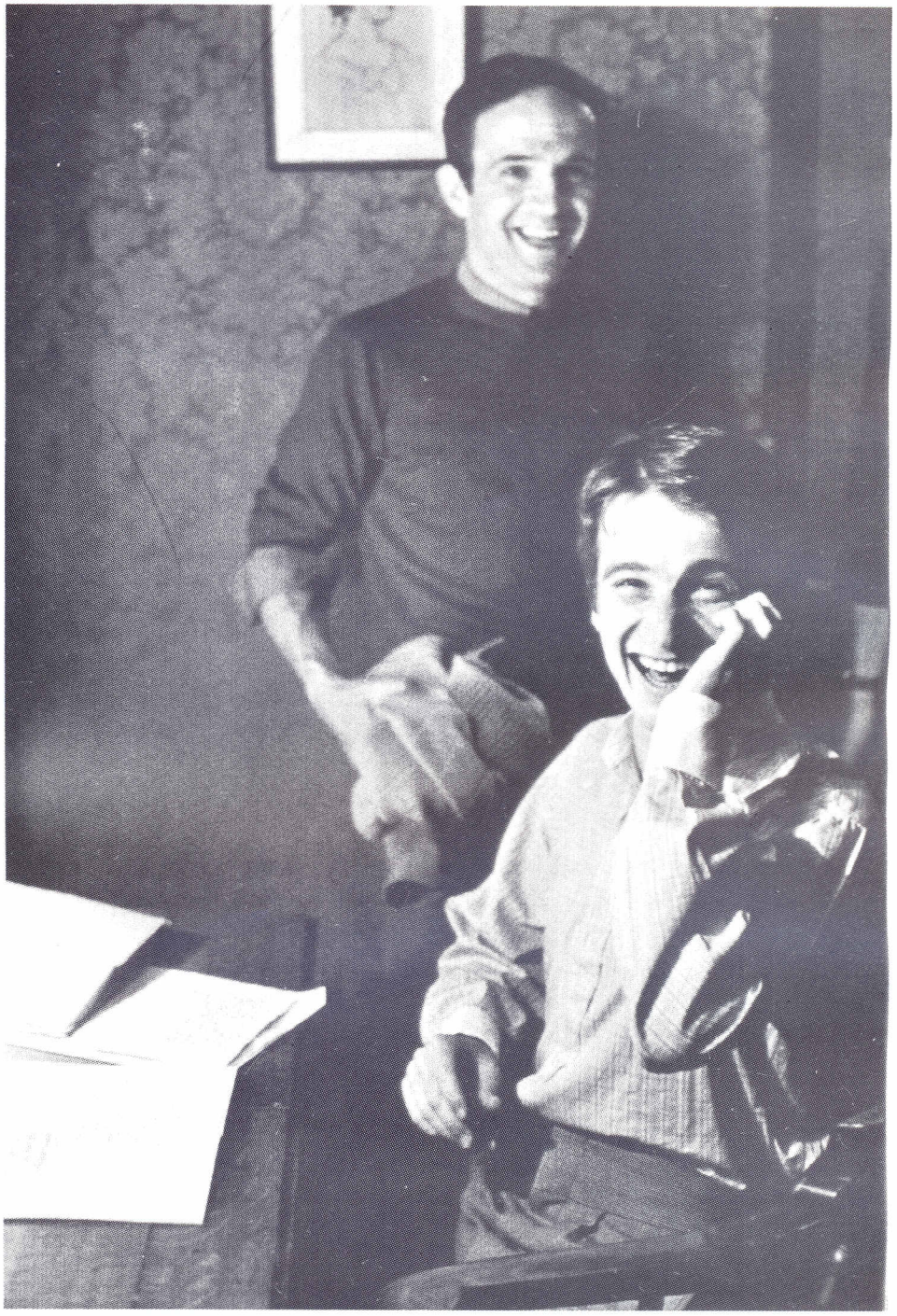
EL AMANTE CINE

Uruguay $ 20.-

100 años de cine
4 años de *El Amante*

Toy Story / En contra de Márbiz / *Los Simpson* / Campanella
Godard / Lautaro Murúa / Dossier Jerry Lewis

Alter ego



François Truffaut and Jean-Pierre Léaud

Buenos Aires Herald
El diario argentino escrito en inglés

EL AMANTE CINE

Año V - Nº 46 — *Diciembre 1995*

Queridos lectores:

En todos los números de diciembre —mes en que se festeja nuestro cumpleaños— incluimos algún artículo autorreferente o, para ser más honestos, más autorreferente que lo habitual. O, peor aun, solamente autorreferente. Este año nos vimos un poco apabullados porque mientras nosotros tenemos para mostrar orgullosamente nuestros primeros cuatro años de vida, el cine, para la misma fecha, tiene cien. Ahora bien, superado el sofocón inicial, contraatacamos con una idea loca: es más importante cumplir cuatro años que cien. La argumentación es la siguiente: cuando se festejan cien años de algo, en realidad lo que se festeja es el sistema decimal: si en vez de diez dedos tuviéramos doce, las grandes fiestas serían al cumplir 144 años. Por otro lado, los directores estábamos acá, cuatro vueltas de la Tierra alrededor del sol atrás, haciendo el número uno y acá seguimos. No se puede decir lo mismo de los hermanos Lumière, con todo respeto. La solución de compromiso a la que arribamos fue la siguiente: ningún artículo sobre los 100 años de cine (eso es ser original), ningún artículo autorreferente y una tapa —una foto de *Amarcord*, de Fellini— que celebre al cine en general, abarcando ambos aniversarios. No sabemos qué opinará Jean-Luc Godard del aniversario de *El Amante* pero en el del cine no cree en lo más mínimo, como se podrá comprobar en la discusión que organizamos en la página 8 entre un personaje de la casa y tres conocidos intelectuales del medio porteño.

Pero que no haya un artículo autorreferente no quiere decir que el editorial no pueda serlo. Esta es la parte en que deberíamos hablar de lo sacrificado que es sacar todos los meses una revista de crítica de cine en los tiempos que corren, de los costos de la independencia, del orgullo de haber llegado adonde llegamos, bla, bla, bla. Lo que vamos a hacer, en cambio, es continuar la cabalgata narcisista y presentarnos una vez más los tres que aquí estamos desde hace 48 meses. Es sabido que la gente se divide en tres: los que ante un vaso que tiene agua hasta la mitad dicen que está medio lleno, los que dicen que está medio vacío y Quintín, que dice que hay una sequía espantosa. Flavia, por su lado, se caracteriza por tener miedo. De las personas miedosas que se puedan conocer es la única que duerme con la luz apagada porque le tiene miedo al velador. Noriega ha originado una nueva palabra: la *noriegada*, que designa a todo acto torpe o descuidado que provoca daños de diversa cuantía. Cuando alguien comete un desatino de ese tipo en la revista enseguida se pega el grito "¡noriegada!", con lo que el pobre hombre carga con sus errores y con los ajenos.

Una característica de estos cuatro años ha sido mantener una cierta prescindencia con respecto a los vaivenes institucionales del cine argentino, donde los argumentos de las partes en disputa en cada caso habitualmente encubrían intereses sectoriales que nos dejaban al margen. La designación de Julio Márbiz al frente del INCAA y el silencio generalizado —luego de una reacción inicial del medio cinematográfico que luego se diluyó— nos decidió a expresar nuestro pensamiento. Lo que está pasando es peligrosísimo para el cine argentino y el mencionado silencio hace las cosas más alarmantes todavía. De más está decir que la nota firmada por Quintín es respaldada en cada línea por los restantes directores.

La obra de un actor y director reconocido y respetado en nuestro medio como fue Lautaro Murúa es recordada desde lo personal por otros dos directores: Lita Stantic y José Martínez Suárez.

El resto de este número transita carriles más alegres: un postergado y extenso dossier sobre Jerry Lewis, un gran cómico injustamente poco reconocido como director; la presentación de Juan Campanella, un director argentino que trabaja en los EE.UU.; la cobertura de varios festivales de video y la presentación de los libros de David Bordwell. La variedad de notas se ha desplegado a expensas de la cobertura de los estrenos que poca cosa buena han dejado para fin de año.

El número de enero es *realmente* especial, dedicado casi íntegramente al balance de todo lo que pasó en el 95. ¡Resérvelo ya a su kiosquero amigo!

Felices fiestas a todos.

El Amante en Internet
La era cibernotrónica nos ha alcanzado
Puede mandar sus cartas o consultas a
amantecine@interlink.com.ar.

SUMARIO

Estrenos
Toy Story 2
Goldeneye, Cuando cae la noche, La balada del pistolero, Cuerpos perfectos, Monte de Venus, El beso de la muerte, Jade, Power Rangers 3

En contra de Márbiz 6
Coloquio Godard 8
Juan José Campanella 14
Los Simpson 18
Lautaro Murúa 20
Cortometrajes 22
Festival de escuelas 25

Festival francolatinoamericano 26
Sandra Kogut 27
Gianni Toti 28

Diccionario cinéfilo 30

Dossier Jerry Lewis 32
Un elogio 33
Otro elogio 37
Diccionario Lewis 40
Filmografía comentada 44

Correo 48
Festival de San Sebastián 50
David Bordwell 52
El AmanTV 54
Mundo cine 55

Guía del amante
Discos 57
Video 58
Cine en TV 60
Tabla 64

Directores: Eduardo Antin (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega
Consejo de redacción: los arriba citados y Gustavo J. Castagna
Colaboraron en este número: Alejandro Ricagno, Eduardo A. Russo, Santiago García, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Guillermo Pintos, Jorge García, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Tomás Abraham, Ernesto Pérez, Beatriz Sarlo, Rafael Filippelli, Federico Monjeau, Lita Stantic, José Martínez Suárez, Bebe Kamin, Jorge Bernárdez, Nicolás Trovato, y Tino y Norma Postel.

Profesor Kelp: Haydée Thompson
Amigo Amor: Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero en Santa Fe: Gustavo J. Castagna, el ingenuo
El botones: Gustavo Requena Johnson
Corrección: Gabriela Ventureira, más loca que un plumero
Postre: Norma Postel
Diagramación y composición: Carlitos Almar, el terror de las chicas
Tipean: Tú, mi bambino y yo
Asesor diseño: Fernando Santamarina, la joya de la familia
Asesor cibernotrónico: Juan Chatsourian
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica (trabajando duro): *Proyección*. Rivadavia 2134 5º G
Distribución: *Capital*: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9º piso. Capital
Interior: DISA S. A. 27-6645 / 23-4937

El Amante es una publicación de *Ediciones Tatanka S. A.* Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Las notas firmadas representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. Correspondencia a Esmeralda 779 6° A. (1007) Capital Federal. Tel: 322-7518. FAX (541) 322-7518. República Argentina. Correo electrónico: amantecine@interlink.com.ar.

Toy Story

EE.UU., 1995, 80'
Dirección: John Lasseter
Producción: Ralph Guggenheim
Guión: Joss Whedon, Andrew Stanton, Joel Coen, Alec Sokolow y Joe Ranft.
Música: Randy Newman
Voces: Tom Hanks, Tim Allen, Wallace Shawn y Don Rickles.

Juguetes

por Sergio Eisen

Tuve la suerte de ver *Toy Story* muchos días antes de que la maquinaria del marketing y el merchandising me sumergiera en un estado nauseabundo de idénticos muñequitos de plástico que parecen derretirse en nuestras pobres cabezas junto con el queso de las hamburguesas del Burger King en un pegajoso baño de vapor.
En contraste con este mundo despersonalizado, dominado por "lo igual", *Toy Story*, como historia en sí misma, recupera algo que parecía perdido: el sentido de la individualidad. En este cuento de juguetes cada muñeco es un ser único e irreemplazable porque nace de una relación única, esa que construye un niño o un adulto, hasta el grado de darles vida propia.
El cowboy Woody, un tradicional muñeco que habla cuando se tira de una cuerda, ha sido desde siempre el juguete preferido de Andy, hasta que llega el deslumbrante Buzz Lightyear, un astronauta intergaláctico lleno de lucecitas láser, botones y alas desplegables, desplazando al fiel Woody al más triste de los olvidos.
En *Toy Story* la narración se asume desde la mirada de los juguetes que sienten y sufren como las mismas personas, aunque a veces ellas no se den cuenta, como sucede con Andy frente a la crisis de abandono que sufre Woody.
La compleja red de relaciones que se teje en este microcosmos de juguetes no es muy diferente de la que nosotros experimentamos desde nuestros lugares particulares. La llegada de un juguete nuevo genera entre ellos los mismos temores, intrigas e inseguridades que puede llegar a provocar en nosotros la aparición de alguien nuevo en nuestro lugar de trabajo.
En una excelente escena los soldaditos verdes organizan un operativo de espionaje para saber qué regalos está recibiendo Andy el día de su cumpleaños. Desde el cuarto de juegos cada uno va siguiendo la misión, esperando que nadie venga a quitarle el lugar que tiene en el mundo de Andy.
Entre ellos hay líderes, alianzas, lealtades, enfrentamientos y marginaciones como las que sufre Woody cuando sus amigos lo condenan equivocadamente creyendo que intenta destruir a Buzz. Este "enjuiciamiento" entre pares con sus propias leyes y códigos de justicia (son los juguetes y no Andy quienes lo increpan) hace recordar el juicio de Peter Lorre ante el tribunal de sus iguales en la genial *M.*
Pero Woody tiene la posibilidad de redimirse y mostrar el héroe que realmente es desde el momento en que accidentalmente ambos se pierden y descubren que tienen algo que los une: volver a casa junto a Andy. *Toy Story* se convierte así en una clásica "buddy picture" (película de amigos) donde dos personajes enfrentados como polos opuestos son colocados en una situación común que los irá acercando y crecen descubriéndose desde las diferencias.
Como en las películas de Tim Burton, la salida al mundo exterior se presenta muy peligrosa y amenazadora. Buzz y Woody caen en manos de Sid, un chico sádico que se especializa en operar muñecos transformándolos en extraños mutantes. Detrás de la deformación de estos burtonianos engendros se esconden las más generosas criaturas.
Debido a las torturas que sufrieron, estos juguetes perdieron parte de su condición esencial: el placer de jugar.
Desde la salida al mundo de afuera, la textura de los decorados se torna áspera como el ripio del asfalto, los colores se enturbian y pierden sus tonos cálidos, la fría iluminación juega con los contrastes y los encuadres oblicuos sugieren la idea de un entorno agigantado e inaprensible dentro del cual Woody y Buzz parecen más pequeños de lo que son. La odisea en la asfixiante casa de Sid tiene reminiscencias de *El increíble hombre menguante*, donde el mundo cotidiano y los objetos que lo pueblan pierden en la desproporción su sentido habitual, transformándose en un entorno extraño e ingobernable. Como en aquella película, hay una mascota que persigue a los diminutos personajes (en este caso es un perro y no un gato) y, en medio de la oscuridad, es una pequeña ventana la que les permitirá reencontrarse con la claridad del cielo.
El enfrentamiento aparentemente irreconciliable entre un juguete tradicional (dueño del saber que da la experiencia) y un juguete de la última generación (arrogante y omnipotente) podría leerse como una metáfora de lo que *Toy Story* significa dentro del cine de animación. En la ficción el engrupido Buzz Lightyear, convencido de haber sido enviado a la Tierra en una misión intergaláctica, descubre, viendo en la televisión la publicidad de sí mismo, los límites de su precaria condición existencial: es un muñeco igual a otros, que ni siquiera puede volar.
En la conciencia de los límites de este juguete están expresadas también las limitaciones de esta nueva animación computarizada que necesita nutrirse de la animación clásica con sus códigos narrativos, para no quedar reducida al efecto vacío. Si *Toy Story* funciona, es por la absoluta humildad y simpleza con que fue concebida, privilegiando la historia y la personalidad de los muñecos a todo artilugio técnico.
A veces las dificultades técnicas ayudan a encontrar soluciones narrativas más interesantes: como resultaba muy complejo animar a los personajes humanos, los animadores decidieron mostrarlos, la mayoría de las veces, solo a través de los pies o las manos. El resultado es maravilloso porque en la historia no importa cómo se sienten Andy o su mamá, sino cómo viven los muñecos los comportamientos humanos desde su propia subjetividad.
Me encantaría seguir hablando de *Toy Story*, del cowboy Woody y del astronauta Buzz, pero acabo de descubrir que Jack Skellington, mi muñeco favorito, me tiene rodeado por una artillería de soldaditos de plomo sin cabeza y amenaza abrir fuego si no dejo de escribir en este mismo instante.
¡Esto fue todo, amigos! ■

Goldeneye

Martin Campbell
Gran Bretaña/EE.UU., 1995
Con Pierce Brosnan, Sean Bean y Famke Janssen.

Volvió Bond y uno se pregunta por qué pegó la vuelta. Pasó demasiado tiempo, pasaron demasiadas películas con citas a la serie (*Mentiras verdaderas*, por ejemplo) y mucho cine de acción con explosiones y persecuciones automovilísticas. Y Bond está viejo porque la receta Bond es vieja. O mejor dicho, y esto es lo que pasa con *Goldeneye*, el film del realizador sopa intenta modernizar a Bond con una fórmula gastada: cada cinco minutos un momento de acción, y en el medio, algún romance, alguna escena de tortura o alguna muerte cruel.
Pero Bond resucitó y uno se acuerda de las primeras con Sean Connery, de alguna con Roger Moore (*Vivir y dejar morir*) y olvida otra vez a George Lazemby y a Timothy Dalton. Ahora es Pierce Brosnan el espía de derecha que enfrenta a los rusos (un poco vieja la historia, ¿no?). Por eso *Goldeneye* es una película anacrónica, no solamente por el argumento en sí mismo sino también por la falta de humor y por la endeble caracterización de los villanos. Después de que uno se deleitara con Alan Rickman en *Duro de matar*, las cosas no pueden ser de la misma manera. Se necesitan villanos seductores en este tipo de cine, más aun para oponerse a la figura de Bond, muy prolija, muy arregladita, muy impecable. Pierce Brosnan no es el culpable aunque por momentos da la impresión de que se va a transformar en un poste de madera. La culpa la tiene la innecesaria vuelta de Bond; la historia es muy aburrida, la felicidad del comienzo —con el clásico disparo que empapa de sangre la imagen— desaparece a los diez minutos y las modificaciones del reparto clásico (M, Miss Moneypenny) no tienen ninguna importancia. Los trucos y los efectos especiales molestan por la perfección —¡como olvidar en *Los diamantes son eternos* cuando el coche de Bond anda de costado por la calle!— y las escenas filmadas desde un helicóptero ya son rutina pura.
Pero el problema más grave de *Goldeneye* es su falta de alegría y la pereza absoluta para actualizar al personaje. Como si Bond no pudiera abandonar el Dom Perignon, los hoteles de cinco estrellas y los trajes elegantes. Uno hubiera deseado que transpirara la camiseta como John McLane. Volvió Bond. ¿Le importó a alguien? ■

Gustavo J. Castagna

Cuando cae la noche
(When Night is Falling)

Patricia Rozema
Canadá, 1995
Con Pascale Bussières, Rachael Crawford, Henry Czerny y David Fox.

En una de las primeras escenas de *Cuando cae la noche*, la protagonista, Camille, encuentra muerto a su perro terrier. Lo alza, lo lleva a casa y allí, no sabiendo qué hacer con él, no se le ocurre nada mejor que meterlo en la heladera, donde el pichicho permanecerá casi hasta el final de la película. Algo parecido hacía Zoe Tamerlis en *Angel de venganza*, de Abel Ferrara, con la diferencia de que el que iba a parar al freezer no era allí un can, sino un señor. Y otra diferencia, más importante: en la película de Ferrara —como en toda buena película— el cadáver era un cadáver, mientras que acá —como en toda mala película— el cadáver no es un cadáver, sino una metáfora. ¿Metáfora de qué? De la irresolución de la protagonista, se supone, que no se animaría a "enterrar su pasado" para así permitir que nazca su "nuevo Yo" ("estamos en la era del individuo", había pontificado Camille).
Eso sí: si hay metáforas, que sean claras. No sea cosa que algún espectador se quede afuera. Sobre el final, en una escena "onírica", el perrito se levanta de la tumba... al mismo tiempo que la dueña emprende el viaje en tren "al encuentro definitivo con su Yo". Patrice Rozema, realizadora y guionista de *Cuando cae la noche*, acude al remanido esquema de "rutina-descubrimiento-crisis-consumación", para contar una no menos remanida historia de liberación femenina que, aunque en algún momento coquetea vagamente con el melodrama (ver el nombre de la protagonista), navega sin mayores conflictos hacia un *happy end* que se ve venir desde varias películas antes. Aunque la creyente Camille da clases (de Mitología, ¿por qué?) en un colegio católico, aunque está de novia con el profe de Teología, su viaje hacia el lesbianismo es tan limpio y sin accidentes como las imágenes de la película, de neta raigambre publicitaria. Eso es lo que parece esta película: el aviso de un producto llamado Lesbos, que te hará feliz. A vos, muchacha, y también a vos, muchacho: las escenas de cama entre Camille y Petra, su chica —lindas las dos, finas y sexys; una blanca y la otra negra, como un aviso de Benetton— parecen diseñadas para el ojo del espectador macho, como bien me apuntaba, a la salida de la privada, la colega Moira Soto. Bueno, a no quejarse, que la ideología de este film publicitario está anunciada ya en el envase del producto: el apellido de Petra es Soft. ■

Horacio Bernades

La balada del pistolero
(Desperado)

Robert Rodríguez
EE.UU., 1995
Con Antonio Banderas, Salma Hayek, Joaquim de Almeida y Steve Buscemi.

"Es más fácil destruir que crear, dar vida", reflexiona, apesadumbrado, Antonio Banderas, después de haberse pasado tres cuartos de película dedicado al goce inimitable del asesinato en masa y poco antes de emprender la feliz carnicería del último cuarto. En ese momento, el público se ríe, y está en todo su derecho, porque ese repentino arrebato de pacifismo es portentosamente ridículo. Pero no es solo el público, sino la propia película la que se ríe de sí misma. Y ese es uno de los más notorios pasos adelante que da Robert Rodríguez (que además de dirigir, la escribió, la produjo, la montó y manejó la steadycam) con respecto a la anterior *El mariachi*, de la que esta, se supone, es una continuación. Aunque, más allá de las caras distintas y de los millones, la técnica de primera y los *stuntmen* también de primera que proveyó la Columbia, la única diferencia con la anterior parece ser la ausencia de Tito Tortuga, la simpática mascota del mariachi original. No importa demasiado: historia y personajes son apenas una excusa para la diversión, y acá hay diversión a rolete. *La balada del pistolero* es una película que se enchufa cuando suena la primera bala y se desenchufa cuando suena la última, así de simple. Cuando no hay balas, no hay nada, y entonces se nota la falta de un guión, de una dirección de actores y de unos personajes que vayan más allá del estereotipo. Cuando hay balas, hay todo, y entonces se nota cuánto se divierte Rodríguez con este disparate, y cuánto ha aprendido de Leone y sobre todo de John Woo. Hay en *La balada del pistolero* un sentido coreográfico, una inventiva y un gusto por el estruendo y el exceso que, me parece, no tienen nada que envidiarle a las películas del chino loco. Ni tampoco a algunos dibujos animados: una buena cantidad de ideas visuales delirantes parecen tomadas directamente de Tex Avery y de Chuck Jones, y eso no es poco. La película es paupérrima y hasta risible entre masacre y masacre, y riquísima en ideas, enormemente disfrutable y pletórica en cada masacre, con varios momentos de antología. Al tope de mi ranking personal se ubican la inaudita acrobacia hacia atrás de Banderas cuando se cae de una azotea y sobre todo los disparatados estuches de guitarra/lanza-misiles del final. El resto lo ponen, desde la banda de sonido, Los Lobos, y la intervención de Tarantino. No me refiero tanto a la intervención *visible* del chico-diez, que hace un divertido papelito, sino sobre todo a la no acreditada: es evidente que el tipo, amigote de Rodríguez, le dio más de una mano. No me digan que no fue él el que se escribió sus propias escenas y, sobre todo, la secuencia introductoria con Steve Buscemi, que es de lejos lo mejor de la película y tiene el tono característico del *wonder boy*. Si *El mariachi* había sido demasiada poca cosa para tanto bombo, con esta sí Rodríguez pica en punta entre los cineastas que no tienen nada para decir pero saben cómo decirlo, sin guardarse una sola bala en el cargador. ■

Horacio Bernades

Cuerpos perfectos
(The Road to Wellville)

Alan Parker
EE.UU., 1994
Con Anthony Hopkins, Bridget Fonda, Matthew Broderick y John Cusack.

Basada en la novela homónima de T. Coraghessan Boyle, *Cuerpos perfectos* cuenta la historia del Dr. Kellogg (Anthony Hopkins), inventor de los corn flakes, que tiene un sanatorio para ricos y famosos en el que se enseñan los secretos del buen vivir, es decir, de estar sanos. La clave es mantener los intestinos limpios (con estos fines, a un recién llegado se le hacen cinco enemas diarias), lo que se logra con la alimentación adecuada (nada de carne es parte del secreto). El sexo está prohibido (salvo para procrear) porque cada espermatozoide que se pierde es energía malgastada. El texto en el que está basada la película es tan delirante como el film. Parker le agregó algunas cosas maravillosas, como la divertida y pegadiza banda sonora de Rachel Portman, que le da mucha fuerza al relato. También es admirable y desopilante cómo pone en escena ciertas situaciones del libro; por ejemplo, la educación conductista a su mugriento hijo descarriado (recordemos que tenía 42 hijos adoptivos) o la llegada de Mr. Lightbody (Matthew Broderick) al hospital, en donde es recibido por su exuberante y joven enfermera personal Mrs. Graves. Pero la película está lejos de ser perfecta. Hay personajes que

quedan desarrollados a medias (por ejemplo, toda la historia paralela de John Cusack, que termina inventando la Coca Cola) y para colmo tiene por lo menos media hora de más, en la que se repiten situaciones similares todo el tiempo y uno ya empieza a cansarse de la musiquita.
Pero en los últimos minutos vuelve a repuntar y uno sale del cine sonriendo y canturreando bajito (en mi caso a los gritos) la maldita música. El final, con la confrontación de teorías médicas, es desopilante. Triunfa la terapia alemana, mucho más basada en el sexo (el masaje de la matriz en las mujeres reemplaza al concepto de enema) que en la limpieza. Final feliz para todos hasta para el desquiciado Dr. Kellogg, que muere, contento y sano como ninguno, a los 70 años haciendo una palomita (y no de maíz) desde un trampolín. ■

Flavia de la Fuente

Monte de Venus
(Delta of Venus)

Zalman King
EE.UU., 1994
Con Audie England, Costas Mandylor, Bernard Zette y Rory Campbell.

A todo termina el hombre por adaptarse, y no hay rutina de la que no extraiga provecho al fin. Zalman King, el "maestro del erotismo" yanqui, hizo pininos como guionista erótico cuando no tenía ni la menor idea de lo que significa filmar, y el batacazo de *Nueve semanas y media*, cuyo guión coescribió, fue el culpable de que haya llegado adonde llegó (nada cuesta imaginar lo irresistible que se veía Zalman con su cassette-currículum de *Nueve semanas* bajo el brazo golpeando las puertas de las productoras para que le financien *Seducción de dos lunas*, el primero de sus bodrios).
King ha recorrido un largo camino y lo cierto es que aún no sabe filmar, pero se ha emprolijado a tal punto que sus productos pueden pasar por serios. Sus lacras son siempre las mismas pero aparecen cada vez un poco más vistosas, lo que ya hizo pisar el palito a más de un crítico local.
Tanta costumbre —hablar de experiencia suena excesivo— lo animó a Zalman a agarrarse de un apellido ilustre de dos mundos, el de la transgresión y el de las letras, para engalanar al más pretensioso de sus emprendimientos. Varios relatos de Anaïs Nin, incluidos los famosos *Diarios* y *Delta of Venus*, nutren a las aventuras de Elena, una escritora norteamericana en el París de los años 30, con sus jolgorios y modernosas noches de café jugadas expresamente en el estilo de *Los modernos* de Alain Rudolph y de *Henry & June* de Philip Kaufman. Elena conoce a uno, tan bello y yanqui y escritor como ella, que la fornica con pasión y después la deja. Desespera, deprímese, se entrega a escribir relatos chanchos por encargo de un exclusivo lector anónimo que se los paga bien. Lo que dicen los cuentos de Elena es un empalagoso alud que emana de su voz en off en la primera de las grandes paradojas del film, del estilo King y del erotismo todo. Desde inacabables regodeos en figuras poéticamente chatas ("el centro del deseo", "el centro de la fantasía", "el centro...") hasta el reavivamiento de tristes mitos, ya no del machismo sino de la imbecilidad, como el que afirma que las mujeres son más *imaginadoras* que los hombres.
Las imágenes acompañan. No hay explicitud, por supuesto, cosa que solo puede esquivar a la censura bajo apariencias *tiernas* (recordar la fantástica fellatio cariñosa de Detmers en *El diablo en el cuerpo*), y sí el consabido despliegue de pezones y desnudos femeninos y coitos tomados desde la espalda y culo pero con menos gracia de la que es habitual, por ejemplo, en los thrillers.
Lo demás es el erotismo en su quintaesencia: una feria de baratijas grandilocuentes que buscan quien las compre por artísticas. Labios apretados y jadeos en soledad vienen a "representar" a las calenturas, empujones y miradas insolentes a la agresividad sexual, absurdos revolcones y poses improbables a los desafueros que cualquiera que vio algún buen fragmento pornográfico sabe que pasan por otro lado. Lo peor de Zalman no es que desquicie todo lo que toca sino que le hace soberano pito catalán a los verdaderos temas que pasan cerca de sus argumentos. En este caso, las diferentes formas de vivir el sexo entre el hombre y la mujer. ¿Hay una especificidad sexual masculina y otra femenina? ¿En qué consisten, eh? No le pregunten a Zalman. ■

Guillermo Ravaschino

El beso de la muerte
(Kiss of Death)

Barbet Schroeder
EE.UU., 1994
Con David Caruso, Nicolas Cage, Stanley Tucci, Samuel L. Jackson y Helen Hunt.

Sucede algo particular con los policiales de los últimos años. Simplemente con que se alejen de las fórmulas gastadas, de los montones de títulos que se editan en video y que no estén pautados como algunos telefilms y series de televisión, con solamente eso, se puede estar ante un buen policial. Pero ojo, *El beso de la muerte* es una película solo correcta que no tiene demasiados problemas: está bien narrada desde el guión de Richard Price, entretiene, seduce por un par de personajes interesantes y poco más.
El beso de la muerte tiene el antecedente injustificadamente prestigioso del film homónimo de Hathaway, con el debut de Widmark y la famosa y cruel escena del gángster tirando a la vieja por la escalera. La película de Schroeder (*Mariposas de la noche, Mi secreto me condena, Mujer soltera busca*) aspira a volver a las fuentes del género en su versión más oscura. Todos los personajes son delatores, malos tipos, asesinos, vengativos y ambiciosos. En esa telaraña de conspiraciones, el ex presidiario que juega David Caruso (está bárbaro) quiere reencauzar su vida. Hasta acá parece una historia convencional pero lo saludable del guión es que los personajes secundarios están tratados con breves detalles que los alejan de los estereotipos y de los códigos más baratos del género. *El beso de la muerte* es una película difícil de digerir —no hay personajes con los que uno pueda identificarse— y acaso pasen demasiadas cosas en su desarrollo (muertes, traiciones, una estadía en la cárcel de Caruso, vueltas de tuerca) pero justamente en ese placer por contar a las apuradas se encuentran los mayores logros de la película. En la seguridad de que se está narrando un film de género, en no intentar parecerse a nadie (a Hitchcock, por ejemplo) y en no pretender llegar a esa riesgosa y falsa categoría llamada thriller erótico (*Jade*, por ejemplo). Eso sí, como viene ocurriendo en algunos ejemplos de los últimos años, la figura del psicópata (Nicolas Cage, insoportable) pesa demasiado fuerte en algunos momentos, llegando a la caricatura y al exceso de gestos y movimientos. Ahí sí uno recuerda la nerviosa carcajada de Richard Widmark y las comparaciones no tienen sentido. ■

Gustavo J. Castagna

Jade

William Friedkin
EE.UU., 1995
Con Linda Fiorentino, David Caruso y Chazz Palminteri.

Cuando Linda Fiorentino se hizo conocer por *La última seducción* —un policial negro modernoso dirigido por John Dahl— la maquinaria hollywoodense se puso en marcha para aprovechar la última *femme fatal*. Con un presupuesto generoso y rodeada por un guionista exitosísimo y un director respetado, la lanzaron en *Jade* suponiendo recolectar millones. Problemas: el guionista es Joe Eszterhas, veterano mercachifle de fama por *Bajos instintos* que parece contar en su computadora con un software que convierte guiones ya usados en la misma porquería con aspecto novedoso. El director es William Friedkin que ha hecho películas notables (*El exorcista*, *Contacto en Francia*) junto con otras sobrevaloradas y/o pésimas.
Lo notable es que el antecedente que más escarba Friedkin para el lucimiento de Fiorentino es *Cruising*, dando más peso a los dudosos pectorales de David Caruso y Chazz Palminteri (y un lustroso joven apolíneo) que a la gatuna figurita de la actriz.
El resultado es otro thriller que trabaja sobre la duda de "¿quién lo mató?", logrando que al cabo de un rato a nadie le importe. Algunas repeticiones de películas anteriores de Friedkin pasan como marcas de autor (como un diálogo mantenido absurdamente en una iglesia). Si hubo aquí una lucha entre un *auteur* y el guionista, ganó este último. Pero sospecho que Friedkin y Eszterhas viven en mansiones linderas en Beverly Hills. ■

Gustavo Noriega

Power Rangers: la película
(The Mighty Morphin Power Rangers: the Movie)

Brian Spicer
EE.UU., 1994
Con David Yost, Amy Jo Johnson, Jason David Frank y Karan Ashley.

Power Rangers, de Brian Spicer, me hizo acordar a *Persona* de Ingmar Bergman. Me refiero a la actitud de los fanáticos de ambas. Explicarle a un nene de cinco años que *Power Rangers* es una porquería es tan inútil como tratar de decirle a un fanático de *Persona* que ese film es una porquería. En uno de los dos casos es perdonable. Pero ambos encierran la ceguera que un contexto determinado, ya sea la televisión, ya sean los círculos intelectuales, apoya constantemente. Aunque *Power Rangers* no tiene la fotografía de *Persona*, es cierto. Pero andá a comprar los muñequitos de *Persona*, a ver si los conseguís. Especialmente el de las dos caras fundidas, otra que Tommy Lee Jones en *Batman eternamente*. ■

Santiago García

Encuesta *El Amante* 95

Elija las 10 mejores películas estrenadas en la temporada 1995

(desde el 25/12/94 hasta el 24/12/95)

y la peor.

Nombre y apellido: .....

Edad: ..... Ocupación: ..... Tel.: .....

Dirección: ..... Localidad: .....

LISTADO COMPLETO HASTA EL 21/12/95

Acoso sexual (Barry Levinson)
Actos privados (Antonia Bird)
Al filo del abismo (Peter Medak)
Alerta máxima 2 (Geoff Murphy)
Amada inmortal (Bernard Rose)
André (George Miller)
Antes del amanecer (Richard Linklater)
Apollo 13 (Ron Howard)
Asesinato en primer grado (Marc Rocco)
Asesinos (Richard Donner)
Así te quiero mi amor (Darnell Martin)
Backbeat (Iain Softley)
Batman eternamente (Joel Schumacher)
Blue Sky-Cielo azul (Tony Richardson)
Caballos salvajes (Marcelo Piñeyro)
Caída libre (Deran Sarafian)
Carrington (Christopher Hampton)
Casas de fuego (Juan Bautista Stagnaro)
Casper (Brad Silberling)
Causa justa (Arne Glimcher)
Cheque en blanco (Rupert Wainwright)
Círculo de amigos (Pat O'Connor)
Colmillo blanco 2 (Ken Olin)
Comer, beber, amar (Ang Lee)
Comix (Jorge Coscia)
Con el alma (Gerardo Vallejo)
Congo (Frank Marshall)
Corazón valiente (Mel Gibson)
Corina, Corina (Jessie Nelson)
Cuando cae la noche (Patricia Rozema)
Cuerpos perfectos (Alan Parker)
¡Cuidado bebé suelto! (Patrick Read Johnson)
De amor y de sombra (Betty Kaplan)
Dien Bien Phu (Pierre Schoendorffer)
Disparos sobre Broadway (Woody Allen)
Dos policías rebeldes (Michael Bay)
Duro de matar 3-La venganza (John McTiernan)
Eclipse total (Taylor Hackford)
Ed Wood (Tim Burton)
El amor y la furia (Lee Tamahori)
El árbol de los sueños (Jon Avnet)
El beso de la muerte (Barbet Schroeder)
El cartero (Michael Radford)
El casamiento de Muriel (Paul J. Hogan)
El censor (Eduardo Calcagno)
El cuervo (Alex Proyas)
El gran salto (Joel Coen)
El inocente (John Schlesinger)
El juego es matar (Ernest Dickerson)
El juez (Danny Cannon)
El largo viaje de Nahuel Pan (Jorge Zuhair Jury)
El libro de la selva (Stephen Sommers)
El perfecto asesino (Luc Besson)
El poder del amor (Lasse Hallström)
El reino de las tinieblas (Brett Leonard)
El secreto de Roan Inish (John Sayles)
Eligiendo mamá (Richard Benjamin)
En la boca del miedo (John Carpenter)
Epidemia (Wolfgang Petersen)
Escape salvaje (Tony Scott)
Especies (Roger Donaldson)
Facundo (Nicolás Sarquís)
Farinelli (Gérard Corbiau)
Fórmula para amar (Fred Schepisi)
Fotos del alma (Diego Musiak)
Free Willy 2 (Dwight Little)
Fresh (Boaz Yakin)
Fuga de Absolom (Martin Campbell)
Generación X (Ben Stiller)
Germinal (Claude Berri)
Goldeneye (Martin Campbell)
Hasta donde llegan tus ojos (Silvio Fischbein)
Herman (Erik Gustavson)
Highlander 3 (Andy Morahan)
Hijo del río (Ciro Capellari)
Hombres de guerra (Perry Lang)
Jaime de Nevares, último viaje (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini)
Jade (William Friedkin)
Jamón, jamón (Bigas Luna)
Junior (Ivan Reitman)
Karate Kid 4 (Christopher Cain)
La bailanta (Luis Rodrigo)
La balada del pistolero (Robert Rodríguez)
La estrategia del caracol (Sergio Cabrera)
La ley de la frontera (Adolfo Aristarain)
La locura del rey Jorge (Nicholas Hytner)
La llave mágica (Frank Oz)
La máquina de la muerte (Stephen Norrington)
La muerte y la doncella (Roman Polanski)
La nave de los locos (Ricardo Wulicher)
La princesa encantada (Richard Rich)
La promesa (Margarethe von Trotta)
La reina Margot (Patrice Chéreau)
La última oportunidad (Hal Hartley)
La venganza de una rubia (Jeannot Szwarc)
Lancelot, el primer caballero (Jerry Zucker)
Las aventuras de Priscilla (Stephan Elliot)
Las cosas de la vida (Robert Benton)
Las cosas del querer 2 (Jaime Chávarri)
Las mujeres también se ponen tristes (Gus Van Sant)
Lassie (Daniel Petrie)
Leyendas de pasión (Edward Zwick)
Los pequeños traviesos (Penelope Spheeris)
Los puentes de Madison (Clint Eastwood)
Los visitantes del tiempo (Jean-Marie Poiré)
Madigan está de vuelta (Yves Simoneau)
Marea roja (Tony Scott)
Mario, María y Mario (Ettore Scola)
Más allá de Rangún (John Boorman)
Más allá del límite (Ezio R. Massa)
Mentes peligrosas (John N. Smith)
Mientras dormías (Jon Turteltaub)
1000 boomerangs (Mariano Galperín)
Monte de Venus (Zalman King)
Muerte súbita (Peter Hyams)
Mujercitas (Gillian Armstrong)
No te mueras sin decirme a dónde vas (Eliseo Subiela)
Nosotros mismos (Stephen Gyllenhaal)
Nostradamus (Roger Christian)
Olvídate de París (Billy Crystal)
París, Francia (Gérard Ciccoritti)
Patrón (Jorge Rocca)
Peperina (Raúl De la Torre)
Perseguido (J. F. Lawton)
Perversos instintos (John Mackenzie)
Pocahontas (encuentro de dos mundos) (Mike Gabriel y Eric Goldberg)
Power Rangers (Brian Spicer)
Preludio para un amor (Claude Miller)
Prêt-à-porter (Robert Altman)
¡Que vivan los crotos! (Ana Poliak)
Quédate conmigo (Neal Jiménez)
Quiz Show-El dilema (Robert Redford)
Rápida y mortal (Sam Raimi)
Rapsodia en Miami (David Frankel)
Reflexiones de un salvaje (Gerardo Vallejo)
Regreso a casa (Rob Reiner)
Ricky Ricón (Donald Petrie)
Río salvaje (Curtis Hanson)
Rob Roy (Michael Caton Jones)
Rouge (Krzysztof Kieslowski)
Santa Cláusula (John Pasquin)
Sevillanas (Carlos Saura)
Sexo, amor y otras desgracias (Simona Izzo)
Sin honor, sin respeto (Danny Cannon)
Sin opción (Néstor Lescovich)
Sirenas (John Duigan)
Sol ardiente (Nikita Mijalkov)
Solo ellas... los muchachos a un lado (Herbert Ross)
Solo tú (Norman Jewison)
Stargate (Roland Emmerich)
Streetfighter, la última batalla (Steven E. De Souza)
Sueño de libertad (Frank Darabont)
Tan lejos y tan cerca (Wim Wenders)
Testigo mudo (Anthony Waller)
The Mask (Chuck Russell)
Tiempos violentos (Quentin Tarantino)
Tom & Viv (Brian Gilbert)
Tonto y retonto (Peter Farrelly)
Top Dog (Aaron Norris)
Toy Story (John Lasseter)
Traición al jurado (Heywood Gould)
Tres ninjas contratacan (Charles T. Kanganis)
Tres padres solteros (Sam Weisman)
Tumba al ras de la tierra (Danny Boyle)
Un nuevo hombre (Penny Marshall)
Un paseo por las nubes (Alfonso Arau)
Una lección de vida (Mike Figgis)
Una luz en el infierno (Robert De Niro)
Una mujer llamada Nell (Michael Apted)
Una vez, un amor (Julio Medem)
Vania en la calle 42 (Louis Malle)
Viaje a las estrellas, la próxima generación (David Carson)
Viejo canalla (Gérard Jourd'hui)
Waterworld (Kevin Reynolds)
Zona mortal (John Badham)

SU VOTO

Las mejores

1) .....
2) .....
3) .....
4) .....
5) .....
6) .....
7) .....
8) .....
9) .....
10) .....

La peor

.....

Fotocopie esta hoja (si no quiere perderla) y envíela a Esmeralda 779 6º A / (1007) Capital Federal o por Fax al 322-7518. Recepción de cartas hasta el 5/1/96.

Las aguas bajan turbias

por Quintín

Para la mayoría de los integrantes del medio cinematográfico Julio Márbiz es un intruso, un potencial enemigo a partir de su obvio desconocimiento de la materia y de su posición política recalcitrante: un nacionalismo trasnochado del que ya ha dado suficientes pruebas en la música y en la radio. Muchos se preguntan si van a poder ejercer su oficio —condición que en la Argentina ha dependido del Estado durante muchísimos años— en condiciones de equidad y con la libertad que requiere toda actividad artística. Para algunos, en cambio, la presencia de Márbiz al frente del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales es una oportunidad para ejercer un poco de poder desde las sombras. El caso de Leonardo Favio, a quien siempre he admirado como cineasta, es un triste ejemplo. Para otros, es una nueva alternativa en su carrera, una etapa más en la lucha por conseguir créditos y subsidios (y también viajes, nombramientos o prebendas) como lo han hecho en administraciones anteriores y seguramente lo seguirán haciendo en las que vengan. Es cierto, existen unas pocas personas irreprochables que le abren un crédito a su gestión a partir de sus declaraciones de honestidad y sana administración, habida cuenta de que el Instituto no fue en los últimos años un ejemplo de transparencia. También hay quienes, desde la vereda opuesta, afirman que Márbiz es un funcionario más de un gobierno a cuyas políticas se oponen y que seguramente no va a ser tan malo como sus posibles sucesores.

Para nosotros, este asunto de Márbiz es un escándalo por partida doble. Es un escándalo para nuestra condición de ciudadanos y es un escándalo con vistas al futuro del cine argentino. No creemos que Márbiz sea un funcionario más de un gobierno al que no le han faltado funcionarios escandalosos. Es más que eso: es el elefante en el bazar. No hay una declaración que no lo muestre a la defensiva, ejerciendo una violencia verbal que pasa por una grosera autoafirmación y un intento no disimulado de ocultar que sus ideas sobre el cine atrasan 40 años. Es obvio que no está preparado para enfrentarse con una actualidad que ha ratificado el carácter internacional del lenguaje y de la comercialización del cine. Tomemos una de las primeras entrevistas que concedió Márbiz, hecha por Claudio España y publicada en *La Nación* del 30 de julio último. Allí —además de afirmar que el festival de Cosquín es famoso en el mundo entero (?)— habla con nostalgia del cariño del público por las películas de Torre Nilsson como *El santo de la espada*, *Güemes*, de los films de Olmedo y Porcel y reclama la presencia de Alfredo Alcón para que se vuelvan a llenar los cines. Parece no solo desconocer que esas películas son de lo más flojo de la producción de Nilsson (como cualquier espectador de cine asiduo sabe perfectamente) sino que los engendros cinematográficos que Enrique Carreras y los Sofovich hicieron con el dúo cómico dejaron de dar dinero y por eso hoy no se filman cosas parecidas. Y que las últimas películas protagonizadas por Alcón no llevaron el público suficiente para llenar un cine grande contando todas las funciones juntas. En esa entrevista Márbiz delira también invocando la necesidad de que directores supuestamente consagrados como Raúl de la Torre o Barney Finn o "grandes figuras" como Graciela Borges "aporten ideas de producción" y se olvida de que se trata de nombres que han estado en actividad casi constante y que sus ideas no han fructificado en lo más mínimo (además de producir un cine que no ha recaudado un centavo en el exterior). Preguntado por la dificultad actual de recuperar el dinero de una película con el mercado local, Márbiz sueña con Sandrini, Alberto Castillo y Libertad Lamarque y actúa como si el tiempo se hubiera detenido. Pero cuando dice que la función de los directores jóvenes es "servir de recambio para cuando se mueran los consagrados", actúa como si quisiera detener el tiempo él mismo. ¿Qué razón, qué argumento pueden justificar que el cine argentino sea administrado en cualquier gobierno por un hombre de ideas tan poco adecuadas al estado de las cosas, por este representante del cholulismo arcaico y las concepciones más reaccionarias? Las continuas invocaciones patrióticas de Márbiz no están siquiera acompañadas por una mínima comprensión de los problemas con los que se enfrenta, a tal punto que sus ideas son el mejor camino para hundir definitivamente el cine nacional. Nadie aceptaría que el ministro de Salud propusiera curar la tuberculosis mandando los enfermos a Córdoba. ¿Por qué habría de aceptarse que el director de la cinematografía nacional proponga volver a *La guerra gaucha*?

Todo esto es bastante malo de por sí, pero trae consecuencias peores. Como es lógico, las ideas antediluvianas de Márbiz no tienen consenso. El paso del tiempo y la evolución de las costumbres terminan alcanzando a casi todos. Cuando Márbiz cita a Marcelo Piñeyro y le cuestiona que *Caballos salvajes* (la película argentina más taquillera del año) es extranjerizante porque tiene música de rock no solo se extralimita en sus funciones y atenta contra la libertad de expresión sino que está haciendo lisa y llanamente el ridículo. ¿Cómo hace Márbiz para ejercer su cargo con la firmeza que lo ha caracterizado frente a un medio que lo ve casi como a un marciano? Sencillamente, decide enfrentarlo con una estrategia dura. En primer lugar se rodea de

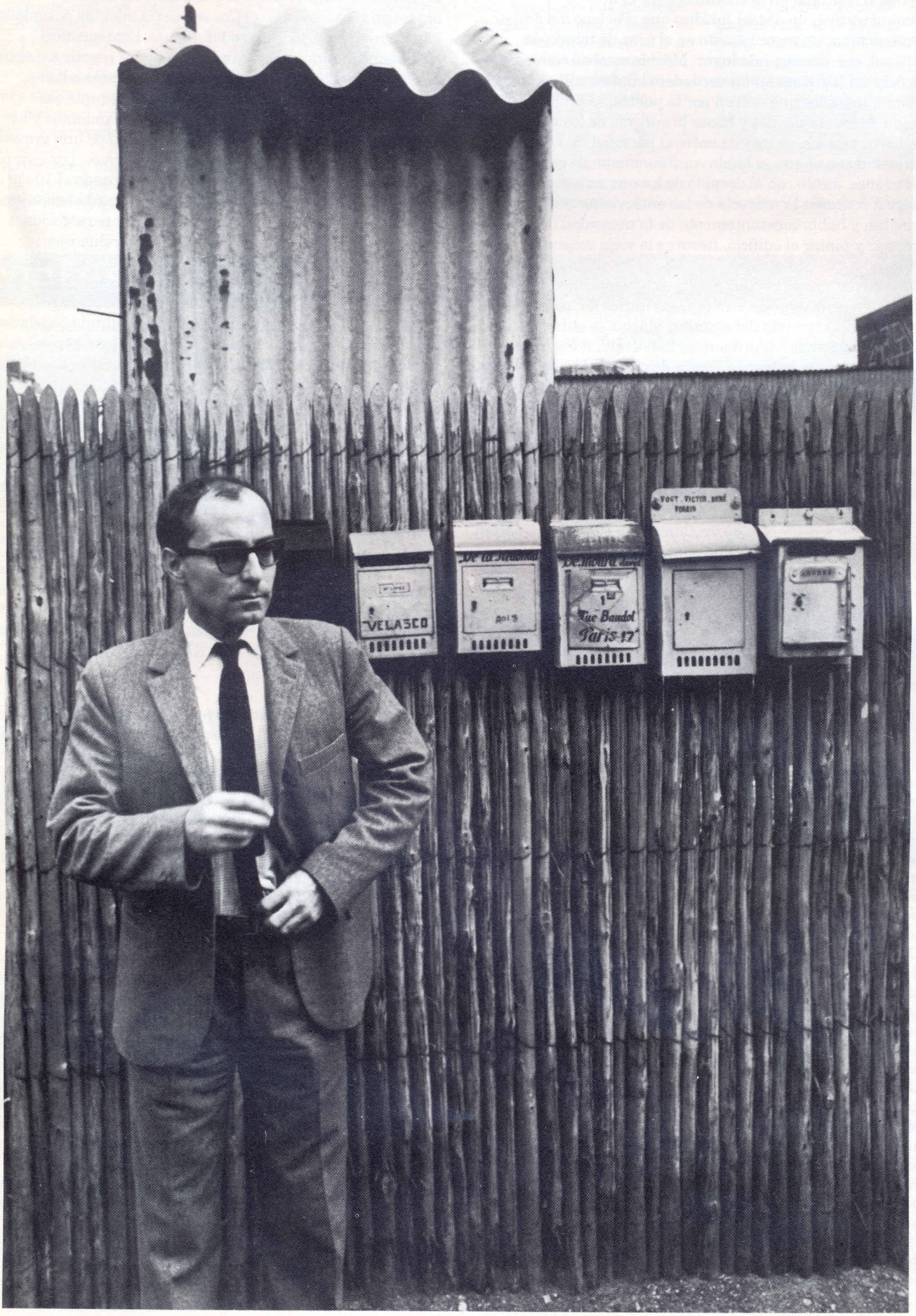
incondicionales, aunque tengan tanta competencia como él en la materia. De ahí el reemplazo de funcionarios y de responsables de áreas que sucedió inmediatamente a su asunción del cargo. Las nuevas autoridades son sus amigos de Radio Nacional en la subdirección y el área administrativa, un asesor jurídico que proviene del ámbito penitenciario, un actor vetusto en el área de televisión cultural, etc. En segundo lugar, Márbiz resolvió convertir el edificio del Instituto en un verdadero búnker: allí se indaga ahora a todos los que entran por la puerta, se prohíbe la salida de los empleados y hasta la entrada de los mozos de los bares vecinos, se instala entre el personal un clima enrarecido en el que se habla continuamente de espionaje y delaciones. Junto con el despido de los que no son adictos, se niega a conceder la mayoría de las entrevistas que le solicitan y habla constantemente de la necesidad de limpiar, ordenar y pintar el edificio. Resurge la vieja vocación depuradora del nacionalismo y resurge también su sombría memoria. Atrincherado en ese espacio físico donde pretende proteger sus ideas y sus modos autoritarios de toda contaminación venida del exterior, Márbiz se enfrenta aún con dos problemas. El primero es la hostilidad inicial de los integrantes de la industria. Trata de modificarla recurriendo a la presente y futura distribución de créditos y subsidios para la producción de películas. Ha tenido un éxito relativo. Varios han cruzado el charco y colaboran ya con el director. El segundo inconveniente es más grave: la ley de cine sancionada el año pasado. Según esa ley, el poder del director del Instituto está lejos de ser omnímodo. Sus actos dependen y deben ser avalados por la Asamblea Federal y el Consejo Asesor, desde el manejo de las finanzas hasta la designación de los integrantes de las comisiones evaluadoras. Estos son los organismos que tienen el mayor poder de decisión. Pero allí está el proyecto de modificación de la ley que circula ya en el bloque justicialista del Senado, del que Márbiz niega la autoría pero que acepta apoyar (como ya había insinuado en un principio, por ejemplo, en la entrevista de *La Nación* citada más arriba). Si este proyecto se convierte en ley, tanto la Asamblea como el Consejo pasarán a ser meros organismos consultivos (el Consejo sería además designado por el propio director) sin poder alguno. Este quedará totalmente en manos de Márbiz, que podrá repetir así el tipo de administración que ejerciera en Radio Nacional: el dominio de un solo hombre. Hay que recordar que esa administración generó todo tipo de cuestionamientos y los cargos que se le formularon a Márbiz fueron de una gravedad inhabitual aun para estos tiempos. Recordemos, por ejemplo, un párrafo del proyecto de resolución presentado el 10 de agosto de 1990 por el entonces diputado Ricardo Felgueras: "Desde julio de 1989 venimos denunciando: persecuciones políticas, raciales, gremiales, ideológicas y religiosas; discriminaciones culturales, políticas, educativas; privación ilegítima de la libertad, violación de los convenios de trabajo; destrucción del patrimonio cultural de Radio Nacional; despidos arbitrarios, levantamiento de programas; violación de la libertad de culto y avasallamiento de las libertades consagradas en la Constitución Nacional". A esta asombrosa colección que parece la descripción del funcionamiento de un ministerio en la época de la dictadura, el tipo de acusaciones favorecidas por un lugar en el que todo se maneja a puertas cerradas, hay que agregarle otro tipo de sospechas tampoco comprobadas judicialmente: se ha dicho públicamente que el 50 % de la música que se emitía por Radio Nacional era de los intérpretes de la empresa grabadora del propio Márbiz. Curiosa situación para un funcionario que declama su honestidad a cada paso y la exhibe como el gran aval para su futura gestión. ¿Cuánto tiempo habrá de pasar para que se sospeche que en el nuevo búnker de Márbiz se cometen atrocidades semejantes? Por lo pronto, en estos días deberá enfrentarse con una interpelación en la Comisón de Cultura de Diputados y responder a un complicado cuestionario presentado por Pino Solanas.

Este ha sido un año difícil para el cine argentino. De 21 películas estrenadas, 20 no recuperaron el costo de producción. Más de 10 fueron vistas por menos de 3.000 espectadores. Frente a una crisis casi terminal, las perspectivas que se abren a partir de la gestión Márbiz son muy malas. Especialmente porque la apuesta por reflotar una farándula cinematográfica apolillada y por apoyar los proyectos más conservadores al compás de declamaciones sobre el ser nacional no solo es más de lo mismo con peor estilo. Es la política del suicidio final del cine argentino. Esta política está dirigida en contra de todo lo que pueda ser libertad, originalidad, creación y modernidad, aquellos conceptos por los cuales se justifica que el Estado se ocupe de promover el arte. Es la política que tiende a dejar de lado a los nuevos realizadores, a los cortometrajes, a la televisión cultural, a los documentales, a las iniciativas más audaces para respaldar a personajes de incierta fama y a propuestas industriales de dudosa rentabilidad económica. Algunos creen que después de esta embestida contra el cine argentino vendrá el capítulo final: al compás de los tiempos el Instituto sería privatizado (y seguramente también subsidiado) para que sus autoridades hagan —ahora sí— lo que les dé la gana, ya sin obligación ni responsabilidad alguna en el terreno cultural. ¿Es la apatía del país en crisis tan brutal como para que se pueda creer que este no es un caso grave? ■

Investigación periodística: Jorge Bernárdez

Sammaritano

El reemplazo de Salvador Sammaritano como subdirector del Instituto fue uno de los actos más arbitrarios de la administración Márbiz. Alguna vez, a Sammaritano se lo llamó en estas páginas "institución nacional" por su larga trayectoria como periodista, editor de revistas, cineclubista, coleccionista, difusor del cine y funcionario de carrera del Instituto. También porque es una de las caras más conocidas del cine argentino en el país y en el exterior. Sus conocimientos y sus contactos (amén de su simpatía y habilidad para las relaciones públicas) hicieron de él un hombre útil bajo todos los directores anteriores. Márbiz argumenta que no lo despidió (en realidad, le ofreció un cargo periférico donde sus capacidades podían ser de escasa utilidad) y que necesitaba cubrir su puesto con un contador. Curiosamente, cuando Márbiz estaba en Radio Nacional decía en una entrevista aparecida en *Somos* (6 de abril de 1992) que la ventaja de su radio sobre Radio Mitre era que estaba hecha por profesionales del medio, mientras que se refería despectivamente a la otra por "ser una radio hecha por contadores". Es muy difícil explicar por qué los contadores son malos para la radio y buenos para el cine. Unos días después de la forzada renuncia de Sammaritano, unas cien personas se reunieron para homenajearlo en una cena. El espectro político de los comensales era más bien amplio: desde Pino Solanas hasta Jorge Asís. Pero varios de los presentes comentaban que estar allí era un acto de valentía para los directores de cine que concurrieron, porque ponían en juego su carrera. Márbiz y su equipo de incondicionales parecen haber desatado un microsistema de terror impensable para los funcionarios de un sistema democrático. ■


VELASCO
Rue Boudol
Tél 15-17

Jean-Luc Godard

Godard por cuatro

Todo empezó en el reciente Festival Internacional de Video que se realizó en la Recoleta. Allí pasaron las dos primeras partes de las Histoire(s) du cinéma, *uno de los tantos trabajos de Jean-Luc Godard inéditos en la Argentina. Se trata de dos capítulos de 45 minutos de una serie que llegará a tener 10 (aparentemente), en los que el director, sentado en un escritorio, muestra fragmentos de películas, los detiene o los ralenta con una moviola mientras lee citas de libros que saca de una biblioteca. Todo se complementa con una complejísima banda de sonido, en la que la voz de Godard se alterna con la de los films citados, la música y otros ruidos, y con los célebres textos en tipografía Helvética con los que Godard suele puntuar sus últimas producciones. Cuatro de los fascinados espectadores discuten las películas en la conversación que sigue. Beatriz Sarlo, crítica literaria; Federico Monjeau, crítico musical; Rafael Filippelli, realizador de cine, y Quintín, por los locales.*

Quintín: Beatriz, contános sobre la película que nosotros no vimos.
Beatriz Sarlo: Una diferencia básica con las *Historia(s) del cine* es que en *Dos veces cincuenta años* Godard trabaja con el cine francés y no con el cine mundial. La otra diferencia es que en esta película, el elemento ficcional es extremadamente fuerte. La situación que está en el límite entre lo documental y lo ficcional. El mismo Godard es uno de los personajes y el otro personaje es Michel Piccoli, que es el presidente del comité francés de homenaje a los cien años del cine. La película se inicia en el bar de un hotel en el cual Godard ha citado a Piccoli. Godard lo encara, le pregunta qué es esto de celebrar los cien años del cine. Lo pone en una situación difícil. Piccoli se ve obligado a justificar el homenaje. Piccoli le dice que han restaurado como mil cortos de Méliès de un minuto y que los van a pasar a razón de uno por día. La posición de Godard es que si esta es la opción para celebrar el cine, la batalla está perdida. A partir de ese diálogo muy duro, Piccoli se queda encerrado en su pieza de hotel pensando en ese diálogo que ha tenido con Godard. Y decide abordar a mozos, camareras, mucamas, ayudantes de cocina. Piccoli les va dando nombres de la historia del cine francés, y se encuentra con que la gente le dice "no conozco, no conozco". Dice "Jean Gabin" y le responden "no conozco", Danielle Darrieux, no conozco. Cuando pregunta por Jacques Becker le dicen "Becker conozco pero no se llama Jacques, se llama Boris Becker, es un gran tenista". Incluso hay uno de los ayudantes de cocina que le dice "mire, señor, no conozco ni quiero conocer". A otro le pregunta por *Casco de oro* y le dice "lo que conozco es *Pulp Fiction*". En una escena que recuerda mucho las escenas con Juliet Berto de *La chinoise*, la mucama entra al dormitorio de Piccoli y empieza a lavar frenéticamente el baño, la bañadera, mientras Piccoli la va hostigando con nombres de películas, de actores, de directores del cine francés hasta que la chica empieza a desesperarse, deja su tarea, se apoya en el marco de la puerta y empieza a repetir, en un estilo muy de sometimiento a su ignorancia, "no conozco, no conozco, no conozco". Piccoli queda encerrado ahí, pensando —un bellísimo plano en el que se lo ve desde arriba tirado en un sofá, pensando— y habla por teléfono con Serge Toubiana. Toubiana le dice "qué estás haciendo ahí" y Piccoli contesta "bueno, me llamó Godard y quiere hablar de esto". Esta es la parte documental-ficcional de la película (que dura 55 minutos) y está cortada por imágenes que tienen un trabajo bastante parecido al que vimos en las dos *Historia(s) del cine*, trabajo con imágenes viejas, en este caso del cine francés, y por títulos sobreimpresos en las imágenes y tiene una larga secuencia final, donde lo que se ve en pantalla son imágenes de páginas —a veces páginas de artículos, a veces páginas de libros— y la voz de Godard leyendo citas que están precisamente en esas páginas y que son artículos o capítulos de libros de los teóricos y los críticos del cine francés. Además hay algunas referencias que son fundamentales a Diderot y a Baudelaire. La película se inicia con un poema de Baudelaire donde habla de las velas que se despliegan y que nos hacen ver aquello hacia lo cual nos llevan. Godard lo usa como un sentido de la imagen de la pantalla cinematográfica. En realidad la película es bastante más compleja que esto que acabo de contar.
Rafael Filippelli: En cambio, la idea de las *Historia(s) del cine* viene desde que hizo su trabajo en Canadá con la Cinemateca, aquel trabajo donde todas las mañanas ponía películas de otros y de él, para hacer una especie de comparación. Ahí es donde acuñó una frase. Le preguntaron si iba a escribir una historia del cine y él dijo que una historia del cine se debe filmar, no escribir. No se emparenta con la idea de que el cine cumple cien años.
Quintín: Rafael cita frecuentemente una frase de Godard que dice algo así como: "Espero con optimismo la muerte del cine". Pero al mismo tiempo me parece que *Historia(s) del cine*, a diferencia de la otra película, tiene una especie de optimismo o de admiración por el cine.
Filippelli: Yo creo que la historia de Godard en ese sentido es la historia de un amante desilusionado. Creo que en Godard siempre estuvieron en juego las dos perspectivas: la idea de un amante de lo que ha hecho toda su vida y del cine que ha visto, y al mismo tiempo un tipo que se ha desilusionado del cine muy temprano. Diría que es un desilusionado ya cuando está escribiendo sobre cine, es decir, antes de que empiece a filmar. Creo incluso, por lo que cuenta Truffaut, que esta perspectiva ya estaba durante la filmación de *Sin aliento*. Y me parece que estas películas siguen manteniendo esta idea de un amante desilusionado con el cine, aunque sigue teniendo el placer por hacer ver. Creo que las *Historia(s) del cine* trabajan sobre la idea de permitir ver aquello que él cree que no ha sido bien visto. En ese sentido tiene fundamental importancia esta suerte de dispersión pareja a la cual somete a todo el cine: pone en la misma bolsa *El capitán Blood* de Errol Flynn con películas cultas, por así llamarlas. El poner todo al mismo nivel le permite una cosa que es central en la cinematografía de Godard y es que el cine permite ver aquello que está oculto. Entonces a mí me parece que la idea de todo el cine de Godard sería que hay que mirar y en el acto de mirar, ver y permitirles ver a los demás aquello que está oculto por la cotidianidad de la mirada. Me parece que si tengo razón, estas películas lo ponen de manifiesto en los momentos de la reiteración de escenas, en los momentos de detención de escenas. Es como si en determinado momento nos dijera "¿vieron esta escena que pasó de golpe? Ustedes no vieron lo importante que es el movimiento del cabello de tal actriz. Se la voy a pasar de nuevo para que puedan ver aquello que en

su costumbre de mirar no ven". Es como si Godard dijera que el cine no ve la realidad porque el árbol le tapa el bosque y, por otro lado, que cuando el cine toma la realidad, uno no sabe ver ni siquiera aquello que muestran las películas. En ese sentido no creo que haya un Godard más optimista, me parece que la cara de él, todo el tiempo, muestra a un actor trágico.

