueden ser contratapa de la segunda sección del *Clarín*. Tras la función él entrevista a ella, y no tarda mucho en quedar prendado. Un par de visitas más y ella y él se unen en una pasión intensa, de esas que suelen gestar de apuro los teleteatros. Una escenita-approach (cuando Anna le enseña a tirar en el descampado, con el petit franeleo ad-hoc), una emoción compartida (la cena de compromiso marital entre dos miembros del Wonderland), y a la bolsa. Lo peor en estos veinte minutos no es el amor telenovelístico, sino el cóctel fatal de ciertos ingredientes que hacen al *saurismo* de toda la vida con las vilezas que impone toda coproducción en regla (ésta es italo-ibérica y, encima, llovida de encargo a partir de un libro comprado con antelación).

Había que contratar a una actriz italiana de cara relativamente conocida en la otra península y ahí está la Neri, que había hecho *Las edades de Lulú* con Bigas Luna. Como no quisieron doblarla, la hicieron artista itálica en el circo internacional. Su cocolicho ha sido tan mal resuelto que uno la quiere muda, y hasta se palpa el apuntador que le sopla entre toma y toma los vocablos de nuestra lengua. Había que poner a un gallego mundial y ahí está Banderas. Bogart podía actuar de taquito (tal vez sólo así), pero Banderas no; frío, altanero, distante, cual si los humos hollywoodianos le hubieran copado el morro, se entrega de pies y manos a su composición más ruin. Saura, entretanto, no resiste la tentación del aforismo cirquero, entregándose a diversos párrafos archirremanidos acerca del karma nómada de aquellas gentes. Una vez más, los mecanismos que el

hombre mejor maneja (tiempos reales/sonido ambiente para exaltar la cotidianidad, bellas canciones para acentuar las instancias sentimentales) se revelan como un ampuloso efecto exterior aplicado sobre unas cursilerías imperdonables. Lo más curioso, volviendo al plot, es que todo el romance carece de peso propio, y sólo está allí para abonar la instancia ulterior del film.

Hete que Anna es violada por tres atorrantes a la salida de una función. Horas más tarde, escopeta en mano, deja la casa rodante decidida a mandarlos al otro mundo. Y lo hace. En efecto, el amorío previo dejó a la chica con una pata reivindicable —su pasión recíproca con el periodista, que seguirá siendo un ciudadano limpio—, ahora que ha hundido la otra en el fango de la criminalidad. También sirvió para dejar en carrera a Banderas, que se desvive por encontrar a esa chica que apenas conoce cuando ésta emprende la fuga. El superastro, en adelante, resaltaré como sensato héroe *insider*, mientras la otra será progresivamente abandonada a su suerte de enceguecida mujer-animal. Es un planteo cobarde, pero esto recién empieza. A esta altura —coproducción obliga— las tonadillas flamenco-pop fueron reemplazadas por baladettas en el subrayado sauriano de los momentos “fuertes”.

Hete que Anna, para seguir huyendo, se ve forzada a liquidar a un par de uniformados. Gran ocasión para el film (que promedia), ya que la chica se ha puesto definitivamente *del otro lado*. Un punto de inflexión que podía ser salvador. Pero Saura se apura a dejar en claro que esto no tiene ningún parecido con *Thelma y Louise*. Vuelve a Banderas, exultante de un humanismo desenfundado (desde el gesto hasta los anteojos, definitivamente convertido en Clark Kent) en su búsqueda de la fémina. El reencuentro transcurre al fin. Ella ha tomado a una familia tipo como rehén en una casa de la campiña (¿hay que decir que con esto Saura la entierra más?). El se abre paso entre el cordón policial que ya está inmerso en la fase del ultimátum megafonístico. Crea o reviente, lo primero que hace el escriba al sentársele al lado no es abrazarla sino interrogar: “¿Cómo te encuentras?” es la pregunta del basta, me voy. Pero me quedé. ¿Cómo termina Saura? ¿Hace escapar a la chica, reivindicándola a contrapelo de todo lo que precedió? ¿La hace morir en acción, crucificándola ante la miserable expectación del héroe? ¿Mueren ambos en tiroteo, quebrando la línea previa del paladín? ¿O zafa de todo brete haciéndola morir por la propia (digamos, de una hemorragia producida por la violación), de modo de castigarla por pecadora, pero sin obligar a Banderas a jugarse entre ella y la institución policial? Adivine. ■

¡Dispara!, España-Italia, 1993. **Dirección:** Carlos Saura. **Guión:** Enzo Monteleone y C. Saura sobre un cuento de Giorgio Scerbanenco. **Fotografía:** Javier Aguirresarobe. **Música:** Alberto Iglesias. **Montaje:** J. Ignacio San Mateo. **Intérpretes:** Francesca Neri, Antonio Banderas, Walter Vidarte, Lali Ramón, Chema Mazo, Coque Maya. ■

Recuerdos alegóricos

por Gustavo J. Castagna

Saura es un pecado de la cinefilia que siempre se mantuvo oculto y en la clandestinidad por temor al rechazo de amigos, compañeros o conocidos en la puerta de los cines. Nombrar a Saura incitaba a la pelea, al enojo y a la enemistad. Pero todos vimos los films de Saura. Los años no pasan en vano —ni para Saura ni para uno mismo— y en estos tiempos, al nombrarse al director y sus películas, surgen la duda y el temor como respuestas ambiguas. “No me animo a revisar las películas”, dice alguien y rápidamente cambia de tema; “sería bueno volver a verlas pero son muchas”, dice el otro y vuelve a refugiarse en los clásicos de Hollywood; “sí, estaban bien, pero era todo alegórico”, apresura un tercero y se esconde en el silencio. Vi más de 20 películas de Saura y no volvería a sacrificar parte de mi vida en una prueba semejante. Los recuerdos se mezclan entre metáforas, alegorías, simbolismos, Geraldine Chaplin, las fotos en el desván, el grupo salvaje de *La caza*, el pasado y el presente, López Vázquez, el cura Buñuel en *Llanto por un bandido*, Angélica, la playa de *Stress* y una peligrosa sensación de entenderlo todo a pesar de que no se entendía nada. Sin embargo, pasé un fin de semana revisando cinco películas de Saura (*Peppermint Frappé*, *La prima Angélica*, *Cría cuervos*, *Las dulces horas*, *Carmen*) y —aunque el porcentaje no es demasiado alto— las sensaciones son muy distintas. Uno cambia pero las películas permanecen. Las épocas se modifican (el entorno, las amistades, las lecturas, los gustos) y la revisión, para el caso que nos ocupa, deteriora la figura del autor.

El encuentro con *La prima Angélica* —la película de fines de los 70 en nuestro país— invita a la reflexión. A pesar de que hoy surge como referencia *Cuando huye el día*, el film sobrevive por la exactitud con que Saura maneja el pasado y el presente dentro de un mismo plano. Subsiste el poder de las imágenes por encima del texto y sigue inquietando la búsqueda del conflicto, aparentemente menor, que sufre López Vázquez, siempre acentuado por la mirada interrogadora del intérprete. Sin embargo, Saura es un director muy serio, justamente por la seriedad y la trascendencia que tienen sus películas. Lo mismo ocurre con *Peppermint Frappé* y *Las dulces horas*, en donde la vía del psicoanálisis aplasta las virtudes estéticas del realizador. *Las dulces horas* es un tonto tratado sobre el tema del Edipo, disculpable en un director recién iniciado que carga con esos mambos, pero despreciable en un autor que, a esa altura, ya tenía filmadas 15 películas. *Cría cuervos* —otra referencia setentista— es una nueva demostración del apuro crítico de aquella época. La ferocidad de la niña Ana Torrent no logra transmitirnos sus decisiones porque Saura las interpreta a su manera. España

está siempre presente en su cine junto a la elogiada forma de eludir la censura del momento. Desde la tipología de cada personaje forzada por la obviedad en *Ana y los lobos* (ésta sí, no me animo a reverla) hasta la pretensión de humanizarlos con humor en la inútil continuación de *Mamá cumple cien años*. Desde la representación improvisada, al subrayar lo real y lo ficticio en *Los ojos vendados*, hasta la complejidad imposible de descifrar de *Elisa, vida mía*. Y se pueden seguir dando ejemplos.

Sin embargo, un dato histórico quebró las alegorías del autor: la muerte de Franco a fines de 1975. El descubrimiento de la “realidad” (otro estigma de gran parte del cine español) desvió a Saura hacia un anacronismo sin regreso. Ante el desafío, surge como excepción *De prisa, de prisa*, una radiografía terrible sobre la delincuencia juvenil. Saura deja una de sus mejores películas al escharbar en la crónica periodística, con *chorros* verdaderos, música de Los Chunguitos y ningún afán de idealización de los personajes. Por primera vez en su carrera, elige un tono hiperrealista donde los diálogos y las acciones transmiten una bellísima precariedad expositiva.

Franco estaba muerto y Gades estaba esperando en su escuela de baile. La trilogía musical expone tres formas estéticas distintas sobre la música y el baile español. Mientras *Bodas de sangre* es la representación filmada de la obra de Lorca y *El amor brujo* es la antítesis *for export* del flamenco, la tragedia de *Carmen* invita al regocijo de los sentidos. La conjunción Saura-Gades propone sin complejos el intercambio entre cantaores, tabacaleras, Paco de Lucía, guitarras, ensayos, Bizet, Cristina Hoyos, Laura del Sol (lo mejor de ese fin de semana), ardor, pasión y muerte. Tal vez, *Carmen* sea la única película de Saura en la que vuelven a formularse sus criterios estéticos (la confusión entre la realidad y la representación) y se logra una bienvenida comunicación con el espectador. *Carmen* es una de sus pocas películas en donde los personajes son tales y no necesitan encubrirse en los símbolos habituales del director. Entonces, ¿cómo puede explicarse la tosquedad de *Ay, Carmela*, su film más taquillero de los últimos años? ¿Qué necesidad había de volver a la Guerra Civil? ¿Cuáles son las razones para que un director intocable y prestigioso se interese por una historia banal, trivial y filmada hasta el hartazgo? Hoy en día no hay un solo Saura. Trasluce una confusión de ideas que lo lleva a un punto sin retorno. El alegato de ¡*Dispara!* propone una vuelta al realismo extremo de *De prisa, de prisa*, pero ahora desde una mirada conservadora y poco arriesgada. Hoy Saura sólo es el recuerdo de una época censurada. A esta altura, creo que no vale la pena pelearse por su obra. ■

Ruge la leonera

por Marcelo Patiño

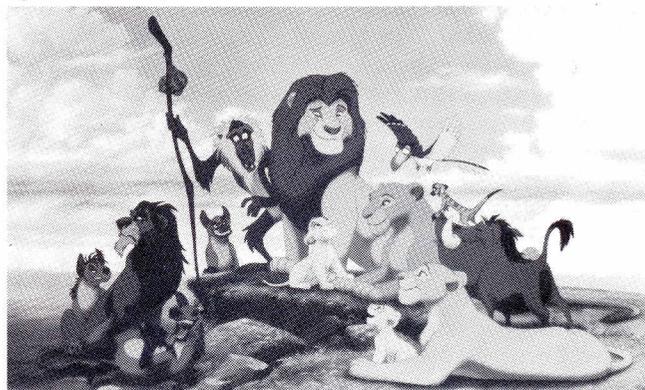
Las cosas han cambiado un poco para la realeza: hoy la sangre azul sólo se renueva practicando siete deportes y disponiendo de 30 mil dólares en trajes cada día. Los esquiés de Juan Carlos y los trajecitos rosa Dior de Isabel así lo certifican. Y ni siquiera los peligros no lo que solían ser: las familias reales de fin de siglo no deben enfrentarse ya a lobos, hienas o a algún otro tipo de espécimen traidor, sino que, sonriendo, están obligadas a enfrentar los flashes de revistas coloridas que lleven un sustantivo como nombre. Hasta las ropas del pobre príncipe de Dinamarca que debió ser rey son llevadas sin gracia por los usurpadores de leyendas. Los reyes parecen haber olvidado que la única función para la que fueron colocados en este planeta fue proporcionarles al resto de los mortales buenas historias. Y no simples comidillas de disputa conyugal por los principitos, de adulterios culposos o de fémures escayolados. Historias de verdad, en las que unos viven y otros mueren porque así de pequeño es el almohadón del trono y porque no se sabe de nadie en el mundo entero que fabrique coronas para dos cabezas. Sus miserias han perdido toda grandeza y aquí estamos, con las pantallas —grandes y chicas— huérfanas de hazañas de los monarcas modernos.

Para evitar que el viejo y buen Walt Disney se revuelva en la tumba, su formidable bunch de afiebrados creativos se descuelga de tanto en tanto con una de reyes como es debido. Ya habían coqueteado con el género en *La Sirenita*, *La Bella y la Bestia* y también en *Aladdin*, pero ahora —luego de ese precalentamiento— pusieron el nombre del padre de todas las historias dominando el título mismo de la película y, como ciertas buenas costumbres jamás se pierden, volvieron a reinar sin mayores inconvenientes, con millones de espectadores como gozosos rehenes. La cinta —quizá no haya nadie que no lo sepa a esta altura del invierno— se llama *El rey león* y en cada una de sus secuencias un mundo radiante, distinto de éste en el que ya no hay reyes, es creado sin mayor esfuerzo, como si el mismísimo Dios hubiese decidido premiar a sus criaturas más inocentes.

El rey león va, en principio, de buenos contra malos. De una traición familiar que si bien llevó rápidamente a la crítica local a buscar analogías en sus resúmenes Lerú de *Hamlet* —“El drama es el lazo en el que cogeré la conciencia del rey”, y nada más—, no resiste ni merece semejante comparación. Primera película animada de Disney basada en una historia original, *El rey león* se ocupa de la historia del pequeño felino Simba, desde su nacimiento hasta el nacimiento de su propio hijo, encerrando en ambos alumbramientos una tragedia familiar —la muerte de su padre el rey Mufasa en manos de su hermano Scar; esto es, créase o no: una película de Disney en la que un personaje de buen corazón muere de forma brutal—, el destierro, una adolescencia despreocupada seguida por el lógico estallido de conciencia y la venganza a través de la cual recuperará la corona.

Es notable el modo en que la película hace a un lado cualquier consideración sobre la animación, cosa que ya resultaba natural debido al alto estándar creativo de los estudios.

Sucede que aquí, aun más que en el Robin Williams de *Aladdin*, fue optimizado el aporte de los actores que prestan las voces a los personajes hasta límites inimaginables. Es increíble ver sobre la pantalla cómo el rey Mufasa se parece a James Earl Jones, de qué modo la boca de Scar lleva sin escalas a la de Jeremy Irons y, finalmente —aunque no parezca a priori un trabajo difícil—, cómo la hiena Shenzi es exactamente igual a Whoopi Goldberg. Son Earl Jones, Irons y Goldberg, son ellos y no los animales los que están en la pantalla, y es de esperar en films próximos que, en caso de contratarse los servicios vocales de actores como John Leguizamo o Randy Quaid, el truco no se tenga tan en cuenta. La batalla más importante librada en la estructura interna de *El rey león* es aquella destinada a derrumbar la solemnidad que el argumento —relatado sin vericuetos, de modo despojado— lleva consigo. Los guionistas ganan por escándalo y la película tiene el más importante ejército de *comic relief*, de alivio cómico, jamás dibujado. El Scar de Jeremy Irons es una cruz perfecta entre el (fácilmente imaginable) resentimiento de Clarence el león bizco y la envilecida estupidez del mejor Alan Rickman y el sigilo de Claus Von Bulow. El jabalí Pumba y el vaya-a-saber-uno-qué-bicho Timón, los indolentes amigos del Simba desterrado, son el mejor dúo cómico de los últimos años —ellos le enseñan al león una interesante filosofía libre de problemas llamada Hakuna Matata—. Y el trío de hienas es una versión lisérgica de los Tres Chiflados. Otra vez —como los siete enanos, el cangrejo cantante de calypso Sebastián o el genio azul— los personajes secundarios se apoderan de la escena. Antes de la película, y siguiendo con una incalificable tradición, se exhibe un viejo corto restaurado y el elegido aquí es uno llamado *Lambert, el león cordero*. Pobre de ideas y de realización, tonto en todos los sentidos posibles pero sin el encanto de las *Sinfonías tontas*, *Lambert* es algo así como la versión que Disney pudo haber hecho de *El rey león* hace algunas décadas, en aquellos días en que los reyes eran un espectáculo un poco más llevadero. ■



The Lion King (*El rey león*). Estados Unidos, 1994. **Dirección:** Rob Minkoff y Roger Allers. **Música:** Hanz Zimmer. Canciones de Elton John y Tim Rice. **Guión:** Irene Mecchi y Jonathan Roberts. Con las voces de Jeremy Irons, Matthew Broderick, Whoopi Goldberg, James Earl Jones, Nathan Lane y Moira Kelly. ■

El aprendiz de hechicero

por Silvia Schwarzböck

Retrato de un artista puritano. Walt Disney debe ser uno de los personajes de este siglo más maltratados por las ciencias sociales. Aunque le reconocieron sus méritos formales y técnicos, los intelectuales siempre descargaron su artillería pesada contra el “contenido” de sus películas. Sin enterarse siquiera de todo este reversionismo, los padres siguieron pensando que Disney garantizaba un espectáculo “sano” para toda la familia (algo parecido a lo que deben pensar hoy de Spielberg). El paso del tiempo parece darles la razón. El presunto “contenido ideológico” de sus películas quedó neutralizado por su propia ineficacia: ese ideal romántico de capitalismo en el cual se fundaba su prédica voluntarista era un anacronismo viviente ya en la época en que Disney lo defendía. Las críticas deberían apuntar más a la miopía política que a los peligros de la propaganda encubierta. De hecho, Disney siempre buscaba que el “mensaje” fuera lo más explícito posible. Es probable que pensara que no había nada de malo en fomentar que los chicos vayan a la escuela, aunque no pudiera ver que la “zanahoria” con que los atraía era un éxito personal al que sólo unos pocos podían aspirar. Se cuenta que Disney jamás entendió las implicancias que podía tener su corto *Three Little Pigs* (1933) y que después de proyectárselo una y otra vez seguía repitiendo que sólo veía un cuento sobre tres cerditos perseguidos por un lobo malo. Aun cuando estuviera mintiendo, podemos suponer que lo que no entendía era quién podía objetar que había que estimular en los niños la previsión y el ahorro. Justamente la Depresión podía interpretarse como una lección para aquellos que no creían en que el esfuerzo siempre rinde sus frutos. Todos los cortos de la década del 30 (*El arca de Noé*, sobre todo) tienden a moralizar el tema del trabajo y el ahorro.

Ya en los años 40 Disney es consciente de que sus películas proponen un modelo de decencia. En su segundo largometraje de animación, *Pinocho* (1940), aparece uno de los rasgos más inteligentes que marcarán su estilo: la autoironía. Disney subraya el didactismo de los cuentos infantiles hasta el punto de acercarse a la impostación. De ese modo, libera parcialmente al film de la carga moralista y reaccionaria que pesa sobre el relato original de Carlo Collodi. El dilema moral de Pinocho es tan simple como anacrónico: ir a la escuela o jugar. En la “isla de los juegos” será tentado con el tabaco, la bebida y el billar, los tres vicios capitales que cultivan “los que dicen que sólo se vive una vez”. La lección será que el que no va a la escuela se convierte en burro (un animal de carga). ¿Cómo resuelve Disney semejante sermón de parroquia? Por haberlo encaminado hacia el bien (hacia la escuela, en realidad), al final de la película el hada azul condecora a Pepe Grillo con una estrella de oro (como si fuera un sheriff) que dice “conciencia oficial”. En *Dumbo* (1941) subraya la dimensión del éxito del elefante volador mostrando su proeza en la primera plana de los diarios. Entre ellos aparece un titular que dice “Dumbo firmó contrato con Disney”... Citizen Walt nunca dejó de hacer guiños cómplices a los padres que acompañaban a sus hijos al cine ni a los críticos que sólo

alababan su prolija técnica, aunque seguiría pensando que a esos futuros adultos que son los niños siempre hay que enseñarles “lo correcto”.

Lo bueno, lo malo y lo feo de Disney. *Fantasia* (1940) podría considerarse la “summa” de las virtudes y defectos disneyanos en estado puro. Así como *Pinocho* resume la moral puritana (autoconsciente) de su autor, *Fantasia* fija tanto los límites como las posibilidades de su estética. Como siempre, Disney hace explícito el “mensaje” de su película: “todo sonido bello crea una bella imagen”, dice el narrador. Lo interesante es que siguió este principio al pie de la letra a lo largo de toda su carrera y lo impuso como “marca personal” a su estudio. Las canciones y las coreografías siempre fueron el elemento organizador de sus películas, aun de las que se hicieron después de su muerte. Su función era la de resumir el sentido o la enseñanza de un episodio para el “héroe” y para los espectadores. Este recurso, espléndidamente aplicado en films como *Alicia en el país de las maravillas* (1951) o *La bella y la bestia* (1991), limitó, sin embargo, uno de los aspectos más interesantes del cine de Disney: su visión “caótica” de lo tenebroso. Si lo bello puede plasmarse en una coreografía, es porque responde a un orden. Como lo feo responde al caos, sus imágenes se suceden desordenadamente, sin conexión, como en una pesadilla (así aparecían las “visiones del horror” producto de la borrachera de Dumbo, que se autodefinían como “parientes de Satanás”). El episodio final de *Fantasia* no es otra cosa que la visualización de esta idea que recorre todo el universo de Disney: el mal (representado por el demonio que observa el caos desde lo alto de un monte) se aplacará ante la presencia del bien (el orden). Pero el problema para seguir al pie de la letra este principio es más estético que ideológico: Disney “embellecerá” toda la naturaleza guiado por un criterio “antropomórfico” al que confundirá con la visión infantil del mundo. Así, toda la realidad quedará “moralizada” y lo feo/malo —de aparición episódica— deberá desaparecer. Los que esperamos de Disney “más terror” debemos resignarnos a que la presencia del mal (encarnado por sus más brillantes personajes, como la madrastra de Blancanieves, la bruja de *La bella durmiente* o la Cruella DeVil de *La noche de las narices frías*) sea eliminada para dar lugar a una visión del bien a veces demasiado empalagosa. El episodio “El aprendiz de hechicero” representa no sólo lo mejor de Disney (el humor, la autoironía, el descontrol y el absurdo, que llegarán a la perfección en *Alicia en el país de las maravillas*), sino también al mismo Disney: la paradoja del artista que puso en funcionamiento un aparato que no podía controlar (aun cuando lo controlaba obsesivamente) y creó un universo de dibujos animados que se independizó de la voluntad conservadora de su creador. Los admiradores más célebres de Disney (Spielberg, Scorsese, Michael Powell) o los que se iniciaron en sus estudios (como Tim Burton, que tanto “aprendió” de la escuela Disney, aunque sea para invertir sus valores) son los que realmente supieron “cómo leer al Pato Donald”. ■

Póker mentiroso

por Gustavo J. Castagna

Cosa rara en este mundo cruel: se nos vienen varios westerns o, por lo menos —y no seamos tan exigentes—, algunos intentos de aproximación al género. *Maverick*, al respecto, plantea un par de problemas: 1) el resurgimiento de un espacio de representación al que se creía desaparecido y 2) la urgencia de la industria —para disimular la falta de ideas— por recrear las viejas series de televisión. Entre esos dos caminos fluctúa *Maverick*, sustentado en la potencia actoral de la pareja protagónica y en la tentación de mediar entre el respeto a las fuentes y el registro paródico. Ya desde las primeras escenas, *Maverick* nos propone el juego: no estamos frente a un western con las convenciones del género (espacio, tiempo, ámbitos, narración) sino ante un argumento utilizado como excusa dentro de una película realizada en forma casual. *Maverick* se suma, junto a otros títulos recientes, a la distancia que el cine de hoy toma con relación al género. Desde la verbosidad trascendental de Walter Hill y John Milius en *Gerónimo* hasta el acercamiento a lo épico por el uso de la pantalla panorámica en *Danza con lobos*, pasando por la visión tonta y juvenil de *Demasiado jóvenes para morir*, el film de Donner también muestra sus intenciones desde las primeras imágenes. El western será tomado como ilustración de las aventuras que viven el jugador Mel Gibson (sí, se sabe que tiene pinta y coquetea todo el tiempo con eso), la prostituta y ladrona Jodie Foster (insinuante como pocas veces) y el comisario James Garner (opaco y en formol). Donner, por lo tanto, descarta la posibilidad de que nos encontremos con un western. Necesita de una inútil voz en off al empezar el relato para hacerla reaparecer más inútilmente cerca del final, injerta un pésimo intermedio con indios salidos de *Locuras en el Oeste*, saca la cámara a exteriores para sujetarse a la geografía y, lo más grave del film, soporta las idas y vueltas de un guión dirigido a la última partida de póker en el crucero. Escrito por William Goldman, el libro



acomoda las secuencias con esfuerzo y, extraña paradoja, resulta más interesante y abierto en las escenas que transcurren en la mesa de juego que en los momentos en que deben prevalecer el movimiento, la acción física y los desplazamientos en exteriores. Un ejemplo al respecto: la escena de la diligencia, copiada de la serie *Indiana Jones*. Justamente, hace pocos meses conocimos *El fugitivo* —otra resurrección serial—, en donde el origen televisivo no importaba demasiado debido a la autonomía de la historia respecto de su referente inmediato. En este caso, las influencias de Spielberg, claro está, servían como forma de narración para las escenas espectaculares. En *Maverick*, en cambio, si a la escasa atención que el guión les presta a los personajes le sumamos la defectuosa visión de la aventura (un asalto al banco que sirve para el cameo de Danny Glover, huidas por los techos y las ventanas, escenas al borde de un precipicio), el balance no resulta para nada óptimo. El inconveniente de *Maverick*, al fin y al cabo, es que confunde efecto con efectismo y ligereza con trivialidad. *Maverick*, en fin, es una película estática. Sin embargo, el film de Donner hace honor al personaje extraído de la serie y ahora llevado al cine. A pesar de su elección mentirosa por el género, *Maverick* presenta un relato más interesante —interno, casi invisible— que la débil propuesta argumental. Gibson y Foster anulan las caracterizaciones de sus personajes para interpretarse a sí mismos. Así, Mel tiene varios primeros planos para que Jodie se enamore perdidamente y divague durante una hora alrededor de su objeto de deseo. En más de una oportunidad, se rescata el “atractivo” que tiene Gibson por encima de los otros y en más de una ocasión los personajes se refieren a Jodie con un atendible respeto. Esta formulación actoral dentro de la película descifra la complejidad de *Maverick*: un film sólo apoyado en dos actores famosos que juegan entre ellos dentro de una ficción. La escena íntima de los dos, por supuesto, tiene una feliz y necesaria demora, que se compensa con el apuro de la ejecución amateur. Hacía rato que esto no ocurría en Hollywood, tal vez desde *Traición al amanecer* de Robert Towne o, para ir más lejos, desde los tiempos de Lauren Bacall y Humphrey Bogart en *Tener y no tener*. El descontrol de Gibson y Foster, reflejado en las miradas, los guiños, los mohínes y las actitudes de ambos, por momentos es útil para sostener las más de dos horas de *Maverick*. No es mucho pero sirve para salvar a la película del aplazo. ■

Maverick. EE.UU., 1993. **Dirección:** Richard Donner. **Producción:** Bruce Davey y R. Donner. **Guión:** William Goldman, sobre la serie creada por Roy Huggins. **Fotografía:** Vilmos Zsigmond. **Música:** Randy Newman. **Montaje:** Stuart Baird. **Intérpretes:** Mel Gibson, Jodie Foster, James Garner, Graham Greene, James Coburn, Alfred Molina. ■

El troncocine

por Gustavo Noriega

Uno tiene, con *Los Picapiedras*, la misma sensación que cuando va a un baile de disfraces. Al principio, todo es excitación: los compañeros de trabajo vestidos de mujer, la odalisca, el papel higiénico humano y el pirata. Cada persona que llega es una explosión de risas y comentarios. Cuando llega el último invitado y se supone que la fiesta empieza, en realidad termina. Nos sentimos incómodos y ridículos con los tacos aguja, la pollera y el rouge y deseamos estar en cualquier otro lugar, vestidos decentemente. El comienzo de la película genera la misma excitación. La brontogrúa, el troncomóvil, Dino, los personajes, cada detalle es una diversión. Al cabo de quince minutos, cuando toda la carne está puesta en el asador y ya no queda nada para mostrar, *Los Picapiedras* muestra su debilidad. Nos gustaría estar en otro lado y que John Goodman se vistiera decentemente.

Probablemente esta debilidad tenga relación con el material de base. La serie de dibujos animados era una comedia familiar no muy diferente de las filmadas salvo en el pintoresco hecho de que estaba ambientada en la Edad de Piedra. Esto daba lugar a una única fuente de chistes que era la adecuación de la vida moderna a una época en que todo se basaba en las rocas o en la utilización de animales. Como su inferior colega *Los Supersónicos*, la familia americana media del Paleolítico no utilizaba ninguna de las posibilidades visuales del dibujo. En este sentido ambas series de la Hanna-Barbera se ubicaron en las antípodas de los dibujos de la Warner —Bugs Bunny, el Pato Lucas, el Correcaminos, entre otros—, vivos ejemplos de imaginación y desenfreno. También, pero por otro motivo, *Los Picapiedras* se diferencia radicalmente de otra comedia familiar hecha en animación: *Los Simpsons*. Mientras que aquí también hay una subutilización de las posibilidades visuales, es en el aspecto temático donde se apartan. *Los Simpsons* es absolutamente revulsiva con respecto a la familia americana, sin caer en la ironía o el patetismo constante. La familia comandada por el malhumorado Pedro Picapiedra, en cambio, se hace indistinguible —distancias de talento al margen— de, por ejemplo, los Petrie de *El show de Dick Van Dyke*, preguntándose uno por el esfuerzo de dibujar tanto.

La película parte de las mismas limitaciones, no escapa del formato televisivo, pero con un agregado: en vez de los pocos minutos que duraba uno de los capítulos de televisión, se extiende por una hora y media, sin utilizar más talento para el desarrollo argumental que el usado para los dibujitos. Básicamente, es un triunfo del diseño de producción. Cada escena es la resolución de un equipo de técnicos sobre cómo llevar a la pantalla una imagen aparecida en el dibujo. La resolución es, casi siempre, brillante, y se hace difícil no maravillarse ante el loro que trabaja de dictáfono, el jabalí que oficia de máquina trituradora y la visita aérea guiada a

bordo de un pterodáctilo. El problema es que ese triunfo es sobre los demás componentes de una película, que, opacados, parecen no existir.

Se destaca entre las virtudes de la adaptación de la serie el extraordinario casting y la noble tarea de los actores, que si bien son mejor recompensados, en algún momento deben haber sentido aquella vieja sensación de la fiesta de disfraces. John Goodman, el mejor comediante vivo (¿cómo, no era Bill Murray?), está simplemente fantástico, aunque le resulta inevitable ser más simpático que el desagradable Pedro de los dibujitos. De Elizabeth Perkins es poco lo que puedo decir con objetividad ya que estoy mortadela por ella desde *Quisiera ser grande*. Sólo quiero agregar, y creo no estar confundido, que es una actriz que mantiene una luz propia aun en los peores bodrios en los que ha trabajado, que no son pocos. Dos buenos comediantes como Rick Moranis y Rosie O'Donnell se adaptan como pueden al formato caricaturesco como los Mármol, una pareja de vecinos que no sé qué espera para mandar al carajo al intolerable Pedro.

Una última queja: se ha hecho costumbre en las películas infantiles presentarlas dobladas aunque reservando un par de horarios para la versión original. Esta consideración no ha sido tomada para con los potenciales espectadores de *Los Picapiedras*, condenados a escuchar un doblaje que, si bien no es particularmente malo, arruina la columna sonora en general. ■



The Flintstones (*Los Picapiedras*), EE.UU., 1994. **Dirección:** Brian Levant. **Producción:** Bruce Cohen. **Guión:** Tom S. Parker, Jim Jennewein y Steven E. De Souza sobre la serie de personajes animados de Hanna-Barbera. **Fotografía:** Dean Cundey. **Música:** David Newman. **Montaje:** Kent Bedy. **Intérpretes:** John Goodman, Elizabeth Perkins, Rick Moranis, Rosie O'Donnell, Kyle MacLachlan, Elizabeth Taylor, Halle Berry. ■

EN EL INFINITO
EL UNIVERSO ES UNA ISLA.

En Infinito:
Servicio Betacam SP
por componentes.
Set de 100 m2,
suite de edición de 7 x 5 mts.,
camara de exteriores
y estudio.



Paraguay 3763 (1425) Capital Federal.
Telefono y fax 821-2728/9 - 824-2618
Sudakasrl.

Hay que verlo



Todos los días

de 14 a 17 hs.

Canal 15

de 16 a 19 hs.

Canal 39

de 00 a 03 hs.

Canal 32

Cable Visión

Proposiciones sobre Kieslowski

por Eduardo A. Russo

Preludio documental. Krzysztof Kieslowski nació en Varsovia hacia 1941. Luego de estudiar cine en Lodz, dirigió en los 70 más de una docena de documentales y tres medimétrajes que repercutieron más allá de las fronteras de su país e irritaron a los jerarcas locales. Con *Personal* (1975), *La calma* (1976) y *Cicatriz* (1976) Kieslowski fue a la vez cineasta de prestigio y bajo vigilancia. Realizó en 1977 *El hospital* y dos años más tarde *El punto de vista del guardián nocturno*, ambos documentales. A los 38 años debutó en el largo de ficción con *El aficionado*, comenzando la trayectoria que concluye ¿provisoriamente? con la trilogía *Trois couleurs*. En los últimos tiempos el director ha declarado reiteradamente que está dispuesto a dejar el cine luego de *Rouge*, que considere su obra maestra. Las noticias llegan a la par de la incipiente circulación en Buenos Aires del *Decálogo*, la serie televisiva que determinó su ascenso internacional, en formato video.

Kieslowski como puzzle. La repercusión de *Bleu* en nuestro medio es continuación lógica del impacto que produjo *La doble vida de Verónica* (1991) o, a escala más reducida, los dos films expandidos del *Decálogo*: *Una película de amor* y *No matarás*, de 1988. El interesado en su obra puede apreciarlos (el material está disponible en video) en una revisión. Más dificultoso será el acceso a otros dos largos anteriores, exhibidos excepcionalmente en salas argentinas: *El aficionado* (1979) y *Sin fin* (1984). Es sobre estas películas —y la versión completa del *Decálogo*— que aventuraremos algunas conjeturas acerca de Kieslowski. Pese a lo esperable —que el contacto con la mayor parte de una producción que hasta hace poco se mostraba en forma fragmentaria aclarase algunos puntos oscuros de su obra—, la evaluación del conjunto acrecienta las preguntas. ¿Cómo entender su cine? Parece darse —al menos para quien esto escribe— un curioso fenómeno. Habiendo visto sus largometrajes de ficción, parecía evidenciarse un sistema estético, del que —no obstante su alto interés— se apartaba *El aficionado*. La razón parecía sencilla: era un film de pasaje —del documental al argumental, del corto o el medio al largometraje, de lo “independiente” a lo “industrial” (aun con todas las

comillas que la Polonia de entonces imponía)—. Pero ya *Sin fin* entablaba un diálogo de estrechas correspondencias con lo que conocíamos del *Decálogo* y *La doble vida de Verónica*.

En el ambiente cinéfilo local —como toda tribu, sensible a la sugestión, a las profecías, a los vaticinios— comenzaron a cobrar forma algunas hipótesis sobre el cine de Kieslowski que el reciente estreno de *Bleu* parecía confirmar. Podemos resumirlas en dos puntos.

a) Hay dos Kieslowski (como Weronika y Véronique), con un quiebre tajante entre sus dos períodos: uno polaco, el otro francés. Casi dos cines diferentes. Uno, el de *El aficionado* hasta el *Decálogo*. El otro, desde *La doble vida...* hasta *Rouge*. Preocupaciones distintas, resoluciones formales divergentes. De esta dicotomía se sigue:

b) El anterior Kieslowski es indudablemente superior al presente. Aquél quedó en Polonia y exprimía de la baja producción y la austeridad casi monacal un cine intransigente, deslumbrante en su precisión formal y el rigor de su poética. El nuevo, subyugado por las luces parisinas, tiende a la suntuosidad de la imagen en un universo pasteurizado, posmo, europeo-unificado, tan estilizado como desprovisto de sus cualidades viscerales. En síntesis —y respondiendo a la máxima cinéfila que reza: “la mejor película es la que no habéis visto”—, lo más grande de Kieslowski está en el *Decálogo*. Cada capítulo de casi una hora dejaría ver un Kieslowski en estado puro. Ahora bien; a la luz de lo evidenciable en el *Decálogo*, ninguna de las dos supersticiones posee mayor fundamento. Suele decirse que el cine de Kieslowski va contra la corriente, lo cual no es seguro. Lo que sí va a contrapelo de las hipótesis citadas son las siguientes afirmaciones.