Federico Monjeau: Salvando la impostura de la presencia mía en esta mesa, porque no conozco bien el cine de Godard ni tengo una teoría acerca del cine de Godard, creo que la cara, el rostro, es la de un tipo que está absolutamente aplomado y serio. La película es de una seriedad impresionante, una seriedad que no siempre he podido percibir en el cine de Godard, quizá porque no me di cuenta. Vos hablabas de un aspecto medio solemne que tenía un homenaje al cine. Creo que uno de los impactos más fuertes de la película es ese tono de homenaje solemne —en el mejor sentido— que está en la película constantemente. A mí me impresionó mucho, porque de ese modo consigue superar algo que es inherente al trabajo con la cita. Me parece que lo que él hace es rendirse ante la auténtica expresión de lo que está mostrando. Entonces él, que es un tipo que para mí siempre habla mucho en las películas, siempre habla demasiado y por eso a veces me resulta intolerable, me parece que en este caso les da la palabra a las imágenes y a la música. O al sonido, mejor dicho, porque la música no existe sino dentro de una banda de sonido compleja, en la cual se produce el mismo efecto de desjerarquización que vos señalabas con las imágenes: Beethoven está al lado de Stravinsky, Stravinsky está al lado de un valsecito de salón y al lado viene Tom Waits o un blues, hay una pérdida absoluta de jerarquías en la banda de sonido, o mezcla música de película con música sinfónica o música de cámara. Ese efecto de pérdida de jerarquías es impresionante y produce un efecto puramente auditivo que es muy fuerte.

Sarlo: Retomando la idea de la gravedad que decía Federico, yo creo que siempre Godard es un director grave y estas tres películas lo ponen en evidencia de una manera muy manifiesta. Y hay que ser zonzo para no darse cuenta de que es grave. La cuestión es que Godard nunca tiene una perspectiva paródica. Cuando Godard cita, no es con perspectiva paródica, de ahí que su homenaje al cine sea tan distinto a todos los homenajes más o menos banales que desde una perspectiva irónico-paródica se han hecho en los últimos treinta años. Godard jamás hace ese trabajo paródico con los géneros que se usa tanto ahora. Puede tomar algo de una tragedia y enunciarlo en una comedia o a la inversa, según cuáles sean sus películas, pero eso no es lo mismo que el procedimiento paródico, que es un procedimiento de contradicción de los principios que rigen el género parodiado. Entonces la gravedad y el trabajo con la cita de Godard es siempre un trabajo de traslado pero no un trabajo de contradicción. De ahí viene el peso que tiene su figura y que tiene toda la historia del cine en su filmografía. No es sorprendente que llegue con este peso a esta película, porque él tampoco parodia cuando está filmando *Pierrot le fou* o cuando está filmando *Carmen*. *Carmen* no es una parodia a los *small movies*, está dedicada a ellos pero tomando ciertos temas y poniéndolos en otro contexto de enunciación. Uno podría decir que Godard es lo opuesto de los hermanos Coen, del trabajo de estilización con el género, tocar allí, o tocar allá.

Quintín: Hablando de hermanos y de parodias, ustedes seguramente vieron ese corto dedicado también a los cien años del cine, en el que pasan películas de los hermanos Lumière. A mí me parece muy interesante contrastar la estupidez con la que está hecho ese corto, donde se parodian esas primeras funciones del cine, con la seriedad con que Godard se toma a los Lumière. En algún momento dice: los Lumière dijeron alguna vez que el cine era un arte sin futuro y los entendieron mal, porque lo que quisieron decir es que era un arte del tiempo presente. Pero uno ve este corto en el que habla Victoria Abril en la versión castellana y parece que toda esta gente que hacía las películas, que se reunía a verlas, era una banda de tontitos y todo esto tenía una especie de ingenuidad que merece ser parodiada después de cien años, cuando somos mucho más inteligentes. Godard tiene una actitud mucho más seria y respetuosa aun respecto de estas películas primitivas.

Filippelli: En principio él no hace ningún distingo entre el cine sonoro y el cine mudo, es decir, los pone efectivamente en un plano de igualdad. Tampoco hace una cuestión histórica, no empieza primero con el cine mudo, después con el cine sonoro, sino que mezcla alternativamente películas de ambos períodos. Me da la impresión de que lo que intenta decir es que los problemas que acechan al cine hoy en tal caso ya estaban en el cine mudo, de alguna manera.

Monjeau: Voy a decir una cosa que puede ser medio bestial, pero creo que uno de los sentidos de la cita es la coquetería intelectual. Hay motivos mucho más teóricos para el uso de la cita, pero hay por lo menos uno que es la coquetería intelectual. Me parece que en la película de Godard no hay nada de eso, me recuerda el caso de Charles Ives, un compositor americano que trabajaba con materiales muy heterogéneos y con principios de montaje y collage mucho antes de que eso se empezara a hacer en Europa y que era un inventor por naturaleza. Cuando escribió su sonata *Thoreau*, que es quizá su única obra auténticamente orgánica (está basada casi totalmente en un motivo de la 5ta sinfonía de Beethoven), le preguntaron cómo una sonata escrita en cuatro movimientos estaba basada en un material que no le pertenecía. Y él dice que ese material no tiene dueño, que ese material le pertenece a la humanidad. Me parece que es una idea bastante profunda y en la película de Godard hay algo parecido, me parece que las imágenes no tienen dueño. Es como si quisiera mostrar el cine en su pura objetividad, casi una especie de cine sin autor. Esa es la sensación que a mí me da. Esas imágenes no le pertenecen a nadie sino que pertenecen a la humanidad. Me parece que eso le da a la película una gravedad y una cosa de homenaje profundo que supera el estadio de la cita y el estadio de la parodia.

Sarlo: Creo que lo que Godard en realidad hace es trabajar como trabajan artistas de otras artes. La historia del cine es una historia un poco brutal: su vínculo con el mercado hace que el cine tenga siempre una relación un poco brutal consigo mismo. En el punto en que Godard trabaja con las tradiciones constituidas y con el conjunto de los discursos anteriores no se diferencia de cómo trabaja la literatura. La literatura puede romper claramente con su historia y escrutar movimientos, como hacen las vanguardias; pero al mismo tiempo que está rompiendo con ella, está rearmando un pasado, no hay vanguardia que no rearme una historia de la literatura y en la pintura sucede lo mismo. Es decir, que lo que hace Godard es introducir la perspectiva que tienen las artes definitivamente cultas para decirlo de otro modo, la pintura, la literatura, la música. Creo que Godard es un hombre de una enorme cultura, inédita en el cine, absoluta, y que tiene el movimiento de un artista culto respecto de sus materiales. No tiene el movimiento de un Tarantino, un director que me gusta mucho, que está solamente hundido en la tradición cinematográfica. Tiene el movimiento de un escritor, de un pintor, de un músico. En ese sentido por eso trabaja con la misma libertad con el pasado musical, literario, que con el pasado cinematográfico.

Quintín: Pero a mí me parece que acá también está el tema de la especificidad del cine, de la rareza del cine. Un pintor puede pintar un cuadro o un fragmento de un cuadro en un estilo que corresponde a cien años atrás, pero cuando uno pone imágenes en una película, las imágenes son exactamente las mismas imágenes: la materialidad es diferente.

Sarlo: Tendríamos que entrar en una definición de cuál es la unidad mínima, definición semiológica que me parece imposible. Pero qué está usando Godard, está usando unidades mínimas, como cuando Joyce toma imágenes de Shakespeare y las introduce textualmente. Una imagen es una unidad mínima. Cuando Borges trabaja con imágenes que saca de poemas épicos escandinavos, son unidades mínimas, la luna que es tal cosa, en el reflejo del sable del guerrero, y luego pasa a un poema donde está hablando de un guerrero que es del Río de la Plata, ese tipo de traslado de unidades mínimas.

Filippelli: Es complicada la discusión, vieja entre nosotros, donde efectivamente creo que por parte de Beatriz hay un rechazo a aceptar cierta peculiaridad o cierta materialidad que tiene el cine, a diferencia incluso de otras imágenes concretas, como son en la pintura, pero ya no hablemos de las imágenes que evoca la literatura, la literatura evoca imágenes, no muestra las imágenes. Pero me da la impresión de que la frase de Deleuze sobre las imágenes puras del tiempo sería una frase imposible de ser pronunciada para cualquier otro arte. Es una frase que rescata, según Deleuze, algo que tiene específico el cine, la posibilidad de mostrar bloques temporales. La literalidad de una imagen no es lo

mismo que la literalidad de una cita. Me parece que la imagen directa del tiempo, en su transcurrir, produce en el cine algo que no es ni mejor ni peor pero que lo dota de una especificidad distinta al resto de las artes.
Sarlo: Estoy de acuerdo totalmente aunque no podría razonarlo de la manera precisa con que vos lo razonás. Lo que digo es que la perspectiva formal de Godard no lo diferencia en el uso de los materiales provenientes de otras artes, no lo diferencia del artista culto de esas otras artes. Y es el único que conozco en el cine que hace eso. Eso es lo que le permite a él usar imágenes que él no necesariamente considera que son buenas en la obra de origen. Estas dos películas están llenas de imágenes cuyo film de origen no es un film que Godard considere que es relativamente bueno.
Filippelli: No necesariamente.
Quintín: Justamente ahí es donde esta idea se choca con la idea de la desjerarquización, enunciada por acá antes. Esa desjerarquización tiene un sentido específico y distinto. Me parece que Godard no está diciendo que esas obras aparentemente menores son tan admirables como otras, pero sí que sus imágenes son tan buenas como las de las obras admirables. Ahí es donde me parece que esta igualación relativa se produce. Así que lo material de esas obras es tan admirable en un caso como en otro.
Sarlo: Creo que no, porque si no, no operaría con ellos. Lo que hace con la imagen de Elizabeth Taylor, de hacerla levantar tres, cuatro, cinco veces y pararla, lo que está diciendo es que aun en las imágenes que no pertenecen a la gran tradición de las imágenes cinematográficas, aun en ellas él puede aislar un momento. Como si dijera trabajando en la lengua, aun en la lengua más trivial, hay un escritor que puede aislar un momento.
Monjeau: Si a lo que se decía anteriormente acerca de la pérdida de jerarquías, le añadimos esa idea tuya, me parece que no son contradictorias sino complementarias. Eso no quiere decir que Godard piense que todas las imágenes son iguales, creo que él está haciendo una apuesta democrática de igualarlas hasta donde es posible igualarlas. Eso no significa que hoy suspenda su juicio, lo que pasa es que no es un principio de desjerarquización estética sino que me parece que es un principio que opera constructivamente, o positivamente. La banda de sonido, que me parece que es tan importante como las imágenes, nos ayuda a leer eso, produce un efecto similar.
Sarlo: Pero ese principio de desjerarquización estética es imposible de ser llevado a la forma si se piensa que todas las imágenes son iguales. El que piensa que todas las imágenes son iguales desde *Duelo al sol* hasta una película de Renoir, no puede llegar a esa forma. Uno diría que es la prueba de eso.
Quintín: No es que suspenda su juicio estético, creo que Godard piensa que Renoir fue un cineasta más importante que King Vidor, pero me parece que hay un lugar donde esas cosas se pueden combinar sin el gesto pop, que combina chatarra y gran arte. Hay un lugar donde eso tiene un efecto compositivo, como decía Federico.
Sarlo: Y el lugar es la enunciación. Lo único que puede combinar a King Vidor y a Renoir es un lugar de enunciación hiperculto. Solamente un lugar hiperculto, que está ligado a las grandes tradiciones estéticas, puede combinar a King Vidor con Renoir; si no, es un carnaval.
Monjeau: Trataría de pensar como complementario lo que dicen ustedes, porque me lleva a pensar la película de Godard en términos bien interesantes. Un tipo extremadamente diferenciado estéticamente como Godard, que es clásicamente un esteta en todas sus películas, inclusive toma objetos propios de un esteta, intenta hacer un homenaje al cine también como materialidad, no solamente en cuanto a autores. Por supuesto que los que crean esa materialidad son los autores y Godard lo sabe muy bien. Pero me parece que trata de poner el cine en su momento más objetivo, por decir así.
Sarlo: No nos podemos saltear una cosa de estas películas: que el lugar de enunciación está representado en la película, materializado, ficcionalizado o documentalizado, desde una biblioteca.
Quintín: Desde una moviola.
Filippelli: Desde una biblioteca y desde una moviola.
Sarlo: Enuncia desde una biblioteca y escribe —porque es un cineasta— desde una moviola. Pero la película está enunciada desde una biblioteca y escrita desde una moviola. Eso está puesto con una claridad meridiana. En la otra película comienza con Baudelaire, enuncia desde la literatura y escribe montando pedazos de cine. El lugar de escritura, el lugar de enunciación, dónde se para para luego escribir la película, para luego armar la película, es la biblioteca que tiene atrás.
Monjeau: También las enciclopedias forman parte de la biblioteca y él puede estar trabajando de una manera enciclopédica, en el sentido de no completamente valorativa. Estoy completamente de acuerdo con lo que decís, simplemente estoy tratando de desarrollar la hipótesis.
Quintín: Hay un cineasta francés que se pasó mostrando bibliotecas: Truffaut. En *Fahrenheit 451* el 80 % de las imágenes está ocupado por libros y por bibliotecas y títulos. Es muy curioso que uno nunca llega a ver en esta película cuáles son los libros que tiene Godard en su biblioteca: simplemente a veces saca uno y se ve ese libro. Yo me pasé toda la película tratando de suponer que esos libros estaban en foco como para verlos y no estaban.
Sarlo: Porque no es un decorado, es un lugar de enunciación.
Monjeau: Eso de los títulos revela el espíritu, la seriedad de Godard en el sentido más extraordinario de la palabra. Evita que se vean los títulos de los libros.
Filippelli: Si alguien está tratando de ver qué libros son esos libros, es porque ahí hay un lugar de la película que uno entiende que es central, si no, no trataría de mirar. Como Godard, en la imagen de *Los carabineros* cuando van al cine y tratan de pararse para ver a la mujer adentro de la bañadera. Acá está pasando lo mismo, una persona tiene un plano bastante cercano, que no es un plano general, corta a la altura del pecho, de la cintura, y está pegado a la biblioteca, lo cual genera un plano fuertemente indicativo para decir "a ver qué libros está leyendo este hombre", y sin embargo ahí está funcionando una fuerte enunciación, pero es una palabra que yo odio porque se dice mucho en la FUC. Vamos a terminar generando cineastas que dicen "vamos a filmar el plano de la enunciación", en lugar de decir vamos a hacer un plano medio.
Sarlo: Eso sería un claro plano de la enunciación, para quienes enseñan

Abierta la inscripción al ciclo 1996

CARRERA DE DIRECCION DE CINE

La carrera integra las áreas que hacen a la realización de un film:
Dirección - Guión - Producción - Iluminación - Cámara - Montaje - Sonido
Supervisados por profesionales de reconocida trayectoria, los alumnos dirigen cortos de ficción, videoclips, documentales y programas de TV.
Los trabajos se realizan en video y en material fílmico.

Informes e inscripción:

ZAPATA 366 (altura Cabildo al 300) - Tel.: 553-3473 / 477-9552

CENTRO
DE INVESTIGACION
CINEMATOGRAFICA

Semiología en la FUC, ese es un claro plano de la enunciación.

Quintín: Este interés por saber, en general, qué libros leen los personajes en una película es una cosa que agrega información sobre el personaje. Ahora, da la casualidad de que ese personaje del cual uno quiere saber es Godard, y esta intervención de Godard personaje en esta película y en otras películas crea un efecto que no es un efecto narcisista del director que hace un cameo, sino de otra cosa: que es un verdadero personaje de su cine. Esta autorreferencia en Godard me parece que tiene un sentido distinto al de otros directores que se han puesto en este lugar.

Filippelli: Esta situación aparece en el Godard de los 80 y 90, fuertemente en *Carmen*, en *Soigne ta droite* y obviamente en la mayor parte de sus videos. Para tomar los grandes paradigmas de los autores cinematográficos, ni Bergman hizo esto, ni Fellini hizo esto. Godard es un cineasta que ha trabajado más que otros cineastas con la idea de personajes que se representan a sí mismos, incluso directores de cine. Fritz Lang es un caso, en *El desprecio*: hace de Fritz Lang, no hace de un director de cine sino de un director de cine que se llama Fritz Lang, que huyó de Alemania. En *Pierrot le fou* da la visión del cine, en la fiesta del principio, de Samuel Fuller. En *La chinoise*, además de un montón de personajes que tienen nombres y apellidos diferentes, Francis Jeanson hace de Francis Jeanson; en *Vivir su vida*, el filósofo Brice Parain hace de Brice Parain, nunca Brigitte Bardot hizo más de Brigitte Bardot que en *El desprecio*. Michel Piccoli en la película que contaba Beatriz. Es decir, esta es una idea en la cual no es el único que entra. Creo que sería simplificar mucho llevar esto a la idea de lo documental en Godard, pero sí se puede hablar en nombre personal por mucho que Godard le haya escrito algunos textos. Fritz Lang va a hablar como Fritz Lang o Piccoli va a hablar como Piccoli. La presencia de Alain Delon haciendo de todos los personajes que Alain Delon ha hecho en el cine en *Nouvelle vague*, o la de Eddie Constantine haciendo prácticamente de un personaje más de Eddie Constantine en *Alemania nueve cero*, habría que ponerlas en relación con la presencia del propio Godard en sus propias películas, forman parte de un mismo sistema.

Quintín: Rohmer decía una cosa que leí hace poco, que los directores de la nouvelle vague se habían ido para lugares completamente distintos, en especial él y Godard, pero había una cosa en la que él acordaba cien por ciento con Godard, que era la utilización de los actores: esta idea de la actuación en el cine como algo que no tiene nada que ver con la representación sino más bien justamente con lo documental, que no hay personajes sino personas.

Monjeau: Es muy conmovedor. Una de las escenas más extraordinarias que recuerdo de Godard y del cine es el diálogo que tiene Anna Karina con el filósofo, es algo impresionante el efecto que tiene esa escena. Ese efecto está producido porque el filósofo habla como filósofo, entonces tiene un gesto de verdad, describo simplemente el efecto que a mí me produjo. Una cita de Schopenhauer decía que la música es filosofía sin que el espíritu sepa que está filosofando.

Sarlo: La condición para la cual Godard puede hacer eso es porque sus películas carecen totalmente de rastros biográficos en un sentido superficial. Es la única condición. Si Bergman apareciera en una de sus películas sería intolerable, porque sería la reafirmación del rastro biográfico. Godard en ese punto es el director de la distancia más absoluta. Sus películas carecen de rastros biográficos y al mismo tiempo uno podría decir que son biografías de cada uno de sus actores, dado que son momentos de vida verdaderamente captados de cada uno de sus actores y ahora de sí mismo. Es decir, que las condiciones estéticas son lo que a Godard le permiten ponerse de esa manera que sería impudoroso, en cualquier otro director, que hubiera estado marcado por una sospecha biográfica. Si hay algo que no te puede asaltar nunca en un film de Godard (al igual que en uno de Hitchcock) es la sospecha biográfica, que haya un rastro de algo acontecido en su vida, con todas las comillas que quieran, la vida en el sentido de que algunos de estos conflictos son conflictos que se vinculan psicológica y causalmente. Bergman no podría aumentar los rasgos biográficos de su cine con la iconicidad. Godard logra lo mismo que logra de sus actores, decir una verdad que tiene que ver con el orden de la materialidad del cuerpo y no con el orden de la biografía psicológica y se pone en el mismo punto.

Filippelli: Me parece que Godard introduce una especie de teoría de la objetividad: se mira pero no de afuera sino desde las cosas, es decir, toma partido por las cosas mismas.

Sarlo: Hay algo que me cuesta meterlo porque desconfío de que Godard trabaje en una perspectiva sociológica. Pero me parece que en estas películas Godard introduce la idea de que las imágenes del cine son las imágenes del imaginario del siglo XX. Es decir, si uno se pone a pensar que son imágenes del imaginario del siglo XX, ahí sí son todas iguales, el imaginario no tiene jerarquías, es eso, un flujo. Me cuesta aceptar la idea porque me parece demasiado sociológica para Godard, pero al mismo tiempo creo que hay algo de eso.

Quintín: Tal vez Godard no dice que va a mostrar el imaginario del siglo XX, sino que simplemente se lo imagina, lo hace discurrir por su cine.

Sarlo: En eso se coloca en las antípodas de Puig.

Filippelli: ¿Qué filmó Puig?

Sarlo: Tiene varios guiones.

Quintín: Y estudió cine en Italia. En Puig hay una devoción por las imágenes cinematográficas. Me parece que no hay nada de esto en Godard. No hay la expresión de un yo sensible frente al cine que lo hace establecer ese famoso efecto de desjerarquización. Esto hace que Godard no sea un cinéfilo, entre otras cosas.

Sarlo: En uno de sus videos dice que a él no le gustó el cine hasta los 18 años y cuando iba al cine iba a ver *Ben Hur*.

Filippelli: Incluso le dice a Truffaut que ya a los 9 años sabía por qué iba al cine, mientras que él hasta los 18 años era un idiota que solo veía películas de guerra, de acción, lo contrario de esta mitología de que a los 9 años ya la gente sabe lo que va a ser.

Sarlo: No hay un momento psicológicamente original, no hay momento original psicológico. Los momentos originales psicológicos son parte de lo que Godard tiende a expulsar. No hay momento en tu vida de una revelación de ese tipo, las revelaciones son siempre de orden estético y no de orden psicológico. Godard rompe con la teoría del cinéfilo de que el cine es un universo discursivo, temático. Godard dice que el cine está colocado junto con la pintura, junto con la literatura. Rompe con esa idea cinéfila de que hay algo en el cine que se explica en el cine. Es decir, creo que Godard da la lucha final, la lucha imposible, pero da la lucha por colocar el cine dentro de lo que son las artes mayores.

Quintín: No estoy muy seguro de eso. Para Godard ese nunca fue un problema.

Sarlo: Sí es un problema de Tavernier. Tavernier en la literatura no sería considerado un gran escritor y Godard tiene esa obsesión con Tavernier: cada vez que tiene que decir que alguien se tiene que morir reventado dice Tavernier. Porque ese problema existe con el cine y no existe con la plástica, no existe con la literatura, presumo que no existe con la música. Existe con el cine, en el que hay cierta confusión.

Quintín: A mí me parece que la intención de Godard es hacer otra intervención en el terreno de lo objetivo. Es como si dijera "¿Homenaje al cine?: qué cine, nadie sabe lo que es el cine". Son películas muy diferentes pero otra vez ponen en evidencia esta idea de mostrar la verdad, la objetividad, lo que verdaderamente pasa.

Filippelli: Deleuze tiene una frase extraordinaria sobre los cineastas que han logrado sustraer de la imagen aquello que se le había puesto para hacerla interesante. La idea de sacarle a la gente todo esto que un mercado creyó que había que ponerle a una imagen para volverla interesante, cuando en realidad la imagen interesante es la de la espera en la película de Flaherty, en la espera de Nanouk cazando la foca, en lugar de llenarla de artificio. ¿Por qué no mostrar la imagen en su propia literalidad, en su propio transcurso? Godard intenta mostrar lo que está oculto detrás de las imágenes, de los homenajes, de todas estas cosas. Todo aquello que ha sido ocultado en cien años de cine, todo aquello que la imagen tiene y que ya no puede ser visto, en un mundo poblado de imágenes donde la primera persona que se levanta a la mañana empieza a filmar imágenes sin ton ni son, una cultura basada en la proliferación de las imágenes, sin que nadie se detenga a mirar. La idea fecunda, a mi modo de ver, de Godard es que hay que mirar, hay que mirar, hay que mirar. El dice que el 90 % de los fotógrafos iluminan antes de ver. Si empieza por no mirarse cuando se filma, mal se puede mirar ese simulacro de realidad que podría ser la ficción, algo que no ha sido mirado previamente por nadie.

Quintín: Las imágenes de estas películas, en cambio, no son imágenes de cualquier cosa, son imágenes del cine.

Monjeau: Forman parte de un mundo objetivo que es el mundo del arte. ■

Antes de invertir en actualizar su computadora personal para incorporar una imitación...

¿Por qué no considera **la original?**

Más Poderosa

Más Compatible

MAXIMA Conectividad

Más Fácil de Usar

No se deje engañar por las imitaciones, porque le van a suponer una inversión mucho mayor de lo que usted se imagina, como un sistema base con microprocesador de 486 con un mínimo de 8 megabytes de memoria RAM (muchos recomiendan 16 megabytes) y 70 megabytes de disco duro para su instalación completa.

Apple Macintosh tiene el liderazgo creando las únicas computadoras completamente integradas donde el sistema operativo y el hardware trabajan para ofrecerle multimedia más fácil de usar, gráficas avanzadas de 3-D, realidad virtual,* y la mejor manera de navegar por Internet tan sólo oprimiendo unas teclas.

Para Windows Mac OS

Busque estos logotipos como símbolos de compatibilidad con los sistemas operativos de Macintosh y Windows.

Con su avanzado microprocesador RISC PowerPC, en pruebas recientes, Power Macintosh ha demostrado ser hasta un 102% más rápida que las computadoras Pentium más veloces,** brindándole más productividad y rendimiento.

Apple Macintosh es hoy la computadora más compatible en el mundo, ya que tiene la habilidad de ejecutar archivos y discos Macintosh, DOS y Windows,† y conectarse fácilmente a su red. Conviértase a la original como ya lo han hecho 20 millones de usuarios en el mundo.

Pero no es sólo lo que la computadora puede hacer, es lo que usted puede hacer para su empresa.

MAXIMA Integración

Apple®

El poder para superarse.

Macintosh

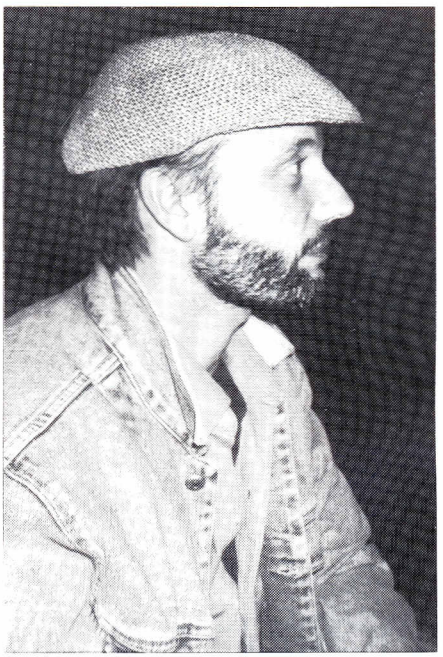
314-1212

Línea Directa Apple

©1995 Apple Computer, Inc. Todos los derechos reservados. Apple, el logo Apple, Macintosh y Power Macintosh son marcas registradas de Apple Computer, Inc. en los Estados Unidos y en algunos países. PowerPC es una marca registrada de International Business Machines, usada bajo licencia. Todas las otras marcas mencionadas son marcas registradas. La información de las inversiones son de acuerdo a PC Week, Julio 24, 1995 y Computer Intelligence InfoCorp, July 1995. *Algunas de estas operaciones pueden requerir la compra adicional de software o hardware. **Según el reporte independiente de Competitive Assessment Services, 1995. †Utilizando el software SoftWindows de Insignia Systems o tarjeta DOS Compatible de Apple.

Entrevista a Juan Campanella

Un argentino en Nueva York



Hace dos números hablamos de nuestro encuentro en Nueva York con Juan José Campanella (36 años), uno de los tipos más agradables que debe haber en esa ciudad. Campanella es argentino y director de cine. Vive de sus trabajos para la cadena de cable HBO y espera la oportunidad para su segundo largometraje. En esta entrevista habla de dos temas de la mitología contemporánea: qué significa hacer carrera en Estados Unidos y la organización del cine en ese país. También de sus ideas sobre el cine, que quedan mejor expuestas en la carta adjunta, en la que protesta contra la crítica adversa que publicamos a El cartero, *una de sus películas favoritas.*

Contános lo que fue tu carrera, empezando por alguna parte.
Empecé a estudiar cine en el 79 y me gustó, teníamos como profesor de montaje a Carlos Piaggio, que era el montajista de Alex, un tipo que amábamos. Yo iba siempre, estudiaba ingeniería y la verdad que me rateaba de las clases de ingeniería para ir a las de montaje. En ese momento estaban compaginando una de Aristarain, no recuerdo si *La playa* o *La discoteca*. El me consiguió el laburo de meritorio de producción en *Te rompo el rating*, dirigida por Hugo Sofovich, con Jorge Porcel.
En ese momento decidí largar ingeniería y dedicarme al cine. Después trabajé como asistente de producción en propagandas. Esto es en el 81. Después, con mi socio Fernando Castets hicimos un largo en Super 8, que fue el único largo en Super 8 que se ha dado en la Leopoldo Lugones. Se llamaba *Victoria 392*. Después, en el 82 el dólar se fue por las nubes, no se podía filmar más, y escribimos una obra de teatro que se estrenó en Buenos Aires. Nos ayudó mucho Aída Bortnik, que era nuestra profesora en esa época. Aída y José Martínez Suárez son amigos, no solamente en cine sino también en una ética que tienen ellos dos, más allá de lo que cada uno hace. Y esa obra tuvo mucho éxito, se llamó *Off Corrientes*, estuvo como dos años en cartel. En el 83 decidí venir a estudiar cine acá, en la NYU (Universidad de Nueva York). Gracias a mi cortometraje de tesis, *El contorsionista*, basado en una historieta de Trillo y que anduvo bastante bien por los festivales, conseguí un representante acá, y así es cómo empezó a moverse la cosa desde el punto de vista profesional.
¿Qué aprendiste en la Escuela de Cine de Nueva York que no hubieras podido aprender en Buenos Aires?
Dos cosas muy importantes. En primer lugar, dirección de actores. Teníamos un profesor muy bueno y para mí la actuación es realmente muy importante y en NYU se le pone muchísimo énfasis. Eso en cuanto a lo académico. En segundo lugar, lo que da la NYU es una gran posibilidad de práctica. Acá se trabaja mucho en la estructura del guión. Lamentablemente el cine cada vez es más una mera estructura. Pero lo que tenía de bueno la NYU es que éramos cincuenta estudiantes por año y que trabajabas en cincuenta cortos desde la concepción —o sea desde que aparece el alumno con la idea— hasta que ves la película terminada, pasando por todos los pasos intermedios. Entonces se aprende mucho de los errores de los otros. "La experiencia en cuero propio es para los idiotas", como decía el General. Además se discuten mucho los trabajos de los demás. Por ejemplo, en la clase de guión uno está obligado a comentar cada uno de los trabajos que se hicieron. Como siempre, de 30 comentarios te sirven dos, pero esos son buenos de verdad.
Vos hacés el corto de graduación y después ¿qué pasa?
La NYU organiza un festival anual con sus películas, con premios y todo eso. Esos festivales se hacen solamente en la NYU y Columbia en la costa Este. Son las dos escuelas importantes y vienen representantes y productores a ver qué gente nueva hay. Siempre hay seis o siete personas que reciben los llamados. Y uno me tocó a mí. Me llamaron de la agencia William Morris. Trabajar con William Morris implica que ellos supuestamente tienen que buscarte material, ver cuáles son los guiones que están buscando directores nuevos y se quedan con el diez por ciento de la ganancia. No te cobran fijo. Si no consiguen laburo no ganan nada. Pero no se mueve tan eficientemente como parece, en realidad no se mueven para nada. Son agencias que tienen clientes muy grandes y están acostumbradas a no trabajar. Mi representante era la representante de Clint Eastwood; te imaginás que no se va a poner a levantar el teléfono para Juan Campanella cuando está ganando ya el diez por ciento de lo que gana Clint Eastwood. Pero sirve porque, como fue mi caso, los productores van a esas agencias a buscar. Es como un filtro, si tenés representante es como que ya alguien te vio. Igualmente, la primera película es muy difícil, no es que vienen los productores y que saltan para producírtela. Desde que empecé a trabajar con William Morris hasta que apareció la posibilidad de mi primera película pasó un año y medio.
¿Cómo llegaste a filmar tu primer largo?
Estaba trabajando de compaginador y en el año 90 la productora de la película de *El niño que gritó puta* (como la llamaron en España) estaba buscando directores, vio mi corto, le gustó y empezamos a trabajar. Ella andaba por las agencias buscando directores nuevos. Es una película de bajo presupuesto: un millón de dólares. Y bueno, la película anduvo muy bien por los festivales, se vendió a varios países. En España, especialmente, anduvo muy muy bien. Estuvo tres años en cartel. La película es sobre un psicópata de doce años, desde un punto de vista no sensacionalista: en realidad es la autobiografía de la guionista con su hijo. Hicimos mucha investigación en hospitales. A partir de *El niño que gritó puta* me salieron los trabajos de HBO y varios proyectos de largo en los que estoy trabajando. La TV es fundamental para la vida de un cineasta en Nueva York. Y respecto del cine independiente, especialmente para las primeras películas, siguen siendo fundamentales los fondos propios, familiares, o becas, subsidios de fundaciones que le dan plata a gente.
Estuviste a punto de ir a Hollywood.
En realidad el proyecto en el que estoy ahora es con Columbia, con la compañía de Jorge Estrada Mora, que tiene un trato con Columbia. Ahora estamos en ese proyecto. Pero hubo varios que quedaron en el camino y otros que no quise hacer, como *La última seducción* o *La familia Pérez*, vergonzosa película. Con respecto a *La última seducción*, a mí no me gustó el guión para nada y me sigue sin gustar. Pero esa película anduvo bien, incluso fue muy bien considerada.
O sea que por uno de esos golpes de la suerte podrías ser ya muy conocido.
Cuando *La última seducción* tuvo tanto éxito me lo pregunté, pero igualmente sigo pensando que uno tiene que hacer la película en la que cree. A mí me lo mandaron como un thriller de suspenso y desde ese punto de vista el guión me pareció desastroso. En su película, John Dahl le encontró un humor que a mí no me interesó. Ese humor estaba en los diálogos, pero a mí

me parecía muy unidimensional, muy superficial. El lo explotó por ese lado, yo por ahí hubiera tratado de hacer otra cosa y hubiera quedado un pastiche que no hubiera sido una película de éxito.

O sea que la carrera del director acá está siempre a caballo —por lo menos al principio— entre lo independiente y lo más cercano a Hollywood.

Lo ideal sería seguir a caballo en ese sentido. Hollywood —como se da cuenta cualquiera— se mandó por el lado del cine de género. Hay películas que cuestionan, dramas como *Tarde de perros*, por ejemplo, que en este momento no las puede hacer Hollywood, no las hace. Si vos caés con un guión sobre dos homosexuales que asaltan un banco para hacer un cambio de sexo del novio de uno y después uno muere y al otro lo meten preso, te lo tiran por la cabeza. Esa es una película que ahora sería de cine independiente. Hollywood se dedicó al cine de género, el cine que históricamente es el cine de clase B, ahora son las películas de clase A. Por otra parte, el mercado del cine independiente creció mucho. Esto se debe principalmente a que Hollywood dejó de proveer películas que tuvieran dos dimensiones, que lidiaran con un área gris de la humanidad, todo es un cine de héroes y villanos. Se creó un gran vacío que en los años 70 no existía. Ahí es donde entran a jugar los cineastas independientes. A esto hay que agregarle varios factores más. El principal es el Festival de Sundance. Parece mentira que un festival solo pueda cambiar tanto las cosas, pero realmente es una salida enorme para el cine independiente: cada año salen uno o dos directores interesantes de ahí. También aparece Miramax como distribuidora del cine independiente, que empezó siendo muy chiquita y ahora ha crecido muchísimo. Y realmente se empiezan a dar cuenta de que hay afluencia de público para ese tipo de cine. Se crean nuevos cines para las películas de este circuito como, por ejemplo, el Angelika [cine del Village]. Todo este fenómeno se da solamente en las grandes ciudades de las dos costas: Los Angeles, Nueva York, Boston, Chicago, Seattle y alguna ciudad del interior, por ahí Dallas.

¿Qué te gusta del cine independiente? ¿Qué nombres te interesan?

El cine independiente no es un movimiento, si por movimiento entendemos algo como lo que fue el neorrealismo. Es decir, que era un grupo de gente que se conocían todos, que trabajaban juntos. Fellini fue guionista de Rossellini, todos admiraban a De Sica, etc. Ahora, lo único que une al cine independiente son los bajos presupuestos, nada más. Pero no es gente que esté en contacto, es muy competitivo, no hay una temática común, una búsqueda, un estilo. Cada uno está en la suya. El cine independiente es simplemente el cine que está bancado por algo que no sean los grandes estudios. Sea lo que sea. *Pulp Fiction* es una película independiente porque no la pagó ni Paramount ni Warner ni la Metro, pero es una película de 8 millones de dólares, pagada por Miramax que tiene un entre en Cannes, que no sé cómo funciona, pero Miramax siempre tiene dos películas ahí, no siempre buenas. ¿Hasta qué punto se puede considerar a *Pulp Fiction* una película independiente? Tiene actores totalmente hollywoodenses y una distribución asegurada.

Con respecto a qué nombres me interesan, tenemos que dividir primero dos rangos, uno como espectador y otro como realizador. Del cine independiente, como director, no me influye ninguno. Como espectador, hay películas que son interesantes, como *Spanking the Monkey* de David Russell, literalmente "haciéndose la del mono". En realidad el cine más interesante que vi últimamente viene de afuera, lo que es irónico, porque elegí este país porque en el cine de la década del 70 americano había cosas muy buenas: diez o quince de las 30 mejores películas que vi en mi vida son de la década del 70 americana: *El padrino I* y *II*, Scorsese al principio, cosas de Forman, Sidney Lumet en esa década. Prácticamente todos los directores que aún hoy siguen produciendo estaban pasando por su época dorada. Comparemos las de Mel Brooks de esa época con las de ahora y vamos a ver que son como dos directores distintos. ¿Qué les pasó a todos, a Coppola qué le pasó? Esto no lo diría nunca acá, porque sería una pedantería. Pero realmente si ves *El padrino*, *La conversación*, *El padrino II* y *Apocalipsis Now*, una seguidilla de cuatro películas así, y ahora *Drácula*, ¿qué pasó? Bueno, las teorías son muchas. Yo creo que más que nada es porque el cine comercial, en todos sus momentos, tuvo un factor preponderante. En los años 30 sí había un star system pero más que nada era un cine de productor, la época de los grandes productores: Freed un poco después, Hal Wallis con el cine negro de la Warner, Thalberg... Los grandes productores que ponían el nombre, veías una película de Thalberg... Después, en los 50, empiezan a mandar las estrellas, el famoso contrato de James Stewart, que fue el primero que tuvo porcentaje de las ganancias y fuera de un contrato. Antes los actores estaban contratados y tenían que hacer la película que les dijeran. En los años 70 son los directores, es la época en que se empiezan a conocer masivamente los directores. En los años 80 pasó la desgracia de que son los representantes. Empiezan las grandes compañías William Morris, CAA e ICM a armar los paquetes, a decirles a los actores las películas que tienen que hacer, a meter ejecutivos que no vienen del cine sino que vienen de los negocios, de las escuelas, de Harvard, graduados en Economía. Y empieza a hacerse cine de fórmula, de encuesta. Se termina una película, se la muestra, se dan cuestionarios a la gente para que vote y si el resultado es que al público no le gustó el final, lo refilman. Y bueno, así es cómo el cine perdió toda la personalidad. Creo que los directores mismos no se juegan como antes, porque saben que después se la va a juzgar un grupo de adolescentes en un shopping center de Ohio y le van a recortar toda la película.

Vos sos famoso por algunos récords que batiste en materia de...

En realidad no soy famoso por nada, pero en mi barrio era famoso por la costumbre de ver muchas veces ciertas películas. El récord es *Qué bello es vivir*, la mejor película de la historia, la vi 65 veces. *All that Jazz*, que perdí la cuenta, más de veinte veces seguro. *Nos habíamos amado tanto*, esa más de 30 veces. *Casablanca*, todos los años la veo dos veces por lo menos. *El padrino I y II*, *Chitty, Chitty, Bang, Bang,* la mejor película para chicos de la historia.

¿Creés que hoy se puede hacer un cine que recupere estas cosas que ves en un cine de hace más de veinte años?

La macana es que el cine es caro y está más caro en proporción, quiero decir no solamente ajustado de acuerdo a la inflación, sino que es más caro hacer cine aun con ese ajuste. Es muy interesante que películas como *The Crying Game* hayan rebotado en todo Hollywood. El tipo primero trató de buscar la plata en Hollywood, no la consiguió por ningún lado y la hizo con cuatro millones de dólares, que es un presupuesto bastante bajo en Inglaterra, y fue una película que generó dinero, que es lo que manda en este país, eso fue siempre y será siempre.

¿Cómo es ese asunto de las conversaciones con los productores?

Los productores son gente que tiene muy claro lo que quiere hacer, aun tipos como Joel Silver, el que hizo toda la serie de *Arma mortal*, con grandes fracasos como *Hudson Hawk*, él sabe que hace cine de acción, de entretenimiento. En Hollywood la gran lucha es entre los productores y los ejecutivos. Los ejecutivos te dicen por ejemplo que *The Crying Game* tuvo éxito porque "se trata de una pija"; *Perros de la calle* tuvo éxito porque le cortan la oreja a un tipo. Todavía está la mentalidad de que cuando sale una película independiente que tiene éxito es una excepción y siempre le buscan ese gancho, que por ese motivo tuvo éxito y así se quedan tranquilos. Está el caso de Propaganda Films, una compañía con la cual estuve trabajando en un proyecto durante un año y medio. Es una compañía que empezó en los años 80 produciendo cine bastante alternativo, le fue bastante mal, pero su vaca lechera es que es la compañía de producción de videoclips más grande del mundo, hacen Janet Jackson, Michael Jackson, incluso lo de Europa lo producen ellos. Eso es su vaca lechera. Y no han tenido un éxito en su vida. El primer éxito que tienen, no en realidad Propaganda sino la compañía madre que es Polygram, es *Cuatro bodas y un funeral*, que es una película de cuatro o cinco millones dé dólares que en todo el mundo hizo 150 millones de dólares. Una película de bajo presupuesto, con un actor en ese momento totalmente desconocido, que había hecho películas pero para los parámetros de Hollywood es nadie: su conclusión es que esa película salió de casualidad, que fue suerte lo que tuvo. Entonces ahora están gastando 30 millones en películas y perdieron plata a lo bestia, hicieron *Candyman 2*, están por hacer *Un hombre lobo americano en París*, que es la secuela de la de Londres, hicieron *Kalifornia* con Brad Pitt, que fue un fracaso. Entonces en vez de sacar la enseñanza que sacaría cualquiera con sentido común, hagamos una película con un guión más o menos bueno, no importa si los actores no son muy conocidos si son buenos y tienen una simpatía muy grande. Lo importante es que la película sea buena. Esto va en contra de cómo funciona ese reflejo condicionado que tienen los productores: el cine de las grandes estrellas, los grandes nombres y mucha plata. Gastar mucha plata en una película en Hollywood es un orgullo. Uno diría qué estúpidos, y no se sienten así. Si una película les costó 150 millones de dólares se hinchan de orgullo... Para colmo ahora las películas nunca pierden plata. Con el mercado de video internacional, la televisión internacional y el cine

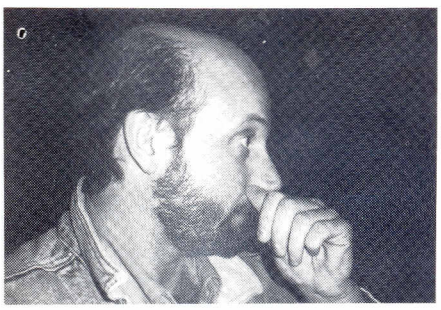
internacional prácticamente no hay película de Hollywood que al fin dé pérdida, es un negocio prácticamente seguro.

¿Cuáles serían tus influencias como director?

Influencias directas, que uno diga "saco de este director, es el que más me marcó", es difícil. Porque uno vio tantas películas que por ósmosis empezás a mezclar las cosas y por ahí sale un refrito de siete directores. Para mí los más consistentes, empezando por los más viejos, me parecen Billy Wilder, Frank Capra, Ernst Lubitsch, Orson Welles, De Sica. Me gusta mucho la comedia italiana, Risi y Monicelli, son muy desparejos. Me gusta mucho Scola. Te voy a mencionar americanos e italianos nada más, eso seguro. Bob Fosse para mí es el último gran genio del cine americano. Lumet de los años 70, aunque no es un director que tenga un estilo propio, se adaptaba siempre a la película que estaba contando en ese momento. Fellini, por supuesto.

¿Cómo es eso de que Fellini no se puede nombrar con los ejecutivos?

Totalmente. La mejor manera de no conseguir una película en Hollywood es decir en una reunión que te gusta Fellini. Es el camino más rápido para que te digan bueno, está bien, muchas gracias. Invitános al estreno de tu película. En cambio, si en este momento decís que te gusta mucho Tarantino, pero con una estructura un poco más comercial, que sos fanático de Rob Reiner, bueno, creo que si decís que *Mi pobre angelito* es tu película favorita tenés una película seguro. Hay directores que son intocables, que creo que no gustan demasiado en Hollywood pero a los que no se animan a decir que no, como, por ejemplo, Scorsese, que es un director que no hace mucho dinero. Para ellos es lo principal. En realidad, la única película de Scorsese que hizo dinero es *Cabo de miedo*, por ahí un poco *Buenos muchachos*. Pero son directores que siguen filmando porque también dan prestigio al estudio. Obviamente el gurú máximo es Spielberg, si vos decís que Spielberg es tu influencia más grande vas a estar muy bien considerado.



¿A vos te gusta Spielberg?

Sí. Es un tipo que por lo pronto domina perfectamente la técnica del cine. Es indudable. Creo que Spielberg, por el medio ambiente en donde se crió y por el cine que vio, es mucho mejor como director de films de género que como director de películas dramáticas. Incluso de las dramáticas, la única que me gustó más o menos porque tiene algunos momentos interesantes es *La lista de Schindler*. Vuelvo a decir que no me gustó demasiado. Allí también se puede ver que no puede manejar bien un área gris. Schindler tiene momentos o de villano o de héroe, aun cuando hace de villano lo maneja como a un héroe, es como Indiana Jones en el campo de concentración. Pero cuando hace películas como *ET* o *Indiana Jones*, sí, es muy bueno. Para ese tipo de género estoy de acuerdo con Quintín en que el líder es James Cameron. Es un tipo que sabe lo que puede hacer y lo hace como ninguno, nadie se le acerca.

Me gustaría terminar con una cosa que quedó pendiente el otro día, es la cuestión de los actores, la importancia que les das a los actores y cómo eso para un director es distinto de la importancia que le pueden dar los espectadores.

A mí siempre me impresionaron más las grandes actuaciones que los grandes guiones o las grandes cosas de cámara. Habrás notado que entre mis directores favoritos no puse a Hitchcock, que es como un gurú del manejo de cámara y que decía que los actores son ganado.

¿Y cómo es este asunto de dirigirlos a los actores?

Creo que un director tiene que saber todos los métodos que hay de actuación, no *el* método solamente, o la técnica de Meisner que usan muchos actores. Los que estudian con Meisner se la pasan un año mirándose a los ojos diciendo qué linda camisa, qué linda camisa (modulando la voz de forma diferente). Pero en realidad los actores americanos no esperan del director que les diga qué resortes tienen que usar, qué motivación tienen que usar, qué técnica tienen que usar. Lo que esperan es más una guía. La actuación de una película se define en el casting. La frase hecha: el 80 % del trabajo de un director se define en el casting, es verdad. Elegir el actor justo para el papel justo es importantísimo. No solamente se hace la prueba de la escena en particular, sino también hablás sobre qué piensan del personaje, etc. Cuando tenés un actor que es bueno y que además es inteligente, cosa que no siempre se da, nadie sabe más sobre el personaje que ese actor. Ni siquiera el director o el guionista. Lo que sí, el director sabe más del total de la película. El actor puede venir y proponer cosas que descompaginan y desbalancean todo el resto de la película. Generalmente, el 99 % de los casos, las cosas que proponen los actores son para agrandar su papel. Eso desde ya. Entonces en ese momento hay que frenarlo. Hay varias vías: corregir, dirigir la intensidad, un poco más, un poco menos, más emoción, menos emoción, no es tan frío como esto. Generalmente son más charlas. Pero no es que estén esperando que digas acordáte de tu mamá, cuando se murió, cuando te robaron el pajarito.

¿Y tus películas favoritas del cine argentino?

La tregua, *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, *Tiempo de revancha*, *La Patagonia rebelde*, esto del cine de los últimos treinta años. Hace poco se acaba de dar el festival de cine argentino y para los que vivimos acá, que hace mucho que no estamos en la Argentina, había muchas películas que teníamos ganas de ver, como *Tango feroz*, *La deuda interna*. Lamentablemente no llegaron y la selección que mandaron no fue muy feliz, debe haber seleccionado un brasileño esas películas, porque incluso directores que trajeron sus películas tienen películas mucho mejores que las que se mostraron. No te puedo hablar del cine argentino de los últimos ocho años, hace doce años que estoy acá pero que no vuelvo siete.

¿Y cómo ves el futuro?

¿El futuro del cine?

El futuro tuyo, el futuro del cine.

Del futuro mío trato de ni pensar en él, realmente paso día a día, proyecto a proyecto, porque cada vez que hice planes no salieron y las cosas que salieron me vinieron de sorpresa, así que es preferible hacer el trabajo lo mejor que puedo y bueno...

¿Seguir acá, volver a la Argentina?

Por ahora seguir acá, obviamente hay muchas historias que me gustaría contar en la Argentina, por supuesto que no pienso en ningún otro país, ni en Europa ni nada por el estilo. Historias como *Nos habíamos amado tanto* solamente las puedo hacer en la Argentina. Además es el público que me interesa. Yo no tengo ese contacto emocional con el público americano, entonces las cosas que tiendo a hacer acá son poco americanas, son más universales. Todo el mundo necesita en algún momento pintar su aldea y obviamente que no va a ser esta. Con respecto al cine en general, de Argentina no te puedo decir nada, no tengo idea, acá veo que Hollywood va a seguir igual que ahora o peor, no hay ningún signo.

Lamentablemente con este tipo de cine de buenos y malos, de acción y eso, están logrando las recaudaciones más grandes de su historia, entonces no hay ninguna esperanza de que vaya a cambiar. Lo bueno es el cine "independiente", entre comillas, digo entre comillas porque cada vez tiene más plata y pierde más eso de independiente. Pero veo que hay una audiencia para eso, si bien lamentablemente la audiencia a nivel mundial, la audiencia masiva la tiene el cine de Hollywood. Es decir, ves que es un mito que a los europeos les gusta el cine mejor, porque si ves las recaudaciones de todas las grandes ciudades, vas a encontrar a Kevin Costner, *Pretty Woman*, *Jurassic Park*. En el único lugar donde una película nacional le ganó a *Jurassic Park* fue en la Argentina, con *Tango feroz*, fue el único lugar del mundo.

Podemos cerrar el reportaje cantando el himno.

No, que nos tenemos que parar y comimos mucho... ■

Entrevista: Flavia de la Fuente y Quintín
Fotos: Flavia de la Fuente

Queridos amigos:

Hoy recibí el primer número de mi suscripción a la revista. Les agradezco infinitamente la atención. El dossier Carpenter, sin ir más lejos, me dijo más sobre este director de lo que nunca quise saber en mi vida. Pero, bueno, diferencias de gusto aparte, se nota que la revista está hecha por gente con la que comparto una enorme pasión por este arte.

Y sin haber leído el número entero veo que voy a tener varias diferencias. El crítico de *Asesinos*, por ejemplo (ojo, no la vi ni la pienso ver), empieza declarando que no la hubiera ido a ver si no fuera porque está dirigida por Richard Donner. Y para mí justamente este es el motivo por el que no la vi ni la pienso ver. Como contrapartida, estoy totalmente de acuerdo con la crítica de *La locura del rey Jorge*. En definitiva, como siempre, ninguna de las críticas, ni las buenas ni las malas, me van a hacer ir o dejar de ir a ver una peli que tenga entre ojos. Se los digo yo, que fui a ver *Showgirls*.

Por eso es mejor no engancharse con lo que los críticos digan; después de todo, es una opinión más. Pero pensar que quizás alguna persona se pierda *El cartero* o la vaya a ver con una actitud negativa por la crítica que le dio Gustavo J. Castagna es algo que me quita el sueño. Y como veo que nadie la defiende en la revista, me gustaría criticar esta crítica, más bien tirando a tibiona por no decir mala, de la película que más me impactó en muchos años.

Ojo, no tengo ningún problema si a alguien no le gusta la película. Gustos son gustos. Pero a una crítica como esta, basada en errores de concepto, falta de conocimiento y palabras vistosas pero vacías, vale la pena contestarle.

La crítica empieza afirmando que traducir en imágenes la poesía de Neruda es un gran problema del cine. Implícitamente esto quiere decir dos cosas: a) que el film lo intenta, b) que falla. El film en ningún momento intenta hablar de la poesía de Neruda. Se dicen un par de poemas de Neruda, eso sí, pero es clarísimo que ni Neruda ni su poesía son el blanco del film. Continúa Castagna diciendo que se usa a Neruda como "excusa argumental para contar el amor de un cartero por una joven...". Si bien Castagna sabe que un film tiene un argumento y un tema, no tiene claro lo que es ninguna de estas dos cosas. Más correcto sería decir: "se toma el amor de un cartero por una joven como excusa argumental para hablar de la sensibilidad humana, la sabiduría y la pasión. Para demostrar cómo ninguna de estas cualidades está directamente relacionada con la cultura escolástica, la repercusión, el 'éxito' y los premios Nobel". Neruda no es más que un catalizador. Podría haber sido Borges, García Lorca, William Shakespeare o Cervantes. El tema y el argumento hubieran sido el mismo. Ojo, Sr. Castagna, que es mejor no saber que saber un poco. Continúa diciendo que la película "aborda un estilo ingenuo, acaramelado, sentimental, al borde de lo sentimentaloide". El film de ingenuo no tiene nada. Como las mejores letras de Serrat o de Discépolo, como los bailes de Fred Astaire, como el ajedrez, su sencillez es solo aparente. Parece fácil, con palabras de todos los días, sin ensayo, hecho de taquito. Pero debajo de esa superficie es de una profundidad que Tarantino, Jarmusch, Rodríguez, los Cohen y Burton no llegan ni a imaginar que existe. La palabra "acaramelado" no sé bien a qué se refiere en el contexto de este film. Quizás a un pretendido exceso de dulzura, qué sé yo. Suena a una especie de insulto sin explicar cómo ni qué, prefiero ignorarla. Ahora, lo de "sentimental, al borde de lo sentimentaloide" es un golpe bajo. Primero, veamos lo de "sentimental" (usado de manera despreciativa). Para la mayoría de la gente los sentimientos son lo que marca nuestras vidas. No creo que haya nadie en esa redacción que se haya dedicado a vivir del cine luego de un riguroso análisis de lo que les convenía hacer. Yo largué ingeniería para dedicarme al cine por una razón puramente sentimental: lo amo. Poca gente elige a la persona con quiere compartir su vida por motivos intelectuales o racionales. Si así fuera el 99 % de la gente estaría con otro. ¿Y qué queda, aparte de lo que uno hace en la vida y con quién lo hace? Todas las decisiones realmente importantes son guiadas por los sentimientos. ¿Qué tiene de malo entonces una película que *por fin* hable de esto? ¿A mí qué carajo me importa cómo le dicen al Big Mac en Holanda? Ojalá hubiera más películas "sentimentales" como *El cartero*. O como *Nos habíamos amado tanto*, o como *Amarcord*, o como *Qué bello es vivir*, o como *Casablanca* (esa que usa a un héroe de la resistencia como excusa argumental para contar el reencuentro de un barman y su ex novia), o como *La tregua* (un fuerte catarro usado como excusa argumental para contar el desencuentro entre un jefe de sección y una oficinista). Pero lo verdaderamente bajo es lo de "al borde de lo sentimentaloide". Esto suena malo, cuando en realidad lo que está diciendo es: "Nunca cae en lo sentimentaloide". Todo lo sentimental está al borde de lo sentimentaloide. Todas las películas de ritmo lento están al borde del aburrimiento. Todo el cine intelectual está al borde del hermetismo. ¡Pero Sr. Castagna! Si justamente de eso se trata, de mantenerse al borde. Y eso Radford y Troisi lo logran con maestría. Continúa la crítica haciendo comparaciones "inevitables" con *Ardiente paciencia*. La verdad es que yo las evito, porque fue mi primera noticia de que Skármeta ya había hecho la película. La película de Skármeta tendrá o no tendrá sus valores. Evitemos las comparaciones que son odiosas. Como igual no la vio casi nadie, para qué nos vamos a meter con ella. Hablemos de *El cartero* que da para mucho. Sigue Castagna contando el asunto de que Troisi andaba mal de salud y que acúta con "una valentía y gracia que supera hasta la de su mismo personaje". Perdónenme la franqueza, pero hay que tener mucha práctica en decir pavadas para elaborar esta frase. Hay que ser un estudioso de Tarantino para elaborar una oración de tamaña vistosidad y tan poco contenido. ¿Qué tiene que ver una cosa con la otra? Hasta el hecho de que Troisi se estaba muriendo Castagna lo torna en un palo más a la película. En realidad, el dato de la salud de Troisi es totalmente innecesario, y no cambia en nada la calidad del film. Pero si se toma en cuenta no es más que para engrandecer a un actor que vuelca todo lo que es en el personaje que elige como su última interpretación. ¿Qué es esto de andar comparando quién es más valiente, si el autor o su obra? ¿A QUIEN CARAJO LE IMPORTA?

Sigue con otra perla. "Si emociona [...] las apariciones de Troisi, el resto de la película... palo, palo, palo, palo". *No hay* resto de la película. Hay solo dos escenas sin Troisi (la tía le pide al cura que le lea el poema, la tía le pide a Beatrice que le cuente lo que pasó) que duran un minuto y medio. Troisi está en todo el resto de la película, y está bien que así sea, porque no es la historia de Neruda, ni es la historia de amor entre el cartero y Beatrice, es la historia de un hombre, uno solo, el cartero. Del despertar de su sensibilidad. Y no existe la medianía en esta película. Tiene por lo menos nueve o diez escenas memorables. Mucho más que todo el cine de los últimos cinco años junto. El pueblito italiano que muestra no tiene tufillo for export. Cualquiera que haya estado por el Sur de Italia conoce esos pueblitos que aún hoy son así, y la película transcurre hace cuarenta años. Remata Castagna con lo de que *El cartero* es "víctima de su extraña conjunción..." Explique, profesor, que no entendí. ¿De qué manera es víctima? ¿Hay una incoherencia de tono? No. ¿De estilo visual? No. ¿De interacción entre los personajes? No. ¿De qué manera es víctima? ¿Por qué no tener un poco más de responsabilidad ya que decidió hacerse crítico? Discúlpeme, señor Castagna, pero creo que usted es víctima de una crianza argentina y una ascendencia italiana, que resulta en una arrogancia galopante e injustificada. También dice que es víctima (al menos, eso creo entender con el "Además..." en una oración separada) de cinco guionistas, el tango "Madreselva" y un estiramiento de la historia cuando no está Troisi. Los cinco guionistas (Castagna debe ignorar que uno de ellos es Furio Scarpelli, uno de los más grandes guionistas de la historia del cine, digo, por si a alguno le interesa) hicieron un trabajo de primera, con diálogos que son siempre brillantes y a la vez hablan de cosas más relevantes que las hamburguesas en Amsterdam, una estructura perfecta en la que el nacimiento de la sensibilidad en Mario está minuciosamente desarrollado, y unos últimos quince minutos (los sonidos de la isla) antológicos. Si se necesitaron cinco o tres o uno o cuarenta y cuatro guionistas me importa un corno. La inserción del tango "Madreselva" no es gratuita. La primera vez que se oye es para mostrar un símbolo de la nostalgia de Neruda (del personaje, no sé ni me importa si al verdadero Neruda le gustaba Gardel). La segunda vez es cuando Mario ve bailar a Neruda con su mujer, gozando de la felicidad que esa pareja comparte y a la que él aspira. La tercera vez es para provocar en Mario un fuerte recuerdo de Neruda, que lo empuja a grabar los sonidos de la isla. La película *necesita* este recurso, este símbolo. Para que tenga fuerza cuando Mario lo escucha solo, se *necesita* escucharlo antes y ver lo que simboliza para Neruda y para Mario. El hecho de que al neófito le pueda parecer gratuito es un homenaje más a estos cinco guionistas que a pesar de venir de distintas partes del mundo crearon algo tan engañosamente simple. Lo del estiramiento en las escenas en que no está Troisi ya lo expliqué. Realmente, esos tres minutos de película no me parecieron tan largos.

Termina diciendo Castagna, como si no hubiera suficiente pruebas de que no entendió por dónde pasa la película, que el cine continúa teniendo una deuda pendiente con Neruda. No quiero que esto suene como una falta de respeto, pero si bien Neruda es uno de los más grandes poetas que dio este siglo y quizá la historia, el cine no le debe nada. Nos debe mucho, eso sí, a los que hace años venimos pagando entradas para ver una historia que nos toque, nos emocione, nos haga reír, con la que nos identifiquemos y lo único que vemos son explosiones sin suspenso, diálogos sin contenido, drama light, y huecos histrionismos de cámara. Es con nosotros, el público, que sin duda tenemos mucho más en común con Mario, el cartero, que con Pablo Neruda, el poeta, que el cine tiene una deuda. Una deuda que *El cartero* paga. ■

Juan José Campanella, Nueva York

Yanquis y marxistas

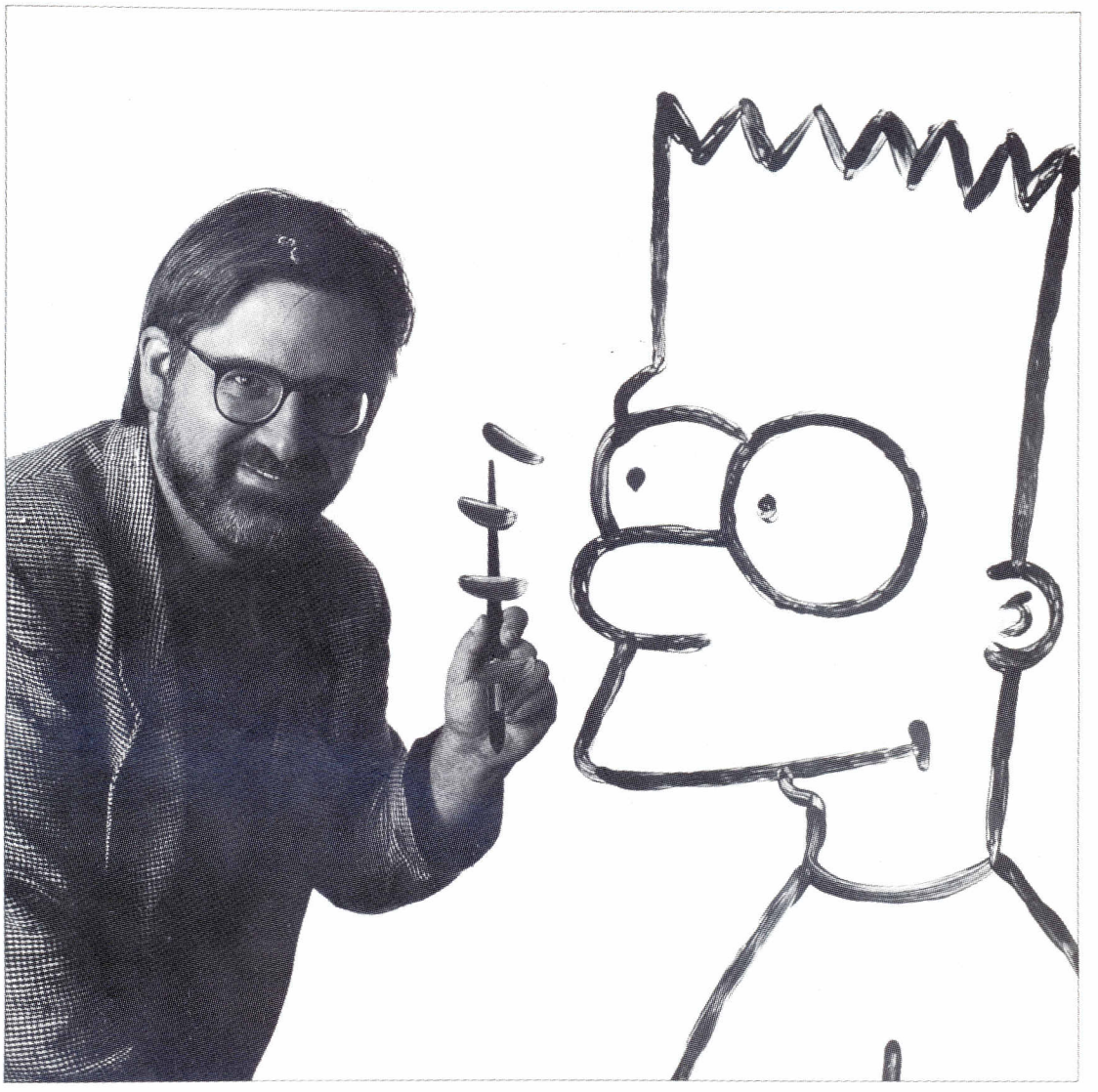
Quizá la mejor serie de animación jamás realizada. Por lo menos, una de las pocas que no exige ninguna edad para ser disfrutada. Aquí, un análisis de su contenido ideológico, lo que no es poca cosa para una de las familias más populares de la televisión mundial.

por Silvia Schwarzböck

A su manera, Matt Groening —el creador de la serie— siempre fue un hombre de izquierda. En 1986, cuando los Simpson aparecen como un micro de animación dentro de *The Tracey Ullman Show*, él estaba convencido de que podía subvertir a la gente si primero lograba entretenerla. Tres años más tarde, cuando James L. Brooks —el productor— consigue que la Fox le dé para sus dibujos media hora en un horario central, Groening pensó que por fin había encontrado el momento y el espacio adecuados para mostrar su inconformismo al gran público. La serie resultó un éxito tan descomunal como inesperado y él se convirtió de la noche a la mañana en un importante ejecutivo del canal al que todos escuchaban y respetaban aunque usara shorts y camisas hawaianas en lugar de traje azul a rayas. El establishment televisivo no se preocupaba ni por sus ideas políticas ni por su pasado en la contracultura, porque sabían que el público tampoco iba a hacerlo. Primera lección para un inconformista: el contenido de los productos contraculturales se neutraliza cuando pasan a formar parte de la cultura. Y los Simpson ya se perfilaban como un clásico televisivo, a la manera de *Saturday Night Live*. Matt Groening comprendió de inmediato una de las paradojas de la TV y cambió su discurso: "no creo que hoy en día se pueda cambiar la mente de alguien con *estas cosas*", decía a principios de los 90. Había descubierto que si la televisión es catártica, lo es *en todo sentido*: así como la violencia que muestra no hace más violenta a la teleaudiencia sino que, por el contrario, la aleja de ella, tampoco logra que la energía antisistema liberada durante un programa crítico e inteligente como *Los Simpson* alcance para modificar el conformismo de la vida cotidiana. Groening se dio cuenta de algo obvio pero que muchas veces se pierde de vista: que aunque no es verdad que la chatura de la TV embrutece a la gente, sí lo es que no la vuelve más esclarecida cuando sus intenciones son esclarecedoras. Una vez dentro del medio, Groening fue adoptando una postura cada vez más escéptica sobre el poder *real* de la televisión, con lo cual ya no esperaba que la sociedad fuera a cambiar solo porque los programas de TV se volvieran más inteligentes, aun cuando tampoco creyera que el público se había vuelto idiota por pasarse horas frente al televisor. Para él, un programa crítico e inteligente solo podía hacer reflexionar a aquellos que de antemano coincidían con la crítica. "Ante todo —decía Groening— es muy difícil persuadir a alguien para que cambie su pensamiento. Creo que la gente de izquierda se pone tan furiosa y resentida por esta evidencia que se equivoca, y su tono de severo castigo es la garantía de que su mensaje será desechado por la gente."

A la familia Simpson suele mostrársela sentada frente al televisor con la misma actitud pasiva que se presume de los televidentes. Groening sabe que el público no va a hacer una autocrítica, si previamente se identifica con los personajes. Por lo tanto, hay que hacer que los televidentes se distancien de ellos, pero sin que lleguen a cuestionarlos desde la presunta superioridad moral de los que se creen más inteligentes. Si él reconoce que la sociedad no va a cambiar porque la televisión critique los valores de la clase media, no tiene necesidad de humillar a sus personajes por no ser mejores que los televidentes. En la serie puede reconocerse todo el tiempo a la clase media americana, sin que por eso los personajes tengan que convertirse irremediablemente en los representantes de sus pequeñas miserias. Esta operación (hacer que los personajes se conviertan en representantes de los valores de una clase) resulta innecesaria, dado que Groening no tiene la intención de sacrificar a los personajes para darle una lección a la sociedad. Su escepticismo le permite conciliar una mirada comprensiva sobre el conformismo de los personajes con una crítica radical a las reglas a las que el sistema los somete. Y espera que los espectadores puedan como él abrir la mirada en esas dos direcciones: la de una izquierda *amistosa* hacia los personajes y la de una izquierda *combativa* hacia las reglas capitalistas. En una sociedad falsificadora, los personajes no pueden sino sostener valores falsos. Pero si, a pesar de eso esos personajes no representan los valores de una clase sino que se representan a sí mismos, es porque sus conductas no son el resultado mecánico del lugar que ocupan en la sociedad, sino de la convergencia casual de distintos factores.

En *Los Simpson* aparece una mirada crítica sobre la clase media que, aunque no abandona la tradición progresista de la izquierda americana, tampoco termina coincidiendo con los rígidos postulados de la *political correctness*. La originalidad ideológica de la serie está en esa inédita combinación de escepticismo hacia la sociedad y comprensión hacia los individuos, que resulta de una ambigua confianza en el azar. La presentación del programa interpreta ya —en una perfecta simbiosis entre forma y contenido— cuál será el credo de toda la serie. Una sucesión de casualidades puede hacer que cualquier habitante de Springfield se convierta en protagonista de una aventura. Pero como es el azar el que organiza esa breve historia (que no representa nada dentro de la Historia), será una aventura sin héroes ni villanos. No es necesario que los personajes ejecuten ningún plan que esté más allá de sus aspiraciones inmediatas. El señor Burns, el empresario capitalista amoral e inescrupuloso de Springfield, no tiene más que ambiciones desmedidas y siniestras intenciones. Pero su infinita e imaginativa maldad no puede satisfacerse totalmente.



Matt Groening y Bart Simpson

El azar hace que no todo lo que desea se cumpla, a pesar de que en la realidad se encuentran todos los factores pensables a su favor. El carácter azaroso de los acontecimientos hace que Burns no pueda ser —aunque quiera— el villano de la serie. A juzgar por los resultados (esto es, los productos del azar), él solo no puede representar al sistema que Groening cuestiona, así como el resto de los personajes no pueden representar a las clases oprimidas por él. Burns —como pseudovillano— no es el motor de los conflictos, porque los conflictos surgen y se resuelven por azar. El, al igual que los otros personajes, queda enredado en esa telaraña que se teje alrededor de un hecho casual.

Los Simpson rompió con la tradición determinista del humor: por un lado, con la que viene del cartoon, donde la suerte de los personajes estaba asignada de antemano y el éxito de uno condicionaba el fracaso de su rival, y por el otro, con la de las comedias familiares, donde la identidad de los personajes no podía modificarse porque estos tenían una función fija dentro del grupo. La lógica del azar que gobierna a la serie crea un espacio para la sorpresa, aun cuando las relaciones de poder entre los personajes sean desiguales y permanezcan así, como sucede en la vida real. Una secuencia de casualidades puede hacer que en un capítulo Burns elija a Homero como el obrero ideal para ir a la universidad, y en otro, se enfrente con él porque otra sucesión de equívocos lo ha convertido en un dirigente gremial incorruptible. El azar impide también que la total falta de inteligencia de Homero Simpson lo convierta en el idiota de la serie. Si bien él puede arruinar cualquier plan, todo lo que arruina termina recomponiéndose sin que nadie quede dañado. Así como la maldad de Burns no alcanza para convertirlo en el villano de la serie, tampoco Homero Simpson u otro miembro de la familia puede ser considerado un héroe. Ningún personaje cumple una función fija dentro de la serie, porque la serie misma no tiene otra estructura que la que impone el azar. Pero ese principio de organización no puede ni debe codificarse, como sí ocurre en las comedias de enredos, donde los sucesos casuales se suman y encadenan dentro de un plan (tan rígido para llegar a la resolución del conflicto como puede serlo el de una tragedia, con lo cual no importa si el lugar del destino lo ocupa allí el azar). Si bien en *Los Simpson* están dadas las condiciones para que no predomine una construcción programática de la ficción y esto permite que cualquier personaje secundario se convierta en protagonista de una historia, la serie mantiene ciertas constantes temáticas. La mirada crítica siempre se dirige a aquellas instituciones que permiten la reproducción del sistema: la iglesia, los medios de comunicación, la policía, la escuela, los partidos políticos y las empresas capitalistas. Tal como se las muestra en la serie, a través de ellas se establece un sistema de control tan opresivo como invisible que hace de Springfield un estado policial. Así como Ciudad Gótica era un lugar virtual, pero concentraba todos los rasgos de una gran metrópolis real, Springfield es un suburbio virtual en el que se condensan los rasgos de todos los suburbios conocidos, como esos barrios de casitas iguales que habitan los personajes de los films de Tim Burton. De acuerdo con la óptica de Groening, todas las acciones individuales estarían vigiladas de cerca para que se cumplan las reglas (desde los supermercados hasta la fábrica monitorean todo el tiempo los movimientos de cada sujeto). El sentido de ese control permanente sobre los individuos sería el mismo que muestra Carpenter en *Sobreviven*: consumir, trabajar, estudiar, mirar TV, son todas acciones que el sistema estimula como variaciones de una sola: obedecer. Por eso mismo es que en la serie no se condena a la televisión por encima de las instituciones tradicionales. Si ella tiene poder es porque forma parte —servilmente— de un sistema de valores que excede sus límites. Sin esa relación sistemática con el resto de los medios de información y con las instituciones tradicionales, su poder formador quedaría anulado. La TV no es inocua pero tampoco es más grande que la vida. ■

Lautaro Murúa (1927-1995)

"Madrid, julio 24 de 1995
Querida Lita:
Me dejaste algo alarmado al escucharte deprimida y ansiosa por la situación de ese desdichado país y el futuro del cine y todo lo demás. Por mi parte, he resuelto hacer cosas hasta el final. Esto de los alemanes, por ejemplo, que, a mi juicio, servirá para recordarle a la 1ª potencia de la Europa actual que en cierto momento necesitó emigrar, dejar que la gente más valiosa buscara trabajo, seguridad y paz en otros continentes. Y fueron recibidos con los brazos abiertos, sobre todo en América. Se calcula que a mediados del siglo pasado abandonaron Alemania unas 12 millones de personas porque no podían soportar más aquello. No caeré en el lugar común de pretender que por eso deberían los alemanes de hoy recibir a los turcos, latinoamericanos o africanos que, desesperados, les piden pan y trabajo y son rechazados sin contemplaciones. La situación no es la misma, ya se sabe, sino peor, infinitamente peor, es de vida o muerte. Creo que la xenofobia es y será el gran problema de nuestro tiempo. Y vale la pena tocarlo aunque sea de refilón, ¿no creés? Así pues, surgió la idea de una serie de cuatro capítulos para lo cual hay abundante información y anecdotario. Pero para probar fuerzas pienso comenzar por un documental de una hora..."

Este es el comienzo de la última carta que recibí de Lautaro. La introducción a la descripción de su último proyecto. Uno de los tantos que no pudo concretar. Quisiera para homenajearlo recordar lo que significó para mí mucho antes de que él supiera que yo existía...

Fue en 1955 cuando lo vi por primera vez. La película se llamaba *Concierto para una lágrima*. Su imagen era deslumbrante. Entonces yo coleccionaba fotografías de Gregory Peck que pegaba en un álbum. Hoy puedo confesar que a pesar del deslumbramiento no incorporé a mi colección sus fotos porque tenía un solo defecto para mi cholulismo de esos años: no actuaba en películas habladas en inglés.

En seguida fue elegido por Leopoldo Torre Nilsson para interpretar *Graciela* (1955), *La casa del ángel* (1957), *El secuestrador* (1958), *La caída* (1959), *Fin de fiesta* (1960). Leopoldo Torres Ríos lo dirige en *Aquello que amamos*. Murúa era un actor que aportaba una presencia de un magnetismo inédito e introducía algo diferente en nuestro cine: el intérprete que, confiado en la fueza de la imagen, recurría a lo mínimo en gesticulación y expresión para componer a través de la mirada y la actitud corporal. Fue pionero de una nueva concepción de la actuación. Guastavino, el guardaespaldas de *Fin de fiesta*, fue a mi entender su mejor actuación, quizá la mejor que yo recuerde en nuestro cine.

Estos años de su carrera coincidían con una transformación en mi vida: la entrada en la etapa de la adolescencia en que se empieza a reconocer lo autóctono y a despreciar al imperio. Ya no tenía edad para coleccionar figuritas pero le rendía culto viendo varias veces sus películas.

En los comienzos del 60 el deslumbramiento iba a potenciarse, Murúa dirigiría dos películas, *Shunko* y *Alias Gardelito*, que lo revelarían como un realizador talentoso y sensible. Pero además Murúa se mostraba entonces como un creador que se identificaba con los oprimidos y sin vueltas hacía declaraciones sobre las dificultades de los realizadores independientes. Sus declaraciones molestaban al poder tanto como su cine. Era un contestatario.

En resumen: tenía todos los atributos que convierten a un director de cine y actor en un ídolo.

También en los 60 dirigió un film olvidable: la remake de *Un guapo del novecientos*. Lo definí entonces con las palabras obligadas de la admiración incondicional: "No es una gran película pero tiene algunos momentos". La imagen de Murúa actor continuaba apareciendo en las pantallas y su presencia y

talento prestigiaban sucesivas temporadas de teatro.
Para el 73 aparece en *Quebracho* de Wullicher, otra actuación inolvidable. Yo lo conocí un año después cuando fui convocada como jefa de producción de *La Raulito*. Fue entonces cuando en una sobremesa de un restaurant de Montevideo dije, para provocar a varios amigos que cuestionaban por exagerada mi apasionada adhesión, que Lautaro además de ser un gran director era como actor más grande que Marlon Brando. Durante veinte años cada vez que me encontraba con los testigos de estas palabras me recordaban la frase y yo volvía a insistir en que seguía pensando lo mismo. Nunca me retracté.
Lautaro era un hombre que despertaba pasiones muy encontradas. Nadie lo cuestionaba como artista. Pero su tan peculiar manera de ser lo convertía en quizás el personaje de mayor anecdotario de nuestro cine. Era altanero, temible como enemigo. Algunas veces cruel, las más pícaro.
Pero, ¿quiénes eran sus enemigos? El militarismo, el autoritarismo, la tilinguería, la mediocridad. Es imposible pensarlo haciendo antesala ante el funcionario de turno, militar o civil. Su coherencia ideológica le valió figurar en las listas negras y más tarde el destierro.
Lautaro era capaz de dejar vacía la silla que lo esperaba en el almuerzo televisivo de los mediodías e irse del canal en el preciso momento en que Susana anunciaba su presencia. Fui testigo de ambos desplantes. ¿Por qué lo hacía? Una vez se lo pregunté y me dijo: "Lo intenté pero no pude. Ese mundo me aburre. Lo detesto".
Engendró tantos odios como amores y él parecía disfrutar despertando pasiones tan encontradas. Y aquellos que fuimos sus amigos lo conocimos tierno, emotivo, inteligente, culto, divertido, leal.
Se decía que Lautaro era el mejor cuando quería y esto se le puede aplicar como actor y director. Lautaro actor (trabajé con él en *Sola* de Raúl de la Torre, *Yo, la peor de todas* de María Luisa Bemberg y *Un muro de silencio*) analizaba cuidadosamente los guiones, daba una "devolución" inteligente y sincera muy útil para un director. Luego en el rodaje podía conectarse o no con el personaje. A veces se esforzaba más. Nunca supe de qué dependía. Su presencia, su oficio siempre lo ubicaron por arriba de la corrección. Pero a veces parecía que no daba todo lo que podía. Dicen los que lo dirigieron en teatro que, interpretando la misma obra, tenía días desparejos. Cuando quería era el mejor. Como director tenía días inspirados y otros en que parecía querer estar en otra parte. Lautaro dirigió seis películas, pero proyectó cien. Su intransigencia con el poder de turno y su falta de persistencia, ya que su curiosidad lo hacían sentirse presionado por varios proyectos a la vez, no eran rasgos que podían favorecerlo en el arduo camino que lleva a la concreción de un proyecto.
Pero su obra figurará entre la de los grandes. Dirigió seis películas. Tres de ellas pertenecen a lo mejor que nuestro controvertido cine nos dio. Fue un actor que creó personajes inolvidables, aquellos que me permiten decir una vez más: ¿a quién le ganó Marlon Brando? ■

Lita Stantic

Filmografía (como director)
Shunko (1960); *Alias Gardelito* (1960); *Un guapo del 900* (1971); *La Raulito* (1974); *La Raulito en libertad* (1977); *Cuarteles de invierno* (1984). ■

Lautaro se había convertido en un compendio de los personajes que había interpretado a lo largo de su carrera teatral y cinematográfica.
Y recordarlo en una reunión era como convocar al espíritu de Charles Foster Kane, porque de inmediato surgían las más controvertidas opiniones sobre su persona.
Y por si la controversia despertada fuera poca, comenzaban los devaneos acerca de sus periplos:
—Creo que va a hacer una obra en Madrid...
—Dicen que se fue a Lisboa...
—Parece que está enfermo...
—Se comenta que viene a dar unos cursos en el Uruguay...
A comienzos de diciembre, todo se puso en claro, el azaroso caminante había detenido su marcha: había muerto en Madrid.
Hacía muy poco, otro importantísimo valor de la Generación del 60, Ricardo Alventosa, autor de *La herencia*, lo había precedido en la muerte.
A Lautaro lo conocí en los laboratorios Alex, cuando él colaboraba con Torres Ríos como actor y asistente, durante el rodaje de *Aquello que amamos*.
Eran días de verdadero fervor, de euforia, de apasionamientos vigorosos.
El hall de Alex, al filo del mediodía, era una caldera en ebullición: equipos esperando turno para la sala de proyección o comentando el material recién exhibido, consultas con montajistas, reclamos en mesa de entradas por una truca mal hecha o un negativo retrasado en su proceso...
Y la joven voz femenina por los altoparlantes generales, mezclando los apellidos tradicionales con otros a los que la muchacha de turno aún no se había habituado:
—Señor Tinayre, a sala siete...
—Señor "Davi", teléfono en cabina...
—Señor "Kon" (nunca se sabía si se referían a Kohon, David José o a Kuhn, Rodolfo), a administración...
—Señor Demare, a Phonalex...
Y en ese maremágnum, Lautaro; pareciendo, como siempre, más alto de lo que en realidad era, por esa típica actitud física —pecho saliente, mentón levantado— que algunos despistados tomaban como gesto de soberbia.
Ya se lo respetaba, y mucho. En teatro había triunfado con *Colomba*, de Anouilh, junto a Alcón y Analía Gadé. Y en cine, entre otros excelentes trabajos, su inolvidable Pablo Aguirre en *La casa del ángel*.
En ese momento estábamos preparando *El crack*, con Alberto Parrilla; habíamos pergeñado un elenco ideal, en el que figuraban compartiendo el rol protagónico Lautaro y Jorge Salcedo. Pero Lautaro estaba preparando la que sería otra de sus inolvidables interpretacones: el "Guastavino" de *Fin de fiesta*, mientras que Jorge tenía un espacio momentáneamente libre en su agenda de trabajo.
Así fue que recién en mi próximo film, *Dar la cara*, tuvimos el primero de nuestros cuatro encuentros profesionales y en todos los casos fue un placer.
A todo eso, yo ya había recibido llamadas telefónicas, comentarios, consejos, advertencias:
—¡No te metas con Lautaro! ¡Te va a fallar en mitad del rodaje! ¡Es incontrolable! ¡No se estudia la letra! ¡Te va a querer dirigir la película!
Ni por asomo ocurrió nada de eso ni cosa parecida.
Por el contrario: la amistad que había comenzado a surgir entre nosotros se fortificó. Tanto que trece años más tarde lo volví a convocar para *Los chantas*. Y diez años después, para que personificara al comisario Maidana en *Noches sin lunas ni soles*, labor que mereció la siguiente crítica en *La Nación*: "Es difícil establecer si lo valioso es su actuación o lo que atrapa es su máscara irónica y convincente".
Pero aún el destino nos depararía otra alternativa: la última. Nos encontramos en *El exilio de Gardel*, donde, como presidente de la empresa, lo contraté para un importante rol.
Durante esos veintitrés años de interrelación profesional y amistosa pasaron cosas muy duras en nuestro país y el resto de América Latina.
Y Lautaro, ese hombre nacido en Tacna y por ende montado a caballo entre tres países hermanos —Perú, Chile y Argentina—, fue otro al que le tocó vivir ese drama en carne propia.
Más que exiliarse, debió escapar con la ropa puesta, él y los suyos, para salvar su vida, una noche de horror.
Luego, pareciera —se dice, yo no lo sé— que lejos de Argentina no volvió a alcanzar los niveles que aquí había conseguido.
Pero, ¿qué es eso de que un artista vale lo que su última obra?
Lautaro, el que hizo *Shunko*, *Alias Gardelito*, el que nos conmovió con *La Raulito*, estaba eximido para siempre.
Porque, si además faltara decir algo sobre él, señalemos que Lautaro fue un hombre al que solo lo doblegó la muerte. ■

José A. Martínez Suárez

Sobre la difusión de cortometrajes

Breve historia

De cómo un cineasta consigue trabajo como funcionario público, se dedica a promover los cortometrajes, consigue un rutilante éxito y se queda sin trabajo.

por Bebe Kamin

Como suele suceder periódicamente, a fines de 1992 me encontraba sin trabajo. En esos casos suelo poner en funcionamiento un radar invisible para detectar en qué lugar podrá ser necesario alguien que, como yo, no tiene demasiado para ofrecer: conocimientos técnicos-profesionales de cine, dirigir... producir... dar clase...
Hasta la asunción del actual director, al Instituto de Cine se podía acudir para investigar la posibilidad de encontrar trabajo: algún documental para la Secretaría de Turismo, un corto para promover la concurrencia a los cines, organizar una muestra para el interior... Si bien los empleados tenían poder para determinar sobre los puntos indicados siempre venía bien alguien que *realmente trabajara* en la industria.
Allí me dirigí entonces. Era la época en que la Dirección era ejercida por Guido Parisier, un *foreigner,* y la Dirección de Fomento estaba a cargo de Jaime Lozano. Casualmente observé que un muchacho maltrataba, cual empleado público mal pago, a una joven que lo consultaba sobre temas relacionados con cortometrajes. Es que por esas épocas el corto era un desperdicio que no merecía siquiera ser considerado. Dada mi desocupación y mi convicción como cineasta (a lo largo de la historia del cine se habían realizado verdaderas obras maestras en dicho género), me ofrecí para la tarea de organizar a los que estaban, en ese momento, terminando sus trabajos: eran los ganadores del Concurso de Cortometrajes 92. Aceptada mi propuesta (noté rostros de alivio y de "no sabés lo que te espera"), comencé a colaborar en la entrega de las películas que se habían filmado con anterioridad. Así se presentaron *Encuentros lejanos* de Cristian Bernard, *La condena* de Sebastián Valiño, *El tajo* de Cristina Raschia, *Maese trotamundos* de Marcelo Altmark, *Rubén, el murciélago* de Fernando Díaz y *Latidos* de Cristian Colantonio, todos en 35 mm y de una duración no mayor de 16 minutos, junto a *El artista peripatético* de Laura Aparici, *Un día con Angela* de Julia Solomonoff y *Vértigos* de Vanesa Ragone y Mariela Seregui, mediometrajes de alrededor de 30 minutos rodados en 16 mm.
Munido de una curiosa sensación de funcionario público, negocié un acuerdo para proyectar los cortometrajes de 35 mm con las cadenas de exhibición y un estreno en el Atlas Santa Fe que desbordó de entusiasmados espectadores (casi rompen los vidrios del cine). Los cortometrajes se exhibieron durante cuatro meses en 36 salas de Capital, de forma rotativa, en la sección de primera noche. Dichas exhibiciones, inéditas desde la década del 60, sufrieron inconvenientes debido a la inexperiencia: los cortos no se anunciaron con anterioridad, faltó publicidad e información suficiente, etc. A pesar de los problemas, las películas fueron vistas por miles de personas.
Los de 16 mm se estrenaron, tiempo después, en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín y tuvieron una distribución más institucional. Es de destacar la función en el SHA de *Vértigos* y la adhesión pasional que se descubrió en la juventud a la poética de Alejandra Pizarnik.
Al tiempo se logró una resolución del director del INC por la cual se otorgaba el derecho al realizador del corto a viajar a un festival internacional reconocido por la FIAPF (Federación Internacional de Festivales de Cine) en el caso de que la película fuera invitada a participar. Así se tomó contacto con varios encuentros y la mayoría de los films y directores pudieron participar en importantes festivales (Clermont-Ferrand, Francia; Tampere, Dinamarca; Montecatini, Italia; Mannheim, Alemania; Bilbao, Huelva, Valencia, España; Cartagena, Colombia, etc. Se organizaron semanas con el ciclo completo de los cortos en Madrid, Washington, Los Angeles, La Habana, etc. *El tajo*, cortometraje rodado íntegramente en Mendoza, ganó varios premios internacionales).

De toda esa experiencia pude concluir algunas hipótesis:
1) Aunque el cortometraje era mayoritariamente concebido como el antecedente del largo, la calidad técnica del conjunto, así como la diversidad de propuestas, lo definía como una pieza en sí, autónoma y valiosa.
2) La mayoría de los realizadores eran jóvenes, con alguna práctica profesional o estudios previos, que, al ganar el Concurso, podían disponer de medios para filmar en escala industrial sin necesidad de tener que arriesgar todo lo que se juega en un largometraje.
3) La exhibición permitía una devolución crítica importante para el joven realizador: comentarios del público, críticas en los medios, comparación con otras películas del mismo tipo, etc.
4) La experiencia internacional alertaba a los realizadores sobre la amplitud de la oferta de películas que se produce en el mundo, así como los canales de difusión y comercialización que existen para este y otro tipo de productos.

Entusiasmado por la experiencia y sus resultados, me dediqué a planear el próximo concurso.
Dada la dificultad, tanto de producción como de exhibición, de las películas de 16 mm se decidió llamar solo a proyectos en 35 mm y de una duración no mayor de 12 minutos, para favorecer la exhibición de los cortos en salas comerciales.
Por aquel momento —ya había sido desplazado el empresario gastronómico y había comenzado la era Ottone— se discutía el valor de presupuesto medio de un largometraje. Se estableció el criterio de que un corto debía ser considerado, a los efectos de la producción, como la décima parte de un largometraje. En ese sentido el costo teórico de un "cortometraje de valor medio" se ubicaba en ciento veinte mil pesos (el del largo era $ 1.250.000) y el aporte del Instituto no debía superar el 35 % de dicho costo. Así se fijó un máximo de cuarenta mil pesos que el Instituto debía entregar para el pago de materiales y servicios,

reconociéndose hasta un límite los llamados gastos de producción. También se fijaron topes en el reconocimiento de costos de los rubros de personal técnico y actores. Se instrumentó un sistema de administración que se haría cargo del control y flujo del dinero a ser utilizado.

Al segundo llamado se presentaron alrededor de doscientos cuarenta proyectos y fueron seleccionados diez por un jurado compuesto por Eliseo Subiela, director; Roberto Scheuer, guionista, y Pablo Rovito, director de producción.
Fueron premiados los siguientes trabajos: *Rey muerto* de Lucrecia Martel, *Ojos de fuego* de Jorge Gaggero, *Guarisove* de Bruno Stagnaro, *Cuesta abajo* de Adrián Caetano, *Niños envueltos* de Daniel Burman, *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*, de Tambornino-Rosell, *La simple razón* de Tristán Gicovate, *La ausencia* de Pablo Ramos, *Noches áticas* de Sandra Gugliota y *Fruto de tu vientre* de Gonzalo Echenique.
Se nombró un comité asesor, constituido por Cesar D'Angiolillo (dirección, guión y montaje), Hugo Colace (dirección de fotografía y cámara) y el autor de esta nota (producción y coordinación general), y se fijaron pautas para la obtención de los recursos. Se organizó un cronograma de producción y se estableció el rodaje en tres períodos, con tres cortometrajes en filmación simultánea. (En los diálogos con los realizadores se notaba una especial desconfianza. Los integrantes del comité, a pesar de ser profesionales y no pertenecer a la burocracia del aparato estatal, eran visualizados como personeros de lo que iba a frustrar el proyecto, más que a ayudarlo. Hubo que pasar por mucha experiencia y mucha sospecha para que finalmente se pudiera llegar a un vínculo de confianza y cooperación.)

Mientras se producía un nuevo cambio en el Instituto —había ocupado el puesto de director el secretario de Cultura Mario O'Donnell y llegaba como director adjunto el distribuidor Bernardo Zupnik—, los rodajes y la posproducción se desarrollaban con fluidez, ayudados por una eficaz labor del departamento de Contaduría del Instituto. (Es digno de recordar el cambio que se produjo en el responsable de Contaduría, Juan de Dios Vidal. Ex suboficial de la Fuerza Aérea, además de exigir rigurosamente los datos contables a todos los cortos, se fue entusiasmando con la energía de los jóvenes cineastas para terminar pidiendo que todos le firmen el póster que conservaría para sí.)
Casi todas las películas estuvieron finalizadas dentro de las fechas previstas. Cada corto revelaba una calidad y una energía inusuales. No todos logrados, aunque todos dignos y bien realizados, daban cuenta de una propuesta joven, diferente y audaz.
Se planeó, entonces, una estrategia de exhibición distinta de la del concurso anterior. Con la activa participación de los realizadores, los cortometrajes se estrenaron en el cine Lorange, en la recordada noche del 19 de mayo. En esa función más de mil doscientas personas vieron por primera vez *Historias breves* y generaron un movimiento que enriqueció la experiencia de todos. (Los acomodadores y responsables del cine no podían creer que una sala "muerta" desde hacía mucho tiempo convocara tanta gente, no solo el primer día de exhibición, sino a lo largo de toda la semana: la habitual amargura en las caras de los empleados se había trocado en amplias sonrisas que los malintencionados adjudicaban a un indudable aumento en la recaudación de propinas.)

Debido a un compromiso previo los cortos debieron dejar la sala Lorange, perdiendo el impulso de "calentamiento" y entusiasmo que habían despertado. En su lugar colocaron una película argentina que había sido exhibida durante semanas en otro cine y cuyo caudal de público era notoriamente inferior. Su director (que semanas más tarde se iba a revelar como cacheteador de funcionarios en el hall del mismo cine) no quiso considerar siquiera la posibilidad de que los cortometrajes siguieran en

exhibición. A cambio se logró que el Instituto solventara el gasto de una campaña de publicidad para los cortometrajes que fueron reestrenados, una semana después, en el cine Maxi y donde permanecieron varias semanas con una increíble adhesión entre los espectadores. A partir del "boca a boca" los cortometrajes se transformaron en una referencia obligada a lo largo de las seis semanas siguientes.
Este fenómeno, el de realizar un programa de exhibición con un conjunto de cortometrajes, que el público pagara entradas para verlo, que todas las funciones terminaran con aplausos y manifestaciones de apoyo, que el hall del cine se transformara en un lugar de encuentro de gente joven que discutía juicios estéticos y cinematográficos, era, si no absolutamente inédito, por lo menos de pocos antecedentes.
Se publicaron artículos en diferentes publicaciones (los medios generalmente obviaban, si no ignoraban, todo lo referente a los cortometrajes y a los cineastas menores de 30 años. Con *Historias breves* pareció que la crítica descubría la existencia de directores jóvenes que no tenían canas, que contaban historias, que dominaban la técnica y el lenguaje cinematográfico. Hasta la tapa de esta revista exageraba al comparar *Historias breves*, como lo nuevo, vs. Mariana Arias, como lo viejo), los protagonistas eran entrevistados en televisión, se organizaron mesas redondas, debates, exhibiciones de gran convocatoria en ciudades del interior del país, etc. Un verdadero momento de euforia que impulsaba a seguir trabajando.
Esta experiencia me condujo a una nueva serie de hipótesis:
1) Es necesario establecer una continuidad, no solo del concurso y la producción de cortometrajes sino, fundamentalmente, en la exhibición. (Se iniciaron gestiones para asegurar fechas de estreno de *Historias breves 2* con la buena disposición de un sector de la exhibición.)
2) Con las nuevas películas alcanzaba para programar un estreno a comienzos de la temporada 1996 (marzo/abril) y otro a mediados de año (agosto) y dar continuidad a la aparición de los cortos en las pantallas. (Se trataba de *generar un hábito* —ver buenos cortometrajes argentinos, descubrir nuevos cineastas, actores y técnicos— dos veces por año y así renovar el interés, generar expectativas y alimentar la ilusión de tanto joven artista.)
3) Para dar sentido a una política de fomento y continuidad propuse a la dirección del Instituto un Concurso de Películas de Largometraje donde, con un tope de 400 o 500.000 pesos, el Instituto coparticipara en dos proyectos que deberían ser dirigidos por los realizadores que ya habían sido ganadores del Concurso de Cortometrajes. (La experiencia realizada por los directores debía continuarse con un desafío mayor y el capital reunido en la realización de los cortometrajes utilizarse para filmar películas que, si continuaban en la línea dramática y/o artística incluida en los cortos, tenían la garantía de que no iban a resultar indiferentes al público joven y a la crítica seria del país. Yo conocía el trabajo que varios de los ganadores de los dos concursos habían iniciado para concretar los guiones de su primer largometraje —Fernando Díaz resultó, este año, ganador del Concurso de Guiones del diario *La Nación*— y me parecían dignos del mejor de los apoyos. Estaba seguro de que de veinte postulantes habría por lo menos tres o cuatro que eran capaces de dirigir largometrajes muy superiores a muchos de los que filmaban los dinosaurios.)

Simultáneamente se había comenzado a diseñar un nuevo llamado a concurso. Pero esta vez Cortometraje del Instituto ya no era un lugar que nadie quería adoptar sino un espacio que convocaba, generaba películas, movilizaba recursos. Aparecieron ciertos *adelantados* que empezaron a incluir artículos en la reglamentación, proponerse a sí mismos como jurados, nombrar asesores, reglamentar la cantidad y distribución de cortometrajes a ser concursados, etc., sin informar o consultar a los responsables.
Dos días antes del estreno de *Historias breves*, el director del Instituto firmó el nuevo llamado a concurso 95.

En el Instituto el ambiente empezó a enrarecerse: sin que nadie lo prenunciara hubo un brusco cambio en la dirección —salen O'Donnell/Zupnik, ingresa el actual director— y se cortan los canales de comunicación.
A pesar de las notas escritas, pedidos de audiencia y otras formas convencionales de solicitar entrevistas, no pude lograr que el nuevo director me reciba (te corta el rostro, se decía en los pasillos) para informarle de los planes, de las invitaciones recibidas desde importantes festivales del exterior (*Guarisove*, uno de los cortos del segundo llamado, ganaría el premio al mejor cortometraje en Biarritz, Francia) e indicarle los preparativos necesarios para el nuevo concurso (ampliar la infraestructura de personal y técnica para dar cuenta del crecimiento del área, definir los jurados, instrumentar la forma de operar de los mismos, etc.). Estaba entusiasmado con la idea de que los próximos cortometrajes comenzarían a rodarse en noviembre o diciembre si todo se organizaba correctamente.
La inscripción al Concurso de Cortometrajes 95 arrojó un dato estremecedor: quinientos noventa y dos (592) proyectos se presentaron hasta las 20 horas del 31 de julio. Un hecho cuantitativo y cualitativo sin antecedentes, consecuencia de la presencia cierta, potente, del cortometraje. Un índice de la capacidad de trabajo y creativa de una juventud que necesita expresarse.
Al otro día, el primero de agosto, sin ninguna explicación, se me informó que había sido dejado cesante en mis funciones como coordinador de cortometrajes del Instituto. La reunión, que tuvo el aval de la presencia del por entonces subdirector, me enfrentó con tres desconocidos bien trajeados que con gesto adusto y aires de servicios me insinuaron la conveniencia de una renuncia voluntaria a los efectos de evitar complicaciones administrativas. No acepté la propuesta.

Aún hoy ignoro los motivos por los que fui desplazado, lo que permite efectuar cualquier tipo de especulaciones: al no haber causas, descarto que haya sido por los resultados del trabajo, quizá se debe a algo que no pueda explicarse (como la discriminación en cualquiera de sus formas: racial, ideológica, política, etc.) o quizá se trate de una medida sin necesidad de justificarse y por lo tanto autoritaria. Se debe aclarar que no fui el único expulsado del INCAA; lo cierto es que la nueva conducción del Instituto barrió con cualquiera que hubiese tenido que ver con la profesión cinematográfica excepto aquellos que por nombramiento o cambio de color continúan ligados a las actuales autoridades.

Algunas conclusiones de la experiencia son:
• Si se establecen claramente los objetivos y métodos para llevar adelante un proyecto —ya sea de cortometraje, ópera prima, ópera segunda, documentales, etc.—, los resultados no solo son cualitativamente interesantes sino que resultan más económicos que los proyectos convencionales.
• Si bien el grueso de la producción debe canalizarse a través de créditos industriales, es necesaria la existencia de un fondo para este tipo de "proyectos especiales" que no hacen tanto a un interés económico sino a crear el espacio para que los jóvenes cineastas puedan trabajar y obtener resultados cada vez más seguros y originales en la creación cinematográfica.
• Dentro del Instituto deberían crearse los departamentos correspondientes, integrados por equipos profesionales, que planifiquen y lleven a cabo los proyectos especiales a que se hace referencia con objetivos a corto, mediano y largo plazo.
La experiencia de cortometraje fue y sigue siendo, que no se dude, una experiencia política. Y aunque no se cumplan ciertos planes ideales, los cortometrajes deberán continuar produciéndose para realizar el cine que todos esperamos ver y ser la puerta de acceso de nuevos cineastas al campo profesional. Eso dependerá, en gran medida, de la decisión, organización y empuje de quienes imaginaron, escribieron guiones y depositaron esperanzas en tantas *historias breves* que merecen ser contadas. ■

II Festival Internacional de Escuelas de Cine

Escuelas del mundo, uníos

por Horacio Bernades

Iniciados en 1993, los festivales bianuales de escuelas de cine organizados por la Universidad del Cine representan una inmejorable ocasión para pispear el semillero del cine. Del 30 de octubre al 4 de noviembre, este año compitieron una veintena de países, medio centenar de escuelas en total. Privilegio de país organizador, Argentina aportó la mayor cantidad de trabajos. Sendos jurados integrados por especialistas nacionales y extranjeros acamparon durante esa semana en el pasaje Giuffra y se devoraron medio centenar de cortos, en fílmico y video. Eduardo Antin (seudónimo académico de Quintín) fue jurado de Cine, y el amigazo Luciano Monteagudo, de *Página / 12*, ocupó un lugar en el de Video.
Por cuestiones de espacio, nos concentraremos exclusivamente en la producción nacional y en los trabajos ganadores de ambas categorías. Que quede claro, entonces, que no se trata de un panorama global del festival sino más bien de algunas impresiones al vuelo. A revolotear.

¡De acá! Contradiciendo lo que el nombre de la escuela podría hacer presumir, la Panamericana de Diseño y Publicidad envió solo videos documentales, ninguno de los cuales escapó al esquema televisivo. El Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda también aportó su documental-encuesta, *Bajo tierra*. Más interesantes resultaron *Pupé* y *Oliva*, dos ejercicios bizarros firmados por una tal Selene Califano (nombre de heroína de comic), ambos con el protagonismo de una gorda que parecía escapada de una película de John Waters. Otro aporte a la todavía berreante bizarría nacional fue *Disciplina*, firmado por Diego Bassi, alumno del CIC, en el que un vampiro urbano se tatúa con la sangre de sus jóvenes víctimas. Indicios de gore que habrá que ver adónde llevan.
El CERC mandó un solo corto, en 16 mm: *El restaurador de recuerdos*, ensayo fantástico-farsesco que se alarga demasiado y no evita ciertos tics de teatro, danza y de teatro-danza. El CIEVYC aportó *Ordenes*, de José Montero, que es como una muestra gratis de la eminente *Ultimos días de la víctima*. Más de lo mismo, pero contada con justeza y concisión. De la producción del interior, me quedo con *El gallego que perdió su escafandra*, que tiene un título prometedor y no defrauda. Video barato y con look de entrecasa, viene de Entre Ríos y está firmado por "Rata de albañal anque Feuillade y Pelau" (sic). Toda la gracia reside en que ciertos ritos nacionales (el mate, el asado, la desobediencia de las normas de tránsito) son observados por un extranjero como si fueran cosa de marcianos. Tiene un remate buenísimo y los tipos (o el tipo, qué se yo) no pierden el sentido del humor ni en los títulos finales.
La FUC, entidad organizadora, compitió con siete cortos y cuatro videos. ¿Manijazo o merecimientos? Los videos presentados podrían hacer pensar lo primero: *Me lo contó un pajarito* es apenas una broma de un minuto, *Apuntes de vuelo* un desenfocado ejercicio resnaisiano, *Supositorios de LSD* un experimento de laboratorio y *Factor humano* un paupérrimo ensayo de futurismo submosquérico. Pero la mayoría de los cortos (con la única excepción de *Ratas*, a la altura de los videos) indican lo contrario. De menor a mayor, la originalidad de *Rutas y veredas* reside en contar una pequeña historia al mismo tiempo que se oye, en off, su propio guión. La elogiada *Bar de mala muerte* (que fue al Festival de La Habana) me deja en ascuas: parecería interesante, pero uno no termina de saber si es ambigua o fallida, por lo cual habrá que esperar los trabajos futuros de su realizador, Guillermo Grillo Ciocchini, para arrimar una respuesta. Las restantes (*Macedonia*, *¿Le molestaría si le hago una pregunta?*, *Hoy* y *La piel de la gallina*) tienen el mayor interés. Cada una en su registro, son imaginativas, inteligentes, originales, están bien contadas y mejor terminadas. Las cuatro podrían ser dignas sucesoras de las mejores *Historias breves* y las cuatro se merecen que les dediquemos más espacio. Eso haremos en los próximos números de *El Amante*, en sucesivas ediciones de nuestra sección "El rincón de los chicos".

Cucurrucú. Los jurados discirnieron en total seis premios. En la categoría Cine hubo dos menciones de honor (*Land unter*, de Alemania, y *Marie dormante*, Canadá) y una ganadora: *El abuelo Cheno y otras historias*, de Méjico. En Video se invirtió el gambito, con una mención (*Así se quiere en Jalisco*, Méjico) y un primer premio compartido entre *Sposob Na Zycie* (*Forma de vida*, Polonia) y *Mujeres en el EZLN* (Méjico).
Primera constatación: tres de los seis premios fueron para documentales (*Cheno*, *Sposob* y *EZLN*). No estamos en condiciones de afirmar que se trate de una predilección estética por parte de los jurados, ya que para ello deberíamos haber visto todo lo que se presentó a concurso. Segunda constatación: tres de los seis premios fueron para producciones mejicanas. Tampoco estamos en condiciones de afirmar que se corresponda con un dominio mejicano en el campo del cortometraje o que, por el contrario, sea pura casualidad, por la sencilla razón de que ignoramos todo sobre el estado de la enseñanza cinematográfica en las tierras del Chavo (si algún lector nos puede desasnar, agradecidos).
Por suerte, nuestra inutilidad no es absoluta: sí estamos en condiciones de opinar sobre las elegidas. *Mujeres en el EZLN* y la polaca son sendos documentales de estructura clásica, que giran alrededor de situaciones de guerra: la del frente zapatista contra el ejército mejicano y la de Bosnia, respectivamente. Ambas circunscriben el enfoque: en el primer caso, se trata de un informe sobre mujeres combatientes, filmado a su vez por dos mujeres; en el segundo, una radiografía del *deseo de guerra*, encarnado en dos voluntarios polacos. La primera emociona a partir de la lógica empatía por los protagonistas, y la segunda conmociona, al ponernos frente a estos combatientes de Tánatos. Ambas están bien, pero ninguna es como para decir "¡guau!". Bien filmada, *Land unter* es un ejercicio que tiene más que ver con el teatro del absurdo de hace cincuenta años atrás que con tendencias cinematográficas contemporáneas, mientras que *Marie dormante* logra instalar un aire de morbidez sobre una situación cotidiana, y lo deja flotando, poniendo al espectador ante un estado de ambigüedad que no se resuelve.
Dejamos para el final nuestras preferidas del Palmarés. *El abuelo Cheno* es un documental en primera persona. Juan Carlos Rulfo (pariente del famoso escritor) emprende una investigación sobre la muerte violenta de su abuelo, un poderoso hacendado, a manos de un vecino, en tiempos posrevolucionarios. Mientras la cámara se pasea a lo largo de la piel apergaminada de campesinos casi centenarios, de sus sabrosos relatos se desprende que la revolución mejicana no fue tal. Escrita y dirigida por Agustín Calderón (CCC de Méjico), en 9 minutos *Así se quiere en Jalisco* arrasa, gracias a un sentido del humor pletórico y corrosivo, con todos los clichés mejicanos habidos y por haber: la cultura ranchera, el machismo, el tequila, el sentido del honor, el melodrama y el cine de los años 30 a 50. Simultáneamente se las ingenia para rendir un homenaje a estos dos últimos. De lo que vimos (sin olvidar las magníficas *The Dent*, EE.UU., y *Walter Peralta*, española), *Así se quiere en Jalisco* nos parece la más desfachatada muestra de talento de todo el bendito festival. Sombreros al aire y un ¡ujujui! para Agustín.
Nos vemos en el 97. ■

IV Festival Francolatinoamericano de Videoarte

Adónde llegó el video

por Jorge La Ferla

En esta cuarta edición del Festival Francolatinoamericano de Videoarte que tuvo lugar en el mes de octubre tratamos de pensar la pregunta que daba título al número antológico preparado por Jean-Paul Fargier hace ya muchos años para *Cahiers du Cinéma: Hacia dónde va el video.*

Los curadores responsables de realizar las selecciones de Argentina, Brasil, Chile, Colombia y Francia trazaron panoramas un tanto desalentadores en lo que respecta a ciertos sueños que en un momento todos teníamos, particularmente en lo que respecta a las ayudas y subsidios estatales a la producción, la difusión televisiva de los trabajos y la profesionalización de los realizadores.

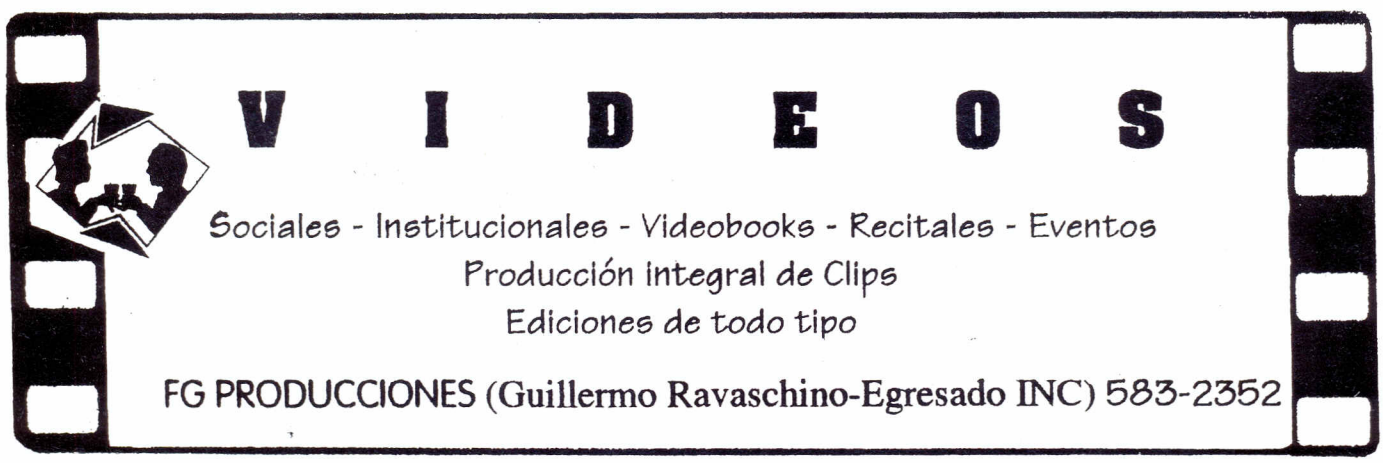
Actualmente y frente a una coyuntura definitivamente desalentadora en lo que respecta a esas utopías, surge con más fuerza que nunca la realidad de una producción independiente que se mantiene vigente en su exploración de mecanismos alternativos, autónomos e individuales de producción y búsqueda expresiva. En el panorama de la producción audiovisual, la televisión continúa su tendencia a la producción salvaje para un espectador consumidor de entretenimiento y considerado en su esencia un cliente potencial del mensaje político-publicitario hegemónico. Las características del flujo televisivo son siempre iguales a sí mismas, es decir, una producción descuidada y de bajos costos, marcando en su realización pautas de un acontecer cultural hegemónico. Poco tiene que ver el arte con la cultura, dice Godard, y en este camino incluimos la languideciente industria cinematográfica cuya tendencia principal es producir obras alejadas de cualquier intento innovador a nivel productivo, estético y narrativo.

Si bien las posibilidades de producción y continuidad de la producción videográfica en América Latina están condicionadas por la orfandad de apoyos y créditos de los entes oficiales que supuestamente deberían ocuparse del tema, la aparición incesante de nuevas obras y realizadores desconocidos marca la pauta de que el video está más vivo que nunca y se destaca netamente sobre todos los otros medios audiovisuales por su creatividad y búsqueda experimental. Esta decisión inquebrantable que pasa por el hacer garantiza la existencia y la esperanza de que vale la pena seguir realizando este tipo de eventos con el objetivo de continuar una actividad pionera de difusión e intercambio.

Las preocupaciones actuales de la gente del medio en Europa y particularmente en Francia pasan por otros términos y es notable la desorientación frente a la hibridización de los soportes y la creciente digitalización de la imagen. Estos hechos no solo plantean problemas concretos de especificidades y de lenguajes, sino de subsistencia de la misma tecnología videográfica, debido a la decisión de los gobiernos e instituciones europeas de dar prioridad a la investigación y producción con nuevas tecnologías. Hasta el momento, esta focalización en la realización de productos en soporte digital, CD Rom y piezas para ser vehiculizadas por Internet, a pesar de su cantidad, expresa una pobreza conceptual y una creatividad de bajo nivel. Este cambio de soportes, y la próxima desaparición del video y la televisión, señalan un verdadero problema a dilucidar. Pero por el momento es adyacente a la continuidad en el trabajo de muchos realizadores europeos que evidentemente, y a pesar de la degradación de la situación, continúan con su producción en situaciones más ventajosas que las locales.

Este festival ofreció una selección con lo mejor de las producciones en video de Argentina, Brasil, Colombia, Chile y Francia, dentro de las cuales había algunos trabajos de notable factura que en su mayoría fueron mostrados en carácter de estreno. Entre ellos, *Siete visiones fugitivas* de Robert Cahen, *El salto del ángel* de Alain Bourges, *Janáuba* de Eder Santos y *Un día bravo* de Iván Marino. Además del menú tradicional se agregaron exhibiciones especiales de obras invitadas fuera de concurso, entre las cuales *Lá* de Sandra Kogut y *Planetópolis* de Gianni Toti son objeto de un análisis especial en este número de *El Amante*. Además se realizaron dos conferencias magistrales a cargo del realizador y teórico Jean-Paul Fargier, y se presentó una publicación con una recopilación antológica de sus mejores textos sobre video, cine y televisión. Finalmente el padre de todos nosotros, Nam June Paik, realizó una instalación de video, *Un monstruo de miradas*, en homenaje a los diarios de viaje realizados como parte de las actividades de intercambio en anteriores festivales por realizadores latinoamericanos y franceses, y fue expuesta durante todo el evento en el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Es de esperar que este festival realizado entre la Embajada de Francia —quizás el país que más impulso le ha dado a la actividad de la creación en video en Europa— y la Secretaría de Extensión de la Universidad de Buenos Aires —que a través del Centro Cultural Ricardo Rojas promovió y dio siempre impulso a todas las actividades relacionadas con el video independiente—, con la participación del Instituto de Cooperación Iberoamericana —otro lugar que en Buenos Aires hizo del video uno de sus focos principales de actividad—, pueda continuar de manera creciente y autónoma con el objetivo de crear un espacio permanente de difusión, estudio y producción de las artes visuales electrónicas. ■



Lá, *de Sandra Kogut*

Kogut-cine: Sandra va pra lá

por Horacio Bernades

Una retrospectiva de la brasileña Sandra Kogut inauguró, el lunes 16 a la nochecita, el Festival Francolatinoamericano. "La" Kogut, como se la conoce en el ambiente, es una verdadera *star* de las artes electrónicas, reconocida como número uno en el mundo entero. En su momento (*El Amante* Nº 17, julio de 1993), La Ferla dedicó una de sus "Crónicas catódicas" a reseñar los trabajos de SK y su credo artístico-electrónico, por lo cual enviamos hacia allí a los lectores interesados. Esta nota está dedicada a reseñar *Lá*, un cortometraje argumental de media hora que es su primer trabajo en cine (35 mm). Que no será el último: en un aparte, Sandrinha, entusiasmada con el cine como garota con chiche nuevo, nos comentó sus intenciones de pasar al largo. Que sería nada menos que un *brazilian western*. Ubicado en el *sertão*, la región de la seca en el Nordeste brasileño (lo que sugiere alguna posible filiación con algunas de las películas iniciales del gran Glauber). Cuando el cronista intenta curiosear qué razones mueven a esta chica del siglo XXI a meterse con un género del siglo XIX, la *cowgirl* electrónica de Río explica que siempre le gustó el género, porque en él *"tudo, lugares, coisas e personagems, é essencial"*.

Lo primero que llama la atención de *Lá* (coproducción francobrasileña, con aportes de la Fundación Rockefeller) son sus profundas diferencias con respecto a los anteriores trabajos de la Kogut, y esas diferencias tienen que ver con la diferencia de lenguajes entre el cine y el video. Kogut-video gusta de grabar kilómetros y kilómetros de cinta, alrededor del mundo entero. Los protagonistas son gente anónima, de la calle, que paran un rato, se meten en una cabina y hacen su número frente a cámara: hablan, bailan, se confiesan o filosofan. Una única posición de cámara y una serie de planos breves y veloces y de títulos o comentarios sobreimpresos. Esos planos fluyen, coexisten, se intercalan y superponen, gracias a un descomunal trabajo de edición. Al comando de su isla, Kogut exprime todas las posibilidades brindadas por la técnica digital, apelando a pantallas divididas, reencuadres, mascarillas y *tutti gli fiocchi*.