Proposición 1. No hay división tajante entre los períodos polaco y francés de Kieslowski.

Proposición 2. Es al menos discutible que lo más acabado de su producción se agrupe en torno del *Decálogo*, que parece por momentos perder entidad propia para contactar —como insistencia o borrador imperfecto— con algunos de los largometrajes anteriores o posteriores —al menos hasta *Bleu*—.



Proposición 3. Vale la pena cuestionar la aureola de catolicismo que se ha originado en torno de Kieslowski. Lo *oriental* en su obra acuerda en lo estético mucho más allá del discurso verbal de sus personajes, las cadenas con cruces, las estampitas del Papa Wojtila o la segunda epístola de Pablo a los corintios

Proposición 4. Cuanto más vemos de Kieslowski, su mundo se torna más disperso, como compuesto de partículas que se reiteran y proliferan, sin organizarse. Un rompecabezas incierto no por falta de piezas, sino por poseer más de la cuenta; algunas son intercambiables, se superponen, apuestan a la ambigüedad. Un *puzzle* para la duda perenne. Lo que no lo hace menos interesante, aunque sí más opaco, menos congruente de lo que muchos quisieran.

Proposición 5. Kieslowski no es un director reflexivo. Guiados por el demonio de la analogía, sus films presentan un encadenamiento de causas y efectos que se dirige a cualquier lado menos al despliegue de ideas. Es esencialmente equívoco. Ni siquiera piensa demasiado la estructura de sus películas; las concibe como ejercicios parciales, hilados al acaso como las vidas que pueblan sus ficciones. De allí su seducción y su intrínseca fragilidad. Hay algunas concordancias a examinar entre lo menos difundido de su filmografía en nuestro ámbito y lo fácilmente disponible, que adquiere —en la confrontación con este material— nuevos sentidos. Contamos con que el lector haya presenciado *La doble vida...* y *Bleu*, junto a los dos episodios que citamos del *Decálogo*. Con ellos a mano, las tentativas que siguen podrán contar con mayores elementos de juicio.

El aficionado. Kieslowski anduvo por Buenos Aires hacia

1985, cuando era un “discípulo de Zanussi”, ligado al llamado cine independiente. Era principalmente el autor de un film que algunos consideran hoy su obra más lograda. *El aficionado* (*Amator*) posee elementos de sobra para la identificación del espectador-voyeur. Al revés de la cinefilia estándar, la de la citación fílmica, propone la historia de Filip Moss (notable Jerzy Stuhr), un hombre común contagiado del virus del cine a través de una cámara super 8. Hasta allí era un ser normal: trabajo, mujer, hijo. Entusiasmado, hace un documental sobre la fábrica en donde trabaja, funda un cineclub —donde invita precisamente a Zanussi, que hace de él mismo— y decide *mirar por la cámara* lo que otros —los que mandan— no querrían ver. El costo es adivinable; más allá de los dilemas éticos (efecto Zanussi), el aislamiento progresa y Filip va perdiendo todo, hasta que queda solo con su cámara (¿buena compañía?) en un final que recuerda el de un notable medimetro de Valerio Zurlini basado en un cuento de Calvino, *Aventura de un fotógrafo*, alguna vez emitido por la TV argentina. Resalta en *Amator* un humor corrosivo, no apreciable en el resto de la producción de Kieslowski salvo en el *Decálogo*, *diez*, que convierte al film en una comedia negra (especialidad polaca). Por lo poco que sabemos, *Blanc* trabaja en similar registro. Bienvenida.

Sin fin. El comienzo de *Sin fin* es demoledor. Un hombre joven, vestido de traje, mira a cámara. Está en un dormitorio; detrás de él se advierte a su mujer durmiendo. El hombre habla y dice: “Hace tres días que estoy muerto”. Muerto en un accidente, como le ocurrirá al músico Patrice De Courcy en *Bleu*, queda fuera de juego desde el inicio, con la diferencia de que a él lo vemos. Pero somos los únicos espectadores de su presencia. Su mujer e hijo tratan

de continuar sus vidas y presienten esa cercanía. El hombre era abogado y dejó pendiente la defensa de un activista acusado de organizar una huelga. La trama de *Sin fin* avanza planteando problemas éticos y metafísicos, mientras el difunto pulula por el ambiente, y no pocas veces vemos desde su perspectiva. Como ocurre en *La doble vida...*, se adivina una presencia *del otro lado*, sólo presentida. A medida que avanza la película de modo proliferante, desdeñando el seguimiento de las múltiples historias que en ella se cruzan, y expulsando la Historia (social, política) que espera con el huelguista encerrado, *Sin fin* se resuelve de modo sorpresivo, el más negro, cuando la mujer decide reencontrarse con su marido muerto. Lo más evidente que une a este film con *Amator* es un protagonista progresivamente abismado de los otros, aunque aquí la separación pase por la muerte, ese Amo absoluto al que Kieslowski atiende de modo obsesivo. El encadenamiento de los hechos, por otra parte, se emparenta más con una concepción oriental —nos vemos tentados a pensar en el *karma*— que una donde Dios esté presente. Un universo que evoluciona por un azar entreverado, donde las correspondencias revelan lazos secretos e incontrolables, que difícilmente apuntan a la obra de una Voluntad superior. El *Decálogo* se despliega en este choque entre un mundo regido por un orden misterioso e impersonal, manifestado a primera vista como azar, y el discurso católico. Y en esas diez horas encontramos momentos logrados junto a otros —hay que decirlo— difícilmente defendibles.

El Decálogo, uno por uno. La visión completa de esta serie de capítulos unitarios brinda nuevos contornos al rompecabezas Kieslowski. Adelantamos en nuestras proposiciones algunas ideas al respecto. Vamos al detalle. El *Decálogo* no posee una congruencia estilística —pese a su producción casi simultánea— sino que explora líneas casi opuestas. Algunas magistrales, como la de sus dos capítulos llevados a largometraje (prudente decisión expandir esos, sin duda los puntos culminantes de la serie), junto a otras de desigual interés, donde los aciertos se siguen de largos intervalos en que —¿tara televisiva?— impera la confusión, la *performance* actoral, el monólogo revelador, la ausencia de la mirada de Kieslowski. En el capítulo 1, un padre viudo con su hijo (de nuevo pedazos de familia) razona el mundo, mientras su hermana habla de Dios al chico. El racionalismo científico lleva a la tragedia y la computadora, a la vez de desencadenarla, opera como un misterioso *medium*. Tema a trabajar: Kieslowski y la técnica. En el curso de este capítulo-presentación del *Decálogo*, el discurso religioso en

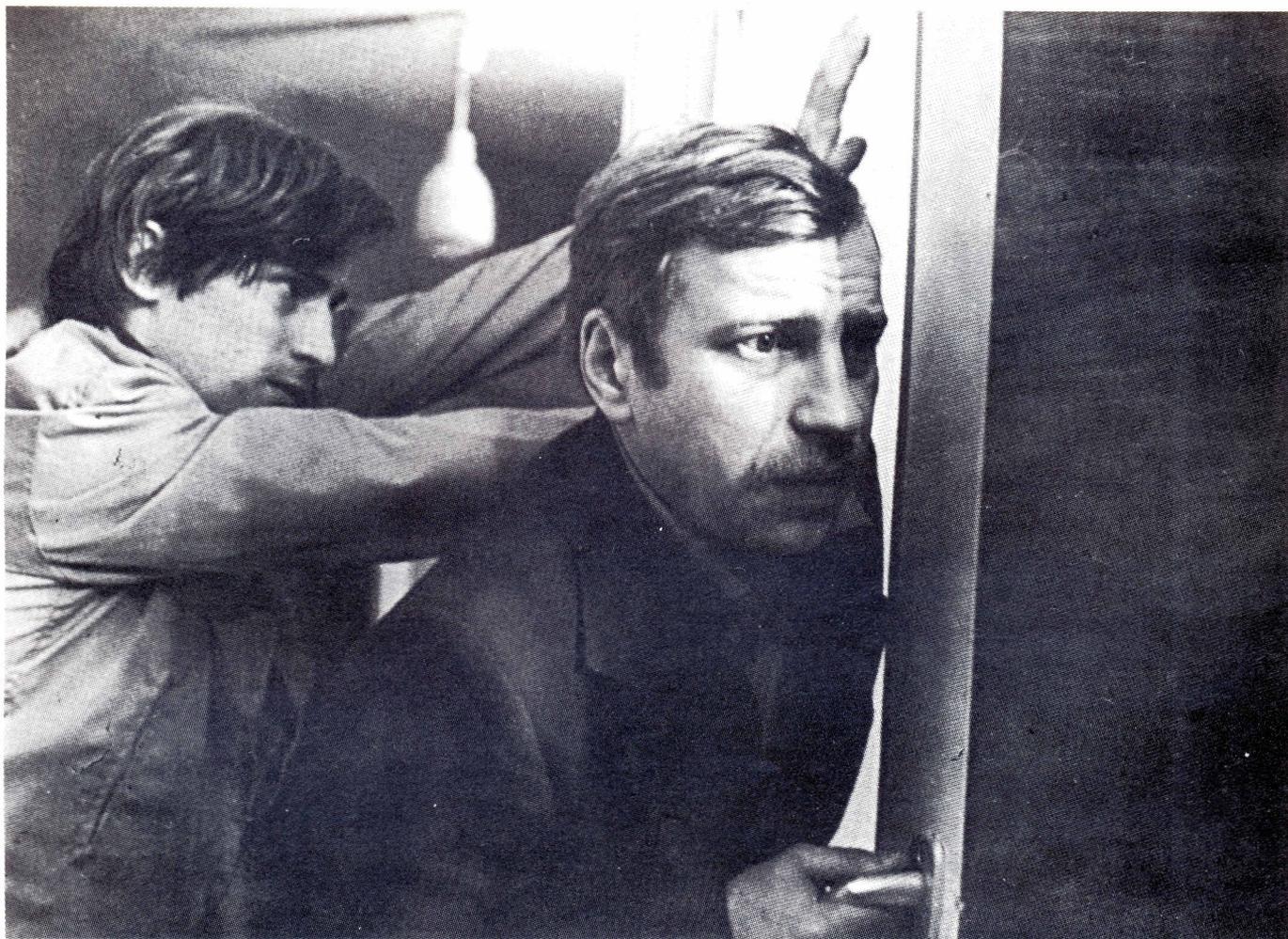
forma curiosamente *literal* choca con asociaciones poco aptas para la pastoral. Si para algo no sirve el *Decálogo* es para desprender moralejas.

El *Decálogo, dos* (así se titula la serie original: sólo el número hace diferencia en los títulos) retorna sobre la muerte presente o inminente. Anticipa muchos elementos de *Bleu*. Hay un embarazo, una mujer entre dos hombres, y momentos donde la puesta en escena adquiere primacía. Los sincronismos entre las vidas que comparten los monoblocks —escenario del *Decálogo*— se manifiestan aquí en la forma más enigmática. La penúltima secuencia del capítulo es precedente directo del precipitado final de *Bleu*, que desató —al menos en nuestro medio— tanto esfuerzo interpretativo o cuestionamientos.

Decálogo, tres comienza en Nochebuena y termina en la mañana de Navidad. Protagonizado por el zanusiano Daniel Olbrihski, narra la deriva de una pareja forzada en busca de un supuesto accidentado. Como en films posteriores, aquí Kieslowski trabaja (con la colaboración del fotógrafo y operador Piotr Sobocinski) imágenes problemáticas, compuestas como palimpsestos, donde los reflejos y las sombras hacen ver en forma indirecta. Pero más allá de la admirable resolución visual, cierta tendencia al monólogo teatral empaña el film. Esta opción se acrecienta en el episodio siguiente: un padre y una hija se deslizan al borde del incesto. La historia posee una progresión narrativa apoyada casi exclusivamente en efectos teatrales. Si en lo temático se advierte la presencia de Kieslowski (siempre unido indisolublemente desde *Sin fin* al guionista Pieszewicz, otro Krzysztof), su prescindencia formal es, en la mayor parte del capítulo, llamativa. Por otra parte, insiste en una estructura común a todos los episodios: un comienzo donde las situaciones y relaciones entre personajes tardan en definirse, a veces usando a favor los equívocos y hasta los malentendidos del espectador.

No nos extenderemos sobre los episodios quinto y sexto de la serie, ya conocidos entre nosotros como largometrajes. Sólo acotaremos que las versiones originales, al tiempo que comprimen los sucesos, pierden algo de la temporalidad morosa, el culto al detalle en el *fluir* del plano que es una de las mejores marcas de Kieslowski. En la expansión no hay tanto agregado de nuevas secuencias como una extensión de las ya presentes en las versiones originales. En el quinto, origen de *No matarás*, comienza la provechosa asociación Kieslowski-Sławomir Idziak. Este fotógrafo es el coautor de algunos de los prodigios de imagen con que el director deslumbra en sus largos posteriores. En cuanto al sexto, vale recordar su mirada sombría sobre el amor y su relación con la muerte, para superar las lecturas edulcoradas de, por ejemplo, *Bleu*. Nada hay de “canto a los afectos” en Kieslowski, sólo desesperanza ante relaciones deseadas pero imposibles, o reales aunque incomprensibles. Si en el capítulo cuarto hay una paternidad en cuestión, en el séptimo la pregunta es sobre la maternidad. Bajo la coartada del “No robarás” (como en la trilogía reciente, no es evidente la correspondencia entre la consigna inicial y la historia a la que según ella debería responder), Kieslowski cuenta la lucha de dos mujeres, madre e hija, por la posesión de una niña de la última, que la abuela reclama como hija propia. Tortuosa situación que se resuelve, otra vez, a puro actor y literalidad, como ocurre en el





capítulo octavo, en torno de un dilema moral relacionado con la segunda guerra y una puesta a prueba de la ética católica. Kieslowski parece aquí muy cómodo exponiendo conflictos irresolubles, confrontando caracteres e historias habladas. El recurso a la *letra* empantana largos minutos de los dos episodios, creando un tempo que recuerda prolifas y prolongadas parrafadas de otros eximios egresados de Lodz.

En el noveno hay otra pareja imposible, esta vez por impotencia del marido, y también un triángulo frustrante. La historia se sostiene en sus digresiones, como cuando el protagonista —cirujano de profesión— encuentra en una paciente el mismo problema y vocación que tendrán las Verónicas de *La doble vida...*, lo que de paso le permite (a él y a su músico permanente, Zbigniew Preisner) inventar al compositor holandés —y apócrifo— Van Den Budenmayer, que algunos aún se empeñan en encontrar en los catálogos musicales.

El último capítulo muestra a un par de hermanos afanándose tras una valiosa colección de estampillas de su difunto padre. Los accidentes cotidianos asumen aquí la forma de comedia de equívocos, y de lo siniestro Kieslowski pasa a un humor que, en su perfil amargo, retoma el clima de *Amator*. Para más datos, lo protagoniza el mismo Stuhr, bastante más gordo aunque con la misma eficacia. El otro hermano (Zbigniew Zamachowski) es el protagonista de *Blanc*.

Continuidad de Kieslowski. Reiteremos: algunos de los momentos más recordables del *Decálogo* y los films tempranos encuentran su reformulación y perfeccionamiento en los últimos. En su período polaco,

Kieslowski no era menos ambicioso que hoy. No hay diferencia taxativa en que como telón de fondo se ubique la lucha de Solidaridad o los acuerdos de la CEE; las pompas son las mismas: pompas fúnebres. En todo caso habrá la distancia que va desde una pieza para cámara y una sinfónica. Y aquí otro punto: su concepción del cine (cada vez más impensable sin las notas de Preisner) parece prestarse más bien al ejercicio en pequeña escala, a momentos de pequeña duración, *temas* en el sentido musical. De una emotividad y significación que reposa en lo *incriticable* —acaso el juicio sobre lo más importante de su producción plantea a la crítica los mismos problemas que la música— por exento de valor semántico. Todos los sentidos y ninguno, como tests de Rorschach audiovisuales. Contaba Juliette Binoche que la idea de hacer *Trois couleurs* ligado a los conceptos de Libertad, Igualdad, Fraternidad, se debió a una confusión de Kieslowski, que pensó que los colores de la bandera francesa respondían respectivamente a esas ideas. Todo en su cine obsesionado por la analogía, plagado de claves, de reenvíos, de falsas coincidencias, se postula como signo. Pero quizá lo que más importa en él esté un paso más acá de las ideas que parecen sostenerlo. Puede que Kieslowski encarne una paradoja: que algunos de los momentos más brillantes del cine de hoy se caractericen por su desconexión con lo conceptual, que el público que lo festeja asista extático (desde el *Decálogo* hasta *Trois couleurs*) más que a un maestro de la puesta en escena, al forjador de un simulacro de ideas. En ese sentido la posición central de Kieslowski en el cine europeo de hoy —lejos de una supuesta contracorriente, y acaso muy a su pesar— sería perfectamente explicable en su valor de mercancía. ■

Fauna cinéfila

Una descripción aproximada, aunque incompleta, de las distintas razas surgidas de las sombras de las salas cinematográficas y los films que las justifican.

por Jorge Bernárdez y Diego Rottman

Cinéfilo de cineclub (*Cahiers du Sammaritanó*)

Conocen los secretos de una buena filmación más que los propios directores; les asquea el "star system" americano; se babea cuando alguien menciona a François Truffaut y a la "nouvelle vague". Apoyan todo lo que tenga que ver con el movimiento de cine independiente americano y así terminan consumiendo los arrebatos moralistas y profascistas de sujetos como Robert Altman (ver *Short Cuts*).

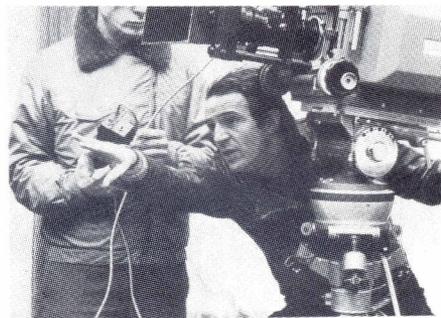
Los adherentes al más antiguo de los cineclubs tuvieron una época, que hoy más viejos y cansados recuerdan nostálgicamente, en la que además de ver cine hacían turismo, gracias a la cantidad de films que aquí no podían verse. Hoy las cosas no son tan difíciles —por

suerte—. Han surgido cantidad de cineclubs que cubren distintas necesidades y se hacen ciclos organizados por instituciones y fundaciones que salvan en parte la poca posibilidad de estreno que existe para productos provenientes de industrias no demasiado poderosas, pero no por ello menos interesantes, como por ejemplo el cine de Burkina Faso.

Filmografía esencial

- 1 - *El ciudadano* (Orson Welles, 1941)
- 2 - *El acorazado Potemkin* (S. Eisenstein, 1925)
- 3 - *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957)
- 4 - *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, 1915)
- 5 - *Ocho y medio* (Federico Fellini, 1963)
- 6 - *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950)

- 7 - *Los 400 golpes* (François Truffaut, 1959)
- 8 - *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962)
- 9 - *El estado de las cosas* (Wim Wenders, 1982)
- 10 - *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926)



Cinéfilo clase "B" (*Cormanis Trentunus*)

Rara vez se los ve solos. Prefieren agruparse en clanes, sociedades herméticas o, en el peor de los casos, acuden al cine de a dos. Casi siempre son hombres. Se alimentan a base de Nesquik, aunque son esa clase de gente a la que hay que avisarles que deben respirar porque si no se olvidan. Les gusta jugar a los video games. Tienen un sentido del humor que extraños a la especie raramente logran entender.

No ven las películas como un ritual sagrado que hay que respetar, sino que disfrutan comentando a los gritos cómo al personaje que vuela se le ven los hilos o coreando una frase clave simultáneamente con Isabel

Sarli. Cuando no van al cine ven *Sábados de Super Acción*.

Si no hubiese existido esta clase de películas los *Cormanis Trentunus* serían felices resolviendo el juego de los siete errores de *Crónica*.

Películas de culto

- 1 - *La tiendita del horror* (Roger Corman, 1960)
- 2 - *Batman* (Leslie Martinson, 1966)
- 3 - *El hombre de rayos X* (Roger Corman, 1963)
- 4 - *Plan 9 del espacio sideral* (Ed Wood Jr., 1959)
- 5 - *La guerra de los mundos* (Byron Haskin, 1953)
- 6 - *Godzilla, King of the Monsters* (Terry Morse, 1956)
- 7 - *Expertos en pinchazos* (Enrique Cahen Salaberry, 1980)

- 8 - *Nabonga* (Sam Newfield, 1944)
- 9 - *Comida de los dioses* (Bert I. Gordon, 1965)
- 10 - *Reptilicus* (Sidney Pink, 1962)



Cinéfilo de sillón (*Hachebeolis Errolinus*)

Para estos especímenes las películas tienen que "servir para algo". Desprecian las películas en las que "no pasa nada". Si no hay un tiro o una teta la película no valió la pena.

Tienen tarjeta VIP del videoclub del barrio y les encanta reservar un estreno cuatro semanas antes de que aparezca. Escuchan ciegamente a su videoclubista —el único crítico autorizado— aunque le recriminan que tenga pocas películas de Chuck Norris. Estos emperadores del control remoto rechazan el cine porque "no se puede hablar y comer pizza" y prefieren refugiarse en la calidez del hogar y el tubo

del televisor. Aunque todavía no logren entender por qué sus hijos se ríen tanto con Homero Simpson.

Los Top Ten

- 1 - *Bajos instintos* (Paul Verhoeven, 1992)
- 2 - *Terminator II* (James Cameron, 1991)
- 3 - *Duro de matar II* (Renny Harlin, 1990)
- 4 - *Hard Target* (John Woo, 1993)
- 5 - *Desaparecido en acción* (Joseph Zito, 1984)
- 6 - *Locademia de policía* (Hugh Wilson, 1984)
- 7 - *Un detective suelto en Hollywood* (Martin Brest, 1984)
- 8 - *Porky's* (Bob Clark, 1981)
- 9 - *La sociedad de los poetas muertos* (Peter Weir, 1989)

- 10 - *Indiana Jones y la última cruzada* (Steven Spielberg, 1989)



Cinéfilo de tablón (*Vulgarus Lacrimogenis*)

“¡Ahhh! ¡A mí el cine me encanta!”, se les escucha decir mientras ponen los ojos en blanco. Cuando entran a enumerar sus preferencias predominan “las de amor”, “las de llorar” y “algunas en las que haya perros que se pierden”.

Walt Disney conocía bien el paño y sentó cátedra. Ahora sus herederos confeccionan telefilms en los que Ted Danson hace de beisbolista paralítico o a Dick Van Dyke le quedan tres meses de vida.

Para los *Vulgarus* una película está bien actuada si el protagonista tiene al menos dos espasmos y ocho ataques de ira. Y aunque la dirección no sea tan relevante, sí lo es que se trate de un caso que “sucedió en la vida real”.

Los *Vulgarus* pertenecen mayoritariamente al sexo débil y arrastran los sábados a la noche a sus maridos —generalmente *Hachebeolis Errolinus*— a las salas de la calle Santa Fe.

Lo mejor de lo mejor

- 1 - *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)
- 2 - *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939)
- 3 - *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988)
- 4 - *E.T.* (Steven Spielberg, 1982).
- 5 - *Cantando bajo la lluvia* (Gene Kelly-Stanley Donen, 1952).
- 6 - *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979)
- 7 - *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962)
- 8 - *La novicia rebelde* (Robert Wise, 1965)
- 9 - *El graduado* (Mike Nichols, 1967)
- 10 - *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).



Cinéfilo desconcertante (¡¡¡???)

Es el único cinéfilo pasible de ser reconocido por su aspecto exterior; ellos suelen utilizar el cabello muy corto y anteojos de armazón rojo o azul y poleras negras (al estilo *Túnel del tiempo*) o camisas cerradas hasta el último botón. Ellas son muy pálidas y utilizan ropas oscuras muy *sixties*.

Los cinéfilos desconcertantes son capaces de entender el cine de Peter Greenaway a la vez que aseguran que John Waters y Hal Hartley son geniales. Es posible que en el caso de Hartley esta aseveración esté conectada con la identificación que sufren estos cinéfilos con los personajes de las películas de este joven director norteamericano, tal identificación no habla tan mal del cine de Hartley como de su público.

El cinéfilo desconcertante es, por varios cuerpos, el más “moderno” de esta

clasificación y quizás el más culto. Conoce de semiótica, lingüística, historia del arte y es muy posible que haya hecho algún ciclo de dirección o de escritura de guiones. Todo este bagaje de conocimientos no impidió que compraran espejitos de colores como *Orlando* y *La lección de piano*, ampulosas películas llenas de pretensiosidad artística.

Obras cruciales

- 3 - *Empire State Building* (Andy Warhol, 1965)
- 2 - *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980)
- 5 - *Confesiones de una cualquiera* (Armando Bo, 1974)
- 7 - *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)
- 1 - *Nick's Movie* (Wim Wenders, 1980)
- 4 - *Invasión* (Hugo Santiago, 1968)
- 9 - *Asalto al precinto 13* (John Carpenter, 1976)
- 6 - *La tempestad* (Peter Greenaway, 1992)
- 8 - *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972)
- 10 - *Saló* (Pier Paolo Pasolini, 1975)



Cinéfilo fetichista (*Pagsadependientes*)

Desconocen las más elementales nociones de técnica cinematográfica. Son incapaces de distinguir un plano americano de un travelling o un contrapicado de un ralenti. Ignoran la certeza de aquella legendaria idea de Godard sobre la cuestión ética que encierra la colocación de una cámara en un sitio determinado. Les importa un coño la inseguridad de Wim Wenders llegado el punto de tener que contar una historia. A despecho de los desconocimientos e ignorancias anteriormente enumerados, conocen datos y acumulan objetos con la misma fruición que los avaros de las novelas dieciochescas de Dickens o un inspector de la DGI.

Son obsesivamente emotivos o emotivamente

obsesivos, está en duda. Sus cajones rebosan de programas de cine, gorritas y vinchas promocionales. Conocen la ubicación de la sastrería en Little Italy donde Travolta adquirió el traje blanco con el que gastó la pista de baile en *Fiebre de sábado por la noche*, la marca del algodón que utilizó Marlon Brando para rellenar sus mejillas durante el rodaje de *El padrino*, y consiguieron un pedazo de chapa retorcida que, les aseguraron, era algo de lo que había quedado del coche con que James Dean estrelló su vida en una desolada carretera americana.

Catálogo 1994

- 1 - *Maltin's Movie & Video Guide 1994*
- 2 - *Almanaque de Playboy* con Marilyn Monroe

- 3 - Programas de cines ya cerrados.
- 4 - Gorritos de *Jurassic Park*
- 5 - Posters de James Dean y Chaplin con Jackie Coogan
- 6 - Afiche de *Casablanca*
- 7 - Libros de Oliverio Gironde y Alejandra Pizarnik
- 8 - Banda de sonido de *Bagdad Café*
- 9 - Autógrafo de Mirtha Legrand de 1957
- 10 - Colección completa de revista *El Amante*



Lector de *El Amante* (*Intellectualis Renegatus*)

Son capaces de gritarle “genio” a Quintín en el IFT y proponer un poster de Flavia al estilo *TV-Guía* en la página central de la revista. No conocen a Greenaway, pero lo odian. Tampoco a Tarantino, pero lo aman. Su agenda de los días jueves empieza a las 13 en Radio Cultura, sigue a las 14.30 en Canal 15. Entre las 17 y las 20 ven la repetición de *La taberna del irlandés* por Canal 39 y hasta las 0.00, momento en el que ponen el Canal 32, se dedican a memorizar *El Amante*. El resto de los días —salvo los martes de 13.00 a 14.00— los dedican a ver la grabación de *La taberna del irlandés*.

Eso sí, en sus ratos libres, leen los libros de Wenders y Scorsese. Gracias a Dios.

Tabla de favoritas

- 1 - *Río grande* (John Ford, 1950)
- 2 - *El ciudadano* (Orson Welles, 1941)
- 3 - *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960)
- 4 - *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992)
- 5 - *Pacto de sangre* (Billy Wilder, 1944)
- 6 - *Qué bello es vivir* (Frank Capra, 1946)
- 7 - *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950)
- 8 - *Lo bueno, lo malo y lo feo* (Sergio Leone, 1967)
- 9 - *Gatica, el Mono* (Leonardo Favio, 1993)
- 10 - *Cuando Harry conoció a Sally* (Rob Reiner, 1989)



ENTRADA LIBRE



El Amante, que se caracteriza por su amplitud, pluralismo, hospitalidad, etc., da con esta sección una nueva prueba de estas virtudes. Convocamos a participar en ella a gente con actividad en otros medios que quiera desarrollar en estas páginas algún tema relacionado con el cine. Claudio Uriarte es nuestro primer invitado.

Elogio de la pornografía

por Claudio Uriarte

I: Ultimamente es moda universal diferenciar entre erotismo y pornografía y fallar a favor del primero, indicando ya sea que es Arte o que resulta más excitante. Se necesita una opinión opositora, primero porque consensos tan amplios siempre son sospechosos, y después porque la pornografía no tiene abogados ni exégetas, y merece un juicio justo.

II: Como pornografía se entiende la representación visual más explícita posible del sexo —lo que generalmente significa genitales en acción— mientras el erotismo sería la sugestión del acto —o de la desnudez—, pero nunca su exhibición completa. La literatura sexual, cuya misma condición de texto escrito vela toda posible exhibición directa de los actos, es necesariamente “erótica” y elusiva diga lo que diga, mientras otras formas “pornográficas” —shows en vivo, por ejemplo, o sexo telefónico— implican un Otro definido, alquilable y tangible, lo que desdibuja su naturaleza y las emparenta con la prostitución. Como consecuencia, estos apuntes se limitan al cine y —en menor medida— a la fotografía.

III: La pornografía no puede aspirar a ser Arte, puesto que su misma singularidad, novedad e inclasificabilidad radican en que termina con toda mediación: su propósito es excitar sexualmente al espectador por medio de una exhibición de cuerpos en intercambios sexuales, y su cumplimiento implica una intervención inéditamente directa en el sexo y en el inconsciente del espectador. La pornografía es una máquina; sus objetivos son claros, utilitarios, instrumentales y predeterminados, y si su medio principal es el cine no es porque aspire al arte, sino porque sólo el cine le posibilita la inmediatez de su asalto a los sentidos.

IV: Sin embargo, por la misma vara que la pornografía termina con la mediación en un lado, la restablece con creces

en otro, ya que sirve como excitante exterior de personas solas —lo que en cierto modo las divide, entre lo que eran antes y lo que la pornografía las incita a ser—, o como intermediario de facilitación del sexo entre los amantes, que ya no se relacionan solamente entre sí sino en relación con ella. El Vaticano distinguió esto en su último Catecismo con una agudeza, profundidad y penetración que eludieron a erodistas, pornógrafos e *inteligentsia* por igual, al condenar al porno por entender que introduce un sujeto extraño en una relación. Sin duda, la pornografía es un lugar de inmensa soledad, pero no lo ha creado ella sino que meramente lo ocupa, y sus mismos intentos fallidos de compensar por ese espacio denuncian esa soledad.

V: El porno, pese a la ajenidad y el anonimato que supone su rol instrumental, es también un lugar de gran calidez (lo que debería ser obvio, ya que después de todo su objetivo es provocar la “calentura”). El erotismo, al estilizar y sublimar pseudoartísticamente el sexo, le aporta una cuota mortal de frialdad. El erotismo puede excitar, pero solamente lo socialmente autorizado (véase, por ejemplo, el caso de la teta, que ya ha sido legalizada hasta en la publicidad); la pornografía, en cambio, opera en la cloaca de los deseos ocultos e inconfesos, y su mismo consumo se envuelve de una protectora clandestinidad, que de algún modo cumple el papel imprevisto de restaurar lo privado en un mundo donde esto ya es ilusorio. Si el erotismo es estéticamente *cool*, elegante y desapegado con respecto a sus objetos (porque no viola la vergüenza del sexo, sino que él mismo se constituye como gendarme de esa vergüenza, que impide ver los actos), la pornografía nutre su tibieza de la interioridad recóndita de las fantasías que ha evocado, y del furtivo rubor de su vergüenza. El erotismo es la pornografía de los hipócritas,

cuyo miedo no es tanto a la opinión social —aunque se deposite y tienda a racionalizarse en ella—, sino a los incontables fantasmas que la pornografía verdadera podría convocar. Ya que, si la pornografía no es Arte, ¿por qué discutirla con los parámetros del Arte? Y si los erotistas se excitan más con la sugestión y el disimulo, ¿por qué censurar que otros lo hagan con la explicitud y la obscenidad?

VI: La pornografía es brusca, chocante, violenta y grosera; el erotismo es relamido, melifluido y frecuentemente ingresa en una especie de versión esclarecida del kitsch. Justamente, el valor distintivo del porno está en la forma en que golpea, en que instala al espectador en una realidad diferente, como si lo desnudara de repente. El erotismo deja al espectador afuera —detrás de los cortinados de seda, o en el cuerpo limpio del acto sexual permitido—; la pornografía —particularmente la cinematográfica— incorpora al espectador en la excitación del acto sexual, y en cierto modo hace el amor con él; también se podría decir que, en sentido figurado, lo viola. La pornografía es el prototipo rudimentario de un aparato de realidad virtual de la vida sexual, y en esto radica su singularidad y su principal novedad: es una especie de *Invención de Morel* del sexo.

VII: La pornografía aspira a la realidad y a la autenticidad: los primeros planos genitales y los orgasmos a la vista quieren probar que “eso” realmente ha ocurrido. Naturalmente, esto apunta a excitar al espectador mediante el shock descolocante, la obscenidad y el escándalo, pero también quiere integrarlo en el acto que se está consumando: cada uno de los episodios sucesivos en que generalmente se organizan las películas tiene la duración promedio de un acto sexual —cuya progresión en crescendo simultáneamente ilustra—, y la dosis pornográfica de los episodios también aumenta gradualmente, hasta un apogeo final.

VIII: No es que esta maqueta de un acto sexual sea un mero sustituto de un supuesto “buen sexo”, sino que la pornografía misma es sexo. La objeción de que sería un mero sexo de ficción está atacada seriamente: la excitación de los espectadores es real, y el sexo de la pantalla realmente ha ocurrido, como lo documentan las mismas películas. Los embates contra la pornografía delatan la normatividad y represividad escondidas en el llamado movimiento de liberación sexual de los años 60, que terminó reemplazando unos dictados por otros y que en el fondo nunca dejó de ver la masturbación como una especie de sexo incompleto, imperfecto, mero sustituto y auxiliar que no podría aspirar al lugar de una sexualidad plenamente realizada. Una liberación sexual auténtica debería defender el derecho a la masturbación como opción sexual, así como el derecho a la falta de todo sexo. La pornografía ha inaugurado un nuevo tipo de relación sexual de pleno derecho: el problema consiste en averiguar con quién es.

IX: Aunque la pornografía introduce la extrañeza de una relación sexual con fantasías y fantasmas que han sido imaginados y convocados por otros, por otro lado resulta una afirmación vital y una exaltación del Eros (en el sentido que no ha sido expropiado por los erotistas). Uno de los rasgos más siniestros de nuestra presente cultura se traiciona en el hecho de que la difusión de pornografía entre preadolescentes y adolescentes sería rechazada con escándalo, mientras se considera perfectamente normal y aceptable que chicos apenas salidos de la infancia consuman incesantemente videos de horror *gore* donde la invariante omnipresente es el despedazamiento sádico de los cuerpos. La pornografía, en comparación, es un entretenimiento inofensivo, y podría reemplazar con ventaja a las clases de educación sexual en las escuelas: no sólo ilustra

gráficamente al sexo sino que también permite una exploración inocua de las propias fantasías.

X: El lugar común de que la pornografía es una explotación y una degradación de las mujeres es insostenible y absurdo: también podría llamársele una explotación y una degradación de los hombres que participan en ella, quienes —al contrario que las mujeres— no pueden simular excitación sexual; tampoco podemos saber si las mujeres participantes nunca disfrutaron de los actos en que son filmadas. La ambigüedad del rol de los participantes en el porno se resume en un dato: el hecho de que ya no sabemos si seguir llamándolos “actores”.

XI: La pornografía aún se encuentra en su infancia, donde podría permanecer indefinidamente si tienen éxito los nuevos cruzados puritanos del erotismo. Su debilidad central es temática y argumental, lo que frecuentemente la hace recaer en el trillado recurso de la novela de iniciación, género que no accidentalmente comparten las tres películas fundacionales del moderno cine porno: *Garganta profunda* —como comedia—, *El diablo en Miss Jones* —como tragedia— y *Detrás de la puerta verde* —en clave de liberación sexual sesentista—. (Con todo, sería lícito preguntarse si un mayor refinamiento de la pornografía no atentaría contra su eficacia, que se nutre precisamente de su crudeza.)

XII: El porno occidental, en este sentido, tiene dos grandes corrientes: la norteamericana y la europea. La norteamericana es la peor: una pura sucesión de acoplamientos mecánicos en sets hiperiluminados, los hilos argumentales más endeblados para sostenerlos y la mínima definición de personajes y roles, con lo cual los participantes tienden a volverse meros muñecos o títeres. Mientras tanto, la pornografía europea —y particularmente la francesa— ofrece no solamente mayor calidad de filmación y regodeo visual —que los norteamericanos evitan, como si aun filmando porno no pudieran cesar de ser puritanos— sino argumentos, personajes y situaciones que, al integrar los actos en historias de perversión y transgresión, potencian su efecto. Los norteamericanos, por contraste, parecen tan negados a la perversión como a la metafísica y la especulación, que parecen para ellos como plusvalías inasequibles. Cada cultura tiene la pornografía que se merece, o al menos la que se le parece. La pornografía, como medio de comunicación, parece el inconsciente sexual colectivo de la sociedad.

A pesar de esta defensa, tengo que consignar una vacilación final: ¿qué ingresa al mundo —y a nosotros mismos— a través del agujero especulativo que abre en la realidad la relación sexual con unos fantasmas y unas fantasías que no han nacido de nosotros? ¿Qué representa ese vacío que deja en nosotros la experiencia del porno, como si por un momento hubiéramos sido alienados de nosotros mismos —cuando al mismo tiempo fuimos relacionados inequívocamente con regiones que nos pertenecen, y que la eficacia del porno demuestra que estaban allí—?

Interrogar estas cuestiones me parece mucho más importante que andar distribuyendo incompetentes censuras de moralina de clase media, vengán éstas vestidas de Monseñor Quarracino, Jean Jacques Annaud, la colección literaria “La Sonrisa Vertical” o la próxima “Guía del Buen Sexo”: se puede hacer cualquier cosa con la pornografía, menos negarla.

Claudio Uriarte (Buenos Aires, 1959) es escritor y periodista. Ha publicado *Almirante Cero* (biografía no autorizada de E. E. Massera) y *Gorbachov: una biografía política* (1985-1991). Sus novelas *El precio del oro* y *Los espejos* están inéditas. ■

Diccionario cinéfilo (III)

En esta entrega, nuestro emprendimiento cultural se asoma al mundo de la comedia cinematográfica. En las entradas siguientes brindamos algunas claves para que el lector pueda responder —al menos en lo que al cine toca— al viejo interrogante: Usted, ¿de qué se ríe?

por Eduardo A. Russo

Burlesque: En rigor, el término se origina y se aplica profusamente en el teatro. No obstante, se suele aplicar a films cuyos protagonistas proceden en línea directa de la escena del *music hall* y del boulevard. Bajos fondos teatrales que han dado al cine algunos de sus más grandes cómicos, de Max Linder en adelante, al menos hasta el Jerry Lewis de sus inicios. La importancia del *gag* —desde sus orígenes en las tablas— y la improbabilidad del chiste verbal en el período mudo hicieron aumentar en el burlesco de aquella época la tendencia a la hipérbole en la acción, los gestos, las situaciones. Así el primer Chaplin, Keaton, Harold Lloyd y otros dioses menores habitaron un mundo excesivo donde todo orden se armaba y se desarmaba sin aviso previo, a risa pura. La llegada del sonoro llevó a este subgénero que los americanos acostumbra llamar *farce* hacia el privilegio del humor verbal. Algunos, como el inverosímil W. C. Fields, se apoyaron casi exclusivamente en él, haciendo explotar todo sentido común asociado al lenguaje. Otros, como los Marx Bros., combinaron sabiamente —mediante la verbosidad de Groucho y la mudez desmanteladora de Harpo— las dos vertientes del *burlesque*. Los incondicionales de Mel Brooks —los pocos que no se aburrían todavía de sus objetables parodias— acostumbra decir que es el último gran exponente de esta línea.

Comedia americana: André Bazin formuló alguna vez una interesante observación sobre la comedia a comienzos del cine sonoro. Escribía que mientras el cine europeo —muy especialmente el francés— se mantenía traumatizado por la espantosa experiencia del *film d'art* y huía precipitadamente de todo lo que en la pantalla oliera a escena (con la famosa excepción de Marcel Pagnol, todo un caso, quien buscaba justamente hacer teatro con la cámara), en los Estados Unidos la cosa era diferente. Nació la comedia americana, saqueando en gran medida argumentos teatrales o previos éxitos de Broadway. Sin mayores complejos, daba cabida a la que fue acaso la más feliz alianza entre teatro y cine. A ella se sumó el recién inmigrado Ernst Lubitsch y pronto el género contó con su figura arquetípica: alguien llamado Frank Capra, que convirtió a la comedia americana en comedia universal, al menos durante un par de décadas.

Comedia negra: Se denomina así a ese subgénero que agrupa a los films que hacen reír hasta el momento en que uno se ve obligado a preguntarse de qué se está riendo. Allí uno puede: 1) pasar a la reflexión sesuda sobre el espectáculo o 2) responder a la malsana necesidad de seguir riéndose en

un estado de ánimo no lejano del horror. Estas conductas responden a sendas posibilidades: de que se trate de una película presuntuosa —emparentada con la *sátira*, esa pieza de largo linaje literario que suele alegorizar sobre condiciones sociales o políticas varias— que procure demostrar cuán ingenioso, perspicaz y superior es su autor, o que, por lo contrario, la película se permita simplemente reírse de algo cuya gravedad convoca por lo común a la adustez. Si varios adesios de Robert Altman o el lastimoso *Dr. Insólito* del fotógrafo Stanley Kubrick suelen ser esgrimidos como ejemplos rotundos de comedia negra (cuando en realidad sólo son exponentes destacados del primer tipo), una película como *Después de hora* de Scorsese ahonda —más allá del ensayo o la ácida contestación psico-político-social— en una de las más oscuras y admirables posibilidades de la comedia: la que permite armarse de humor frente a la muerte. Algunas obras maestras como *Quién mató a Harry* (1955), de Alfred Hitchcock, saben demostrar este punto.

Gag: Parece ser que, en su origen, lo de *gag* designaba a las improvisaciones breves que un comediante teatral agregaba a su papel. Curioso inicio, dado que pronto comenzó a referir, en el cine, a sucesos ligados a la acción y donde el parlamento está lejos de importar. Aun cuando durante un *gag* se hable, y mucho, el mecanismo se juega por otro lado. En todo *gag* hay dos momentos: a) el del despliegue de algo aparentemente previsible y b) el de la irrupción de una sorpresa que aniquila la expectativa anterior, dejando ver una lógica mayor —a menudo devastadora— que aquella que preveíamos. Algo de triunfo para el espectador hay en cada *gag*, que puede corresponderse con la desventura o el logro de un personaje. Con el impasible Buster Keaton en la cumbre, es posible diferenciar el *gag* tajantemente del *chiste*, ejercicio de humor verbal que funciona de, por y para la palabra. No está mal, después de todo, que su sentido original se haya dado vuelta, ya que el *gag* es la función más subversiva que pueda imaginarse en el curso de una ficción cinematográfica. Es la puesta en escena pura —un *gag* difícilmente incorpora el montaje en su interior— de una demolición festiva, de la quebradura de toda ley, que cuestiona especialmente las del realismo cinematográfico. Buñuel amaba los *gags* (sus últimos films son fundamentalmente una acumulación de ellos) y a Buster Keaton, que según Marcel Oms “no ha sido jamás policía en ninguno de sus films”.

Overlapping: El término podría traducirse como “encabalgamiento”, “solapamiento”, o algo peor. Por supuesto

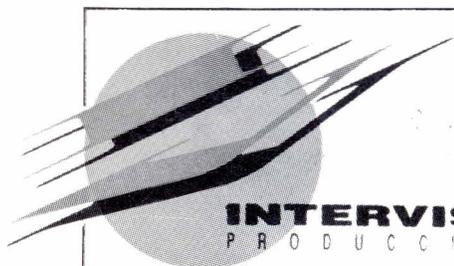
nadie entendería de qué se trata: dejemos entonces *overlapping*. Referido a los diálogos, es el procedimiento por el cual la frase pronunciada por uno de los actores interrumpe y se encima sobre la de su interlocutor, y éste hace a su turno la recíproca. Ambos hablan casi al mismo tiempo; espetan sus líneas intentando decir lo suyo, demostrando lo bien poco que les interesa escuchar al contrincante verbal. Batalla de frases, pocos la jugaron tan bien como Cary Grant y Katharine Hepburn en sus años gloriosos, o Walther Matthau vs. George Burns en décadas más recientes. Lo que le hacía Bud Abbott al victimizado Lou Costello era, film tras film, algo así como un maldito *overlapping* en un solo sentido, correspondido por la clásica mueca de agobio del precario y entrañable gordito, hoy fetiche *camp* del TNT de los domingos. Si el *overlap dialogue* no es patrimonio exclusivo de la comedia —abarca varios géneros, en el intento por recrear una conversación desmecanizada, más “realista”, tal como la podríamos escuchar en la vida cotidiana—, aquí se convierte en vertiginoso ping pong lingüístico que ha proporcionado algunas de las más pasmosas manifestaciones de poder, ironía e inteligencia que se hayan visto en el cine. Monstruos del género han apostado fuerte y ganando al *overlapping* en unas cuantas obras maestras: Billy Wilder, Howard Hawks entre ellos, aunque no le convino a Joe Mankiewicz, quien prefería que sus personajes se tomaran su tiempo para calcular el efecto, emitir y comprobar la eficacia de sus dardos verbales. El del *overlapping* es uno de los escasos terrenos donde el doblaje le gana al subtítulo, que se pierde enseguida al no saber el espectador a quién corresponden las letras de abajo. La caricatura que construye de sí mismo Woody Allen desde hace mucho suele armar un *overlapping* en forma de monólogo, proeza debida no a sus dotes de ventrílocuo sino a sus incesantes y esquizoides dubitaciones palabreras.

Screwball comedy: Tipo de comedia que algunos prefieren llamar “excéntrica” o “alocada” y que encontró su apogeo durante los económicamente deprimidos 30. Algunos quisieron ver en su universo una válvula de escape para las frustraciones sociales de la época, dado que la *screwball comedy* mostraba personajes enredándose en confusiones y romances en un mundo despreocupado, elegante y al menos ligeramente millonario. Pero la cuestión es que estas comedias ofrecieron uno de los comentarios más inteligentes —obviamente, lejos del “reflejo”— sobre la sociedad, la cultura y la moral sexual de una época. Su primer hito fue *Twentieth Century* (1934), de Howard Hawks. Allí Carole Lombard iniciaba su *screwball look* que proseguiría liderando la notable *My Man Godfrey* (1936), de Gregory La Cava. Se suele citar como otro ejemplo destacado a *Lo que sucedió aquella noche*, que Capra rodó en ese mismo año, aunque su inclusión en el grupo es algo discutible. Lo que no se discute es que *La*

adorable revoltosa (1938) —Hawks de nuevo— es la *screwball comedy* quintaesencial, y acaso la más trastornada. La batalla entre la atolondrada Kate Hepburn y el distraído Cary Grant enseña más sobre las relaciones entre hombre y mujer que una docena de ensayos bergmanianos al respecto. Hitchcock se metió en este terreno con una pequeña joyita, *Mr. and Mrs. Smith* (1941).

Sitcom: Abreviatura de *situation comedy*, esto es, ese tipo de películas cuya trama se funda, como dirían los sociólogos, en la “interacción cara a cara de pequeños grupos humanos”. La cosa se suele circunscribir a las peripecias y enredos sucesivos dentro de un grupo familiar; suele citarse a *A Family Affair* (1937) de George Seitz, como piedra fundamental de las *sitcom* en el cine, iniciando una famosa serie unificada por el personaje de Andy Hardy —Mickey Rooney— que se prolongaría por unos 20 años y 16 largometrajes sin que Rooney creciera un solo centímetro. La televisión supo aprovechar desde sus inicios a la *sitcom*, con todo tipo de grupos mal-agrupados que resuelven sus diferencias con mayor o menor acaloramiento, aunque queriéndose en el fondo. Familias donde papá lo sabía todo pero era mamá quien mandaba. Sin disimular su estructura básicamente teatral, las *situation comedies* suelen desplegar en la tele —con fortuna variada— tramas que comienzan, se desarrollan y culminan a toda velocidad durante escasos 22 minutos. Algunas veces la palabra se usó para designar la comedia cuya intriga parte de una situación tan divertida como insólita, que coloca a la historia casi al borde de lo inverosímil, planteando una lucha jocosa contra el disparate. En ese sentido, ciertos films de Leo McCarey o Preston Sturges serían *sitcoms*. Series como *La isla de Gilligan* aúnan ambas acepciones.

Slapstick: El término designa cierto implemento usado por los payasos de circo compuesto por dos piezas de madera, que hacen, al chocar, más sonoros sus aparatosos golpes. Cuando en una comedia la acción comienza a hacerse más veloz, se acaban las palabras y los cuerpos se aprestan a participar de una danza acelerada con el objetivo de destruirse los unos a los otros (mediante bofetadas, empujones, patadas, tortas de crema, palazos o piquetes de ojos), podemos estar seguros: entramos en el territorio del *slapstick*. Es lo cómico primitivo, la pulsión anárquica copando el cine. Mack Sennett, promotor del caos organizado, fue en el mudo su primer maestro. Stan Laurel y Oliver Hardy supieron —tanto en el mudo como en el sonoro— practicar el *slapstick* en un irreplicable estado de gracia, protagonizando momentos inolvidables que uno puede ver y rever como piezas musicales de perfección matemática. Los Tres Chiflados postularon una variante rústica, limitada y casi doméstica del *slapstick*, apropiadamente imitable por cada chico de barrio en sus tropelías. ■



En postproducción:

- Centro de edición off line (editor y switcher inteligentes) U-Matic high band SP serie BVU con time code. Configuración A/B roll, generador de efectos de 2 y 3 dimensiones lineales y no lineales, Dynamic Tracking, corrector de color, chroma key y titulación.
- Animación computarizada en 2 y 3 dimensiones de alta resolución (24 bit, 16 millones de colores).
- Consola de audio de 8 canales (controlable vía editor), delay y reverberador digital, DAT, cinta abierta y más de 3500 efectos sonoros en CD.
- Centro de edición multiformato con editor multiview S-VHS, Hi8, U-Matic high band SP, low band, serie Industrial.
- Copiado y transcodificación PAL-NTSC

En estudio:

- Set de 4.5 m x 9 m con fondos y planta de luces de 30 kw tipo Fresnel, softlight, farcys, etc. Control de estudio vía unidades controladoras de cámaras con switcher y generador de caracteres. Posibilidad de grabar en formato U-Matic high band SP o Betacam.

En exteriores:

- Unidad móvil con cámaras de 3 CCD, configuración estudio (Tripode, dolly, servos y viewfinder de 5”), unidades controladoras de cámaras, switcher con intercom y tallys, generador de caracteres, monitores portátiles, consola de audio de 8 canales, micrófonos uni-direccionales y omnidireccionales en formato U-Matic high band SP y Betacam. Grupo electrógeno propio.
- Videocassetteras portátiles U-Matic high band SP con time code.

Talcahuano 638 3º E - Tel. 49-5979 / 40-9506 / 476-0251 / 0256 / 0475

La lectora

Selección de textos: Flavia de la Fuente

¿Aburrir o no aburrir?

Ingmar Bergman

Mis tres mandamientos

El primero parecerá un poco indecente, pero lleva en sí una moral de lo más noble: "Divertirás al espectador en todo momento".

Es decir que el público que viene a ver mis películas y me permite ganarme el pan tiene el derecho de esperar divertirse, asustarse o alegrarse, de vivir una experiencia plena. Yo soy responsable de la calidad de esa experiencia. Es la única justificación de mi actividad. No hay que deducir de esto que yo deba prostituir mi talento [...], vayamos entonces a mi segundo mandamiento, que

dice: "Seguirás siempre los imperativos de tu conciencia de artista".

Este mandamiento es muy peligroso, porque me prohíbe expresamente robar, mentir, prostituir mis talentos, matar o falsificar. Sin embargo, agregaría que tengo el derecho de falsificar si estoy artísticamente justificado; también puedo mentir si se trata de una bella mentira; estoy autorizado a matar a mis amigos o a mí mismo o a cualquiera siempre que sea para ayudar a mi arte; también puedo permitirme prostituir mis talentos si de esa manera facilito el triunfo de mi causa; y, en realidad, tengo derecho a

robar si es la única manera de lograr lo que deseo.

[...] Tengo un tercer mandamiento sabroso y bueno: "Filmars cada película como si fuera la última".

[...] Sabios y previsores, los hombres de la Edad Media tenían el hábito de pasar la noche en su sarcófago para no olvidar nunca la importancia excepcional de cada instante y el carácter efímero de la existencia misma.

Sin recurrir a medidas tan draconianas y poco confortables, yo me hago cargo de la aparente inutilidad e inconstancia cruel de mi oficio de cineasta convenciéndome muy seriamente de que *cada película que hago es la última*.

Extraído de "Chacun de mes films est le dernier", Ingmar Bergman, *Cahiers du cinéma* N° 100, 1959, págs. 52-54.

Frank Capra

No hay reglas en cuanto a la creación cinematográfica, solamente pecados. Y el pecado capital es el aburrimiento.

Extraído de *The Name Above the Title*, Frank Capra, MacMillan, Nueva York, 1971.

R. W. Fassbinder

P: ¿Qué influencia puede tener el cine sobre la sociedad? ¿Qué puede hacer un cineasta por ella?

RWF: Puede hacer mucho. Divertir, contar historias que diviertan al espectador sin volverlo más tonto, puede hacerle comprender cosas diferentes o darle el deseo de comprender cosas diferentes,

puede formular miedos. Además, si nadie lo hiciera, nos retraeríamos en un mutismo que terminaría volviéndonos tarados. La película puede darle al que la ve el coraje de encontrar otras formulaciones, de continuar tomando posiciones y de darles una expresión. Creo que el cine ejerce su influencia de muchas maneras. No deja nunca de ser un entretenimiento y debería seguir siéndolo, como la literatura o la música, que deben gustar independientemente de la influencia que deban ejercer.

Extraído de *L'Anarchie de l'imagination*, R. W. Fassbinder, L'Arche, París, 1977.

Rafael Filippelli

El aburrimiento es un problema de los que se aburren y no una categoría estética.

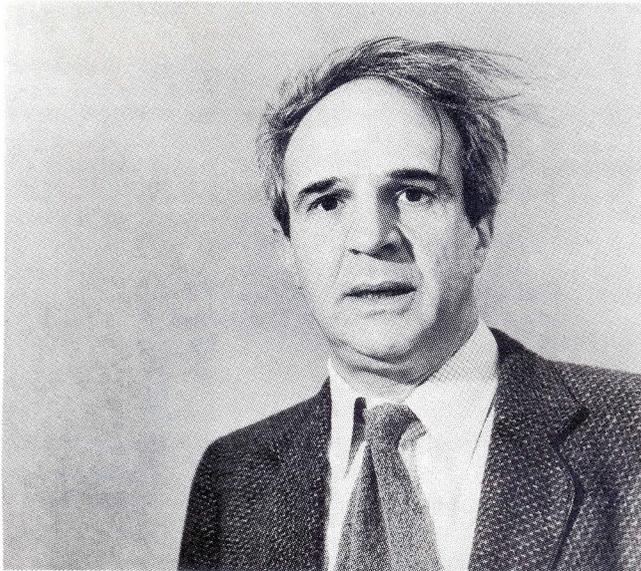
Entrevista en el programa de TV *La taberna del irlandés*, 7 de julio de 1994.

Billy Wilder

Sólo hay una ley. No conozco otra: prohibir aburrir. Interesa a los espectadores, hazles soltar su cucurucho de pochoclo, atrae su atención, impídeles ir al baño a mitad de la película. Hacer una película es presentarse delante del telón del escenario y decir: "He aquí inventado un juego nuevo. Estas son las reglas. Juguemos juntos".

Extraído de *Billy & Joe, conversaciones con B. Wilder y Joseph L. Mankiewicz*, Michel Ciment, PLOT, Madrid, 1988.





Sobre la crítica

En Hollywood se escucha muchas veces esta frase: "Todo el mundo tiene dos oficios, el suyo propio y el de crítico de cine". Es verdad, y se puede, a voluntad, alegrarse o lamentarse de ello. Yo he elegido desde hace tiempo alegrarme, prefiriendo ese estado de cosas al aislamiento y la indiferencia en que viven y trabajan los músicos y, sobre todo, los pintores. No importa quién puede llegar a ser crítico de cine. No se le pedirá al postulante ni la décima parte de los conocimientos que se exigen al crítico literario, musical o de arte. Un director de cine actual debe aceptar la idea de que su trabajo puede ser juzgado

eventualmente por alguien que quizá no haya visto nunca una película de Murnau. En contrapartida a esa intolerancia, cada uno, dentro de la redacción de un periódico, se creará autorizado a llevar la contraria al titular de la sección de cine. El redactor jefe manifiesta el más prudente respeto a la opinión de su crítico musical pero aborda de buena gana al crítico de cine en un pasillo: "Oye, tú, te has cargado el último Louis Malle, pero mi mujer no está de acuerdo contigo, a ella le ha encantado".

Extraído de *Las películas de mi vida*, François Truffaut, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1976.

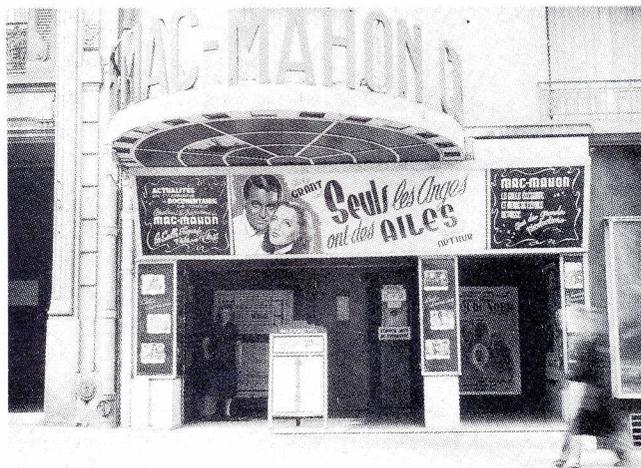
De la cinefilia considerada como una regresión

Este arte impuro [*cosa mentale* y *cosa industriale*], marcado además por prohibiciones sociales y morales —el cine no fue nunca materia de estudio de los programas escolares—, estimuló una pasión marginal, específica: la cinefilia, contracultura autodidacta, nacida más particularmente en Francia aproximadamente cincuenta años después de la proyección del primer film. [...] La cinefilia se caracterizó rápidamente por la desconfianza frente a los lugares oficiales de la transmisión del saber —la universidad y el museo— y más generalmente contra una

"cultura cultivada" que podía lanzar puentes hacia otras artes y hacia los problemas provenientes de disciplinas intelectuales extrañas a la creación cinematográfica. ¿Por qué no se habla de "teatrofilia" o de "pinturofilia"? La connotación maníaca, enfermedad de este sufijo no hace sino expresar los combates, la resistencia, la marginación social de muchas generaciones de aficionados y su reivindicación del cine en tanto arte "como los otros" haciendo notar simultáneamente una diferencia que se origina en su impureza. La cinefilia de posguerra nace de la reacción

antiacadémica y anticorporativista de una generación de intelectuales que desean hacer "otro" cine, como otros harán la *nueva novela*, tomando a la crítica como trampolín de lanzamiento profesional. La Nouvelle Vague, la primera generación de cineastas cinéfilos de la historia, tiene su punto de partida en los *Cahiers du cinéma*, la revista *Arts*, los escritos de Bazin, los de Sadoul consagrados a las cinematografías extra-europeas, en lo de Langlois y en su cinemateca. Pero cuando la cinefilia no se transforma en obra filmica, expresa, paralelamente al movimiento de cineclubs y de cine de arte, una patología de la acumulación, un sistema de apreciación basado en la intolerancia, una erudición estéril alimentada por la insatisfacción de no lograr jamás ver todo, una cultura sin otra referencia que ella misma. Y, sobre todo, el rechazo neurótico y agresivo de todo análisis intelectual en nombre del amor al cine... ■

Extraído de *Conserver, montrer*, Dominique Paini, Editions Yellow Now, Crisnée, Bélgica, 1992.



Los viejos *Amantes* aún están dispuestos... exíjaseles a su kiosquero

A pedido
del público

TERCERA EDICION DEL N° 1

NUMEROS
LIMITADOS

No se la pierda



1

- Dossier: Brando
- Frank Capra
- Entrevista: Spike Lee y François Truffaut

7

- Especial Almodóvar
- Cine alemán
- *Batman / Arma mortal 3*
- Los Cahiers

10

- Dossier: Terror
- Coppola
- *La tempestad / Con las mejores intenciones / Demente*

13

- Oscar 92
- Mankiewicz / Tarkovski / Polaco
- *Blade Runner*
- Gérard Depardieu

16

- Entrevista: Leonardo Favio
- *Gatica, el Mono*
- Griffith
- Dossier: Abel Ferrara

19

- Dossier: Ciencia ficción
- Hitchcock mudo
- Rossellini / Lean
- *La peste*

22

- Ozu
- *Qué bello es vivir*
- Woody Allen / Sam Raimi / Carl Franklin
- Aronovich

25

- Cine y rock
- *Filadelfia*
- *La lista de Schindler*
- Ivory
- Cine chino

5

- Dossier: Godard
- *El lado oscuro del corazón*
- Entrevista: Jean-Paul Fargier

8

- Especial: Cronenberg
- *Alien³ / Hasta el fin del mundo*
- Entrevista: Sergio Leone

11

- Balance 92
- Encuesta: las mejores del año
- *Drácula*

14

- Drogas en el cine
- Fellini / Herzog
- Entrevista: S. Sammaritano
- Festival de Berlín

17

- Dossier: Spielberg
- Dossier: Porno
- *Jurassic Park*
- John Wayne

20

- Dossier: Fassbinder
- Boris Karloff
- Comedia americana
- *Montoneros / Nick's Movie*

23

- Balance 93
- Encuesta
- Kevin Costner
- *Un mundo perfecto / Carlito's Way*

26

- Dossier: Santiago
- Dossier: Billy Wilder
- *Cult movies*
- *Adiós mi concubina*
- *La casa de los espíritus*

6

- Dossier: Monos
- Polaco
- Kurosawa / Jarmusch
- *La marca de la pantera*

9

- *Los imperdonables*
- Dossier: Eastwood
- Dossier: Terror
- *Mi mundo privado*

12

- Dossier: Cine negro
- Nicholson
- *Maridos y esposas*
- Teoría del autor

15

- Dossier: Favio
- *Belle époque*
- Entrevista: Fernando Trueba
- Buñuel en Méjico

18

- Dossier: Agresti
- Entrevista: Milos Forman
- Fassbinder
- *El cómico de la familia*

21

- Peter Sellers
- Zhang Yimou
- Liv Ullmann
- Woo / Mizoguchi

24

- Cine y sida
- Cine y deporte
- John Sayles
- *La edad de la inocencia*
- Índice *El Amante 93*

27

- Dossier: Bogdanovich
- Altman x Carver
- *Body Snatchers*
- *Una sombra ya pronto serás*

No conforme con haber sido exhibida en los cines, *El informe Pelicano* sale en video. Peores cosas han pasado y aquí seguimos. Un producto tan aburrido, mal contado, con resoluciones imposibles y enigmas con cero grado de interés no llega a entenderse a través de su insípido título. Para redondear, la película es una de las más retorcidamente racistas que se haya visto. Esa es la razón por la que planteo unos títulos más acordes con el contenido. De mayor a menor son: *El informe Cacatúa*, *Nacida el 4 de Julia*, *Conduciendo a Miss Julia*, *El salvaje y la dama*, *Se presume racista*, *Julia tiene dos amantes (pero ninguno es negro)*, *Amigos... siempre amigos*, *Poco ruido y muchas menos nueces*, *Los negros no la pueden meter*, *No toquen a la nena*, *2000 teléfonos*, *No toquen a la mujer blanca*.

Si no les alcanza con eso, diré las palabras mágicas: 2 horas 20 minutos. Yo avisé.

P. D.: *Maverick* es bárbara. ■

Santiago E. García

Es imposible esperar que un libro de cine tenga menos errores que gatos la Biblia, libro en que, como se sabe, no se menciona ninguno. O menos gotas de lluvia que *El Quijote*, donde nunca llueve. Pero más de veinticinco (errores, no gotas ni gatos) son muchos. Y lo peor de todo es que tal vez no sean la totalidad. Eso ocurre en el número que, dedicado a Carlos Schlieper, escribió para la colección "Los directores del cine argentino" (¿¡todos?!). Abel Posadas. La colección, auspiciada por el Instituto Nacional de Cinematografía, ha sido dirigida por Jorge Miguel Couselo. Algunos de los errores son tan infantiles como risueños por el anacronismo en el que incurren. Como es confundir a Bernardo Verbitsky, el colaborador de Emilio Villalba Welsh en la autoría de hermosos guiones, con nuestro actual Horacio, el analista político. O insistir en que E.F.A. es la sigla de Estudios Filmadores Argentinos, cuando cualquiera que no se haga la siesta —y vea tevé— podrá comprobar que en los títulos del sello se lee claramente

Establecimientos Filmadores Argentinos.

Después, hay muchos más. Varias veces nombrar al eficaz actor Héctor Calcaño como *Calcagno*, adjudicar *El heroico Bonifacio* a Kurt Land cuando quien la dirigió fue Enrique Cahen Salaberry, Manuel de Alba (por Manuel M. Alba), adjudicarle un vestuario (?) al montajista Gerardo Rinaldi, cambiarle el nombre al elegantísimo



LOS CHANTÁS

NORBERTO AROLDI - MARIA CONCEPCION CESAR - OLINDA BOZAN - ANGEL MAGANA - LAUTARO MURUA - JORGE SALCEDO - TINCHO ZABALA - DARIO VITTORI - ELSA DANIEL - ALICIA BRUZZO - CACHO ESPINDOLA - JUANA HIDALGO - HECTOR PELLEGRINI
Y la actuación especial de OSCAR "RINGO" BONAVENA
Música TITO RIBERO
Dirección JOSE A. MARTINEZ SUAREZ
Una producción de CINEMATOGRAFICA VICTORIA
Color

escenógrafo Alvaro Durañona y Vedia, llamarlo Kurt a Curt Lowe... En fin. Que *Schlieper* es un libro de interesante lectura, bien informado en los conceptos. Pero, ojo, historiadores!, no confíen en los datos puntuales sin antes verificarlos a fondo. Pueden llegar a modificar la historia de nuestra cinematografía. ■

Mara Ordaz

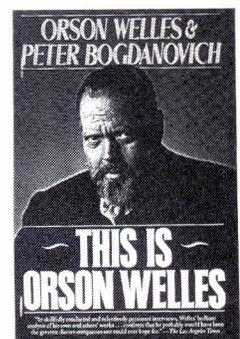
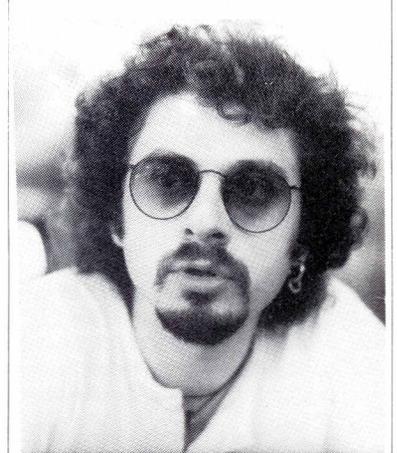
Leí —un poco abrumado, debo confesarlo— algunas cartas de felicitación que llegaron con motivo de mi nota sobre la vida de River Phoenix. Las mismas y las que sigan llegando —incluida una sentida carta homenaje de una admiradora del chico nómada— serán publicadas en el número siguiente, ya que el correo de éste está íntegramente dedicado al dossier comedia. Desde ya, muchísimas gracias a quienes han escrito con tanto amor, pero frente a tal devoción —por River me refiero— me atrevería a sugerir que el mejor homenaje es ver sus mejores películas y saber que en ellas siempre nos espera un amigo. Todavía, consuelo tonto, nos queda *Silent Tongue* a descubrir. Sinceramente, gracias otra vez. ■

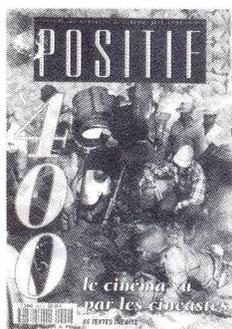
A. R.

Sección objetos perdidos

En *El Amante* nada se pierde, todo se traspapela. Especialmente las fotos. Por consiguiente, el principal perjudicado suele ser nuestro fotógrafo Nicolás Trovato, que en los últimos números viene padeciendo vejámenes varios por parte de la redacción. No sólo ha sacado miles de fotos de entrevistas que nunca publicamos, sino que cuando lo hacemos no salen las fotos de los entrevistados. Eso es lo que ocurrió con Juanma Bajo Ulloa, cineasta vasco entrevistado por Alejandro Ricagno en el número 27. Otra de las maldades que le hacemos a Trovato es publicar fotos suyas sin que aparezca su nombre, como ocurriera con el insuperable culo de Brigitte Bardot que Trovato extrajo del video de *El desprecio* de Godard para la nota de Jorge La Ferla en el número 27. Revolviendo los cajones de la Oficina de Objetos Perdidos para desagrar a Trovato, nos apareció también la tapa del libro de Peter Bogdanovich sobre Orson Welles que reseñamos en el número anterior y un subtítulo de la sección "Otro cine" destinado a aclarar que su tema era el fenómeno cordobés Marcello Mercado. También se dice que a esta revista se le ha perdido la decencia y la razón. Pero se trata de versiones antojadizas. ■

Q.





400 números de *Positif*

Cahiers vs Positif (o La lucha continúa). *Positif* y *Cahiers du cinéma* son las revistas de crítica de cine más importantes de Francia. Además de ser las más importantes, son las más viejas. Y para colmo son viejas enemigas. Siempre estuvieron enfrentadas. Se dice que su última coincidencia fue acerca de la carrera de Robert Aldrich. Si a *Positif* le gusta Patrice Leconte, a *Cahiers* no. Si a *Positif* le interesa Greenaway, para *Cahiers* es un tarado. Carax y Garrel son próceres para los *Cahiers* y para *Positif* no existen. Los de *Positif* no pudieron ni siquiera entrar en la función privada de la última película de André Téchiné, mientras que los de *Cahiers* le hicieron una cobertura completísima, con entrevista a Catherine Deneuve y propaganda de perfume Yves Saint Laurent incluida. Increíble pero real. Parece que en Francia también hay roscas y peleas. Aun los que están "afuera" de esta interna toman partido por una u otra publicación. Muchas de las opiniones de estos "externos" están teñidas por un odio sólo comprensible desde el fanatismo provocado por la facciosidad. Por ejemplo, uno de la periferia de *Positif* es Bertrand Tavernier, autor del maravilloso, enojoso y estudioso libro *Cinquante ans de cinéma américain*. En su diccionario, en cada uno de sus extensos artículos, se toma el trabajo de ajustar cuentas constantemente con lo que él denomina "la crítica francesa", es decir, los *Cahiers*.

Los 400 de Cahiers. Hace unos años, *Cahiers* festejó su número 400 con una edición a cargo de Wim Wenders, en la que muchos directores presentaban trabajos inéditos: story boards, fragmentos de guiones que no llegaron a ser películas o inconclusos, textos, dibujos y fotos. Había, además, un trabajo muy interesante sobre la obra de Wim Wenders y, en particular, sobre *Las alas del deseo*. Hoy por hoy, *Cahiers* ya va por el N° 481 (parece que, aunque son casi contemporáneas, *Positif* tuvo más dificultades para mantener su periodicidad).

Lo bueno y lo malo de Positif. Una característica extraña de esta revista mensual es que sus colaboradores trabajan ad honorem, ya que esta publicación, pese a tener más de 40 años de existencia, no logra cubrir sus costos. Parece que en Francia tampoco hay plata para las revistas que no responden a los intereses de la industria. Muchas cosas se pueden decir de *Positif*; en particular, que casi siempre es un plomo debido a los dossiers y críticas anodinas. Que lo más rescatable de los últimos tiempos son sus reportajes, aunque desgraciadamente predominen las entrevistas a personajes desagradables. Pero lo que no hay que olvidar, ya que no es poco en estos tiempos, es su carácter de revista independiente. Junto con *El Amante* tiene el privilegio de no tener casi nunca propaganda de películas. *Positif*, *Cahiers* y *El Amante* siguen confiando en que

algún día los distribuidores de cine aprenderán algo de marketing y pondrán su dinero en donde realmente les conviene: en las revistas que dicen honestamente lo que tienen que decir de una película, o sea, lo único interesante que la gente va a leer. Estoy soñando despierta otra vez. ¿Será un signo de senilidad precoz? Parece que los años no les pasan sólo a *Cahiers* y a *Positif*.