Lo que muestra *Lá* es que Kogut-cine sigue sacándole el jugo a la edición digital, pero ahora al servicio del cine. Es decir, de una narración, una ficción. No tiene empacho en recurrir a una base literaria (el relato "Monólogo de Tuquinha Batista", de Aníbal Machado), a un guión coescrito con otras tres firmas, a un espacio ficcional, a algún actor profesional (la protagonista Regina Casé, coguionista además), a una cámara más móvil (pero sin histerias). Y, sobre todo, a unos tiempos más pausados, sin excluir lo que, con peligrosa necrofilia, suele definirse como "tiempos muertos". Tiempos absolutamente adecuados a una historia que, en tono de crónica suburbana, se acerca, con enorme sensibilidad y respeto, a una gente de barrio (el barrio carioca de Madureira) y, en particular, a los sueños módicos y al *spleen* cotidiano de la protagonista, Tuquinha, apodada "T. B.". Dicen los teóricos que el espacio cinematográfico se construye en base a lo que se conoce como "fuera de campo", y *Lá* está enteramente construida a partir de un enorme fuera de campo, ese *allá* que el título designa. *Allá* es el lugar de los sueños, la posibilidad de otra vida, más imaginada que real: el Río turístico, el de Copacabana, desde donde alguien manda informes de lujo y telenovela. *Allá* es Miami, con la que sueña un vecino. O Lisboa, Surinam o Hong Kong, que otro vecino "recorre" en su agenda electrónica. Acá es el barrio, las horas perezosas, la camaradería vecinal y la falta de horizontes.

Lo segundo que llama la atención de *Lá* son sus profundas semejanzas con respecto a los anteriores trabajos de la Kogut, y esas semejanzas pasan, entre otras cosas, por el interés, casi documentalista, que la realizadora tiene por la gente anónima. Con excepción de la Casé (notable), la mayoría de los "actores" son aquí la propia gente del barrio. Pero ahora, a diferencia de las cabinas de *Parabolic People* (su capolavoro en video), esa gente está en su propio ambiente, y la cámara de SK se detiene a mostrarlos en sus pequeñas acciones cotidianas, mostrando al mismo tiempo la geografía del lugar (un Río a espaldas del turismo, pero lejos también de las favelas, al fin y al cabo otra postal), las calles y andenes, las casas bajas, barcitos y terraplenes. El lugar y su atmósfera, el lugar y sus *tempos*, el lugar y sus sonidos: la Kogut no es solo una superdotada de la edición visual, sino también del montaje sonoro, ayudada aquí por su oído y por el de Herbert Vianna, el de los Paralamas. En sus videos y en el corto, hay, sobre todo, una misma mirada. La que echa Kogut sobre sus personajes, parabólicos o no, es afectuosa y llena de respeto. Y maravillada. *Naïf*. Como los colores vivos de Madureira, como la ancha emoción de Tuquinha después de dar el puntapié inicial de un partido de domingo, como las hermosas mayólicas que acompañan los títulos finales. ¿Sandra va para allá? Allá vamos. ■

Lá, Francia/Brasil, 1995, 30 minutos. **Dirección:** Sandra Kogut. **Guión:** Hermano Vianna, Regina Casé, SK y Sergio Mekler. **Fotografía:** José Tadeu Ribeiro. **Música:** Herbert Vianna. **Montaje:** SK. **Intérprete:** Regina Casé. ■

ESCUELA DE ARTES Y LETRAS DEL CASAL DE CATALUNYA

VIDEO • CLINICAS • TALLERES • CURSOS • CONSULTORIAS

Rodolfo Hermida - Carlos Trilnick - Jorge La Ferla - Joaquín Amat

Chacabuco 863 - Tel.: 300-4141 de 16 a 20 hs.

Planetópolis, *de Gianni Toti*

De la videosfera a la ciudad global

por Eduardo A. Russo

Definido por su autor como un *videopoemópera electrónico*, *Planetópolis* de Gianni Toti es —con sus dos horas y seis minutos de extensión— un video-límite. Sus espectadores en Buenos Aires no asistieron a otra cosa que a la ceremonia de fundación mítica de una ciudad-planeta virtual, construida por los nuevos modos de la imagen, y aceptando el desafío fueron iniciados a la condición de *planetopolitanos*. A partir de la Aldea Global posibilitada por la videosfera, que de utopía mcluhaniana derivó hoy a clisé periodístico, Toti ha propuesto la constitución de un nuevo espacio simbólico regulado por las leyes en transformación perpetua de su poesía.

Gianni Toti (escritor, periodista, dramaturgo, videasta o más sintéticamente: poeta) supo definirse alguna vez como un "poemosaurio", un anacronismo viviente en los posmodernos 90, nutrido y sostenido a poesía pura con una obra de vitalidad sorprendente. A contrapelo de la levedad que a menudo impera en una orientación hacia el puro *look* narcísico en el discurso video, *Planetópolis* se hace cargo de otra definición de Toti, la que lo postula como *poesimista*. Es porque no cree residir en el mejor de los lugares posibles que se propone —como quería el viejo Hölderlin— habitar poéticamente el mundo, fundarlo desde el video.

Planetópolis, lejos de demarcar fronteras rígidas, se establece en zonas fronterizas. Entre la obra y el manifiesto, trasciende la devaluación que desde los 70 pudo verificarse en la categoría de obra a la par del ascenso del arte conceptual, donde la atención se centraba en el programa, en el manifiesto: el arte como idea, más que como objeto. Entre las múltiples ambiciones del video de Toti está la de trascender esa oposición obra/concepto, generando un video-manifiesto, dando un paso hacia un territorio posconceptual. Y lo hace procesando la iconografía y los proyectos de las vanguardias históricas, más que el *underground* de los 50 a la fecha. Explora linajes para su ciudad-planeta que se remontan fundamentalmente a las experiencias soviéticas de los 20, pero que llegan hasta los proyectos onírico-arquitectónicos de un Boullée, en el siglo XVIII. En ese sentido, la obra también se localiza en un punto de confluencia entre la plástica, la música, la poesía y las distintas vertientes y momentos del video de creación, elaborando un video-nudo con hilos heterogéneos, cuya textura a menudo desconcierta. Lo de *videopoemópera* habla de ese *bricolage* en el punto de partida, que lejos de obligar a una hibridez garantiza la originalidad del resultado.

Pero hay otra frontera, la que se localiza entre el video y el arte digital. Con su cámara viajera Toti registró parte de lo visible en su transcurso. Pero otro tanto proviene de lo que a falta de mejor nombre hoy se denomina arte digital. Espacios cósmicos, túneles, construcciones, esferas vertiginosas, figuras líquidas, extienden un magma virtual donde la imagen parece ubicarse a menudo al final de una gestación visible. Toti obtiene así una *épica de la imagen video*.

Como experiencia perceptiva e intelectual de alta exigencia, *Planetópolis* convoca —como República platónica del video— una demografía ideal e insólitamente compleja. El video de Toti se habla en 15 idiomas, incluido el artificial *planetopoliense*. Participan de su decurso imágenes fílmicas (imagonías, al decir de GT) de Fritz Lang, Eisenstein, Chris Marker, D. A. Pennebaker y Patrick Lanoli, entre otras, y videográficas de Ulises Nadruz, Vladimir Carvalho, Bernard Bloch y Sandra Kogut. La banda de sonido planetopoliense alterna a Shostakovich, Honegger, Prokofiev, Haendel, Mahler, Pachelbel o Elgar con Mercedes Sosa, Stéphane Grappeli o Atahualpa Yupanqui.

Para reforzar su condición poemosáurica debe señalarse sin rodeos que *Planetópolis* es un video *revolucionario*. Hay en él una dimensión que puede sorprender en el actual entorno estético: la de la incorporación de la historia. Toti no remite al fin de ninguna historia, sino precisamente a lo contrario: al comienzo de otra. De su big bang electrónico a su declaración digital del estatuto planetopoliense, la obra respira un deseo revolucionario que atañe a la vida entera concebida poéticamente. Habituado a minimalismos varios, el espectador presente puede vacilar ante este *maximalismo poético*, que avanza en una revolución permanente, giro tras giro, como imaginó aquel joven Denis Kaufman que se bautizó a sí mismo con el nombre entre ucraniano y ruso de Dziga Vertov (trompo giratorio).

En su variedad de movimientos, el video de Toti provoca —evitando toda recopilación vana, todo alarde citacional que lo limitaría a un ejercicio intelectual o a un *trip* sensorial— una emoción intensa que se arraiga en su fundamental honestidad. Ajeno a modas, a tendencias del momento, esta desmesurada obra demuestra su sed de sentido, lo que conecta a la épica con una ética de la imagen bajo sus nuevas formas. En tiempos en que parece ingenuo preguntar si el video puede cambiar el mundo, Toti propone cambiar el interrogante: ¿puede el video fundar uno? La respuesta es sí, y su nombre es *Planetópolis*. ■

Leer cine, filmar literatura

Un curso taller a cargo de Susana Villalba y Alejandro Ricagno

Análisis y discusión sobre adaptaciones cinematográficas
(Joyce-Huston, Shakespeare-Welles y Polanski,
Annaud-Duras, Chandler-Hawks, Mann-Visconti)

El escritor como guionista y/o director (Duras, Robbe Grillet)

La imagen del escritor en el cine (biopics literarios)
El cine no narrativo y la poesía

Informes e inscripción: 300-0898 o 957-5773
(Los que llamaron vuelvan a comincarse a estos teléfonos para confirmar fecha)

COMO VER CINE

UNA INTRODUCCION AL RELATO CINEMATOGRAFICO

Un curso de Horacio Bernades

✆ **856-6134**

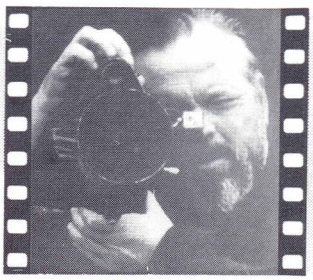
PICCADILLY
VIDEO
CLUB
LAMBARE 897 [esq. SARMIENTO]

En Almagro
y Parque Centenario,
las películas
que otros no tienen.

**Clásicos, cine de autor
y fantástico.
Todos los estrenos.**

Lambaré 897 (esq. Sarmiento)

NEW FILM
VIDEO CLUB
CINE ARTE



O'Higgins 2172
Tel.: 784-0820

CINE CLASICO
Y DE AUTOR
MAS DE MIL TITULOS

ALQUILER
Y VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

BIBLIOTECA DE CINE
PARA CONSULTA

SERVICIO DE
CONSULTA
CINEMANIA '94
EN CD-ROM

lunes a sábado
10 a 13 y 16 a 22
domingos y feriados
11 a 13 y 18 a 22

esculpiendo milagros

eemm
REVISTA

música en todas las direcciones

INFORMES \ TEL. FAX \ # 362 - 1944

laboratorio
profesional
blanco y negro

FONOMENSAJE
777-7700 (casilla 1608)

CORRECCION DE
PRUEBAS Y DE ESTILO

TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira
☎ 815-1415

88.1 FM
DE LA CALLE
una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL
VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

Mataburros al paso

Diccionario cinéfilo XV

No busque esta vez una relación lógica entre los términos abajo explicados. La de fin de año es una entrega surtida. El orden alfabético es, en esta oportunidad, la coartada perfecta para reunir vocablos que van desde lo exótico y de resonancias misteriosas hasta lo casi coloquial, aunque nunca del todo claro. Todo se junta en la dimensión cinéfila.

por Eduardo A. Russo

Efecto *phi*. El término aparentemente *scifi* remite a la ilusión que hace posible ver cine. Un film no es otra cosa que la proyección de fotos fijas a muy alta velocidad sobre una pantalla. Como sucesión de imágenes en movimiento es algo que se construye en la cabeza del espectador; la *realización*, en ese sentido, está del lado de aquel que ve el film. También conocida como fenómeno *phi,* esta operación de la visión como hecho psíquico —y no precisamente como un asunto oftalmológico— permite que uno vea la imagen moverse cuando en realidad solo se proyecta cierta cantidad de fotogramas en rápida sucesión (16 a 18 en tiempos del cine mudo, 24 en el sonoro). Es esto, y no la tan mentada "persistencia retiniana" (latiguillo falaz que no dejan de repetir los más diversos textos, todavía en 1995), lo que posibilita ver cine. La vieja tesis de la persistencia de la visión —postulada por el suizo Peter Mark Roget hacia 1824— alude a cierto retardo de la retina en detener la transmisión de señales al cerebro cuando el estímulo exterior ha cesado. Pero la cuestión no atañe tanto a retinas remolonas como a una operación de síntesis ejecutada por el cerebro. Se trata de saltar, de disimular los baches entre fotograma y fotograma, traduciéndolos en un movimiento continuo. Lo que implica afirmar que no vemos solo con los ojos, sino que la visión es una función mental. El cine, como Leonardo decía de la pintura, "é cosa mentale". El fenómeno fue bautizado así en 1911 por el psicólogo Max Wertheimer (uno de los principales nombres de la escuela de la *Gestalt*). Pocos años después, en 1915, el primer gran teórico del cine, Hugo Münsterberg, partió del efecto *phi* para considerar una película como un "hecho mental completo", y partiendo de la conexión entre *motion* y *emotion* que mucho más tarde exploraría Wim Wenders en algunos notables escritos, concluir que "poner emociones en imágenes debe ser la meta central de una película".

Imax. Sistema cinematográfico que emplea el mayor tamaño de fotograma que se haya visto en el cine. Usa película de 65 mm de ancho que corre horizontalmente e imprime cuadros de algo más de 7 x 5 cm, lo que hace que la superficie de cada fotograma sea 10 veces más grande que el tradicional de 35 mm. Se proyecta en una pantalla superancha y, dotado de una lente especial, se convierte en el sistema Omnimax, que se extiende sobre una superficie gigante con forma de domo, y que cubre casi la totalidad del campo visual de los espectadores. Hasta hoy, el Imax plano y el Omnimax se han instalado en costosas salas de varias ciudades del mundo. El espectáculo es impresionante: la pantalla plana tiene una altura de 27 metros, mientras que para ver adecuadamente al Omnimax con su superficie cóncava y ascendente, las butacas se reclinan a 45°. Los inventores del sistema complementan el asombro con el Imax 3D, que adapta los clásicos anteojos de visión tridimensional a la tecnología digital en audio y video. Hasta el momento, los espectáculos de cine Imax se especializan en documentales sobre fenómenos naturales (particularmente los dramáticos, como erupciones volcánicas) o prolongadas tomas aéreas. Algunos lo consideran el cine del futuro; otros creen que consiste en un fenómeno más bien marginal, heredero de los sistemas envolventes o 3D que insisten desde los comienzos del cine.

Procedimiento Schüfftan. Uno de los más simplemente geniales efectos especiales que se han desarrollado en la historia del cine. Se trata de un invento —largamente perfeccionado— del fotógrafo alemán Eugen Schüfftan, que consiste en combinar en la pantalla porciones tomadas a escala real con otras en miniatura. La superposición se efectúa mediante un vidrio con zonas espejadas, instalado a 45° en la línea de toma de la cámara: en parte deja ver el fondo detrás de la región transparente, y en otra refleja a los actores situados frente al área espejada. Así de sencillo: todo depende de las posiciones y proporciones correctas: los ambientes más insólitos se harán posibles en la película. El método Schüfftan, inventado en 1923, fue usado por Lang en *Los Nibelungos*, partes I y II (1924), pero asombró definitivamente desde la misma apertura de *Metrópolis* (1927). Al permitir la alternancia de pinturas, fondos, maquetas y otros decorados como fondos, su versatilidad se multiplica. La imagen que resulta del procedimiento es de calidad excepcional, ya que se toma en un solo registro de la cámara y no hace falta pasar la película en varias oportunidades, tomando en cada una parte de lo que se va a componer en pantalla. Dos problemas, sin embargo, llevaron a que se buscaran —luego de innúmeras películas que usaron y abusaron del sistema— otras alternativas: como buen trabajo artesanal, requería de un lento proceso de preparación y concordancia de espejos, pinturas y maquetas. Además, le era imprescindible la inmovilidad de la cámara. No obstante, su realismo permitió proezas como la de Hitchcock en *Chantaje* (1929). Cuando iba a filmar la persecución del asesino en el British Museum, se dio cuenta de que no disponía de luz suficiente en el sacrosanto recinto. Se sacaron unas cuantas fotos y Hitch armó la secuencia con el sistema Schüfftan sin advertir a los productores, por temor a que estos no admitieran el truco. Por supuesto, luego tuvo que probar cómo lo había hecho, dado que Schüfftan era hasta entonces un nombre ignoto en la Gran Bretaña.

Spaghetti western. Se trata, como el adjetivo gastronómico lo indica, de un *western* producido fundamentalmente en la península itálica, lo que lleva a consecuencias formales que no

residen tanto en un cambio de dieta de los cowboys como en características industriales y formales. Hay quienes lo consideran un remarcable subgénero; otros abominan de él. Lo cierto es que el *spaghetti western* —filmado durante los 60 y comienzos de la década siguiente en Italia, aunque también en España o Yugoslavia (cuyo ejército aportaba gratis su caballería ociosa y entusiasta), allí donde hubiera locaciones baratas y más desierto que pradera, por lo cual abunda en su territorio un look algo mejicano, polvoriento y sudoroso— comportó todo un estilo que jugueteando constantemente con la parodia mantuvo movilizados a los mitos básicos del género con maniobras especialmente complejas. Algunas provinieron de la producción, con estudios activos, extras abundantes y *casts* multinacionales (que incluirían al joven Eastwood o al veterano Fonda junto a numerosos itálicos americanizados) y otras desde lo formal. En ese sentido, no siempre ha sido justipreciado el aporte del *jidai-geki*, el film histórico de aventuras japonés, en cuanto a su influencia sobre el western spaghetti (en eso parece repetirse el movimiento que 700 años antes realizara Marco Polo, llevando los largos fideos del Extremo Oriente a Génova). El *master* de SW, Sergio Leone, aprovechó hasta casi el saqueo al *Yojimbo* (1961) de Akira Kurosawa para dar forma a *Por un puñado de dólares* (1964), que firmó inicialmente con el seudónimo de Bob Robertson. Sergio Corbucci, Riccardo Freda y Sergio Grieco pusieron lo suyo, y el *spaghetti western*, denostado por puristas del "género americano" y ensalzado por fans entre los que se encontraban Francis Ford Coppola, John Milius o Brian De Palma, brilló en el crepuscular western sesentista. La asunción (con espíritu no pocas veces humorístico) de un ámbito ya definitivamente legendario —renegando incluso de las exigencias de realismo desde sus hipérboles espaciales y juegos temporales— junto a una caligrafía de extrema estilización llevó al SW a ejercer influencias notables, por ejemplo, en el comic de los 70.

Thriller. El término (del inglés *to thrill*: estremecer, espeluznar) fue originalmente utilizado en las ficciones de misterio donde el crimen es una presencia constante y especialmente cercana al héroe, que en cualquier momento parece propenso a la conversión en víctima. Especialmente difundido en la cultura de masas a partir de la novela y el cine, el *thriller* apela al impacto casi físico de las peripecias de sus protagonistas. Provee emociones fuertes en el marco de distintos géneros; con todas las vaguedades del caso se ha hablado de thriller de espionaje (con su paradigma en los primeros films de James Bond), thriller de suspenso (*Nido de víboras*, de Robert Siodmak), thriller psicológico (*Shock Corridor*, de Samuel Fuller), thriller político (*Z*, de Costa Gavras). Lo común a todos ellos es el intento de provocar en el espectador un efecto de suspenso al límite de la tolerabilidad física y sobresaltos acordes. La proverbial maestría de cierto obeso y jovial cineasta en las susodichas manipulaciones ha determinado desde décadas atrás que a cada nuevo film que parezca buscar estas reacciones se lo salude desde el comentario en los medios masivos o el discurso publicitario como "una película a la manera de... Hitchcock". Suele tratarse, por cierto, de burdas imitaciones (con más de burdas que de imitaciones).
En los últimos tiempos el término parece más acotado al campo del film policial o de suspenso, dejando de lado otras aplicaciones. Con diversa fortuna se ha agregado a las variantes tradicionales el *thriller erótico*. Sexo y crimen en un cuerpo a cuerpo —a menudo convocado por la figura de alguna mujer fatal— que parece revelar que si hay algo específico en el *thriller* es la corta distancia entablada entre la ficción y el espectador: el film busca involucrarlo a punto tal que se hace imposible cualquier distanciamiento humorístico o reflexivo (suele pasar que la busca del efecto se hace hasta a expensas de lo verosímil: un *thriller* torpe suele ser un cúmulo de emboscadas al público). El *thriller* ama la oscuridad, los espacios cerrados, las puertas entreabiertas y las paredes que oyen a personajes en primer plano. Es la constatación —robando y deformando una vieja frase godardiana— de la pasión física de ver cine. ■

El Amante
en la tele

Con: Quintín, Flavia de la Fuente, Gustavo J. Castagna, Gustavo Noriega y Santiago García

Los jueves de 23 a 2 hs.
en Arte Canal,
canal 3 de Cablevisión

LEWIS
P302

Ametralladora Jerry

En el campeonato de obsesiones personales llegó el turno de Santiago García, quien viene mirando películas de Jerry Lewis desde hace 25 años y tres meses y lo idolatra más que a Bochini. La novedad es que parece tener buenos argumentos.

por Santiago García

Jerry Lewis es uno de los actores más famosos de la historia del cine. Posee una inmensa cantidad de admiradores y no menos detractores, pero en ambos casos muchos ignoran o no valoran su carrera como realizador. Nunca se lo ha tomado en serio. Esto es difícil de entender porque Lewis ha demostrado, en las doce películas que dirigió, tener algo para decir y un estilo definido para hacerlo. Ha aprovechado el cine, escarbando en su esencia hasta encontrar no solo cosas que se creían perdidas desde los genios del cine mudo sino también infinidad de descubrimientos. Lewis se ha replanteado el cine de punta a punta. Es obvio que el cine tiene una deuda con él que ya es hora de empezar a pagar.

Artista y modelo. No sé cuántas veces vi las 16 películas del dúo formado por Dean Martin y Jerry Lewis, las suficientes como para aprendérmelas de memoria; más aun vi las de Jerry *solista*, dirigidas por Frank Tashlin (*Tú, mi conejo y yo* y *Papá soy yo* son las más conocidas). Pero junto con ellas pasaban tres películas dirigidas por el propio Lewis: *¿Dónde está el frente?* y, por supuesto, *El profesor chiflado* y *El terror de las chicas*.

Jerry siempre fue el actor más gracioso del mundo, pero también un realizador serio. Lo interesante es que su seriedad no impide que siga siendo el tipo más gracioso del mundo. En la unión de esas dos cosas está una de las claves de su cine. Por eso las primeras películas de Jerry Lewis como actor son imprescindibles para su posterior carrera como realizador, así como los films en los que fue dirigido por Frank Tashlin, donde se adueña progresivamente de más y más conocimientos sobre el cine y al mismo tiempo toma mayor control sobre las películas. Lentamente se acerca a su carrera como realizador.

Vivir su vida. Cuando Jerry dirige su primera película, *El botones*, ya era una estrella de Hollywood. Su fama era gigantesca y la sola presencia de su nombre aseguraba el éxito del film. Entonces, en lugar de destruir todo lo que había hecho, decide utilizar su fama de actor en favor de su carrera de director. Pero no en términos de taquilla, sino de contenido. Desde el principio de su carrera Jerry Lewis se divide entre el hombre famoso y el pobre desconocido. ¿*Star system* vs. teoría de autor? No, la unión de ambas en beneficio del cine. Conciencia de las dos grandes corrientes que han movilizado a los espectadores y aprovechamiento de las posibilidades de cada una. Por eso la filmografía de Lewis tiene una coherencia difícil de igualar y posee un universo particular al que no siempre resulta sencillo acceder. La docena de películas que dirigió, más algunas en las que solo actuó, se pueden entender individualmente pero se resignifican al apreciarlas como totalidad; sus films no son secuelas pero contestan interrogantes abiertos en otros o continúan la trayectoria de un mismo personaje. Por ejemplo, en *Las joyas de la familia* está el profesor Kelp (personaje de *El profesor chiflado*) que ha cambiado de profesión dedicándose a la fotografía, en lo que podría considerarse como una respuesta al descubrimiento que la crítica hizo de Jerry con aquel film. Pero en *Las joyas de la familia* también hay un payaso, interpretado por Lewis, que viste y usa el mismo maquillaje que el propio Lewis usó en *El circo de tres pistas* (1954). La diferencia, y el comentario, está en que en aquel film Jerry terminaba convirtiéndose en el rey de los payasos y aquí está harto de dicho título y solo quiere irse a vivir a Suiza. Ese personaje famoso que vive agobiado y tiene una actitud escéptica será una constante en su cine, que estará en oposición al joven inocente y anárquico. Por eso *El rey de la comedia* de Martin Scorsese puede considerarse como interesante continuación del cine de Jerry Lewis. A medida que avanza su filmografía, ambos papeles se irán acercando o alejando en cada película para terminar por dar una imagen bastante desesperanzada sobre el mundo que los rodea. Nunca pudieron encajar en la sociedad; sus parejas, las pocas que tuvieron, fueron esporádicas y tanto el uno como el otro han ido quedando solos. Esa es la manera en que se los ve en *El botones*. La estrella, llamada sin ningún pudor Jerry Lewis, y Stanley, el botones, tienen en común su soledad.

El humor y la furia. Desde un primer momento Lewis demuestra un total conocimiento del material con el que trabaja. La idea de que el personaje de actor que se ha creado vaya evolucionando existe en todas sus películas. Pero hay otros elementos que unen su filmografía.

Sus películas tienen la anarquía y la fuerza de los hermanos Marx pero no solo en la actuación y el guión, la mayoría coescritos por Jerry, sino que además se extienden a todos los rubros de la realización. Como en Keaton y Chaplin, Jerry arma todo el film y es el único responsable del resultado. El cine de Lewis es comedia y, al mismo tiempo, tragedia. Es excesivo por naturaleza y tiene una intensidad que mete miedo, las escenas siguen más allá de lo que se espera, los gestos se repiten hasta provocar dolor, la velocidad del film cambia y del vértigo se pasa al estancamiento como si se tratara de una cámara lenta que nos muestra lo que no nos atrevíamos a ver. Su modernidad es comparable a la de algunos films de

Godard. El montaje clásico y la idea que de él tienen los espectadores le sirve a Lewis para alterar todo el tiempo el orden de las cosas. Nunca nadie podrá adivinar qué pasará en cada escena; aun cuando se anuncien algunos gags, la realización de los mismos siempre resulta sorprendente. Libertad es una palabra clave en sus imágenes. El exceso de Lewis está asociado siempre con la libertad y en sus historias, desde las menos narrativas (*¿Dónde está el frente?* o *El botones*) hasta las más aparentemente clásicas (*El profesor chiflado* o *Trabajando duro*), existe un humor absurdo y disparatado. Lo apasionante es que toda esta libertad de su cine no es producto de la improvisación ya que Jerry planifica detenidamente cada uno de sus films. Y aun así todo puede ocurrir en los films de Jerry Lewis. Además ha hecho películas cada vez más jugadas en ese sentido, evitando la línea hacia el achatamiento y la estandarización que siguen muchos cineastas, demostrando también en esto el compromiso con su cine. ¿Cómo logró hacer un cine así en plena industria? La respuesta tiene que ver con la inteligencia del realizador, que entiende bien el medio en el que trabaja. No obstante, su carrera se complicó en su regreso en los ochenta y hace más de una década que no dirige, aun cuando hace años que planea volver.

Para respaldar su idea de anarquía y libertad, Lewis recurrirá a los dos géneros que más libertad visual tienen en el cine norteamericano: el musical y el cine de animación (utilizará de este último, y por herencia de Tashlin, el estilo de humor aunque no haga ni le interese hacer películas de animación). Además Lewis siempre nos muestra el artificio, nos dice que se trata de una película y en realidad eso es lo que demuestra que está hablando realmente de su persona y muy en serio. Porque Jerry puede describir sin piedad la sociedad en la que vive y a través del humor retratar la locura americana, pero paralelamente el centro de su cine es él mismo. Jerry habla de Jerry todo el tiempo. Desde *El botones* hasta *Más loco que un plumero* no deja de contarnos sobre sus preocupaciones, su soledad, sus problemas como artista y sus idas y venidas por la vida. El ego de Jerry Lewis es gigantesco, posee un "narcisismo desmesurado" pero lo que dice de sí mismo no siempre es positivo, más bien ocurre lo contrario. Justamente la forma en que se expone ante todos es admirable. Describe tu rostro y describirás el mundo, podría decir. Entonces el narcisismo y el egocentrismo son una muestra inigualable de valentía: Jerry se coloca en una mesa de disección y se expone totalmente logrando un efecto al que la mayoría de los cineastas nunca accederá. Al ver su cine uno tiene la sensación de que se ha sacrificado por la humanidad. Ha dado su cuerpo por una causa y ha fusionado al hombre-actor-director con su cine hasta terminar siendo uno solo y jamás podrá volver a separarse. Si esto no fuera suficiente, es necesario aclarar que lo hace a través de una serie de comedias cuya ferocidad y violencia se traslucen en cada gesto de su cara, cada color, cada corte en el montaje y cada segundo de la banda sonora. Jerry ha logrado experimentar en todos estos campos con resultados increíbles. Se ha opuesto a cualquier forma de naturalismo y no ha renunciado nunca a hacer sus comedias.

Las mil caras de Jerry. Para entender mejor el cine de Lewis hay que marcar la importancia que tiene en él el personaje de Jerry. Se trata simplemente de un error malintencionado que la historia del cine (los que la escribieron) no haya visto en Lewis a uno de los cineastas que más y mejor ha reflexionado sobre el cine en general y su relación con el mismo a partir de sus trabajos. De hecho Jerry debe ser uno de los pocos que ha hecho una filmografía completa dedicada a ese tema.

En su ópera prima, el botones protagonista de la película, interpretado por Jerry, convive con otro personaje que es el propio Jerry Lewis haciendo de sí mismo.

En *El terror de las chicas*, la evolución del personaje de Herbert resume, de manera inesperada para ser su segundo film, toda la evolución de un Jerry a otro en un solo film, es el director Lewis contándonos su vida como la estrella Jerry. La pasión de Jerry según San Lewis.

Lo mismo ocurre en *De golpe en golpe*, pero aquí los límites son más confusos y todo el film es una reflexión sobre la posición del director dentro de la industria, un inadaptado suelto dentro de un rígido estudio de Hollywood.

Si *El profesor chiflado* es una extraordinaria adaptación de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* se debe a que es justamente el tema del libro el que ha venido obsesionando al realizador en su carrera.

La dualidad se retoma en *El ingenuo*, allí el botones de un hotel (está claro cómo Lewis va sumando a la reflexión cada película que hizo) es elegido para reemplazar a una

Fuera de control

Algunas escenas típicas del desaforado Jerry Lewis.

En *El bocón*: Jerry es detenido por un policía cuando va apurado a denunciar un crimen, trata de decírselo al oficial pero este comienza a discutir con sus compañeros que van llegando sobre cuál es el código para el exceso de velocidad. Jerry se va sin poder denunciar el crimen.

En *El terror de las chicas*: Al descubrir que se encuentra en una pensión llena de mujeres, Jerry sale corriendo por las escaleras, pero tan rápido va que vemos cuatro Jerry Lewis corriendo juntos que de a uno se van encerrando en un cuarto.

En *El ingenuo*: Jerry debe tomar clases de canto, la casa del profesor está llena de antigüedades que Jerry está al borde de romper, pero finalmente es el profesor quien las rompe, cuando Jerry le aplasta la mano con el piano y al gritar destruye (literalmente) todo el departamento.

En *Las joyas de la familia:* El mafioso del film (interpretado por Jerry) usa una máscara horrible cuando secuestra a su sobrina. Se saca la máscara y la cara es igual.

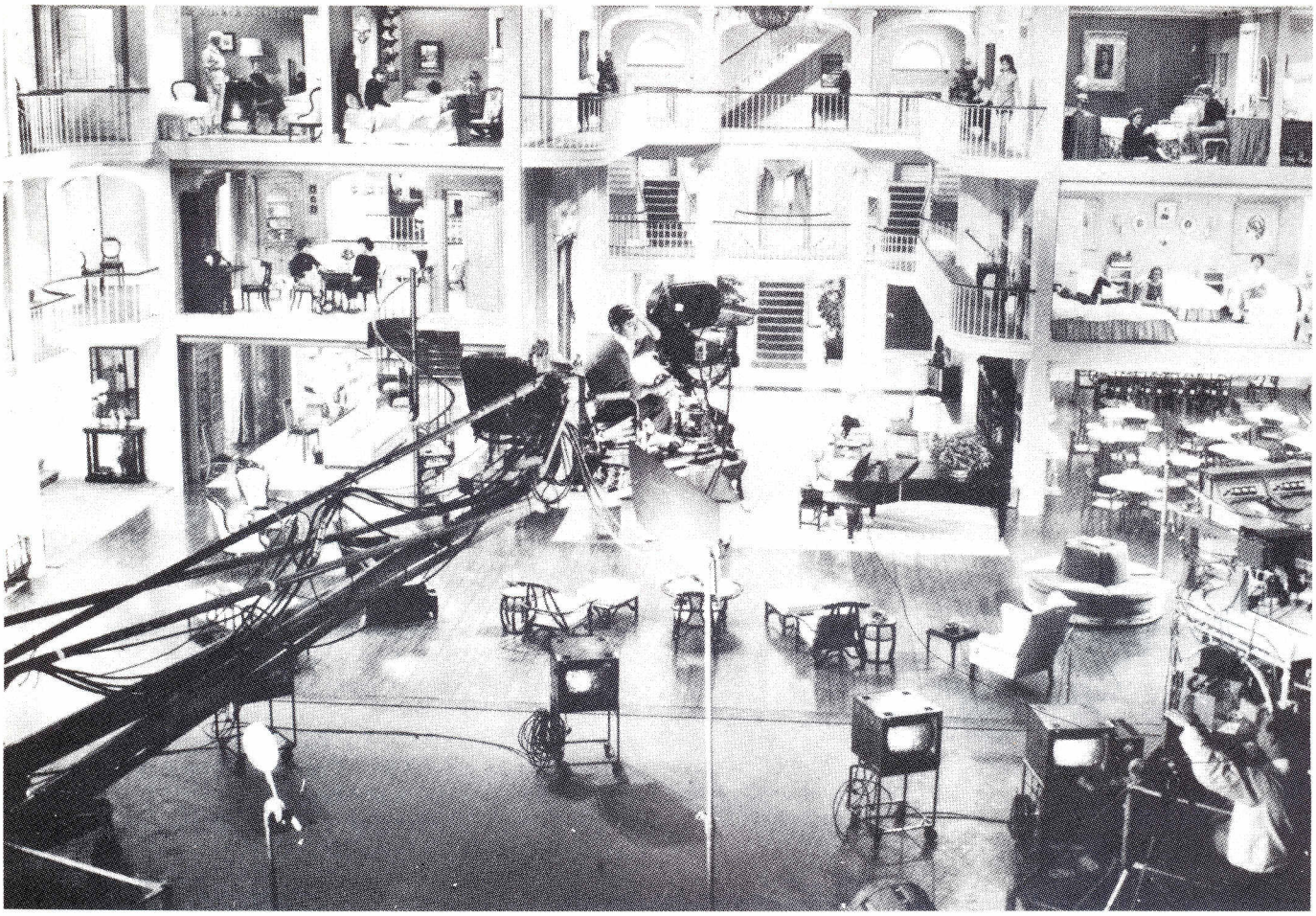
En *El profesor chiflado*: Jerry va a la oficina del director y se sienta en un sillón donde se hunde; se para y coloca un delgado cuadernillo, y ahí sí se sienta bien. El director le grita y se vuelve a hundir.

En *Tres en un sofá*: Jerry recibe una beca para ir a Francia, el embajador lo besa en las mejillas para la foto. Jerry hace lo mismo. El embajador le dice: "Créame, eso no era necesario", y él contesta: "Por diez mil dólares, lo hubiera podido besar en la boca".

En *Más loco que un plumero*: Jerry interpreta a un antepasado suyo en la Francia de la revolución. Está preso y ha trabajado muchísimo tiempo construyendo un muñeco que lo reemplace para poder escapar sin que lo descubran. Pero el muñeco está escondido en el colchón y justo ese día hay cambio de colchones (!), y por una serie de tropiezos y caídas el muñeco (un verdadero muñeco sin cabeza) termina huyendo a caballo del lugar. Tras las rejas, Jerry (que usa anteojos todo el tiempo) llora y dice desconsolado mientras mira hacia afuera: "Mi muñeco escapó". En otra escena va con su psiquiatra a una torre para vencer su miedo a las alturas. Jerry repite todo el tiempo: "Nada malo me puede pasar, nada malo me puede pasar". Cuando cobra valor y empieza a mirar para abajo, una mano de King Kong entra y se lleva al psiquiatra. Jerry mira hacia abajo triunfante por haber vencido el miedo y luego vuelve a entrar en pánico cuando no encuentra al doctor. Estas dos últimas escenas, sumadas a los fallidos intentos de suicidio del protagonista, terminan por dar la última imagen que Jerry tiene del mundo. Nada se puede controlar, nuestros temores más irracionales pueden ser infundados pero hay otros todavía más terribles que ignoramos. En cuanto a que el muñeco escape y él quede encerrado, parece ser una declaración del fracaso que Jerry siente por no haber sido reconocido como autor y ser respetado solo como actor. ■

S. G.

estrella muerta, al principio es utilizado por su entorno pero poco a poco se va apoderando del control de todo, hasta que, una vez convertido en estrella, muere.
En *Las joyas de la familia*, conviven personajes de films anteriores interpretados por Lewis, uno de los cuales es el profesor Julius Kelp, con otros cuatro personajes más, sumados todos al protagonista del film, interpretado por Jerry, que solo disfrazándose con el traje de payaso de uno de ellos consigue finalmente lo que quiere.
El personaje de *Tres en un sofá* es un artista americano que recibe un subsidio para ir a Francia (país que ha reconocido como nadie el talento del realizador) pero no puede debido a que su prometida es una psiquiatra que no quiere abandonar a sus tres pacientes. Jerry se disfrazará de tres hombres distintos para conquistar a las tres pacientes y lograr así que su prometida viaje a Francia con él, incluso se disfrazará de mujer para llegar a una de las pacientes. Es el personaje más adulto de su filmografía y el único momento en el que Lewis dedica todo el film a hablar sobre la pareja. Las interpretaciones que se pueden hacer de esta historia serían interminables.
En *El bocón*, un mafioso con la cara de Jerry muere y es encontrado por el protagonista del film, un empleado que trabaja todo el año y que descubre el cadáver en sus únicos días de vacaciones, perdiendo su pequeña libertad al ser perseguido por todos aquellos que lo confunden con el mafioso. Todos confunden al director pensando que es el actor. Durante todo el film el personaje trata de hablar de lo que vio pero nadie lo escucha.
En *¿Dónde está el frente?* el protagonista reemplaza a un jerarca nazi para ganar la guerra, Jerry tiene el poder para lograr lo que quiere pero su triunfo es ignorado por el ejército americano, que lo envía a un campo de prisioneros al confundirlo con el nazi. Otra vez la fama opacando el talento.
En *Otra vez*, Jerry no hace ninguno de los protagónicos, pero el personaje principal del film se hace pasar por su hermano gemelo muerto, un rico y famoso lord inglés no muy amigable, al que mataron por unos diamantes. Y obviamente será perseguido por eso.
Trabajando duro se centra en el rechazo del protagonista de conseguir un nuevo empleo, serio y normal, luego de que el circo en el que trabajaba de payaso fuese cerrado. Al final del film Jerry les demuestra a todos, solo por un día, que puede hacer esa clase de trabajo y luego se va a dar clase a una escuela de payasos, en un claro paralelo con su propia experiencia enseñando cine en la Universidad de California.
Más loco que un plumero será la cima del descontrol, la desesperación y la locura de un artista que ha buscado incansablemente la manera de hacer convivir dentro de sí al humilde, torpe y bondadoso Julius Kelp con el arrogante, prepotente y egoísta Buddy Love (Amigo Amor), sin saber muy bien de qué lado se encontraban esas características.
San Lewis. Del cine que me gustaba en mi infancia al que admiro hoy en día, son pocos los realizadores que han logrado sobrevivir la barrera de esos años. Junto con Lewis solo puedo mencionar a John Ford y a George Lucas. Cuando empecé a revisar, y en algunos casos a descubrir, las doce películas de Lewis y otros tantos films dirigidos por Tashlin y otros directores, reviví muchas de las sensaciones de mi infancia y encontré, y seguiré encontrando, infinidad de detalles nuevos en un cineasta que siempre consideré como un grande. Película tras película, su cine se me presentaba como cada vez más serio y coherente, su filmografía completa es un único gran film.



Pero hubo un momento que inclinó la balanza de forma absoluta y definitiva, la última pieza de un rompecabezas que termina por mostrar la cara desesperada del hombre en este mundo. En una de las últimas escenas de *Más loco que un plumero* Jerry trata inútilmente de suicidarse, esa total falta de control sobre el propio destino es la muestra más perfecta del espíritu trágico de su cine. El hombre más gracioso del mundo es también entonces uno de los realizadores más lúcidos e inspirados. La anarquía y la libertad de su cine no tienen igual y, como de costumbre, es con la comedia como se puede hablar mejor sobre la vida. Bernard Shaw decía: "Si vas a decirle a la gente la verdad, hazlos reír o te matarán". Para mí está muy claro, Jerry me ha hecho reír como nadie y en todo momento me dijo la verdad. Esa es una deuda que no se puede pagar nunca. Confío en él, confío en su cine. No se me ocurre algo más grande que eso para demostrar mi admiración, lo importante que es su obra.

En Estados Unidos se lo sigue considerando un tonto y solo en Francia ha obtenido un reconocimiento importante. Acá tiene un grupo de fanáticos incondicionales pero hace años que no se dan sus películas en cine y casi ninguna está editada en video. Hay que empezar a decir las cosas como corresponden. El le ha dado su vida al cine y sin embargo lo han ignorado, se ha entregado totalmente a un arte que ama. Como director, como actor, productor, guionista y hasta docente universitario. Quizás el mundo no lo haya escuchado. Pero eso no le resta nada a su talento. Mister Jerry Lewis no solo es uno de los más grandes directores de la historia del cine, sino que además es uno de los cineastas más completos, comprometidos e innovadores que hayan existido. Lo que no es poco decir, pero tampoco es tan exagerado. No más que las películas que él ha hecho. ■

El terror de las chicas

Por lo dicho hasta ahora y por otras 115.324 razones yo no tengo dudas de que se trata de la mejor comedia de todos los tiempos. Todo en la película es divertido, interesante, profundo, mágico, absurdo, libre, gracioso... y así hasta terminar este número de la revista, los dos que pasaron y las primeras quince páginas de los próximos cinco. Nunca una escenografía tuvo un importancia mayor en un film, conjugando a la perfección la funcionalidad y su significado en la historia. Iluminar esa escenografía debe haber sido una tarea monstruosa, pero está impecable, de la misma manera que la utilización del color. La estructura demencial de ese gran hormiguero es el deseo de un realizador de controlar el universo. Porque a Lewis, como a los grandes cómicos, el mundo se le revela hostil y, a diferencia de los otros cómicos, Jerry es incapaz de hacer algo al respecto. Los planos con grúa que muestran la escenografía y la escena de la grabación del programa de TV revelan una impecable utilización del plano general sin que esto le impida luego mezclarlo con fantásticos gags en primeros planos.

Lewis se juega todas la cartas como director y como actor, y el resultado es el punto máximo de su genial estilo. Un humor "absurdo y sin sentido" (como diría la pequeña Alicia) que en el film está plenamente justificado; momentos de delirante poesía y momentos de sencilla emotividad, gags de inigualable perfección, la relación "mágica y misteriosa" (como dirían Los Beatles) de Jerry con el mundo de los objetos cuando nadie lo ve, la siempre presente, y ahora multiplicada, obsesión por las mujeres, que acá llega a límites insospechados, y un inquietante número musical de absoluta libertad con una Big Band incluida tocando en vivo. Música habitual de todos sus films.

La capacidad de Jerry para resolver cada escena no tiene límites en este film, todo está impecable.

Actúan acá también dos de sus actores de reparto fetiches: Buddy Lester (cuando termine de edificar el monumento a Jerry Lewis, empiezo a juntar plata para el monumento al viejo Buddy) y la monumentalmente matrona Kathleen Freeman (cuando termine el segundo monumento...). ■

S. G.

El rey de la tragedia

Ahora es el momento para que Gustavo J. Castagna ponga algo de cordura en este dossier. ¿Cordura? ¿Castagna? ¿Dosssier Lewis? ¿El Amante? *Olvídenlo, amigos, será en otra ocasión. El profesor Castagna está más loco que un plumero.*

por Gustavo J. Castagna

Es muy difícil escribir sobre alguien a quien uno considera un genio del cine. Jerry Lewis es un genio y me resulta complicado, por ser un admirador de su carrera como actor, productor, guionista y director, tomar cierta distancia de una obra graciosa, disparatada y, al mismo tiempo, trágica y compleja. Lewis realizó doce películas y cada una de ellas revela una seguridad y una personalidad avasallantes. El cine de autor de Lewis asusta, inquieta e intimida. Rompe con las convenciones de la comedia, se aleja de los códigos de los cómicos y —como Godard, Welles, Fellini y Buñuel, por ejemplo— se dirige sin vacilar a sus propósitos iniciales: un cine fácilmente reconocible, un cine propio, único.

Un análisis sobre las películas de Jerry Lewis, por lo tanto, intentará señalar algunas de las virtudes del genio y las limitaciones que, por momentos, opacan sus mismas características geniales.

Etapas. Existen tres períodos diferenciados en la filmografía de Lewis. El primero, que mediaría entre la inicial *El botones* y *El ingenuo*, es el que muestra un control más absoluto sobre el material tratado; el desenfado, el humor y el compromiso con aquello que se cuenta —y desde dónde se cuenta— son mucho más amplios. Con *Las joyas de la familia* empieza una etapa confusa, provista de ideas interesantes, pero donde el autor elige multiplicar su presencia en las imágenes en detrimento de la anarquía y libertad de las películas anteriores. Son los films donde Lewis exterioriza su egolatría a tal punto que se recuerdan fragmentos, escenas y momentos de sus películas y nunca a estas en su totalidad. *¿Dónde está el frente?* es el caso extremo donde Lewis gobierna el film desde su presencia pero no desde sus ideas. Como si bastaran la multiplicación y los gags, como si fueran suficientes los disfraces y la exposición de su cuerpo para transmitirnos algo. De lo dicho anteriormente podemos deducir que cuando Lewis interrumpió su carrera no fue solo por sus problemas de salud y los fracasos comerciales de sus films, sino también por una crisis artística. La tercera etapa comprendería *Trabajando duro* y *Más loco que un plumero*, hasta hoy sus dos últimos films, que marcan una interminable serie de hallazgos y una vuelta a los orígenes pero ahora en una clave mucho más pesimista.

Jerry niño y Lewis monstruo. En el cine de Lewis existe una tensión permanente entre el aspecto infantil del personaje de las películas donde solo actuaba y su decisión de alcanzar una personalidad adulta en sus films como director. Así, en *El botones*, su primera realización, junto a un rostro juvenil ya muestra su deseo de encontrar un sitio en un mundo que le ofrece resistencia, y lo intenta aplicando su disposición a ocuparse del prójimo (el típico altruismo de los personajes de Lewis).

A lo largo de su carrera Lewis pretende encontrar un lugar en la sociedad. Tarea imposible como pocas debido a la fealdad del personaje (*El profesor chiflado*), un desengaño amoroso (*El terror de las chicas*) o la decisión de un grupo de empresarios y ejecutivos que lo maltrata (*De golpe en golpe, El ingenuo*). En esa lucha de Lewis con un mundo que lo expone al ridículo y que al mismo tiempo lo rechaza, el personaje se modifica y se convierte en un monstruo. Julius Kelp en *El profesor chiflado* es la muestra de ese cambio desde las imágenes, y Morty Tashlman en *De golpe en golpe* es la respuesta de Lewis a su cine anterior: en una escena de este film, el personaje atiende a unos niños que le piden unos caramelos envasados en tres frascos. Morty sube y baja las escaleras varias veces debido a la indecisión de los chicos, hasta que en un momento no soporta más la situación y los echa del negocio. En *Las joyas de la familia*, la multiplicación de los rostros de Lewis deja ver su aspecto monstruoso, tanto en la exageración de las características exteriores de sus personajes como en las intenciones de la mayoría de ellos. En *El ingenuo*, antes de que Stanley (Lewis) se presente con éxito en el show de Ed Sullivan, se observa entre el público a un Jerry niño con un chupetín. Lewis como personaje crece película tras película hasta llegar al hombre común desesperanzado de *Trabajando duro* y al individuo que necesita del psicoanalista para dejar de fumar y para conformar una única personalidad ya como adulto en *Más loco que un plumero*.

Cine de ideas sustentado en una visión turbia del mundo: el mundo de Jerry Lewis, y por lo tanto cine autorreferencial. Del niño al monstruo y de ahí al adulto tragicómico. El cine de Lewis provoca una interminable catarata de risas y carcajadas pero muchas veces nos preguntamos por qué nos estamos riendo.

El hombre que sabe demasiado. Una cámara en manos de Jerry Lewis traduce experimentación, locura, momentos y escenas insólitos. Su cine tiene la virtud de la sorpresa —cualquier cosa puede pasar en sus películas— y la particularidad de alejarse de la verosimilitud y el realismo. La aparición del gag siempre se relaciona con la duración del plano —Lewis trabaja cada situación hasta el extremo, de ahí que en ocasiones caiga en la reiteración y en la falta de ritmo— y con la decisión de narrar sus historias (o sus antihistorias) de manera episódica y fragmentada. Si en *El botones* cuenta los desvaríos de Stanley en un hotel de primera clase eligiendo escenas cortas, en las películas siguientes Lewis trabajará el tiempo de otra manera. Es que si su ópera prima —ingenua y divertida a pesar de que su personaje no habla y solo se hace entender por el silbido— puede verse como un film que pone fin a su pasado como cómico haciendo un homenaje a los cómicos del cine

(Harpo Marx, Stan Laurel, expresamente citado), los films siguientes ya revelan sus facultades como creador. En *El terror de las chicas* conecta escenas breves —el comienzo en la universidad— para contar un prólogo que termina con el descubrimiento de Herbert H. Herbert del batallón de mujeres en el hotel colmena. La estructura de los films de Lewis tiene características similares: una serie de fragmentos cortos que se relacionan con el gag y una serie de fragmentos largos que sirven para mostrarnos su capacidad de director.

Este armado interno de las películas revela los elementos del lenguaje que a Lewis más le interesan. En primer lugar, su elección del plano general donde los ambientes están por encima de los personajes, aplastándolos y asfixiándolos (las oficinas en *De golpe en golpe* y en *El ingenuo*, los hoteles de *El botones* y *El terror de las chicas*, el salón de baile en *El profesor chiflado*, los consultorios de *Tres en un sofá* y *Más loco que un plumero*). Es que Lewis es un director que contempla una situación desde una cámara que no apunta a un único centro de atracción —a pesar de lo determinante de su figura— y que, además, se atreve a desnudar el artificio y el engranaje del cine.

Este es un punto esencial del cine de Lewis: el cine como ficción y como ejemplo de representación de la realidad. Para mostrarlo, Lewis realiza movimientos de cámara omnipotentes, parsimoniosos y elaborados desde la esencia misma del cine. Como si Lewis descubriera al cine desde un desplazamiento de la cámara y como si en ese movimiento nos dijera más de una vez que se trata de una ficción, de una película, de su obra misma.

Por eso Lewis es un director primitivo y moderno. Toma la base del gag pero no construye un gag sino que nos dice cómo es un gag. Sus personajes hacen montones de morisquetas gratuitas que nos dicen hasta dónde pueden llegar los excesos del gesto. Sus films cuentan qué les ocurre a sus personajes expulsados de la sociedad para terminar mostrando la mentira del cine. Sus personajes son alegres y tristes, solitarios y altruistas, infantiles y adultos, cómicos y trágicos, festivos y malhumorados. En *El ingenuo*, por ejemplo, el personaje se cae por una ventana pero Lewis lo resucita mediante una pirueta después de los títulos de presentación. Al final del film el protagonista se cae de nuevo (ahora de un balcón) y muere, y el que vuelve es Jerry Lewis como director de la película, mostrando el artificio del cine y calmando a su actriz. Tomados de la mano, ambos se pierden en el set de filmación. Por eso el cine de Lewis es el arte de la simulación, del escamoteo de la realidad; es una forma de hacer y ver el cine inaprensible, casi intimidatoria, digna de un genio avasallante y creador de una serie de películas aluvionales.

Espacios. Lewis es un egocéntrico y se nota en cada una de sus películas debido a esa necesidad imperiosa de crear y de

transmitir mil ideas en cada film. Y ese afán por mirarse el ombligo todo el tiempo, por momentos, cercena sus facultades de genio. En *El bocón*, las escenas más felices tienen relación con lo instantáneo del gag (por ejemplo, la incómoda situación en la cabina telefónica) y en *Tres en un sofá* con la resolución misma de la historia sin disfraces de por medio (por ejemplo, la tensa y lograda fiesta del final donde Lewis deja las máscaras y resuelve el problema jugando a las escondidas). Menciono estos dos momentos porque tienen relación con otro punto crucial de su cine: la transformación de un espacio verosímil en un espacio inverosímil.

Dije que Lewis tenía mil ideas por film, entre ellas la de crear una ficción autoconsciente al mostrarnos la falsedad del cine. Pero Lewis da otra vuelta de tuerca a su complejidad de realizador al recrear distintos espacios y modificarlos con la más absoluta libertad. En *El terror de las chicas* un súbito cambio de iluminación en la escena de su baile con George Raft en el hotel hace que ese ambiente se convierta en algo totalmente distinto. En *Más loco que un plumero* transforma el interior de un avión en un chiquero con personajes de la peor calaña y realiza un movimiento de cámara para mostrar, en la parte superior, a un grupo de personajes salidos de un *peplum*, esclavos romanos y castigos varios incluidos. En *El profesor chiflado* transforma el laboratorio del feo Kelp con una puesta característica del género de terror. También en *El terror de las chicas* el hotel es reemplazado por un estudio de televisión y después por un escenario teatral. Y es justamente en este film donde Lewis alcanza un momento inigualado en su cine. El servicial Herbert tiene una prohibición: no debe abrir una puerta. Herbert no aguanta más su ansiedad. Abre la puerta, se encuentra con una mujer vampiro que lo provoca, baila con ella, los decorados dejan ver un cielo de cartón, una orquesta (¡la orquesta de Harry James!) sirve como fondo musical para la pareja, termina el baile, la orquesta ya no está, la mujer tampoco, Herbert sale de la ¿habitación?, mira a cámara y dice: "lo que puede la imaginación". Cine libre, anárquico, onírico. Un cine ordenado dentro del desorden. Un cine posible dentro de lo imposible.

La mujer de los sueños. Los personajes de Jerry Lewis buscan a la mujer ideal. Desde la torpeza del adolescente protegido y castigado por los padres de sus películas como actor hasta la mujer-hembra de los films de Frank Tashlin, pasando por la mujer admirada (Shirley MacLaine en *Artistas y modelos*) y la mujer como objeto de deseo (Anita Ekberg en *Hollywood al rojo vivo*), Jerry Lewis expresa una incansable búsqueda de la mujer de sus sueños. En *El terror de las chicas* tiene ante sí a un ejército de mujeres que lo ampara y lo utiliza, y a dos madres suplentes —la directora y la secretaria— que lo acogen en el hotel luego de la traición amorosa de una compañera universitaria y después del llanto de su madre (el propio Jerry Lewis, sobran las interpretaciones).

El personaje de Jerry Lewis fracasa una y otra vez. No puede salir del entorno materno y protector de sus films como actor. Es un personaje que sufre de soledad. No es un romántico como Buster Keaton ni un sentimental como Chaplin ni un charlatán interesado como Groucho Marx ni un desesperado como Harpo. Es un personaje problematizado que disimula sus traumas mediante el disfraz y el exceso. Por medio del cambio de roles y la ayuda desinteresada que ofrecen sus personajes esconde sus afectos. Lewis-personaje no logra establecer una relación amorosa satisfactoria con las mujeres sino que solamente las ayuda. En *Más loco que un plumero* (su último film) las mujeres no existen hasta el final. Después de superar sus traumas de personalidad y de eliminar la obsesión por el cigarrillo y luego de renacer en el consultorio (el psicoanalista le enseña a caminar), su personaje sale a la calle y conversa con una chica. Habla con ella —el personaje aprende a hablar— y finalmente se pasea con la mujer tomado del brazo. Lewis cierra este solitario camino —como su propio cine— regocijado y satisfecho con la chica que casualmente conoció luego de ser empujado a la calle por el psicoanalista. Fueron necesarios muchos golpes, frustraciones, situaciones ridículas, cargadas de Dean Martin, figuras maternas muy densas, rasgos infantiles y adolescentes que llevaban al fracaso y montones de deseos insatisfechos para que el personaje de *Más loco que un plumero* —un personaje que resume a todos los demás— pudiera alcanzar un equilibrio emocional que, en su caso, simplemente, es la compañía de una mujer.

A la hora señalada. Entre el rostro todavía de niño de *El botones* y la cara demacrada y la depresión suicida del personaje de *Más loco que un plumero* pasaron muchos años. Años en que Lewis dejó una obra digna de reconocimiento y sujeta a distintas interpretaciones. Una obra despareja en su totalidad pero profunda y propia como pocas, aun en sus films menos relevantes. A pesar de su ego, de los desniveles hasta en sus películas más notables, ha llegado la hora de que el cine de Jerry Lewis empiece a reconocerse como uno de los más complejos y ricos.

Al final de la edición norteamericana en video de *Más loco que un plumero* pueden verse algunas escenas que quedaron afuera de la película y un *backstage* con algunas humoradas y pifiadas del genio. Lo último que se observa es la imagen de Lewis haciendo un chiste y acompañado por la sola presencia de la cámara. Desde ese lugar deseo que de una buena vez comience el reconocimiento de su trayectoria. ■

Filmografía de Jerry Lewis

1949, *Mi amiga Irma* (*My Friend Irma*, George Marshall); 1950, *El tonto del batallón* (*At War with the Army*, Hal Walker), *Mi amiga Irma va al Oeste* (*My Friend Irma Goes West*, G. Marshall); 1951, *Ay, qué hijo* (*That's My Boy*, H. Walker), *¡Qué suerte tiene el marino!* (*Sailor Beware*, H. Walker); 1952, *Camino a Bali* (*Road to Bali*, H. Walker, cameo), *Locos del Aire* (*Jumping Jacks*, Norman Taurog), *El rabo de la estrella* (*The Stooge*, N. Taurog); 1953, *El castillo maldito* (*Scared Stiff*, G. Marshall), *El campeón tímido* (*The Caddy*, N. Taurog), *Suerte al galope* (*Money From Home*, G. Marshall); 1954, *Más vivo que muerto* (*Living It Up*, N. Taurog), *El circo de tres pistas* (*Three Ring Circus*, Joseph Pevney); 1955, *Qué clase de niño* (*You're Never Too Young*, N. Taurog), *Artistas y modelos* (*Artists and Models*, Frank Tashlin); 1956, *Déjame solo* (*Pardners*, N. Taurog), *Entre la espada y la pared* (*Hollywood or Bust*, F. Tashlin); 1957, *El delincuente* (*The Delicate Delinquent*, Don McGuire, y prod.), *El vivo del escuadrón* (*The Sad Sack*, G. Marshall); 1958, *Papá soy yo* (*Rock-A-Bye Baby*, F. Tashlin, y prod.), *Tú, mi conejo y yo* (*The Geisha Boy*, F. Tashlin, y prod.); 1959, *El capitán sin barco* (*Don't Give Up the Ship*, N. Taurog), *El país de la alegría* (*Li'l Abner*, Melvin Frank, cameo); 1960, *Un novio del espacio* (*Visit to a Small Planet*, N. Taurog), *El botones* (*The Bellboy*, Jerry Lewis, y prod. y guión), *Erase una vez un Ceniciento* (*Cinderfella*, F. Tashlin, y prod.), *Leyenda del mar / El pez asesino* (*Raymie*, Frank McDonald, cameo); 1961, *El terror de las chicas* (*The Ladies' Man*, Jerry Lewis, y prod. y guión), *De golpe en golpe* (*The Errand Boy*, Jerry Lewis, y prod. y guión); 1962, *Qué me importa el dinero* (*It's Only Money*, F. Tashlin); 1963, *El mundo está loco, loco, loco* (*It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*, Stanley Kramer, cameo), *El profesor chiflado* (*The Nutty Professor*, Jerry Lewis, y prod. y guión), *Un loco con suerte* (*¿Who's Minding the Store?*, F. Tashlin); 1964, *El ingenuo* (*The Patsy*, Jerry Lewis, y guión), *El matasanos* (*The Disorderly Orderly*, F. Tashlin); 1965, *Las joyas de la familia* (*The Family Jewels*, Jerry Lewis, y prod. y guión), *Boeing Boeing* (*ídem*, John Rich); 1966, *Tres en un sofá* (*Three on a Couch*, Jerry Lewis, y prod. y guión); *Un loco en órbita* (*Way... Way Out*, Gordon Douglas); 1967, *El bocón* (*The Big Mouth*, Jerry Lewis, y prod. y guión); 1968, *No bajen el puente, suban el río* (*Don't Raise the River, Lower the Bridge*, Jerry Paris); 1969, *Pescador Pescado* (*Hook, Line and Sinker*, G. Marshall); 1970, *Otra vez* (*One More Time*, Jerry Lewis, solo dir.), *¿Dónde está el frente?* (*Which Way to the Front?*, Jerry Lewis, y prod.); 1971, *The Day the Clown Cried* (Jerry Lewis, y guión, inédita); 1981, *Trabajando duro* (*Hardly Working*, Jerry Lewis, y coguion.); 1983, *El rey de la comedia* (*The King of Comedy*, Martin Scorsese), *Más loco que un plumero* (*Cracking Up / Smorgasbord*, Jerry Lewis, y coguion.); 1984, *Salven al planeta / Extraterrestres de vacaciones* (*Slapstick of Another Kind*, Steven Paul), *Agárrame si puedes* (*The Detective Detective*, Michel Gérard), *Jerry Lewis Live* (Arthur Forrest); 1985, *A Jerry le falta un tornillo* (*Par où t'es rentré, on ne t'a pas vu sortir*, Philippe Clair); 1987, *Luchar por la vida* (*Fight for Life*, Elliot Silverstein, TV); 1989, *Cookie* (*ídem*, Susan Seidelman); 1992, *El cómico de la familia* (*Mr. Saturday Night*, Billy Crystal, cameo); 1993, *Sueños de Arizona* (*Arizona's Dreams*, Emir Kusturica); 1995, *Funny Bones* (Peter Chelsom).