El festejo. Para su número 400, *Positif* les pidió a los directores de cine amigos un texto sobre un intérprete, un film o un director de cine importante para ellos. Algunos contestaron, otros no. Sesenta y cinco aportaron sus ideas. El resultado es un número más que suculento de *Positif*, que comienza con esta simpática cartita de Billy Wilder:

"Siento anunciarles que tengo malas noticias. No puedo escribir el texto que les había prometido. De pronto, el último martes, una teja me cayó en la cabeza. No, no era un terremoto. Peor que eso, debí reescribir aproximadamente 60 páginas de mi guión, que debo entregar antes del 6 de mayo. Esto implica dieciséis horas de trabajo por día. Sin dormir. Moriré parado. Les pido que recuerden que nuestro querido amigo Wilder tiene dieciséis años más que el papa. Afectuosamente, Billy Wilder."

El tiempo pasa. Nacen nuevos odios entre las dos revistas. Pero, a su vez, los odios históricos se ablandan. Hay un acercamiento de los ya cansados y viejos enemigos, un reconocimiento por los personajes históricos de ambas revistas. Así es cómo se puede encontrar en uno de los últimos números de *Cahiers* un reportaje a Bertrand Tavernier. También sorprende que el libro póstumo de Serge Daney, *Persévérance*, fuese publicado por POL, la editorial de *Positif*. Y, en este número 400 de *Positif*, *Cahiers* está dentro de su rival: Eric Rohmer escribe en *Positif* sin renunciar a su condición de redactor de los *Cahiers* de la década del 50:

"Señores, Me pidieron que escribiera sobre un film o un autor que me guste como, supongo, un cineasta podría hablar de un colega o de su obra. En otros tiempos hablé de cine en calidad de crítico o teórico. Desde ese punto de vista todavía tengo mis ideas, pero no es así como autor y director de films. La visión de un film no tiene más relación con mi actividad profesional de hoy (de hecho tiene menos) que la lectura de un libro, la audición de un concierto, la visita a una exposición. Como cineasta, no tengo ninguna idea, ningún gusto, ninguna preferencia, ninguna tendencia particular. Para escribir esas tres páginas sobre *El maquinista de la General*, no tuve más remedio que volverme a meter en la piel del redactor de los *Cahiers* que fui en una época. Si elegí a Buster Keaton, es tal vez porque no tuve en aquella época la ocasión de hablar de él más que por alguna alusión. ¿Les parece bien? Suyo, Eric Rohmer."

¡Felicidades, *Positif*! Y que la lucha continúe. ■

Flavia de la Fuente

Ediciones Tatanka

Presenta sus dos primeras ediciones:
Martin Scorsese. Wim Wenders

Consígalos en librerías o en Esmeralda 779 6 ° A. Tel./Fax: 322-7518



El guión cinematográfico

Andrés Di Tella, Alan Pauls, Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, Jorge Goldenberg y Juan José Saer

Pro Arte Santa Fe, Instituto Nacional de Cinematografía y Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1991, 69 págs.

La luz en el cine

Marcelo Camorino, Cristian Pauls, Raúl Beceyro, Adrián Gorelik, Carlos Essmann, Rafael Filippelli, Alberto Fischerman, Tristán Bauer, Beatriz Sarlo y Jorge Goldenberg

Pro Arte Santa Fe y Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1994, 69 págs.

Estos dos libros publicados por Pro Arte y la Universidad Nacional del Litoral recogen sendas jornadas de debate sobre guión y sobre iluminación, organizadas en el marco del Festival de Cine Argentino de Santa Fe. *El guión cinematográfico*, surgido de las III Jornadas de Discusión sobre Cine (noviembre de 1989), incluye ponencias de Andrés Di Tella, Alan Pauls, Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, Jorge Goldenberg y Juan José Saer, acompañadas por el posterior debate entre los expositores. Por su parte, *La luz en el cine* recopila los trabajos de Marcelo Camorino, Cristian Pauls y Raúl Beceyro, presentados en las IV Jornadas de Discusión sobre Cine (agosto de 1991), e incorpora —a partir de ellos— un largo debate entre Beceyro, Adrián Gorelik, Carlos Essmann, Alberto Fischerman, Rafael Filippelli, Tristán Bauer, Beatriz Sarlo y Jorge Goldenberg.

Territorios aparentemente antagónicos, la luz y el guión representan una falsa oposición entre un cine de imágenes y un cine narrativo. “Los relatos son una inmensa, imposible paradoja —escribió Wenders—. Yo los rechazo totalmente porque sólo generan mentiras, nada más que mentiras, y la más grande mentira es que muestran coherencia allí donde no la hay. Sin embargo, nuestra necesidad de estas mentiras es tan absorbente que no tiene sentido luchar contra ellas e intentar componer una secuencia de imágenes sin una historia, sin la mentira de una historia. Las historias son imposibles, pero es imposible vivir sin ellas.” Lo que a menudo se ha pasado por alto es que Wenders —en su misma ambigüedad— no está en contra de las historias sino de cierto cine que se concibe como imágenes agregadas a una historia. Ni existen contenidos amorfos ni existen formas vacías, decía hace ya mucho Bajtín. No hay historias sin imágenes, ni imágenes que no produzcan sentido. Sarlo y Goldenberg afirman que la luz ya está en el guión y Filippelli dirá que el film no es un

guión traducido a imágenes: no hay tal mediatización porque no se trata de lenguajes distintos. Entonces, más allá de sus especificidades, la problemática del guión y la de la luz refieren a lo mismo. Di Tella establece el puente entre ambos núcleos: “hay tanto riesgo para el cine en pretender reducirlo a ‘lo que se quiere decir’ como en reducirlo a sus meras imágenes”.

¿Ausencia de guionistas?, se pregunta *El guión cinematográfico*; ¿epidemia de imágenes?, se pregunta *La luz en el cine*. Alan Pauls responderá el primer interrogante: “si el cine argentino es malo, es porque sus cineastas son malos, y porque un cine malo sólo accede a su perfección cuando se hace con malos guiones”; a su turno, Cristian Pauls responderá la segunda pregunta: “quizá nunca fue tan necesario afirmar que el cine no es imagen”. En el reverso de la pregunta por ese objeto imposible que es el guión (disuelto en la materialidad del film), se encuentra la crítica a la pirotecnia de imágenes (que terminan devorando al film). Si faltan guiones y sobran imágenes es porque a menudo los realizadores no entienden qué cosa es una película. El cine tiende peligrosamente hacia un onanismo audiovisual. Por un lado, Sarlo: “en la imagen actual del cine la tecnología está en el puesto de mando, no para hacer posible la imagen sino para imponer un tipo de imagen” y, por otro lado, Cristian Pauls: las imágenes parecen anular la mirada, “excluir, hacerla resbalar sobre ellas mismas. Esta es la gran diferencia que existe entre una imagen y un plano. La imagen dice permanentemente: ‘¿me has visto?’, como si fuera un afiche. El plano ficcionaliza, revela siempre una mirada; dice: ‘he aquí’”.

La reflexión sobre el guión y sobre la iluminación aparece, entonces, como una saludable resistencia a ser atrapados por ese vértigo en que se ha convertido el cine. Recuperar una mirada. Y si, quizás, un guión puede no ser un objeto estético —dice Filippelli— la relación que se establece con él resulta inevitablemente estética. De alguna manera, significativamente, casi todos los textos se sostienen sobre una misma paradoja: el conocimiento de que ni el guión ni la iluminación son el film pero, al mismo tiempo, la convicción de que no es posible hablar del film sin referirse a ellos. El guión *todavía no es* y la luz, cuando se materializa, *ya no es*. Condenados a ser otra cosa (a *ser en otra cosa*), objetos inapresables, imposibles, a menudo resultan las vías más interesantes para acercarse a una definición de la especificidad cinematográfica.

Estos intentos, que eluden formulaciones convencionales y que no evitan la polémica ni el riesgo, son muy elogiables. Por eso, sin duda, el mayor mérito de estos libros es su estatuto de *work in process*, su carácter gerundial, provisorio. Puntos de partida para el debate, se trata de textos amablemente inconclusos, generosamente abiertos en su potencialidad más productiva. ■

David Oubiña



ENTELEQUIA

**CINE - COMICS
ROCK - JAZZ**

**LIBROS Y
REVISTAS**

Talcahuano 470. Capital -
Tel.: 40-0886
y también en Belgrano
Juramento 2584. Capital -
Tel.: 788-5421

por Guillermo Pintos

Kika
Pérez Prado y otros
Polygram 314 517 572-2

“Yo siento tus amarras, como garfios, como garras, que se ahogan en la playa, de la farra y el dolor.” La que canta es Chavela Vargas, con voz al borde del orgasmo o el llanto, y basta con eso para que se despliegue ante quien escucha un completo Almodóvar ilustrado, lleno de posmodernos sufriendo como preantiguos. Y riendo como... ¿buena gente?, ¿gente inteligente? Y, por si hacía falta para completar la estampita móvil, la banda sonora de *Kika*, que de eso se trata, incluye también los mambos de Xavier Cugat y Pérez Prado. Es decir, frutas en la cabeza, flores al cuello, plumas sobre las ancas. Sólo que con trompetas, percusión y esos órganos eléctricos que no dejan de sorprender, de tanta ingenuidad y eficacia. Porque es extraña esa música, que ni siquiera necesita del discurso almodovariano, que tan bien le cae, para contener su propia caricatura, sin perder una frescura inapelable. Sucede que es difícil concebir otra música como ésta —Cugat o Prado—, retórica de tan elemental, sin la ayuda de un texto que la ponga en palabras, como podría ser el caso de “Luz de luna”, que abre esta nota. Lo de Cugat es, por supuesto y no casualmente, su famosa versión de “La Cumparsita”, mientras que Pérez aporta los clásicos “Guaglioni” —que alguna vez sedujo a Fellini— y “Mamá yo quiero”, además del interminable “Concierto para bongó”, 17 minutos que sólo pueden inspirar ternura y bostezos. Y si, gracias a Matos Rodríguez, se reúnen dos por cuatro y maracas, el otro tango de la banda sonora es el conocido “Youkali”, de Kurt Weill, que en el film da su nombre a la casa que Ramón (Alex Casanovas) recibe en herencia de su madre, una herencia pesimista según quiso y dijo Almodóvar, ya que en el texto de la canción —que aquí no se incluye— Youkali es un país de ensueño, el país de la felicidad, del placer, de los amores compartidos... “un sueño, una locura,

porque Youkali no existe”. La versión para cuarteto de cuerdas —a cargo del Armadillo String Quartet— es perfecta cuando consigue reproducir con absoluta precisión ese raro equilibrio que en el original componen una escritura refinada o sobria y una emotividad desbordante, teatral, explícita. Así, Almodóvar sigue armando su pastiche, su cuidado enchastre afectivo, donde el compromiso y el distanciamiento son uno mismo, como es imposible en “Luz de luna” separar la contundencia del efecto originalmente buscado por Alvaro Carrillo —su autor— de la sonrisa que le puede sumar el oyente de casi medio siglo después. Es significativo lo que sigue, y abona la idea del cruce de épocas y estilos, no como capricho de un manchego que se quiere hacer el vivo en Madrid con un ojo puesto en el gran mundo, sino como prueba de los caprichos reales del vivir (!) o constatación de la elasticidad que Woody Allen encuentra proverbial en ese órgano que, modesta o prosaicamente, se limita a bombear sangre. Por un lado, la simpática españolada culturizante de Enrique Granados llamada “Danza española número 5”, “Andaluza”, que estiliza en modo orquestal académico una melodía de corte popular, y por otro la estupenda versión flamenco ortodoxo que Fernanda y Bernarda Utrera hacen de “Se nos rompió el amor”, una balada romántica contemporánea del cotizado Manuel Alejandro, que fue lustrada por tanto rubio sonriente en la pantalla de TV, hasta convertirla en disco de oro. O sea, música de todos los colores, como el logo de *Kika*, que eligió uno distinto para cada letra.

En el nombre del padre
Bono y otros
Polygram 314 518 841-2

Para una película más seria que la del gordo peninsular que usa tacos altos, había que llamar a Bono, muchacho afecto a los discursos y a robar cámara, según lo definió en Buenos Aires su

amigo Ian Anderson, flautista de similares costumbres. Lo cierto es que, con algún retraso y casi nula difusión, se publicó aquí la banda de *En el nombre del padre*, y vale la pena.

El que abre, sí, es Bono, con una canción más que interesante, que trae una rara reminiscencia folk, que alude directamente a la filiación irlandesa de la anécdota, desde una perspectiva actual, pero también resuena como los experimentos hinduistas de los sesenta, en que se inicia la acción del film. Los otros temas del polemista de U2 son el rítmico, risueño, rico y rimado "Billy Boola", que interpreta junto a Gabin Friday, y "You Made Me the Thief of Your Heart", cantado por Sinéad O'Connor, una letanía sugerente, de mucho clima, con algunos destellos poderosos y heridos, en la voz de la chica pelada.

De lo que queda sobresale Hendrix, siempre áspero y elegante, furioso y envolvente; oscuro, sinuoso, brillante y negro. Lo suyo que se incluye es "Voodoo Child (Slight Return)", una versión de 1968 y que se cuenta entre esas varias cosas que hizo el músico, más interesantes que morirse. Como Bob Marley, también infaltable, de quien se escucha aquí su clásico "Is This Love", amable, cansino, perfumado, hippie. El resto son un pegadizo beat de The Kinks; "Whiskey in the Air", por Thin Lizzy, con un riff de guitarra que vale el tema; y tres pasajes incidentales escritos por Trevor Jones. Estos, sugestivos, dramáticos y sobrios, curiosamente no desentonan en el CD con el resto, sino que hacen de marco, hilo conductor o sostén narrativo a un conjunto que adquiere con ello el tono histórico o épico que alienta al film.

Kalifornia
Intérpretes varios

¡Una banda sonora sin Sting, U2 o INXS!
¡Sin Peter Gabriel o Bruce Springsteen, los Nebbias del cine norteamericano! Sí, la música de *Kalifornia* no incluye

muchos nombres de moda ni prestigio, pero sí una combinación interesante de ese oscuro furor rocker que envuelve a la anécdota de crímenes que se cuenta en el film con el clima soleado y vacío de las carreteras donde transcurre. Es decir las guitarras eléctricas distorsionadas, henchidas de furia grandilocuente, que suenan en "Do You Need Some" o "Unfulfilled", o las acústicas que estiran sus cuerdas claras contra el diapasón de madera, en "When You Come Back" o "No One Said It Would Be Easy". Algunos de los nombres que comentan, desde el CD, el tenso periplo kaliforniano son Mind Bomb, Sheryl Crow, David Baerwald, Soup Dragon o The Indians, y el interés nunca decae, aunque es difícil que no sobresalgan los pasajes metálicos.

Un detective suelto en Hollywood III
Intérpretes varios
BMG 11021

Un detective suelto en Hollywood III trae en su pista sonora una buena dosis de música norteamericana bastante negra, bastante liviana, bastante rítmica, bastante comercial —¿se acuerdan de esa palabra?—, bastante atractiva. Parecida al protagonista del film. Un poquito de Inner Circle, Eazy-E, Chanté Moore o Shai, además de una gran versión a cargo de las Supremes. Bueno, es todo.

Cool Runnings
Intérpretes varios
Sony 57553

Por su parte, *Cool Runnings* prefirió una abrumadora selección del reggae más disco, simple y machacón, difícil de digerir si no se trata de adolescentes con muchas ganas de saltar, tal vez como la película. "Wild, Wild Life" fue escrito por David Byrne, lo cual no es siempre una garantía, y el muy difundido "I Can See Clearly Now", por Jimmy Cliff, es lo más interesante, además de las dos bandas compuestas especialmente por Hans Zimmer, una fusión... calypso-reggae-hollywoodense. ■

¿QUE PELICULA
CONSAGRO A
BERNARD
HERRMANN

COMO EL
COMPOSITOR
QUE CAMBIO
LA MUSICA DE
CINE DEL SIGLO XX?

ENVIANOS TU RESPUESTA A EL AMANTE
ESMERALDA 779 6ª "A" ANTES DEL 20/8/94.
LOS 10 PRIMEROS EN CONTESTAR
CORRECTAMENTE RECIBIRAN EL CD DE LAS
BANDAS SONORAS DE BERNARD HERRMANN
GRATIS

CUANDO
LAS PELICULAS
TRASCIENDEN
MILAN SUR
TOMA LA BATUTA



Diario de Valdez VIII

por Jorge La Ferla

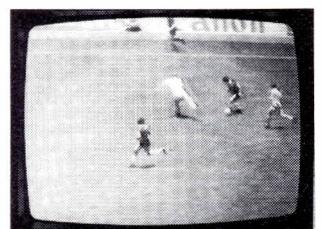
Fotos: Nicolás Trovato

Fatídico mes de junio. La Richard Key Valdez Entertainment con sede en el piso 92 del World Trade Center y con centro financiero en la isla de Contadora de bandera panameña facturaba en ganancias netas el tres por ciento de las ventas de la transmisión televisiva del Mundial de fútbol que acaba de terminar. Si no fuera por los altos dividendos, Valdez hubiera tenido que volver en medio de la gesta deportiva a su pieza exclusiva en la clínica psiquiátrica de Palo Alto en California. A pesar de su distanciamiento de todo el tema futbolero, no pudo dejar de caer en coma y en la cama que nos tendieron a todos los argentinos una vez más. Y sintiendo que a él también le cortaban las piernas, se solidarizó a tal extremo con Maradona que lloró y se convulsionó durante toda una noche, sabiendo que ya era de por sí fatal la cuadratura de los planetas y que ya se cumplían 20 años exactos de su primer surmenage: el primero de julio de 1974, cuando la reina Isabelina anunciaba la muerte de su marido ya siendo ella virtual presidenta de la Argentina. Y ése fue el primer surmenage y la primogénita ingesta de ansiolíticos. Valdez seguía el destino materno y ni siquiera el sueño servía como soslayo frente a tanta angustia que corroía el alma. Valgan estas crónicas recién recibidas desde Nueva York para terminar de confirmar que definitivamente la entrada del invierno siempre marcó a esta bendita nación marcada por el signo de Cáncer.
J. L. F.

Baby dame Efedrina. Con la amputación de las piernas de Maradona la esencia del espectáculo televisivo desde la aparición de la videograbación, la posibilidad de grabar y reproducir información televisiva, quedaría inutilizada y reducida a la mera repetición de los goles. Los mundiales son cada vez más aburridos y tras los dos altares mejicanos, el ballet del Brasil del 70 con Jairzinho, Gerson, Tostao y Rivelino y los solos de Maradona del 86, queda ya sin sentido repetir jugadas artísticas, amagues, hamacas, dribblings, gambetas, porque ya no hay quien las haga como principio del juego bonito repitiendo a Didí, definitivamente sepultado tras una concepción bilardista del espectáculo futbolístico. Hagi y Romário son efectivos estrategias y talentosos convertidores en los cuales queda eliminada la hipérbole de cualquier esteticismo por sí mismo.

Gomas del mundo... Uds. son divinos. Lo que no muestra la TV no ocurrió y el fútbol (no el *American football*, que existe desde siempre como espectáculo televisivo) tenía que ceder definitivamente su arena principal, el estadio, por el Tubo de los Televisores hogareños. La FIFA tiene bien claro este asunto y especialmente las gratas consecuencias: increíbles facturaciones por los derechos de transmisión. Ya no importa si son mundiales buenos o malos, el éxito está garantizado por la cantidad de espectadores mundiales. El tipo de fútbol inglés que todavía se juega

El Arte del Replay y el gol a Inglaterra en Méjico del 86. Fragmentos de una secuencia magistral por siempre perdida en la historia del fútbol mundial. Sin Maradona el replay deja de tener su sentido.



empecinadamente en algunos países románicos no es apto por su lentitud y estrategia para el gusto de los americanos, cuya fobia de espectáculo —antes de que se concrete la profecía de *Roller Ball*— es la parafernalia pornográfica de la NBA —la meten cada pocos segundos— o la fuerza incontenible y fragmentada del *football* americano. El frenesí del partido en directo quedó totalmente de lado y no podía ser otro que el nostálgico Romay Channel el que todavía continuara emitiendo fútbol en vivo en un canal de aire con las emisiones de los sábados del Nacional B. Y ya no son necesarios los megaestudios como el Maracanã, pues el más bajo rating sólo a nivel local garantiza más espectadores que uno de esos monstruos llenos a reventar, hecho que además no ocurre habitualmente. El inesperado suceso de la venta de entradas en este Mundial 94 funciona como el *bordereau* de un teatro lírico: es un mínimo porcentaje de los gastos pues en realidad todo esto funciona como un decorado para la transmisión televisiva. El espacio americano durante este mundial funcionó como un gran estudio de televisión que transmitía para todo el mundo ese maravilloso espectáculo que tenía su público de piso como las emisiones de televisión, al mejor estilo *Ritmo de la noche*.

Little Brother Clinton hablaría en Chicago el día de la inauguración y en Los Angeles el 17 de julio, y la gente del estadio repite la misma experiencia que todo el mundo: mira al Presidente a través de los inmensos monitores que decoran algunas tribunas del estadio. La imagen televisiva del ex gobernador de Arkansas es más aprehensiva que la misma realidad y además su consumo da placer, como decía McLuhan. Desde Arkansas hasta Anillaco estamos todos de acuerdo en que se acabó también la categoría de ciudadano por la de televidente.

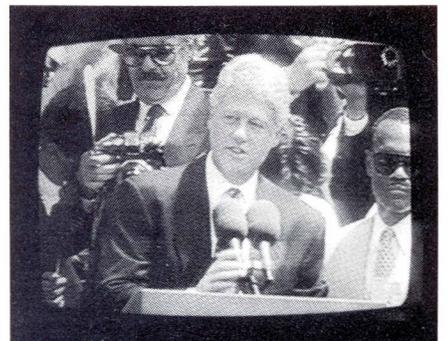
En junio de 1982, estaba de vuelta en Buenos Aires. Durante tres días, cada tarde, miraba la gente parada en una galería frente a las vidrieras de dos negocios de venta de electrodomésticos que estaban uno frente al otro y tenían aparatos de televisión encendidos que, cuando no había gente mirando, se reflejaban en las vidrieras opuestas. Y durante varios días Valdez se quedó observando esa puesta en escena

fantástica. La gente frente a las vidrieras consumía en un pesado silencio las noticias de la resistencia de las tropas argentinas en Malvinas, la visita del Papa a Buenos Aires y su encuentro con Galtieri —hace 12 años— en Ezeiza y la debacle final. Cuarenta y ocho horas más tarde, personas que parecían las mismas y con similar expresión consumían su atención en la derrota de Palma y en la apertura del mundial en España y la derrota de la selección frente a Bélgica. Inspirado en tal situación, Valdez presentaba su primer proyecto de videoinstalación en el Carnegie Museum de la ciudad de Pittsburgh. Más de 10 años después, en la misma galería y durante varios días ocurría algo similar: la gente gritando los goles de Caniggia contra los negritos y yendo al Obelisco, junto a las posteriores lágrimas acompañando los primeros planos de Maradona y Paenza, la resignación frente a los infernales pases de Hagi y la paradoja del destino de una nación que lo mira por TV.

Al ritmo del mundial. Algunos vieron en el acto de inauguración del mundial del 17 de junio una mala copia de los musicales de *Ritmo de la noche* y particularmente de los musicales realizados por las T'Nellys —incluido el bloop de Diana Ross, que no sabía que había que patear dentro del arco—. En verdad las cosas van más allá, y de ahí la sugerencia de Valdez a Havelange de que Tinelli sea a partir del próximo mundial el gran conductor showman de todo el evento, sobre todo si se llegan a producir esas modificaciones tan esperadas en las reglas del fútbol. Tinelli, que trabajó de reporter deportivo y viajó al mundial invitado especialmente por la Valdez Entertainment de New York, comenta públicamente su sueño de transmitir un mundial en lo que sería un ensayo a nivel planetario del *Show de Xuxa* y *Ritmo de la noche*. A la FIFA le molestó mucho la actitud de los jugadores argentinos al firmar contratos exclusivos con TELEFE y Canal 13 y definitivamente impidió la iniciativa de numerosas empresas que propusieron tatuar en la frente de algunos jugadores el logo característico de la empresa. Esto es considerado publicidad encubierta, de la cual el ente que rige los destinos del

fútbol mundial debería quedarse con al menos el 50 por ciento de esos contratos. Con Tinelli todo irá mejor y ya un partido de fútbol será planteado como una emisión de TV y en los entretiempos habrá concursos, premios, cantantes, espectáculos, fútbol 5 y una alegría desbordante a nivel mundial.

Vahos de junio. Valdez desde sus 20 años no reside en la Argentina, pero sus visitas son asiduas y la de junio del 93 iba a estar marcada por su presencia virtual en el casamiento de su dilecto amigo y compañero de andanzas en el Valle de la Luna, Londres, Bruselas, París. Daniel Portela, convertido en notable director de fotografía de cine, video y televisión, decide formalizar su contrato amoroso con su mujer Patricia en solemne ceremonia y, en el gran ágape realizado en la sede de la Universidad del Cine, Valdez decide abandonarse, tocar definitivamente fondo y tras una nueva internación resurgir en una *rentrée* más acorde con ese insondable viaje al interior de sí mismo. Mundial de fútbol y televisión, que ya son la misma cosa, se transforman en el espectáculo político más interesante en la historia del mundo, porque crean consenso en la población mundial y frente a la muerte del espectáculo futbolístico quedan las fanáticas audiencias ensimismadas por la misma esencia de la televisión, la imagen electrónica más allá de todo contenido. No olvidemos a ese ciudadano porteño desaparecido la tarde de Argentina-Holanda en el frío invierno de 1978 por el solo hecho de no estar mirando el partido por televisión. ■



Clinton inaugurando el mundial y Valdez agobiado por el calor, la chatura del discurso y la posibilidad de que los bolitas les arruinen el show a los alemanes.



KINEMA

KINEMA

*Estamos preparando para usted las obras que
revelaron a un gran maestro del cine de hoy*

NIKITA MIJALKOV

CINCO TARDES

Una obra imperdible.



SIN TESTIGOS.

*Premiada en Berlín,
Cannes y nominada
para el Oscar 1984.*

LA ESCLAVA DEL AMOR.

*"Un film extraordinario
rebozante de pureza
y poesía."*

Los Angeles Times.

PIEZA INCONCLUSA PARA PIANO MECÁNICO.

*Basado en la novela de Anton Chejov.
Premiada en Cannes, Chicago y San Sebastián.*

OBLOMOV

*Mejor película San
Sebastián 1979.
Primer premio de la
crítica Cannes 1979.
Basado en la novela de
Iván Gontcharov.*

LA PARENTELA.

*Comedia sin igual llena de alegría y
esperanza.*

ASALTO AL TREN BLINDADO.

*Ambientada en el final de la guerra civil en
Rusia. Comprometida mirada acerca de
la amistad y la revolución.*

KINEMA

OBRAS MAESTRAS DEL CINE UNIVERSAL
San Juan 1386 - 2º Piso Dto. 5 - Tel.: 304-6783

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Comedias

Me apuro, no hay nada más horrible que llegar tarde tratando de llegar temprano.

Comedias

Hay pocas. Lo digo yo que, muriéndome de un ataque al corazón en un hospital de París, decidí pensar en cuáles fueron los momentos más importantes de mi vida y sentí que fueron los momentos en que me reí. (Podés fingir un orgasmo pero es imposible fingir una risa.) Sin demorar más, determino que la mejor comedia del cine es *Trouble in Paradise* de Ernst Lubitsch... (Si alguien quiere decir algo en contra, que salga si es macho.) Hasta los hombres son sexy aquí. Herbert Marshall. Y quién mejor que Lubitsch para usar el deseo como elemento de humor. Después, la obra completa de Tex Avery (tanto en la Warner, como en MGM y hasta en Walter Lantz Studio). Avery es el dibujo animado. Sigo con *Kiss Me Stupid* de Billy Wilder, alguien le dijo a Wilder en el velorio de Lubitsch: "No más Lubitsch". "Peor", dijo el maestro, "no más films de Lubitsch". Todavía nos queda Wilder (creo que hoy, 24 de junio, cumple 90 años, ¿no?). Laurel and Hardy... Cualquiera película, hasta la francesa sobre el Atolon. ¿Quiénes otros han hecho reír con el tema de la amistad? Todo Groucho Marx, pero mejor de todo el previo a Irving Thalberg, que frenó su magnífica anarquía. *Johnny Stecchino* me hizo reír, no puedo entender por qué, pero me hizo reír, me faltó el aliento, pedía a Dios que terminase pues me iba a morir. PS: Y eso es todo, che...

Oscar Grillo, Londres

Para Quintín, Flavia, Gustavo y el profesor:

Tema: las 5 comedias

1. *Ser o no ser* de Ernst Lubitsch
 2. *Sherlock Junior* de Buster Keaton
 3. *Sopa de ganso* de Leo McCarey
 4. *Hay que educar a Niní* de Luis César Amadori
 5. *Las vacaciones de Monsieur Hulot* de Jacques Tati
- De las cinco elegidas quiero detenerme cinco líneas en *Sherlock Junior* de Buster Keaton porque me parece que es la primera comedia que teoriza sobre el cine en plan cachondo. Buster Keaton se las ingenia para hacer uno de los trucos más hermosos y soñados por los espectadores: meterse en la película que uno está viendo y modificarla. 55 años más tarde, Woody Allen robó esta idea por completo y filmó *La rosa púrpura de El Cairo*. Es bueno homenajear al verdadero creador de estos gags: el maestro Keaton, que siempre sonreía para adentro.

Fernando González

Señores de El Amante:

El primer *Amante* que compré fue el N° 19, me interesó el dossier de ciencia ficción. Desde entonces no paré de comprar esta fabulosa revista. A los dos meses me suscribí y voy al cine como nunca había ido antes. Conseguí los números anteriores en diferentes negocios y ahora me faltarán dos o tres. Es increíble que alguien como yo, que no salía de las películas comerciales, se hubiera decidido a ver películas de Buñuel o Billy Wilder y aunque no lo crean ni los junaba (sí, no se rían que es cierto). Ahora voy dos veces al cine por semana, escuchando sus recomendaciones que a veces comparto y a veces no. Esta carta era simplemente porque mi propósito era en principio votar las comedias y ya que estamos quería contarles que hay personas como yo, novatos del cine, que también compran su revista y oyen su programa de radio. Así que acá van las cinco comedias pero, como no vi muchas películas, voy a votar por comedias de los 80 y 90:

1. *Hechizo del tiempo*
2. *Cuando Harry conoció a Sally*
3. *Confía en mí*
4. *Hannah y sus hermanas*
5. *Eduardo Manos de Tijeras* (¿es comedia?), si no *Peggy Sue*

Solamente era eso y quería decirles que los admiro mucho y tanto la revista como el programa de radio me parecen de lo mejor. Gracias a Uds. estoy aprendiendo mucho y están logrando su propósito (por lo menos conmigo): que la gente sepa apreciar mejor las películas del cine. Realmente muchas gracias.

PD1: Sigán así que van a superar mi colección de *Anteojito*.

PD2: Gracias por haberme enviado el libro de Scorsese, que también está muy bien hecho y me emocionó mucho cuando recibí ese ejemplar.

Mako

Sres. de El Amante:

Parafraseando a Scorsese, yo no puedo mantener las compuertas cerradas, hay demasiadas comedias —y sin contar las musicales como creo debe ser esta selección— que me han alegrado la vida o el corazón o lo que quieran, como para dejar de mencionarlas; elijan Uds. las que más les gusten o la que más necesiten para poder armar un paquete selecto. Y si no hay ninguna, tengan paciencia, Uds. aún no han podido modificar mi modo de ver cine; aunque creo que son indispensables y los leo completamente, les puedo asegurar que muchas veces son también mi "comedia mensual". Aquí van:

- De Frank Capra: *Lo que sucedió aquella noche*, *El secreto de vivir*, *Vive como quieras*, *Arsénico y encaje antiguo*.
- De Ernst Lubitsch: *Ninotchka*, *La octava esposa de Barba Azul*, *Ser o no ser*, *El diablo dijo no*, *La condesa se rinde*, *El pecado de Clunny Brown*.
- De Leo McCarey: *Cita de amor*, *En una luna de miel*, *Algo para recordar* (la remake de *Cita de amor*).
- De George Cukor: *Pecadora equivocada*, *La costilla de Adán*.
- De Preston Sturges: *Las tres noches de Eva*, *Por meterse a redentor*, *Te odio mi amor*.
- De George Stevens: *Tres contra todos*, *La mujer del año*, *El amor llamó dos veces*.
- De Otto Preminger: *Una viudita de París*, *La luna es azul*.
- De Mitchell Leisen: *La bribona de armiño*, *Casado y con dos suegras*.
- De Billy Wilder: *La picara Susú*, *La mundana*, *Sabrina*, *Una Eva y dos Adanes*, *Amor en la tarde*, *Piso de soltero*.
- De Vincente Minnelli: *El padre de la novia*, *El padre es abuelo*, *Designios de mujer*.
- De John Ford: *El hombre quieto*, *Resplandece el sol*.
- De Alfred Hitchcock: *Para atrapar al ladrón*, *Quién mató a Harry*.
- De Stanley Donen: *Charada*, *Arabesque*.
- De Blake Edwards: *La pantera rosa*, *Mañequita de lujo*, *La fiesta inolvidable*, *Victor*, *Victoria* (no la considero un musical).
- De Walter Lang: *Niñera último modelo*, *Más barato por docena*.
- De Alexander Hall: *El difunto protesta*, *Luisa*.
- De Woody Allen: *Dos extraños amantes*, *Manhattan*, *Broadway Danny Rose*, *Zelig*, *Días de radio*.

Además, *Un pacto con el diablo* de William Dieterle, *La cena de los acusados* de W. S. Van Dyke, *La porfiada Irene*, de Gregory La Cava, *El huevo y yo* de Chester Erskine, *Sucedió en la 5ª avenida* de Roy del Ruth, *Harvey* de Henry Koster, *Sortilegio de amor* de Richard Quine, *Caprice* de Frank Tashlin, *Problemas de alcoba* de Michael Gordon, *Dr. Insólito* de Stanley Kubrick, *Uno más no importa* de Norman Taurog, *Lecho nupcial* de Irving Reiss, *Ahí vienen los rusos* de Norman Jewison, *Sueños de un seductor* de Herbert Ross, *Mash* de Robert Altman, *Locuras en el Oeste* y *El joven Frankenstein* de Mel Brooks, *Todos rieron* y *¿Qué pasa, doctor?* de Peter Bogdanovich (opino lo mismo que Flavia sobre *La adorable revoltosa*, para nada comparto la unánime opinión de todos ustedes), *Después de hora* de Martin Scorsese, *Casino Royal* de varios directores, *Cliente muerto no paga* de Carl Reiner, *Extraña pareja* de Gene Saks, *Cuando Harry conoció a Sally* de Rob Reiner.

Del cine inglés, del cual creo que no gustan demasiado, cómo dejar de recordar *Los 8 sentenciados* de Robert Hamner, *Su primer millón* de Charles Crichton, *El hombre del traje blanco* y *El quinteto de la muerte* de Alexander Mackendrick, *Nube de verano* de Henry Cornelius, *La importancia de llamarse Ernesto* de Anthony Asquith, *¿Es papá el amo?* de David Lean, *The Knack* de Richard Lester, *Modesty Blaise* de Joseph Losey y *La danza de los vampiros* de Roman Polanski.

Mejor para ustedes, si es que la carta no va a parar a la basura directamente, que no haya podido hacer un repaso del cine francés, del italiano y comedias de otros orígenes. No creo que todo lo que mencioné tenga exactamente el mismo valor pero hay razones que el corazón tiene...

Espero seguir leyendo por mucho tiempo *El Amante*.

Rodolfo Velázquez, Rosario

¡Viva la comedia!

Cuando, en forma tan confusa como entusiasta, el sector alegre de la revista decidió encarar la comedia como tema central, se planteó el problema de las definiciones en un asunto tan amorfo. Antes que llegar a un consenso cuya característica sería la de incomodar a todos por igual, se decidió que cada uno entienda por comedia lo que venía entendiendo por las suyas hasta el momento y que esa diversidad hable por sí misma. De la heterogeneidad de enfoques y criterios quizás el lector saque alguna luz: las cartas están sobre la mesa. Esta decisión nos llevó, en primer lugar, a evitar el uso de la palabra dossier, que sugiere una unidad de criterios nunca más engañosa.

Una propuesta de caracterización, celebración y defensa —en sólo tres páginas, una verdadera ganga— abre nuestro no dossier.