En 1949, Jerry Lewis realiza una serie de cortometrajes caseros en los que parodia a películas famosas (*El ocaso de una vida*, *Un tranvía llamado deseo* y otras) con actuaciones de Tony Curtis, Janet Leigh y Dean Martin, entre otros amigos del director.

Agradecemos a la Cinemateca Argentina y a Ariel de Caballito por el material suministrado. ■

Diccionario Lewis

Actores 1. No hay nada que deteste más que a los actores. Son amorfos, no tienen ninguna sensibilidad, no son inteligentes. Sin embargo, en cuanto paso detrás de la cámara, me convierto en actor; en aquel individuo amorfo y poco inteligente. Nadie puede condenarme por lo que digo, ya que formo parte integrante de aquello que detesto. Me convierto en la vedette egoísta, inestable, sujeta a caprichos imbéciles. Como realizador, a ese tipo lo desprecio, lo vigilo y no le dejo pasar nada. Les puedo asegurar que varias veces en la cabina de proyección lo he maldecido, ayudado por la cólera y con toda la fuerza que tiene mi garganta, por su estúpida desenvoltura, por la manera en que arruinaba desconsideradamente una escena que habría podido ser ingeniosa. Cuando él es gracioso, yo río. Cuando está mal, me deja helado. Cuando lo miro dejo el ego y la vanidad de lado. El debe arreglárselas para divertirme.

Actores 2. Si se los trata como seres humanos, los actores son capaces de dar la vida por uno. Tienen que demostrarles que los quieren y los necesitan. Páguenles lo que pidan, pero no demasiado. Trátenlos amablemente. Denle a la actriz un traje limpio y cerciórense de que tenga su café listo todas las mañanas y las otras chucherías. Gustosamente dará la vida por uno.
Uno llega a conocer a los actores sentándose con ellos en el plató o tomando un café en sus camerinos. Para conocerlos basta con preguntarles cosas sobre sus vidas. Ellos hablarán, pues son actores. Aparte del presidente de los Estados Unidos, nadie parece tener más problemas que los actores.

Antonioni. Antonioni escribió, para *Cahiers du Cinéma*, un artículo sobre *Blow Up* en donde sostenía que treinta minutos de su película se debían a un golpe de suerte. Como antiguo fotógrafo, Antonioni no pasó por la etapa de aprendizaje de realizador, pero utilizó sus amplios conocimientos en este terreno para filmar las escenas de *Blow Up*. Cándidamente lamentaba no poseer los conocimientos necesarios para hacer una película mejor. Pero *Blow Up* no es un producto de la suerte.

Blanco y negro. Hice dos films en blanco y negro porque no tenía dinero. Mis decorados y mis películas son siempre en colores. Me niego a hacerlas de otra manera. No creo en el blanco y negro.

Café. El noventa por ciento de la pandilla vanguardista que vocea: "Vean qué grande es esta película", se avergüenza de admitir que ignora sobre qué trata la película. No pueden esperar ni un minuto para correr al café más próximo y exclamar: "¿No era estupenda?". Dios me libre de que a alguien se le ocurra preguntar: "¿Pero qué significa?". Se producirá un gran silencio. Luego algún imbécil de barba y anteojos se atreverá a decir: "Eso qué importa".

Cary Grant. La puntuación humorística de Cary Grant no es realmente visual, aunque su carácter sí lo sea. El humor de Grant procede del guión y rara vez es inventado en el plató. Con su personalidad y destreza se alza constantemente sobre el material, pero la parte visual de este, los ademanes y los gestos pertenecen al repertorio personal de Grant. Muy pocas de sus comedias se recordarán por el diálogo o los chistes visuales directos, sino más bien por su presencia subyugante.

Cassavetes. Le interesa más hacer películas que conquistar un nombre. Tomando en consideración las condiciones en que la realizó, *Shadows* es una magnífica película. Rodó luego *Too Late Blues*, en la Paramount, y resultó un fracaso, aunque tiene algunos momentos maravillosos. Cassavetes es un realizador excepcional y, sin duda, su otro film, *Faces*, lo demuestra. *Husbands* es otra historia.

Color. El color se convierte en tarea primordial en lo que respecta al vestuario y a la escenografía. En el blanco y negro lo que a uno le importa en primer lugar son el estilo, la forma y la superficie; en el color, los matices y el tono. ¿Qué es lo que desentona? ¿Qué es lo que no desentona? Pero incluso viejas leyes como la de nunca poner conjuntamente puntos y rayas han sido desechadas. Al realizador le dicen: "No puede poner verde junto con azul". Pero él lo hace, de todos modos, y obtiene un buen resultado. En seguida, todo el mundo lo imita.

Comedia 1. La comedia, el humor, llámenlo como quieran, es a menudo la diferencia entre la sensatez y la locura, la supervivencia y el desastre, incluso la muerte. Es la válvula de escape emocional del hombre. Si no fuera por el humor, el hombre no sobreviviría emocionalmente. Los pueblos que tienen la habilidad de reírse de ellos mismos son los que sobreviven. El humor opera de modos extraños, siempre muy cerca de las pulsaciones de la vida. A veces, a una noticia de desgracia le sigue una risa de incredulidad. Luego estalla la histeria. A menudo pueden oírse risas extrañas en los funerales. Son para proteger un sollozo o por una incapacidad de llorar. En los cortejos fúnebres, los chistes sobre el muerto son una defensa contra la tragedia. Muchas veces, la comedia se burla de la tragedia.
Siempre he percibido que la comedia es sinónimo de realidad. Lo que no es real no es identificable; el hombre se ríe cuando se identifica. Si la forma cómica no es realidad en el sentido más puro, se convierte a menudo en una caricatura de la realidad.
La comedia nunca es fantasía, aunque la fantasía pueda ser cómica. La fantasía pura rara vez es genuinamente divertida ya que se alza como una entidad en sí misma.

Comedia 2. Estoy profundamente entregado a la comedia porque está en mis entrañas. Además de creer que no hay nada más serio que la comedia. De modo que no hay razón para que haga un film que no sea cómico. En este mundo perturbado hay muy pocos cómicos, ¿por qué privarlo de uno con la compensación dudosa de engrosar las filas decadentes de la Asociación de Directores Cinematográficos? Estoy dedicado a la realización de comedias por mis necesidades interiores y porque es lo que mejor conozco. Cuando hablo de mis propias comedias, como actor, me refiero a menudo a las "tonterias que hago". Pero lo digo con orgullo y afecto y no de modo despectivo. Cuando trabajo en una comedia soy un niño de nueve años. A esa edad puedo sentirme herido, pero muy pocas veces degradado. Algunos actores, incapaces de comprender la comedia, la consideran con desdén. He trabajado con ellos y los he contratado para actuar en mis films. Son causas perdidas, nadie puede enseñarles a llorar o a ser felices, ni en diez minutos, ni en diez años. No saben lo que se pierden.

Comedia 3. Por razones desconocidas los críticos tienden a juzgar la comedia y los cómicos con pluma más severa que la que utilizan en otros campos del espectáculo. A mí me han acusado de no caminar derecho, de tener una joroba, de hablar con un acento semita en la voz. El cómico debe endurecerse y acostumbrarse a la "crítica criticable". Se tropezará con ella en todo cuanto haga en la comedia. Si le presta atención será aniquilado y muy pronto se encontrará vendiendo zapatos. Hay también una diferencia entre cómo los norteamericanos y los extranjeros aprecian la comedia. Quizás en su totalidad los europeos son más simples, con una larga historia de guerras y desastres, llanto y felicidad. Cuando voy a Europa mi ego se infla; me siento fuerte de nuevo porque allí la comedia es considerada como una fábrica de vida. No la desdeñan ni creen que es trivial. La comprenden y no se agitan demasiado por parecer de buen gusto, ocupándose solamente de los personajes de George y Martha de la pieza *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*
Resulta extraño y digno de atención que la industria norteamericana ya no produzca más de lo que dio origen a la comedia cinematográfica, es decir, el *slapstick*, las payasadas de los policías de la Keystone. Los estudios fruncen el ceño: eso no es de buen gusto. Sea cual sea la dirección que tome la industria cinematográfica en esta época de cambios, yo no abandonaré la comedia.

Cómicos. Para mí los grandes cómicos, los gigantes, son Chaplin, Stan Laurel y Jackie Gleason, en ese orden.

Comienzo. Creo que uno comienza nada más que con el hecho de estar allí y sentir la curiosidad y el impulso de hacer películas.
Más importante que eso: *hagan películas, rueden películas, proyecten películas.*

Hagan algo.
Hagan películas. Filmen cualquier cosa.
No tiene que ser sonora.
No tiene que ser titulada.
No tiene que tener color.
No hay que *tener que*. *Hagan* solamente.
Y muéstrenla a alguien. Y si el público lo compone una sola persona, *hagan y muestren*, y después vuelvan a repetir.
Ese es el cómo.
Parece simple.
Pero no lo es. Una vez más entonces lo es.

Conocimiento. De modo que después de tres años de curiosear por aquí y por allá *aprendí un poco*. Es como aprender medicina. El secreto de la medicina, tratar de curar, de remediar, y descubrir el porqué, debe ser para el médico como el film para el realizador. Ninguno de los dos puede comenzar a utilizar su secreto hasta no poseer más conocimiento técnico del que en realidad necesita. Pero ese conocimiento está allí para aprenderse.

Críticos. ¿Qué decir sobre los críticos? Los jóvenes realizadores no deberían olvidar la frase de Goldwyn: "No les hagan caso a los críticos. *Ni siquiera los ignoren*".

Cultura. Si producimos films como *Advise and Consent* o *Z*, también debemos producir comedias del tipo *Dagwood and Blondie*, con la misma atención y sentido de importancia, pensando que hacemos una contribución.
En este respecto, la cultura es una calamidad. La calamidad, en el nivel creador, es que estamos capacitados por lo general para aceptar que solo ciertos temas son legítimos, que solo ciertos tópicos son válidos y que los demás deben sufrir el desdén intelectual y dejarse a un lado. Santo cielo, sobre esta base, ¿cómo podremos seguir siendo realizadores responsables y comprometidos si elegimos temas que caen fuera de esta categoría? Yo me considero un ejemplo vivo de las consecuencias de este esnobismo intelectual. No puedo sentarme en ciertas mesas de la Corporación de Directores porque hago lo que la gente llama "necedades". John Frankenheimer me saluda agitando una mano, esperando que nadie lo advierta simplemente porque lo que hago es filmar caídas aparatosas. No obstante creo, a mi manera, que digo algo en mis films.
No me avergüenza ni me incomoda el hecho de que a primera vista mis películas parezcan triviales o dulzonas. En realidad, hago películas para mis tataranietos y no para mis colegas de la Corporación de Directores de Cine ni para los críticos. Nunca veré a mis tataranietos en los años que me restan de vida, pero cuando ellos vean mis films comprenderán lo que quería decir. No serán películas deliberadamente malas o descuidadas. A propósito de orgullo, también espero parecerles excelente.

Chaplin y Stan Laurel. Nunca voy a admitir que alguien sea más grande que Chaplin. Nunca me compararía con él. Me ocurrió de encontrarme en una sala oscura viendo *Luces de la ciudad* por 30ª o 40ª vez con 2.000 dólares en especies en los bolsillos; yo era tan famoso como lo que puede un chico lograr un día, pero mirándolo me sentía un novato en busca de trabajo. En su cine hay grandeza. Al único que yo podría colocar al lado de Chaplin es a Stan Laurel. Stan era la inteligencia en persona, la ternura, el humor vital, el abandono absoluto en favor del espectador: un ser humano humilde, científico, químico y maravillosamente simple. Y, además, director, montajista y guionista. Si uno le pidiera a Stan que hablara de Oliver y luego a mí que narrara mi vida con Dean, tendríamos la mejor historia jamás contada. Esa historia te dejaría congelado y no la escribirías por temor a que nadie la creyera. Durante siete horas Stan y yo estuvimos comparando nuestras carreras respectivas. Me quedé a dormir en su departamento, vacío, enfermo a causa de lo que había escuchado y de lo que yo había confesado. A mí eso me consolaba. Dos hombres amando tanto a otros dos y obteniendo tan poco a cambio. Se podría decir que parecíamos dos esposas abandonadas.

Cholulo. El día que Judith Anderson vino a mi estudio, yo tenía un resfriado. Ella me preguntó: "¿Dónde quiere que me coloque?". Le respondí: "En cualquier lado, no me importa". Pero el día no fue tan malo, supongo, como aquel que dejé a Everett Sloane, que en paz descanse, de pie junto a John Carradine. Los dos esperaban que les ordenara moverse. Me estaba muriendo, y no era mi primer trabajo como director. Reconocí que me estaba muriendo, y espero que el equipo no me haya visto cuando les pedí que firmaran mi libro de autógrafos.

Decorados. El decorado debe ser en colores vivos, lujoso, bello y amplio, y valer el costo de la entrada de cine. No creo que un hombre o una mujer que han vivido siempre en un departamento de dos ambientes piensen gastar ocho dólares para contemplar, durante una hora y media, a otra pareja en un dos ambientes. Creo que es importante para ellos salir de su pequeño ambiente y ver qué hay más arriba, en la pantalla, algo como el *glamour*, la fantasía, lo inaccesible, todo aquello que ha hecho Hollywood y que todo el mundo olvida. Si no se cuidara la magia de Hollywood, enseguida nos quedaríamos sin industria cinematográfica.

Director. Al final de la jornada hay solo una persona arriesgando el cuello si el producto que pasa por la cámara es malo. Esa persona es el director. Si por una u otra razón, el director es reemplazado, el equipo continuará trabajando en ese film o pasará a otro. Si el equipo es despedido, muy pronto conseguirá otro trabajo. Probablemente el director no.

Ejecutivos. Ocho días me llevó escribir el guión de *El botones*, y además hice el papel del productor, director y estrella. Decidí rodarlo en blanco y negro, la forma más rápida y económica, a causa de la presión para llevarlo pronto a los cines. Todo marchó sobre ruedas, y lo rodé en Miami en un lapso de cinco semanas. Luego, en el furtivo preestreno, los ejecutivos del estudio comenzaron a mostrarme los errores. Se vuelven expertos en estos casos. Estaban predispuestos contra el film a causa de la pantomima. Más aun, se hallaban en una sección del teatro donde no podían oír claramente los estallidos de risa del público. Terminaron diciéndome que tenía una bomba en mis manos y me volvieron literalmente loco con toda clase de sugerencias. Escuché atentamente y tomé notas como un buen productor. Después me llevé la película a la sala de montaje. Les dejé creer que trabajamos sin parar día y medio. En realidad, no abrimos ni una sola lata de película para las supresiones que me habían recomendado. Tres noches después tuvimos un nuevo preestreno, entonces me dijeron sonriendo: "Bueno, Jerry, esto sí es la película". No hicimos ninguna supresión, más bien una adición.
El botones produjo ganancias que compartí con el estudio. Hasta hoy, algunos de los ejecutivos creen sinceramente que la película fue cortada. La "salvaron" para mí.

Equipo. Cuando llega el momento de seleccionar el equipo y el personal, el director se rodeará de aquellas personas que en su totalidad saben tanto o más que él. Esto último es difícil de tragar, es la clase de cosa que uno nunca admite ni siquiera ante sí mismo. Pero de este modo se logrará una película mejor. De lo contrario, el director se encontrará tan débil como el más débil de su equipo. El propósito de todo es realizar el proyecto de un hombre con ciento dos pares de manos.

Escenografía. El film *El terror de las chicas* tenía un solo decorado y se rodó completamente en un edificio de cuatro pisos y abierto, que ocupaba el espacio de dos escenarios de la Paramount. Siempre había soñado con un decorado de un millón de dólares y este costaba novecientos mil. Me permitía hacer las tomas de fuera y del interior de todas las habitaciones y para fotografiarlo contaba con una grúa especial dotada de una extensión, posiblemente la más larga que se haya construido para un film. Para utilizar enteramente este insólito decorado y reducir los gastos de la producción a novecientos mil dólares, construí un modelo en escala de un centímetro y medio de todo el decorado, luego hice los preparativos con el modelo. Pero los movimientos de la cámara, los travellings, la marcha atrás, las tomas desde la grúa, estaban bloqueados. Entonces moví las paredes del modelo para detallar el trabajo, y eso resultó ser la tabla de salvación.

Estudiantes. ¿Quieren pertenecer a la vanguardia, hacer películas de 10 milímetros con cámaras de mano y lentes teleobjetivos; fotografiar una mujer con un objetivo gran angular y deformarla hasta que se parezca a las nalgas de Lon Chaney; perder la dimensión y deshacer el foco o imitar a François Truffaut? ¡Pero claro, háganlo! No olviden, sin embargo, lo que es filmar con una apertura de 35 mm, con una dolly y un hombre accionando la jirafa. Truffaut se llenó de todos esos conocimientos ordinarios y luego los desechó para hacer películas. Algunos realizadores jóvenes afirman que pueden aventurarse y hacer sus cosas. Emular a Fellini y a Godard. Tal

vez la magia se disipe, quizás el sabor a Godard se filtre por la emulsión. Las oportunidades de éxito son escasas. Simplemente, terminarán haciendo películas norteamericanas baratas en Europa.

Etaix. Aquí en Francia tienen a alguien como Pierre Etaix, quien, a mi entender, es el mayor espíritu cinematográfico. Ese hombrecito es un gigante y los franceses deberían comenzar a apreciarlo, antes de que se muera. Porque la falta de estímulo puede llevar a que Etaix abandone el oficio, lo que sería una catástrofe para el arte cómico en general.

Fellini. Fellini puede proporcionar una buena hora y media de entretenimiento, pero es muy poco lo que enseña. La única forma de aprender realmente algo de Fellini sería dormir con él, escuchar lo que opina y luego ver su producción. Al contrario, la vieja escuela de realizadores es sumamente instructiva porque no esconde nada detrás de insinuaciones. No presenta discusiones sobre los significados interiores. Uno sabe directamente lo que se proponen en cada escena.

Groucho. Groucho no puede clasificarse en la misma categoría que un Stan Laurel. Es un humorista. George Gobel es uno de los más grandes monologuistas que existen, luego Bob Hope, y yo debería enterrarme en el escenario si debiera seguirlos en su propio terreno. Y lo mismo les ocurriría a ellos si decidieran seguirme a mí. Groucho, un hombre brillante, un humorista, no un grotesco. "Grotesco" es una palabra que aprendí de los europeos. Al principio, cuando se decía de mí que era un grotesco me sentía insultado, se me rompía el corazón, quería pegarme un tiro en la cabeza. Más tarde aprendí que no era peyorativo.

Guión. Yo escribo mis guiones. Esta máquina de escribir viaja conmigo y sin ella me siento como una cámara sin operador. Todo comienza allí. No hay nada más penoso que una hoja en blanco. Pero una vez que uno logró empezar es lo más excitante que hay. En mis guiones escribo todo. Son excepcionalmente largos. Describo y señalo todos los detalles técnicos de un gag. Por ejemplo, *El botones* tenía 70 páginas para 19 minutos de proyección. Esto da una idea de cómo enuncio técnicamente el aspecto visual de cada gag para que mi equipo pueda funcionar conmigo. Esta descripción incluye el sonido y la óptica.

Hermanos Marx. Los hermanos Marx utilizaban sus números musicales como alivio de las situaciones. Sospecho también que a menudo porque se les había agotado el material. Casi siempre, sin embargo, es por alivio. Su material tenía un ritmo muy rápido, especialmente cuando aparecía Harpo. Se movían con tanta rapidez que debían dejar tiempo a la digestión.
En una de sus películas, Harpo está apoyado contra un edificio de diez pisos. Un policía se le acerca y le pregunta: "¿Lo estás sosteniendo?". Harpo afirma con la cabeza. El policía le dice: "Bueno, circula". Y cuando Harpo se aparta, el edificio se desploma. Después de una escena como esa, uno no vuelve al incidente de la cáscara de banana. El público debe tener un momento de alivio.

Hipocresía. Acá, en esta casa, no recibo a nadie. Es mi refugio. Creo que abrí las puertas dos o tres veces. Para el aniversario de mi entrada al estudio, para una fiesta familiar y no sé para qué otra ocasión. No llego a tener ni cuatro amigos. Si alguien me quiere ver, pide una entrevista en la Paramount. Hollywood es una ciudad hipócrita. Aquí se censura todo intento de cambio. ¿Qué pensaría si le dijera que mi show de TV, *The Jerry Lewis Show*, fue levantado luego de trece emisiones porque yo hablaba demasiado de racismo? Yo mencionaba demasiado seguido el hecho de que soy judío, también había a mi lado demasiados negros, como Sammy Davis Jr., Count Basie, etc. Si hubiese aceptado tomar el camino recto (y de verdad que me lo propusieron) el show estaría todavía en el aire.

Leer. La lectura para mí es como el golf: me puede distraer y divertir durante tres horas y media, lo cual es sano, competitivo, pero me voy del campo de juego sin haber adquirido nada. Sin haber hecho ningún descubrimiento visual o físico. Y encima, en el golf se puede decir que uno tomó sol y aire puro. Yo no puedo perder mi tiempo leyendo opiniones, los puntos de vista o los conceptos humorísticos de otros. Leo cuando se me habla de un libro un poco puerco. Leo *The Fountainhead*, pero solo las 30 últimas páginas. Me limito al centro de las cosas. Juro por mi vida que nunca leí más que eso en toda mi existencia.

Método. Muchos actores no comprenden que lo bueno hace lo bueno, de modo que recurren a técnicas como *el método*. No saben cómo relacionarse con otro actor y buscan apoyo. Lee Strasberg enseña métodos de actuación y ha ayudado a muchos actores con solo "sacarlos fuera de ellos mismos". Le pone título a la enseñanza y cobra por ella. Los actores creen que han encontrado instrumentos adicionales, pero siguen siendo apoyos.
Sandy Dennis es una actriz del método. No la conozco personalmente, pero no estimula nada en mí. Siempre huelo el aire de Strasberg a su alrededor. No me arrastra con ella sino que me deja afuera, mirando. Puede que el director sea el culpable, pero tengo la sensación de que no puede ser conducida por ningún director. Es probable que tenga una voluntad tan fuerte que quizá no permita que nadie la dirija en su rendimiento creador. Como quiera que sea, tengo la impresión de que no se relaciona con los otros actores.

Metraje. La película es costosa. La mayor parte del metraje desperdiciado proviene de incertidumbre en el rodaje. Desde luego, siempre hay directores como George Stevens que harán un inserto de las patas de una oruga para cubrir el diálogo de una mujer que exclama: "Me gusta el incesto". Después ven al tipo que camina calle abajo para limpiar la suciedad de los elefantes y dicen: "Bueno, hazle una toma a él también". George rodó entre 270.000 y 330.000 metros de película en *Un lugar bajo el sol*. Un día me tropecé con él y le pregunté: "¿Hasta cuándo vas a tener a Shelley Winters ahogada en película?".

Modernidad. En nuestros conceptos intelectuales corrientes de hacer películas parece haber un miedo a la simplicidad. A menos que el film sea complejo, dice la vanguardia, no vale nada. ¡Por el amor de Dios! Pero una buena cantidad de jóvenes realizadores han descubierto que la complejidad no es la respuesta a los buenos films. Están descubriendo que no es un crimen colocar una cámara Mitchell sobre zancos y hacer que los actores se dirijan hacia ellas. Las tomas de los pelos de las ventanas nasales no son más vanguardistas que las tomas largas.
Muchos jóvenes realizadores que prometen cometen un grave error: se atiborran con un exceso de películas de moda. Ven a Fellini, a Godard. Ven *Busco mi destino*, *El graduado*, *A sangre fría*. Nadie los sorprenderá entrando a escondidas para ver *Holyday en Bermuda*. Pero es tan importante ir a ver *Flicka Goes to Sweden*, si por casualidad la Universal ha producido tal película, que ver *Perdidos en la noche*. Hay un montón de escuálidos films llenos de datos que no se pueden comprar. La peor película de clase B sirve de enseñanza.

Montaje. Una vez entré en una fría y soñolienta sala de montaje, a las cuatro y media de la mañana, para suprimir un maldito plano de una película. ¡Eran 75 centímetros de film! Detestaba profundamente esa toma. Era perfecta en la película y en la escena, pero la había filmado de modo equivocado. Aunque resultaba bien, no me parecía sincera. La arranqué de un tirón.

Personalidad. Cuando yo filmaba *El profesor chiflado* tropecé con dificultades en relación con el control y conmigo mismo. Tenía dificultades con el personaje de Buddy Love [Amigo Amor] que yo interpretaba porque era un personaje desagradable que no me gustaba. Ni siquiera me había gustado describir al personaje en el guión, esa rata inmunda y despreciable, y mucho menos hacer su papel. En este punto me pregunté: "¿Qué puedo hacer para interpretar bien a un sinvergüenza?". ¿Me estaba inclinando hacia un aspecto de mi personalidad que existía realmente en mí? Sin ninguna duda. En él había algo verdadero. También en mí había verdad. Por eso lo detesté y, además, tenía prisa para representar mi alter ego, el profesor chiflado. Sin embargo, tenía que relacionarme con los dos y tratar de representar sus papeles por igual.

Psicosis. Este film me ha shockeado literalmente. Estaba fuera de mí cuando lo vi. Le dije a mi mujer: "Te prohíbo que veas ese film horrible". Hitchcock fue demasiado lejos con el mal gusto: esa carnicería, esa madre momificada, esa escena de la bañadera me indignaron. Hay diez o doce planos que no le perdonaré jamás. Me sublevó ver tanto talento, tanta maestría perdida en un material de porquería. Respeto a Hitchcock y su soberbio talento, pero detesto algunas de sus películas. Detesto *Psicosis* a pesar de ser un buen film. Pero me parece

que traspasó los límites del decoro. No me gusta, además, que una película me aterrorice. Después de verla en el cine DeMille, en Nueva York, entré en un bar y me tomé un brandy de un solo trago. No podía entrar en el cuarto de baño del hotel sin estremecerme.
Cuando volví a encontrarme con Hitchcock le dije lo que pensaba. Estuvo de acuerdo. "Sí —me dijo—, estoy de acuerdo contigo. Creo que es una película espantosa. Pero produjo una fortuna." Aunque esa afirmación parezca graciosa, creo que, en su interior, a él tampoco le gustó el film por el grado en que se excedió. En la escena del apuñalamiento de Marty Balsam, en la escalera, el impacto sobrepasó al acto; lo mismo ocurre con la de Janet Leigh bajo la ducha.

Revistas. Para obtener ideas sobre el vestuario masculino compro *Esquire*, para las del vestuario femenino compro *Vogue* y revistas similares. El tiempo que un joven director gasta en la sala de espera del dentista puede ayudarlo mucho más que las horas de conferencias en las salas de clases. Quizá cause más impresión pasearse con un ejemplar de *Cahiers du Cinéma* o de *Society Picture and Television Engineers'* bajo el brazo, pero uno obtendrá más conocimientos prácticos de los diarios.

Salinger. Durante mucho tiempo he estado luchando para tratar de adquirir los derechos de *El cazador oculto*. ¿Cuál es el problema? ¡Su autor, J. D. Salinger! No desea más dinero. Ni siquiera quiere discutir el asunto. No soy el único que desea adquirir los derechos de la novela de Salinger. Muchos lo han intentado. Esto sucede de vez en cuando. Algunos escritores le dan la espalda al dinero de Hollywood solo por el potencial de destrucción que amenaza sus obras. Los respeto por eso.

Spielberg. Hace poco vi una película realizada por un muchacho de veintiún años llamado Steven Spielberg. Era un cortometraje de veinticuatro minutos titulado *Amblin*, que costó alrededor de 17.000 dólares. La película me conmovió profundamente. El chico demostraba tener conocimientos asombrosos sobre dirección así como talento creador. Fue contratado enseguida por la Universal. Ya ven, a pesar de su juventud, estaba dispuesto a abrirse camino.

Stan Laurel. Era casi un genio como cómico y como autoridad para provocar la risa del espectador. Era también un realizador. Stan escribía la mayor parte de los guiones del gordo y el flaco. Yo aprendí mucho de él, sobre todo durante los tres o cuatro últimos años de su vida. Hardy murió en 1954 y Stan quedó tan impresionado por el suceso que esa misma mañana tuvo un ataque cardíaco. A partir de ese día quedó paralizado y muy pocas veces salió a la calle. No podía tolerar la idea de que alguien lo viera paralítico. Una vez me dijo: "Es mejor que se queden con mis recuerdos de cómico". Vivió en su departamento hasta su muerte, en 1965.

Tashlin. Era magnífico dirigiendo al cómico Jerry Lewis. Tiene tacto para tratar a la gente. Es muy probable que yo haya aprendido más con Frank, sobre las humanidades en el cine, que con todos los demás realizadores juntos. Era un director cuidadoso.

Tom y Jerry. Me gustan Tom y Jerry por los gags sobre el dolor físico. Me encantan los Looney Tunes, aunque lo considere a Bugs Bunny un poco irreal.

Trabajar en equipo. Usted ha visto cómo me comporto con mi equipo. Al comienzo, lo hacía deliberadamente y artificialmente, para probarles que yo era un tipo especial. Y ahora que no tengo más necesidad de seducirlos, de malcriarlos, continúo así con ellos porque no puedo actuar de otra manera. Me gustaría lograr que me obedecieran: vaya a ver a Howard Hawks, él trabaja en un silencio sepulcral. Yo, en cambio, tengo necesidad de sentir un muro de simpatía atrás mío. Es un arma de doble filo, porque así es cómo pierdo el aire serio de director dictatorial e incondicional. Tengo que luchar constantemente contra mi necesidad permanente de afecto.

Usuarios. En lo que respecta a una película de ocho horas de Andy Warhol, yo agrupo a la vanguardia y al "underground" dentro de la categoría de *usuarios del film* antes que verdaderos realizadores cinematográficos. A menudo usan el film con indulgencia pero solo para crear controversia.

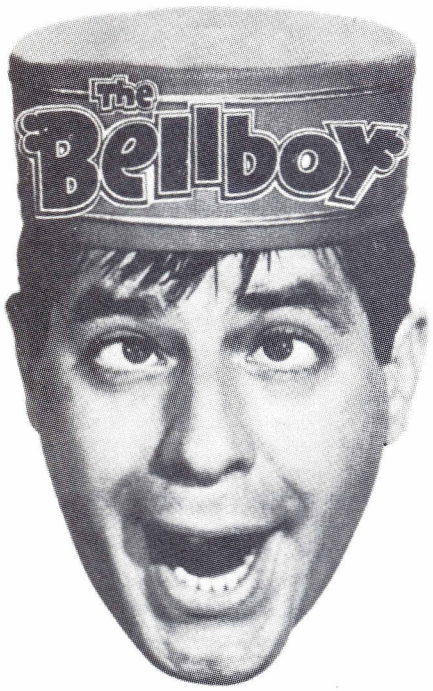
Violencia. Otro vuelco extraño de la existencia humana es que la comedia se origina en la violencia, que a su vez es hermana de la tragedia. La caída del edificio en Harpo es un acto violento; el personaje que cae dentro de la excavación es pura violencia. Para el público medio, la violencia de la pantalla está representada por la escena de un vientre destripado con un cuchillo de dieciocho centímetros o el estallido de una ráfaga de ametralladora. No parecen advertir la violencia de la comedia ni se detienen a analizar la tremenda carga que encierra.
Probablemente, la forma cómica más violenta sean los dibujos animados. ¡Véanlos en televisión! *El correcaminos* es peor que *Bonnie & Clyde*. Si sus hijos quieren estar en buenas relaciones con el niño del vecino, hágalos que vean *El correcaminos*.

Virtuosismo. Imagino que cada director sueña con filmar una toma de 360 grados, ese travelling emocionante de la cámara a todo lo ancho del escenario. Los fanáticos del cine declaran, como récord, que en toda la historia de la cinematografía ha habido siete u ocho directores que lo han utilizado. Yo hice una, aunque nadie la vio, salvo mi montajista, porque la arrojé al cesto.
Era una toma hermosa. Nadie podía saber quién aparecía en ella, o de qué se trataba el diálogo, pero era una toma fantástica. Hasta que no la vi en la pantalla, me creí uno de los más grandes directores de Norteamérica. Luego me di cuenta de que no encajaba en el film. Rehice la toma de la manera apropiada en hora y media. Eso me liquidó. Mi ego se había escapado y no había una razón justificable para la toma de 360 grados, salvo mi complacencia. ■

Fuentes:
Jerry Lewis, *El oficio de cineasta*, Barral Editores, Barcelona, 1972. (Recopilación de las clases de JL como profesor en la Universidad de California.)
Robert Benayoun, *Bonjour monsieur Lewis*, Eric Losfeld, París, 1972.

Selección de textos: Flavia de la Fuente y Santiago García

Filmografía comentada



El botones (*The Bellboy*), 1960, con Jerry Lewis y Alex Gerry.
Un productor de cine nos avisa que estamos a punto de ver una película sin historia, sin conflicto, solo el diario visual de un chiflado. Luego estalla en risas y grita "¡Proyéctenla, proyéctenla!". Así de simple es la manera en que Jerry Lewis anuncia que su ópera prima va a ser una de las más libres que jamás se hayan hecho. Porque si de alguna manera es experimental, por otro lado es totalmente clásica. Utiliza gags totalmente surrealistas, juega con el tiempo y el espacio, usa el plano general con maestría, se burla de las convenciones absurdas y al mismo tiempo aprovecha los elementos tradicionales de simpleza narrativa. Se trata de una película muda con gran cantidad de diálogos, un homenaje a los grandes cómicos destructores que ha tenido el cine: el gordo y el flaco y los Hermanos Marx. El protagonista del film se llama Stanley, como Laurel, a quien también vemos pasearse por el hotel, encarnado por Bill Richmond, coguionista de gran parte de la filmografía de Lewis. Pero además Jerry tiene los gestos de furia de Harpo y la velocidad de todos los Hermanos Marx juntos. Jerry arruina la luna de miel de una pareja de recién casados, la silueta de una bella joven que acaba de terminar una dieta, una escultura de una exposición, la cara tostada de un conductor de TV. Jerry destruye los valores de la sociedad en que vive y se declara en rebelión, no puede encajar dentro de ese esquema, solo unos mafiosos lo dejan sentarse en su mesa, tal vez por ser igualmente inadaptados. Pero cuando Jerry está solo construye cosas y realiza sueños. Puede dirigir una orquesta, comer una manzana invisible, pilotear un avión o convertir la noche en día con su pequeña cámara de fotos. Porque *El botones* es el comienzo de su carrera como director, contra la idea de que es solo una estrella. En la película Jerry Lewis hace de "él mismo", una estrella cómica sepultada por una corte que lo acompaña a todos lados, lo ahoga permanentemente y se ríe de cualquier cosa que él diga, aun cuando hable de la muerte de alguien. Esta figura aplastada por su entorno es la que habla, mientras que Stanley no pronuncia palabra hasta el final. Alguien dice sobre Stanley: "El ama su trabajo". Así es, el Jerry director, representado por el botones, es el sueño de Lewis de alcanzar una obra como verdadero autor (Jerry no solo actúa y dirige, también produce y escribe el film) a través de un compromiso completo con ella.
A los mencionados homenajes habría que sumarle la presencia de actores claramente provenientes del vodevil y hasta Milton Berle, en una aparición breve que sirve para completar la idea de que en lugar de homenajes se trata de una declaración en favor de los verdaderos humoristas, aquellos que la historia de la cultura relega constantemente, como si hacer reír no fuera la manera más efectiva de transmitir algo. A esa idea en favor de la comedia responderá siempre Lewis, que al final del film habla por primera vez, diciendo que él tiene una voz como la de cualquier otro hombre. "¿Y por qué no te oí hablar antes?", le pregunta el gerente del hotel. "Es que nadie me había preguntado nada", responde Stanley. Jerry Lewis empezó a hablar con este film y las cosas que ha dicho desde ese momento han sido siempre dignas de ser escuchadas. Con *El botones* nace un director que soñaba cambiar el mundo y, en lo que a mi mundo respecta, lo hizo. ■

Santiago García

El terror de las chicas (*The Ladies' Man*), 1961, con Jerry Lewis, Kathleen Freeman y Helen Traubel.
Ver *El terror de las chicas* obliga a rendirse ante la evidencia de la genialidad de Lewis, entendiendo por esta palabra abusada un nivel de libertad y creatividad inaccesible para la gran mayoría de sus colegas. Supongamos que esta película se exhibiera durante un mes en los cines de todo el mundo y se obligara a los espectadores (y a los directores) a verla so pena de no poder entrar nunca más al cine. Es posible que después de esta experiencia (un poco totalitaria, hay que reconocerlo) la concepción universal de lo que es el cine evolucionaría de manera favorable. Lo interesante es que algunos se reirían y otros no (no hay nada tan subjetivo como la idea de lo que es cómico) pero la importancia del film está en otra parte: es insuperable en su modernidad. No hay un plano, una reacción de los personajes, un gag que sean previsibles. Todo puede suceder detrás y delante de la cámara. Pero las acciones son tan fluidas como los sueños porque los sueños no tienen estructura dramática, esa cárcel en la que el cine está cada vez más preso. Pero tienen, en cambio, la cuota de emociones primarias con la que la película está siempre conectada. Estamos espiando el soñar de Jerry con sus pequeñas alegrías y sus profundos terrores. Jerry no es un cómico como los demás a pesar de que domina tanto los gags orales como los corporales y los visuales. Más aun, el personaje de Jerry no tiene yo en el sentido de una "personalidad" sino un núcleo de emociones primitivas: es el yo de los sueños, infinitamente variado pero al fin coherente. Por eso puede ser infantil o adulto, dulce y violento, paranoico y generoso y hasta multiplicarse haciendo de su madre o dividiendo su cuerpo en réplicas que lo persiguen. *El terror de las chicas* se puede ver interminablemente sin dejar de asombrarse por la imaginación continua, la brillantez de la puesta en escena, la mezcla de banalidad cotidiana e irrealidad, la ferocidad con la que los usos sociales quedan expuestos. Esta pesadilla de inadecuación sexual, esta cabalgata por el mundo del cholulismo, este grito de auxilio desesperado tienen lugar en el decorado más extraordinario que se haya construido, esa casa de muñecas de geometría indescriptible y de paredes optativas. Lewis es Godard en primera persona. ■

Quintín

De golpe en golpe (*The Errand Boy*), 1961, con Jerry Lewis, Howard McNear, Sig Ruman y Fritz Feld.
Esta es la demostración de que una película con todas las características que se le atribuyen al cine moderno puede ir de la mano de un humor infantil, lo que no quiere decir tonto.
La autorreferencia es constante y aparece desde el principio: en los estudios de la "Paramutual" (apenas un disfraz de la Paramount) un cartel gigantesco saluda al astro Jerry Lewis. El encargado de pegar los afiches es Jerry Lewis, el actor, metido en su personaje de torpe servicial. La excusa argumental pone a este diligente muchacho a recorrer todas las instancias de la producción de películas en un estudio de Hollywood. No

queda sector sin sufrir un descalabro. En un determinado momento debe llevar un guión a la sala donde decenas de secretarias tipean diferentes guiones (es la época anterior a las fotocopiadoras y computadoras). El resultado —un caos de papeles fenomenal— es no solo un gag muy divertido, sino un acto casi subversivo, parecido al de los hermanos Marx en la aduana en *Polizones y polizontes*. Jerry, recientemente ascendido a director, parece decir: "Este soy yo y vengo acá a hacer un desastre".
Otra característica "moderna" de *De golpe en golpe* es su desprecio por la fluidez narrativa, marca señera del cine clásico. Lewis cuenta —o no cuenta— fragmentariamente, por medio de gags no vinculados entre sí más que por su protagonismo. A tanto llega su desinterés que la película presenta algunos groseros errores de continuidad (por ejemplo, Lewis aparece en una toma con los brazos cruzados y en la siguiente toma, desde otra posición, los brazos están alzados). En un director tan cuidadoso, esto es llamativo.
Dos momentos inolvidables: el cameo de los protagonistas de *Bonanza* y una escena donde el joven mensajero entra a la oficina vacía donde se reúnen los directivos de la Paramutual (un hato de verdaderos tarados) y simula dar órdenes a súbditos invisibles mientras suena una orquesta acompañando sus gestos. ■

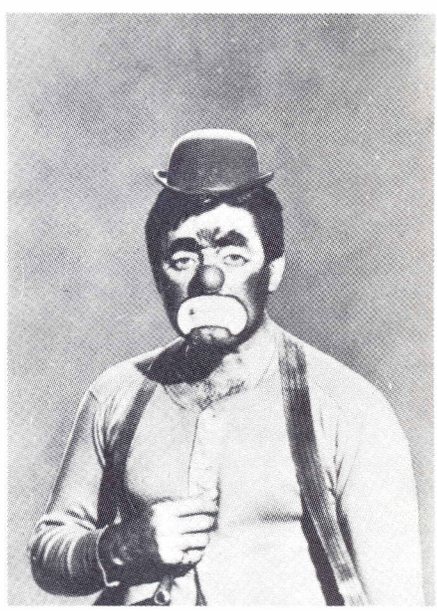
Gustavo Noriega

El profesor chiflado (*The Nutty Professor*), 1963, con Jerry Lewis, Stella Stevens, Del Moore y Kathleen Freeman.
El profesor chiflado es una adaptación libre de *Dr. Jekyll and Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson. Julius Kelp es un profesor de química feo, con dientes feos, con voz fea y anteojos feos. Para colmo es también distraído, torpe, bueno, sensible y tímido. Como ya podrán imaginar nadie respeta a Julius Kelp, ni en la escuela ni en ningún lugar del mundo. Su vida es una sucesión de humillaciones. Y, como si todo esto fuera poco, está perdidamente enamorado de la chica linda de la división (Stella). Julius sabe que siendo él mismo no va a conseguir nada bueno en la vida, así que apela a sus brillantes conocimientos de química para transformarse en Buddy Love, el hombre más repulsivo del mundo, un compendio de bajos instintos. Buddy Love es grosero, pedante, seguro de sí mismo, desconsiderado con los demás. Es el hombre que, según Lewis, tiene éxito en la perversa sociedad americana. Y sí, Buddy Love tiene éxito. Seduce a todo el mundo, incluyendo a la bella Stella. La película tiene un doble final: en el primero Stella elige amar a su profesor tal como es. Pero esto no es todo, amigos; en el segundo, se ve a Stella y al profesor yéndose abrazados y felices de la clase, pero la pícara alumna lleva la poción química oculta en sus bolsillos traseros. Final verdadero. Tan negro que uno se queda petrificado. Stella quiere a Buddy Love.
¿Quién es Buddy Love? Algunos dicen que es Dean Martin. El mismo Jerry se hace esta pregunta en la película y para la explicación recurre al psicoanálisis. En un flashback desopilante encontramos a la familia de Julius Kelp bebé. El padre es un hombre sometidísimo a su mujer (una Buddy Love matrona) y se ve a Kelp Jr. en su corralito observando todo con suma atención y exclamando: "Pobre papito".
El único problema, como en casi todas las películas de Jerry, es que por momentos los gags son tan largos que dejan de ser graciosos y además estancan la narración. Pese a los baches, *El profesor chiflado* tiene momentos inolvidables y absurdos, como la entrevista con el director en el almohadón que se hunde; el reloj pulsera que al abrirlo dice la fecha de graduación de Kelp y al mismo tiempo suena una orquesta; la escena del gimnasio en donde se le alargan los brazos hasta el piso; su compañera y mascota Jennifer, un pájaro parlanchín que es totalmente delirante.
En fin, la locura y la libertad absoluta son las características principales de la obra de Jerry Lewis. Este estilo único solo funciona a la perfección en *El terror de las chicas*. Otras veces solo funciona bastante bien, como en la excelente —pese a todos los problemas que ya mencioné— *El profesor chiflado*. O directamente es un desastre, como en *Las joyas de la familia* (y eso que no me animé a ver *¿Dónde está el frente?*, que aun sus admiradores más fanáticos la reconocen como fallida). El cine de Jerry Lewis no es un hueso fácil de roer: provoca admiración, fastidia, desconcierta, asombra, aburre, enternece, hace reír, irrita, hace pensar. Sus películas, aun las peores, son una experiencia insólita. ■

Flavia de la Fuente

El ingenuo (*The Patsy*), 1964, con Jerry Lewis, Ina Balin, Keenan Wynn y Peter Lorre.
El ingenuo es la demostración más clara de que el talento de Lewis no es un malentendido basado en la popularidad de sus dos mejores películas, *El terror de las chicas* y *El profesor chiflado*. *El ingenuo* está a la altura de estos dos films y posee méritos suficientes para ser considerado una obra maestra.
Jerry interpreta a un botones elegido por un grupo de empresarios para reemplazar a una estrella que ha muerto en un accidente de avión. El film cuenta el proceso de aprendizaje de Jerry hasta convertirse en una verdadera estrella y tomar el control del negocio.
Pero para que Jerry confíe en estos empresarios (interpretados por actores tan poco confiables como Peter Lorre, John Carradine y Keenan Wynn) es necesario que uno de ellos sea una mujer. La historia de amor irá creciendo paralelamente a la de su formación como artista, y ambas desembocarán en un triunfo efímero, ya que el final del film es decididamente trágico. El personaje de Jerry muere, y aunque el realizador aparezca diciendo que todo es una película, ya ha quedado claro que *El ingenuo*, la historia de un joven inocente transformado en estrella, termina con la muerte. ¿La muerte de la estrella es lo que permite que el realizador salga a decirnos que todo es una película? La verdad es que la forma en que Jerry muestra el mundo del espectáculo está a la altura de su mayor ferocidad. Pero no por eso la película cae en un discurso obvio, Jerry está hablando de aquello que ama y no necesita ponerse en un pedestal para hacerlo. Jerry repasa su carrera como cantante, cómico de vodevil y sus shows televisivos. Parte importante de la carrera artística de Lewis y paralela a su obra cinematográfica. Esta película posee, como es habitual, un impecable manejo del color y la fotografía y la puesta es de las más asfixiantes que el director ha realizado. *El ingenuo* tiene, además, algunos de los mejores gags del cine de Jerry Lewis. El trágico final es anticipado en el comienzo del film, cuando Jerry es arrojado por una ventana pero rebota en el trampolín de una pileta y se salva milagrosamente. Comedia oscura pero terriblemente divertida, marca habitual en el cine de Jerry Lewis. ■

Santiago García



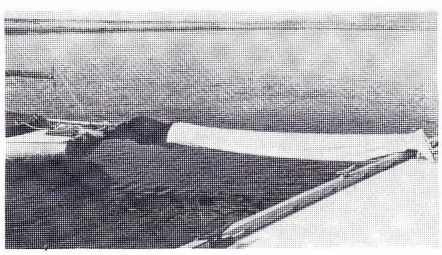
Las joyas de la familia (*The Family Jewels*), 1965, con Jerry Lewis, Donna Butterworth y Sebastian Cabot.
Dentro de la filmografía de Lewis, *Las joyas de la familia* es una película prescindible. El

genio se multiplica en cinco personajes, además de interpretar al chofer de la niña protagonista, para contar una historia perezosa y casi sin interés. Lewis confunde el cambio de ropa y la caracterización de un nuevo personaje como si estuviera en una fiesta de cumpleaños o en un show televisivo. Su capacidad como actor está fuera de cuestión —como siempre— pero lo que molesta en *Las joyas de la familia* es la gratuidad y la nula necesidad de encarnar todos los roles principales de la película. Es que el film está en función de eso: Jerry Lewis como creador absoluto y como individuo que acapara la historia. Lamentablemente, en este caso, se nota mucho más su humor exterior y su costado payasesco, tema que ya parecía perdido de acuerdo con sus estupendas cinco películas anteriores. Además, Lewis vuelve a caer en el sentimentalismo que ya parecía agotado en algunos de sus films con Dean Martin y que jamás apareció en la primera parte de su carrera como realizador.
Película solo para fanáticos incondicionales como uno mismo, el gag surge a propósito del show de los disfraces. Por ejemplo, los personajes del aviador o el gángster sorprenden por la caracterización misma pero nunca por la gracia y la simpatía. Son personajes desagradables que están demasiado tiempo en cámara porque el gag dura más de lo que debería durar. Es que *Las joyas de la familia* recuerda al abundante vestuario y a las diferentes máscaras de Peter Sellers en las continuaciones de la serie de la Pantera Rosa.
Tal vez se trate de uno de los puntos más bajos de Lewis como director. O, acaso, solo sea un lacrimógeno baile de carnaval sin gracia, sostenible por la admiración que uno le tiene al genio. ■

Gustavo J. Castagna

Tres en un sofá (*Three on a Couch*), 1966, con Jerry Lewis, Janet Leigh y Mary Ann Mobley.
En Francia premian a Chris Pride (Jerry Lewis) por sus pinturas artísticas, y lo invitan a pasar una temporada en París. Chris sueña con poder llevar a su novia, pero ella, que trabaja como psiquiatra, no considera conveniente interrumpir el tratamiento de tres pacientes mujeres que presentan un cuadro común: todas fueron abandonadas por sus parejas y están enojadas con el sexo masculino. Con el fin de alejar a su novia de ellas, Chris se hace pasar por tres personajes fóbicos a las mujeres: un cowboy hacendado, un deportista y un biólogo especialista en insectos, que se proponen enamorar a las tres chicas para devolverles la confianza en los hombres y, una vez curadas, dejarlas y llevar a su novia a París.
El punto de partida es prometedor, pero *Tres en un sofá* no arranca ni siquiera después de la primera media hora que Jerry Lewis se toma para meternos en el juego.
Morosidades y bostezos aparte, algo muy interesante sucede con estos personajes desdoblados. En *El profesor chiflado* el tímido e inseguro profesor Kelp se transformaba, bajo el efecto de unos brebajes, en el arrogante y narcisista Buddy Love para seducir a la hermosa Stella Stevens. Aquí el juego se invierte: el personaje estable se parece bastante a Buddy Love pero para seducir a las tres chicas se transforma en personalidades más vulnerables e inseguras, como lo era el profesor Kelp. El cinismo de Buddy Love domina esta vez la función y se filtra a través de cada uno de los personajes que asume, aun cuando intentan ser queribles.
Tres en un sofá es una película epicéntrica donde todo gira alrededor de la figura de Jerry Lewis y nadie, salvo él, parece tener la posibilidad de desarrollar personajes con personalidades propias. Las situaciones se acomodan y se desacomodan sobre él mismo, y cuando se descubre la farsa, todas las chicas, en un final forzado, reaccionan de la misma manera: ninguna vuelve a sentirse abandonada y, con los roles invertidos, intentan calmar a la confundida psiquiatra explicándole que Chris hizo todo por ella. ¿Cuántas pociones mágicas de Buddy Love habrá tomado Jerry para hacer *Tres en un sofá*? ■

Sergio Eisen



El bocón (*The Big Mouth*), 1967, con Jerry Lewis, Harold Stone y Susan Bay.
Jerry Lewis es un problema; sus admiradores mantienen hacia él una incondicionalidad absoluta y a los que tenemos serias dificultades para compartir esos entusiasmos ilimitados se nos acusa de "incomprensión" de su obra. Sin embargo la reciente visión de esta película (y de *Tres en un sofa* y *¿Dónde está el frente?*) ratifican mi posición de que hay en su obra en general y en esta película en particular limitaciones que la hacen por lo menos discutible. Lo primero que debe señalarse en *El bocón* es el inútil estiramiento de secuencias y/o escenas, lo que sumado a la permanente reiteración de situaciones provoca una de las principales características negativas del cine de Lewis: la ausencia de ritmo cinematográfico. A esto debe sumarse la proliferación de gags de una vulgaridad rayana en la chabacanería —que para algunos estaría balanceada por un presunto control cerebral sobre la puesta en escena, que por mi parte no veo—, a lo que hay que agregar la inútil irrupción de un narrador, elemento que solo logra aumentar la frialdad del relato; personalmente creo que el resultado es apenas una vulgaridad "distanciada". Se ha señalado también en Lewis el tema del desdoblamiento en varios personajes como un intento de tipificar diversos aspectos de la vida norteamericana; tal como se ve en esta y otras películas este rasgo no parece exceder las ansias de divismo del director/actor. Es posible que la continua y excluyente exhibición por TV durante años de *El profesor chiflado* y *El terror de las chicas*, sin duda sus dos mejores películas, en las que da muestras de verdadero talento, haya provocado algunos equívocos alrededor de la obra de Jerry Lewis. Lo cierto es que —aun reconociendo que tengo casi olvidados algunos títulos de su primera etapa— *El bocón*, que además me parece muy aburrida, es un buen muestrario de las insuficiencias de su cine. ■

Jorge García

Otra vez (*One More Time*), 1970, con Peter Lawford, Sammy Davis Jr. y Esther Anderson.
Otra vez tiene algunas particularidades que lo separan de toda la filmografía de Jerry Lewis. En primer lugar se trata de una secuela del film *Salt & Pepper*, dirigido por Richard Donner en 1969. Además se trata del único film de Lewis no protagonizado por él, aunque se supone que hace algún cameo que no pude encontrar. Los protagonistas del film son Sammy Davis Jr. (Salt) y Peter Lawford (Pepper). Aunque a primera vista el control de Lewis sobre el film parece difícil, es interesante cómo el realizador utiliza la historia para repasar una época de su propia carrera. *Otra vez* se convierte entonces en una nueva película de Dean Martin y Jerry Lewis en la que Jerry es reemplazado por Sammy y Dean Martin por Peter Lawford. Visto desde ese punto de vista el film resulta mucho más emocionante y atractivo de lo que la historia en sí misma cuenta. La película toda parece una declaración de amor a su viejo compañero y tanto las actuaciones como las personalidades se adaptan todo lo posible a las características del dúo.
Además el personaje de Lawford se hace pasar por su hermano muerto, por lo que Jerry también puede jugar con la doble personalidad.
La estética del film no llega a ser como en el resto de la filmografía de Lewis pero esta secuela difiere considerablemente de su predecesora y posee además algunos gags memorables. Por ejemplo: cuando el viejo sirviente tarda tanto en llegar a servir la mesa que los protagonistas envejecen esperando; o Sammy entrando a una habitación aterradora con la música de *2001* y los gestos a lo Jerry Lewis. Pero la verdadera joya es cuando él encuentra un pasadizo secreto en el que aparece un laboratorio donde están Victor Frankenstein (Peter Cushing) y el conde Drácula (Christopher Lee), en una parodia que no solo cita a la Hammer sino a *El castillo maldito* (*Scared Stiff*, 1953), film con Martin y Lewis que tenía el mismo gag pero con dos esqueletos con la cabeza de Bob Hope y Bing

Crosby. Con esa simple escena Lewis parece estar citando a todas las grandes parejas de la historia del cine. ■

Santiago García

¿Dónde está el frente? (*Which Way to the Front?*), 1970, con Jerry Lewis, John Wood y Jan Murray.

Lo primero que sabemos en el film es que se nos va a contar la historia del hombre más rico del mundo. A partir de acá ya se puede separar la historia en dos lecturas.

Empecemos por la lectura política del film. El hombre más rico del mundo es norteamericano y aunque la acción se supone que transcurre en la Segunda Guerra Mundial, el ambiguo anacronismo en la ambientación nos remite al 1970 en que fue hecho el film. Esa era la época de la guerra de Vietnam y el hombre más poderoso del mundo declara no tener nada nuevo para hacer, está aburrido y cansado. El ejército lo llama pero luego lo rechaza, no puede pelear y decide entonces hacer una guerra privada que su poder económico le permite solventar con toda tranquilidad. Para ganar la guerra debe reemplazar a un mariscal de campo. Un americano que para ganar la guerra debe transformarse en un nazi. Se trata claramente de una película ambigua e inteligente que no está considerada como uno de los films de protesta contra la guerra. La escena en que condecora a los héroes nazis es toda una opinión sobre el ejército. Los militares de ambos bandos son mostrados como gorilas en la base y viejos desquiciados en las cúpulas. El encuentro en el búnker con Hitler es de una demencia memorable.

La otra lectura (las dos conviven) es la de la estrella que lo tiene todo y ya no le queda nada por tener, nada existe que no pueda comprar. Su mal humor y su tristeza están en otros films de Lewis y fueron captados a la perfección por Martin Scorsese en *El rey de la comedia*.

Jerry Lewis ha vuelto a recorrer todo el camino, como lo había hecho alguna vez en su tarea de actor, ahora se ha agotado de ser director y no tiene más sueños por delante. Algo de eso se ve en una puesta rápida, cortadísima y llena de gags sin continuidad pero tampoco fuera de la historia, lo que no demuestra falta de talento sino exceso de ideas y una búsqueda constante por crear un lenguaje propio cada día más libre. ■

Santiago García

***The Day the Clown Cried*, 1971.**

Jerry Lewis escribió, dirigió y protagonizó en 1971 *The Day the Clown Cried*, película que permanece inédita. Allí contaba la historia de un payaso que utilizaban los nazis para conducir a los niños judíos a las cámaras de gas. ■

Brian Case, *Time Out*, 20/27 de septiembre de 1995

Trabajando duro (*Hardly Working*), 1981, con Jerry Lewis, Susan Oliver y Roger C. Carmel.

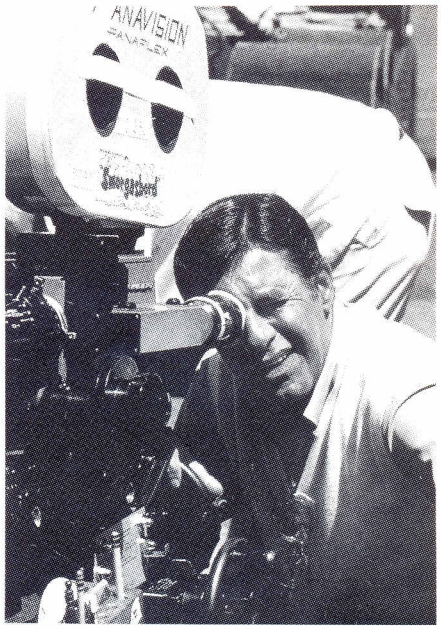
Tras una década de silencio, vuelve Jerry como protagonista, realizador y coguionista. En una palabra: *vuelve Jerry*. Y vuelve con una película que en Argentina se estrenó con varios minutos de menos y traducida al revés (*Hardly Working* no quiere decir "trabajando duro", sino "trabajando a duras penas") y que retoma el discurso autobiográfico de sus mejores películas. El comienzo no deja dudas de que Jerry volvió para hablar de Lewis: su personaje es un triste payaso que se queda sin trabajo (como él mismo, diez años antes) cuando el circo en el que trabaja se ve obligado a cerrar porque los números "no dan". En otras palabras, Jerry no vino para hablar solo de sí mismo, sino también de la caída del sistema que le daba sustento, el Hollywood clásico. En una tristísima escena se saca el maquillaje, por última vez, ante el espejo de su camarín, y una lágrima rueda. Lo que viene después son sus intentos por "reinsertarse" en la "sociedad adulta". Quiere, pero no le sale: se emplea en una estación de servicio, en una tienda, en un restaurant chino (donde se convierte, literalmente, en chino), en el correo... y es sistemáticamente despedido, porque el niño aflora y hace destrozos. Hasta que conoce a una chica (acá reaparece el peor Jerry, el sensiblero) y se encamina hacia una vida adulta, en forma aparentemente definitiva. Falsa alarma, por suerte: dos años más tarde, en *Más loco que un plumero* (el título americano, *Cracking Up*, es mucho más significativo y es traducible por "quebrándose") se pasará media película tratando de suicidarse. Como curiosidad, no puede dejar de mencionarse la sombra de cámara más visible y duradera de la historia del cine, cuando, en un largo plano general, vemos, sobre el pavimento, la sombra, ya no de la cámara, sino de la grúa completa, con el enorme brazo, la caseta y el camarógrafo trepado a ella. Teniendo en cuenta la obsesión lewisiana por exhibir el decorado (recordar *El terror de las chicas*, caso límite) podría tratarse de un "error" deliberado. De no ser así, es de todos modos una desprolijidad perfecta, ya que personaje y autor aparecerían fusionados en una misma y radical imperfección. ■

Horacio Bernades

Más loco que un plumero (*Cracking Up/Smorgasbord*), 1983, con Jerry Lewis, Herb Edelman y Zane Buzby.

Más loco que un plumero es un film muy difícil de explicar. No se sabe si es una película cómica, una pesadilla interminable, el drama de un personaje por dejar el cigarrillo, una crítica al psicoanálisis o un homenaje al anarquismo surrealista. O todo al mismo tiempo.