Luego, Flavia explica su amor por el género, curiosamente hablando de la muerte (un médico a la derecha, por favor. Preferentemente que se ocupe de la azotea). Alejandro Ricagno, descartando que muchos de nosotros sólo tomamos en consideración al cine americano, se tomó

el trabajo de analizar los mecanismos de la risa en un par de países europeos. Sectario y burlón, el que suscribe inventa luego unas películas en una nota que parece dar la razón a las suposiciones de Ricagno. En la página siguiente, Quintín se toma a pecho su papel de contrera: descrea de las comedias, de las celebraciones, del cine, de la humanidad y de que el universo en general sea un lugar habitable (un médico a la izquierda, por favor. Misma especialidad).

Infaltables, finalmente, las votaciones: por una vez redactores de El Amante y sus lectores coinciden y consagran a Una Eva y dos Adanes como la comedia favorita. Les damos por una vez a los lectores la última palabra: publicamos, con mucho agrado de nuestra parte, algunas de las muchas reseñas que nos llegaron.

No debe haber muchas revistas en el mundo que hayan publicado un estudio de la comedia con estas características. Una posibilidad es Psychopathology Today, pero no estoy seguro. De cualquier manera, que lo disfruten. Un médico, por favor.

Gustavo Noriega



La felicidad es una comedia calentita

De cómo la comedia se relaciona con la felicidad y ésta se expresa de diferentes maneras.

por Gustavo Noriega

Como Platero, la comedia es pequeña, peluda, suave. Tan blanda por fuera que se diría de algodón. Pero por dentro tiene tantas y tan contradictorias cosas que cualquier acercamiento es parcial y arbitrario. Por lo tanto, la nota que continúa es parcial y arbitraria.

Definición. El primer problema cuando uno se pone a hablar de comedias es determinar de qué cuernos se está hablando. ¿Las películas cómicas como *Bananas* son comedias? ¿Las películas trágicas pero con chistes como *Crímenes y pecados* son comedias? ¿*La decisión de Sofie* es una comedia? Voy a tratar de definir qué es lo que caracteriza al género y luego analizaré algunos casos fronterizos.

Mi definición es la siguiente:

Pertenece a la comedia aquellos films que intentan aumentar el coeficiente de felicidad universal a través de la felicidad misma.

No se vayan, esperen que les explico. *Los imperdonables* —que, como todo el mundo sabe, no es una comedia— provocó felicidad en el mundo, pero es la felicidad que genera la inteligencia; es una felicidad, digamos, indirecta. No sucede nada en la película que nos haga sentir mejor. Ninguno de los hechos que relata son placenteros. Su tono sombrío y trágico puede hacernos más felices pero sólo en tanto nos abstraemos del relato y pensamos en sus implicancias o en la ejecución magistral del mismo (a otros *El sacrificio*, de Tarkovski, les provoca lo mismo pero esto se compensa por la desesperación que nos provoca a Quintín y a mí; el coeficiente de felicidad universal queda igual).

La comedia, en cambio, persigue, a través de los hechos que relata —que lo consiga o no, eso ya es otro cantar—, que nos sintamos bien. Por los hechos mismos, por el resultado de la acción de los personajes y no por la mayor o menor brillantez de la puesta. La comedia es, en este sentido, un género contenidista. Es claro que la diferente inteligencia de sus responsables causará placeres dispares

pero un hecho es irreductible: lo que sucede en la pantalla, debe —debería— poner más contento al público. Una comedia está lograda cuando el espectador sale más contento que cuando entró. Hay distintos caminos: resolución de conflictos, superación de adversidades, clima amable y de sana camaradería, mirada afectuosa a los personajes, nostalgia. Las distintas cinematografías eligieron transmitir felicidad a través de diversas formas.

Formas de la felicidad. La comedia americana, por ejemplo, desde las más sofisticadas hasta las más bastardas, juega a provocar en el espectador el alivio de una situación resuelta. En una comedia romántica, el alivio está dado por el encuentro de los amantes. Uno sabe —desde la primera mirada de los tórtolos— que son el uno para el otro. Ellos no lo saben, o lo resisten o se encuentran con obstáculos o, en un caso extremo (*Sintonía de amor*), ni siquiera se conocen. Los ejemplos son muchos; piénsese en una comedia americana y búsquese el conflicto que se resuelve favorablemente. El paroxismo de la resolución de inconvenientes es, curiosamente, una película de Woody Allen, *Hannah y sus hermanas*, donde el propio Woody no sólo deja de estar obsesionado por la muerte —provocando las iras de Flavia— sino que supera un problema de esterilidad dejando embarazada a Dianne Wiest. Puede pensarse que esta particularidad caracteriza a casi todo el cine narrativo pero la comedia americana se distingue en su *necesidad* de resolución. En los policiales negros el detective es sacado de la comodidad de su oficina adonde vuelve luego de reestablecido el equilibrio. Pero el retorno no necesariamente es feliz. Véase, por ejemplo, *Barrio chino* y la vuelta de Jake Gittes a su reducto. La otra forma de brindar felicidad al espectador es más sutil y difusa. A diferencia de la anterior, no presenta picos dramáticos, desequilibrios que deben ser corregidos. La felicidad es homogénea y atraviesa el relato impregnándolo. Quizá sus protagonistas no sean enteramente felices, pero la mirada que se les prodiga sí lo



es y, en todo caso, ellos mismos contemplarían esas imágenes, unos años después, con nuestro mismo placer. Los ejemplos son, casi invariablemente, europeos: *Besos robados* y *El hombre que amaba a las mujeres* de Truffaut, las bucólicas perplejidades de Tati, la nostalgia de *Amarcord*, de Fellini, y quizás el origen de todos estos encantadores frescos: *Un partie de campagne* de Jean Renoir. Para relativizar la identificación geográfica con estos modos de la felicidad, un ejemplo americano: ese maravilloso mosaico de amores neoyorquinos que es *Todos rieron* de Peter Bogdanovich.

Si bien esta felicidad es más tenue y menos enfática es, a la vez, más informe y por lo tanto menos propensa a conformar una estructura constante sobre la cual la incorporación de modificaciones puede generar nuevos significados. La comedia hollywoodense, por el contrario, con la repetida expectativa del *happy end*, ha posibilitado variantes como el falso alivio, la ambigüedad y la paradoja. A ver.

Falso alivio. En *Piso de soltero* de Billy Wilder, vivimos las desesperanzas de Jack Lemmon que, por un lado, renta su apartamento a amantes ilegales, entre ellos, su jefe (Fred MacMurray). Por el otro, se enamora de la ascensorista (Shirley MacLaine), casualmente la amante de su patrón. Tironeada entre el amor sincero de uno y el trato autoritario que le inflige el otro, la entonces bella Shirley rompe con su amante y termina jugando cartas con el noble y confundido Jack Lemmon. O sea, *happy end*. Es

un rato después de terminada la película, cuando el alivio que nos provoca esa decisión se desvanece, que comprendemos que el personaje de Shirley MacLaine nunca lo quiso a Lemmon. Nunca le dijo “te quiero” ni se lo dirá. Y si se lo dice, tanto él —pobre empleado gris eternamente resfriado, nunca amado como se merece— como nosotros, sabremos que no es verdad. Wilder juega con la previsibilidad del final feliz para darle una vuelta de tuerca: no todo final feliz es *feliz*. La felicidad está dada por un alivio que se evidencia como un falso alivio. ¿Es entonces *Piso de soltero* una falsa comedia? Problema para taxónomos.

Ambigüedad. La primera película de Nora Ephron, *Esta es mi vida*, señala el conflicto desde sus títulos. Es la historia de una *stand up comedian* separada (Julie Kavner) y de sus dos hijas. Sorpresivamente pasa del anonimato amateur al desarrollo de una profesión exitosa. El conflicto está dado entre el tiempo que le toma el desarrollo de esa carrera y sus deberes de madre sola. Tanto ella como la hija mayor (Samantha Mathis) se adueñan alternativamente del relato con su voz en off; del título impreso en la pantalla, *This Is My Life*, se tacha la palabra *My* y se la vuelve a escribir en forma manuscrita, presumiblemente por la joven. Es un duelo de perspectivas; tanto la madre como la hija buscan su espacio y dicen “ésta es *mi vida*”. Planteando un problema social real —el nuevo espacio ocupado por la mujer en conflicto con su rol tradicional— se hace difícil repetir el esquema del final feliz. Una solución de ese caso particular

dejaría una sensación incómoda: un *deus ex machina* que resuelve el problema a estas tres personas pero que lo deja irresuelto en general. La solución utilizada se acerca a la ambigüedad. Julie Kavner, luego de una crisis de afectos, junta a sus hijas en la cama frente al televisor —sede de los momentos más felices de la familia— y les dice “Ya nos vamos a arreglar”. Una solución bastante esquizofrénica considerando que el problema que se minimiza era el que daba sustento a la película. Pero así son las cosas en la vida real. Ya nos vamos a arreglar.

Paradoja. En forma absolutamente brillante, Preston Sturges en *Los viajes de Sullivan* hace lo inverso de lo que declara. El argumento gira en torno de John L. Sullivan, un director de Hollywood que cree que el tiempo de las comedias ha terminado y que es necesario hacer películas con un fuerte comentario social. A la observación, por parte de uno de sus productores, de que es difícil hablar sobre la pobreza para alguien que desconoce el sufrimiento, Sullivan reacciona de una manera extrema: se pone ropas de linyera y se larga a vagabundear entre los pobres. Como producto de sus desventuras, termina preso por un asesinato que no cometió en una granja cárcel que reproduce los métodos más salvajes del Sur de los EE.UU. Es en esa situación, condenado a cadena perpetua, que Sullivan conoce el valor reconfortante del cine. Junto a sus compañeros de prisión, asiste a una iglesia donde se proyectan dibujos de Mickey y Pluto. Sullivan observa desconcertado la reacción de sus compañeros, desternillándose de risa, y le pregunta a su amigo “¿Me estoy riendo?”. Una vez identificado como inocente, vuelve a Hollywood. Como sus aventuras entre los necesitados se hicieron famosas, ahora los productores consideran comercialmente viable dar rienda suelta a sus inquietudes sociales. Pero ahora, Sullivan decide rechazar la idea, habiendo aprendido que para alguna gente la comedia es el único momento de felicidad posible.

La escena en la que los presos llegan encadenados a la iglesia atravesando los pantanos es uno de los puntos más altos de la historia del cine. El pastor les pide a los feligreses —todos negros— tratar con respeto y conmiseración a los presos —“hermanos menos afortunados que nosotros”, según sus palabras—. Los miembros de la iglesia muestran una alegría que contrasta con la pesadumbre que se marca en los cuerpos encorvados de los condenados. Los reciben cantando un viejo spiritual, “Let My People Go”. Las desventuras del pueblo israelí cantadas por negros que viven en el Sur de EE.UU. recibiendo a presos encadenados: todo el sufrimiento de la humanidad en una película cuyo discurso defiende el escapismo de las comedias. La más bella paradoja jamás filmada.

Límites. Uno de los conflictos habituales es alrededor del punto que marca la frontera entre la comedia y el cine cómico. Las películas cómicas, se supone, nos hacen reír a carcajadas. ¿Es eso felicidad? No, probablemente sólo sea histeria. Les recuerdo que uno de los lugares en donde uno más se desternilla y aprende nuevos cuentos es en los velorios, residencia natural de la desesperación. ¿Somos más felices en los velorios? La respuesta es evidente pero es la misma si nos preguntamos si somos más felices luego de ver una película cómica: como hacer pis después de aguantar mucho rato, la carcajada es un placer volátil, instantáneo, casi animal.

El cine cómico toma generalmente como centro a un personaje ridículo que vive situaciones fuera de su control.



Obviamente, no le sucede nada placentero; por el contrario, a cada sucesión de padecimientos se renuevan impiadosamente las risas, como si estuviéramos todos señalándolo con el dedo al pobre idiota que resbaló con una cáscara de bananas y se dio un porrazo. El señor Bakshi, invitado de piedra a una estúpida fiesta hollywoodense en *La fiesta inolvidable*, es un ejemplo notorio y, si bien todos pudimos haber vivido la misma incertidumbre de vagabundear en una fiesta ajena, la identificación con el personaje es parcial. El protagonista de una película cómica siempre está en el lado hacia donde apunta nuestro índice, nunca comparte ese dedo, por más que en algún lugar sepamos que muy probablemente seamos tan ridículos como él. Esa mezcla de burla y piedad las diferencia de, por ejemplo, las películas de Robert Altman, donde los personajes ridículos son vistos por alguien que, definitivamente, no se ve así.

Curiosamente, el cine cómico está más emparentado con la segunda forma de felicidad cinematográfica que con la comedia tradicional americana. En su desestructuración argumental, en su carencia de situaciones a resolver, el cine cómico se parece a los mosaicos felices, probablemente diferenciándose a través de los matices. El joven enamorado de *Belle époque* no está muy alejado de Jerry Lewis, Peter Sellers o los primeros Woody Allen, criaturas torpes en un mundo inmanejable.

Final feliz. La presunción de la felicidad como trasfondo de toda comedia es algo que me permite defenderla en términos absolutos, más allá de los logros de una u otra. Argumentar a favor de la felicidad es casi innecesario. Nadie está obligado a ser feliz, ni siquiera a buscar la felicidad, pero nadie tampoco puede objetar esa búsqueda porque, para ser un poco tautológico, la felicidad es una de las pocas cosas que nos hace felices. La comedia es uno de los caminos y transitarlo es un derecho inalienable. La clasificación de una película como comedia o no según este parámetro tiene dos problemas. Uno es que, como todas las cosas, funciona hasta que deja de funcionar. No encontré ese fin de sendero pero dejo a mis compañeros y a los atentos lectores que desmientan con ejemplos mi propuesta. La otra es que, como toda manía clasificatoria, no sirve absolutamente para nada. Pero lo cierto es que pensándola y escribiendo, como en una comedia, me la pasé pipa. Muchas gracias por su amable atención. ■

El Club de Pusilánimes

por Flavia de la Fuente

¿La vida es una fiesta?

“Hay seres que se hallan condenados a saborear el veneno de las cosas, seres para quienes toda sorpresa es dolorosa y toda experiencia nueva una tortura.” E. M. Cioran

“Soy el que envidia a los que ya se han muerto.” Jorge Luis Borges

“El único conocimiento alcanzado por el hombre es que la vida no tiene sentido.” León Tolstói

“El tiempo en sí mismo no es ya más que otro nombre de la muerte.” C. S. Lewis

“El sufrimiento es permanente, oscuro y tenebroso, y posee el carácter de la infinitud.” William Wordsworth

“Las penas son como enfermedades; hay que aceptarlas: lo peor que puede hacerse es rebelarse contra ellas. Vienen como ataques, desencadenados por circunstancias externas. Y entonces se debe decir: ‘otra vez un ataque.’” Ludwig Wittgenstein

“Porque el secreto de la vida es el sufrimiento. Eso es lo que se oculta detrás de todo.” Oscar Wilde

“¿No te das cuenta de que nuestra vida pende de un hilo? ¿No ves que todo es sin sentido?... No moriré hoy, ni mañana ni pasado, pero algún día me tocará... Todos morirán, hasta mi hámster.” Woody Allen

Parece que la vida no es una fiesta. ¡Cuánto alivio produce leer textos que hablan del sufrimiento, de la muerte, esa maldita causa de todos nuestros pesares! Sí, alivio porque dejo de sentirme sola. ¡Qué traicionada me siento cuando algún autor abandona la queja y comprende que la vida es para disfrutarla mientras dure! Casi siempre creo que mienten, que están confabulados para que el mundo siga procreando despreocupadamente. O que se sobreestiman y fantasean que decir la verdad podría acarrear el fin del mundo. Traidores. La verdad es que yo sólo podría ser feliz si la muerte no existiera. (No es que quiera ser inmortal, lo que no quiero es morirme, ni que se muera nadie. No soporto la presencia cercana de la muerte. Ni siquiera en una tapa de revista.) Pero, lamentablemente, la parca existe. Y simplemente ocurre que todavía no lo tolero. No quiero ver morir a mis seres queridos. Tampoco quiero morirme yo. No es que quiera vivir, no me animo a morir. ¿Cómo se arregla este problema? ¿Lo entenderé alguna vez? No creo. Pero no pierdo la esperanza: tal vez un día alcance algún tipo de iluminación y deje de ser este despojo humano que se arrastra temeroso y tembloroso por la vida. La felicidad es un estado esencialmente efímero. Todo pusilánime desconfia del exceso de dicha. Es más, le produce una melancolía instantánea. Mientras disfruta no deja de ser consciente de que este presente bienestar tarde o temprano terminará y que lo único que le queda por delante sólo puede ser peor. La felicidad es —para el pusilánime— un recuerdo nostálgico en tiempo presente. “Estaba feliz, sólo que no sabía que estaba feliz”, se lamenta Woody Allen en *Hannah y sus hermanas*. Mientras aguardo sin demasiada ilusión que me invada algún tipo de lucidez, muchas veladas de terror me acechan. Hipocondrías y sensaciones escalofriantes son el programa habitual de unas cuantas noches a la semana. Lexotanil y

Xanax, psicoterapia, Bacis o Titas, charlas y mimos de Q., lecturas y películas protectoras son el kit imprescindible de Flavia, presidenta y cofundadora del Club de Pusilánimes.

El Club de Pusilánimes

Permite que, en este día, vayamos jubilosamente a nuestros asuntos; llévanos, fatigados, contentos y sin deshonor, a reposar en nuestros lechos, y otórganos, al fin de la jornada, el don del sueño. R. L. Stevenson

Este club lo creamos en San Clemente del Tuyú, allá por el año 87. Su cofundador es Lucio Schwarzberg, que para esa fecha juntaba suficientes honores para ser el vicepresidente. No sé en qué estará ahora. Han pasado 7 años, el Club ya no se reúne, pero yo sigo siendo absolutamente fiel a su filosofía. No he perdido un solo miedo. Incluso me he perfeccionado: he adquirido unos cuantos más. Casi todos los temores, angustias, terrores, que andan sueltos por ahí, flotando en el aire de cualquier reunión o situación (por más amable que sea), los asimilo sin ninguna dificultad. Son habilidades que uno tiene. Algunos acumulan valentía, otros cobardía.

¿Qué tipo de cine prefieren los miembros del Club?

Los optimistas son incapaces de entender lo que significa adorar lo imposible. Orson Welles

1) Me animaría a afirmar que la comedia es su género predilecto. ¿Por qué? Porque lo que menos desea cualquier miembro del Club es angustiarse: que se le congelen las manos, los pies y el corazón. ¿Qué hace después de semejante experiencia que lo deja paralizado? ¿Quién o qué lo contiene? Una comedia casi siempre garantiza la ausencia de esos siniestros riesgos. Uno se ríe y es feliz por un rato, si es buena; o se aburre, si es mala. La clave está en que el hastío no existe para los miembros del Club. ¿Cómo es posible aburrirse en un mundo tan lleno de amenazas constantes, tan aterrador? El tedio es un mal menor para los pusilánimes.

2) ¿Y qué pasa con los dramas? La condición sine qua non para que algún drama o tragedia esté en la videoteca de un pusilánime es que el miedo en cuestión ya la haya visto, por lo menos una vez. Es imprescindible conocer con precisión qué tipo de padecimiento produce. Si hace llorar (o sea, permite una descarga o alivio), ¡aceptado! Pero si, en cambio, su visión provoca dificultades respiratorias, mareos, oclusiones de garganta y no permite que se suelte ni siquiera una lagrimita que ayude a aplacar los pesares, ¡fuera! ¡Peligro! Esa película es una certera amenaza de una noche desasosogada, de un gélido insomnio, el peor enemigo de cualquier miembro del Club.



3) Una aclaración respecto de las comedias: las comedias que protegen de verdad son aquellas que, más que la carcajada histórica, producen un estado de felicidad, una ligera sonrisa. Mucha risa, muchos nervios. Como verán, tampoco la risa excesiva es del todo confiable.

Para mí, las películas más protectoras son los musicales, que cumplirían la vieja función de la canción de cuna o de la mágica cajita de música. Y, preferentemente, aquellas con los hermosos colores de Vincente Minnelli o Stanley Donen. Fred Astaire y Cyd Charisse, Fred Astaire y Audrey Hepburn,

Gene Kelly y Debbie Reynolds, Gene Kelly y Donald O'Connor bailando y cantando son por unos breves instantes la felicidad.

4) Otra aclaración respecto de las comedias: están absolutamente prohibidas las comedias negras aunque sean joyas del cine como *Arsénico y encaje antiguo* o *Quién mató a Harry* o *La guerra de los Roses*. Lo macabro, aunque sea desopilante, es digno de respeto (terror). También está contraindicado el uso excesivo de la palabra "negro" o "muerto".

5) Los títulos de las películas son decisivos. Por las razones



lingüísticas ya explicadas, pueden pasar años hasta que un pusilánime se decida a ver grandes películas como *Alma negra*, *La invasión de los muertos vivientes*, *La venganza del muerto*, *Muerte en Venecia*, *Narciso negro*, *Cazador blanco, corazón negro*, *Cada ocaso yo muero* o *Bésame mortalmente*. En cambio, suelen ocurrir catástrofes, como ir alegremente desprevenido el día del estreno a ver *La fuerza del cariño* o *Love Story*.

6) Ninguna novedad es aceptada con tranquilidad por un pusilánime que se precie. Más vale malo conocido que bueno por conocer. Lo desconocido sólo está permitido a pleno día, cuando todavía hay muchas horas por delante para reparar los daños causados por una desmedida osadía.

7) El suspenso es una de las más tremendas amenazas. Nunca una película de suspenso formaría parte de la temerosa miedoteca ya que implica ansiedad, taquicardia, sudor frío. Toda película que produzca fuertes descargas de adrenalina está contraindicada para esta colección.

Conclusión: la vida del cinéfilo pusilánime no es nada sencilla. Son pocas, poquísimas, las películas que puede ver sin temblar. Es más, creo que es imposible ser cinéfilo si se es miembro del club. Pero no todo lo que proviene del pánico es totalmente malo: mi cobardía me ha salvado del vicio de la cinefilia.

Las películas protectoras

Luego de una ardua investigación, llegué a la conclusión de que no existe un criterio universal para la elección de

películas protectoras. Cada uno se protege con lo que puede y las razones están en lo más profundo de cada ser. Si quiere entender por qué se protege con X películas, vaya al psicoanalista. A modo de ejemplo, pongo mi lista y la de mi marido Q., que, aunque socios del mismo club, necesitamos de dos televisores y dos videocaseteras que nos ayudaron a sobrevivir las cuatro mil ciento noventa y siete noches que ya pasamos felizmente juntos.

Las películas que protegen a Q.

El padrino / Las películas de John Ford / Todas las de Ozu / *Casablanca* / Toda película que provenga de Raymond Chandler / Todas las películas de aventuras / Ninguna comedia.

Las películas que me protegen a mí, a veces

Casi todas las comedias, sobre todo las musicales / Casi todas las películas de amor / Algunos melos, pero si y sólo si ya los vi alguna vez (*Sublime obsesión*, *Imitation of Life*, *La mentira candente*, por ejemplo) / Algunos westerns (es indispensable que haya mujeres o que actúen John Wayne o Jimmy Stewart) / Ninguna de terror / Ningún policial / Ninguna de gangsters ni mafias / Ninguna *Enfermedad de la semana* / Ninguna de Fassbinder / Ninguna de Scorsese / Todas las de Preston Sturges, Eric Rohmer, Yasujiro Ozu, John Ford / Casi todas las de Jean Renoir, en especial *Une partie de campagne* / *Alicia en las ciudades* de Wim Wenders.

PD: En este emotivo acto, Q., quedás expulsado del Club. Ningún auténtico pusilánime se protegería con *El padrino* ni con las películas basadas en los policiales de Chandler. ■



¿No pensó en tener una
buena protección médica?



MEDIPLAN
Protección Médica Para Todos

Av. Corrientes 2811 - Capital - Tel: 961-8188

Agencia Centro: Av. Córdoba 1344 Tel.: 49-0772 - Agencia Belgrano: C. de la Paz 2476 "A" Capital - Tel: 781-5882

Agencia Caballito: Av. Rivadavia 5429 Capital - Tel.: 902-5996 / 2136 - Agencia Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar - Tel: 661-1477

Agencia Ballester: Córdoba 25 - Tel.: 768-0946 - Rosario: Maipú 926 Rosario - Santa Fe - Tel: 24-6666

Visa a la risa

Sí, tal vez sea cierto: la comedia por excelencia es la americana. Pero el cine europeo también tiene su modo de reír. Aquí, entonces, un paseo por dos modalidades transoceánicas: la francesa y la italiana.

por Alejandro Ricagno

L'amour, l'humour y la galantería gala. Los franceses se destacan por la abundancia de comedias de alcoba. No es el prototipo americano de la comedia romántica, sino la comedia galante: conquistas y cuernos civilizados en toda era y lugar. Esta situación de engaños y amantes es básicamente una situación de vodevil. Los principios de la comedia francesa están a un paso de la Comédie Française, con clichés y actores salidos directamente del teatro. Es en general un paseo por alcobas y dormitorios. Entre los 30 y los 40 la farsa histórica es el pasaporte ideal para este tipo de situaciones. Obra indiscutida: *La kermesse heroica* de Jacques Feyder, en la que todas las mujeres de un pueblo de Flandes se entregan gustosamente a los invasores españoles mientras los hombres, temerosos de ser ejecutados, se refugian en sus casas. Allí estaría la raíz de una cierta tendencia del humor francés: crítica de las costumbres, gozosa celebración de infidelidades, variante satírica del cine histórico. Siempre alrededor de *l'amour*, este tipo de films aspira más a la sonrisa amable que a la carcajada. *La regla del juego* de Renoir, si bien no podría clasificarse como una comedia por su brusco viraje trágico final, es un ejemplo de crítica social amorosa y de estudio de caracteres. Un humor que no apela al gag visual o al efecto cómico, ni recurre al enredo lingüístico como la variante americana. Su burla amable se basa en el comportamiento de los personajes más que en situaciones disparatadas con gags de eficaz remate. Posee, en cambio, cierto hábito poético con propensión a lo teatral. Este costumbrismo suele desarrollarse tanto en el ambiente burgués como en los suburbios y la vida del París de las *cocottes*, o en los barrios proletarios, como en algunos Clair o *French Can Can* de Renoir, sin olvidar los paseos por la *province*, vertiente de un humor bucólico cuyo ejemplo máximo desarrollaría con otras características el primer Tati.

Le grand Hulot. Jaques Tati es un nombre único y diferente dentro de la comedia francesa. Cambia el tipo de humor y su ámbito. Basado en el gag visual y sonoro, refleja evidentes deudas con el cine mudo. En la primera etapa, la mirada tierna de su personaje recoge escenas de la vida de provincia y sus risueños arquetipos (*Día de fiesta* y *Las vacaciones de Monsieur Hulot*). La acción se traslada de la ciudad al campo, del ámbito cerrado al espacio abierto, de la alcoba al hotel de vacaciones, del salón burgués a la plaza de pueblito rural. Más tarde, Tati inserta a su Hulot en la ciudad moderna, lo que le permite desarrollar una mirada crítica (*Mi tío*, *Playtime* y *Hulot al volante*). Tal vez Tati sea el único gran creador de la comedia francesa en su condición de actor y director, comparable a un Keaton o a un Jerry

Lewis. Su estilo risueño y melancólico no ha vuelto a repetirse en el cine galo, aunque en menor medida comparte algunos puntos con el Pierre Etaix de *El suspirante* o *Basta la salud*. Ambos, aun con sus diferencias, se alejan de la comedia galante para acercarse al cine cómico puro. Paradójicamente, constituyen la forma más claramente cinematográfica de la comedia francesa con sus apuntes costumbristas y su poesía nostálgica.

Un humor sin escuela. No existe en Francia una escuela de comedia definida con sus diversas variantes como la desarrollada por los americanos. El género frecuentado por autores como Clair y Renoir, y hasta Pagnol, deriva durante los 60 y 70 en artesanos de la comedia liviana como Robert, de Broca, Zidi o Molinaro. Algunos obtienen algún título memorable. ¿Quién no recuerda la ternura de *Rey por inconveniencia* de Philippe de Broca o al dormilón Noiret en la excelente *Buenas noches, Alejandro* de Yves Robert? Pero son films aislados dentro de mucha producción olvidable. La mayoría sólo *aggiorna* las historias de alcoba burguesas con los rostros de Noiret y la Girardot. Molinaro impone la presencia de Jean Rochefort antes de la peluquera de Leconte en *Un elefante con una trompa enorme* (víctima de la remake americana *Una chica al rojo vivo*). Pequeñas comedias de living.

Nouvelle comédie. Algunos miembros de *El Amante* comparten esta idea: Jean-Luc Godard es el más grande innovador del humor en el cine francés. ¿No podrían clasificarse como comedias *Una mujer es una mujer*, *Pierrot le Fou*, *La chinoise*, en sus variantes musical, amorosa y política respectivamente? ¿No es *Los carabineros* la más ácida sátira sobre la guerra? El amor por el juego, la cita, la parodia. Nadie como Godard ha explorado y explotado los juegos del lenguaje a un nivel tan subversivo como el de los diálogos de los Marx en el cine americano. Godard es un ensayista de la comedia. Atomizador de sus estructuras, muestra a la comedia en crudo.

El joven Truffaut, en su vertiente romántica, con la serie del Doinel adolescente es el más celebratorio de los comediógrafos amorosos.

En sus *Cuentos morales* y más aun en la serie de *Comedias y proverbios*, Rohmer ofrece su amable visión humorística de cierta *intelligentsia* snob francesa. Reinventa la comedia romántica en versión filosófica. Para la nouvelle vague amor y humor van de la mano; pero antes, después y durante, se lo analiza y charla como en un film de Rohmer, se lo grita como en uno de Godard, o se lo celebra como en Truffaut.

Señores comediantes. A falta de una escuela *autoral* de comedia, existen las comedias *de actores*. Fernandel en los

50, las payasadas malhumoradas de Louis de Funès en los 70, Pierre Richard, solo, distraído y con un zapato negro en los 70, y Pierre Richard con dos zapatos y acompañado por Depardieu en los 80. Es la vertiente blanca de la comedia familiar, que se da en cualquier lugar del planeta. Humor exportable, a veces sin más vuelo que el de la eficacia y simpatía de los intérpretes. (Sobre todo Depardieu-Richard en *Los compadres*, y este último en *El juguete*, que, al igual que *El alto rubio...*, tuvo su mala remake americana.)

Blier, el oscuro. Bertrand Blier es el único autor original de comedia negra en versión franchuta. Su humor subversivo, no apto para mojigatos de ningún sector, está no obstante teñido de ternura, de historias tristes y desopilantes, con geniales toques de absurdo que lo salvan de lo trágico. Es quien consagra a Depardieu como comediante en memorable dúo con Patrick Dewaere en *Las cosas por su nombre* y *Preparen los pañuelos*, y con Michel Blanc en la demoledora *Vestido de fiesta*. Blier se interesa sobre todo por las búsquedas narrativas del género, por conseguir el equilibrio entre lo cómico y lo dramático, gran burlador de toda convención social, heredero de Buñuel y Ferreri. Tal vez sea el último gran comediógrafo anarquista. Patrice Leconte es su hijo light.

Amici miei: la comedia alla italiana. La comedia a la italiana es, junto al neorrealismo, una de las creaciones más identificables e inimitables de toda su cinematografía. Todos los temas del cine italiano se encuentran en sus comedias: la crítica política y social, la guerra, el fascismo, el comunismo, la descripción de la *famiglia*, los cambios sociales, las relaciones Norte-Sur, el sexo. Su apogeo se da sobre todo entre los 50 y hasta mediados de los 70, con directores como Monicelli, Risi, Magni, De Sica, el Fellini de *Luces de varieté*, *El jeque blanco* o *Amarcord*, Lattuada, Zampa; con los guionistas Age y Scarpelli, e indudablemente con eficaces comediantes como Totó, Sordi, Gassman, Tognazzi, Giannini, Manfredi y Mastroianni. Es un humor que en sus mejores momentos se acerca a la pura acidez de la sátira social, y en los peores a una gozosa chabacanería. Obras maestras como los dos *Brancaleone* de Gassman-Monicelli o las desventuras de los ladrones rotosos de *Los desconocidos de siempre* (Monicelli) alternan con piezas francamente menores. Reconocibles no por la fineza de su humor sino por el trazo grueso y la tendencia al grotesco y la escatología. Estas comedias se burlan de la Iglesia, el ejército y sus herencias fascistas, la hipocresía acomodaticia de los partidos políticos, pero su obsesión principal es el sexo. Obsesión masculina de sus héroes, que, como adolescentes en plena pubertad, son eternos perseguidores de féminas voluptuosas y exuberantes. Infantiles y fanfarrones, fáciles declamadores de grandes proclamas políticas, se revelan siempre como pusilánimes y cobardes. Son los chantas simpáticos, latinos ostentosos de su fogosidad. Sus escenarios están en las calles, las plazas, los cafés, los sindicatos, las fábricas, los parties, los varietés baratos. Dino Risi ha retratado este tipo de personajes en algunos films que van de la comicidad más pura a un trasfondo amargo (Sordi como ex partisano de dudosa heroicidad en *Una vida difícil*, o el Gassman latin lover ganador y sin embargo un pobre diablo de *Il sorpasso*). La impostura y la fanfarronada de estos prototipos son el centro de la burla mientras el fantasma de la farsa trágica del fascismo sobrevuela en más de un título (*La marcha sobre Roma*, *Queremos los coroneles*, de Monicelli). La comedia italiana resulta de una inversión del sombrío mundo del neorrealismo. Es la comedia de los sobrevivientes de la guerra. Se ríe —trágicamente a veces— de las herencias de un pasado feroz, de la propia inmadurez

que su grotesco revela.

Sexo loco, política ídem. Los dos polos de la comedia italiana son el sexo y la política. El humor político adquiere en Monicelli, Magni y —en menor medida— Risi un matiz de izquierda, que no escatima burlas al desempeño no sólo de la derecha, sino de la misma *sinistra*, más específicamente del antiguo PCI. Bromas sobre la dirigencia alternan con retratos caricaturescos de los militantes. Gregoretti, con el episodio de *Rogopag* y *Omicron*, se erige como el único autor de algo que podría clasificarse como “comedia marxista”. En otro registro, hasta Pasolini se vale de las estructuras de la picaresca alegórica para saldar cuentas con el Partido en la inolvidable y extraña *Pajarracos y pajaritos*, en la que utiliza a Totó, uno de los más populares cómicos italianos. Lina Wertmüller satiriza el machismo herido en el honor de militantes y sindicalistas con el rostro de Giannini en *Mimí metalúrgico* y en *Insólito destino*. Tognazzi escucha gritar “¡Cornudo!” por los altoparlantes de la fábrica en *Romance popular* (Monicelli). Política y sexo se mezclan como la salsa de unos spaghetti condimentados en la variante de la comedia erótica que va del humor grueso pero infantil de *Sexo loco* o *Veo desnudo* (Risi) de los 70 hasta el erotismo cuasi-porno de los culos a lo Tinto Brass en los 80 (*Miranda*, *Paprika*). Pasolini alguna vez se autoculpó de que su *Decamerone* diera lugar a un serialismo degradante de directores mediocres que después convirtieron aquel erotismo liberador en basura complaciente.

Un nombre aparte es el de Marco Ferreri, autor de tragedias bufas. Su ferocidad escapa a todo lo conocido en cuanto a comedia negra se refiere. Resume mucho de las obsesiones temáticas de la comedia italiana pero las recarga aun más. No utiliza la sátira como mero exorcismo. Provoca o congela la risa trágica y nihilista. Títulos como *La reina y su zángano* y esa descomunal obra incomprendida que es *La gran comilona*, bastarían para ubicarlo en un lugar de maestro absoluto.

Addio e buona notte. Producido el agotamiento de la fórmula a fines de los 70, con alguna excepción como *Los nuevos monstruos* (Risi, Monicelli, Scola), algunos capocómicos (Sordi, Manfredi) prueban suerte en la dirección con resultados dispares. Gassman, Mastroianni, Giannini, Sordi optan por papeles dramáticos. El humor de la época de oro languidece. Aparece entonces un pequeño grupo de actores-directores como Maurizio Nichetti, Nanni Moretti, Roberto Benigni y Massimo Troisi, que desarrollan diversas variantes de un humor más poético. Benigni, por ejemplo, crea un personaje payasesco e ingenuo del todo diferente de los personajes típicos antes señalados. El humor de Benigni es el de un payaso lunar (Fellini supo verlo). Introduce además (como Troisi) un humorismo del habla: crea un lenguaje propio lleno de medias palabras sumidas en una verborragia absoluta. *Il piccolo diavolo* es su obra más acabada. El y Troisi dirigen e interpretan *Non piu resta que piangere*, desopilante viaje por la Italia del Renacimiento. La muerte de Troisi (acaecida el mes pasado) interrumpió una carrera prometidora de actuación y dirección diferente dentro de la comedia italiana. El personaje tímido y balbuceante que lució en la memorable *Recomencemos de tres* (que él dirigió) fue también un compañero insustituible de Mastroianni en *Splendor* y *Qué hora es* de Scola. Con Troisi muerto, Benigni paseando por el cine de Jarmusch y Moretti cada vez más serio, ¿quién renovará la inigualable risa itálica? ¿Será éste el entierro de la comedia italiana, como aquel del cómico despedido por Sordi en el capítulo final de *Los nuevos monstruos*? Speriamo che no, amici miei. ■

Los mejores momentos

A continuación, algunos de los más grandes momentos de la historia de la comedia. Algunos son graciosos, otros no. Algunos son declaraciones de principios que abarcan el argumento entero de la película; otros, chistes sueltos que harían reír en cualquier situación. Algunos de los chistes son frases brillantes, otros son imágenes inolvidables. Todos provienen de las personas más inteligentes que han pasado por el cine y han jerarquizado el género.

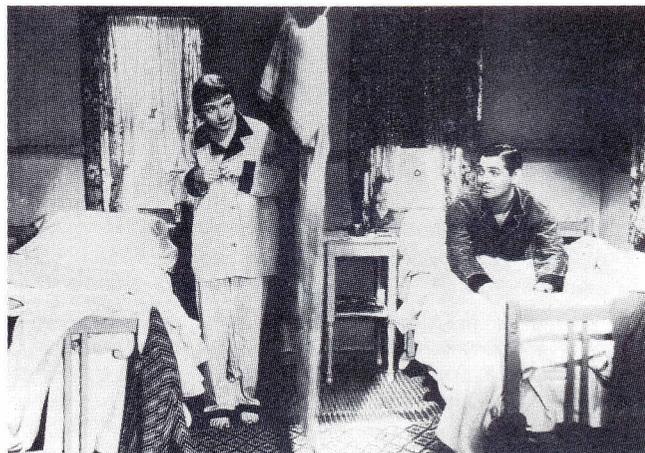
por Gustavo Noriega

1934, EE.UU. *Lo que sucedió aquella noche (It Happened One Night, F. Capra)*

Peter Warne (Clark Gable) es un periodista que viaja junto a Ellie Andrew (Claudette Colbert), la hija rebelde de un millonario. La noche que deben pernoctar juntos Warne separa ambas camas con una cortina hecha con frazadas.

Warne: Una noche de descanso te hará mucho bien. Además, no tienes de qué preocuparte: los muros de Jericó te protegerán del lobo feroz.

Al final de la película suenan las trompetas de Jericó.



1941, EE.UU. *Los viajes de Sullivan (Sullivan's Travels, P. Sturges)*

John L. Sullivan (Joel McCrea) es un director de comedias de Hollywood. Pero piensa que sus películas deberían tener mensaje social y no ser un mero entretenimiento. Su productor le sugiere un musical (*Hormigas en tu planta de 1941*) y Sullivan estalla.

Sullivan: ¿Cómo puedes hablar de musicales en un momento como éste, cuando el mundo se está suicidando, con cadáveres apilados en las calles, con la muerte escupiéndote en cada esquina, con gente apelotonada como ovejas...?

Productor: Bueno, quizá quieran olvidar todo eso...

Luego decide vestirse como un pobre y vivir un tiempo entre ellos. Discute con su mayordomo.

Mayordomo: Verá, señor, los ricos y los teóricos, que habitualmente son ricos, piensan en la pobreza en negativo, como carencia de riqueza, así como la enfermedad puede ser llamada carencia de salud. Pero no es así, señor. La pobreza no es la falta de nada sino una plaga positiva, virulenta en sí misma, contagiosa como el cólera, siendo la inmundicia, la criminalidad, el vicio y la desesperación sólo algunos de sus síntomas. Es algo de lo que hay que alejarse, incluso cuando se pretenda estudiarla.

Sullivan, en prisión, comprende el valor de la risa. Cuando vuelve a Hollywood, los productores, aprovechando la publicidad de sus aventuras, le ofrecen filmar una película con tono social. El director rechaza la propuesta.

Sullivan: Todavía hay mucho que hacer para que la gente ría. ¿Sabían que eso es lo único que algunos tienen? No es mucho, pero es mejor que nada en esta vida absurda.



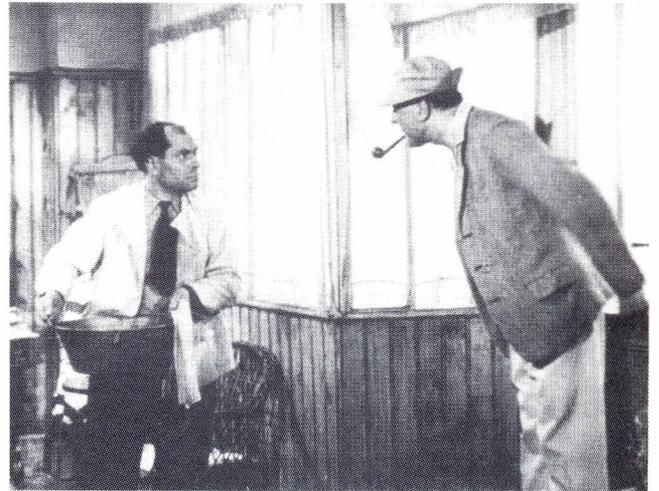
1942, EE.UU. *Ser o no ser (To Be or Not to Be)*, E. Lubitsch)

El coronel Erhardt (Sig Rumann) es un nazi bruto y torpe que responde al sobrenombre de "Campo de concentración". Cada vez que mete la pata trata de volcar la culpa sobre su ayudante Schultz. Lo mira furioso y grita ¡Schultz!, aun cuando el pobre no haya abierto la boca. Hacia el final de la película Erhardt va a ver a la actriz polaca María Tura (Carole Lombard) sospechando que es una espía. María simula, con un actor de su compañía, que es la amante de Hitler y que la intromisión del coronel ha revelado una intimidad del Führer. María y el actor que personifica a Hitler se van de la casa dejando solo al inconsolable Erhardt. Se ve la puerta de la habitación y luego de unos segundos se escucha el disparo con que el coronel se suicida. Unos instantes después, la voz del suicidado que grita por última vez: ¡Schultz!



1951, Francia. *Las vacaciones del señor Hulot (Les vacances de Monsieur Hulot)*, J. Tati)

Una sala de recreación en un hotel veraniego. Todos juegan a las cartas excepto el señor Hulot, que juega al ping pong. El ruido de los pelotazos es la mar de molesto. Cada tanto, Hulot tiene que ir a buscar la pelotita entre las mesas. En una ocasión, la pelotita queda abajo de una silla de ruedas cuyo ocupante está muy concentrado en su juego. Hulot mueve la silla para recuperar la pelotita en el momento en que el inválido se descarta. Pero al ser girado por Hulot se descarta en la mesa de al lado. Hulot recoge la pelotita y pone al inválido en su posición original sin que éste se dé cuenta de nada. Vuelve a jugar ping pong; al inválido le reclaman airadamente que se descarte mientras que en la mesa de al lado le protestan a un jugador por tener una carta de más. Las discusiones suben de tono mientras, de fondo, se escucha el ruido de la pelotita de ping pong del inocente señor Hulot.



1956. EE.UU. *La bomba del rock'n' roll (The Girl Can't Help It)*, F. Tashlin)

Las botellas de leche y Jayne Mansfield.



1959, EE.UU. *Una Eva y dos Adanes* (*Some Like It Hot*, B. Wilder)

Jack Lemmon (*sacándose la peluca*): No soy una mujer.
Joe Brown (*con una sonrisa inalterable*): Bueno, nadie es perfecto.



1960, Italia. *Il sorpasso* (D. Risi)

Bruno (Vittorio Gassman), un italiano simpático, fanfarrón y chanta, baila apretado con la mujer de un cliente. El marido está muy entusiasmado en la sobremesa y no los mira. Bruno aprovecha y extrema sus caricias. La mujer —voluptuosa, exuberante— no se queda atrás. En un momento algo ocurre fuera de campo, presumiblemente a la altura de las respectivas pelvis. La mujer se estremece y exclama “¡Oh, la la!”. Bruno sonríe canchero y responde: “Modestamente”.

1967, Italia. *Brancaleone en las cruzadas* (M. Monicelli)

Edad Media. Brancaleone (Gassman otra vez) va transportando, junto a otros compañeros, una canoa. De pronto se desata una batalla; Brancaleone se desmaya y la canoa se le cae encima. Cuando despierta, varias horas después, encuentra todo el territorio cubierto de cadáveres; no se ve una sola persona viva. Grita ampuloso: “Muerte, ¿por qué eres tan injusta? Te has llevado a todos mis compañeros y me has dejado a mí. ¡Ven y llévame, oh Muerte!”. Aparece la Parca con su túnica negra y la guadaña y le dice con voz cavernosa: “¿Llamabas?”. Brancaleone pone cara de niño sorprendido en una travesura y dice: “¿Quién, yo?”.

1974, Italia. *Amarcord* (F. Fellini)

Un loco subido a un árbol gritando sin esperanza: ¡Voglio una donna!



1986, EE.UU. *Hannah y sus hermanas* (W. Allen)

Woody Allen es director de un programa cómico de televisión. Quieren impedir que uno de los sketches salga al aire por obsceno. Diálogo entre Woody y el productor:

Woody: ¿Por qué es obsceno el sketch?

Productor: Abuso de menores es un tema delicado.

Woody: Medio país lo hace.

Productor: Pero tú das nombres.

Woody: No damos nombres, sólo decimos "El Papa".

Woody descubre que no tiene cáncer de cerebro. Eso le provoca una intensa angustia existencial al comprobar qué débiles son los hilos que sostienen nuestras vidas. Woody se pregunta desesperadamente por la existencia de Dios. Diálogo con los padres:

Madre: Por supuesto que hay un Dios, idiota.

Woody: Si hay un Dios, ¿por qué existe el mal en el mundo? Para ponerlo en términos simples: ¿por qué existe el nazismo?

Madre (duda y se dirige al padre): Dile, Max.

Padre: No sé por qué existieron los nazis. Ni siquiera sé cómo funciona el abrelatas.

Woody le cuenta a Dianne Wiest cómo superó su crisis existencial.

Woody: Un día, hace un mes, toqué fondo. No quería vivir en un Universo sin Dios. Tenía un rifle. Lo creas o no, lo cargué y me lo puse en la cabeza. Pensé: "voy a matarme". Pero luego, "¿y si estoy equivocado? ¿Y si hay Dios?". Después de todo nadie lo sabe con seguridad. Pero "quizá" no era suficiente para mí. Quería certezas. Recuerdo claramente el sonido del reloj. Estaba allí congelado con un arma en la cabeza, dudando si tirar o no. De pronto el rifle se disparó solo. Estaba tan tenso que el dedo se deslizó en el gatillo. Pero transpiraba tanto que el caño resbaló de mi frente y el disparo no me alcanzó. Los vecinos golpeaban la puerta, era un verdadero escándalo. Corrí hacia la puerta sin saber qué decir, estaba avergonzado. Mi mente corría a mil por hora. Sólo sabía que tenía que salir de la casa y respirar aire fresco. Recuerdo claramente que caminé y caminé. Todo me parecía violento e irreal. Anduve durante horas. Me dolían los pies, me estallaba la cabeza. Debía sentarme. Me metí en un cine. Necesitaba un momento para pensar y apelar a la lógica, volver a poner el mundo en una perspectiva racional [se empiezan a ver imágenes delirantes de *Sopa de ganso* de los hermanos Marx]. Fui al superpullman y me senté. Era una película que había visto muchas veces desde que era chico y que siempre me gustó. El film comenzó a atraparme. Comencé a pensar: "¿cómo siquiera pudiste pensar en matarte?". Veo a esos tipos en la pantalla y pienso: "¿qué pasa si lo peor es cierto? ¿Qué si no hay Dios y uno pasa sólo una vez y eso es todo? ¿No quieres ser igual parte de esa experiencia?". No es tan deprimente. Pensé que debería dejar de arruinar mi vida buscando respuestas que nunca encontraré. Disfrútala mientras dura. Y después, ¿quién sabe? Quizás haya algo, nadie lo sabe realmente. "Quizás" es una palabra muy delgada como para que tu vida cuelgue de ella pero de todas maneras es lo mejor que tenemos. Empecé a acomodarme en la butaca y a divertirme.

1989. EE.UU. *Cuando Harry conoció a Sally* (When Harry Met Sally..., R. Reiner)

Harry (Billy Crystal) y Sally (Meg Ryan), viejos amigos, conversan sobre la posibilidad de que una mujer logre engañar a un hombre fingiendo placer sexual. Harry, con cierta soberbia, lo niega terminantemente. De repente, Sally comienza a gemir, primero silenciosamente y luego en forma más y más ruidosa. Se muerde los labios, jadea, se toma la cabeza. Golpea la mesa con las manos mientras los jadeos se hacen más frecuentes y sonoros. Sally está teniendo un orgasmo. Harry la mira incrédulo y, a medida que el resto del restaurante mira en dirección a su mesa, avergonzado. Cuando Sally termina —termina—, se compone rápidamente, lo mira sonriendo y dice: "¿Lo ves?". En la mesa contigua el mozo le toma el pedido a una señora mayor que, aún con cara de asombro, le dice: "Quiero lo mismo que pidió esa mujer". ■

El autor quiere agradecer la participación de los siguientes guionistas, sin cuyo ingenio e inteligencia esta nota no podría haberse escrito: Frank Capra y Robert Riskin (*Lo que sucedió aquella noche*), Preston Sturges (*Los viajes de Sullivan*), Edwin Justus Mayer (*Ser o no ser*), Jacques Tati y Henri Marquet (*Las vacaciones del señor Hulot*), Frank Tashlin y Herbert Baker (*La bomba del rock'n'roll*), Billy Wilder y Charles Brackett (*Una Eva y dos Adanes*), Dino Risi, Ettore Scola y Ruggero Maccari (*Il sorpasso*), Age y Scarpelli (*Brancaleone en las cruzadas*), F. Fellini y Tonino Guerra (*Amarcord*), Woody Allen (*Hannah y sus hermanas*) y Nora Ephron (*Cuando Harry conoció a Sally*).

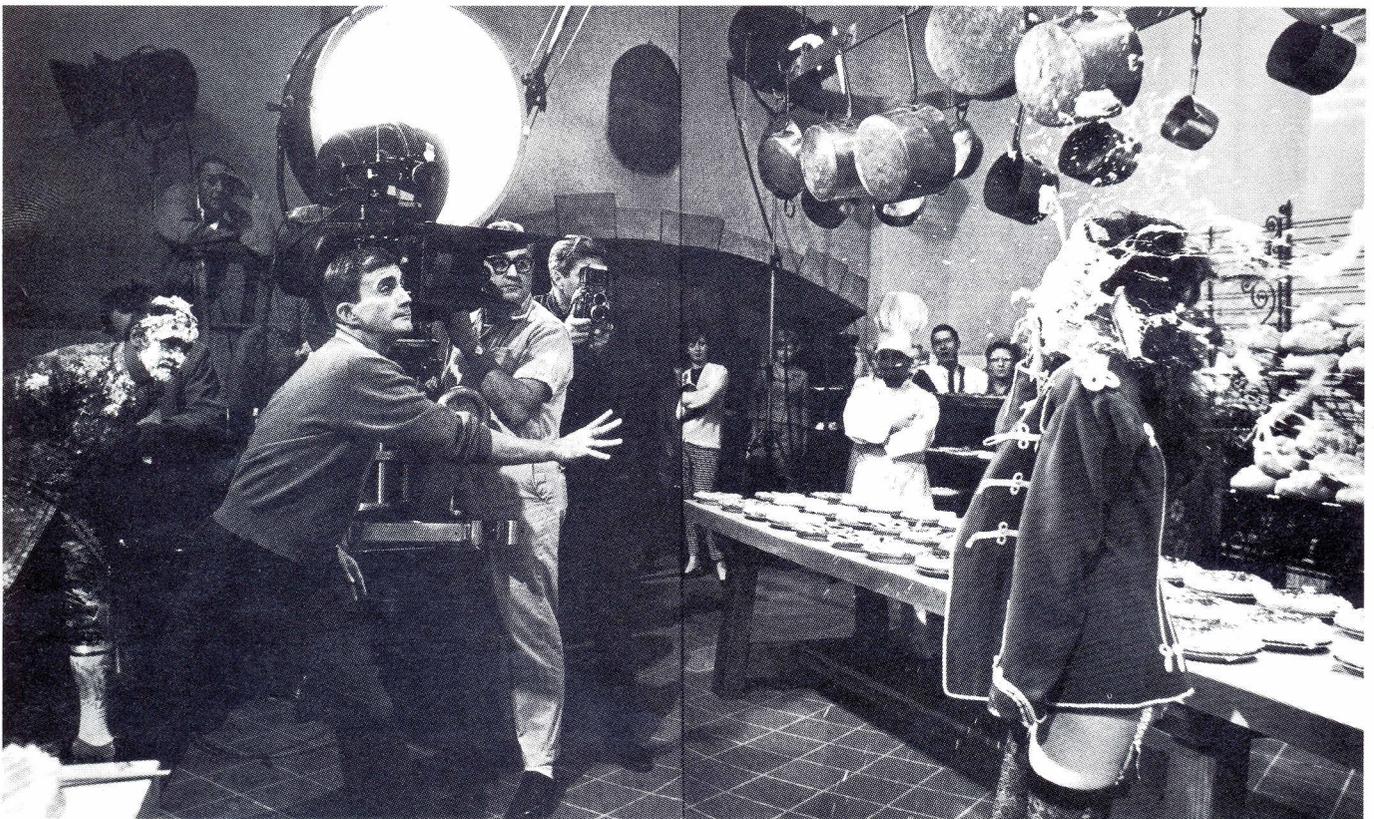


Ellos también hacen comedia

Resto del mundo

Usted pensaba que nosotros pensábamos que la comedia empezaba en Hollywood y terminaba en Italia, sin estaciones intermedias. Nada más falso. Para demostrarlo, elegimos las mejores comedias de distintos países con una pequeña reseña de su argumento. A gozar.

por Gustavo Noriega



La angustia del portero frente a la seducción de su hija, de F. Beckenbauer, Alemania, 1980.

Un portero se levanta todas las mañanas y enciende la caldera. La escena se repite un número de veces (exactamente 74), hasta que encuentra a su hija con el pelado del 5° C. Luego de leerles una novela de Peter Handke de 418 páginas les hunde una masa en la cabeza. Hilarante.

El matorral, de V. Ulianov, Rusia, 1989.

Tatiana, un ama de casa de Moscú, hace una cola de varias cuerdas para conseguir un rulo. Desopilante.

Un sueño pesado, pesado, de I. Bergson, Suecia, 1969.

Un arquitecto joven (73 años) habla a cámara a lo largo de deliciosos 213 minutos en un paseo vital que abarca los sufrimientos de su infancia, la injusticias cometidas por sus padres, la chatura del trabajo, la angustia ante la muerte y la insoportable perspectiva de envejecer y ajarse. Desternillante.

Un hombre y una mujer, cuarenta años después, de C. Letrouch, Francia 1990.

Una vieja pareja de amantes se reencuentran en la cola para inscribirse en una AFJP. La cámara gira enloquecidamente alrededor de los viejitos hasta la descompostura del camarógrafo. Penetra en el corazón del espectador como la daga de un *serial killer*.

Surprise!, de John Maguffin, Inglaterra, 1990.

Se descubre que el ministro de Justicia, un sexagenario conservador, por las noches canta en diversas boites con el nombre de Lili Marlene. Además es pakistaní y homeless. Todo es sucio y horrible. Risas a granel.

Agarrámela con la mano, Caetano, de R. Darín de Giménez, Argentina, 1993.

El botones de un hotel alojamiento mira por los ojos de las cerraduras y descubre que todas las parejas levitan y echan un líquido azul. Cameos generalizados de artistas de la TV. Para reír y pensar. ■

¡Abajo la comedia!

por Quintín

Estoy en contra de la comedia y más aun de que se la celebre. Es más, no me parece que haya nada para celebrar, salvo las bodas y los cumpleaños. Por lo tanto, la celebración de la comedia que emprende esta revista merece una doble crítica: a la comedia y a las celebraciones.

Sé perfectamente que oponerse a la comedia es equivalente a militar en contra de la lluvia. Pero aun así, emprendo la tarea por puro espíritu de contradicción sin saber adónde conduce este camino y aprovechando un día particularmente ofuscado.

1. Si por comedia se entiende aquello que hace reír, no hay nada más efímero que la risa: celebrar lo que nos hizo reír alguna vez es como hablar de lo gracioso que era un chiste que no recordamos. Es sabido que nos olvidamos de los chistes, así que bien podemos olvidar la comedia si su función es hacer reír. Lo que hace reír, por otra parte, son los chistes, que se encuentran en todo tipo de película, y no las comedias, que pueden, además, no contener ninguno. La celebración de la risa me hace acordar a una sección de *Selecciones* (mi lectura de cabecera, según me acusa el lector Montaña) que se llamaba “La risa, remedio infalible”. Era una expresión exacta del conformismo y mediocridad de aquella revista, pero no necesariamente de ésta, que debería buscar, llegado el caso, sus propios modos de destilar mediocridad y conformismo sin copiar los ajenos. Los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo y no la máquina de hacer cosquillas. Elogiar la risa en el cine es invocar un dudoso principio de alegría artística. La alegría que puede transmitir el arte poco tiene que ver con las carcajadas. La risa, al igual que el llanto, es un accidente sin importancia. Me reí con *La pistola desnuda* y lloré con *Love Story*. Ni mis espasmos ni los de muchos otros (el mismo argumento versión rating) las convierten en buenas películas ni hacen necesario que uno se ocupe de ellas. Si de lo que se trata en el fondo es de festejar la risa y la alegría en general, insisto: no hay nada que celebrar. Y agregó: si lo bueno de las comedias es la risa que provocan, que se las proyecten a las hienas.

2. Si no es la risa, lo bueno de la comedia podría ser la ligereza, la falta de solemnidad, opuestas al drama y la tragedia. Esta idea me trae malos recuerdos: la idea del cine como distracción, “cine para pasar el rato”, como si la vida durase mil años y hubiera ratos para pasar. Esta idea es la que alumbra los mil y un comentarios frívolos que se hacen sobre el mal cine en diarios y canales de televisión. Desde esa idea se suelen recomendar las comedias, cualquier comedia. Una idea que debería estar ausente de una revista como ésta, que debería buscar mejores razones para elogiar

las malas películas. Pero en un territorio cercano, se encuentra otro argumento: el de que no hay como una comedia para olvidar las desdichas o consolarse de las desgracias de la vida. Como todo el mundo sabe, ni el alcohol ni las drogas logran ese objetivo, así que es ridículo pretender ese efecto de las películas. Lo que sí es posible es que ciertas comedias nos engañen sobre las desgracias de la vida, como las de Luis Sandrini. (¿Cuántas desgracias hay comparables a una película con Sandrini?) Extremando este argumento se llega a formulaciones inmorales, como sostener que la comedia —como representante de lo divertido— cumple una función social: ser el único consuelo y entretenimiento de los pobres. No está muy claro si se trata de una legitimación de la comedia a través del orden social o de una legitimación del orden social a través de la comedia. (Lo único bueno que la sociedad puede hacer con los pobres es convertirlos en ricos.)

3. Para colmo, no es cierto que las comedias muestren el costado más amable de la vida sino, frecuentemente, el más sórdido: no recuerdo peores imágenes del hambre que las de *La quimera del oro*, mejor expresión de autoritarismo que el trato del gordo al flaco, retrato más patético de inmadurez sexual que los de Jerry Lewis, personajes tan irritantes como los de Woody Allen, personas tan desagradables como Bob Hope, Steve Martin o el gordo Porcel, seres tan estúpidos como el inspector Clouseau. No hay nada para hacer sufrir como la comedia: no hay género en el que la gente sea tan miserable, tan ridícula, tan imbécil. El destino de los personajes de comedia es perder su dignidad. Un Keaton o un Hulot son excepciones a la regla que aconseja usar la comedia para ejercer con disimulo el sadismo y la crueldad, para invitar al espectador a burlarse de sus semejantes. Repasar las comedias del cine argentino de los últimos años es asistir a una galería de bajezas que podría llenar las salas de un museo del horror. Sólo los hermanos Marx advirtieron la peligrosa situación en la que se encontraban como personajes de comedia y se anticiparon a su destino burlándose ellos del resto del mundo. La situación de comedia por excelencia es que alguien se encuentre en una situación embarazosa por miseria, torpeza o ignorancia. El amor no correspondido, la falta de trabajo, la discriminación, el prejuicio, la mala suerte y todas las situaciones espantosas de la vida son el alimento del monstruo de la comedia. Mientras sufro esperando que el protagonista se libere de su infinita incomodidad, siento el sonido de una tiza que rechina contra el pizarrón. Sólo recuerdo un padecimiento semejante fuera del mundo de la comedia: aquel momento en que el jubilado de *Humberto D* hace lo imposible para evitar pedir limosna, una escena que



me hizo odiar la palabra neorrealismo hasta que descubrí a Rossellini. No es que la comedia se ría de las pesadillas de la vida sino que usa las pesadillas de la vida para hacer reír: la escena del jubilado sería perfecta para una comedia. Es que una supuesta situación de broma es la excusa perfecta para las peores cosas, como lo atestiguan el personaje de Joe Pesci en *Buenos muchachos* y el humor de mi concuñado, uno de esos tipos de los que nunca se sabe si hablan en serio o en broma: la ambigüedad todo lo permite. Acaso la escena de *El gran dictador* en la que Chaplin bromea tiernamente con Hitler sea el paradigma de las atrocidades a las que se puede llegar con la comedia.

4. Pero, después de todo, el problema no es tan grave. La comedia no existe, así que no puede hacerle demasiado mal a nadie. Quiero decir, no hay forma de saber qué es una comedia. ¿Qué tiene que ver *Los Picapedras* con *Cantando bajo la lluvia*, *El terror de las chicas* con *El padre de la novia*, *Los desconocidos de siempre* con *La adorable revoltosa*. El género es tan enorme que hablar de él como tal lleva a toda clase de imprecisiones. Pero, ¿a quién le importa, después de todo, lo que es una comedia? Los verdaderos problemas son otros.

Uno no va al cine a padecer ni a ser castigado. Por eso, ver una película es un asunto peligroso: uno está expuesto a sufrir todo tipo de ultrajes. Cuando las imágenes empiezan a rodar, estamos a merced de lo que la omnipotencia del director quiera infligirnos. Serge Daney descubrió que el cine era el lugar del padre, el lugar que llena de alguna manera una orfandad secreta o manifiesta. Y del padre esperamos protección y caricias, pero podemos recibir castigo y humillación. El peligro de ir al cine no son las

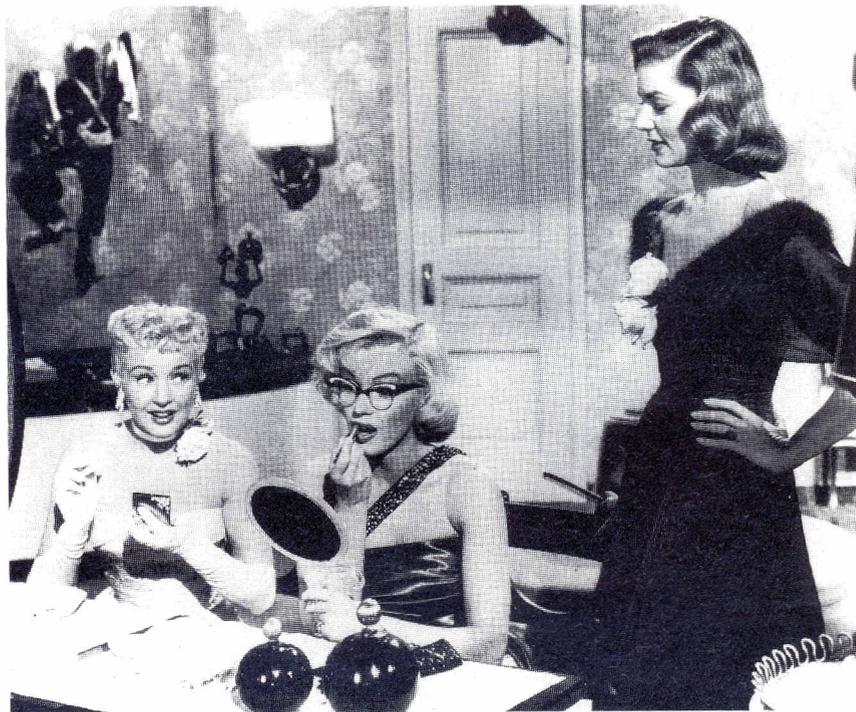
malas películas —un asunto secundario— sino encontrarnos con un padre despótico, dispuesto a perseguirnos desde el desprecio intelectual o la tortura física. Y bien sabemos que el mundo está lleno de canallas. En ese sentido, todos somos miembros del Club de Pusilánimes de Flavia. Como en *1984*, donde el torturador sabe cuál es el miedo más profundo de cada ciudadano, el cine le reserva a cada espectador una fuente personal e imprevisible de amenazas. El cine da miedo mucho más allá de las películas de terror. Por eso le huimos tantas veces y cuando nos arriesgamos con éxito ante un director desconocido, sentimos que hemos conquistado un territorio que convertimos en propio y disfrazamos de entendimiento cinéfilo el alivio por no haber sufrido daños con el nuevo padre. La comedia, en este mar de terrores, cumple un papel equívoco. Es cierto, Flavia, que es el género que menos habla de la muerte. Pero de ningún modo es el menos peligroso. La comedia puede herir de dos maneras contradictorias, las maneras en las que un padre puede lastimar a su hijo. Una, la más obvia, es haciéndolo víctima de cualquier tipo de violencia. La otra es engañarlo, pintarle un mundo que sabe falso, fingir que él también es un niño. A un chico se lo puede obligar a tomar un remedio feo a bofetadas. También se puede simular que es rico. Y allí están la comedia sádica y la comedia estúpida, la que humilla a sus personajes y la que los lleva blandamente a una felicidad inventada. Es cierto que necesitamos caricias en el cine (y no sólo de quien nos acompaña). Y hay, efectivamente, un cine que nos acaricia. Pienso en Ozu, en Ford, en Renoir, directores que podrían constituir una liga de protección al espectador. Ninguno pintó la vida color de rosa. En los tres hay una clara melancolía, una presencia de la vejez y de la muerte. Pero no nos engañan: no nos dicen

que las tristezas son alegrías ni que se puedan evitar las desgracias. No hay suspenso, no hay congoja, no es la historia la que está destinada a conmovernos. Ninguno de los tres filmó verdaderas comedias: en las comedias verdaderas siempre hay algo que debe ser forzado, precisamente lo que lleva a la película a pertenecer al género. Lo que verdaderamente nos protege no es saber que los personajes no sufren, sino que si les toca hacerlo, el director sufrirá con ellos en lugar de utilizar ese sufrimiento para mantenernos atentos o para enseñarnos algo. Con Ford, Renoir u Ozu, no necesitamos un final feliz, porque sabemos que si nos toca uno desdichado, es porque no hay más remedio y ellos han hecho lo posible por evitarlo. Son directores a los que podríamos dejar que nos cuiden en el universo imaginario de la historia. En cambio, la crueldad suprema del padre es ignorar o despreciar el sufrimiento del hijo. ¿Como soportar, cómo respetar desde esta idea a Robert Altman o a David Mamet?

Recíprocamente, ¿cómo tolerar que el guión de una comedia haga felices a los personajes si nos damos cuenta de que no pueden serlo?

5. Tomemos el caso de Frank Capra. El tipo tenía una visión tan negra del mundo que vivía asustándose de ella. Capra es recordado por haber hecho películas falsas, edulcoradas. Lo cierto es más bien lo contrario. La sociedad es para Capra el infierno: la política, el periodismo, el matrimonio, la relación entre la gente y, sobre todo, la maldad de los ricos y el tejido económico y social son sencillamente atroces. Sus películas muestran con terrible sinceridad ese estado de las cosas. Pero Capra pensaba que mostrar esto en el cine sería suicida para su carrera. Inventó entonces el famoso sueño americano. Recurso chapucero que consiste en simular con terrible insinceridad que las desgracias que mostró durante toda la película se arreglan con un poco de buena voluntad y que el bien siempre triunfa. La originalidad de Capra es haber lidiado como nadie con un mundo desolado y tenebroso, poblado de gente muy cercana a la locura. Fue tan sincero que logró que su insinceridad se note a la legua a pesar de que el aparato publicitario que es la crítica de cine hizo lo posible por ocultarlo. Pero el problema de Capra es el problema de la comedia. El final feliz de los westerns o de los policiales no es forzado, como no lo es el de los cuentos de hadas: están hechos para eso (y aunque Flavia se resiste a creerlo, por eso protegen). En las comedias, en cambio, el precio de la verdad es una mentira posterior y el final feliz resulta inevitablemente arbitrario.

6. Tal vez el lector sospeche (si queda lector a esta altura) que esto no es una verdadera nota contra la comedia. Prueba de ello es que hago mis deberes y participo en la votación de la página 51 eligiendo mis comedias favoritas. Pero todavía estamos a tiempo de convertirla en una verdadera nota contra las celebraciones. Celebrar —directores, actores, géneros— es una larga tradición en la revistas de cine. Es más, las revistas suelen identificarse por aquello que celebran. Hay directores de tal revista, períodos de tal otra. Las celebraciones oscilan entre el museo, el archivo y la provocación. Un dossier “¡Viva Orson Welles!” puede tener olor a formol, uno



dedicado a Abel Ferrara debería irritar a alguien y uno dedicado a películas no vistas se parece a una recopilación de datos. El problema es que el cine corre serios riesgos de convertirse en lo que Nietzsche llamaría una pasión triste: pieza de museo, fuente de trabajo para archivistas, objeto de culto, pero nunca centro de verdadera discusión, de auténtico apasionamiento, de encrucijada intelectual. El cine está a punto de ocupar su lugar definitivo en la galaxia del espectáculo, el lugar de algo culturalmente inerte y un poco obsoleto, acechado por los moldes de la televisión e ignorado por las modernidades del videoarte. ¿Qué queda entonces por festejar? ¿Ese director glorioso, ese nombrecito de moda, esos momentos inolvidables, esa felicidad que converge siempre en la nostalgia? Para colmo, lo que se publica suele ser una combinación más o menos inspirada de ideas recicladas, desprovista de críticas o precisiones y que tiende a fijar su objeto entre lo sagrado y lo trivial. Estos textos suelen ser redundantes para los adeptos, intragables para los hostiles, oscuros para los ajenos. Tristes textos.

7. Lo anterior no debe interpretarse como una expresión de pesimismo, sino más bien como un arranque apocalíptico. Desde que Umberto Eco escribió su programa para la esterilización del arte y la crítica llamado *Apocalípticos e integrados*, a los apocalípticos nos va cada vez peor. Mientras que todo texto integrado —si es posible, que celebre además la integración— se integra sin dificultad en la masa de la letra impresa, todo lo que se queje contra el estado de cosas cultural tiende a lo ridículo o debe justificarse y pedir disculpas.

Decir que tanto el cine como la crítica se vienen abajo es exponerse a dos respuestas igualmente dolorosas: a) que el seudocine y la seudocrítica que se hacen son valiosos o suficientes y b) que si desaparecen el uno o la otra es porque son innecesarios o superfluos. Ante ellas, los intentos apocalípticos como éste se parecen mucho a los de aquel explorador que sacudía una palmera para intentar voltear los cocos y que murió al caerle uno en la cabeza. De todos modos, la vista de las palmeras sacudiéndose sigue siendo un bello espectáculo (*Huracán*, John Ford, 1937). Si el cine se muere, ¿cómo diablos va a vivir la comedia? ■



Las mejores según *El Amante*

Elegimos nuestras comedias favoritas. La que obtuvo más votos fue *Una Eva y dos Adanes*.