Jerry Lewis deja una última película monumental. Desde el comienzo, con los intentos de suicidio del protagonista y la larga escena del consultorio (una lección de tiempo cinematográfico), pasando por la estructura



caótica del film, hasta llegar al final, cuando vemos al personaje supuestamente salvado por el psicoanálisis, Lewis se despide con una obra maestra y siniestra. Siniestra por el tono trágico del personaje al que siempre le va mal y que nunca puede entender la rebelión de los objetos y las agresiones que recibe de otros personajes. En este sentido, Lewis jamás estuvo tan lúcido. Su mirada sorprendida en la galería de arte frente a los cuadros que toman vida y su afán por mantenerse en pie o sentarse en el resbaladizo consultorio del psicoanalista, donde por lo menos se cae veinte veces, son algunos de los terribles momentos que vive el personaje. Además, las seis apariciones de otro personaje que le pega una trompada cada vez que intenta fumar muestran que *Más loco que un plumero* es una película ordenada dentro del caos. Todo lo que sucede en el film está justificado aun dentro de su estructura de sketches y de los fragmentos dispersos que tanto complacen a Lewis.

Film casi autobiográfico —los problemas con el cigarrillo y las depresiones y las distintas maneras de suicidarse están hablando del mismo Jerry Lewis—, el rostro sombrío y malhumorado del personaje tiene relación con el de Jerry Langford en *El rey de la comedia*. En una maravillosa escena, el conflictuado personaje llega a un restaurant y pide el menú. Una chica no deja de interrogarlo y no para de recitar las distintas posibilidades de cada plato. Pasa el tiempo y vemos a Lewis con la barba crecida mientras la mesera sigue el discurso. Lewis se va del lugar, pide el auto al empleado del estacionamiento, que es la misma chica con barba, quien ahora vuelve a recitar distintos modelos y marcas de autos. Lewis mira a cámara, no aguanta más y la estrangula. Jerry Lewis nos dice que ya no está para chistes fáciles y que ya soporta las bromas pesadas de otros. ■

Gustavo J. Castagna

	GJC	SG	FF	JG
El botones	9	10	8	
El terror de las chicas	10	10	10	9
De golpe en golpe	9	9	8	
El profesor chiflado	10	10	9	9
El ingenuo	10	10	9	
Las joyas de la familia	6	9	5	4
Tres en un sofá	8	8	7	5
El bocón	7	8	6	4
Otra vez	6	7		3
¿Dónde está el frente?	6	9		4
Trabajando duro	9	10		
Más loco que un plumero	10	10	9	

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Martínez Suárez en la postal

Amigos amantes:
Debo al lector Andrés Limazzi (y a su carta del número 44) el curioso detonante que inspira estas apuradas líneas. En verdad, mecánicamente he postulado a Limazzi como representante de una serie de críticos agresivos con la revista, cuyos argumentos he leído en diversos momentos: Limazzi consigue ser el más irritante e irresponsable en sus acusaciones, y el más torpe en su expresión.
Comenzaré por contarles un rasgo personal (que seguramente a Limazzi le importa el valor exacto de un pomo): me encanta discutir y llevar la contra. Es una cuestión deportiva, casi. Atento a ello, debo decirles que discutiría y negaría, desde los más insolentes e ignaros caprichos, un considerable porcentaje de vuestros escritos (digamos un 88,6 %). Este es el primer punto, y queda claro.
A partir de ahora, sin embargo, practicaré una humilde defensa y un afectuoso apoyo al trabajo del equipo de *El Amante*.
Recordemos las acusaciones del lector Limazzi: a) los redactores (en este caso Jorge García) roban material; b) los redactores (se habla de Guillermo Pintos y Santiago García) son mediocres, intrascendentes y desubicados para el humor; c) los redactores hartan con la información de sus "gustos personales" (?). Aquí (en el punto c) solo se hace referencia a los idilios que sostiene (de forma bígama y unilateral) Santiago García con Jodie Foster y Sigourney Weaver, aunque son conocidas, por los atentos seguidores de la publicacion, las condenas que oportunamente recibieran Gustavo Noriega (por su nota y amor a Jennifer Connelly) y Quintín (por aquella intrincada descripción sobre una tortuga en su vida).
Vayamos por orden: se dice (Limazzi dice) que el escriba Jorge García comete plagio y estafa a los que leemos, que de buena y cándida fe suponemos que todo lo que dice nace de él y solo de él. La acusación —seria— presenta al cuerpo del delito en las breves sinopsis argumentales que García reseña en su sección, sinopsis que, no obstante, siempre permanecieron ajenas a la posición crítica de García, y que Limazzi (parece ridículamente orgulloso del descubrimiento) asegura son copiadas de las guías *Maltin*. Es decir, la seriedad de la acusacion (único motivo de su misiva, además) parece apoyarse en una ingenuidad tan absurda como desmedido es el fundamento de la carta: ¿tan agraviado se sintió este lector como para justificar tal mensaje, cortante y rencoroso? ¿Cómo imagina que se ejerce —y se aprende— una tarea periodística? ¿Presentará ante la sinopsis de un film las mismas exigencias morales que ante una obra de teatro o una novela? En tal caso (atendible, por qué no), podríamos avisarle a Limazzi que sus argumentos y su escritura permanecen en un nivel de indigencia deplorable: no jugaremos a discutir con él en términos tan chillones y maleducados.
Con Santiago García y Guillermo Pintos me encantaría sentarme en una mesa de café (con tres cervezas en la mesa) y discutirles todo lo que han escrito, lo que escriben y lo que escribirán. También me gustaría decirles cómo disfruto de sus notas, cómo me divierto, cómo aprendo, cómo me informo. Pero jamás se me ocurriría (no sé ni karate ni kung-fu y sería yo solo contra ellos dos) llamarlos "mediocres" o "intrascendentes", como lo hizo Limazzi en su epístola. ¿Qué clase de maldad idiota y vacua es esa? Lo dicho: camarada Limazzi, no se exime. Siga practicando. La próxima vez, evite las groserías cobardes e intente la cordialidad y la inteligencia en sus ataques. Mientras tanto, a los lectores de *El Amante*, en realidad, observaciones tan infelices como las suyas nos importan mucho menos que un pomo.
Por último, la "acusación" que más fatiga (y fastidia) mi lectura: el exceso de comentarios (o bromas, o crónicas) "personales" de los críticos. Otra vez los interrogantes: ¿qué clase de crítica (o de prosa) pretende el lector que se enfurece con esa postura? ¿Que los artículos sean "impersonales"? ¿Que revelen verdades absolutas, inhumanas, celestiales? ¿Que no manchen con su humanidad y sus historias personales las virginales y refinadas críticas que las películas se merecen? ¿Que sean ejemplos de intelectualidad pura, erudición, coherencia, lógica y desapasionamiento? ¿Que sean solemnes y aburridos? (adjuntar a las respuestas la elección de las armas).
Desde luego, estoy (con enardecido entusiasmo) en contra de todo eso. Lo más valioso, lo que más me interesa (y me sedujo en su momento) de la revista son las personas que la hacen, sus vidas, su evolución en el pensamiento del cine, sus visiones originales e irrepetibles. Me interesa muchísimo saber de quién están enamorados los redactores, qué tipo de humoradas practican entre ellos, a qué hora se levantan, qué piensan de la vida viajando en colectivo o qué mascotas tienen. Me interesa tanto como saber qué películas les gustan y por qué les gustan.
Finalmente, mi humilde aliento es este: el nivel de inteligencia, de humor y de trabajo de la revista es tan parejo como excelente y colorido. No considero ni justa ni ubicada la impugnación irrespetuosa, desde una carta, del valor intelectual del personal de una revista como *El Amante*. Igualmente con ese par de cartas que menoscabaron a un crítico para compararlo con otro. Feo feo. Bad taste.
Sin embargo, es el momento apropiado para hacerle un injusto lugar a mi propia torpeza. Debo decirlo: la cabecita más brillante de todo el elenco se apoya sobre los hombros (seguramente perfectos) de Silvia Schwarzböck. ¿Qué ocurre con tus artículos, Schwarzböck, que siendo tan filosopsicologísticos (o psicolofilosofísticos), rebuscados y arrogantes me seducen tanto? ¿Qué pasa que no escribís más seguido, entre las columnas titulares? Tu informe sobre el dark es estupendo (24 amonestaciones y 160 años de prisión para el indiferente lector Rubén M. Alderete). Sé que a ningún lector le importaría, pero (debo decirlo) estoy enamorado de SS.
Algo más sobre el amor, ya que estamos. O sobre *Antes del amanecer* y *Los puentes de Madison*, que es lo mismo. Son sin dudas las dos mejores películas que vi en el año. *Antes del amanecer* alcanza un formalismo tan extraordinario como la inteligencia de sus palabras: se tejen los retratos jóvenes (retratos humanos) más creíbles (y queribles) que haya visto en años.
Pero bueno, Linklater es joven y puede sorprendernos aun más. El caso serio es míster Eastwood. Digamos algo sobre él, algo contundente y pendenciero: este implacable cowboy es el mejor director norteamericano vivo. *Los imperdonables* y *Los puentes de Madison* son, decididamente, dos obras maestras de fin de siglo. Los "puntos flojos" (según Flavia en sus comentarios) de *Los puentes* no son tales: resultan los leves rasgos asimétricos (exactos, serenos, espontáneos) que la narración necesariamente debe tener (como la mujer que se ama) para poder (y aprender a) adorarla y fundirse con ella. Toda la secuencia final de la lluvia es de una maestría absoluta: la descripción melodramática de Francesca y su infinita asfixia de amor y de vida, atrapada en la camioneta (la rutina decadente, la camioneta de todos los fucking días), sin poder escapar en el semáforo (un instante salvador) junto al efímero, difuso fotógrafo, toda esta secuencia, decía, es excelsa. Me emocionó, verdaderamente.
(Y otra cosa: Meryl Streep es una actriz que desde siempre aborrecí, pareciéndome el símbolo antierótico número uno del cine ¿Y entonces? Entonces CE consigue que me enamore completamente de ella, locamente y para siempre. ¿Cómo hizo, maestro? Aunque no quiero, no debo, ser injusto: en realidad me he reconciliado con el arte extremo y completo que esa mujer encarnó esta vez. Una gran vez.)
Estas fueron mis impresiones personales. Seguramente resumiré en ellas (para alguien, para muchos) un valor ambiguo y enigmático (insignificante, claro), ese que significa "menos que un pomo". Entonces

seremos varios; creo que podremos formar un club o algo así. That's all folks. ¡Un abrazo!

Gustavo Sánchez
San Miguel de Tucumán

PD: ¿Qué pasa que no llegan los libros de *EA* a los kioscos del interior del país? El Norte también existe...
PD 2: Ah, me parece genial calificar las películas del 1 al 10. Y me tienen cansados los opositores al respecto: tienen todos un 1 (uno).

Amigos:
A veces hago el inútil esfuerzo por enganchar la poco menos que imposible frecuencia de La Tribu, y como el horario en el que van me impone tratar de dar con el programa en la calle, el barrio, que conspira contra la óptima sintonización, en ocasiones es testigo de verdaderas cabriolas realizadas por el que suscribe para poder escuchar algo. Parece verso pero es así: contorsión tras contorsión, la que me deja más incómodo es la que mantiene la radio decentemente sintonizada. El otro día —y ya en una instancia superior del sacrificio, como es la de tratar de escucharlos en el colectivo— en eso de acertar la moneda en la boletera, y tratando de no perder el hilo de lo que se decía, todo en medio de una contorsión que prometía por lo menos lumbalgia, lo escucho a Quintín decir que *El toro salvaje* es una película medieval. Pensé que bastaba escucharlo, aunque fuera una frase, y después de no verlo hace más o menos un año, para saber que sigue siendo el mismo y lo mismo. E inmediatamente lo vi, lo imaginé, alto aun sentado, y con Flavia a su lado mirándolo con el mayor amor con que se puede mirar a un loco. Pero cuando estaba por explicar su teoría, y a medida que avanzaba el bondi, la extraña sintonía mechó otra radio y todo fue mezcla. Pensé, no con muchas luces, que entraba en un distrito del día en el que la tristeza terciaría fuerte: iba para mi ex barrio, Lugano, a la casa de mi ex esposa y me quedaba con la imagen de un estudio de radio poblado por amigos a los que querría ver más seguido casi como antídoto a cuenta de un día que intuía duro. Entonces y mientras una radio de Lugano entreveraba una música fatal en las palabras de Quintín, pensé en escribir una carta que celebrara los cuatro años de la revista y, de paso, achicase un poco la lejanía. Perpetré, en mi pobre libreta, cuatro renglones enchastrados de melancolía y, les juro, peor escritos que lo que leyeron hasta ahora: la tristeza es, amigos, peor enemiga de la hoja en blanco que la mala literatura. Así que la hojita no tardó nada en rumbear, hecha un prolijo bollo, para la calle. Y volví a escribir. Pero no pude continuar: seguía con lo meloso y eso me molestaba. No daba pie con bola. Dejé la carta por unos días y esperé el muy improbable milagro de que se me ocurriese alguna idea buena. Por supuesto que eso no sucedió, y cuando ya estaba por desistir de la redacción de la carta, salió la revista. Fui, después de la tradicional primera hojeada, directamente al correo de lectores y encontré allí, en segundo término, una carta que era el mejor motivo para seguir inclinado frente al papel. Saben de qué hablo. La carta de marras difamaba a Jorge García, pero así como esa acusación fue oportuna y justicieramente respondida por ustedes, lo que seguía —aquello de "BASTA de Guillermo Pintos o del otro García" endilgándoles mediocridad e intrascendencia (a ellos y transitivamente a la revista)— quedaba sin contestación. Y para eso —aunque advierto que con poco talento— estoy aquí.
Entonces, y tal vez como última posibilidad de no escribir giladas (la carta que impulsa esta respuesta demuestra que las giladas en contra son patéticas pero, seamos justos, las que son a favor llevan el imperdonable sello de la estúpida obsecuencia), empiezo por decir que el crítico lector refutó, con no poca intolerancia, la idea que yo tengo de la revista, de sus redactores y del espíritu que, creo, empuja el proyecto desde hace cuatro años.
Me explico: yo no sé que *El Amante* sea otra cosa que la gente que la hace; y así como me imaginé a Quintín frente al micrófono, muchas notas (las más de ellas, las del tipo de las denostadas por la carta que me ocupa) me convocan a imaginar a sus autores, preocupados frente a la PC, a la máquina de escribir o al papel, con gestos que conozco, con obsesiones que muchas veces son las mías, esperando respirar y existir en lo que se escribe.
¿Motivos?, algunos: Rodrigo Tarruella (en la única vez que hablé con él en mi vida) dándome una breve lección sobre el cine de Favio; o el Sr. Castagna (¿qué es de tu vida, hijo futbolístico?) prestándome una película de su admiradísimo Jerry Lewis sin siquiera conocerme; o Quintín el día que fui a buscar dicho video, recibiéndome (y desde ese día para siempre) como a un viejo amigo; o Flavia, escribiendo así porque así es; o todos, demostrando que estas conductas y procederes son gestores de la creación de una revista lúcida que no tiene otro remedio que ser una revista de internas, de referencias personales (recordar al Noriega de "Feo, fuerte y formal" o, para traer algo más cercano e igualmente feliz, el "Loco por Margarita", de Ricagno). Sigo explicándome: yo creo, tal vez en pobre y equivocada idea, que las notas y los estilos que exasperan al disconforme lector son, precisamente, la marca en el orillo de *El Amante*; o mejor, el condimento añadido a una publicación que hace ya tiempo aprobó la primera materia: es una revista de cine y, dicho sea de paso (sospecho la complicidad del ofuscado en esta sentencia), la única seria —y no solo por su periodicidad— que hay por estos pagos. Luego, está hecha por gente que tiene la mala costumbre de tener una vida personal y hasta familiar dedicada al cine, y la feliz idea de reflejárnosla en cada letra que se publica (y desafío al reclamante a que busque, tal vez para evitar la probable suspicacia de que me acuse de estar afectado por un síndrome *Caras*, que algún artículo que, cargado con esos elementos que juzga sin sentido, no sea referido al cine).
¡¡¡SIGAN!!!, digo yo tal vez a riesgo de ser mesiánicamente parcial. Aunque, y para terminar, me importa poco. Tengo para mí que es un fanatismo tan justificado como el que tengo por la banda roja. ¡Ah!, un par de cosas más: a los lectores de verdad, que sigan disfrutando de la doble fiesta de cumpleaños, que, a decir verdad, guarda verdadera proporción (4 años festejando 100); a los cumpleañeros, hermanos ellos, felices 4 y 100 años; y para los pastenacas que comparan a una revista con un mamotreto y a un crítico con un comerciante, un elegante fundido a negro. El abrazo de siempre. ■

Marcelo Pavazza
(De Patricios, ex de Lugano)

Más premios que películas

por Ernesto Pérez

Una vez más el jurado oficial del 43º Festival de San Sebastián fue fiel a la tradición premiando con la Concha de Oro al film más olvidable de la reseña, el anglocanadiense *Margaret's Museum* de Mort Ramsen, una telenovela con connotacones sociales y una insoportable Helena Bonham-Carter en el rol del título.
Cabe convenir que fue el único error del jurado, en el que figuraba nuestro Héctor Olivera, ya que los demás premios, sin hilar fino, respetaron los vaticinios de los especialistas.
Diego Galán, que vuelve a dirigir individualmente la manifestación, reunió una selección interesante en la que no hubo los usuales "ladrillos" de otros años, si bien la chilena Valeria Sarmiento estuvo cerca de la definición con un homenaje a la obra maestra de Luis Buñuel *El.*
Como siempre San Sebastián debe competir en inferioridad de condiciones con festivales más importantes como Venecia, Montreal y Toronto y con el hecho de que es la última manifestación de serie A del año, por lo que debe conformarse con lo que queda de la producción mientras los films más interesantes se sientan a esperar a Berlín.
Así y todo, Galán consiguió dos films que no hubiesen desentonado en Venecia, como *Un paseo por las nubes* del mejicano Alfonso Arau y *Los puentes de Madison* de y con Clint Eastwood, y sobre todo logró convencer a Pedro Almodóvar de volver a un festival ofreciéndole el inmenso velódromo de Anoeta para el estreno mundial de su *La flor de mi secreto.*
San Sebastián es también la Zabaltegi (zona abierta), una sección informativa sobre lo mejor de otros festivales y de la reciente producción independiente (con especial atención a primeras y segundas obras que aspiraban al premio Euskal Media de 40 millones de pesetas), la estupenda retrospectiva (dedicada este año al genio poco conocido de la comedia de los tiempos de oro de Hollywood, Gregory La Cava) y un cofre lleno de auténticos tesoros: "El bazar de las sorpresas", con films malditos, raros, olvidados y hasta inéditos de cien años de cine español.
Pero vayamos por partes. Este año la sección oficial preveía 23 films, incluyendo ocho fuera de concurso, y se inauguró con *Un paseo por las nubes*, remake del clásico del preneorrealismo italiano *Cuatro pasos en las nubes* y debut en el cine de habla inglesa como director del realizador de *Como agua para chocolate*, Alfonso Arau.
La película es mejor que lo que dijo la crítica norteamericana y si bien no logrará cancelar el recuerdo del film italiano ni Keanu Reeves y Aitana Sánchez Gijón podrán jamás estar a la altura de Gino Cervi y Adriana Benetti, es un melodramón de un cierto buen gusto, entretenido y con un par de escenas recordables.
Con Reeves, ídolo de las mocosas a las que no les importan nada los rumores que tachan de homosexual al actor, Sánchez Gijón (que estaba en el jurado), Anthony Quinn y Giancarlo Giannini (respectivamente abuelo y padre de la protagonista en la ficción), San Sebastián ocupó las primeras planas de todos los diarios españoles logrando unir lo cortés con lo valiente y mezclando la actualidad rosa con la cinefilia.
Y si bien le falló a último momento Clint Eastwood, que mandó 30 segundos de video para compensar su ausencia, logró estar siempre en el candelero de la noticia y el chisme con Mel Gibson (que traía su *Corazón valiente* a cuestas), con Emma Thompson (con *Carrington* en Zabaltegi que conquistó a todos), con el zoológico Almodóvar y con Catherine Deneuve y Susan Sarandon (Concha de Oro por el centenario del cine y Donostia a la carrera respectivamente).
Lo mejor del festival, menos *Margaret's Museum*, está reflejado en la lista de premios. Victoria Abril se llevó con toda su justicia su segunda Concha de Plata a la mejor actriz (lo había ganado en 1987 por *El lute: camina o revienta* de Vicente Aranda) por su papel de una mujer desquiciada por el alcohol y la mala suerte que logra redimirse tras una serie de percances en *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, ópera prima del guionista Agustín Díaz Yáñez que también se llevó el premio especial del jurado.
El film es el excelente debut de un ex crítico literario que rinde homenaje a una generación perdida, la que sufrió cárcel, torturas y marginación durante el franquismo por sus ideas de izquierda (el personaje de la suegra de la protagonista, una sublime Pilar Bardem, está al parecer calcada de la figura de la madre, a quien está dedicada la película).
Abril es la esposa de un torero que tras una cornada queda reducido al estado vegetal. Al principio del film la vemos sobreviviendo en Méjico haciendo de prostituta para una banda de gangsters capitaneada por Federico Luppi. Testigo del asesinato de dos policías, escapa a España con una libreta en la que están anotadas las compañías que blanquean capitales para los bandidos y vuelve a la casa en la que su suegra se gana la vida como maestra y que para ella es una segunda madre. Perdedora nata, la protagonista logrará rehacerse una vida solo gracias al sacrificio de la anciana que abrirá el gas para quitarle el estorbo que ella y su hijo representan.
Bien escrito, bien dirigido, bien pensado, el film fue de lo mejor que presentó el festival.
Nicolas Cage ganó la Concha de Plata al mejor actor por su papel de guionista borracho que decide beber hasta la muerte, encontrando de paso el amor y la comprensión de una prostituta (Elisabeth Shue) en *Leaving Las Vegas* del inglés Mike Figgis, un film levemente amanerado y que esquiva solo de vez en cuando los lugares comunes de un argumento tantas veces llevado al cine.
Figgis le robó el premio al mejor director al candidato de la prensa, que era el negro Carl Franklin por *Devil in a Blue Dress*, un policial con Denzel Washington (válido contrincante de Cage) que reconstruye el clima de racismo cotidiano que se vivía en Los Angeles de 1948.
La mención especial del jurado fue para una curiosa película china: *Minjing Gushi* (*De patrulla*) de Ning Ying (una asistenta de Bertolucci en *El último emperador*), financiada con el premio de la Euskal Media de hace dos años a su ópera prima, *Zhao Le* (*Por diversión*). El film muestra con óptica minimalista la estupidez de un régimen que se la contagia hasta el último súbdito, como se ve cuando las ancianas de un barrio se ufanan de haber hecho respetar la ordenanza de planificación familiar haciendo abortar a las madres de un tercer hijo al sexto mes de embarazo. El film ganó también el premio de la FIPRESCI, que este año presentaba en San Sebastián una selección de sus galardonados de 1995 que incluía el documental del argentino Edgardo Cozarinsky sobre el fundador de la Cinemateca Francesa, Henri Langlois.
La mención fue compartida por los tres actores del film noruego *Kjaerlighetens kjotere* (*Cero grado Kelvin*) de Hans Petter Moland, un curioso estudio de las relaciones humanas en un microcosmos claustrofóbico, el de un refugio en el Artico en el que conviven tres cazadores de pieles.
Otro film olvidado por el jurado oficial fue *My Family* de Gregory Nava, que fue rescatado a último momento por el premio de la OCIC (Organización Católica Internacional de Cine), que descubrió la "expresión moderna de un lenguaje clásico" en el desarrollo de "un tema de valores humanos permanentes concretados en la

realización del individuo dentro del entorno tradicional de una familia establecida en una zona geográfica de difícil integración étnica", lo que quiere decir en puro castellano que Nava ha contado con lenguaje de telenovela una saga familiar de chicanos en el East Los Angeles en la que abundan los lugares comunes salpicados de realismo mágico y en la que Francis Ford Coppola creyó lo bastante como para producirla.

Pero el acontecimiento que marcará a San Sebastián es *La flor de mi secreto*, en el que Almodóvar retoma las pautas del melodrama de fuertes tintes de *Tacones lejanos* con la historia de una Corín Tellado moderna que sufre las penas del infierno cuando se da cuenta de que ha perdido el amor de su marido, un oficial que hace la guerra en la ex Yugoslavia para esquivar la que le espera en casa.

Marisa Paredes tiene el papel de su vida y le exprime hasta la última gota mientras Chus Lampreave y Rossy de Palma en madre media loca y hermana sufrida de la protagonista tienen a su cargo las pocas secuencias cómicas del film que marca un nuevo paso en la madurez del cineasta manchego, más cerca de Douglas Sirk y de R. W. Fassbinder que del humor irrespetuoso de la movida madrileña.

Quedan por citar el medio fracaso de *Total eclipse* de la polaca Agnieszka Holland, ex guionista de Andrzej Wajda y aplaudida directora de *Europa, Europa* y *Olivier, Olivier*, que afrontó el difícil tema del *amour fou* homosexual de los poetas malditos Arthur Rimbaud y Paul Verlaine (Leonardo Di Caprio y David Thewlis) sobre un guión de Christopher Hampton (*Dangerous Liaisons*), inspirado en su primera obra teatral, y el flojo *El palomo cojo* de Jaime de Armiñán, con un gran elenco encabezado por Carmen Maura, Francisco Rabal y María Barranco tratando de retratar a una familia andaluza con una vena de locura y homosexualidad.

Valeria Sarmiento, esposa de Raúl Ruiz, elige una óptica glacial para su melodrama *Elle*, inspirado en la misma novela de Mercedes Pinto que sirvió de base a Luis Buñuel para su mítico *El* y que solo tiene algún destello lejano del original, mientras el indio Jahnu Barua opta en *Es largo el camino hasta el mar* por el miserabilismo argumental, técnico y artístico para contar una historia de un barquero que ve desaparecer su única fuente de ganancia con la construcción de un puente.

Cerró la reseña oficial la exhibición fuera de concurso de *Le hussard sur le toit* de Jean-Paul Rappeneau, versión de la novela homónima de Jean Giono, que encandiló a muchos realizadores (desde Buñuel hasta Polanski) pero que nadie se atrevió a realizar hasta ahora por los gastos enormes que demandaba su versión cinematográfica. Efectivamente ha terminado por ser el film más caro de la historia del cine francés y todo para contar la fuga de un apuesto húsar italiano (el nuevo galán Olivier Martínez) por una Provenza apestada por el cólera en compañía de una joven aristócrata (Juliette Binoche) y un sinfín de correrías a caballo y peleas que nunca logran desembocar en el gran beso final.

La Zabaltegi se ha convertido con los años en una seria competidora de la reseña oficial porque los films seleccionados no deben por fuerza ser vírgenes de festival como los del concurso.

De los 31 títulos que la componían pudieron verse el dúo *Smoke / Blue in the Face* de Wayne Wang y Paul Auster, que ganó el Oso de Oro de Berlín; *La haine* del francés Matthieu Kassovitz, que se alzó con el premio al mejor director en Cannes, y *Carrington* del inglés Christopher Hampton, también premiado en Cannes por el mejor actor (Jonathan Pryce).

Pero entre las curiosidades figuraban un homenaje a Jean Vigo con *A propos de Nice: la suite*, propuesto por directores del calibre de Abbas Kiarostami (el mejor), Pavel Lounguine, Claire Denis, Costa-Gavras y Raúl Ruiz (el más original); el brasileño *Terra estrangeira* de Walter Salles y Daniela Thomas sobre la generación que emigró de Brasil tras la congelación de las cuentas bancarias que decretó Collor de Melo; la tremenda disección de los adolescentes norteamericanos, kamikazes del sexo en la época del sida, del fotógrafo Larry Clark en *Kids*; la excelente crítica al catolicismo de *Actos privados* de la inglesa Antonia Bird; la risueña propuesta de la apertura sexual a todas las posibilidades para solucionar los problemas de pareja en *Gazon maudit* de la francesa Josiane Balasko (donde también se lució Victoria Abril) y el penetrante humor negro de *Dos crímenes* del mejicano Roberto Sneider.

Y también el primer film "hétero" (pero hasta por ahí nomás) del rey del cine independiente homo Gregg Araki, el remake-secuela de *El mariachi* de Robert Rodríguez, con un atlético Antonio Banderas y una escultural Salma Hayek, para no hablar de un "cameo" delicioso de Quentin Tarantino; el seductor pero decepcionante *O convento* del viejo zorro del cine portugués Manoel de Oliveira y el film que se alzó sorpresivamente con el premio Euskal Media a la mejor ópera prima: *Sale Gosse* de Claude Mourieras, historia de un chico inadaptado y violento que se inventa un padre imaginario y lo contrapone a los muchos amantes de su madre.

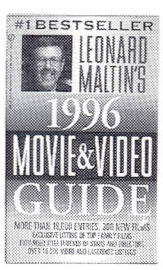
Las retrospectivas de este año en San Sebastián fueron dos: una dedicada a Gregory La Cava, con 28 films del mudo y del sonoro y una selección de los cortos de animación que dirigió al principio de su carrera, y otra al cine español, "El bazar de las sorpresas", que completaba el tríptico de "Los mejores 100 años de nuestra vida", organizado a partir de 1993 con vistas al centenario del cine y que con ojos nuevos y desprejuiciados había examinado ya al cine norteamericano y al europeo.

La primera permitió confirmar el talento del maestro de la comedia sofisticada norteamericana no solo con títulos ya clásicos como *My Man Godfrey* (*La porfiada Irene*) y *Stage Door* (*Entre bastidores*) sino también la calidad de un cineasta capaz de afrontar un sórdido melodrama como *Primrose Path* (*El camino del pecado*); la metáfora política con *Gabriel Over the White House* (*El despertar de una nación*), donde en el fatídico 1933 se propone una dictadura magnánima pero dictadura al fin como solución de todos los males, y el film de capa y espada con *The Affairs of Cellini* (*Los amores de Cellini*).

La segunda fue un verdadero descubrimiento con todos esos films fracasados, prohibidos, incomprendidos, donde se asomaba frecuentemente el kitsch, que iban desde el siempre inédito Nemesio M. Sobrevilla (*El sexto sentido*, 1929) hasta *Angustia* de Bigas Luna (1986), pasando por *La bodega* de Benito Perojo, con una bellísima Conchita Piquer (1929), *El bailarín y el trabajador* de Luis Marquina (1936) y *Diferente*, de y con Alfredo Alaria (1961), que curiosamente llenó todas las funciones.

San Sebastián rindió también homenaje al director de Taiwan Hou Hsiao Hsien, ganador del León de Oro en Venecia 1989 por *La ciudad de la tristeza*, demostrando la desigualdad del estilo y los logros de este director que ha sido proclamado cineasta de genio un poco apresuradamente. ■

Todas las películas en una sola guía (o dos)



Maltin y Porter

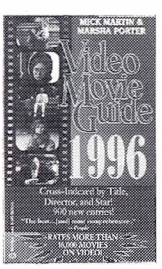
(las dos guías de mayor venta en EE.UU.)

Néstor J. Gerde

Libros de cine y música

Oferta lanzamiento:

Maltin 96 y Porter 96: $ 24 c/u



Con solo enviar un cheque a la orden de Néstor Gerde a Esmeralda 779, 6º A - (1007) Capital Federal
o comunicarse por teléfono o fax al 774-7384 tendrá lo que desee en su casa

Presentación de David Bordwell

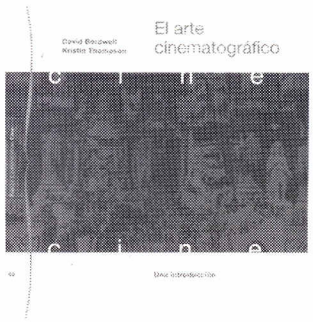
La edición en castellano —por parte de Editorial Paidós— de buena parte de su obra obliga a la presentación de David Bordwell, un prolífico teórico del cine en el que coinciden, lo cual no es demasiado común, la claridad expositiva y la profundidad de los temas tratados.

por Eduardo A. Russo

El de las teorías cinematográficas es en el presente un terreno de notoria dispersión. En un reciente libro (cuya edición en castellano comentamos en *El Amante* 41) Francesco Casetti califica con acierto al actual paisaje como un archipiélago, donde en numerosas islas de distinta topografía conviven tendencias y corrientes con sus propias culturas internas, sus sistemas de ideas, hasta sus mitos y ritos. Pocos han sido los cruces provechosos en la última década. No obstante, algunos desarrollos han cobrado relevancia, y ciertos nombres trascendieron la región original: entre ellos destaca el de David Bordwell.

Acaso sea injusto acentuar el nombre propio, dado que la obra de Bordwell —tal vez el teórico del cine más influyente en la actualidad, trascendiendo barreras tradicionalmente difíciles de franquear, como la que separa los estudios de procedencia americana de los de habla francesa— es la parte más visible de un esfuerzo conjunto, un *enfoque* que algunos ya han bautizado como neoformalismo. La denominación proviene de dos obras claves de Kristin Thompson —esposa y colaboradora de Bordwell en *El arte cinematográfico*— tituladas *Eisenstein's Ivan the Terrible: a Neoformalist Analysis* (1981) y *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (1988), cuyo riguroso esfuerzo metodológico —desarrollado fundamentalmente a partir de las teorías del formalismo ruso— difundió la etiqueta con que en el campo internacional hoy son conocidos algunos de los principales trabajos de Bordwell, Thompson o Janet Staiger, entre otros. La cualidad colectiva de algunos de los títulos que comentaremos no impide destacar el aporte sobresaliente de David Bordwell, evidenciable en la comparación con los libros firmados solo por él. Con base en la universidad estadounidense de Wisconsin-Madison, Bordwell y su grupo mantienen a lo largo de sus trabajos un diálogo permanente con otros colegas destacados, como J. Dudley Andrew, Edward Branigan o Thomas Elsaesser, lo que provee a sus aportes de una vocación de discusión que ha logrado superar obstinadas fronteras entre escuelas. Una pieza decisiva para ello ha sido el ya citado *El arte cinematográfico*, traducido a nuestra lengua durante 1995, y que junto a *El significado del filme* inaugura la obligada difusión de su obra en castellano.

El arte cinematográfico: una introducción. La primera edición de este ya clásico de la enseñanza del cine data de 1979, cuando el matrimonio Bordwell-Thompson publicó su introducción a la estética cinematográfica para estudiantes universitarios. Desde entonces, el libro no ha dejado de crecer edición tras edición. La reciente en castellano es traducción de la 4ª americana (1993). Sin exagerar, puede afirmarse que es,

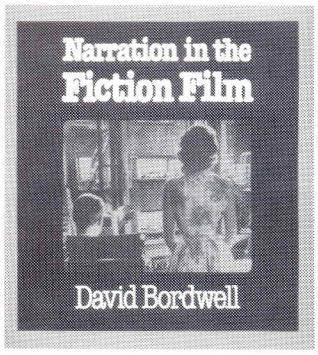


hasta la fecha, el mejor acercamiento sistemático al cine que se haya publicado en un solo volumen. Aunque integra aspectos tecnológicos, históricos o estéticos, el título ya alude a la opción original del binomio: *Film Art*. Y si de arte se trata, cuestiones como las de la forma y el estilo ocupan cuerpo en dos tercios del libro, una vez despejado el marco técnico y social del fenómeno. Bordwell y Thompson aplican al cine categorías especialmente esclarecedoras, que provienen tanto de los citados formalistas como de teóricos del arte como Heinrich Wölfflin o Ernst Gombrich. El objetivo privilegiado del libro es la transmisión de conocimientos sobre el cine, y en ese sentido su valor didáctico es doblemente inusitado si lo comparamos con lo farragoso de los productos habituales de las usinas académicas y la abundancia de la información suministrada. La estrategia, capítulo a capítulo, es ir avanzando en los conceptos teóricos a partir del análisis de films. La imagen y lo escrito se complementan minuciosamente, y en su tramo final —contando con un lector deseoso de proseguir investigando— hasta dictan pautas para comenzar a escribir sobre cine.

El significado del filme. Aunque la edición original de *Making Meaning* es de 1989, ha sido el segundo libro de Bordwell distribuido en la Argentina durante este año, con el título que hispánicamente reivindica la "e" para film. Se trata de un estudio sobre la crítica de cine especializada, desde los 50 a la fecha. Podría decirse que el extenso volumen —entre las virtudes de Bordwell no parece estar, hasta el momento, la de escribir libros escuetos— se basa en el desarrollo de una sola idea: la del desmontaje de la maquinaria interpretativa puesta al servicio del comentario temático o del contenido de un film, y su propuesta de reemplazo por lo que Bordwell llama una *poética histórica* del cine. Una mirada más atenta a lo formal, al material significante del cine y los modos en que produce sentido.

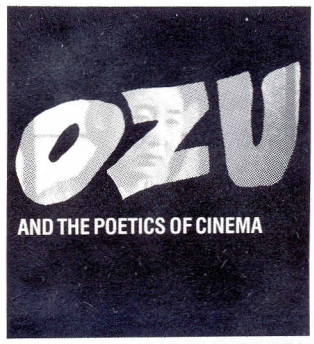
El significado del filme aborda un prolijo estudio de las prácticas interpretativas desde la filosofía a la literatura y hasta posee una sección epistemológica. Resulta curiosa la mezcla de un aparato erudito imponente y una prosa por momentos especialmente combativa. Se deja entrever, durante largos pasajes, que el embate de Bordwell es en este caso

contra cierto tipo de crítica universitaria dominante en los Estados Unidos, cuyas falacias demuele con eficacia. Bordwell ha hecho su anatomía de la crítica. El lector sudamericano, lejos todavía de esas masivas legitimaciones académicas, no puede dejar de asistir con cierto asombro a esos lejanos fragores, incluso con deleite. Hasta que descubre que algunas cuestiones —en tanto se pregunta qué ve en una película— lo interpelan directamente.



La narración en el cine de ficción. Esta obra apareció en 1985 y su traducción está a punto de arribar a nuestras latitudes. Es el libro más sistemático de un autor sistemático de por sí, a punto tal de elaborar una teoría de la narración cinematográfica que ha impactado fuertemente en diversas corrientes de distintas raíces. Aquí Bordwell elabora un sofisticado sistema de comprensión para el funcionamiento de la maquinaria narrativa del cine. Y lo hace pertrechado de una teoría del sujeto apropiada de la psicología cognitiva y un estudio comparado de las teorías de la narración. En especial, ahonda en la noción formalista de *Syuzhet* (alguna vez traducida entre nosotros como "relato"), la traspone al cine y concibe al film como una serie de operaciones formuladas por el espectador como un "agente racional", alguien que desarrolla permanentemente tácticas y estrategias frente a la pantalla. Los logros de este libro ineludible para indagar la conexión cine-narración son indudables en lo que respecta a las estructuras temporales, espaciales y de punto de vista operadas en un film. Su limitación (acaso el lado más cuestionable que atraviesa toda la producción bordwelliana) es una ideología del sujeto que, aparte de suministrar los únicos tramos tediosos de sus libros, se empeña en comparar la cabeza del espectador con un chip de Intel. Algunos, como el citado Casetti, han afirmado —no sin malicia— que la influencia de Bordwell puede deberse en parte a la resistencia americana durante los 80 a "teorías de importación", psicoanálisis lacaniano incluido y su reemplazo por hipótesis más pragmáticas. Acaso lo insatisfactorio del iluminista "agente racional" bordwelliano sea el precio que la teoría cinematográfica pague en este momento por algunos oscuros dislates de inspiración cuasipsicoanalítica reinantes tiempo atrás en los estudios sobre el espectador de cine.

El cine clásico de Hollywood. Con este título y el subtítulo *Estilo fílmico y modo de producción hasta 1960*, Bordwell, Staiger y Thompson han publicado también en 1985 (parece ser su año prolífico) el trabajo más exhaustivo sobre el sistema de producción hollywoodense y los estilos desarrollados desde su origen hasta una fecha donde puede convenirse que culmina su período clásico. El acercamiento múltiple (que aúna la óptica narrativa y estilística de Bordwell-Thompson con la investigación histórica de Staiger, en secciones separadas y firmadas por cada uno de los autores o en dúos) propone una reconstrucción de asombrosa complejidad, que evita las habituales cronologías y periodizaciones o la reelaboración sobre fuentes de segunda mano. El análisis fílmico junto al de la documentación sobre Hollywood les permite establecer sistemas de reenvíos, circuitos de determinaciones entre desarrollo tecnológico, modos de producción y formaciones estilísticas. Especialmente reveladores son los capítulos de Bordwell sobre la introducción del sonido, el uso de la profundidad de campo, el color y la pantalla ancha en el cine. Ante el extenso conjunto de 500 páginas de impresionante información escrita, documentación gráfica y esfuerzo interpretativo de la edición americana (estimamos que la inminente española se jugará —al igual que lo realizado con *El arte cinematográfico*— con similar despliegue editorial) el lector puede —entre la maraña anecdótica o la profusión de datos irrelevantes que abunda en librerías— intentar al fin un conocimiento en serio de lo que fue el Hollywood clásico.



DAVID BORDWELL

Bordwell y sus directores. A lo largo de su producción, DB deja traslucir sus predilecciones. Más allá de algunos pasajes "movimientistas", su preocupación por la forma y el estilo se ha ligado a la atención a ciertas singularidades, a grandes solitarios que elaboraron poéticas alternativas, exploratorias, ensanchando los límites del cine. Nombres como los de Bresson o Godard se destacan en *La narración en el cine de ficción*, y a otros dos dedicó sendos libros: el primero, *The Films of Carl Theodor Dreyer* (1981), el segundo, *Ozu and the Poetics of Cinema* (1988) —este último recibió un entusiasta comentario de Quintín en *El Amante* 22—. Escrito en primera persona —como *La narración...* o *El significado...*— este agrega un compromiso íntimo con el cine de Ozu, y se trata sin duda de uno de los más bellos ejemplos de cómo un teórico puede contribuir a ampliar aun más una obra inmensa como la del maestro japonés. La lectura de *Ozu...* responde definitivamente a las clásicas y fastidiosas preguntas del tipo ¿para qué sirve la teoría? o bien ¿el análisis no destruye el placer del cine? Bordwell se encarga de demostrar que simplemente se trata del intento de ver más y mejor, pensando el cine. ■

gedisa editorial

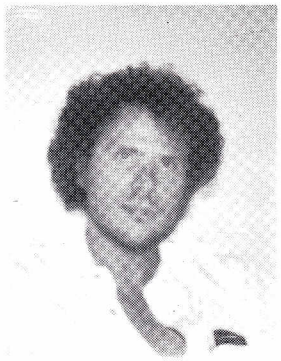
Colección Multimedia

LA COMPOSICIÓN DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO	Simón Feldman
EL OFICIO DEL GUIONISTA	John Brady
LO REAL Y LO VIRTUAL	Tomás Maldonado
LA PRÁCTICA DEL MONTAJE	A. Jurgenson y S. Brunet
GUIÓN ARGUMENTAL - GUIÓN DOCUMENTAL	Simón Feldman
EL LENGUAJE DEL CINE	Marcel Martin
TÉCNICAS DEL GUIÓN PARA CINE Y TV	Eugene Vale
EL DIRECTOR DE CINE	Simón Feldman
LA REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA	Simón Feldman
EL DOCUMENTAL - HISTORIA Y ESTILO (en prensa)	Eric Barnouw
BIOGRAFÍAS Y CONVERSACIONES	
ALGÚN DÍA HARÉ UNA BELLA HISTORIA DE AMOR	Federico Fellini y Giovanni Grazzini
IMAGEN Y LIBERTAD	Andrej Wajda y Jean-Luc Douin
CONVERSACIONES CON MARILYN	Marilyn Monroe y W. J. Weatheby
EL AMOR ES MÁS FRÍO QUE LA MUERTE	Rainer Werner Fasbinder y R. Katz

DISTRIBUYE EDITORIAL CELTIA Tel. 371-5478 - Fax: 371-5757

El AmanTV

por Tomás Abraham



Por la televisión circulan los ideólogos del gobierno. Se llaman periodistas, comunicadores, a veces conductores de programas. Semanalmente tienen la tarea de defenestrar alguna campaña o noticia urdida en algunos medios de comunicación, en la que la figura presidencial ha sido mancillada o la imagen de su política puesta en peligro. También tienen la misión de atacar o ridiculizar ciertos atavismos de nuestra cultura progresista y mostrar la blandura de una clase media universitaria que se indigna como dama ofendida.

Algunos son frontales, otros diagonales, o transversales, unos ofrecen matices, otros insultan. Nombremos algunos: Sofovich, Viale, Portal, Urtizberea padre, Avilés, Chiche Gelblung, Haddad, Neustadt, Luis Beldi, Carlos Varela. Cada uno tiene su propio espacio, y algunos operan de comodines que transitan por varios programas.

Este fenómeno televisivo no ocurre en la radio, en la que aparecen opositores duros al menemismo, algunos estereotipados, otros más elásticos. Desde la agresividad antimenemista de Rodari, reemplazado en La Red por Viale y su programa *Un tal Carlos*, el liberal cristiano Dr. Castro, el incorruptible Biasatti, Magdalena y Bonelli, Aliverti, Lanata; enumeración que alterna con los menemistas ya citados. La radio ofrece una frecuencia más polémica que la de una televisión que cuando confronta opiniones concluye en una diversidad que termina en una pasta en la que todo el mundo tiene algo de razón.

Demos algún ejemplo reciente. El pasaje por varios medios de comunicación de Sergio Shoklender a la semana de su libertad. En el programa de Grondona se ofreció una imagen pretendidamente global en la que se completaba la acusación de parricida, cínico, hipócrita con la de joven esforzado y resocializado. Mauro Viale a la mañana siguiente le dio el derecho a réplica, que a muchos habrá sorprendido, ya que Viale no es muy afecto a dar cámara a defensores de derechos humanos —que por lo general no son amigos de un tal Carlos—, pero que es parte de un preocupación de Viale, una doble preocupación. La primera es la de aprovechar la oportunidad para criticar a Grondona, que es capítulo frecuente del ceremonial menemista. Por supuesto que esta crítica no tiene más consistencia ética ni teórica que la empleada por el mismo Grondona en sus meditaciones sobre los límites morales del capitalismo salvaje y el menemismo. Y la otra es la del judaísmo, es decir, del antisemitismo, por el que alguna vez Viale fue importunado. Por eso la pregunta esperada fue casi inmediata: ¿vos sos judío? Shoklender asintió en un cincuenta por ciento, es decir, por parte de su padre, y reconoció en él la conjunción armónica de cristianismo y judaísmo, por el agregado religioso de su madre.

Siguió la circulación del tema Shoklender por el programa de Haddad, en el que como era de esperar le dieron con un caño. Un psiquiatra, algún abogado y el pensador Sebreli se dieron cita en este programa representativo de una concepción coimera de la vida, para llamarlo científicamente.

El rol protagónico del show lo tuvo Sebreli. Dijo que a Sergio Shoklender había que tomarlo en serio. Por lo que estaba dispuesto a reflexionar sobre su pensamiento político, porque Shoklender es un político, afirma Sebreli, y su carrera política comenzó cuando la Universidad de Buenos Aires le permitió el contacto con los estudiantes, a los que aleccionó y sedujo con su concepción demoníaca de la vida.

Me voy a permitir la siguiente modesta aclaración: la idea de sacarlo de la cárcel no fue de la UBA, sino de este articulista, es decir, yo. Sergio, junto a Mauro Minaglia y Roberto Sosa, fueron los expositores de un homenaje al filósofo francés Michel Foucault, homenaje para el que no se me ocurrió mejor idea que lo hicieran mis alumnos de la unidad penitenciaria de Devoto en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Por eso en el programa de Haddad, Sebreli explica en qué consiste la operación Shoklender. Se trata de difundir entre vastos sectores de la juventud letrada el pensamiento de Foucault. ¿Quién es Foucault?, pregunta Sebreli. Es un filósofo que está en contra de la legalidad del sistema, y de la legalidad en general. Es un hombre que ataca los aparatos de justicia y que considera que los únicos seres que pueden redimir la impureza de la sociedad son los criminales. De ahí su labor política en pro de la anulación de las cárceles y su análisis favorecedor de un caso de matricidio famoso como el de Pierre Rivière.

Este es el Foucault de Sebreli; presentado con la misma inteligencia con que nos explicó en sus libros a Perón, a Eva, a Martínez Estrada, y algún otro muñeco. Porque Sebreli —cuya imaginación sociológica no es menor que la de la mayoría de nuestros cientistas sociales y cuya osadía fue la más de las veces mayor— es un titiritero para Haddades. Su pensamiento inquisitorial puede exportarse barato y usarse para un amplio muestrario de temas. Podría envasarse en un producto patentado como *El pequeño Sebreli ilustrado* y se usa así: ¿qué es el cristianismo? Es una ideología que pregona que el reino de este mundo debe estar en manos de los leprosos y de las prostitutas. ¿Qué es el fútbol? Es un entretenimiento derivado del circo romano que distrae la atención de las clases laboriosas de los verdaderos problemas de la lucha de clases. ¿Qué es el rock? Es una ruidosa euforia juvenil que atora los cerebros y alivia la angustia del vacío de la existencia y permite vender más zapatillas. ¿Qué es el ensayo literario? Es el infierno en el que se queman los impuros. ¿Quién es Stalin? Un incomprendido.

Este manual de bolsillo nos permitirá almacenar un amplio catálogo de pensamiento cuya futura elaboración se ofrecerá en la forma de un CD Rom, con la voz de Sebreli y la risa de Haddad. Se recomienda no hacerlo funcionar de noche ni cuando se está solo.

Pero considero que el ideólogo más inteligente de la televisión es Raúl Portal. Porque tiene calle. Quien fue secretario de Prensa de Videla llamó caracúlicos a los que se amargaban por la hiperinflación en tiempos de Alfonsín, y vegetarados a los que no se comen el sapo menemista, es un hombre bufonesco y orgulloso de su bufonería. Su especialidad es la de ridiculizar a los personajes de la televisión, lo que concreta con especiales hallazgos; pero ha extendido su ingenio ridiculizador más allá de la pantalla chica. Es un hombre invitado a los programas políticos para opinar y defender al rey y atacar a las bellas almas de la socialdemocracia nacional.

Cuando se juntó con Haddad en el programa de este último, para manifestar su desagrado por la campaña de fotos que mostraba que la familia del presidente era más amplia que lo supuesto, más amplia y más divertida; cuando Haddad y Portal por primera vez juntos denunciaban la falta de seriedad del periodismo, los televisores se convirtieron en máquinas místicas. Haddad y Portal juntos conformaban una redundancia parecida a un emparedado de salame y mortadela, una excelsa muestra de chacinados. Fue un momento sublime, casi tanto como aquel que tuve la dicha de ver una mañana cuando el Dr. Cormillot presentó un libro de poemas de la escritora Luisa Delfino, y ante la presencia de la autora recitó algunos versos.

Es conocida la zoofilia de la benevolencia menemista. Los monos, los perros, en algo hemos progresado respecto de las aficiones safarísticas de Martínez de Hoz y Harguindeguy. Compensando su amor a los monos, Portal profesa su desprecio contra el chanterío, como el de los videntes que no están en la Biblia, los curanderos sin título universitario, en suma lo ilegal cuando viene sin tanques. Es un hombre atento a lo positivo, porque siempre hay cosas lindas en la vida, y esperanzas de un mañana mejor, especialmente el día que nos gobierne el que ya enarboló como el gran pensador Duhalde. Eduardo Duhalde, ese sí que es un gran pensador, dijo Portal. El gobernador de la provincia ya tiene a su Mefisto, y nosotros tenemos lo de siempre: paciencia y zapping. ■

El rincon de los chicos

Al rincón: Pablo Trapero

En el cine argentino no hay westerns, se sabe, pero películas del Oeste ya tenemos. Al nombre señero de Raúl Perrone, crédito de Ituzaingó, se le suma ahora el de Pablo Trapero, nativo de San Justo. Recién egresado de la FUC (primera promoción), Trapero es compinche y montajista de cabecera de Ulises Rosell y Andrés Tambornino, autores de *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*, una de las perlas más brillantes de *Historias breves*. El 1º de diciembre pasado, Trapero celebró su graduación con un estreno, el de su corto más reciente, *Negocios*. El pequeño y bullicioso acontecimiento (la barra roselliana se hizo oír) tuvo lugar en el microcine de la Universidad del Cine, allá en el pasaje Giuffra.

Negocios son 18 minutos en blanco y negro, en compañía de don Martín, el Rulo, y varios más, todos ellos reunidos en un bolichito de venta de repuestos para el automotor, un día como cualquier otro. Se abre el boliche a primera hora de la mañana, se atiende a los clientes que vienen en busca de bobinas, ejes y bujes, se almuerza en la piecita de atrás y vuelta al yugo. Yugo liviano, en familia, en el que se bicicletea a algún proveedor con cheques a 120 días, se hace alguna ventita chica, se recibe a mamá que trae las milanesas para el almuerzo, se preparan trampas para las ratas que se están devorando las cajas de repuestos. Y hasta hay tiempo para que el Rulo le tire ondas a Carmen, la vecina del kiosco de al lado.

Hay un aire a *home movie*, a cosa casera. Cuando llegan los títulos finales se entiende la razón: el actor que hace de don Martín se llama Martín, el Rulo es el Rulo, y así sucesivamente. ¿Y de qué otra cosa trabajan estos actores no profesionales si no de la venta de repuestos, allí mismo donde transcurre el corto? Más aun, el apellido de don Martín es Trapero, y se trata, claro, del mismísimo papá del realizador. La vecina de al lado es mamá Trapero, y la "mamá del Rulo", la abuelita:

Negocios tiene algo, también, de *Italianamerican*, el mediometraje de Scorsese sobre los Scorsese. Entre otras cosas, la misma calidez contagiosa, la misma empatía con los personajes, la misma espontaneidad de unos actores que merecerían ser profesionales (pero si lo fueran no serían así de espontáneos, claro).

En cuanto desaparecen las imágenes aparece el cartel que designa un territorio sin duda querido: "San Justo, Buenos Aires, 1995". Querido pero extraño. Las palabras que para los protagonistas son las más familiares ("chicklets", "colectores", "solenoides") al espectador le suenan casi absurdas, partes de un código ajeno. Si *Italianamerican* es la película del hijo que vuelve, en *Negocios* el hijo se siente algo extraño y se va. Cuando sale de cuadro, Martín y el Rulo confirman su carácter de incluido/excluido: "Mirálo. Es un atorrante...", coinciden. No se va sin melancolía: así lo comunican los últimos tres o cuatro planos de su corto, en los que se ven los lugares del boliche, ahora vacíos. Y luego todo volverá a comenzar otra vez, como siempre. Ese boliche, esa gente, ese suburbio, son queridos pero están condenados a extinguirse, sugiere *Negocios*. ■

Horacio Bernades

Nombre del realizador: Pablo Trapero
Edad: 24 años
Estudios: Universidad del Cine (recién egresado)
Otras realizaciones: *No pares* (1991), *Hora libre* (1992), *Mocoso malcriado* (1993)

Título del corto: *Negocios*
Año: 1995
Duración: 18 minutos
Formato: 16 mm
Guión y montaje: Pablo Trapero
Intérpretes: Martín Trapero, Luis Margani y otros.
Estrenado en la Universidad del Cine el 1/12/95. Presentado en el XVII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (muestra paralela), diciembre 1995. ■

Como turcos en la neblina

Es sabido que los cierres de *El Amante* son, para decirlo de un modo poético, algo enquilombados. A veces en el apuro nos olvidamos de algo o, lo que es peor, de alguien. También es sabido que para la preparación de los dossiers o de las notas de investigación, los redactores recurrimos a todas las fuentes legales posibles —y de las otras— con tal de parecer cada vez más serios, sin dejar de ser originales, sesudos y enquilombados. Entonces nos volvemos locos revolviendo entre cientos de papeles desordenados, cotejando datos sobre una supuesta foto de John Wayne disfrazado de odalisca, o acordándonos de pronto haber leído un verano de 1970 en una ignota revista tailandesa las declaraciones de Orson Welles sobre la filmografía de Armando Bo. Datos que, por supuesto, no están ni en el *Maltin*, ni en *La Maga*. Y entonces alguien pronuncia una fórmula mágica: ¡Hayrabet Alacahan! No se trata de un conjuro extraño; tal es el nombre de nuestro amigo, alma mater del grupo Cineteca Vida que funciona en la librería Gandhi. Coleccionista, cineclubista, cine-bibliómano, fanático cinéfilo, restaurador de todo pedacito de celuloide encontrado por ahí, recuperador de films perdidos y de todo elemento que tenga que ver con el cine, es por sobre todas las cosas un tipo macanudo, leal y generoso. Gracias a él pudimos ver films inconseguibles, encontrar bibliografías agotadas, publicar material gráfico poco conocido. Muchos de los dossiers, como el extenso sobre Bergman, o el de Rohmer, la nota sobre Pasolini —uno de sus directores favoritos—, por citar solo algunos de este último año, le deben no poco a la silenciosa y absolutamente desinteresada colaboración del amigo "Hayra". Tan silenciosa que muchas veces se nos olvida incluir su nombre. Aunque, a decir verdad, lo que pasó hasta ahora es que estuvimos dos años para aprender a pronunciarlo y otros dos para aprender a escribirlo. Y como somos muy responsables no queríamos hincurrir en herrores. Gracias, turco (eras turco, ¿no?). En fin, ya lo averiguará la comisión etimológico-geográfica de la redacción. Ah, en breve te devolveremos los 2.500 libros que nos prestaste. Felicidades y hasta el año que viene. ■

Alejandro Ricagno

Saludamos a los primeros
100 años del cinematógrafo
Cineteca Vida

Obituario

Louis Malle (1932-1995)

Con Louis Malle, director francés fallecido hace pocos días, pasa algo que es común en el contradictorio universo del cine. Es famoso por algunas películas (*Los amantes*, *Pretty Baby*, *Una vez en la vida*) que están entre las peores de su filmografía y han sido olvidados algunos títulos que merecerían al menos alguna revisión. De su carrera en Francia, comenzada en 1956, se pueden destacar el ejercicio de estilo que es *Ascensor para el cadalso* (aunque con esa película siempre tuve la duda de qué pasaría sin la banda sonora de Miles Davis), la nihilista *El fuego fatuo* sobre un relato de Drieu La Rochelle, en la que Maurice Ronet luego de afeitarse prolijamente acusaba sin contemplaciones a los espectadores por su inmediato suicidio, y *Soplo al corazón*, donde un adolescente tenía la reacción más natural que se podría esperar frente a una mamá como Lea Massari: quería acostarse con ella. También *Lacombe Lucien* era un preciso estudio sobre un joven colaboracionista del nazismo, pero no se puede tampoco dejar de lado la aburrida aproximación de Malle al surrealismo en *Zazie dans le métro*, el fallido intento de apresar el mundo de Poe en el capítulo que dirigió para *Historias extraordinarias* o la superficial visión de la revolución mejicana de *Viva María*. En 1978 Malle comenzará una segunda etapa de su carrera en los Estados Unidos, también caracterizada por el eclecticismo, en la que no pueden hallarse títulos demasiado atractivos y sí en cambio una de las peores películas de todos los tiempos, *Crackers*, ridícula remake de *Los desconocidos de siempre*. En su retorno a Francia Louis Malle dirigirá dos films, *Adiós a los niños* y *Locuras de primavera*, que nos remiten a Truffaut y a Renoir respectivamente y de las que debe decirse que están bastante lejos de sus ilustres modelos. Un aspecto poco conocido de la obra del director es su labor como documentalista, género en el que dirigió varios títulos (vi hace muchos años uno, *Calcuta*, del que guardo un buen recuerdo) y que para algunos críticos son los mejores de su carrera.
La filmografía de Louis Malle, caracterizada por el tratamiento de temas "provocativos" (incesto, prostitución adolescente, colaboracionismo) y su "versatilidad" —interesante eufemismo para denotar la ausencia de un punto de vista personal—, ha dado lugar, más allá de sus escasos títulos recordables, a encontradas opiniones. No casualmente, ante el estreno de su última película, *Tío Vania en la calle 42*, en *El Amante* aparecieron dos críticas.

Robert Parrish (1916-1995)

El mes pasado, al recomendar *Furia maldita*, un western con Robert Taylor y John Cassavetes, que es una de las mejores películas de Robert Parrish, me preguntaba cuándo tendríamos la posibilidad de ver *La llanura púrpura*, tal vez su obra maestra. Realizador que se ganó desprecios varios ("un director destinado al anonimato", según Andrew Sarris) y solo, que yo sepa, reivindicado por José Luis Garci en su imprescindible *Morir de cine*, Parrish nos deja un puñado de películas valiosas que los cinéfilos seguramente no olvidaremos. Actor desde niño —debutó en el cine en 1928 y no en *Luces de mi ciudad* como por ahí en algún diario se dijo—, tuvo desde sus comienzos una relación fluida y directa con John Ford, para quien trabajó como actor, editor de sonido, montajista y asistente de dirección durante quince años, lo que hace entender su devoción por el maestro. Tras otros trabajos como montajista para Cukor, Ophuls y Rossen que hasta le reportaron un Oscar (por *Cuerpo y alma*), debutó en la dirección en 1951 realizando aparte de los ya mencionados algunos otros títulos recordables como *San Francisco Story*, un western con Joel McCrea; *Fuego en los labios* (exhibida el mes pasado por cable), melodrama de reminiscencias hawksianas en el que Robert Mitchum y Jack Lemmon se disputan en un viaje en barco a una ya madura Rita Hayworth, y sobre todo *Más allá del Río Grande*, otro notable western también con un Mitchum genial. Tal vez su último título recordable sea *En estilo francés*, de 1963, sobre dos relatos de Irving Shaw, en el que cambia de género pero no de tono (Parrish fue siempre melancólico, nostálgico y con tendencia al romanticismo). La última etapa de su obra nos muestra a un realizador hundido en la mediocridad y el conformismo, pero las películas mencionadas y sus dos libros de memorias sobre Hollywood —que parece ser de lo mejor que se haya escrito sobre el tema— harán que su recuerdo permanezca vigente. ■

Jorge García

Perdido y encontrado

Encuentra: Horacio Bernades (¡pistolero!)