Flavia de la Fuente

Una Eva y dos Adanes (B. Wilder)
El hombre quieto (J. Ford)
Día de fiesta (J. Tati)
Hannah y sus hermanas (W. Allen)
Ninotchka (E. Lubitsch)
Cantando bajo la lluvia (S. Donen)
Los viajes de Sullivan (P. Sturges)
Arsénico y encaje antiguo (F. Capra)
Todos rieron (P. Bogdanovich)
Brindis al amor (V. Minnelli)

Quintín

Irma, la dulce (B. Wilder)
Los carabineros (J.-L. Godard)
Resplandece el sol (J. Ford)
Infielemente tuya (P. Sturges)
Arsénico y encaje antiguo (F. Capra)
Playtime (J. Tati)
Sopa de ganso (L. McCarey)
Broadway Danny Rose (W. Allen)
De mendigo a millonario (J. Landis)
¡Atame! (P. Almodóvar)

Gustavo Noriega

Ser o no ser (E. Lubitsch)
El hombre que amaba a las mujeres (F. Truffaut)
Amarcord (F. Fellini)
Hannah y sus hermanas (W. Allen)
Los viajes de Sullivan (P. Sturges)
Hail the Conquering Hero (P. Sturges)
Cuando Harry conoció a Sally (R. Reiner)
Una Eva y dos Adanes (B. Wilder)
Quisiera ser grande (P. Marshall)
El hombre quieto (J. Ford)

Jorge García

Ser o no ser (E. Lubitsch)
La adorable revoltosa (H. Hawks)
El padre de la novia (V. Minnelli)

El navegante (B. Keaton)
Vacaciones (G. Cukor)
La pícaro puritana (L. McCarey)
Una Eva y dos Adanes (B. Wilder)
La quimera del oro (C. Chaplin)
Lo que sucedió aquella noche (F. Capra)
Victor, Victoria (B. Edwards)

Santiago García

El terror de las chicas (J. Lewis)
El profesor chiflado (J. Lewis)
Ser o no ser (E. Lubitsch)
Las tres edades (B. Keaton)
Primera plana (B. Wilder)
Vitaminas para el amor (H. Hawks)
Cuando Harry conoció a Sally (R. Reiner)
La guerra de los Roses (D. De Vito)
Quién mató a Harry (A. Hitchcock)
Los hermanos Caradura (J. Landis)

Alejandro Ricagno

La fiesta inolvidable (B. Edwards)
Una Eva y dos Adanes (B. Wilder)
El cameraman (E. Sedgwick)
El joven Frankenstein (M. Brooks)
Brancaleone en las cruzadas (M. Monicelli)
¡Ay, qué hijo! (H. Walker)
Preparen los pañuelos (B. Blier)
Los desconocidos de siempre (M. Monicelli)
Zelig (W. Allen)
Las vacaciones del Sr. Hulot (J. Tati)

Marcelo Patiño

Una Eva y dos Adanes (B. Wilder)
Quisiera ser grande (P. Marshall)
El profesor chiflado (J. Lewis)
Más allá del valle de las muñecas (R. Meyer)
Cry Baby (J. Waters)
Todos rieron (P. Bogdanovich)

El padre de la novia (V. Minnelli)
El episodio de "El hombre invisible" en
Mujeres Amazonas en la luna (varios)
This is Spinal Tap (R. Reiner)
La tiendita del horror (las dos versiones)

Gustavo J. Castagna

La adorable revoltosa (H. Hawks)
Una Eva y dos Adanes (B. Wilder)
El profesor chiflado (J. Lewis)
El joven Frankenstein (M. Brooks)
La fiesta inolvidable (B. Edwards)
Plácido (L. G. Berlanga)
Los desconocidos de siempre (M. Monicelli)
Una mujer es una mujer (J.-L. Godard)
El padre de la novia (V. Minnelli)
Una noche en Casablanca (A. Mayo)

Horacio Bernades

Ser o no ser (E. Lubitsch)
Qué bello es vivir (F. Capra)
Historia de Filadelfia (G. Cukor)
Ninotchka (E. Lubitsch)
Plácido (L. G. Berlanga)
La costilla de Adán (G. Cukor)
La pícaro puritana (L. McCarey)
Las tres noches de Eva (P. Sturges)
Amor en la tarde (B. Wilder)
El padre de la novia (V. Minnelli)

Eduardo A. Russo

El navegante (B. Keaton)
Sopa de ganso (L. McCarey)
Allá en el lejano Oeste (A. Horne)
La adorable revoltosa (H. Hawks)
La rubia fenómeno (R. Walsh)
Historia de Filadelfia (G. Cukor)
Ser o no ser (E. Lubitsch)
Ensayo de un crimen (L. Buñuel)
Los inútiles (F. Fellini)
El profesor chiflado (J. Lewis) ■

Hablan los lectores

Recibimos muchas cartas votando las cinco comedias favoritas. Algunas acompañadas de excelentes reseñas. Nos hubiera gustado publicar algunas más pero, como se sabe, el espacio es tirano. Generalmente los autores no respetaron la longitud pedida (500 palabras) y utilizaron un lenguaje soez. Ambas características los ponen a la altura de los redactores de El Amante. Su brillantez, no (nosotros sudamos sangre para escribir todos los meses). A continuación, las reseñas elegidas y, luego, el resultado de la votación.

Lo que Harry no le dijo a Sally

Es un problema hablar de lo que otros han hablado. En general, es un problema hablar: todos han hablado de todo. Cuando nos acercamos a otra persona, cuando preguntamos la hora, cuando nos gusta alguien, siempre resulta que nos resulta un problema hablar. Al final, cuando el otro se aleja, cuando el reloj ajeno se va por donde venía, cuando nos han aceptado —o rechazado—, lo que dijimos fue lo de menos, lo importante fue lo que queríamos al principio. O lo que sabemos desde el principio.

(La única cosa que sabemos hacer desde que nacemos es vivir, el resto depende de lo que sean capaces de enseñarnos.)

A esta altura del siglo está de más señalar que hemos hablado y hablado de lo que hablamos y, respecto de lo que dijimos y no dijimos, los humanos hemos dicho hasta decir y admitir que nos quedan tantas cosas por decir que no sabemos si podremos hablar de ellas algún día, lo cual equivale a decir que no hemos dicho nada, o que lo que hemos dicho fue menos importante que aquello que sabíamos desde el principio, por lo cual, si ya lo sabíamos y lo dábamos por aceptado, no valía la pena que nos pusiéramos a hablar de ello. O, para ser más breve, que, a veces, hablar es al cuete.

Hablar e intelectualizar, desde la década del 60, son sinónimos. La gente se pasa las horas analizando lo que hace por medio de palabras. Algunos sólo hacen eso y, no sabiendo cómo hacer para dar validez a lo que dicen, se apoyan en teorías y palabras de otros. A la larga, estas enciclopedias con patas consumen demasiado café y trasnochan demasiadas teorías acerca de sus soledades. Y uno —o varios, el pecado es general— no sabe cómo decirle que se deje de joder y se busque un tipo o una mina (según gustos o preferencias) y se deje de decir pelotudeces en un bar a esta hora, que uno se quiere ir a acostar y a dormir como todo el mundo.

A veces el cine se porta como debe y es un espejo de lo gracioso que es vivir. Lo que precede es un compendio de lo que sucede en *Cuando Harry conoció a Sally*, película que resulta una de las mejores comedias jamás filmadas, un alegato contra el hablar al pedo y un ejercicio de puesta en escena que revela su poder y eficacia en su no evidencia. Sólo después de haber visto la película cuatro veces puedo decir que no encuentro mejor ejemplo de uso dramático —cómico en este caso— del montaje. En realidad, es una película sobre el montaje, entendido como el acoplamiento de cosas distintas para producir un todo armónico, mayor a la suma de sus partes (o sea, una película). Harry y Sally quieren una vida de película y tienen una historia de película, y terminan hablando (a) con una cámara de cine. No hablando al pedo, aunque dicen algo sin importancia, los dos están de acuerdo con cierta manía: son un matrimonio. En cambio, Mary habla al pedo cuando sale con un hombre casado (a Mary no le gusta un tipo porque tiene bigotes, Mary tiene "problemas con los bigotes". Mary se casa con Jess, encarnado por el bigotudo Bruno Kirby, que casi cree que debe rechazar a Sally por no ser hermosa, y habla al pedo porque se casa con Mary, que es la nada, pero nada hermosa Carrie Fisher). Prácticamente todos los personajes hablan al pedo, excepto Harry y Sally, que sólo hablan entre ellos (la escena en el restaurante, con Jess y Mary, es el resumen de toda la película: ese silencio demuestra qué comunicación es la única posible, y entre quiénes). Ahora, tal habla alcuética no vuelve a los

personajes más humanos, sino mejor cinematográficos, porque lo que cuenta ya no es la palabra, cosa que nunca aprenderá Woody Allen (con el cual es hora de hacer justicia: lo suyo no es cine, de ninguna manera; es un tipo de comedia televisiva *mejor* que la media, pero tan alejada del biógrafo como Neustadt del periodismo). Lo que cuenta, para Rob Reiner, es el paso de una situación a otra, y cada elemento del cuadro jugando con la situación. Harry relata a Jess cómo fue abandonado por su mujer; cada remate del diálogo es acompañado por una ovación del público que los rodea: están en un partido de fútbol americano y cada remate coincide con el paso de la "ola". Harry y Sally buscan un regalo para Jess y Mary, que se han ido a vivir juntos: Harry se pone a jugar con una máquina de *karaoke*, cuando se encuentra con su ex mujer que se acerca a saludarlo y se va, entre los cantos triunfales de una orquesta, salidos de la máquina (máquina que vuelve a aparecer al final, cuando Harry le deja un mensaje a Sally, después de haberle asegurado a Jess que no iba a hacer el ridículo). Sally finge que un chiste de un desconocido le causa gracia, gira la cabeza y el hombre sale de cuadro reemplazado por Mary: "Me voy", dice Sally; "No conseguirás taxi", responde Mary; Sally vuelve a su interlocutor y sigue su risa fingida, el hombre no se da cuenta (Sally, un rato antes, demuestra a Harry que un hombre no puede saber cuándo una mujer finge un orgasmo... fingiéndolo en público. Tanto cuando finge el orgasmo como cuando finge la risa —para satisfacer a sendos hombres— termina diciendo lo mismo: "Oh, God!"). Estos ejemplos muestran que la puesta en escena es minuciosa, densa, complicada y, por sobre cualquier otra cosa, capital para que la película sea cine y no sea ni complicada ni densa. Parece simple, pero no lo es. Parece accidental, pero cada cosa, cada parlamento, cada encuadre de la cámara tiene un fin dentro de la película: hacer tan natural la ficción que uno pueda reírse de lo que pasa en ella. *Cuando Harry conoció a Sally* parece, la primera vez que se ve, un análisis de costumbres, y uno se ríe un poco porque conoce a alguien que se parece a Harry, a Sally, a Jess, o a Mary; la primera vez el final decepciona: los verosimilistas dicen: *Bah, es el típico happy end...* Y es todo lo contrario: pocas veces el cine llegó a un final feliz tan natural y limpiamente, demostrando que la fuerza de una ficción de imágenes es más poderosa que cualquier cantidad de palabras al pedo. ■

Leonardo Miguel D'Espósito

Víctor, Victoria

Es una comedia integradora, que nos devuelve la magia de un cine que ya pasó: el humor visual y gestual del período mudo, la comedia elegante y sofisticada de la Paramount de los 30, el surrealismo de los hermanos Marx, la comedia rosa de alcoba con Doris Day, los enredos de Preston Sturges, el humor corrosivo de Billy Wilder y, como si algo le faltara, todo el cine de Blake Edwards están condensados en *Víctor, Victoria*. Pero *Víctor, Victoria* no es la suma mecánica de estas formas de hacer cine sino que brilla con luz propia. ¡Una fiesta inolvidable! ■

Sergio Eisen

El quinteto de la muerte (*The Lady Killers*), 1955, dirigida por Alexander Mackendrick, con A. Guinness, Cecil Parker, Herbert Lom, Peter Sellers y otros. La comedia negra británica acuña en este film sus mejores logros, con el "toque Mackendrick", particularmente de sus actores, que hacen un contrapunto inigualable y fracasado de villanos "malos-buenos" sensacionales. Merecieron una sonrisa perenne. ■

Mario Torrea

El mundo según Wayne. Acida, paródica, tonta, consternada, adolescente, crítica. No es un subgénero porque intenta ir más allá del simple humor, intenta hacer pensar. Es la película que mejor refleja una época; es casi una obra de culto y casi un desastre. *El mundo según Wayne* es obra y producto de la Generación X. Esos Heavy Metals con códigos adolescentes se encuentran en un mundo en el cual ya no pueden creer en nada y donde la única salida es cagarse de risa, lo más ácidamente posible, del sistema y de todo; porque todos saben que el poder es el poder y nada lo va a cambiar. Así construyen un mundo donde la amistad es más importante que el dinero, reflejando los sentimientos de 45 millones de americanos y desparramando una de las cloacas de chistes y parodias más absurdas que se hayan visto por ahora en el cine. OK, es una película para pocos, pero para los pocos que es, ya se han cagado de risa demasiados con ella. Cumple con todas las características del género pero al terminar nos deja con una espina en el alma, un pequeño vacío que no puede ser llenado. Porque lo que se ha ido dejando en el hueco son las ilusiones, la historia, la esperanza. Y pese al intento es duro llenar eso con una mueca absurda y desesperada. ■

Gabriel Cámara

San Juan Tenorio
Sobre *El hombre que amaba a las mujeres* de François Truffaut

Es la historia de Bertrand Morane, un hombre con un mandato implacable: debe amar a todas las mujeres que desee, pero no puede continuar su amor, debe renunciar a toda memoria y perpetuación. Precisamente para vencer este destino Morane escribe, cuenta la extensa historia de sus conquistas de modo minucioso y veraz hasta el punto tal que la mujer que tipea los originales se niega a seguir trabajando. Escribe también para ordenar su vida (amorosa), como si necesitara rendir cuentas a las mujeres que ya no están con él. ¿En qué se diferencia de Don Juan Tenorio? En su capacidad de entrega a pesar de lo transitorio de su amor. Y todas sus mujeres conocen cuál es la distancia que hay entre Morane y cualquier otro; lo prueba la escena del cementerio (que abre el flashback principal de la película), cuando todas acuden a despedirse de aquel que conocía cuál es la respuesta del secreto femenino. Sí, es una comedia. Es la cómica —nunca patética— muestra de la imposibilidad de amar a todas y es la idea de que, aunque causa pérdida, vale la pena contar esta historia. Llena de enredos y pequeños flashbacks como cajas chinas, la comicidad surge de la diferencia entre el deseo y su realización. Es también una película en donde absolutamente todos los personajes son agradables y se dejan amar por el espectador —como en *Una cosa llamada amor* de Bogdanovich—, comenzando por el extraordinario actor que compone a Bertrand Morane. Truffaut nos entrega a la postre una tragedia elusiva, diagonal, esencialmente cercana al espíritu de toda comedia; además de dos postulados sobre la literatura y el cine. La literatura como memoria y puesta en escena de una vida (sin excluir la decepción) y el cine como memoria de esa entrega que tuvo lugar alguna vez (la película que es contada por la editora del libro de Morane). ■

Fernando Gelaf

Las comedias de los lectores

Una Eva y dos Adanes	15
Cuando Harry conoció a Sally	12
El joven Frankenstein	11
La fiesta inolvidable	10
Y dónde está el piloto	5
Hechizo del tiempo	5
Ser o no ser	5
Robó, huyó y lo pescaron	4
Un misterioso asesinato en Manhattan	4
Annie Hall	4
Los caballeros de la mesa cuadrada	4
Sopa de ganso	3
La danza de los vampiros	3
Mujeres al borde de un ataque de nervios	3
Qué bello es vivir	3
Una noche en la ópera	3
Las vacaciones del señor Hulot	3
MASH	3
Extraña pareja	3



And the winners are:
Ernesto González
Mariana Rivas
María Isabel Molina
... y ya recibieron su primer
ejemplar de la suscripción anual.

El cine en pantuflas

por Jorge García



Un ejemplo de equilibrio crítico. RF

El hombre del planeta X (*Man From Planet X*), 1951, dirigida por Edgar Ulmer, con Robert Clarke y Margaret Field.

El nombre de Edgar Ulmer fue privilegiado en su momento por la crítica cahierista de los 50 como el de un autor indiscutible. Este típico producto clase "B", casi un *quickie* en sus 70 minutos de duración, es un clásico exponente de los films de ciencia ficción de bajo presupuesto que se hacían en esa década, con una historia interesante y buen ritmo narrativo. Conviene no dejar pasar esta posibilidad de acercarse a un director casi desconocido y del que no hay películas editadas en video.
TNT 21/7, 7 hs.

Los elegidos (*The Right Stuff*), 1983, dirigida por Philip Kaufman, con Sam Shepard y Scott Glenn.

Film no estrenado en nuestro país y tal vez la mejor película del

difícilmente encuadrable Philip Kaufman. La historia narra la odisea de los primeros astronautas de los Estados Unidos con un tono sorprendentemente fordiano en su primera parte, y con una interesante contraposición entre las pruebas espaciales y las escenas en tierra en la segunda mitad. Además, logra no aburrir a pesar de las tres horas y cuarto de duración.
HBO 27/7 2 hs.; 28/7, 22.30 hs.

El inocente (*L'innocente*), 1976, dirigida por Luchino Visconti, con Giancarlo Giannini y Laura Antonelli.

Sólo el inmenso talento de Visconti podía sacar a flote el lacrimógeno folletín de Gabriele D'Annunzio en este, su último film. Sobreponiéndose a la interpretación de Giannini como aristócrata siciliano, el director logra una obra de tono casi fúnebre que, probablemente, se exhiba en su versión completa. Comparando a la

Laura Antonelli que vimos hace días en Buenos Aires con la que actuó en esta película, bien podría haber sido la protagonista de un tango de Discépolo.
VCC 24 25/7, 19, 21 y 23 hs.; 26/7, 1 h.

Aventuras en Birmania (*Objective, Burma!*), 1945, dirigida por Raoul Walsh, con Errol Flynn y William Prince.

He aquí otra muestra irrefutable de la maestría de Raoul Walsh. Siguiendo las peripecias de un pelotón de combate en la selva birmana durante la Segunda Guerra Mundial, Walsh logra uno de los films bélicos menos convencionales de todos los tiempos. Privilegiando como siempre las acciones de los personajes para explicar sus conductas, con un notable uso del *fuera de campo* y un tono casi documental, el director consigue, a través de un realismo extremo,

exponer brillantes comportamientos de un grupo de hombres ante una situación de peligro.
TNT 27/7, 16.25 hs.

La bestia debe morir, 1952, dirigida por Román Viñoly Barreto, con Narciso Ibáñez Menta y Guillermo Battaglia.

Esta versión nacional de la clásica novela de Nicholas Blake sobre el padre que convierte la búsqueda del asesino de su hijo en un accidente y la ulterior venganza en el objetivo de su vida, es realmente interesante y una muestra del cine que se hacía en nuestro país por aquellos años, con buenos trabajos de sus actores principales.
Space 31/7, 13 hs.

Drácula (*Bram Stoker's Dracula*), 1992, dirigida por Francis Ford Coppola, con Gary Oldman y Winona Ryder.

William Wyler o la solidez artesanal

La princesa que quería vivir (*Roman Holiday*, 1953), con Gregory Peck y Audrey Hepburn. **ATC Cable 30/7, 13.30 hs.**
El coleccionista (*The Collector*, 1965), con Terence Stamp y Samantha Eggar. **CV 30 30/7, 16.30 hs.**

En un famoso artículo escrito hace muchos años, André Bazin no tuvo reparos al hablar de la obra de Wyler en compararlo con Orson Welles. En las antipodas, Andrew Sarris, con su habitual contundencia, definió la carrera del director como algo que no pasaba de un cero. Por mi parte, sin pretender entrar en polémica con tan eminentes opiniones, creo que la obra de Wyler no está en ninguno de los extremos señalados. Sí es, en cambio, la de un director que, sin ofrecer constantes estilísticas y temáticas permanentes que lo encuadren dentro de la categoría definitiva de autor, es lo suficientemente interesante como para dedicarle unas líneas. William Wyler nació en Mulhouse, Alsacia, en 1902. Tras una educación parisina, fue llevado en 1921 a los Estados Unidos por Carl Laemmle, pariente de la madre y el fundador de los estudios Universal, a trabajar en dicha productora. Su carrera se extiende a lo largo de cuarenta y cinco años con más de cincuenta títulos de los más diversos géneros. Uno de los principales cargos que se le hace a Wyler —y esto está reforzado por su falta de participación en los guiones de sus películas— es la ausencia de una visión personal del mundo y de las relaciones humanas. Sin embargo, puede rastrear en su obra, sobre todo en los melodramas, una crítica caracterización de los Estados Unidos finiseculares, en la etapa del surgimiento del capitalismo salvaje y la influencia de este hecho sobre el comportamiento de sus protagonistas. También en sus películas de los 50 se da como constante la existencia de personajes pacíficos enfrentados contra su voluntad a una situación de violencia. Otra acusación frecuente que se le hace a Wyler —cargo que comparte con Otto Preminger— es la de ser un director oportunista en la elección de sus temas, muchas veces adaptaciones de obras de teatro o de obras relevantes, utilizando los mejores técnicos y actores de primer orden; lo que se diría un director de *qualité*. Tratemos sin embargo de evaluar algunos elementos que identifican su puesta en escena:

1) La adaptación de una obra importante de otro género no invalida a priori la calidad de una película. La aparente teatralidad de algunos films de Wyler, pienso en particular en *La loba*, está cuestionada por un brillante uso de la profundidad de campo, rasgo distintivo de la puesta del director. Por otra parte, la utilización de largos planos generales —las películas de Wyler tienen en general menos tomas que el común de los films—, con una cámara que trata de encuadrar la mayor porción de *realidad* posible, y la ausencia de la convención plano-contraplano le otorgan un personal ritmo a la narración.

2) A través del rigor en el crescendo dramático y un cierto distanciamiento, Wyler logra dar a algunos de sus melodramas (*Jezebel*, *La carta*, *La heredera*) una dimensión casi trágica en tanto sus personajes marchan inexorablemente hacia un destino prefijado. Es en estas obras donde se manifiesta principalmente su capacidad para la conducción de actores, logrando por ejemplo de Bette Davis algunas de las mejores actuaciones de su carrera, lo que no es poco decir. Por cierto que en ocasiones ese distanciamiento deviene en frialdad, y es así que puede anular el clima romántico que requería *Cumbres borrascosas* o convertir a *Horas desesperadas* casi en un mecanismo de relojería.

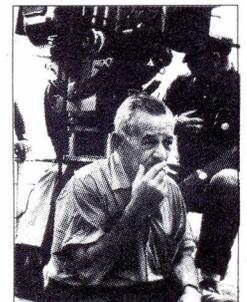
3) Hay en Wyler una utilización sistemática de algunos elementos del decorado con sentido dramático, y me detengo en particular en las escaleras, donde siempre en sus películas ocurre alguna escena fundamental. Sirve como ejemplo la muerte de Herbert Marshall en *La loba* con el impasible rostro de Bette Davis en primer plano, o las reiteradas escenas dramáticas que se dan en las escaleras en *Lo mejor de nuestra vida*.

4) Varias de las películas de Wyler transcurren en ámbitos cerrados o muestran situaciones claustrofóbicas. Es notable en esos casos cómo el director trabaja sobre el espacio cinematográfico, siendo el caso más notorio el de la comisaría en donde transcurre *La antesala del infierno*, con una gran concentración dramática de la acción y sin indicios de teatralidad. Hay consenso de que en la última etapa de la carrera del director se acentúan las debilidades, atenuándose las virtudes. No obstante ello, consigue realizar dos películas de indudable interés: *El coleccionista* y su último film, *Fuego negro*, obra casi desconocida pero que plantea con crudeza el tema de las relaciones raciales con mucha más fuerza que, por ejemplo, las sobrevaloradas películas posteriores de Spike Lee.

La princesa que quería vivir es una de las muy escasas incursiones de Wyler en la comedia y primer protagónico de Audrey Hepburn. Sin ser una joya dentro del género, tiene en su aire de cuento de hadas *serio* un encanto indiscutible. *El coleccionista* es un auténtico *tour de force* con sólo dos personajes, víctima-victimario, encerrados en una casa. Wyler logra una vez más dentro de ese marco realizar un trabajo eminentemente cinematográfico que bucea con profundidad en la conducta de sus dos protagonistas, eludiendo una resolución feliz o facilista.

La existencia en video de varias películas de William Wyler permite conocer buena parte de la obra de un director que, sin ser un gran artista, tiene una obra de considerable solidez y coherencia como para merecer atención. ■

Jorge García



La tendencia a la desmesura gratuita que a veces opaca la obra de Coppola aparece en esta enésima versión de la novela de Bram Stoker. Más allá de algunos buenos momentos visuales, el film es una barroca y recargada acumulación de efectismos que ahoga cualquier aproximación climática a las desventuras del inefable conde. Mucho ruido y pocas nueces, diría mi abuela.

HBO 31/7, 22 hs.

Dile que la amo (*Dites-lui que je l'aime*), 1977, dirigida por Claude Miller, con Gérard Depardieu y Miou-Miou.

Las películas conocidas de Claude Miller permiten visualizar a un director de indudable interés. Esta versión de un relato de Patricia Highsmith, historia de *amour fou* no correspondido, es una de las mejores traslaciones cinematográficas del mundo de la escritora. La secuencia final es excelente y la actuación de Gérard Depardieu es una de las más logradas de su carrera.

VCC 24 29/7, 24 hs.; 30/7, 2 hs.

Los pájaros (*The Birds*), 1963, dirigida por Alfred Hitchcock, con Tippi Hedren y Rod Taylor.

Probablemente uno de los más extraordinarios films del maestro Hitchcock y también uno de los más incomprensidos. Tomando como pretexto los inexplicables ataques de bandadas de pájaros enfurecidos a una pequeña comunidad, el director nos entrega su visión del apocalipsis, si se quiere ser trascendente en la interpretación, o de las tensiones interiores de sus personajes, si adoptamos una actitud más modesta, con un virtuosismo inapelable. El final es uno de los más

inquietantes y ambiguos de la obra del autor.

Canal 35 24/7, 4 hs y 9 hs.

Cabalgata de pasiones (*Wait Till The Sun Shines, Nellie*), 1952, dirigida por Henry King, con David Wayne y Jean Peters.

Henry King es otro caso de un director que ha recorrido la historia del cine americano casi desde sus comienzos sin ser debidamente reconocido. Esta película, estructurada a través de los recuerdos del barbero de un pequeño pueblo norteamericano, es uno de sus relatos más curiosos y tiene un tono nostálgico y evocativo, impregnado de gran calidez, que lo coloca como una pequeña joya dentro de los films de esa época.

HBO 28/7, 10.15 hs.

La cabeza en la fuente (*The Fountainhead*), 1949, dirigida por King Vidor, con Gary Cooper y Patricia Neal.

Las películas de la última etapa de King Vidor se caracterizan por su tono exaltado y su desaforado romanticismo. *La cabeza en la fuente* es una de ellas y nos cuenta la lucha de un arquitecto individualista e idealista contra un medio conformista y corrupto por medio de una puesta en escena con resabios *wellesianos*. Film que seguramente Coppola vio muchas veces antes de realizar *Tucker*, muestra además, y adhiero a lo dicho por José Luis García en *Morir de cine*, uno de los besos —Cooper y Neal— más apasionados de la historia del cine.

TNT 31/7, 6.55 hs.

Al Este del paraíso (*East of Eden*), 1955, dirigida por Elia Kazan, con James Dean y Julie Harris.

Puede ser interesante ver hoy esta película para constatar si Elia Kazan fue algo más que un excelente director de actores. Basado en un relato de John Steinbeck, este film (que significó el debut protagónico de James Dean) sobre el enfrentamiento entre dos hermanos y la relación con su padre tenía, en sus mejores momentos, un tono exasperado y violento de gran intensidad dramática, y en otros, cierto tufillo psicoanalítico decididamente molesto. Para revisar y evaluar.

HBO 24/7, 9 hs.; 29/7, 12.15 hs.

El marinero que cayó al abismo del mar (*The Sailor Who Fell From Grace With The Sea*), 1976, dirigida por Lewis John Carlino, con Kris Kristofferson y Sarah Miles.

El director Lewis John Carlino tiene una trayectoria más destacada como guionista que como realizador. Aquí elabora una decorosa, si bien superficial, adaptación de una novela de Yukio Mishima sobre las difíciles relaciones de un sensible adolescente con su madre y sus amigos. El film está resuelto con dignidad pero carece de la ambigüedad y profundidad que caracterizan la obra del escritor japonés.

CV 5 28/7, 23.45 hs.

El precio de la felicidad (*Tender Mercies*), 1983, dirigida por Bruce Beresford, con Robert Duvall y Tess Harper.

La muy mediocre carrera del australiano Bruce Beresford hace dudar sobre la autoría de esta

sensible historia de un cantante country en decadencia, que consigue reencauzar su vida al encontrarse con una joven viuda y su hijo. Film sobre los estados de ánimo, casi impresionista, está totalmente a contrapelo de la filmografía del director y cuenta con notables actuaciones de todos sus intérpretes. Es de hacer notar que Robert Duvall no sólo canta sino que también compuso las canciones que interpreta.

I-SAT 25/7, 0.30 hs.

¿Qué pasó con Baby Jane? (*What Ever Happened to Baby Jane?*), 1962, dirigida por Robert Aldrich, con Bette Davis y Joan Crawford.

Robert Aldrich siempre se sintió más cómodo en películas en que pudiera utilizar un estilo desmesurado en el que prevaleciera la crispación y el desequilibrio. Este granguñolesco relato sobre la relación sadomasoquista entre dos hermanas se encuadra dentro de esas características y, aceptados sus excesos, puede convertirse en un auténtico divertimento con sus dos estrellas, sobre todo Bette Davis, absolutamente desatadas.

ATC Cable 23/7, 15.30 hs.

Laura, 1944, dirigida por Otto Preminger, con Gene Tierney y Dana Andrews.

A riesgo de despertar las iras de numerosos cinéfilos, declaro solemnemente que *Laura* me parece una película ostensiblemente sobrevalorada. Sólo por momentos el clima romántico y necrófilo —que años después mejor lograra Hugo del Carril en *Más allá del olvido*— aparece en el film, que está principalmente sostenido por el cínico personaje que interpreta Clifton

Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

Para publicitar en
El Amante y
La Posada Maldita el
Departamento de Publicidad
atenderá de lunes a viernes en
el horario de 13 a 19 hs. en:

Esmeralda 779 6º A
Teléfono y Fax: 322-7518



Webb con sus brillantes réplicas.
Para ver y considerar.
I-SAT 24/7, 18.45 hs.; 25/7, 9.15 hs.

Lola Montes, 1955, dirigida por Max Ophuls, con Martine Carol y Peter Ustinov.

Ultima película del genial Max Ophuls sobre la vida de una artista de circo y su relación con distintos hombres. Todo el barroco universo visual del director, así como sus increíbles *travellings*, aparecen en este film. También, *Lola Montes* es el crudo retrato de una época. Sólo cabe esperar que se exhiba su versión completa y en cinemascopio ya que Ophuls fue en esta película uno de los directores que mejor utilizó ese formato.

CV 5 28/7, 18 hs.; 29/7, 1.25 hs.

Cabo de miedo (*Cape Fear*), 1962, dirigida por Jack Lee Thompson, con Robert Mitchum y Gregory Peck.

La incapacidad narrativa del inglés J. Lee Thompson impide llevar a buen puerto esta historia de un psicópata —extraordinario Mitchum— que busca vengarse del abogado que lo mandó a prisión. Luego de diez minutos iniciales de interés, el film se desbarranca inexorablemente hacia los convencionalismos más banales. Desafortunadamente, las cosas no anduvieron mucho mejor en la remake que realizara muchos años después Martin Scorsese.

CV 5 29/7, 21 y 23 hs.; 30/7, 1 hs.

Jesús de Montreal (*Jesus of Montreal*), 1989, dirigida por Dennys Arcand, con Lothaire Bluteau y Catherine Wilkening.

Para determinados sectores críticos esta obra del canadiense Dennys Arcand es una profunda alegoría sobre la condición humana. Por el contrario, creo que este film, sobre el intento de un grupo de actores de hacer una versión anticonvencional de la Pasión y las repercusiones que tiene sobre sus vidas, resulta pretencioso, superficial, gratuito e hipócritamente moralizante, cayendo sin retorno en el ridículo desde los primeros planos.

I-SAT 23/7, 2.15 hs.

Las relaciones peligrosas (*Les Liaisons dangereuses 60*), 1959, dirigida por Roger Vadim, con Jeanne Moreau y Gérard Philippe.

Más allá de la insalvable artificiosidad y superficialidad del director, puede ofrecer cierto interés esta curiosa versión de la obra de Choderlos de Laclos *aggiornada* a la época de la película. Al menos, aquellos que gusten del jazz podrán solazarse con una banda de sonido en la que aparecen *in person* Art Blakey, Thelonious Monk y Duke Jordan.

ATC Cable 31/7, 24 hs. ■

Tabla de cine en televisión

			Q	FF	JG	GJC	AR	GN
Aguirre, la ira de Dios	Werner Herzog	ATC Cable	4		8	7	9	
Al Este del paraíso	Elia Kazan	HBO	8	8	7	6	6	
Al fin llegó el amor	Peter Bogdanovich	HBO			4			
Ambulancia	Larry Cohen	CV 30	8		6	7		8
Angeles con caras sucias	Michael Curtiz	TNT	5		4	5	7	
Arabesque	Stanley Donen	TNT	6		5			
Aventuras en Birmania	Raoul Walsh	TNT	9		9	9		
Barroco	Paul Leduc	VCC 24			5		7	
Cabalgata de pasiones	Henry King	HBO			8			
Cabo de miedo	J. Lee Thompson	CV 5	7	9	3	4	4	7
Carrera sin fin	Monte Hellman	TNT			8	8		
Casino Royale	Varios	HBO			6		6	
Colegio de animales	John Landis	TNT	8	7	3		5	7
David Copperfield	George Cukor	TNT			8			
Desde el jardín	Hal Ashby	I-SAT	3	6	5	5	6	
Después del ensayo	Ingmar Bergman	CV 24		7	7	6	3	
Dile que la amo	Claude Miller	VCC 24			8	6	9	
Drácula	Francis Ford Coppola	HBO	7	7	6	8	8	9
El coleccionista	William Wyler	CV 30	5		8	7	7	
El diario de Anna Frank	George Stevens	CV 30			7			
El hombre del planeta X	Edgar G. Ulmer	TNT			7			7
El inocente	Luchino Visconti	VCC 24			8	7	6	
El joven Manos de Tijeras	Tim Burton	CV 30	10	10	6	8	8	10
El marinero que cayó al abismo del mar	Lewis J. Carlino	CV 5			6	6	7	
El precio de la felicidad	Bruce Beresford	I-SAT		8	8	8	6	9
El quinteto de la muerte	A. Mackendrick	I-SAT	8	7	6	6	6	
El silencio del Norte	Allan Winton King	Space			7			
El viento	Victor Sjöstrom	VCC 24			7	8	5	
Evita, quien quiera oír que oiga	Eduardo Mignogna	Space			6	8	7	
Greystoke, la leyenda de Tarzán	Hugh Hudson	HBO	3	5	4	3	6	4
Helsinki-Nápoles	Mika Kaurismaki	Canal 365	5		4	7	5	
Hook	Steven Spielberg	HBO	3	5				
Huérfanas de la tempestad	David W. Griffith	CV 5			9	9	9	
Il Sorpasso	Dino Risi	Canal 365	7		6	6	8	8
Intolerancia	David W. Griffith	CV 5	10	10	9	9	8	
Jesús de Montreal	Dennys Arcand	I-SAT	1	1	2	1	4	2
La bestia debe morir	Román Viñoly Barreto	Space	8		7	8	9	
La cabeza en la fuente	King Vidor	TNT	9	10	9	9	9	
La condesa descalza	Joseph Mankiewicz	Canal 365	10	10	7		7	
La frontera	Ricardo Larraín	CV 5	6			5	7	
La inglesa romántica	Joseph Losey	CV 5			3	4		
La pimpinela escarlata	Harold Young	CV 5			7			
La princesa que quería vivir	William Wyler	ATC Cable	7	8	7		6	7
La reencarnación de Peter Proud	J. Lee Thompson	CV 30	8			7		8
La última locura de Mel Brooks	Mel Brooks	CV 30	7	8		8	8	5
Las relaciones peligrosas	Roger Vadim	ATV Cable			5	5	8	
Laura	Otto Preminger	I-SAT	6		5	6	7	8
Lejos del mundanal ruido	John Schlesinger	CV 30			4			
Lola Montes	Max Ophuls	CV 5			9	9	10	
Lolita	Stanley Kubrick	TNT	7	7	7		8	
Los elegidos	Philip Kaufman	HBO	6	8	7		8	10
Los juegos de la memoria	Patrick De Wolf	CV 54	3		4		4	5
Los mercenarios	Jack Cardiff	TNT			6			
Los pájaros	Alfred Hitchcock	Canal 365	9	9	10	10	9	10
Los reyes del mambo	Arne Glimcher	HBO	2		2		2	2
Los tres días del cóndor	Sidney J. Pollack	TNT	8	8	5	7		
Los tres hijos del diablo	John Ford	TNT	10	10	7	8	8	10
Los tres mosqueteros	George Sidney	TNT			6			
Malas compañías	Curtis Hanson	VCC 23	7	7	2	3	5	7
Más allá de la justicia	Bertrand Tavernier	VCC 24	4		7	6	8	
Más allá del valle de las muñecas	Russ Meyer	HBO	8	6	6	7	7	
Matar a un ruiseñor	Robert Mulligan	CV 5	6	10	6		6	8
Matar al abuelito	César D'Angiolillo	VCC 37	3	1		2	1	
Mignon vino a quedarse	Francesca Archibugi	VCC 23	7	6	5		7	7
Mister Roberts	J. Ford-M. Le Roy	VCC 24	5	7	6	6	6	9
Moby Dick	John Huston	CV 5			5	5	7	4
Motín a bordo	Roger Donaldson	CV 30	6					7
Mujeres al borde de un ataque de nervios	Pedro Almodóvar	I-SAT	7	6	3	5	8	5
Negocios de familia	Sidney Lumet	HBO	2	2	2	1	2	
Nunca fui santa	Joshua Logan	Canal 365	8	7	6		6	
Otras 48 horas	Walter Hill	CV 30	5	6		5		4
Pasto de sangre	George Marshall	TNT			6			
Perdido por perdido	Alberto Lecchi	VCC 25	5	5		4	3	4
Que el cielo la juzgue	John M. Stahl	Space			8		8	
Saboteador	Alfred Hitchcock	VCC 24	8		8	8		8
Sangre en la luna	William Wellman	TNT	7		7			
Sonata otoñal	Ingmar Bergman	CV 24	2		5	6	9	
Suspiria	Dario Argento	CV 30			6	7	8	7
Torrentes de primavera	Jerzy Skolimovsky	VCC 25				5		
Tres lanceros de Bengala	Henry Hathaway	ATC Cable		8	7			
Veracruz	Robert Aldrich	ATC Cable	9	8	7	7	7	9
¿Qué pasó con Baby Jane?	Robert Aldrich	ATC Cable	9	10	7	9	10	7

Espíritu mosquetero

Un tal Dumas. Alejandro Dumas escribió las famosas aventuras de los mosqueteros en tres novelas, la primera y más famosa es *Los tres mosqueteros* (1844); las otras dos son *Veinte años después* y *El vizconde de Bragelonne*. Aun así *Los mosqueteros* —la novela— no superó la fama de *El conde de Montecristo*, también de Dumas.

Como autor, don Alejandro ocupa un lugar menor y se lo ha calificado de "falseador de la realidad histórica" o escritor

"superficial". *Los tres mosqueteros* han corrido una suerte semejante a la de las películas de aventuras, pasando al inconsciente colectivo como novela leída en la adolescencia, aunque la mayoría no ha tocado ni una página o ha leído una versión resumida. De todas maneras se trata de uno de los libros más famosos que existen. Pero ese olvido al que es relegado recibe la ayuda de las continuas adaptaciones a las que se lo somete, y en las que, generalmente, no se respeta la obra original. Adaptación tras adaptación, la obra se diluye hasta llegar a un punto en el que no se sabe si los guiones se basan en el libro o en las anteriores películas.

No es descabellado pensar que esta famosísima novela que nadie lee tiende a desaparecer, mientras que en su nombre se siguen perpetrando bodrios de distinto calibre. Buen momento, entonces, para hablar de ella, tratar de rescatarla y conseguir —espíritu mosquetero, quizá— que se lea una novela que vale la pena.

El libro. *Los tres mosqueteros*, novela dividida en dos partes (de las que suele adaptarse sólo la primera), se continúa, como ya dijimos, en dos libros más. Nunca se los adaptó a los tres en forma de saga a pesar de lo interesante que esto sería, aunque sí hubo otra saga que tomó como referencia, consciente o no, al primer libro y su espíritu. Hablo de *La guerra de las galaxias* y *El imperio contraataca*. Dumas, mientras tanto, se sigue perdiendo las ganancias de las adaptaciones cinematográficas, pero al menos no se lo puede acusar de escribir para que filmen sus libros.

¿Qué hay en la novela para que sea un clásico? Creo que el primer punto es, al contrario de lo que algunos dicen, la calidad con la que están retratados los personajes. La reina tiene un amorío con el duque de

Buckingham, quien en su afán de conquista invade Francia. Constance, la amada de D'Artagnan, está casada, y a su vez D'Artagnan, el amado de Constance, tiene un asunto con Milady y seduce a su sirvienta. Milady de Winter tiene un asunto con casi todos y hasta Constance le da su confianza en un momento. Athos vive sumido en la tristeza por un amor del pasado, Porthos sólo quiere casarse con una viuda rica, Aramis abraza la vida espiritual pero no demasiado fuerte, el rey es un monigote y el cardenal Richelieu es la rata más vil que se haya visto, sobre todo porque en ningún momento se encuentra en peligro. Esta rápida enumeración muestra que una novela de aventuras no tiene por qué estar llena de estereotipos. Cada personaje tiene vida propia y actúa en consecuencia. Esto no impide que D'Artagnan sea un verdadero héroe, aunque por momentos se revele en sus acciones tan ambiguo como Richelieu. De eso se trata, de acciones que hacen avanzar la trama. Los diálogos van casi en sentido contrario. Todo el mundo miente y esconde, pero al mismo tiempo actúa no en forma gratuita sino realmente significativa. Personajes bien pintados, aventuras constantes, acción ininterrumpida, drama, romance, humor. Un libro así pedía a gritos ser llevado a la pantalla y así fue. No una vez, sino muchas más.

2000 mosqueteros. Desde el incansable Méliès, las adaptaciones que tuvo la novela fueron muchas y muy variadas, por lo que nos detendremos sólo en algunas. En 1921 Douglas Fairbanks protagoniza una de las versiones más conocidas bajo la dirección de Fred Niblo. Sinceramente, es aburrida, los intertítulos son eternos y la puesta muy estática. El movidizo Fairbanks tendrá su revancha en otra versión, y los mosqueteros la suya con Max Linder, que parodia al film anterior utilizando sus mismos decorados. *The Three Must Get Theres* es el título (*Los tres mosqueteros* es el que nos toca en nuestro idioma). La historia tiene un humor irreverente que se adelanta por mucho a su tiempo en su descontrolada sucesión de acciones absurdas y anacronismos a repetición.

André Hunebelle dirige una versión en 1953 y otra en los setenta. También hay una versión con Cantinflas y otra nacional dirigida por Saraceni. Un *Cyrano et D'Artagnan* dirigido nada menos que por Abel Gance y, por supuesto, *la tortuga ¡D'Artagnan al ataque!*

La última gran versión es la de Richard Lester a mediados de los setenta, que se filmó como una película y se estrenó como

dos para alegría de todos los que cobraron un solo trabajo. Es una revisión del clásico en tono decadente y basta mencionar a Michael York (D'Artagnan) y Raquel Welch (Constance) para redondear la idea del film, cuyo gran mérito es haber dado pie a la gran obra de Lester, *Robin y Marian*. En 1989 Lester arremetió de nuevo con *The Return of the Musketeers*, en la que adaptó la segunda novela de Dumas y lo mandaron derecho al cable. La última adaptación es la de Disney, que después de su estreno ¡llega ahora al video! Pero primero hablemos de cine.

Clásico de clásicos. La superproducción hollywoodense de 1948 realizada por la MGM y dirigida por George Sidney tenía un elenco descacharrante: Gene Kelly (D'Artagnan), Lana Turner (Milady de Winter); Vincent Price es Richelieu; Van Heflin, Athos; Angela Lansbury, la reina, y así todos. La dirección es más bien funcional pero la perfecta narración tiene sus toques de audacia visual. Sin duda, la mejor adaptación de la novela... ¿y la definitiva? (para más datos, ver cuadro).

La nueva versión. Si el estudio Disney se atreve con el dibujo animado (con excepción de *El rey melón*), con las películas de actores hace desastres. Bate, pica, corta en rebanadas, hace paté, hace puré y aniquila la novela de Dumas, en un licuado que puede pasar a la historia por su descuido malintencionado. D'Artagnan ya no es hijo de un granjero sino de un genial mosquetero muerto a traición. El ambicioso gascón es ahora un muchacho que sigue los pasos de su padre y sufre el complejo de Tomasito Cruise: mi-papá-era-el-mejor-y-yo-no-(¿o sí?).

Los mosqueteros son disueltos como cuerpo y toda la película es la historia de cómo estos cuatro muchachos tratan de salvar al rey de que lo maten, demostrando finalmente lo necesarios que son como fuerzas de seguridad.

El referente principal del film es *Robin Hood* de Kevin Reynolds y no la novela de Dumas. Lo que garantiza confusión y desgano.

El jefe de guardia del cardenal, Rochefort (no voy a decir que es un queso), es un ex mosquetero echado por corrupto y al final se descubre que es el asesino del papito de D'Artagnancito. En esta versión no hay diamantes, no hay intriga, no hay engaños amorosos, no hay derecho a que les hagan eso a los mosqueteros. (Para seguir admirando a los verdaderos mosqueteros, ver cuadro.) ¡Uno para todos y todos para el cine! ■

Santiago E. García.

Los tres mosqueteros: una novela y dos películas (por S. G.)

Año:	1844	1948	1993
Autor/director:	Alexandre Dumas	George Sidney	Stephen Herek
Extensión:	Alrededor de 600 págs. en edición completa.	125 minutos	Siglos
D'Artagnan:	"Figuraos a Don Quijote con 18 años."	Gene Kelly. Mayor que el personaje de la novela. Igualmente ágil. Las peleas son casi bailes. Gene Kelly y D'Artagnan son un solo personaje. Perfecto aunque no deje nunca de ser Gene Kelly.	Imberbe de rulos salido de la película <i>Tommy</i> pero rechoncho. La actuación de Chris O'Donnel da vergüenza ajena.
Milady:	"No sois una mujer -dijo Athos friamente-. Sois un demonio escapado del infierno." Tan seductora como malvada.	Lana Turner. Su maldad y su belleza provienen de su interior. Es un microclima dentro de la película: por donde pasa no vuelve a crecer el césped.	Rebecca de Mornay hace de mujer fatal y no de ser maligno. Sigue meciendo la cuna. Se suicida y esta actitud impensable en Milady es lo peor de toda la película. Milady jamás se mataría.
Richelieu:	"Mirada de águila." No pierde nunca la calma, ni se expone. Su poder jamás está realmente en peligro.	Vincent Price. Malvado y frío. De correctos modales y leve tono irónico. Características tanto del personaje como del actor.	Tim Curry. Mucho gesto y pocas acciones. Se suma a la fila de malos loquitos y graciosos. Más bien babosón. (¿Cómo curraste Curry!)
Athos:	Su tristeza no le impide seguir adelante. Reconoce ya no poder ser feliz. Borracho empedernido, en cierta manera es el protector de D'Artagnan.	Van Heflin. "¿Puedes dejar de estar contento?", le dice a D'Artagnan en una de sus borracheras. Vive triste, arruinado por su amor a Milady.	Kiefer Sutherland. Milady le ha roto el corazón. Antes de suicidarse ella le cuenta el secreto complot y se reconcilian. Asco me dan.
Aportes a la humanidad:	Bueno, de eso se trata.	Es una de las cimas del género. Le devuelve a la novela el valor que tiene y a la aventura cinematográfica su verdadera dimensión.	Si alguien lo sabe que me lo diga. Postergo por lo menos cinco años la posibilidad de otra adaptación a la novela.
Una frase:	"Batíos con el menor pretexto; batíos tanto más cuanto que los duelos están prohibidos" (sanos consejos de D'Artagnan padre a su hijo).	"¿Para qué necesitas palabras un hombre de acción?"	"Todos para uno y todo para mí" (Richelieu).
Una escena:	D'Artagnan persiguiendo a alguien choca con Athos, luego con Porthos y finalmente con Aramis, citándose a duelo con los tres mosqueteros. El comienzo de una gran amistad.	La ejecución de Milady.	La lucha entre mosqueteros y guardias del cardenal tomada desde las alturas. Parece la inauguración del mundial.
Final:	Revelarlo no le quitaría interés a la trama. Aun así no voy contarlo. Tan sólo digo que la alegría y la tragedia se superponen.	No interesa mucho pero es fiel a la novela en sus momentos más dramáticos. Tampoco voy a contarlo.	D'Artagnan y sus amigos salvan al rey y el regimiento vuelve a sus funciones. Al ser "condecorado" el joven mosquetero consigue el respeto de todos y una joven suspira al verlo. Luego todo el regimiento sale a patotear a unos enemigos de D'Artagnan.
Relación con el mundo:	Famosa pero menospreciada. Es muy difícil que alguien no la conozca. Muy común que no la hayan leído.	Tan famosa como la novela. La imagen que la gente tiene de los mosqueteros es la de este film.	Se puede incluir en la serie de "Grupo de jóvenes estrellas paseando por los géneros". En este tampoco funcionan.
Consejo de amigo:	Pasen y lean.	Pasen y vean.	Escapen por donde puedan.
Calificación:	Es "absurdo y sin sentido" creer que una revista de cine va a calificar un libro. Aun cuando se trate de una obra maestra: 10.	Excelente adaptación de una excelente novela, pero con identidad propia. Aventuras, romance, humor, pero de verdad y no como receta: 10.	Es más lenta que una carreta de tortugas mancas. Destruye la novela. Destruye el género y en su lugar no edifica nada. Si el vestuario de John Mollo no fuera tan bueno otra sería mi opinión: 2.

Cuando un extraño vuelve a llamar (*When a Stranger Calls Back*), EE.UU., 1993, dirigida por Fred Walton, con Carol Kane, Jill Schoelen y Charles Durning.

Hoy ya nadie se asusta en el cine, mucho menos con las películas de terror, salpicadas de golpes de efecto y

gratuidades en la exacerbación de la música y la marcación de una puesta en escena inverosímil. Hoy, por suerte, Fred Walton se acordó de *Cuando llama un extraño* (1979) y propone una continuación sobre los padecimientos de una baby-sitter. Walton filma un estudio sobre el miedo del espectador. Clava la cámara en un interior durante media hora y deja solo a su

personaje mediante la utilización del espacio y una voz en off que inquieta por su parsimonia. No hay juegos sobre el género (ver las pesadillas de *Freddy*) ni reiteración de clisés narrativos con jóvenes sedientos de sexo fácil (ver los *Martes 13*). Existe un equilibrio entre la duda y la desesperación que se nos transmite por la posición de la cámara y la acumulación de planos detalles

exasperantes. Walton decide en su prólogo un ejercicio de virtuosismo sin necesidad de terminarlo con un asesinato. Como ocurría en *Cuando llama un extraño*, las escenas siguientes destruyen la concentración dramática del relato al elegir la investigación de los reaparecidos Carol Kane y Charles Durning (cada día más gordo), que conocen de la historia anterior. Sin embargo, *Cuando un extraño vuelve a llamar* puede verse (y sufrirse) sin el refuerzo de su antecesora. Los datos sobre el pasado se nos informan en cuatro o cinco explicaciones de Kane (cada día más fea) pero los climas son los mismos. Cuando la baby-sitter original retorna a su casa, la voz y los pasos suenan con más fuerza y hasta los silencios pueden sentirse, mientras el sonido del teléfono actúa como invitación al miedo. Walton cree en las situaciones límites de sus personajes, por lo menos en estas dos películas, y en la incómoda posición del espectador ante un momento de incertidumbre. Sus valores están, justamente, en la tensión que transmite una banda de sonido mucho más eficaz que un desborde emocional. En estos años Walton filma para la televisión (*Cuando un extraño vuelve a llamar* es un TV movie) después de los rituales católicos de *Rosario de muertas* y la simpleza

argumental de *El día de los inocentes*. *Cuando un extraño vuelve a llamar* no tiene nada que envidiarle a su antecesora. Eso sí, se recomienda no verla solo y, mucho menos, luego de la caída del sol. ■

G. J. C.

El hijo de la Pantera Rosa (*The Son of Pink Panther*), EE.UU., 1993, dirigida por Blake Edwards, con Roberto Benigni, Claudia Cardinale y Herbert Lom.

Cuando a fines de los 70 Blake Edwards resucitó al inspector Clouseau en un par de películas, se tenía la certeza de que la serie no daba para más. Sólo la presencia de Sellers cambiando de disfraces cada diez minutos sostenía unas historias perezosas en los guiones y reiterativas en la acumulación de gags. Pero Edwards impuso una nueva canallada estética en su obra (ah, esos tiempos de *La fiesta inolvidable*) al retomar el personaje de Clouseau en *La venganza de la Pantera Rosa* (1983) con el insoportable Ted Wass. Atentado moral, además, perpetrado por Edwards al formular un relato con imágenes de Sellers en vida y con una

continuidad forzada del nuevo inspector. Pero su egoísmo serial no se detuvo y varios años más tarde recrea un nuevo Clouseau en la figura del tano Benigni. Las consideraciones son obvias: la película está al servicio de Benigni, un payaso carismático —con el respeto que merece el término— distinto de la tipología actoral de Sellers, siempre más acomodado a una marcación más contenida. En general, el problema de las series, pasada la sorpresa inicial, tiene relación con la voracidad de la taquilla y el cansancio de ideas de los responsables. Herbert Lom (el superior de Clouseau) y Burt Kwouk (el mayordomo) eran graciosos desde sus caracterizaciones como personajes secundarios. En esta nueva versión, en cambio, ya están viejos. Un chiste tonto resulta eficaz la primera vez y una caída puede causar risa si no cae en la repetición. La serie de la *Pantera Rosa* es un ejemplo de agotamiento del director y de los guionistas. Para colmo, la forzada reaparición de Claudia Cardinale, inventada como la madre de Clouseau Jr., resume el apuro comercial de Edwards y lo imposible de la historia, si es que se puede hablar de una coherencia narrativa. Ah, cómo se estará revolviendo en su tumba el gran Peter. ■

G. J. C.

REPASO

El informe Pelicano (*The Pelican Brief*), dirigida por Alan J. Pakula. (AVH)

Breve aparición de Sam Shepard. Investigación exitosa y romance frustrado a cargo de Julia Roberts y Denzel Washington (¿les suenan conocidos?). Thriller convencional, racismo inusual. (Ver en la sección "Visto y leído" de este número la nota de Santiago García.) Comentario en *El Amante* N° 26.

Ciudad de ángeles (*Short Cuts*), dirigida por Robert Altman. (AVH)

Adaptación de varios cuentos de Carver a la manera de Altman. Es un retrato de la ciudad de Los Angeles de este fin de siglo a través de varias historias entrelazadas, a modo de zapping televisivo. Algunas crueles, otras idiotas. La película dura tres horas y no es aburrida, lo que no implica que sea interesante. Como ya es habitual en los films de Altman, el reparto es espectacular. Comentarios en *El Amante* N° 27.

Kafka, dirigida por Steven Soderbergh. (Transmundo)

Disparate expresionista que supone reflejar la vida de Franz Kafka, recreado a partir de sus obras, en especial *El castillo*. Si su interés es biográfico, no la vea. Si su interés es cinematográfico, tampoco. Comentario en *El Amante* N° 28

Adiós, mi concubina (*Farewell My Concubine*), dirigida por Chen Kaige. (Transeuropa)

Historia de amor gay y ópera en China, a lo largo de casi todo el siglo XX. Una de las películas más crueles del año. La historia de China desfila sin mayor interés ni discriminación ante nuestros ojos agotados. Una de las películas más plumíferas del año. Muy

bello e interesante todo lo relacionado con la Opera China. Comentario en *El Amante* N° 26.

Papá por siempre (*Mrs. Doubtfire*), dirigida por Chris Columbus. (Gativideo)

Comedia "familiar" sobre un padre divorciado que debe disfrazarse de mujer para poder estar con sus hijos. El padre/niñera es Robin Williams. La mamá, Sally Field. Sólo apta para amantes incondicionales de Robin Williams. Los fanáticos de los cachetes de Sally Field, absténganse, se le desinflaron. Comentario en *El Amante* N° 25.

Inmoralmente joven (*J'embrasse pas*), dirigida por André Téchiné. (Transeuropa)

Téchiné salió del freezer para contar una historia sobre taxi-boys y prostitutas. La sordidez de la ambientación sostiene cierta importancia de los diálogos a cargo del personaje jugado por Philippe Noiret. Una ventaja de la película es la presencia de Emmanuelle Béart, deseo de la cinefilia actual desde *Un corazón en invierno*. Una vergüenza son los veinte minutos que no están de la versión original. ¿Quién tiene la culpa? Comentario en *El Amante* N° 24.

Una sombra ya pronto serás, dirigida por Héctor Olivera. (Gativideo)

Olivera y Soriano perpetraron la adaptación de la novela, un intento risible de road movie con personajes salidos de un sainete criollo. La precariedad filmica de Olivera resalta en la fallida concreción de una puesta teatral con personajes que siempre tienen algo que decir y nunca algo que insinuar. Alicia Bruzzo, por su parte, ocupa el ancho de la pantalla... con su talento actoral. Comentario en *El Amante* N° 27. ■

Los Agrupados de El Amante

VARIOS

ABRA



8!

Azúa: el insoportable Dostoievsky
Laclau: crítica a la utopía liberal
Ferrer: Barón Biza, el inmoralista

PIDALA
EN SU
KIOSCO

CURSO INTENSIVO DE REALIZACION RADIAL

Organizado por TAO y el foro Gandhi, desde el 14 de julio, se comenzará a desarrollar un curso intensivo de realización radial que será dictado por Jorge Dorio. El curso tendrá una duración de tres meses. La frecuencia será de seis horas semanales y las clases se dividirán en teórico-prácticas.

Para mayores informes dirigirse a Gandhi, Corrientes 1551, de lunes a viernes de 18:30 a 20 horas, o a los teléfonos: 981-8459 - 374-7105

GUIA DE TRABAJO:

LA RADIO COMO GENERO: Sonido como elemento específico - Hacia una gramática radial - Narración con sonido
TRABAJOS CON RESIDUOS MASSMEDIATICOS: Diseño de archivo sonoro - Selección y recopilación de material
COMPOSICION DE PROGRAMAS: La radio como hecho artístico - Radio de autor

TAO CAMINOS DE COMUNICACIÓN

Viamonte 1526 - (1055) Cap. Fed. - Tel. 375-0100 / 981-8459



una radio como la gente.

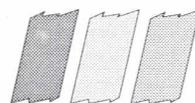
COMPLEJO CULTURAL
VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

El FOTÓGRAFO De El AMANTE
ENSEÑA A LOS LECTORES de El AmANTE



Nicolas Trovato
Cursos de fotografía
Tel.: 342-8310

 **AWD Video**

No le asegura la mejor imagen...
La crea para Ud. todos los días.

Realización Integral: Filmaciones en S-VHS / Hi 8 / U-Matic - Ediciones - Animación Computada.
Filmación de Eventos: Sociales - Seminarios - Conferencias - Deportivos - Publicidad - Demos - Video Clips
Asesoramiento Técnico en General: Alquileres - Instalaciones

EQUIPOS DE ULTIMA GENERACION

205-5041 (teléfono y contestador)

Nuestro amigo Rodrigo Tarruella está enfermo y necesita ayuda
 Comunicarse con Haydée en la redacción de El Amante al 322-7518

**TRANSCRIPCIONES Y
 PROCESAMIENTO DE TEXTOS**

Gustavo: 67-9948

**APRENDE A TOCAR EL PIANO
 LEYENDO MUSICA**

304-7749

40

- Pre-estrenos y clásicos
- Documentación filmográfica
- Cinemateca propia

Este año, por nuestro 40º aniversario, la inscripción será sin cuota de ingreso ni lista de espera, hasta cubrir el cupo del cine Maxi (Carlos Pellegrini 657).

Se atiende en la sala todos los martes, de 19 a 23 hs.

1954 - 1994



CINECLUB NUCLEO

Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubs (Adherida a la F.I.C.C.)

Temporada Nº 41 - 1994

Secretaría e Informes:

Sarmiento 1574 piso 1º "C" - Tel. 382-0623 - Buenos Aires - ARGENTINA

¡Cumplimos cuatro años y seguimos siendo una realidad!

• Más de 30 puntos de rating en todo el país marcan el esfuerzo de tres años.

• Más de 40 canales de aire y cable difunden el único programa de video argentino realizado por profesionales.

VIDEO PRIVADO

CONDUEN: Norberto Sciscioli - Coco Acevedo - Graciela Klíx • EN TEATRO: Mario Ceretti • COLABORA: Eduardo Graillat

Ahora sí que nos damos el gusto de cubrir íntegro todo el país. Porque desde febrero estamos en la onda del canal 12x24 S.A. Satelital, incluyendo Chile, Paraguay, Uruguay y Brasil, a través del satélite Nahuel I

Sábados de 12 a 13 hs. en LS1 Radio Municipal 710 AM

Este es otro programa de:

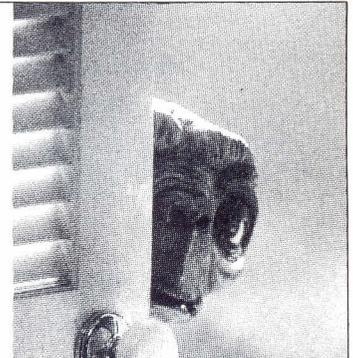
Asociados en medios de comunicación

Ayacucho 467 - 6º P. Of. 4 (1026) Bs. As. - República Argentina - Tel. 953-8501 - Fax: 372-5657

**CORRECCION DE PRUEBAS Y DE ESTILO
 TRADUCCION DEL INGLES**

Gabriela Ventureira

815-1415



VIDEO CLUBS

ESTRENE VIDEOTECA

Corrientes 1555
 Tel: 40-7098

ALDRICH ALEA ALMODOVAR ARISTARAIN BERGMAN BERTOLUCCI BINUEL
 CASSAVETES COPPOLA CHAPLIN CHRISTENSEN DEMARE DOVZHENKO EISENSTEIN
 FASSBINDER FAYO FELIX FLAHERTY FREGONESE FULLER GLEZER GODARD
 GREENAWAY GRIFFITH HARVEY HERZOG HITCHCOCK HUSTON JARMAN JARMUSCH
 KATZ KEATON KUROSAWA LANG LEE LITTIN LUMIERE LYNCH MAILLON MIZOGUCHI
 MURNAU OSHIMA PAER PASTOLINI PUDOVKIN RENAISSANCE RENAISSANCE ROSSELLINI
 SANTIAGO Saura SCOTT SESE SOFFICCI SOLANAS SURINA TARKOVSKI TAVIANI
 TORRE NILSSON TRUFFAUT VAN SANT VERTOV VISCONTI WILSON STROHEIM WELLES
 ZANUSSI ZHANG-YIMOU ZIMMERMAN ZAWASKI Y MUCHOS MAS.



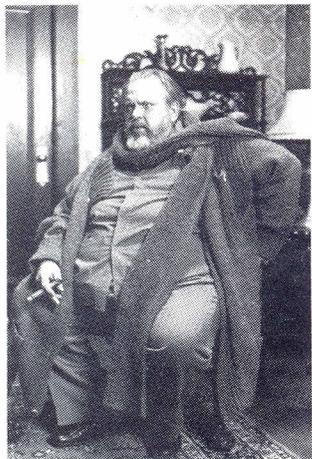
**mondo
 macabro**

**El primer video club especializado en
 terror, ciencia ficción, fantasía y la
 basura más grande del universo**

Sarmiento 1249, Corrientes 1248 - Galería Taurus - Local 63 - Planta alta

El Amante en la radio

LA POSADA MALDITA



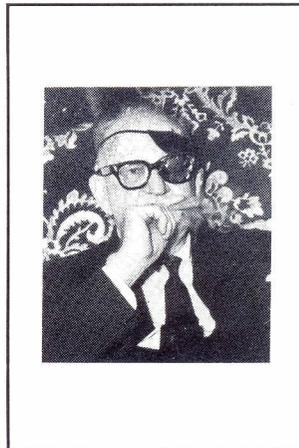
Conducción: Gustavo J. Castagna, Quintín y Flavia de la Fuente

Producción: Roberto Juan Ferro

**Martes y jueves de 13 a 14 hs.
Radio Cultura. 97.9 MHZ**

El Amante en la tele

LA TABERNA DEL IRLANDES



Conducción: Gustavo J. Castagna, Quintín, Gustavo Noriega y Flavia de la Fuente

Producción: Gustavo Palacios

**Jueves de 14 a 17 hs.
Canal 15 - Arte Canal - Cablevisión**

EN EL AÑO DE LA COMUNICACION CONSIGNAS MEDIOS & COMUNICACION

- *Programadores de Radios Lalo Mir (FM Del Plata) ■ Osvaldo Lía (FM Rivadavia) ■ Si el amore va bene: Tinto Brass o la sarna con gusto ■ La función social de los "socialeros" y de cuando la magia se esfuma en favor de sedientas billeteras ■ Eduardo Grossman escribe sobre el fotoperiodismo y la edición gráfica ■ Investigación: La recepción, ese oscuro objeto del deseo ■*

Informe especial:

Nuevas Tecnologías & Comunicación: Modificación de pautas de producción y de pensamiento en los distintos campos laborales.

- **Dossier Software & Hardware:**
Los más utilizados para la comunicación.
- **Dossier Libros & Revistas:** *Reseñas, actualidad y novedades.*
- *Concursos, eventos y congresos internacionales ■*

YA ESTA EN LOS KIOSKOS EL N° 19

Cine Club en el Teatro IFT

Boulogne Sur Mer 547 ☎ 962-9420

Todos los martes a las
20:15 hs.: preestrenos

Todos los miércoles a las
20 hs.: ciclos de revisión

Agenda

Sala Leopoldo Lugones

Nuevo cine chino

Lunes 25: *Metrópolis 1990* (1991). Dirección: Sun Sha.

Martes 26: *Sentimientos* (1991). Dirección: Wu Zhen

Semana del cine israelí

Miércoles 27: *Matrimonio por conveniencia* (1988). Dirección: Haim Buzaglio.

Jueves 28: *A causa de esa guerra* (1988). Dirección: Orna Ben Dor-Niv.

Viernes 29: *El predestinado* (1990). Dirección: Daniel Wachsmann

Sábado 30 y domingo 31: *Historias de Tel Aviv* (1992). Dirección: Ayelet Menachemi, Nirreit Yaron.

Lunes 1: *Cuervos* (1987). Dirección: Ayelet Menachemi.

Gran chica (1987). Dirección: Nirit Yaron Gronich.

Martes 2: *Shuru* (1990). Dirección: Savi Gavison.

Miércoles 3: *Ciudadano americano* (1992). Dirección: Eitan Green.

Nuevas tendencias del cine alemán

Ocho preestrenos con el auspicio del Instituto Goethe

Jueves 4: *Tierra de padres, tierra de hijos* (1988). Dirección: Nico Hofmann.

Viernes 5: *La noche de la marta* (1987). Dirección: Maria Theresia Wagner.

Sábado 6: *Búsqueda de tema* (1989). Dirección: Dieter Hochmuth.

Domingo 7: *Siempre es mejor allí donde no estamos* (1989). Dirección: Michael Klier.

Lunes 8: *Mariposas* (1987). Dirección: Wolfgang Becker.

Martes 9: *Solo y sin azúcar* (1985). Dirección: Lutz Konermann

Miércoles 10: *Laurin* (1988). Dirección: Robert Sigl.

Jueves 11: *Wedding* (1989). Dirección: Heiko Schier.

Todas las funciones a las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas (salvo los lunes, a las 15 y 22.30 horas solamente)

Grupo vida en Foro Gandhi Corrientes 1551

Ciclo Fassbinder corroe el alma

Miércoles 20 de julio - 20.30 hs

Domingo 24 de julio - 19.30 hs

La tercera generación

Miércoles 27 de julio - 20.30 hs

Domingo 31 de julio - 19.30 hs

La ley del más fuerte

Miércoles 3 de agosto - 20.30 hs

Domingo 7 de agosto - 19.30 hs

El amor es más frío que la muerte

(Las funciones del 31 de julio y el 7 de agosto serán presentadas por Alejandro Ricagno.)

Ciclo Raymundo Gleyzer

Miércoles 10 de agosto - 19.30 hs

Domingo 14 de agosto - 20.30 hs.

México, la revolución congelada y cortos de Gleyzer

Miércoles 17 de agosto - 19.30 hs.

Domingo 20 de agosto - 20.30 hs.

Los traidores y cortometrajes.

Cine y video experimental

Todos los miércoles a las 21 hs. en el Teatro del Sur, Venezuela 1286, películas y videos nacionales y extranjeros. Coordinado por Narcisca Hirsch.

David Byrne

Muestra fotográfica y de videos y películas de David Byrne, en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930, del 20 al 30 de julio.



Ahora encontrar
lo que Ud. busca en cine y video
no es *una misión imposible*

Abierto las 24 horas



Revistas y libros del mundo

(Fotogramas, Imágenes, Dirigido, Cinerama, Pantalla 3, Nosferatu, Premiere, Film Comment, American Cinematographer, Film Fax, Movieline, Cinefantastique, Fangoria, Star Fiction, Cahiers du Cinéma, Première, Studio, Ciak, etc.)

Libros de todos los actores y directores y seriales televisivos.

Partituras de las comedias musicales de Broadway

... y el más amplio surtido en videos de todos los géneros y orígenes.

Material inédito: Fotos, postales, muñecos, afiches.

Los amantes del cine de parabienes. Descuentos especiales en suscripciones. Lo que no está aquí, sólo lo encontrará en Hollywood.

Atención especial a los lectores de El Amante: presentando este aviso, 10% de descuento en todas las publicaciones españolas.

**Envíos contra reembolso
al interior del país
Corrientes 1383/85
Tel./FAX: 799-3251**

Las buenas, las malas y las feas

			Flavia	Quintín	GJC	J. García	Noriega	Ricagno
Adiós mi concubina	C. Kaige	Transeuropa	7	6	5	3		6
Amenaza final II: la revancha	J. Woo	Gatívideo		6				
Ciudad de ángeles	R. Altman	AVH	5	3	5	8	4	5
Confía en mí	H. Hartley	Transeuropa	5	5	5	5	6	8
Cuando un extraño vuelve a llamar	W. Craven	AVH			7	7		
Daños corporales	H. Becker	Transeuropa		6				
Duro de vencer	J. Woo	Transeuropa		7				6
El extraño caso del Dr. Petiot	C. de Chalonge	Transeuropa	8	7	8	8		
El hijo de la Pantera Rosa	B. Edwards	AVH			4			
El informe Pelicano	A. Pakula	AVH	1	1	1			
Inmoralmente joven	A. Téchiné	Transeuropa	5	7	7			
Kafka	S. Soderbergh	Transmundo	1	1	2	2		1
La pecadora de Shanghai	J. Von Sternberg	Epoca		4	5	5		
Los últimos rebeldes	T. Carter	Gatívideo	4	4	4			
Max, el perro	J. Lafia	Transeuropa		7			5	
Papá por siempre	C. Columbus	Gatívideo	4					
Una sombra ya pronto serás	H. Olivera	Gatívideo		2	3		3	

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

Sólo L'ECRAN le ofrece la posibilidad de acceder al cine en forma integral a través de:



* alquiler y venta de una cuidadosa selección de obras maestras llevadas al video.

* venta de una nutrida colección de libros y revistas especializadas.

Con servicio opcional de entregas y retiros a domicilio dentro del área céntrica.

Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, Of. 1006

Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271, L. a V. de 11 a 19 hs.



la luna
V I D E O

LO MEJOR DEL CINE EN VIDEO

5000 películas, 500 clásicos y la colección completa de National Geographic

Lunes a Domingo de 10 a 23 hs.
Sábados hasta las 24 hs.

Mansilla 2688 (1425) Capital Federal
Teléfonos: 961-5704 / 963-8825

Video
del
Angel



Las películas sobre las que usted lee en *El Amante* Y muchas más

Vidt 1980 (casi esquina Güemes)
Reservas y consultas al 821-6077

PELICULAS EXR

EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADES



Nuevos desarrollos de EASTMAN

Películas EXR 200T 5293/7293.

Tienen la estructura comparable a una IE 100, requiriendo solamente la mitad de luz. Muestra detalles tanto en las altas luces como en las sombras profundas. Tienen una latitud de exposición de hasta, 6 pasos, sólidos negros y colores saturados.

Estas son las películas que usted necesita tener en sus manos.

Película EXR 500T 5296/7296

Sin dudas las más rápida. Ahora mejorada, con una confiable y uniforme reproducción sobre un alto rango de exposición. Sombras neutrales, negros ricos y verdaderos.



El Amante

Nº 1

presenta:

colección

directores

Nº 2



WENDERS WIM



¿Un cineasta imprescindible o una trampa posmoderna?
Desde sus cortos y películas inéditas, toda la obra de
Wim Wenders analizada con el estilo de *El Amante*

(Y en agosto el Nº 3: Coppola)