"Dirigió no menos de veinte obras maestras", dice García (Jorge) que dijo Fuller (Sam), refiriéndose a Henry King, cuya carrera se extiende desde el cine mudo hasta comienzos de los 60 y que murió en 1982, a los ¡96 años! Uno de los más prolíficos (y menos reconocidos) realizadores de Hollywood, el tipo dirigió de todo, mucho para la Fox, con particular sensibilidad —dicen los que saben— para los melodramas. Aunque también destacó en el western, sobre todo por tres títulos: el *Jesse James* (1939) con Tyrone Power y Henry Fonda (que acá se conoció como *Tierra de audaces*), *El pistolero* (*The Gunfighter*, 1950) y *Los depravados* (*The Bravados*, 1958). Estas dos últimas, ambas protagonizadas por Gregory Peck, se vieron últimamente por Space, y puedo decir, después de haberlas visto, que no sé si Henry King tendrá veinte obras maestras, pero dos tiene seguro. Si *Jesse James* es luminosa, acalorada y romántica, estas dos son westerns oscuros, pesimistas y atormentados, que dejan ver que, efectivamente, don King tendía a llevar las cosas al terreno del mejor melodrama. En *El pistolero* (en blanco y negro), Peck es un viejo *gunfighter*, pálido, parco y seco como un pastor calvinista. Llega a un pueblito, hecho un borrachín, con la intención de recuperar a su esposa e hijo, a los que abandonó mucho tiempo atrás para dedicarse a la profesión de matar al prójimo. Pero su leyenda lo persigue como un fantasma pesado (hay mucho de cine negro, tanto en esta como en la otra), no podrá zafar de ella y terminará convirtiéndose en la presa perfecta para un joven aspirante a matón que quiere hacerse célebre a su costa. En *Los depravados* (en radiante technicolor), Peck sigue cargando sus pesados pasados. Pero esta vez con un signo exactamente contrario (en apariencia) a la anterior: ahora llega a otro pueblito para ser testigo del ahorcamiento de una banda de asesinos que (él cree) violaron y liquidaron a su esposa, tiempo atrás. Los tipos escaparán y Peck los perseguirá, al frente de un grupo de pobladores, para ejecutarlos, uno por uno, con total frialdad y sin la menor piedad. "Tiene los ojos de un cazador", describe una de sus víctimas con precisión. Hasta aquí, la historia podría ser la de cualquier western. Pero no, todo lo contrario: aquí, los cuatro asesinos... son inocentes de esa muerte. Uno de los "villanos", Henry Silva, resulta ser la réplica exacta de lo que alguna vez el héroe fue y ya nunca será: un granjero con esposa e hijo, buen marido y mejor padre. Todo se remata con los vecinos vivando a Peck, a quien ellos consideran un héroe, pero a quien nosotros hemos visto comportarse como un despiadado asesino. Si en *El pistolero* King trabaja dramáticamente los matices de blanco y negro, en *Los depravados* casi todo ocurre en medio de noches cerradas, ominosas. De *Jesse James*, en la que todo parece estar claro, a *Los depravados*, en la que toda certeza resbala hasta quedar patas arriba, la trayectoria de Henry King en el western parecería una réplica en pequeño de la del mismísimo John Ford, desde los primeros westerns épicos hasta los últimos, trágicos y oscuros. Ver ambas o morir ajusticiados. ■

DISCOS

por Guillermo Pintos

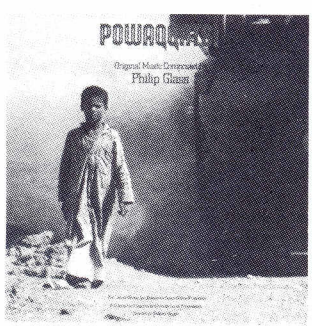
Hunters
The Residents
Milan 35701 2

Inesperada aparición local de The Residents, en la banda sonora de la serie documental *Hunters*, que se emite por The Discovery Channel y trata sobre animales cazadores y sus víctimas. Hay quienes niegan la existencia de valores morales en la naturaleza de las bestias. Nunca estuvieron en el corazón de ninguna. Yo ni siquiera encontré *Hunters* en mi programación del cable, pero en este CD se hace evidente que la música de los Residents impregna de siniestra humanidad a las previsibles y seguramente interesantísimas cacerías. Escucharla es como ver un film donde a cada instante están persiguiendo, atrapando y matando al bueno, y solo eso. Y cómo lo disfrutan; que por algo son de lo más neurótico que se pueda concebir en música.
Claro que se trata de música funcional, y entonces los tipos están bastante contenidos, discretos, subordinados, pero aun así se les nota. Se les nota lo oscuro, pesimista, terminal, etcétera, y ese raro cinismo, o mejor templanza, o amarga sabiduría, necesaria para dibujar semejante mapa, con tanta serenidad y rigor. Es tan extrema su visión de las cosas, que contiene su propia parodia, simultáneamente con la de otros discursos, musicales y no. Pero aun el posible humor es tan ambiguo, y el fondo tan amargo, que qué sé yo.
Por lo demás, es una música genial, llena de armonías raras, timbres insólitos, desafinaciones cuidadísimas y una permanente sensación de cosas mezcladas fuera de sus contextos habituales. Gente extraña.

(Gentileza de Music & More)

Powaqqatsi
Philip Glass
Elektra 9 79192 2

Buena casualidad, la que reúne en una misma de estas entregas mensuales a The Residents y a Philip Glass, tan buena persona él, tan bienintencionado, tan confiado, tan civilizado (¿será necesario aclarar que no hay en lo dicho ninguna ironía?). Se trata aquí de su música para Powaqqatsi, esa película que a algunos les gustó, y que a otros, no. Aquí, lo que el lector puede hacer es conseguirse ambas bandas, y escucharlas, y disfrutarlas si le caben, y compararlas, y comentarlas, y escribir una nota para *El Amante*... No, perdón...
Primero recuerdo mis impresiones después de ver Koyaanisqatsi y Powaqqatsi, esta última en Baires y con el grupo de Glass tocando la música en vivo. Me encantaron, y ni me di cuenta de que eran sendos asuntos ecologistas, como algunos peritos después



me desasnaron. Me acuerdo que a la salida del cine, una querida y muy talentosa cantante folklórica y su esposo filósofo, persona también muy amable, estaban un tanto indignados porque *Powa* no era realmente, seriamente, dramáticamente, ecologista. Bueno, la cosa es que para mí las dos películas fueron joya, joda.
Me hacían parecer que vivíamos en un mundo absolutamente fascinante, en el que además, cuando salís a turistearlo vía pantalla de cine, un señor que se llama vidrio de apellido te acompaña con una musiquita tan contagiosa y complaciente que al salir te dan ganas de volver a pagar la entrada.
Además, en una película sin historia ni palabras, la atención flota más fácilmente, de la imagen "pura" a la música, como de la melodía al ritmo. Es decir, que la percepción tiene mayor margen para el movimiento, para entrar y salir, para viajar como de vacaciones alegres sobre las cosas, como director de revista cinéfila en Perú.
Quiero decir que la pasión romántica de Glass, en su riguroso envase bachiano y equilibrada como un clásico, es generosa aun cuando quiera transmitir dolor, explícita cuando elusiva y considerada cuando desbordada. Siempre me parece alegre, exultante. Hasta me gusta cuando se pone épica o trascendente, que es el caso en bastantes momentos de *Powa*, noo olvidaar laa temaática... *Powa*, además, trae un cantante africano que te mata, un quenista que se llama Jorge Joven —porque a mí me gusta todo lo étnico, ¿viste?—, un solo de cello que es puro Bach y un pasaje de cuerdas pseudoislámico que... ¡chapeau! ¡Grande, Felipe!
¡Ah... los Residents! Bueno, también son bárbaros; hay gente a la que le gustan todas. No, en serio: Los Residentes parecen muy distintos, pero tal vez sean muy parecidos, sobre todo bajo la mirada ligera y amable del turista. Que el sabio lector saque sus propias conclusiones, que aquí somos más democráticos que Glass... no, no te enojés, Felipe. (De veras, es un tipo fantástico.) Chau, hasta otra vida. (Si hay algún párrafo feliz es gentileza del redactor, ustedes se lo merecen.)

(Gentileza de Sombrero de Copa, de Florida 250, local 12)

Bagdad Café
Intérpretes varios
Great Jones 002 2

Hola (punto). Alguna vez pensé en escribir algo sobre la música de *Bagdad Café* o, en realidad, sobre su tema principal o, más precisamente, sobre los escasos compases que sostienen su estribillo. Y el momento ha llegado. Pertenezco a esa rara mitad del mundo (¿puede ser rara una mitad?) a la que gustó la película —y la gorda Sagebrecht—, y mi capricho de hoy es que en el hueco poético que se abre con ese estribillo cabe el resto de la canción, todo el film, y unas cuantas otras cosas.
Como muchas canciones, como muchos otros artefactos artísticos, "Calling You" —que así se llama el tema— tiene un discurso, musical y literario, que en su mayor parte no es sino un

TODA LA MUSICA DE PREESTRENOS Y CLASICOS DEL CINE AMERICANO Y EUROPEO, LOS PODES ENCONTRAR EN:

MUSIC & MORE

Seguimos siendo clásicos... pero también podemos ser under. Próxima inauguración: Sótano de rock.
Traemos los sellos: Voxx - Sundazed - Ace - Demon - y todo el garage, surf, años 60, etc.

Av. Callao 850 - (1023) Buenos Aires - Argentina Tel.: 814-5251/52 - Fax: 814-5253 Tarjetas de crédito

pretexto o sostén para ese brevísimo instante en que sucede algo, más ambiguo, más misterioso y sugestivo que todo el resto, y que lo justifica, trasciende, modifica, etcétera. En el principio de la canción el texto llama a alguien, mientras la melodía se deja oír igual que un susurro casi hablado, un conjunto bien armado como para que cualquiera preste atención sobre lo que vendrá a continuación. ¿Y qué viene? Precisamente, algo inefable (!). Sí, porque después de esa primera parte llega la frase en cuestión. Y en esta, inesperadamente, la nota larga se prolonga lo suficiente como para que el oído se quede retenido en ella y a la vez se deje llevar por una sugerente y repetida marcación del ritmo, hasta entonces casi inadvertida. Digamos que, hasta ahí, a nuestra percepción la venía trayendo de la manito una voz emotiva, una melodía y un texto que le contaban un lindo, claro y seguro cuentito, y así, de pronto, los sonidos sutilísimos del ritmo la tomaron desprevenida y la invitaron a contrastar aquel discurso lineal con la intuición de lo que gira sobre sí mismo, de lo que no tiene fin ni palabras. Casi nada. Incluso, en la reiteración de la frase, la misma nota larga sufre una oscilación de alturas, como si al pasar sobre el movimiento circular se dejara llevar por él, para luego volver a lugar seguro. Son apenas unos segundos de ambigüedad, de abandono y de absoluta entrega... a lo que cada uno le dé su espíritu. (¡Cómo habla este tipo!)
Y por si fuera poco, la banda incluye el "Preludio en Do Mayor" de Bach, un prodigio hipersintético que parece que podría repetirse circular, infinitamente. También hay en el CD otra versión de "Calling You" —prestar atención al arreglo vocal en la famosa frase—, unas musiquitas festivas y simpáticas, y un relato hecho especialmente para la edición. Sí, la voz de Percy Adlon cuenta el film como un cuento, ambientado con fragmentos de la música antes nombrada. Me gustó.

(Gentileza de Music & More) ■

VIDEOS

Una mujer sin fronteras (*The Ballad of Little Jo*), EE.UU., 1993, dirigida por Maggie Greenwald, con Suzy Amis, Bo Hopkins, Ian McKellen y Carrie Snodgress. (Transeuropa)

Relato de supervivencia de una mujer sola en un mundo de hombres (un pueblito minero y sus alrededores, apenas finalizada la Guerra de Secesión), *Una mujer sin fronteras* podría inscribirse, a primera vista, dentro de la reciente mini-ola de "westerns femeninos", representada por *Perseguidas* y *Rápida y mortal* (y, a su manera, por *Las mujeres también se ponen tristes* de Gus Van Sant). Más allá de las coincidencias superficiales, esta película no tiene nada que ver con esas otras. Empezando por el hecho de que *Una mujer sin fronteras* no es tanto un western como un film de aventuras. La peripecia de su heroína no es la de una mujer pistolera, al estilo Annie Oakley, sino la de una mujer civilizada que —como si de una novela de Jack London se tratara— se ve obligada a sobrevivir en medio de lo salvaje. En segundo lugar, y a diferencia de *Perseguidas* y *Rápida y mortal*, historias *con* mujeres más que *de* mujeres, *Una mujer sin fronteras* está dirigida (y escrita) por una mujer, Maggie Greenwald. Y eso se ve reflejado en un relato que jamás abandona el punto de vista de la heroína.
Como toda historia de aventuras, *Una mujer sin fronteras* es, en el fondo, un relato de iniciación. Para ser mujer, he aquí la paradoja central que propone la película, Jo deberá hacerse pasar por hombre, único modo de sobrevivir en ese mundo de hombres: *Una mujer sin fronteras* puede ser vista como una versión *country & western* de *Víctor, Victoria*. La realizadora no desarrolla tanto una épica femenina, con la heroína enfrentándose (y venciendo) al mundo de los hombres, sino una épica íntima, en la que la heroína debe enfrentar (y vencer) sobre todo sus propios límites, entre ellos los límites que le impone el género. De allí que el relato se mueva dentro de un registro intimista que no excluye la acción física (los trabajos de Jo, el aprendizaje en el uso de las armas, la interrupción de un linchamiento, algún tiroteo).
La película no deja de presentar a su heroína —y, por extensión, a las mujeres en general: una prostituta es apuñalada por un cliente misógino— como víctima de una sociedad hecha a la medida del hombre: su padre la expulsa de casa cuando queda embarazada de un extraño, alguien la califica de "vagabunda", alguien la quiere vender como esclava, alguien la quiere violar. Pero *Una mujer sin fronteras* trasciende todo posible esquematismo, al abrirse a una serie de paradojas. Por un lado, al asumir la identidad masculina, Jo no *pierde* su femineidad (de hecho, al ver por primera vez el torso desnudo de su amante chino no puede reprimir un escalofrío que "la vende"), sino que simplemente la oculta, la mantiene en estado de latencia, al tiempo que desarrolla su costado masculino. En este terreno la película es absolutamente optimista: "vos también podés ser un hombre, muchacha", se sugiere. Por otro lado, ese mundo cerradamente machista al que va a parar la protagonista es más ambiguo de lo que a primera vista parecería. Los mismos que de entrada patotean al "forastero" Jo terminarán respetándolo y siendo sus amigos, luego de que "el forastero" les demuestre que es *tan hombre* como ellos. Los mismos que están a punto de ahorcar a un chino por el solo hecho de ser chino saben ser también tipos cálidos y solidarios. Emblemáticamente, Jo elige irse a pastorear ovejas bien lejos del asentamiento minero (y allí terminará afincándose para siempre), estableciéndose en los márgenes de esa comunidad masculina. Pero sin cortar lazos con la comunidad, hasta el punto de acceder a la condición de "ciudadano". La película parece inclinarse por una "marginalidad integrada" como solución para esta minoría en sí misma que es Jo, y es por este lado que se puede hablar, a propósito de *Una mujer sin fronteras*, de un film *contemporáneo*.
Una mujer sin fronteras es una película infrecuentemente balanceada, trabajada sin descuidos y con un relax que habla de una rara autoconfianza por parte de la realizadora (esta es su cuarta película). Las actuaciones son parejamente notables, con una verdadera revelación al frente del elenco, la de la protagonista, Suzy Amis, que transmite idealmente todos los matices del personaje. La banda de sonido, compuesta por David Mansfield (a quien no conocíamos), es una de las mejores bandas *folk* y *country & western* que hayamos escuchado en mucho tiempo, con un sonido de guitarras de acero que no tiene nada que envidiarle al mejor Ry Cooder. Pero sobre todo es el propio ritmo del relato, sereno y pausado como una balada country (ver el título original), el que revela que la realizadora ha visto (y mamado) mucho cine clásico. Un dato confirma, por otra parte, que a Maggie le gusta meterse donde no la llaman: según informa la revista *Sight and Sound* de abril 94, la película anterior de la Greenwald es una adaptación de una novela negra del gran Jim Thompson, *The Kill-Off*. Un nombre para tener en cuenta, el de Maggie Greenwald. ■

Horacio Bernades

Usted tiene viejos *Amantes* disponibles

✆ 322-7518

Ladrón de bancos (*Bank Robber*), EE.UU., 1993, dirigida por Nick Mead, con Patrick Dempsey, Lisa Bonet, Olivia d'Abo, Forest Whitaker y Judge Reinhold. (Penta)

Planteada a partir de una idea semejante a la de *El ángel exterminador* de Buñuel, *Ladrón de bancos* expone una situación tan paradójica como absurda: la *odisea* de un delincuente encerrado en una habitación de hotel; mientras la policía no lo detiene —aunque conoce exactamente su escondite— y su imagen de "buscado" aparece en todos los televisores —también en el suyo—, él se queda allí sin que se le ocurra escapar. Además, durante su encierro, desfilan por la habitación todo tipo de sujetos que lo chantajean con la amenaza de denunciarlo a la policía. Pero él sigue sin moverse. No existe ningún obstáculo que impida que el ladrón huya, pero él no lo hace. Con esta idea, llevada al extremo del absurdo, Mead busca exasperar al espectador, distanciándolo de un personaje que —abstraído de esta situación— podría resultar simpático.

Todo lo que se dice sobre "Billy the Kid" es la repetición autoconsciente de los clichés sobre los perdedores del cine. Mead asocia inteligentemente el romanticismo del personaje con la idea preestablecida de que los ladrones de bancos son perdedores natos, de que todos terminan mal. Pero opta por no desarrollar el personaje de Billy —ni ningún otro—, de manera que quede claro que su único interés es plantear una situación inicial absurda y mostrar cómo, a partir de ella, la progresión narrativa hacia un desenlace lógico se detiene por la repetición de situaciones del mismo valor dramático. Por lo tanto, el juego se termina en un momento determinado por una decisión arbitraria del director.

El distanciamiento, la manipulación extrema y la falta total de empatía con los personajes mueven a ver esta película como un pasatiempo intelectual que, antes que al entretenimiento, tiende a la aplicación coherente de reglas arbitrarias. ■

Silvia Schwarzböck

Testigo silencioso (*Silent Fall*), EE.UU., 1994, dirigida por Bruce Beresford, con Richard Dreyfuss, Linda Hamilton, John Lithgow y J. T. Walsh. (AVH)

Testigo silencioso es un thriller convencional pero tiene la ventaja sobre sus pares de que no pretende sorprender en el final con la resolución del enigma policial. La narración avanza con total tranquilidad, sin la intención de sobresaltar al espectador con la continua aparición de datos significativos y personajes sospechosos, como si importaran muy poco las pistas que va dejando en el camino. Por momentos, uno puede olvidarse de que se está investigando un doble asesinato para concentrarse en la enigmática enfermedad del niño que lo presenció. El autismo está mostrado como un trastorno estéticamente interesante, como una dolencia mental que tiene diseñados sus síntomas con una intencionalidad artística. Más allá de la obviedad de las interpretaciones del doctor Jack Reiner —un psiquiatra que está en contra de los tratamientos tradicionales de la enfermedad—, la conducta autista está presentada como un punto de apoyo dramático que mantiene su interés al margen de su conexión con la reconstrucción del crimen. Otro mérito sobre sus pares —hoy en día, la calidad de los thrillers ha descendido tanto que hasta es posible elogiar a alguno que no nos defraude— es no desviarse del conflicto central con la multiplicación de historias paralelas que siempre aportan pistas falsas (una de las marcas de fábrica de los guiones de Joe Eszterhas). Antes que un film menor, *Testigo silencioso* es una película de perfil bajo, sin estridencias sexuales y sin psicópata ni asesinatos en serie. Tal vez por eso tiene una virtud que hoy parece extraña dentro del género: religar el asesinato con el sentido *privado* de la justicia y no con la psicopatía, algo que los thrillers actuales parecen haber desechado definitivamente. ■

Silvia Schwarzböck

REPASO

Antes de amanecer (*Before Sunrise*), dirigida por Richard Linklater. (LK-Tel)
Dos personajes, una ciudad, una historia de amor. Palabras, gestos, abrazos y besos. Julie Delpy, Ethan Hawke y el director Linklater (*Rebeldes y confundidos*) hicieron posible una película inteligente, de tonos pausados, sin escenas altisonantes y con personajes creíbles, complejos y transparentes. De lo mejorcito del año. Crítica y perfil del realizador (juntos) en *EA* Nº 42.

***Congo*, dirigida por Frank Marshall. (AVH)**
Levante la mano el director que se anima a filmar un guión de gorilas asesinos y un grupo expedicionario que debe encontrar a otra expedición perdida. Solo Frank Marshall levanta la mano y, más importante aun, hace una buena película. Como en sus otros dos films, *Aracnofobia* y *¡Viven!*, Marshall logra filmar una historia complicada de llevar a cabo y aportarle originalidad, solidez y verdadero interés. En *El Amante* tenemos un desafío para él: filmar una película con Quintín cuyo título deberá ser *El osito barrenador*. A ver qué hace. Comentario a favor en *EA* Nº 42.

Tan lejos, tan cerca (*Faraway, So Close*), dirigida por Wim Wenders. (LK-Tel)
A esta altura los defensores de Wenders no saben qué decir sobre el director y, por su parte, los detractores creen que ganaron la pulseada. *Tan lejos, tan cerca* muestra los defectos y las virtudes del alemán. Por un lado, la sensiblería ya anunciada en *Las alas del deseo*; por el otro, algunas ideas geniales y unas imágenes solo entendibles dentro de su cine, aun con el riesgo de que caigan en la pavada y la tontería. Al fin y al cabo está bien que Wenders hoy no sea un autor intocable y sí un realizador al que se le pueden discutir sus excesos. Crítica en *EA* Nº 40.

Marea roja (*Crimson Tide*), dirigida por Tony Scott. (Gativideo)
Cuando muchos creían que Tony Scott volvería a ser el director de culto de *El ansia,* se estrenó esta película que está más cerca de *Días de trueno* y *Un detective suelto en Hollywood II*. La película es una especie de *La caza al Octubre Rojo* pero más floja. Técnicamente impecable. ¿Y? Este es un buen momento para desearles felices fiestas a todos. También para Scott, Carpenter y todos los directores que mencionamos en este repaso. Comentario en *EA* Nº 42.

Rápida y mortal (*The Quick and the Dead*), dirigida por Sam Raimi. (LK-Tel)
Una parte de la redacción no la soportó (Q y JG, dos viejos gruñones) pero la mayoría la pasó bien con este entretenimiento de Raimi, un duelo de más de una hora y media con la diosa de protagonista. Leone filmado con la steadycam, una puesta de western y terror, y una mezcla de personajes graciosos (Di Caprio), crueles (Hackman) y pavotes (Crowe). *Rápida y mortal* es un feliz despelote. Felices fiestas, Sharon. Comentario en *EA* Nº 40.

En la boca del miedo (*In the Mouth of Madness*), dirigida por John Carpenter. (Transeuropa)
No queremos asustarlo. Pero luego de que usted vea *En la boca del miedo* no sabrá si realmente existe o si solo es un personaje del film de Carpenter. Con un clima que remite claramente a H. P. Lovecraft, el director realiza uno de sus mejores films y logra hacer algo que no es muy habitual hoy en día: cine. Impresionante dossier (en las fauces de la locura) y crítica en *EA* Nº 45.

Sol ardiente (*Outmlionnye solntsem* / *Le soleil trompeur*), dirigida por Nikita Mijalkov. (Transeuropa)
Quince años atrás se creía que el cine había empezado con las películas de Mijalkov. Hoy, por suerte, puede tenerse un panorama más claro sobre su obra. Poco se esperaba después de *Urga* pero *Sol ardiente* es una sorpresa: una historia bien contada, sutil en el trazado de los personajes y sin elecciones morales e ideológicas por parte del director. Además, como no ocurre en *Vania en la calle 42*, Mijalkov vuelve a transmitir ciertos climas chejovianos sin andar diciendo que está citando a Chéjov. Comentario favorable en *EA* Nº 43.

***Casper*, dirigida por Brad Silberling. (AVH)**
Si usted es admirador de Steven Spielberg, George Lucas y Santiago García, esta es una de las películas del año. Si no lo es, no importa mucho que la vea o no. Lo cierto es que está muy por encima de lo esperable. Una historia de amor imposible, una comedia inevitablemente melancólica con muchos aciertos y un par de problemas angelicales hacia el final que le impiden ser una obra maestra. Bueno sería que lo fuera, basada en un personaje como ese. Comentario a favor de todos los mencionados en *EA* Nº 41. ■

CINE EN TV

por Jorge García

Strapped, 1993, dirigida por Forest Whitaker, con Bokeen Woobine y Michael Biehm.

Las películas dirigidas y/o protagonizadas por realizadores y actores negros ya forman una especie de subgénero con algunos rasgos comunes, como la histeria en la puesta en escena y en las actuaciones, una tendencia a la moralización edificante y una exagerada violencia. Afortunadamente esta primera realización de Forest Whitaker elude, al menos parcialmente, esas características, lo que sumado a la autenticidad casi documental de varias secuencias le otorga al film un interés por encima del habitual en el mencionado subgénero.
HBO, 7/1, 10.45 y 9/1, 7.30 hs.

El exorcista (*The Exorcist*), 1973, dirigida por William Friedkin, con Ellen Burstyn y Max von Sydow.

William Friedkin —más allá de algunas exageraciones que trataron de convertirlo en un autor de films— ha realizado varias buenas películas, pero también algunos estrepitosos desatinos, como la reciente *Jade*. Este film —que excede ampliamente los típicos parámetros de la obra de terror, aunque también lo sea— es su mejor trabajo y uno de los grandes films de los setenta. Ojalá se exhiba la versión subtitulada para poder apreciar la increíble voz de Mercedes McCambridge doblando a Linda Blair cuando está poseída.
Space, 3/1, 22 hs.

Los chicos de Tokio (*Umarete wa mita keredo*), 1932, dirigida por Yasujiro Ozu, con Hideo Sugawara y Tokken Kozo.

Si no fuera por el ciclo de la Cinemateca Argentina de hace un par de años y algunas ediciones en video, la obra de Yasujiro Ozu sería totalmente desconocida en nuestro país, de allí que el estreno de este film en cable constituya un auténtico acontecimiento. Primera versión de una película de la que el mismo Ozu realizó una remake en los años 50, es —según los que la vieron— una cruda visión de la sociedad japonesa desde la perspectiva de unos niños y ya aparecen en ella algunos rasgos estilísticos fundamentales del director.
VCC 32, 13/1, 22, 24, 2 y 4 hs.

Cazador de hombres (*Manhunter*), 1986, dirigida por Michael Mann, con William Petersen y Kim Greist.

Michael Mann es otro caso de un realizador mucho más vinculado con la televisión —sobre todo con series policiales de éxito— que con el cine. Sin embargo, este film, un potente thriller sobre un policía que persigue a un asesino serial, que incorpora algunos elementos del fantástico, está narrado con gran pulso y vigor. Digamos por otra parte que el psicópata es el mismo personaje de *El silencio de los inocentes* y que esta película es en mi opinión mucho más interesante que el promocionado film de Jonathan Demme.
Cinemax 4/1, 22.30 hs.; 7/1, 20 hs.; 9/1, 23.30 hs.; 12/1, 18.35 hs.; 17/1, 16.15 hs. y 22/1, 15.15 hs.

Soldado de Orange (*Soldier of Orange*), 1978, dirigida por Paul Verhoeven, con Rutger Hauer y Jeroem Krabbé.

Es indudable que el holandés Paul Verhoeven, a pesar de sus inclinaciones por el sensacionalismo y la violencia gratuita, es un realizador de seguro oficio que les suele otorgar gran potencia a sus imágenes. Esta historia de un grupo estudiantil que resiste la ocupación nazi en Holanda tiene mucha fuerza y es tal vez la mejor de las realizadas en su país de origen antes de recalar en los Estados Unidos. Por otra parte es muy posible que se exhiba la versión original de 165 minutos, que es bastante más larga que la disponible en video.
Cinemax, 26/1, 22 hs. y 30/1, 18 hs.

Busco mi destino (*Easy Rider*), 1969, dirigida por Dennis Hopper, con Dennis Hopper y Peter Fonda.

Tras mi infausta experiencia con *Perdidos en la noche* se me hace realmente difícil cumplir con mi intención de revisar algunos títulos emblemáticos del cine de fines de los 60. De todos modos, puede que valga la pena incursionar en esta primera película de Dennis Hopper —que como realizador tiene un par de títulos muy atendibles—, una suerte de himno visual del hippismo de esos años. Para ver hoy y evaluar.
Cinemax, 11/1, 3 hs.; 14/1, 7.15 hs. y 22/1, 14.45 hs.

Enjauladas (*Lady in a Cage*), 1964, dirigida por Walter Grauman, con Olivia de Havilland y James Caan.

Este poco visto film del director Walter Grauman, mucho más conocido por sus trabajos para la TV, hoy resulta bastante sorprendente. Narrando la historia de una mujer impedida que queda atrapada en el ascensor que utiliza para movilizarse en su casa y ve la misma invadida por un grupo de vagabundos, el film traza una curiosa parábola sobre la ausencia de solidaridad que parece muy aplicable a nuestros días y tiene una inusitada crudeza para su época. Una rareza para no dejar pasar.
Space, 3/1, 16 hs.

La vaquilla, 1985, dirigida por Luis García Berlanga, con José Sacristán y Alfredo Landa.

Luis García Berlanga es, pese a algunos altibajos en su carrera, uno de los directores más importantes del cine español. Su anárquica visión de la sociedad, rebosante del más negro humor —aquí, como en otras de sus películas, en perfecta sintonía con su guionista Rafael Azcona— y su predilección por el uso del plano secuencia aparecen en esta jugosa sátira ambientada en los años de la guerra civil española y donde el director no deja títere con cabeza.
Space, 23/1, 23.30 hs.

El ojo de la tormenta (*Eye of the Needle*), 1981, dirigida por Richard Marquand, con Donald Sutherland y Kate Nelligan.

Es probable que esta sea la mejor película de la breve y poco brillante carrera de Richard Marquand. Basada en una novela de Ken Follet, el film relata la historia de un sádico y brutal

POKER DE ASES

En la redacción de *El Amante* hay un solo director ante el que se produce una insólita unanimidad de criterios entre sus integrantes sin suscitar las controversias (con todo tipo de denuestos incluidos) que la mención de cualquier otro nombre provoca; por supuesto que el responsable del milagro no puede ser otro que John Ford. El canal 32 de VCC exhibe el sábado 13 en forma consecutiva cuatro de los títulos más prestigiosos del maestro (me apresuro a decir que lo de *prestigioso* no tiene una connotación peyorativa, sino que se refiere a que son las películas más reconocidas y premiadas de Ford, a diferencia de otras, tanto o más valiosas, que no gozan de la misma consideración) según el siguiente orden: a las 10 de la mañana veremos *Pasión de los fuertes*, seguramente la versión definitiva de la saga de Wyatt Earp, Doc Holiday y los Clanton, su primera película de posguerra, que da comienzo a la última y gloriosa etapa de su carrera y en la que Ford logra que el normalmente insoportable Victor Mature otorgue a su Doc una dimensión inolvidable. A las 12 hs. se exhibirá *Viñas de ira*, sobre una novela de John Steinbeck, en la que el director ya anticipa elementos del neorrealismo, de los *road movies* de los 70 y hasta incluye una canción de protesta. Debe decirse también que su primera media hora puede figurar en la antología más exigente del cine mundial. Inmediatamente a las 14 hs. irá *Qué verde era mi valle*, saga familiar en un pueblo minero en la que Ford logra momentos de sobrecogedora emoción, haciendo además un muy moderno uso de la voz en off. Por último, a las 16 hs., se proyectará *El hombre quieto*, film que marca el retorno de Ford a su Irlanda natal y en el que el director, sin recurrir a picos dramáticos, nos brinda un relato pleno de afecto y calidez hacia ese país y su gente; además está la pelea entre John Wayne y Victor MacLaglen, la más fenomenal de la historia del cine. Bien, amigos, quedan todos invitados a este auténtico festín del cine y la emoción más puros. ■

Jorge García

agente nazi que cumple una misión en una desolada isla y debe albergarse en la casa de un ex soldado paralítico y su esposa, con un creciente suspenso, y cuenta además con una notable caracterización de Donald Sutherland en el rol protagónico. **Space, 29/1, 24 hs.**

Cacería de un forastero (*Stranger on the Run*), 1967, dirigida por Don Siegel, con Henry Fonda y Anne Baxter.

El cine de Don Siegel siempre se caracterizó por la dureza y la potencia de sus relatos, en los que los protagonistas tratan de sobrevivir en un mundo egoísta y violento. Estos rasgos aparecen en este, su primer telefilm, una mezcla de thriller y western en el que Henry Fonda en una atípica composición personifica a un vagabundo que es perseguido en medio del desierto por un crimen que no cometió. Un atractivo trabajo del director. **Cinecanal, 1/1, 11.45 hs.; 7/1, 9 hs. y 24/ 1, 14.45 hs.**

Los siete samurais (*Shichinin no samurai*), 1954, dirigida por Akira Kurosawa, con Toshiro Mifune y Takashi Shimura.

Akira Kurosawa ha desarrollado hasta nuestros días —ver si no la extraordinaria *Maladayo*, su último film— una carrera signada por la maestría formal y un profundo humanismo. Este film, uno de sus títulos más merecidamente famosos —que está ambientado en el siglo XVI pero, como siempre en Kurosawa, tiene resonancias contemporáneas—, narra el enfrentamiento entre una comunidad de granjeros a quienes defienden varios samurais y un grupo de bandidos, y es sencillamente magnífica. Además, es casi seguro que se exhiba la versión íntegra de 208 minutos (!). **VCC 32, 27/1, 14 hs.**

Cine argentino

Afortunadamente para los interesados en recorrer títulos clásicos de nuestro cine, los habituales ciclos de Space y Volver siguen ofreciendo motivo de interés. Así, por ejemplo, tenemos que de José A. Ferreyra, uno de los pioneros del cine nacional escasamente conocido por las nuevas generaciones, se podrán ver dos de sus mejores melodramas: el jueves 4 a las 22 hs. en Volver irá *Besos brujos*, con Libertad Lamarque gorjeando en los momentos más dramáticos y bañándose desnuda en el río, y el martes 23 a las 13 hs. en Space, *La que no perdonó*, con Elsa O'Connor desatada a pleno. También en Volver el lunes 15 a las 15.20 hs. se verá *El muerto falta a la cita*, excelente relato de Pierre Chenal que fusiona sabiamente elementos del policial y la comedia. El lunes 22 a las 22 hs. va *Cuarteles de invierno* —la última y en mi opinión mejor obra del recientemente fallecido Lautaro Murúa—, un film sobre perdedores sin remedio que muestra a varios de sus protagonistas (Ferrigno, Pavlovsky, Almada) en las actuaciones de su vida. Por su parte en Space el lunes 15 a las 14.30 hs. se proyectará *Kilómetro 111*, una lograda visión de Mario Soffici de la vida en un pueblo del interior y donde Pepe Arias encuentra uno de sus mejores papeles. El viernes 19 a las 13 hs. podremos ver *La bestia debe morir*, buena adaptación de Román Vignoly Barreto de la novela de Nicholas Blake, con Narciso Ibáñez Menta y Guillermo Battaglia. Por fin, el lunes 29 a las 13 hs., también en Space, se exhibirá *Los pulpos*, uno de los mejores melodramas de Carlos Hugo Christensen y una buena oportunidad para apreciar su refinado estilo visual. Como puede verse, una variada propuesta —a la que deben sumarse otros títulos que por razones de espacio quedan afuera— para los interesados en nuestro cine. ■

Jorge García

El mejor de los recuerdos (*The Long Day Closes*), 1992, dirigida por Terence Davies, con Leigh McCormack y Marjorie Yates.

La breve carrera de Terence Davies permite atisbar a uno de los directores más interesantes y personales del cine actual. Esta película, como la anterior, *Distant Voices, Still Lives*, tiene rasgos autobiográficos y, recurriendo tanto a los recuerdos personales como a una extraordinaria banda de sonido que se integra en su totalidad al relato, muestra un infrecuente rigor en su construcción. Un film hecho desde la inteligencia, pero a la vez profundamente emotivo, casi un verdadero milagro. **VCC 32, 14/1, 23, 1 y 3 hs.**

Infierno en el Bronx (*Fort Apache, the Bronx*), 1981, dirigida por Daniel Petrie, con Paul Newman y Edward Asner.

Dentro de una carrera signada por la mediocridad, Daniel Petrie tiene algunas películas que brillan con luz propia (ya he recomendado en estas páginas *Resurrección*). Este crudo relato, una sórdida visión de los barrios

Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

Para publicitar en
El Amante
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

bajos neoyorquinos, retoma la mejor tradición del cine negro y tiene un *punch* y una dureza en su narración nada desdeñables. En cuanto al reparto, es imposible no destacar a Rachel Ticotin y, sobre todo, a Danny Aiello, que compone a un hijo de puta memorable.
I-SAT, 30/1, 22.45 hs.

Autobiografía de Jane Pittman (*Autobiography of Miss Jane Pittman*), 1974, dirigida por John Korty, con Cicely Tyson y Richard Dysart.

Si bien John Korty ha realizado para el cine varias producciones independientes de considerable interés, su especialidad es la realización de *TV movies*. Esta sorprendente biografía de una esclava negra de 110 años que cuenta su historia desde la época de la Guerra de Secesión hasta la década de los 60 en este siglo y ganadora de varios Emmy, es uno de sus mejores trabajos en ese terreno y cuenta con un apabullante trabajo de la ex modelo Cicely Tyson.
Space, 20/1, 22 hs.

THX1138, 1971, dirigida por George Lucas, con Robert Duvall y Donald Pleasence.

Afirman algunos viejos sabios que hubo una época lejana en la que a George Lucas le interesaba más hacer cine que llenar sus bolsillos. La exhibición de esta, su primera película, desarrollo y alargamiento de un corto filmado previamente, es una pesimista visión de la sociedad futura, que más allá de sus problemas de guión y cierta frialdad expositiva, muestra inquietudes por expresarse en términos visuales y parece dar asidero al aserto antedicho.
Cinemax, 1/1, 9.15 hs.; 28/1, 3.45 hs. y 29/1, 8 hs.

Venga y vea (*Idi i Smotri*), 1985, dirigida por Elem Klimov, con Alexei Kravchenko y Olga Miranova.

Elem Klimov es uno de los directores soviéticos que tuvo problemas con la censura de su país debido a su postura crítica frente al régimen gobernante. En *Venga y vea* narra el martirio y destrucción de una aldea bielorrusa durante el avance nazi en la Segunda Guerra, por medio de un relato barroco y delirante, de tono exasperado y casi operístico. Una película virulenta y estremecedora de visión obligatoria.
CV 5, 15/1, 22 y 3.30 hs.

Prime Suspect I, 1990, dirigida por Christopher Menaul, con Helen Mirren y Tom Bell.

Ya se han exhibido varios capítulos de esta serie unitaria inglesa de muy interesante nivel, pero como se repiten con frecuencia, vale la pena la recomendación. Estructurados como historias policiales protagonizadas por una mujer policía, son por encima de la anécdota puntual de cada relato una aguda visión de la sociedad inglesa del posthatcherismo. La solidez de los guiones, la sequedad y el realismo de cada historia y el nivel de las actuaciones son otras virtudes que ya se manifiestan en este primer episodio.
HBO, 4/1, 18.30 hs.; 10/1, 18.30 hs. y 16/1, 2.30 hs. ■

Sam Peckinpah: El ocaso del western

Pistoleros al atardecer (*Ride the High Country*), 1962, con Randolph Scott, Joel McCrea y Mariette Hartley. **Space, 14/1, 7 hs.**
La pandilla salvaje (*The Wild Bunch*), 1969, con William Holden, Ernest Borgnine y Robert Ryan. **I-Sat, 27/1, 14 hs. y 28/1, 10.30 hs.**

Recuerdo al comenzar esta nota algunos exabruptos memorables producidos alrededor de la obra de Sam Peckinpah, que pasan desde la afirmación rotunda de un crítico español en el momento del estreno en su país de *La pandilla salvaje* de que se trataba de la mejor película de los últimos diez años, hasta el casi regocijo que —según el desafortunado obituario de un ex oráculo de sectores de la cinefilia local— debía provocar su muerte entre los amantes del cine. Lo cierto es que Peckinpah, más allá de la incuestionable debilidad de sus últimos trabajos, nos deja una obra digna de consideración, sobre todo en el terreno del western.
Sam Peckinpah nació en California en 1925 y murió en 1984. Tras un frustrado paso por la Facultad de Derecho, en 1943 se enroló como voluntario en el cuerpo de marines, experiencia que según propias declaraciones fue decisiva en su predilección por el tema de la violencia en las relaciones humanas. A partir de 1949 desempeñó varios trabajos como asistente en televisión y su primer acercamiento al cine se produjo como coguionista y actor en algunas películas de Don Siegel. Después de un nuevo paso por la TV como productor, guionista y realizador de varias series, debutó en la dirección en 1961, desarrollando durante algo más de dos décadas una carrera plagada de contradicciones y dificultades con sus productores que contribuyeron a la aureola de director "maldito" que se creó alrededor de su obra. Si bien Peckinpah es por origen y trayectoria un director surgido de la televisión, ciertos rasgos de su filmografía y su rabioso individualismo lo emparentan con directores generacionalmente anteriores a él, como Siegel, Fuller y Huston.
Se ha señalado hasta el hartazgo, y como vimos el propio Peckinpah lo reivindica, a la violencia y su génesis como el eje temático fundamental de la obra del director. Sin pretender contradecir tal afirmación —para eso están allí películas como *Los perros de paja* o *La pandilla salvaje*, con secuencias que son auténticas orgías de sangre y ferocidad, a las que no son ajenos ni siquiera los niños— conviene apuntar otras obsesiones del director que aparecen sobre todo en sus westerns crepusculares y elegíacos, y que en mi opinión son las que les dan un carácter profundamente personal a estas películas. El principal tema recurrente en Sam Peckinpah es el del individuo enfrentado a un entorno histórico y social en cambio que no comprende y al que tampoco se puede adaptar, lo que provoca en él dos tipos de reacciones: o una férrea defensa de sus principios hasta las últimas consecuencias o que ante la imposibilidad de asumir los nuevos valores se coloque al margen de la ley. En cualquiera de los dos casos la situación deriva casi siempre en la muerte o suicidio de sus héroes, incapaces de asimilar los cambios emergentes. Ahora bien, estos perdedores conscientes tienen generalmente su contrapartida en algún ex amigo o compañero de correrías —esto nos introduce en otro de los temas obsesivos del director, el de la amistad traicionada— que lo persigue o está enfrentado a él. Personajes que se integran al nuevo orden por conveniencia y sin creer en él, a contrapelo de sus convicciones más íntimas, lo que provoca que su eventual victoria tenga siempre el duro precio de la insatisfacción y la soledad. Por cierto que la necesidad de Peckinpah de colocarse siempre del lado del perdedor inadaptado hace que en ocasiones caiga en algunos simplismos, como cuando un incipiente automóvil atropella y mata a Cable Hogue en medio del desierto, y que también se haya tildado al director de reaccionario por su defensa de los valores del pasado. Pero es evidente que lo que Peckinpah cuestiona es un progreso que no sirve para elevar la calidad moral de los individuos (como ejemplo de lo antedicho, en una de sus películas ubicadas en el presente, *Los perros de paja*, su protagonista no defiende ya sus principios sino su propiedad). Además, la contradictoria y compleja contextura de sus personajes descalifica sin vueltas aquella afirmación apresurada. En gran parte de su obra —insisto, sobre todo en los westerns— Peckinpah logrará que estos conflictos se plasmen en una adecuada representación visual, la que oscila desde el depurado clasicismo de *Pistoleros al atardecer*, pasando por la intensa fisicidad y crescendo de violencia de *La pandilla salvaje*, hasta el lirismo desgarrado de *La balada de Cable Hogue* (y aquí cabe señalar el apasionado lirismo de muchos momentos del cine de Peckinpah, un aspecto que muchas veces se deja de lado cuando se habla de su obra). Tras la realización de *Pat Garrett y Billy the Kid* (un western terminal y elegíaco que constituye un verdadero réquiem para el género y casi un testamento del director, y que como otras películas suyas sufrió serias mutilaciones en la sala de montaje) y de *Traigan la cabeza de Alfredo García*, su film más visceral y desesperado, en el que el protagonista en su periplo hacia la muerte solo estará acompañado por una cabeza podrida, la obra de Peckinpah entra en un profundo declive del que ya —salvo por algunos momentos de *La cruz de hierro*— no se recuperará más. Es como si el director se hubiera vaciado, y algunos problemas que afloraban en sus películas, como la utilización efectista del montaje alterno y el uso del ralentí, que se hace mecánico y abusivo, se transforman en un fin en sí mismo y no en recursos integrados a las necesidades del relato. De cualquier modo, sobre los westerns de Peckinpah, que ocupan la mitad de su carrera y entre los cuales están sus mejores títulos, creo que conviene ser categórico: se trata sin duda de la última saga orgánica que un director haya dedicado a un género que —salvo expresiones aisladas y casi fuera de contexto— está lamentable y definitivamente extinguido. ■

Jorge García

Películas para ver en enero

Lunes **1**	*Jurassic Park* (S. Spielberg) **Cinecanal, 19.45 hs.**	*El fugitivo* (A. Davis) **HBO, 20.45 hs.**
Martes **2**	*El ocaso de una vida* (B. Wilder) **VCC 32, 12, 15, 23 y 1 hs.**	*Atracción cibernética* (F. Walton) **Cinecanal, 20.30 hs.**
Miércoles **3**	*Este hombre debe morir* (C. Chabrol) **CV 5, 23.50 hs.**	*Furyo* (N. Oshima) **VCC 23, 22 y 2 hs.**
Jueves **4**	*Al compás del amor* (M. Sandrich) **CV 5, 13 y 19 hs.**	*El sonido del miedo* (B. De Palma) **I-SAT, 0.30 hs.**
Viernes **5**	*Nena, eres tú* (J. Sayles) **VCC 23, 6, 12 y 18 hs.**	*La magia de tus bailes* (C. Walters) **CV 5, 11 y 16 hs.**
Sábado **6**	*Daisy Miller* (P. Bogdanovich) **Cinecanal, 10.30 hs.**	*Un niño espera* (J. Cassavetes) **VCC 32, 12 hs.**
Domingo **7**	*Sed de vivir* (V. Minnelli) **VCC 32, 14 y 16 hs.**	*Las esposas de Stepford* (B. Forbes) **TNT, 17 hs.**
Lunes **8**	*Justine* (G. Cukor) **Space, 18 hs.**	*Mi estación preferida* (A. Téchiné) **VCC 23, 22 y 2 hs.**
Martes **9**	*Una cosa llamada amor* (P. Bogdanovich) **Cinecanal, 9.30 y 22 hs.**	*Sweetie* (J. Campion) **CV 5, 22 hs.**
Miércoles **10**	*El evadido* (P. Granier-Deferre) **CV 5, 23.50 hs.**	*Testigo en peligro* (P. Weir) **Space, 24 hs.**
Jueves **11**	*Ser o no ser* (E. Lubitsch) **VCC 32, 13, 15, 23 y 1 hs.**	*El hombre equivocado* (A. Hitchcock) **Cinemax, 22.30 hs.**
Viernes **12**	*Robocop* (P. Verhoeven) **Space, 20 hs.**	*El rey de Nueva York* (A. Ferrara) **Canal 365, 22 hs.**
Sábado **13**	*Cielo amarillo* (W. Wellman) **I-SAT, 14 hs.**	*Bésame mortalmente* (R. Aldrich) **Canal 365, 19 hs.**
Domingo **14**	*Más corazón que odio* (J. Ford) **Space, 16 hs.**	*Todo lo que usted quiso saber...* (W. Allen) **Cinecanal, 1.15 hs.**
Lunes **15**	*Un tiro en la noche* (J. Ford) **Canal 365, 13 hs.**	*La venganza de Ulzana* (R. Aldrich) **Cinecanal, 18 hs.**
Martes **16**	*Nace una estrella* (G. Cukor) **VCC 32, 13, 16, 23 y 2 hs.**	*Ciudad de ángeles* (R. Altman) **CV 30, 23.40 hs.**
Miércoles **17**	*La carta* (W. Wyler) **CV 5, 11 y 16 hs.**	*Feos, sucios y malos* (E. Scola) **VCC 32, 13, 15, 23 y 1 hs.**
Jueves **18**	*Río Bravo* (H. Hawks) **Canal 365, 9 hs.**	*Desesperación* (A. Hitchcock) **Cinemax, 22.30 hs.**
Viernes **19**	*Charley Varrick* (D. Siegel) **USA-Network, 11 hs.**	*Oro y cenizas* (W. Hill) **Cinecanal, 18 hs.**
Sábado **20**	*Mr. Arkadin* (O. Welles) **VCC 32, 12 hs.**	*Bajo fuego* (R. Spottiswoode) **CV 30, 15 hs.**
Domingo **21**	*El golpe* (G. R. Hill) **Space, 16 hs.**	*48 horas* (W. Hill) **USA-Network, 20 hs.**
Lunes **22**	*Camino con el amor y la muerte* (J. Huston) **HBO, 15 hs.**	*Cautivos del mal* (V. Minnelli) **CV 5, 11 y 16 hs.**
Martes **23**	*Permiso por una noche* (C. Bernard) **VCC 23, 16 hs.**	*La patrulla infernal* (S. Kubrick) **CV 5, 11 y 16 hs.**
Miércoles **24**	*¿A quién ama Gilbert Grape?* (L. Hallström) **VCC 23, 22 y 2 hs.**	*La calle sin retorno* (S. Fuller) **CV 5, 23.50 hs.**
Jueves **25**	*El barco* (W. Petersen) **Cinemax, 19.30 hs.**	*El ocaso de un pistolero* (D. Siegel) **CV 5, 1.40 hs.**
Viernes **26**	*Terminator* (J. Cameron) **Space, 20 hs.**	*Blanc* (K. Kieslowski) **CV 30, 23.40 hs.**
Sábado **27**	*Trono de sangre* (A. Kurosawa) **VCC 32, 10 hs.**	*Candyman* (B. Rose) **VCC 23, 24 hs.**
Domingo **28**	*Con el alma en los puños* (R. Fleischer) **Cinecanal, 18.40 hs.**	*Barrio chino* (R. Polanski) **USA-Network, 22.30 hs.**
Lunes **29**	*Tormenta mortal* (F. Borzage) **TNT, 13 hs.**	*Herman* (E. Gustavson) **VCC 23, 22 y 2 hs.**
Martes **30**	*La princesa que quería vivir* (W. Wyler) **I-SAT, 17.30 hs.**	*Cuando llama un extraño* (F. Walton) **TNT, 24 hs.**
Miércoles **31**	*El desierto de los tártaros* (V. Zurlini) **CV 5, 13 y 19 hs.**	*Un día muy particular* (E. Scola) **VCC 32, 13, 15, 23 y 1 hs.**

Recomendaciones especiales, comentadas en las páginas 60 a 62

Menú de cine en TV

Las buenas, las malas y las feas (estrenos en video)

			Q	FF	GN	GJC	JG	AR	SG	HB
Antes de amanecer	R. Linklater	LK-Tel	7		9	8	7	9	9	7
Comer, beber, amar	A. Lee	Gatividéo						8		
Congo	F. Marshall	AVH			8				8	
Corina, Corina	J. Nelson	Transeuropa							8	
Duro aprendizaje	J. Singleton	LK-Tel			2				4	
El placer	M. Ophuls	Epoca				8	9			10
En la boca del miedo	J. Carpenter	Transeuropa	10		10	10	6	8	10	8
Marea roja	T. Scott	Gatividéo			4				5	
Perseguido	F. J. Lawton	AVH							6	
Rápida y mortal	S. Raimi	LK-Tel	4		8	8	3	8	8	7
Saboteadores	A. Hitchcock	Epoca	8	8	9	9	9		8	7
Sol ardiente	N. Mijalkov	Transeuropa				7	7	9	7	8
Tres contra todos	G. Stevens	Epoca	5	8	9		8			
Una mujer sin fronteras	M. Greenwald	Transeuropa			9		7		10	8
Viejo canalla	G. Jourd'hui	Gatividéo					4	4	4	

Cinéfilos S.R.L
Presenta
La Videoteca
Corrientes 1555 - (1042) Capital Federal Tel: 371-7098

Cine de Autor
Cine Mudo
Clasicos del cine
Cine Argentino
Documentales
Operas, Ballets, Musicales,
Arte, Pintura
y algunas rarezas más.

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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

L'ECRAN
VIDEOTECA

- 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.

Diagonal Roque Sáenz Peña 616, 6º piso, of. 613. Lunes a viernes de 11 a 19 hs. - Tel.: 343-6852 y 342-7551

NUEVA DIRECCION

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

Más Fácil de Usar

Bienvenido al verdadero mundo de multimedia.

Más Económica

(Por favor mantenga la mente, los ojos y los oídos abiertos.)

Multimedia
#1 EN EL MUNDO

Porque el viaje y la experiencia de multimedia en Macintosh Performa le dejará impresionado.

Todos hablan de multimedia, pero sólo Macintosh Performa lo ha convertido en una realidad. Con Macintosh Performa disfrute de multimedia que sí trabaja, porque ya no tiene que preocuparse de instalaciones, conexiones o programaciones como en otros sistemas. Puede crear gráficos en 3-D, video conferencias y comenzar a sumergirse en realidad virtual,* todo simplemente oprimiendo unas teclas.

Software
INCORPORADO

Apple tiene el liderazgo mundial en el campo de multimedia† diseñando sistemas verdaderamente fáciles de usar para crear impactantes presentaciones de multimedia y muchas otras operaciones en menos tiempo que las demás. Macintosh Performa también lee archivos de DOS y Windows** y le brinda un extraordinario rendimiento a un precio verdaderamente accesible.

Deje que su imaginación vuele y que Macintosh Performa se ocupe de sus ojos y oídos, porque no es solamente lo que la computadora puede hacer, es lo que usted puede hacer con una Macintosh.

Para Windows Mac OS

Busque estos logotipos como símbolos de compatibilidad con los sistemas operativos de Macintosh y Windows.

CD-ROM

Apple®

El poder para superarse.

Macintosh Performa

314-1212

Línea Directa Apple

© 1995 Apple Computer, Inc. Todos los derechos reservados. Apple, el logo Apple, Macintosh, y Macintosh Performa son marcas registradas de Apple Computer, Inc. en los Estados Unidos y en algunos países. PowerPC es una marca registrada de International Business Machines, usada bajo licencia. Todas las otras marcas mencionadas son marcas registradas. *Algunas de estas operaciones pueden requerir la compra adicional de software o hardware. †Estudio de Dataquest 1995 Multimedia Market Trends Report.

CINE DE AUTOR EN VIDEO

Con las garantías de calidad e información de un sello experimentado

RKV

LOUIS MALLE
-Soplo al corazón (Prox.)

ROBERT ALDRICH
- Que pasó con Baby Jane
- Cálmate dulce Carlota
(B. Davis - Olivia de Havilland)

El increíble hombre menguante
Dir. J. Arnold
con: G. Williams - R. Stuart

AGNES VARDA
- Sin techo ni ley
(S. Bonnaire - E. Palomo)

La noche del cazador
Dir. Ch. Laughton
con: R. Mitchum - S. Winter

ALGO PARA RECORDAR
Dir. Leo Mc Carey
con: Cary Grant - Deborah Kerr

J. FORD
- La conquista del Oeste
(G. Peck - H. Fonda)

DESFILE DE PASCUA
Dir. Charles Walters
con: F. Astaire - J. Garland

SIDNEY LUMET
- 12 Hombres en pugna
(H. Fonda - L. J. Cobb)

FRANCOIS TRUFFAUT
- Los 400 golpes
(J. P. Laud - C. Maurier)

El rostro impenetrable
Dir. M. Brando
con: M. Brando - K. Malden

EL ALAMO
Dir. John Wayne
con: John Wayne - R. Widmark
L. Harvey

GILDA
Dir. Charles Vidor
con: Rita Hayworth
Glenn Ford

HENRI GEORGES CLOUZOT
- El salario del miedo
(I. Montand - CH. Vanel)

OTTO PREMINGER
- Laura
- Anatomía de un asesinato
(J. Stewart - L. Remick)

LINDSAY ANDERSON
- If
(M. Mc Dowell)

DESFILE DE CANDILEJAS
Dir. Lloyd Bacon
con: J. Cagney - J. Blondell

Bigas Luna
Bilbao (prox.)

NUNCA EN DOMINGO
Dir. Jules Dassin
con: M. Mercouri - J. Dassin

El amigo americano
Dir: W. Wenders.
(D. Hooper - B. Ganz)

HOWARD HAWKS
- Tener y no tener
- Al borde del abismo
- Vitaminas para el amor
(C. Grant - M. Monroe)

Jane Campion
Sweetie (prox.)

INGMAR BERGMAN
- Fanny y Alexander
- Persona (prox.) - Verguenza (prox)
- Escenas de la vida conyugal (prox.)
- La hora del lobo (prox)

MORIR EN MADRID
Dir. F. Rossif
(Documental)

El valor del miedo
Dir: E. Dmytryk
con: H. Fonda - A. Quinn

La invasión de los muertos vivos
Dir: Don Siegel
con: K. Mc Carthy - D. Wynter

LUCHINO VISCONTI
- El inocente
- La caida de los Dioses
- Atavismo impúdico (prox)

EL JUICIO DE NUREMBERG
Dir. Stanley Kramer
con: B. Lancaster - S. Tracy
J. Garland - M. Dietrich

MARIO MONICELLI
- Los desconocidos de siempre
- Los compañeros
(M. Mastroiani - A. Girardot)

STANLEY KUBRICK
- Espartaco
- Casta de malditos
- Lolita
(J. Mason - P. Sellers)

JOHN HUSTON
- Los inadaptados - Van Gogh
- Mientras la ciudad duerme
- Lo que no se perdona
- Moby Dick - Moulin Rouge
(J. Ferrer - C. Marchand)

MELODIA INMORTAL
Dir. George Sidney
con: Tyrone Power
Kim Novak

JOSEPH LOSEY
- Por la patria
(D. Bogarde - Y. Courtenay)

Abbott y Costello contra los fantasmas
Dir: C. Burton
con: B. Lugosi - L. Chaney

TASUJIRO OZU
- Historias de Tokio
(C. Ryu - S. Yamamura)

Jim Jarmusch
Extraños en el paraíso
(J. Lurie - E. Balint)
Bajo el peso de la ley
(J. Lurie - T. Waits)

ROMAN POLANSKY
- Repulsión - Cul de Sac
- El cuchillo bajo el agua
(Z. Malanowicz - Y. Unecka)

AKIRA KUROSAWA
- Los 7 samurais
(T. Mifune - T. Shimura)

QUE EL CIELO LA JUZGUE
Dir. John M. Stahl
con: G. Tierney - C. Wilde

EL MAGO DE OZ
Dir. Victor Fleming
con: Judy Garland - R. Bolger

GILLO PONTECORVO
- La batalla de Argelia
(Y. Saadi - J. Martin)

HENRY HATHAWAY
- 3 lanceros de bengala
- La conquista del Oeste
- El zorro del desierto
- Los caballeros de la rosa negra
(T. Power - O. Welles)

JACQUES TATI
- Las vacaciones del Sr. Hulot
(Jaques Tati - Nathalie Pascaud)

MARCO FERRERI
- La gran comilona
(M. Mastroiani - U. Tognazzi)

ESPIA POR MANDATO
Dir. George Seaton
con: William Holden
Lili Palmer

EL CISNE NEGRO
Dir. Henry King
con: T. Power - M. O'hara

Jacques Tourneur
Retorno al pasado (R. Mitchum - J. Greer)
La mujer pantera (S. Simon - K. Smith)
El halcón y la flecha (B. Lancaster - N. Cravat)

NIKITA MIJALKOV
- Urga (Prox.)

JOHN CASSAVETTES
- Un niño espera
(B. Lancaster - J. Garland)

JOSEPH MANKIEWICZ
- Julio Cesar
-Ellos y ellas
(Marlon Brando - J. Mason)

KEN RUSSELL
- Mujeres apasionadas
- La otra cara del amor (prox)

CINE DE AUTOR | CINE DE CULTO | FILMS INOLVIDABLES

EL COLECCIONISTA DE IMAGENES S. A.

Maipú 995 - TEL/FAX: 313-8947 Capital Federal.
(Proximamente Maipú 984)

EL AMANTE
CINE

INDICE 35-46

1. Películas reseñadas

(Título, director, autor de la nota, nº de revista / página)

Acoso sexual (B. Levinson), *Quintín*, 35/6
Actos privados (A. Bird), *Horacio Bernades*, 43/16
Agridulce (M. Newell), *Horacio Bernades*, 37/50
Al filo del abismo (P. Medak), *Horacio Bernades*, 40/10
Alerta máxima 2 (G. Murphy), *Santiago García*, 43/15
Alicia en el país de las maravillas (C. Geronimi / W. Jackson / H. Luske), *Sergio Eisen*, 40/57
Amada inmortal (B. Rose), *Santiago García*, 38/18
André (G. Miller), *Santiago García*, 37/25
Antes de amanecer (R. Linklater), *Gustavo Noriega*, 42/8
Apollo 13 (R. Howard), *Sergio Eisen*, 44/6
Arsénico y encaje antiguo (F. Capra), *Silvia Schwarzböck*, 40/58
Asalto al precinto 13 (J. Carpenter), *Horacio Bernades*, 45/37
Asesinato en primer grado (M. Rocco), *Santiago García*, 44/9
Asesinos (R. Donner), *Horacio Bernades*, 45/6
Asesinos en el aire (M. Smith), *Santiago García*, 42/58
Así te quiero, mi amor (D. Martin), *Horacio Bernades*, 38/18
Backbeat (I. Softley), *Horacio Bernades*, 43/10
Bajo el signo de Leo (E. Rohmer), *Horacio Bernades*, 42/25
Barton Fink (J. Coen), *Gustavo Noriega*, 41/26
Barton Fink (J. Coen), *David Oubiña*, 41/26
Batman (T. Burton), *Sergio Eisen*, 39/38
Batman eternamente (J. Schumacher), *Quintín*, 41/17
Batman vuelve (T. Burton), *Gustavo J. Castagna*, 39/39
Beetlejuice (T. Burton), *Flavia de la Fuente*, 39/38
Blue Sky (T. Richardson), *Flavia de la Fuente*, 41/17
Body Bags (J. Carpenter), *Vincent Vatrican*, 45/41
Caballos salvajes (M. Piñeyro), *Gustavo Noriega*, 42/4
Caballos salvajes (M. Piñeyro), *Gustavo Noriega*, 42/7
Caída libre (D. Sarafian), *Flavia de la Fuente*, 36/17
Calafate (A. Caetano), *Horacio Bernades*, 43/51
Cálmate, dulce Carlota (R. Aldrich), *Gustavo J. Castagna*, 41/57
Candyman 2 (B. Condon), *Silvia Schwarzböck*, 44/58
Cantando bajo la lluvia (S. Donen / G. Kelly), *Sergio Eisen*, 40/34
Cantando bajo la lluvia (S. Donen / G. Kelly), *Flavia de la Fuente*, 40/36
Cara a cara (I. Bergman), *Alejandro Ricagno*, 39/25
Carnaval de almas (H. Harvey), *Gustavo Noriega*, 38/58
Carrington (C. Hampton), *Santiago García*, 42/13
Casas de fuego (J. Stagnaro), *Horacio Bernades*, 43/8
Casper (B. Silberling), *Santiago García*, 41/14
Causa justa (A. Glimcher), *Horacio Bernades*, 38/17
Cheque en blanco (R. Wainwright), *Santiago García*, 43/59
China Moon (J. Bailey), *Quintín*, 36/59
Christine (J. Carpenter), *Quintín*, 45/39
Cleopatra (C. B. De Mille), *Gustavo J. Castagna*, 43/58
Coartada perfecta (K. Meyer), *Quintín*, 43/59
Colmillo Blanco 2 (K. Olin), *Santiago García*, 36/13
Comix (J. Coscia), *Gustavo Noriega*, 41/15
Confesión de pecadores (I. Bergman), *Horacio Bernades*, 37/38
Congo (F. Marshall), *Sergio Eisen*, 42/12
Convivencia (C. Galettini), *Quintín*, 35/49
Corazón valiente (M. Gibson), *Guillermo Ravaschino*, 43/5
Corazón valiente (M. Gibson), *Flavia de la Fuente*, 43/6
Corina, Corina (J. Nelson), *Santiago García*, 44/8
Crooklyn (S. Lee), *Guillermo Ravaschino*, 42/59
Cuando cae la noche (P. Rozema), *Horacio Bernades*, 46/3
Cuando huye el día (I. Bergman), *David Oubiña*, 38/30
Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle (E. Rohmer), *Horacio Bernades*, 42/29
Cuento de primavera (E. Rohmer), *Gustavo J. Castagna*, 42/30
Cuentos de la cripta (E. Dickerson), *Guillermo Ravaschino*, 44/59
Cuerpos perfectos (A. Parker), *Flavia de la Fuente*, 46/3
¡Cuidado, bebé suelto! (P. Read Johnson), *Santiago García*, 35/10
Dark Star (J. Carpenter), *Horacio Bernades*, 45/37
De amor y de sombra (B. Kaplan), *Gustavo J. Castagna*, 36/11
De golpe en golpe (J. Lewis), *Gustavo Noriega*, 46/44
De la vida de las marionetas (I. Bergman), *Gustavo J. Castagna*, 39/25
De paseo a la muerte (J. Coen), *Gustavo Noriega*, 41/26
De paseo a la muerte (J. Coen), *Quintín*, 41/26
Deseo (F. Borzage), *Gustavo J. Castagna*, 45/58
Después del ensayo (I. Bergman), *Alejandro Ricagno*, 39/26
Después del silencio (L. Demare), *Horacio Bernades*, 39/49
Detrás de un vidrio oscuro (I. Bergman), *Alejandro Ricagno*, 38/30
Diario de un hombre invisible (J. Carpenter), *Santiago García*, 45/41
Diario de una camarera (L. Buñuel), *Gustavo J. Castagna*, 39/58
Dien Bien Phu (P. Schoendoerffer), *Gustavo Noriega*, 41/16
Disparos sobre Broadway (W. Allen), *Flavia de la Fuente*, 37/14
¿Dónde está el frente? (J. Lewis), *Santiago García*, 46/47
Duro de matar-La venganza (J. McTiernan), *Santiago García*, 40/8
Ed Wood (T. Burton), *Eduardo A. Russo*, 39/4
Educando a Arizona (J. Coen), *Horacio Bernades*, 41/25
Educando a Arizona (J. Coen), *Gustavo J. Castagna*, 41/25
El amigo de mi amiga (E. Rohmer), *Flavia de la Fuente*, 42/30
El amor a la hora de la siesta (E. Rohmer), *Quintín*, 42/26
El amor y la furia (L. Tamahori), *Horacio Bernades*, 44/7
El ángel exterminador (L. Buñuel), *Gustavo J. Castagna*, 36/57
El árbol de los sueños (J. Avnet), *Gustavo Noriega*, 41/14
El beso de la muerte (B. Schroeder), *Gustavo J. Castagna*, 46/4
El bocón (J. Lewis), *Jorge García*, 46/46
El boquete (J. Becker), *Eduardo A. Russo*, 37/58
El botones (J. Lewis), *Santiago García*, 46/44
El buen matrimonio (E. Rohmer), *Jorge García*, 42/27
El cartero (M. Radford), *Gustavo J. Castagna*, 45/7
El casamiento de Muriel (P. Hogan), *Alejandro Ricagno*, 41/7
El censor (E. Calcagno), *Gustavo J. Castagna*, 44/4
El censor (E. Calcagno), *Gustavo Noriega*, 44/5
El circo del horror (T. Stern / A. Winter), *Silvia Schwarzböck*, 40/58
El corazón de las tinieblas (N. Roeg), *Silvia Schwarzböck*, 36/59
El cuervo (A. Proyas), *Santiago García*, 37/26
El demonio nos gobierna (I. Bergman), *Jorge García*, 37/36
El desierto rojo (M. Antonioni), *Alejandro Ricagno*, 39/59
El enigma de otro mundo (J. Carpenter), *Horacio Bernades*, 45/39
El estudiante de Praga (P. Wegener), *Eduardo A. Russo*, 41/44
El extraño mundo de Jack (H. Selick), *Quintín*, 39/39
El gato negro (E. Ulmer), *Sebastián A. Sánchez*, 42/58
El Golem (P. Wegener), *Eduardo A. Russo*, 41/44
El gran salto (J. Coen), *Quintín*, 41/2
El gran salto (J. Coen), *Gustavo Noriega*, 41/5
El huevo de la serpiente (I. Bergman), *Horacio Bernades*, 39/25
El ingenuo (J. Lewis), *Santiago García*, 46/45
El inocente (J. Schlesinger), *Horacio Bernades*, 38/18
El joven Manos de Tijeras (T. Burton), *Gustavo Noriega*, 39/39
El juego es matar (E. Dickerson), *Santiago García*, 40/12
El juez (D. Cannon), *Santiago García*, 43/16
El ladrón (R. Rouse), *Jorge García*, 35/49
El largo viaje de Nahuel Pan (J. Jury), *Gustavo J. Castagna*, 41/16
El libro de la selva (S. Sommers), *Santiago García*, 41/15
El mago (I. Bergman), *Jorge García*, 38/30
El mago de Oz (V. Fleming), *Sergio Eisen*, 38/33
El misterio del cuarto negro (R. Neill), *Eduardo A. Russo*, 45/57
El mundo en peligro (G. Douglas), *Jorge García*, 38/58
El ojo del diablo (I. Bergman), *Horacio Bernades*, 39/24
El perfecto asesino (L. Besson), *Quintín*, 36/2
El pistolero (H. King), *Horacio Bernades*, 46/56
El poder del amor (L. Hallström), *Sergio Eisen*, 45/9
El príncipe de las tinieblas (J. Carpenter), *Gustavo J. Castagna*, 45/40
El profesor chiflado (J. Lewis), *Flavia de la Fuente*, 46/45
El rayo verde (E. Rohmer), *Flavia de la Fuente*, 42/28
El reino de las tinieblas (B. Leonard), *Gustavo Noriega*, 40/13
El rito prohibido (I. Bergman), *Jorge García*, 39/24
El séptimo sello (I. Bergman), *Gustavo J. Castagna*, 38/30
El silencio (I. Bergman), *David Oubiña*, 38/31
El terror de las chicas (J. Lewis), *Quintín*, 46/44
El toque (I. Bergman), *Horacio Bernades*, 39/24
El zombie blanco (V. Halperin), *Eduardo A. Russo*, 39/58
Eligiendo mamá (R. Benjamin), *Gustavo J. Castagna*, 36/14
Elvis (J. Carpenter), *Flavia de la Fuente*, 45/38
En la boca del miedo (J. Carpenter), *Eduardo A. Russo*, 45/2
Entrevista con el vampiro (N. Jordan), *Silvia Schwarzböck*, 35/4
Epidemia (W. Petersen), *Quintín*, 38/5
Erase una vez en Hollywood 3 (B. Friedgen), *Santiago García*, 38/58
Escape de Nueva York (J. Carpenter), *Eduardo A. Russo*, 45/38
Escape salvaje (T. Scott), *Horacio Bernades*, 38/18
Escenas de la vida conyugal (I. Bergman), *Horacio Bernades*, 39/25
Especies (R. Donaldson), *Silvia Schwarzböck*, 45/7
Facundo, la sombra del tigre (N. Sarquis), *Quintín*, 38/12
Fanny y Alexander (I. Bergman), *David Oubiña*, 39/26
Farinelli (G. Corbiau), *C. Adrián Muoyo*, 40/14
Fórmula para amar (F. Schepisi), *Guillermo Ravaschino*, 39/11
Fotos del alma (D. Musiak), *Alejandro Ricagno*, 38/16
Frankenweenie (T. Burton), *Eduardo A. Russo*, 39/38
Fresh (B. Yakin), *Guillermo Ravaschino*, 45/6
Fresh (B. Yakin), *Horacio Bernades*, 45/6
Fuga de Absolom (M. Campbell), *Santiago García*, 35/11
Generación X (B. Stiller), *Silvia Schwarzböck*, 37/22
Germinal (C. Berri), *Horacio Bernades*, 40/13
Goldeneye (M. Campbell), *Gustavo J. Castagna*, 46/3
Gritos y susurros (I. Bergman), *David Oubiña*, 39/25
Hacia la felicidad (I. Bergman), *Gustavo J. Castagna*, 37/36
Hasta donde llegan tus ojos (S. Fischbein), *Gustavo J. Castagna*, 37/26
Herman (E. Gustavson), *Jorge García*, 36/14
Hijo del río (C. Cappellari), *Alejandro Ricagno*, 38/13
Historias breves (VV. AA.), *Alejandro Ricagno*, 40/22
Hombres de guerra (P. Lang), *Horacio Bernades*, 40/57
If (L. Anderson), *Raúl Beceyro*, 36/24
If (L. Anderson), *Alejandro Ricagno*, 38/59
Jade (W. Friedkin), *Gustavo Noriega*, 46/4
Jaime de Nevares-Ultimo viaje (M. Céspedes / C. Guarini), *Quintín*, 43/11
Jamón, jamón (J. Bigas Luna), *Gustavo J. Castagna*, 35/8
Jamón, jamón (J. Bigas Lunas), *Guillermo Ravaschino*, 37/23
Jimmy Hollywood (B. Levinson), *Santiago García*, 37/58
Jorge Lavelli (R. Filippelli), *Quintín*, 35/27
Junior (I. Reitman), *Gustavo Noriega*, 35/2
Juventud, divino tesoro (I. Bergman), *David Oubiña*, 37/37
Karate Kid 4 (C. Cain), *Santiago García*, 38/17
Killing Zoe (R. Avary), *Quintín*, 37/58
Lá (S. Kogut), *Horacio Bernades*, 46/27
La balada del pistolero (R. Rodríguez), *Horacio Bernades*, 46/3
La bestia debe morir (C. Chabrol), *Horacio Bernades*, 41/49
La carrera de Susana (E. Rohmer), *Gustavo J. Castagna*, 42/25
La coleccionista (E. Rohmer), *David Oubiña*, 42/25
La convención (R. Beceyro), *Gustavo Noriega*, 44/54
La estrategia del caracol (S. Cabrera), *Gustavo J. Castagna*, 38/10
La fuente de la doncella (I. Bergman), *Gustavo J. Castagna*, 38/30
La gran aventura de Pee Wee (T. Burton), *Silvia Schwarzböck*, 39/38
La gran comilona (M. Ferreri), *David Oubiña*, 36/58
La hora del lobo (I. Bergman), *Alejandro Ricagno*, 38/31
La ley de la frontera (A. Aristarain), *Quintín*, 42/2
La ley de la frontera (A. Aristarain), *Gustavo Noriega*, 42/7
La locura del rey Jorge (N. Hytner), *Jorge García*, 45/7
La lotería del amor (A. Bergman), *Santiago García*, 39/59
La máquina de la muerte (S. Norrington), *Alejandro Lunadei*, 44/10
La marquesa de O... (E. Rohmer), *Horacio Bernades*, 42/26
La muerte y la doncella (R. Polanski), *Quintín*, 39/3
La mujer del aviador (E. Rohmer), *Quintín*, 42/27
La nave de los locos (R. Wullicher), *Quintín*, 38/14
La niebla (J. Carpenter), *Horacio Bernades*, 45/38
La panadera de Monceau (E. Rohmer), *Gustavo J. Castagna*, 42/25
La pasión de Ana (I. Bergman), *Alejandro Ricagno*, 39/24
La princesa encantada (R. Rich), *Santiago García*, 41/16
La promesa (M. von Trotta), *Jorge García*, 44/7
La rabia (P. P. Pasolini), *Alejandro Ricagno*, 41/58
La reina Margot (P. Chéreau), *Quintín*, 45/4
La rodilla de Clara (E. Rohmer), *Horacio Bernades*, 42/26
La sed (I. Bergman), *Horacio Bernades*, 37/36
La segunda patria (E. Reitz), *Alejandro Ricagno*, 38/41
La segunda patria (E. Reitz), *Jorge García*, 38/41
La última oportunidad (H. Hartley), *Horacio Bernades*, 36/12
La venganza de una rubia (J. Szwarc), *Guillermo Ravaschino*, 35/11
Labios de churrasco (R. Perrone), *Gustavo J. Castagna*, 40/51
Labios de churrasco (R. Perrone), *Alejandro Ricagno*, 41/13
Ladrón de bancos (N. Mead), *Silvia Schwarzböck*, 46/59
Lancelot, el primer caballero (J. Zucker), *Santiago García*, 44/7
Las aventuras de Priscilla, reina del desierto (S. Elliott), *Horacio Bernades*, 43/15
Las chicas crecen (S. Miner), *Flavia de la Fuente*, 38/57
Las cosas de la vida (R. Benton), *Santiago García*, 37/26
Las cosas del querer 2ª parte (J. Chávarri), *Gustavo J. Castagna*, 40/11
Las joyas de la familia (J. Lewis), *Gustavo J. Castagna*, 46/45
Las mujeres también se ponen tristes (G. Van Sant), *Gustavo J. Castagna*, 42/10
Las noches de luna llena (E. Rohmer), *Jorge García*, 42/28
Lassie (D. Petrie), *Santiago García*, 36/13
Leyendas de pasión (E. Zwick), *Gustavo Noriega*, 37/25
Línea de locos (N. Ephron), *Silvia Schwarzböck*, 43/58
Los cabezahuecas (M. Lehmann), *Santiago García*, 40/59
Los pequeños traviesos (P. Spheeris), *Santiago García*, 42/12
Los puentes de Madison (C. Eastwood), *Flavia de la Fuente*, 44/2
Los visitantes del tiempo (J. Poiré), *Gustavo J. Castagna*, 36/14
Luz de invierno (I. Bergman), *Alejandro Ricagno*, 38/30
Madigan está de vuelta (Y. Simoneau), *Santiago García*, 39/10
Marea roja (T. Scott), *Santiago García*, 42/12
Mario, María y Mario (E. Scola), *Horacio Bernades*, 41/8
Mario, María y Mario (E. Scola), *Gustavo Noriega*, 41/9
Más allá de Rangún (J. Boorman), *Quintín*, 45/8
Más allá del límite (E. Mazza), *Horacio Bernades*, 44/8
Más loco que un plumero (J. Lewis), *Gustavo J. Castagna*, 46/47
Matinée (J. Dante), *Horacio Bernades*, 39/57
Meet Me in St. Louis (V. Minnelli), *Flavia de la Fuente*, 41/33
Mi bella dama (G. Cukor), *Silvia Schwarzböck*, 39/58
Mi noche con Maud (E. Rohmer), *Quintín*, 42/26
1000 boomerangs (M. Galperín), *Horacio Bernades*, 42/11
Monte de Venus (Z. King), *Guillermo Ravaschino*, 46/4
Morir por error (J. McBride), *Silvia Schwarzböck*, 41/59
Muerte súbita (P. Hyams), *Guillermo Ravaschino*, 44/11
Mujercitas (G. Armstrong), *Flavia de la Fuente*, 38/6
Música en la noche (I. Bergman), *Jorge García*, 37/36
Naked (M. Leigh), *Alejandro Ricagno*, 42/57
Negocios (P. Trapero), *Horacio Bernades*, 46/55
Nena, eres tú (J. Sayles), *Horacio Bernades*, 40/50
Ni hablar de esas mujeres (I. Bergman), *Horacio Bernades*, 38/31
No te mueras sin decirme a dónde vas (E. Subiela), *Quintín*, 40/2
Noche de brujas (J. Carpenter), *Quintín*, 45/37
Noche de circo (I. Bergman), *Jorge García*, 37/37
Nosferatu (F. Murnau), *Eduardo A. Russo*, 41/44
Nostradamus (R. Christian), *Santiago García*, 43/15
Olvidate de París (B. Crystal), *Gustavo Noriega*, 44/10
Otra vez (J. Lewis), *Santiago García*, 46/46
Patrón (J. Rocca), *Horacio Bernades*, 41/12
Paulina en la playa (E. Rohmer), *Horacio Bernades*, 42/28
Peperina (R. de la Torre), *Gustavo J. Castagna*, 44/9
Percival el galo (E. Rohmer), *David Oubiña*, 42/27
Perseguido (J. Lawton), *Santiago García*, 43/15
Persona (I. Bergman), *Jorge García*, 38/31
Perversos instintos (J. Mackenzie), *Santiago García*, 36/16
Planetópolis (G. Toti), *Eduardo A. Russo*, 46/28
Pocahontas (M. Gabriel / E. Gabriel), *Sergio Eisen*, 41/10
Power Rangers: la película (B. Spicer), *Santiago García*, 46/4
Preludio para un amor (C. Miller), *Alejandro Ricagno*, 36/10
Prêt-à-porter (R. Altman), *Gustavo Noriega*, 40/6
Psicosis mortal (C. Wallas), *Santiago García*, 37/59
Puerto (I. Bergman), *Jorge García*, 37/36
Punto de escape (R. Young), *Quintín*, 41/57
¡Que vivan los crotos! (A. Poliák), *Guillermo Ravaschino*, 38/15
Quédate conmigo (N. Jiménez / M. Steinberg), *Horacio Bernades*, 35/10
Quien gana se lleva todo (D. Siegel), *Horacio Bernades*, 38/53

Quiz Show. El dilema (R. Redford), *Gustavo Noriega*, 36/8
Radio mortal (F. Walton), *Gustavo J. Castagna*, 42/57
Rápida y mortal (S. Raimi), *Gustavo J. Castagna*, 40/7
Rapsodia en Miami (D. Frankel), *Santiago García*, 40/12
Rebeldes y confundidos (R. Linklater), *Silvia Schwarzböck*, 38/58
Regreso a casa (R. Reiner), *Santiago García*, 41/15
Rescate en el Barrio Chino (J. Carpenter), *Santiago García*, 45/40
Reto a la ley (J. Woo), *Quintín*, 41/59
Ricky Ricón (D. Petrie), *Santiago García*, 36/13
Río salvaje (C. Hanson), *Flavia de la Fuente*, 35/10
Ritos de muerte (G. Maxwell), *Silvia Schwarzböck*, 44/58
Rob Roy (M. Caton-Jones), *Gustavo Noriega*, 40/11
Roger y yo (M. Moore), *Horacio Bernades*, 41/40
Rouge (K. Kieslowski), *Gustavo Noriega*, 38/2
Secretos de mujeres (I. Bergman), *Horacio Bernades*, 37/37
6-0, 6-1 (S. García), *Horacio Bernades*, 45/51
Simplemente sangre (J. Coen), *Santiago García*, 41/25
Simplemente sangre (J. Coen), *Quintín*, 41/25
Sin opción (N. Lescovich), *Horacio Bernades*, 36/14
Sirenas (J. Duigan), *Horacio Bernades*, 36/15
Sobreviven (J. Carpenter), *Gustavo J. Castagna*, 45/40
Sol ardiente (N. Mijalkov), *Alejandro Ricagno*, 43/9
Solo ellas... (H. Ross), *Santiago García*, 39/10
Solo los ángeles tienen alas (H. Hawks), *Gustavo Noriega*, 37/59
Solo tú (N. Jewison), *Flavia de la Fuente*, 36/17
Sonata otoñal (I. Bergman), *Gustavo J. Castagna*, 39/25
Sonrisas de una noche de verano (I. Bergman), *Gustavo J. Castagna*, 37/38
Stargate (R. Emmerich), *Flavia de la Fuente*, 36/16
Starman (J. Carpenter), *Sergio Eisen*, 45/39
Streetfighter (S. De Souza), *Santiago García*, 39/10
Submarino amarillo (G. Dunning), *Sergio Eisen*, 43/27
Sueños de libertad (F. Darabont), *Gustavo Noriega*, 37/24
Sweetie (J. Campion), *Horacio Bernades*, 45/52
Tan lejos, tan cerca (W. Wenders), *Eduardo A. Russo*, 40/4
Testigo silencioso (B. Beresford), *Silvia Schwarzböck*, 46/59
Tetsuo 2 (S. Tsukamoto), *Silvia Schwarzböck*, 36/57
Tetsuo, el hombre de acero (S. Tsukamoto), *Silvia Schwarzböck*, 36/57
The Day the Clown Cried (J. Lewis), *Brian Case*, 46/47
Tiempos violentos (Q. Tarantino), *Quintín*, 37/3
Tiempos violentos (Q. Tarantino), *Horacio Bernades*, 37/6
Tiempos violentos (Q. Tarantino), *David Oubiña*, 37/8
Timecop (P. Hyams), *Santiago García*, 39/59
Tom & Viv (B. Gilbert), *Santiago García*, 44/9
Tonto y retonto (P. Farrelly), *Santiago García*, 41/14
Top Dog (A. Norris), *Santiago García*, 41/15
Toy Story (J. Lassiter), *Sergio Eisen*, 46/2
Trabajando duro (J. Lewis), *Horacio Bernades*, 46/47
Traición al jurado (H. Gould), *Guillermo Ravaschino*, 40/14
Tres almas desnudas (I. Bergman), *Horacio Bernades*, 39/24
Tres en un sofá (J. Lewis), *Sergio Eisen*, 46/46
Tumba al ras de la tierra (D. Boyle), *Horacio Bernades*, 44/11
Un nuevo hombre (P. Marshall), *Santiago García*, 45/58
Un paseo por las nubes (A. Arau), *Santiago García*, 45/8
Un verano con Mónica (I. Bergman), *David Oubiña*, 37/37
Una chica en cada puerto (H. Hawks), *Horacio Bernades*, 45/57
Una lección de amor (I. Bergman), *Horacio Bernades*, 37/38
Una lección de vida (M. Figgis), *Flavia de la Fuente*, 39/11
Una luz en el infierno (R. De Niro), *Alejandro Ricagno*, 39/8
Una luz en el infierno (R. De Niro), *Gustavo J. Castagna*, 39/9
Una luz en el infierno (R. De Niro), *Quintín*, 40/28
Una mujer llamada Nell (M. Apted), *Gustavo Noriega*, 37/19
Una mujer sin fronteras (M. Greenwald), *Horacio Bernades*, 46/58
Una temporada de incendios (J. Frankenheimer), *Quintín*, 35/49
Vania en la calle 42 (L. Malle), *Jorge García*, 43/14
Vania en la calle 42 (L. Malle), *Gustavo J. Castagna*, 43/14
Vergüenza (I. Bergman), *Jorge García*, 39/24
Viaje a las estrellas-La nueva generación (D. Carson), *Gustavo Noriega*, 40/11
Viernes 13 (A. Lubin), *Eduardo A. Russo*, 45/57
Vincent (T. Burton), *Eduardo A. Russo*, 39/38
Viñas de ira (J. Ford), *Horacio Bernades*, 42/50
Waterworld (K. Reynolds), *Gustavo Noriega*, 43/2
Zona mortal (J. Badham), *Santiago García*, 36/16

2. Directores, actores, otros personajes

(Título de películas, "—" indica una nota en general sobre el personaje)

Aldrich, Robert
— (Jorge García), 39/62
Cálmate, dulce Carlota (Gustavo J. Castagna), 41/57

Allen, Woody
Disparos sobre Broadway (Flavia de la Fuente), 37/14
— (Gustavo J. Castagna), 37/16

Altman, Robert
Prêt-à-porter (Gustavo Noriega), 40/6

Anderson, Lindsay
If (Raúl Beceyro), 36/24
If (Alejandro Ricagno), 38/59

Antin, Manuel
entrevista, 41/29
entrevista, 45/43

Antonioni, Michelangelo
El desierto rojo (Alejandro Ricagno), 39/59

Apted, Michael
Una mujer llamada Nell (Gustavo Noriega), 37/19

Arau, Alfonso
Un paseo por las nubes (Santiago García), 45/8

Aristarain, Adolfo
La ley de la frontera (Quintín), 42/2
La ley de la frontera (Gustavo Noriega), 42/7
entrevista, 43/18

Armstrong, Gillian
Mujercitas (Flavia de la Fuente), 38/6

Arthur, Jean
filmografía, 38/54

Avary, Roger
Killing Zoe (Quintín), 37/58

Avnet, Jon
El árbol de los sueños (Gustavo Noriega), 41/14

Badham, John
Zona mortal (Santiago García), 36/16

Bailey, John
China Moon (Quintín), 36/59

Barney Finn, Oscar
entrevista, 43/39

Beceyro, Raúl
La convención (Gustavo Noriega), 44/54

Becker, Jacques
El boquete (Eduardo A. Russo), 37/58

Bemberg, María Luisa
— (Santiago García), 39/14
filmografía, 39/16

Benjamin, Richard
Eligiendo mamá (Gustavo J. Castagna), 36/14

Benton, Robert
Las cosas de la vida (Santiago García), 37/26

Beresford, Bruce
Testigo silencioso (Silvia Schwarzböck), 46/59

Bergman, Andrew
La lotería del amor (Santiago García), 39/59

Bergman, Ingmar
— (Alejandro Ricagno), 37/33
El demonio nos gobierna (Jorge García), 37/36
Hacia la felicidad (Gustavo J. Castagna), 37/36
La sed (Horacio Bernades), 37/36
Música en la noche (Jorge García), 37/36
Puerto (Jorge García), 37/36
Juventud, divino tesoro (David Oubiña), 37/37
Noche de circo (Jorge García), 37/37
Secretos de mujeres (Horacio Bernades), 37/37
Un verano con Mónica (David Oubiña), 37/37
Confesión de pecadores (Horacio Bernades), 37/38
Sonrisas de una noche de verano (Gustavo J. Castagna), 37/38
Una lección de amor (Horacio Bernades), 37/38
— (Lita Stantic), 37/39
— (Jorge García), 37/40
— (Santiago García), 37/40
— (Horacio Bernades), 38/21
Cuando huye el día (David Oubiña), 38/30
Detrás de un vidrio oscuro (Alejandro Ricagno), 38/30
El mago (Jorge García), 38/30
El séptimo sello (Gustavo J. Castagna), 38/30
La fuente de la doncella (Gustavo J. Castagna), 38/30
Luz de invierno (Alejandro Ricagno), 38/30
El silencio (David Oubiña), 38/31
La hora del lobo (Alejandro Ricagno), 38/31
Ni hablar de esas mujeres (Horacio Bernades), 38/31
Persona (Jorge García), 38/31
— (David Oubiña), 39/19
El ojo del diablo (Horacio Bernades), 39/24
El rito prohibido (Jorge García), 39/24
El toque (Horacio Bernades), 39/24
La pasión de Ana (Alejandro Ricagno), 39/24
Tres almas desnudas (Horacio Bernades), 39/24
Vergüenza (Jorge García), 39/24
Cara a cara (Alejandro Ricagno), 39/25
De la vida de las marionetas (Gustavo J. Castagna), 39/25
El huevo de la serpiente (Horacio Bernades), 39/25
Escenas de la vida conyugal (Horacio Bernades), 39/25
Gritos y susurros (David Oubiña), 39/25
Sonata otoñal (Gustavo J. Castagna), 39/25
Después del ensayo (Alejandro Ricagno), 39/26
Fanny y Alexander (David Oubiña), 39/26

Berlinchieri, Damiano
entrevista, 43/50

Berri, Claude
Germinal (Horacio Bernades), 40/13

Bertotto, María Julia
entrevista, 41/51

Besson, Luc
El perfecto asesino (Quintín), 36/2
entrevista, 36/4

Bigas Luna, Juan José
Jamón, jamón (Gustavo J. Castagna), 35/8
Jamón, jamón (Guillermo Ravaschino), 37/23

Bird, Antonia
Actos privados (Horacio Bernades), 43/16

Boorman, John
Más allá de Rangún (Quintín), 45/8

Bordwell, David
— (Eduardo A. Russo), 46/52

Borzage, Frank
Deseo (Gustavo J. Castagna), 45/58

Boyle, Danny
Tumba al ras de la tierra (Horacio Bernades), 44/11

Brooks, Richard
— (Jorge García), 40/61

Buñuel, Luis
El ángel exterminador (Gustavo J. Castagna), 36/57
Diario de una camarera (Gustavo J. Castagna), 39/58

Burton, Tim
Ed Wood (Eduardo A. Russo), 39/4
— (Gustavo Noriega), 39/32
— (Johnny Depp), 39/33
diccionario, 39/35
filmografía, 39/38
Batman (Sergio Eisen), 39/38
Beetlejuice (Flavia de la Fuente), 39/38
Frankenweenie (Eduardo A. Russo), 39/38
La gran aventura de Pee Wee (Silvia Schwarzböck), 39/38
Vincent (Eduardo A. Russo), 39/38
Batman vuelve (Gustavo J. Castagna), 39/39
El joven Manos de Tijeras (Gustavo Noriega), 39/39

Cabrera, Sergio
entrevista, 38/10
La estrategia del caracol (Gustavo J. Castagna), 38/10

Caetano, Adrián
Calafate (Horacio Bernades), 43/51

Cain, Christopher
Karate Kid 4 (Santiago García), 38/17

Calcagno, Eduardo
El censor (Gustavo J. Castagna), 44/4
El censor (Gustavo Noriega), 44/5

Campanella, Juan José
entrevista, 46/14

Campbell, Martin
Fuga de Absolom (Santiago García), 35/11
Goldeneye (Gustavo J. Castagna), 46/3

Campion, Jane
Sweetie (Horacio Bernades), 45/52

Cannon, Danny
El juez (Santiago García), 43/16

Cappellari, Ciro
Hijo del río (Alejandro Ricagno), 38/13

Capra, Frank
Arsénico y encaje antiguo (Silvia Schwarzböck), 40/58

Carpenter, John
En la boca del miedo (Eduardo A. Russo), 45/2
— (Gustavo Noriega), 45/33
— (Adrián Caetano), 45/36
filmografía, 45/37
Asalto al precinto 13 (Horacio Bernades), 45/37
Dark Star (Horacio Bernades), 45/37
Noche de brujas (Quintín), 45/37
Elvis (Flavia de la Fuente), 45/38
Escape de Nueva York (Eduardo A. Russo), 45/38
La niebla (Horacio Bernades), 45/38
Christine (Quintín), 45/39
El enigma de otro mundo (Horacio Bernades), 45/39
Starman (Sergio Eisen), 45/39
El príncipe de las tinieblas (Gustavo J. Castagna), 45/40
Rescate en el Barrio Chino (Santiago García), 45/40
Sobreviven (Gustavo J. Castagna), 45/40
Body Bags (Vincent Vatrican), 45/41
Diario de un hombre invisible (Santiago García), 45/41

Carreras, Enrique
filmografía, 43/49

Carrey, Jim
— (Gustavo J. Castagna), 42/15

Carson, David
Viaje a las estrellas-La nueva generación (Gustavo Noriega), 40/11

Caton-Jones, Michael
Rob Roy (Gustavo Noriega), 40/11

Céspedes, Marcelo
Jaime de Nevares-Último viaje (Quintín), 43/11
entrevista, 43/12

Chabrol, Claude
La bestia debe morir (Horacio Bernades), 41/49
— (Jorge García), 41/62

Chávarri, Jaime
Las cosas del querer 2ª parte (Gustavo J. Castagna), 40/11

Chéreau, Patrice
La reina Margot (Quintín), 45/4

Christian, Roger
Nostradamus (Santiago García), 43/15

Clur, Luis
entrevista, 41/35

Coen, Ethan
— (Gustavo J. Castagna), 41/19
— (David Oubiña), 41/22

Coen, Joel
El gran salto (Quintín), 41/2
El gran salto (Gustavo Noriega), 41/5
— (Gustavo J. Castagna), 41/19
— (David Oubiña), 41/22
Educando a Arizona (Horacio Bernades), 41/25
Educando a Arizona (Gustavo J. Castagna), 41/25
Simplemente sangre (Santiago García), 41/25
Simplemente sangre (Quintín), 41/25
Barton Fink (Gustavo Noriega), 41/26
Barton Fink (David Oubiña), 41/26
De paseo a la muerte (Gustavo Noriega), 41/26
De paseo a la muerte (Quintín), 41/26

Condon, Bill
Candyman 2 (Silvia Schwarzböck), 44/58

Corbiau, Gérard
Farinelli (C. Adrián Muoyo), 40/14

Coscia, Jorge
Comix (Gustavo Noriega), 41/15

Costner, Kevin
— (Santiago García), 43/4

Crystal, Billy
Olvídate de París (Gustavo Noriega), 44/10

Cukor, George
Mi bella dama (Silvia Schwarzböck), 39/58

Dante, Joe
Matinée (Horacio Bernades), 39/57

Darabont, Frank
Sueños de libertad (Gustavo Noriega), 37/24

Daves, Delmer
— (Jorge García), 36/60

de la Torre, Raúl
Peperina (Gustavo J. Castagna), 44/9

De Mille, Cecil B.
Cleopatra (Gustavo J. Castagna), 43/58

De Niro, Robert
Una luz en el infierno (Alejandro Ricagno), 39/8
Una luz en el infierno (Gustavo J. Castagna), 39/9
Una luz en el infierno (Quintín), 40/28

De Souza, Steven E.
Streetfighter (Santiago García), 39/10

Deleuze, Gilles
— (Rafael Filippelli), 45/12

Demare, Lucas
Después del silencio (Horacio Bernades), 39/49

Depardon, Raymond
— (Raúl Beceyro), 35/20
entrevista, 35/21

Depp, Johnny
— (Alejandro Ricagno), 39/41

Dickerson, Ernest
El juego es matar (Santiago García), 40/12
Cuentos de la cripta (Guillermo Ravaschino), 44/59

Disney, Walt
— (Sergio Eisen), 35/12

Donaldson, Roger
Especies (Silvia Schwarzböck), 45/7

Donen, Stanley
Cantando bajo la lluvia (Sergio Eisen), 40/34
Cantando bajo la lluvia (Flavia de la Fuente), 40/36

Donner, Richard
Asesinos (Horacio Bernades), 45/6

Douglas, Gordon
El mundo en peligro (Jorge García), 38/58

Duigan, John
Sirenas (Horacio Bernades), 36/15

Dunning, George
Submarino amarillo (Sergio Eisen), 43/27

Eastwood, Clint
Los puentes de Madison (Flavia de la Fuente), 44/2

Elliott, Stephan
Las aventuras de Priscilla, reina del desierto (Horacio Bernades), 43/15

Emmerich, Roland
Stargate (Flavia de la Fuente), 36/16

Ephron, Nora
Línea de locos (Silvia Schwarzböck), 43/58

Fabiano, Octavio
entrevista, 44/49

Farrelly, Peter
Tonto y retonto (Santiago García), 41/14

Ferreri, Marco
La gran comilona (David Oubiña), 36/58

Figgis, Mike
Una lección de vida (Flavia de la Fuente), 39/11

Filippelli, Rafael
entrevista, 35/23
Jorge Lavelli (Quintín), 35/27

Fischbein, Silvio
Hasta donde llegan tus ojos (Gustavo J. Castagna), 37/26

Fischerman, Alberto
filmografía, 37/27
— (Andrés Di Tella), 37/28
— (Quintín), 37/29
entrevista, 37/30

Fleming, Victor
El mago de Oz (Sergio Eisen), 38/33

Ford, John
— (Quintín), 36/19
Viñas de ira (Horacio Bernades), 42/50

Foster, Jodie
— (Santiago García), 37/21

Frankel, David
Rapsodia en Miami (Santiago García), 40/12

Frankenheimer, John
Una temporada de incendios (Quintín), 35/49
Friedgen, Bud
Erase una vez en Hollywood 3 (Santiago García), 38/58
Friedkin, William
Jade (Gustavo Noriega), 46/4
Gabriel, Mike
Pocahontas (Sergio Eisen), 41/10
Galettini, Carlos
Convivencia (Quintín), 35/49
Galperín, Mariano
1000 boomerangs (Horacio Bernades), 42/11
García, Santiago
6-0, 6-1 (Horacio Bernades), 45/51
Geronimi, Clyde
Alicia en el país de las maravillas (Sergio Eisen), 40/57
Gibson, Mel
Corazón valiente (Guillermo Ravaschino), 43/5
Corazón valiente (Flavia de la Fuente), 43/6
Gilbert, Brian
Tom & Viv (Santiago García), 44/9
Glimcher, Arne
Causa justa (Horacio Bernades), 38/17
Godard, Jean-Luc
— (Quintín), 46/9
— (Beatriz Sarlo), 46/9
— (Rafael Filippelli), 46/9
— (Federico Monjeau), 46/9
Goldberg, Eric
Pocahontas (Sergio Eisen), 41/10
Gould, Heywood
Traición al jurado (Guillermo Ravaschino), 40/14
Greenwald, Maggie
Una mujer sin fronteras (Horacio Bernades), 46/58
Guarini, Carmen
Jaime de Nevares-Último viaje (Quintín), 43/11
entrevista, 43/12
Gustavson, Erik
Herman (Jorge García), 36/14
Hallström, Lasse
El poder del amor (Sergio Eisen), 45/9
Halperin, Víctor
El zombie blanco (Eduardo A. Russo), 39/58
Hampton, Christopher
Carrington (Santiago García), 42/13
Hanson, Curtis
Río salvaje (Flavia de la Fuente), 35/10
Hartley, Hal
La última oportunidad (Horacio Bernades), 36/12
Harvey, Herk
Carnaval de almas (Gustavo Noriega), 38/58
Hathaway, Henry
— (Jorge García), 38/61
Hawks, Howard
Solo los ángeles tienen alas (Gustavo Noriega), 37/59
Una chica en cada puerto (Horacio Bernades), 45/57
Hogan, P. J.
El casamiento de Muriel (Alejandro Ricagno), 41/7
Howard, Ron
Apollo 13 (Sergio Eisen), 44/6
Hyams, Peter
Timecop (Santiago García), 39/59
Muerte súbita (Guillermo Ravaschino), 44/11
Hytner, Nicholas
La locura del rey Jorge (Jorge García), 45/7
Jackson, Wilfred
Alicia en el país de las maravillas (Sergio Eisen), 40/57
Jameson, Richard
entrevista, 45/28
Jarman, Derek
— (Alejandro Ricagno), 44/42
Jewison, Norman
Solo tú (Flavia de la Fuente), 36/17
Jiménez, Neal
Quédate conmigo (Horacio Bernades), 35/10
Jodorowsky, Alejandro
entrevista, 39/44
— (Alejandro Ricagno), 40/42
Jordan, Neil
Entrevista con el vampiro (Silvia Schwarzböck), 35/4
Jury, Jorge Zuhair
El largo viaje de Nahuel Pan (Gustavo J. Castagna), 41/16
Justiniano, Gonzalo
entrevista, 43/26
Kaplan, Betty
De amor y de sombra (Gustavo J. Castagna), 36/11
Kazan, Elia
— (Jorge García), 43/61
Keaton, Buster
— (Horacio Bernades), 44/33
— (Eduardo A. Russo), 44/36
Kelly, Gene
Cantando bajo la lluvia (Sergio Eisen), 40/34
Cantando bajo la lluvia (Flavia de la Fuente), 40/36
Kieslowski, Krzysztof
Rouge (Gustavo Noriega), 38/2
King, Henry
El pistolero (Horacio Bernades), 46/56
King, Zalman
Monte de Venus (Guillermo Ravaschino), 46/4
Kogut, Sandra
La (Horacio Bernades), 46/27
Kuitca, Guillermo
entrevista, 37/30
Lang, Perry
Hombres de guerra (Horacio Bernades), 40/57
Lassiter, John
Toy Story (Sergio Eisen), 46/2
Lawton, J. F.
Perseguido (Santiago García), 43/15
Lee, Spike
Crooklyn (Guillermo Ravaschino), 42/59
Lehmann, Michael
Los cabezahuecas (Santiago García), 40/59
Leigh, Mike
Naked (Alejandro Ricagno), 42/57
Leonard, Brett
El reino de las tinieblas (Gustavo Noriega), 40/13
Lescovich, Néstor
Sin opción (Horacio Bernades), 36/14
Levinson, Barry
Acoso sexual (Quintín), 35/6
Jimmy Hollywood (Santiago García), 37/58
Lewis, Jerry
— (Gustavo J. Castagna), 42/15
— (Santiago García), 46/33
— (Gustavo J. Castagna), 46/37
filmografía, 46/39
diccionario, 46/41
De golpe en golpe (Gustavo Noriega), 46/44
El botones (Santiago García), 46/44
El terror de las chicas (Quintín), 46/44
El ingenuo (Santiago García), 46/45
El profesor chiflado (Flavia de la Fuente), 46/45
Las joyas de la familia (Gustavo J. Castagna), 46/45
El bocón (Jorge García), 46/46
Otra vez (Santiago García), 46/46
Tres en un sofá (Sergio Eisen), 46/46
Más loco que un plumero (Gustavo J. Castagna), 46/47
The Day the Clown Cried (Brian Case), 46/47
Trabajando duro (Horacio Bernades), 46/47
¿Dónde está el frente? (Santiago García), 46/47
Linklater, Richard
Rebeldes y confundidos (Silvia Schwarzböck), 38/58
Antes de amanecer (Gustavo Noriega), 42/8
Losey, Joseph
— (Jorge García), 45/61
Lubin, Arthur
Viernes 13 (Eduardo A. Russo), 45/57
Luske, Hamilton
Alicia en el país de las maravillas (Sergio Eisen), 40/57
Mackenzie, John
Perversos instintos (Santiago García), 36/16
Malle, Louis
Vania en la calle 42 (Jorge García), 43/14
Vania en la calle 42 (Gustavo J. Castagna), 43/14
filmografía, 46/56
Mankiewicz, Joseph
— (Jorge García), 42/62
Marshall, Frank
Congo (Sergio Eisen), 42/12
Marshall, Penny
Un nuevo hombre (Santiago García), 45/58
Martin, Darnell
Así te quiero, mi amor (Horacio Bernades), 38/18
Maxwell, Garth
Ritos de muerte (Silvia Schwarzböck), 44/58
Mazza, Ezio R.
Más allá del límite (Horacio Bernades), 44/8
McBride, Jim
Morir por error (Silvia Schwarzböck), 41/59
McTiernan, John
Duro de matar-La venganza (Santiago García), 40/8
Mead, Nick
Ladrón de bancos (Silvia Schwarzböck), 46/59
Medak, Peter
Al filo del abismo (Horacio Bernades), 40/10
Meyer, Kevin
Coartada perfecta (Quintín), 43/59
Mijalkov, Nikita
Sol ardiente (Alejandro Ricagno), 43/9
Miller, Claude
Preludio para un amor (Alejandro Ricagno), 36/10
Miller, George
André (Santiago García), 37/25
Miner, Steve
Las chicas crecen (Flavia de la Fuente), 38/57
Minnelli. Vincente
Meet Me in St. Louis (Flavia de la Fuente), 41/33
Moore, Michael
Roger y yo (Horacio Bernades), 41/40
Murnau, F. W.
Nosferatu (Eduardo A. Russo), 41/44
Murphy, Geoff
Alerta máxima 2 (Santiago García), 43/15
Muruá, Lautaro
obituaria (Lita Stantic), 46/20
filmografía, 46/21
obituaria (José A. Martínez Suárez), 46/21
Musiak, Diego
Fotos del alma (Alejandro Ricagno), 38/16
Neill, Roy William
El misterio del cuarto negro (Eduardo A. Russo), 45/57
Nelson, Jessie
Corina, Corina (Santiago García), 44/8
Newell, Mike
Agridulce (Horacio Bernades), 37/50
Norrington, Stephen
La máquina de la muerte (Alejandro Lunadei), 44/10
Norris, Aaron
Top Dog (Santiago García), 41/15
Olin, Ken
Colmillo Blanco 2 (Santiago García), 36/13
Parker, Alan
Cuerpos perfectos (Flavia de la Fuente), 46/3
Pasolini, Pier Paolo
— (Alejandro Rlcagno), 45/15
La rabia (Alejandro Ricagno), 41/58
Peckinpah, Sam
— (Jorge García), 46/62
Peña, Fernando
entrevista, 38/55
Peña, Richard
entrevista, 44/22
Perrone, Raúl
Labios de churrasco (Gustavo J. Castagna), 40/51
Labios de churrasco (Alejandro Ricagno), 41/13
Petersen, Wolfgang
Epidemia (Quintín), 38/5
Petrie, Daniel
Lassie (Santiago García), 36/13
Petrie, Donald
Ricky Ricón (Santiago García), 36/13
Piñeyro, Marcelo
Caballos salvajes (Gustavo Noriega), 42/4
Caballos salvajes (Gustavo Noriega), 42/7
Pleasence, Donald
filmografía, 36/38
obituaria (Gustavo J. Castagna), 36/38
Poiré, Jean-Marie
Los visitantes del tiempo (Gustavo J. Castagna), 36/14
Polanski, Roman
La muerte y la doncella (Quintín), 39/3
Poliak, Ana
¡Que vivan los crotos! (Guillermo Ravaschino), 38/15
Powell, Michael
— (Sergio Eisen), 43/33
Proyas, Alex
El cuervo (Santiago García), 37/26
Radford, Michael
El cartero (Gustavo J. Castagna), 45/7
Raimi, Sam
Rápida y mortal (Gustavo J. Castagna), 40/7
Ray, Nicholas
— (Jorge García), 37/61
Read Johnson, Patrick
¡Cuidado, bebé suelto! (Santiago García), 35/10
Redford, Robert
Quiz Show. El dilema (Gustavo Noriega), 36/8
Reiner, Rob
Regreso a casa (Santiago García), 41/15
Reitman, Ivan
Junior (Gustavo Noriega), 35/2
Reitz, Edgar
La segunda patria (Alejandro Ricagno), 38/41
La segunda patria (Jorge García), 38/41
Reynolds, Kevin
Waterworld (Gustavo Noriega), 43/2
Rich, Richard
La princesa encantada (Santiago García), 41/16
Richardson, Tony
Blue Sky (Flavia de la Fuente), 41/17
Rocca, Jorge
Patrón (Horacio Bernades), 41/12
Rocco, Marc
Asesinato en primer grado (Santiago García), 44/9
Rodríguez, Robert
La balada del pistolero (Horacio Bernades), 46/3
Roeg, Nicolas
El corazón de las tinieblas (Silvia Schwarzböck), 36/59
Rohmer, Eric
— (Eduardo A. Russo), 42/17
— (Alejandro Ricagno), 42/20
— (Quintín), 42/22
diccionario, 42/23
filmografía, 42/25
Bajo el signo de Leo (Horacio Bernades), 42/25
La carrera de Susana (Gustavo J. Castagna), 42/25
La coleccionista (David Oubiña), 42/25
La panadera de Monceau (Gustavo J. Castagna), 42/25
El amor a la hora de la siesta (Quintín), 42/26
La marquesa de O... (Horacio Bernades), 42/26
La rodilla de Clara (Horacio Bernades), 42/26
Mi noche con Maud (Quintín), 42/26
El buen matrimonio (Jorge García), 42/27
La mujer del aviador (Quintín), 42/27
Percival el galo (David Oubiña), 42/27
El rayo verde (Flavia de la Fuente), 42/28
Las noches de luna llena (Jorge García), 42/28
Paulina en la playa (Horacio Bernades), 42/28
Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle (Horacio Bernades), 42/29
Cuento de primavera (Gustavo J. Castagna), 42/30
El amigo de mi amiga (Flavia de la Fuente), 42/30
Rose, Bernard
Amada inmortal (Santiago García), 38/18
Ross, Herbert
Solo ellas... (Santiago García), 39/10
Rouse, Russell
El ladrón (Jorge García), 35/49
Rozema, Patricia
Cuando cae la noche (Horacio Bernades), 46/3
Ryder, Winona
— (Santiago García), 38/9
Sarafian, Deran
Caída libre (Flavia de la Fuente), 36/17
Sarquís, Nicolás
Facundo, la sombra del tigre (Quintín), 38/12
Saslavsky, Luis
filmografía, 38/55
obituaria (Gustavo J. Castagna), 38/55
Sayles, John
Nena, eres tú (Horacio Bernades), 40/50
Schepisi, Fred
Fórmula para amar (Guillermo Ravaschino), 39/11
Schlesinger, John
El inocente (Horacio Bernades), 38/18
Schoendoerffer, Pierre
Dien Bien Phu (Gustavo Noriega), 41/16
Schroeder, Barbet
El beso de la muerte (Gustavo J. Castagna), 46/6
Schumacher, Joel
Batman eternamente (Quintín), 41/17
Scola, Ettore
Mario, María y Mario (Horacio Bernades), 41/8
Mario, María y Mario (Gustavo Noriega), 41/9
Scott, Tony
Escape salvaje (Horacio Bernades), 38/18
Marea roja (Santiago García), 42/12
Selick, Henry
El extraño mundo de Jack (Quintín), 39/39
Siegel, Don
Quien gana se lleva todo (Horacio Bernades), 38/53
Silberling, Brad
Casper (Santiago García), 41/14
Simoneau, Yves
Madigan está de vuelta (Santiago García), 39/10
Smith, Mel
Asesinos en el aire (Santiago García), 42/58
Smithee, Allan
— (Diego Rottman), 36/52
— (Jorge Bernárdez), 36/52
filmografía, 36/53
Softley, Iain
Backbeat (Horacio Bernades), 43/10
Sommers, Stephen
El libro de la selva (Santiago García), 41/15
Spheeris, Penelope
Los pequeños traviesos (Santiago García), 42/12
Spicer, Brian
Power Rangers: la película (Santiago García), 46/4
Stagnaro, Juan Bautista
Casas de fuego (Horacio Bernades), 43/8
Stantic, Lita
entrevista, 40/52
Steinberg, Michael
Quédate conmigo (Horacio Bernades), 35/10
Stern, Tom
El circo del horror (Silvia Schwarzböck), 40/58
Stiller, Ben
Generación X (Silvia Schwarzböck), 37/22
Strode, Woody
filmografía, 36/38
obituaria (Gustavo Noriega), 36/38
Suárez, Lucía
entrevista, 38/49
Subiela, Eliseo
No te mueras sin decirme a dónde vas (Quintín), 40/2
Syberberg, Hans-Jürgen
— (Alejandro Ricagno), 42/38
Szwarc, Jeannot
La venganza de una rubia (Guillermo Ravaschino), 35/11
Tamahori, Lee
El amor y la furia (Horacio Bernades), 44/7
Tarantino, Quentin
Tiempos violentos (Quintín), 37/3
Tiempos violentos (Horacio Bernades), 37/6
Tiempos violentos (David Oubiña), 37/8
diccionario, 37/12
Toti, Gianni
Planetópolis (Eduardo A. Russo), 46/28
Trapero, Pablo
Negocios (Horacio Bernades), 46/55
Tsukamoto, Shinya
Tetsuo 2 (Silvia Schwarzböck), 36/57
Tetsuo, el hombre de acero (Silvia Schwarzböck), 36/57
Turner, Lana
filmografía, 41/50
obituaria (Gustavo J. Castagna), 41/50
Ulmer, Edgar G.
El gato negro (Sebastián A. Sánchez), 42/58
Van Sant, Gus
Las mujeres también se ponen tristes (Gustavo J. Castagna), 42/10
Vidor, King
— (Jorge García), 44/61
von Trotta, Margarethe
La promesa (Jorge García), 44/7
— (Alejandro Ricagno), 44/24
VV. AA.
Historias breves (Alejandro Ricagno), 40/22
Wainwright, Rupert
Cheque en blanco (Santiago García), 43/59
Wallas, Chris
Psicosis mortal (Santiago García), 37/59
Walton, Fred
Radio mortal (Gustavo J. Castagna), 42/57
Weaver, Sigourney
— (Santiago García), 39/13
Wegener, Paul
El estudiante de Praga (Eduardo A. Russo), 41/44
El Golem (Eduardo A. Russo), 41/44
Wenders, Wim
Tan lejos, tan cerca (Eduardo A. Russo), 40/4
Willis, Bruce
— (Gustavo Noriega), 40/17
Winter, Alex
El circo del horror (Silvia Schwarzböck), 40/58
Woo, John
Reto a la ley (Quintín), 41/59
Wood, Ed
— (Quintín), 39/7
Wullicher, Ricardo
La nave de los locos (Quintín), 38/14
Yakin, Boaz
Fresh (Guillermo Ravaschino), 45/6
Fresh (Horacio Bernades), 45/6
Young, Robert
Punto de escape (Quintín), 41/57
Zucker, Jerry
Lancelot, el primer caballero (Santiago García), 44/7
Zwick, Edward
Leyendas de pasión (Gustavo Noriega), 37/25

3. Otras notas

Alejandro Ricagno
Muestra de estudiantes del CIEVYC, 35/31
Muestra de videos del Rojas, 36/54
Muestra de cine chileno, 43/24

Andrés Di Tella
Festival de cine de Londres (documentales), 35/16

Bebe Kamin
Sobre la difusión de cortometrajes, 46/22

Cecilia Szperling
Festival de cine de Londres (ficción), 36/28

Claudio Caldini
Contra la steadycam, 36/46

Eduardo A. Russo
Inventores, pioneros, primitivos, 37/42

Ernesto Pérez
Festival de Venecia, 45/10
Festival de San Sebastián, 46/50

Esteban Lucas
Diseño de Imagen y Sonido, 43/40

Flavia de la Fuente
Festival de cine de Nueva York, 44/12

Guillermo Pintos
Música de películas en 1994, 35/44
El otro cine, el mismo, 39/27
Tchaikovsky, el cine, la crítica, 40/30

Gustavo J. Castagna
Los actores de Bergman, 38/24
Los actores de *Cantando bajo la lluvia*, 40/39
Los Beatles en el cine, 43/27
Amores efímeros, 44/44

Horacio Bernades
Nuevo cine finlandés, 35/52
II Festival Internacional de Escuelas de Cine, 46/25

Jorge García
Ciclos de cine en 1994, 35/42
Cine por cable en 1994, 35/59
Ciclo "Cine después del muro", 45/31

Jorge La Ferla
El videoarte en 1994, 35/46
Mother Television, 44/28
IV Festival Francolatinoamericano de Videoarte, 46/26

Mario Camara
La invasión de los porteros asesinos, 37/44

Musaluppi, Hernán
Universidad del Cine, 45/44

Quintín
Cine argentino, 40/19
Diario limeño, 43/42
Festival de cine de Nueva York, 44/15
Charlas limeñas, 45/23
Contra la administración de Julio Márbiz, 46/6

Raúl Beceyro
Cine y política, 44/39

Santiago García
El Oscar, 38/52

Silvia Schwarzböck
La edición de videos en 1994, 35/48
El dark y el cine, 42/33

Wainfeld, Mario
Películas de juicios, 38/38

4. Columnas

Eduardo A. Russo
Diccionario cinéfilo IX, 35/57
Diccionario cinéfilo X, 36/22
Diccionario cinéfilo XI, 38/44
Diccionario cinéfilo XII, 40/44
Diccionario cinéfilo XIII, 42/46
Diccionario cinéfilo XIV, 44/46
Diccionario cinéfilo XV, 46/30

Gustavo J. Castagna
Videoclips, 35/50
Videoclips, 36/41
Videoclips, 37/56
Videoclips, 39/55
Videoclips, 42/53
Videoclips, 43/52

Jorge La Ferla
Diario de Valdez XII, 36/50
Diario de Valdez XIII, 39/29
Diario de Valdez XIV, 40/46
Diario de Valdez XV, 42/44
Diario de Valdez XVI, 45/46

Tomás Abraham
El AmanTV, 44/48
El AmanTV, 45/50
El AmanTV, 46/54

5. Reseñas de libros

Back to the Batcave
de West, Adam, por Sergio Eisen, 44/55

Brando. Canciones que me enseñó mi madre
de Brando, Marlon, por Gustavo Noriega, 36/36

El arte cinematográfico: una introducción
de Bordwell, David, por Eduardo A. Russo, 46/52

El cine clásico de Hollywood
de Bordwell, David, por Eduardo A. Russo, 46/53

El cine fantástico
de Latorre, José María, por Sebastián A. Sánchez, 44/55

El relato cinematográfico
de Gaudreault, André, y Jost, François, por Eduardo A. Russo, 40/55

El significado del filme
de Bordwell, David, por Eduardo A. Russo, 46/52

El western de Hollywood
de Everson, William K., por Eduardo A. Russo, 39/53

El western, el género americano
de Casas, Quim, por Eduardo A. Russo, 39/53

Hollywood, escándalos y placeres
de Soto, Moira, por Santiago García, 42/55

Idolos del cine de terror
de Borst, Ronald V., por Silvia Schwarzböck, 38/42

La narración en el cine de ficción
de Bordwell, David, por Eduardo A. Russo, 46/53

La pintura en el cine
de Ortiz, Aurea, y Piqueras, María Jesús, por Eduardo A. Russo, 43/54

Nosferatu: Ciencia ficción USA, años 50
de VV. AA., por Eduardo A. Russo, 36/35

Pasen y vean. La vida de Leonardo Favio
de Schettini, Adriana, por Gustavo Noriega, 39/54

Teoría y práctica de la historia del cine
de Allen, Robert C., y Gomery, Douglas, por Eduardo A. Russo, 43/53

Teorías del cine
de Casetti, Francesco, por Eduardo A. Russo, 41/55

The Wizard of Oz
de Rushdie, Salman, por Flavia de la Fuente, 38/37

Video en la Puna
de La Ferla, Jorge, por Quintín, 38/56

Vietnam at the Movies
de Lanning, Michael Lee, por Gustavo Noriega, 37/57

Viridiana Nº 9: Le genou de Claire, de Eric Rohmer
de VV. AA., por Eduardo A. Russo, 43/55

6. Discos*

Alien 3
Goldenthal, Elliot, 36/48

Amada inmortal
Beethoven, Ludwig Van, 40/56

Bagdad Café
VV. II., 46/57

Baraka
Stearns, Michael, 38/57

Blue
Fisher-Turner, Simon, 44/57

Caballos salvajes
Calamaro, Andrés, 42/54

Don Juan De Marco
Kamen, Michael, 44/56

Drop Squad
Beardem, Michael, 38/57

El amor y la furia
VV. II., 44/56

El último emperador
VV. II., 37/56

Farinelli
Mallas-Godlewska, Ewa, 43/57

Fresa y chocolate
Vitier, José María, 36/48

Higher Learning
VV. II., 45/55

Hunters
The Residents, 46/57

Los reyes del mambo
VV. II., 45/55

Mishima
Glass, Philip, 40/56

Mistery Train
Lurie, John, 40/57

Mo' Better Blues
Marsalis, Branford, 43/57

Night on Earth
Waits, Tom, 42/54

Pet Semetary
Goldenthal, Elliot, 42/54

Powaqqatsi
Glass, Philip, 46/57

Retratos ibéricos
Piovani, Nicola, 41/56

Rocco y sus hermanos
Rota, Nino, 41/56

Rouge
Preisner, Zbigniew, 37/55

Salaam Bombay!
Subramaniam, L., 41/56

Stargate
Arnold, David, 36/49

The Thin Blue Line
Glass, Philip, 43/57

Tiempos violentos
VV. II., 37/55

*** Todas las reseñas de discos por Guillermo Pintos**